

GRACIELLE FONSECA PIRES

***“E A BELA AINDA É FERA” - ANÁLISE DISCURSIVO-CRÍTICA DAS
PERFORMATIVIDADES DE GÊNERO NAS ENTREVISTAS DA REVISTA ROADIE
CREW***

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

VIÇOSA
MINAS GERAIS – BRASIL
2018

**Ficha catalográfica preparada pela Biblioteca Central da Universidade
Federal de Viçosa - Câmpus Viçosa**

T

P667e
2018 Pires, Gracielle Fonseca, 1985-
“E a bela ainda é fera” : análise discursivo-crítica das
performatividades de gênero nas entrevistas da revista Roadie
Crew / Gracielle Fonseca Pires. – Viçosa, MG, 2018.
x, 149 f. : il. (algumas color.) ; 29 cm.

Orientador: Maria Carmen Aires Gomes.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.
Referências bibliográficas: f.145-149.

1. Análise crítica do discurso. 2. Música - História e crítica.
3. Mulheres - Condições sociais. 4. Heavy metal (Música).
I. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Letras.
Programa de Pós-Graduação em Letras. II. Título.

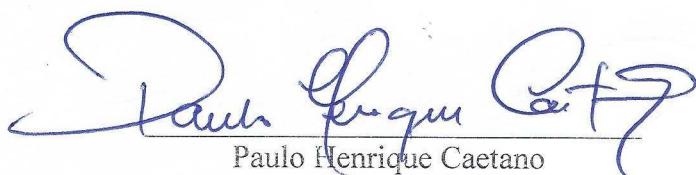
CDD 22. ed. 401.41

GRACIELLE FONSECA PIRES

**"E A BELA AINDA É FERA" - ANÁLISE DISCURSIVO-CRÍTICA DAS
PERFORMATIVIDADES DE GÊNERO NAS ENTREVISTAS DA REVISTA
ROADIE CREW**

Dissertação apresentada à Universidade
Federal de Viçosa, como parte das
exigências do Programa de Pós-Graduação
em Letras, para obtenção do título de
Magister Scientiae.

APROVADA: 19 de março de 2018.


Paulo Henrique Caetano


Mariana Ramalho Procópio Xavier



Maria Carmen Aires Gomes
(Orientadora)

Queens of noise

Not just one of your toys

(Queens of Noise – The Runaways)

PIECE OF MY HEART (AGRADECIMENTOS)

*Take it!
Take another little piece of my heart now, baby!*

(Piece of my heart - Janis Joplin)

A primeira entidade a ser agradecida neste espaço é a Coordenação de Aperfeiçoamento de pessoal de nível superior – Capes. Sem o auxílio financeiro oferecido por esta instituição, a minha jornada na pós-graduação seria muito mais difícil, ou talvez não fosse possível. Portanto, também gostaria de expressar um ideal de que mais bolsas de estudos fossem fornecidas para estudantes em situação desfavorável, ou com histórico de desfavorecimento econômico e social, para que essas pessoas possam viver, com certa tranquilidade, uma das experiências de conhecimento (e autoconhecimento) mais bonitas desta vida, que é a oportunidade de fazer um mestrado *stricto sensu*.

Logo, agradeço à Professora Doutora Maria Carmen Aires Gomes, quem viu meu potencial acadêmico durante o processo seletivo, mesmo quando meu currículo não era tão recheado com feitos de pesquisa. Agradeço a ela por esta oportunidade de me encantar com um mundo de novas descobertas na área da linguística, e de me aprofundar nas discussões sobre gênero social, tão urgentes para a minha sede de conhecimento, tão urgentes para meu processo de emancipação e crescimento pessoal.

Ainda, agradeço às contribuições acadêmicas imprescindíveis das Professoras Doutoras Érica Renata de Souza e Mariana Ramalho Procópio, bem como do Professor Doutor Paulo Henrique Caetano, que fizeram parte das bancas de qualificação e de defesa da presente dissertação. Também agradeço à Professora Doutora Claudia Azevedo, referência nos *metal studies* no Brasil, por ter sido grande fornecedora de *insights* e bibliografias que ajudaram na construção desta pesquisa.

Em seguida, com muito amor dedico toda esta conquista à minha mãe, Vanda Anísia Fonseca Pires, que nunca deixou de me apoiar nos meus sonhos acadêmicos. Na primeira vez em que eu tentei uma seleção de mestrado, não fui aprovada. Não podendo insistir imediatamente em novas seleções, devido à necessidade financeira de entrar no mercado de trabalho, ela disse para eu ter paciência, pois meu dia chegaria. E chegou. Vou ser a primeira mestra da família.

Também ofereço minha gratidão a todas as mulheres competentes, companheiras maravilhosas que conheci no mestrado – parceiras de estudos e também de risadas! Cada uma de vocês me ajudou em momentos e de maneiras diferentes, possibilitando a

construção de uma caminhada de êxito. Em especial, agradeço à Alexandra Bittencourt de Carvalho, minha dupla de mestrado e amiga querida. Obrigada por me ensinar Gramática Sistêmico Funcional e várias coisas sobre a vida, Xanda!

Não poderia deixar de externar meu respeito e gratidão às mulheres inspiradoras que encontrei na jornada do *metal*. Musicistas, muitas delas lembradas em epígrafes na presente dissertação, colegas de trabalho do jornalismo, produtoras, fotógrafas: todas vocês são fantásticas! Em especial, agradeço à Vitória do Carmo, guitarrista da banda Placenta, quem despertou meu olhar para a compreensão de que o caminho para as “mulheres” no *metal* era muito mais complicado.

Por fim, agradeço a todas as pessoas que me inspiraram com relação à temática e me encorajaram a seguir em frente com essa investigação, que desde seus primórdios tem comprado muitas brigas, causado inimizades e repúdio de muitos fãs de *metal*.

Cada uma de vocês tem um pedaço do meu coração!

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	vi
LISTA DE QUADROS	vi
LISTA DE GRÁFICOS.....	vi
LISTA DE TABELAS	vi
RESUMO	vii
ABSTRACT	ix
1. EIGHT OF SWORDS	1
2. OUT FOR BLOOD	11
2.1. A Concepção Tridimensional do Discurso.....	12
2.1.1 Proposta analítica do modelo tridimensional do discurso	14
2.2. A Concepção de Discurso para Chouliaraki e Fairclough (1999).....	15
2.2.1. A modernidade tardia como um ambiente de mudanças aceleradas	16
2.2.2. O Realismo crítico e o mundo como um sistema aberto	18
2.2.3. Os momentos da prática social e o momento discursivo.....	20
2.3. As Semioses e os Significados do Discurso.....	23
2.3.1. O significado representacional do discurso	25
2.3.2. O significado identificacional do discurso	28
2.4. A teoria da avaliatividade.....	30
2.5. Como identificar um discurso (modo particular de representação)?	32
3. MASTERPLAN	36
3.1. Do Feminismo à Teoria <i>Queer</i>	37
3.1.1. Luta por direitos e igualdade, desconstruções e o pensamento sobre gênero	37
3.1.2. O <i>Queer</i> e a desconstrução levada a cabo	40
3.1.3. Masculinidades e feminilidades normativas	44
3.2. Musicologia Feminista.....	47
3.3. <i>Metal Studies</i>	51
4. THE MIDNIGHT CHASE	56
4.1. A Abordagem Teórico-Metodológica da ADC.....	57
4.1.1. O paradigma interpretativo crítico.....	60
4.1.2. Proposta de pesquisa, constituição do corpus e categorias analíticas.....	62
4.2. Constituição do <i>Corpus</i>	67
4.2.1. Sistematização do corpus.....	72
4.3. Ferramentas de análise.....	73
5. BEAUTY AND THE BEAST	77
5.1. Títulos e a Mediação das Ideologias nas Entrevistas da <i>Roadie Crew</i>	77
5.1.1. As representações discursivas presentes nos títulos da <i>Roadie Crew</i>	78
5.2. Performatividades de gênero normativas no <i>metal</i>	82
5.2.1. Criação e competência no processo de canonização via recepção especializada	87
5.3. Performatividades de Gênero na Entrevista.....	96

5.4. Performatividades de Gênero Normativas	118
5.5. Análise do corpus complementar: carta do Editor, revista especial “Mulheres no Rock/ <i>Meta!</i> ”	130
6. AIN'T NO CHANGE	137
6.1 Possíveis formas de superação do problema.....	143
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	145

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Concepção tridimensional do discurso	13
Figura 2 – Momentos da prática social	21
Figura 3– Articulação na estrutura interna de cada momento da prática social.....	22
Figura 4 – Relação dialética entre os significados do discurso.....	25
Figura 5 – Proposta de análise em ADC aplicada ao presente corpus	67
Figura 6 – Foto abertura entrevista Epica.	87

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Categorias analíticas propostas no modelo tridimensional.	15
Quadro 2– Categorias de modalidade aplicadas à pesquisa.....	30
Quadro 3 – Categorias de avaliação aplicadas à pesquisa	31
Quadro 4 – Modos gerais de operação da Ideologia.....	34
Quadro 5 – Abordagem para ADC (CHOULIARAKI & FAIRCLOUGH, 1999).....	63
Quadro 6– Síntese do corpus	70
Quadro 7 – Categorias de análise.....	74
Quadro 8 – Performatividades de Gênero.....	75
Quadro 9 – Crítica ao Cânone da Música Ocidental.....	76

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Frequência dos processos nos títulos	78
Gráfico 2 – Processos mais frequentes.....	96

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Processos mais frequentes	97
Tabela 2 – Circunstâncias mais frequentes	99

RESUMO

PIRES, Gracielle Fonseca, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, março de 2018. **“E a bela ainda é fera” - análise discursivo-crítica das performatividades de gênero nas entrevistas da revista Roadie Crew**. Orientadora: Maria Carmen Aires Gomes.

A mídia especializada no gênero musical *metal*, especificamente as revistas impressas, está entre as instituições culturais cujas funções, dentre outras, são: promover, criar, articular e circular valores e discursos sobre música. Dessa maneira, possuem papel central na cultura do *metal*, a qual fazem ser vista e, ao mesmo tempo, ajudam a construir. Além disso, as revistas especializadas em *metal* fazem parte da crítica, ou recepção especializada em música, um dos pilares para a constituição do Cânone da Música Ocidental (CITRON, 1993). Dadas estas atribuições, torna-se evidente a importância da investigação destas publicações, de maneira que se possa trazer contribuições para a compreensão de mudanças sociais e problemas parcialmente discursivos dentro da cultura do *metal*. Dentre as questões mais urgentes de discussão no meio, destacam-se as relações de gênero. Em trabalhos pioneiros nos estudos sobre o *metal*, como o de Walser (1993), já se falava que a cultura produzida por este gênero musical “reproduzia valores patriarcais”. Pesquisas posteriores, como as de Hill (2013, 2016) e Martins (2011) mostraram como as revistas especializadas em *metal* tendem a reproduzir preconceitos de gênero e fomentar relações assimétricas de poder, excluindo ou objetificando “mulheres” em seu discurso. Recentemente, Clifford-Napoleone (2016) ampliou a abordagem da questão, a partir da discussão da cultura do *metal* sob o viés *queer*. Assim, acrescentou maior complexidade às discussões anteriores, problematizando gênero de uma perspectiva não binária, e trazendo novos questionamentos para as pesquisas futuras. Diante deste quadro de novos esforços teóricos para a compreensão das questões de gênero e *metal*, a presente pesquisa tem como objetivo analisar as performatividades de gênero (BUTLER, 2016 [1990]) realizadas em um corpus de 14 entrevistas da revista *Roadie Crew*, publicação impressa especializada em *metal* de alcance nacional. Para tanto, nosso trabalho se alinha aos estudos discursivos críticos de Chouliaraki e Fairclough (1999), Fairclough (2001; 2003), por meio dos quais realizamos uma análise discursiva crítica, textualmente orientada, apoiada nas recorrências encontradas no processamento textual via *Antconc* e também no Subsistema de Atitude, a partir da teoria da Valoração (WHITE, 2004), bem como conduzimos as análises suportadas em teorias sociais de Thompson (2002), sobre os modos de operação das ideologias, e nos estudos sobre gênero e música (CITRON, 1993; MARTINS, 2011; HILL, 2013, 2016;

CLIFFORD- NAPOLEONE, 2015). Nossa proposta de abordagem busca problematizar as contribuições da musicologia feminista, a partir da Teoria Queer, para complexificar o entendimento das relações entre performatividade de gênero e canonização musical no discurso da revista especializada em questão. Por meio das análises linguístico-discursivas, foram verificados elementos potencialmente promotores de iteração da heteronormatividade, tais como os processos relacionais atributivos ligados à beleza, temperamento problemático e representações particulares de feminilidades para os corpos femininos, enquanto processos materiais e relacionais levaram à promoção de excelência, profissionalismo e competência para a produção realizada por corpos masculinos. Desta maneira, verificou-se a presença do discurso musical parcialmente generificado. Percebeu-se, também, o funcionamento da entrevista como uma tecnologia discursiva que se utiliza de dispositivos normatizadores, os quais operam dentro da matriz de inteligibilidade heterossexual.

ABSTRACT

PIRES, Gracielle Fonseca, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, March, 2018. **“And the beauty is still a beast”- Critical discourse analysis of the gender performativities on the interviews of Roadie Crew Magazine.** Advisor: Maria Carmen Aires Gomes.

The media specialized in metal music, specifically the Brazilian metal printed magazines, in this research, are among the cultural institutions that are responsible for the creation of values, articulation of ideologies and for spreading discourses about metal music in the Brazilian metal scenes. Thus, these magazines have a central role in the metal culture, emphasizing its public visibility and at the same time participating on its construction. Moreover, the metal magazines are part of what is called specialized reception in music, one of the main elements of the Western Musical Canon constitution (Citron, 1993). Given that, the importance of investigating those publications as a way to help us understand some of the social changes and partially discursive problems in metal culture becomes clear. The gender relations are one of the most important and urgent issues to be discussed and analyzed in metal media. Some of the first studies on metal have already pointed out that the metal music culture was reproducing patriarchal beliefs (WALSER, 1993). Later investigations, as Hill (2013, 2016) and Martins (2011) showed how the specialized metal magazines tend to produce gender bias and foster gender inequalities as well power imbalance, excluding or reifying “women”. Recently, Clifford-Napoleone (2016) broadened the discussions on metal and gender by presenting a queer perspective. Thereby she added more complexity by arguing gender in metal from a non-binary view, what can lead the upcoming researches to discuss it considering the queer aspects of metal. Based upon these new theoretical efforts, our research aims to analyze the gender performativities (BUTLER, 2016 [1990]) realized at 14 interviews extracted from *Roadie Crew*, a printed monthly metal magazine produced and distributed in Brazil. For this purpose, our work is aligned with the critical discursive studies of Chouliaraki & Fairclough (1999), Fairclough (2001; 2003), by means of we conduct a critical discourse analysis, text-oriented, underpinned by the recurrences found at textual processing performed by the software Antconc (ANTHONY, 2004) and also through the Subsystem of Attitude, of the Appraisal Theory (WHITE, 2004). The social theories used to support the analyses are Thompson (2002) on the ideologies modes of operation, studies of gender and music (CITRON, 1993), studies about gender and metal, (MARTINS, 2011; SHAAP & BERKERS, 2013; HILL, 2013, 2016; CLIFFORD- NAPOLEONE, 2015) as well gender and queer theory (BUTLER, 2016 [1990]; SCOTT, 1990; CONNEL &

MESSERSCHMIDT, 2005; HALBERSTAM, 1998; COLLING, 2011; PRECIADO, 2011). Our approach aims to discuss the contributions from the feminist musicology through a queer perspective, aspiring to widen the comprehension of the relations between gender performativities and music canonization in the magazine discourse. By performing the linguistic-discursive and social analysis, we verified the iterability of the heteronormativity, such as the repetition of the relational processes related to the beauty, bad temper and particular representations of femininity when the interviewed was presented as a straight female, while the material processes and relational processes used to refer to the interviewed musicians presented as straight male lead to the promotion of excellence, professionalism, and expertise on making metal music. Therefore, we could attest the existence of a music discourse partially gendered on the interviews of *Roadie Crew*. We could also notice the role of the interview as a discursive technology which utilizes gender normalization devices that work within the heterosexual matrix of gender ineligibility.

1. EIGHT OF SWORDS

Eight of swords

Devil's cards of sin

Let the witches in!

(Eight of swords - Huntress)

O *metal*¹ é um gênero da música popular de massa cujo centro de surgimento foi a Inglaterra (BROWN *et al*, 2016). De lá saíram bandas pioneiras como Black Sabbath e Judas Priest, que logo obtiveram sucesso em vários continentes, movimentando a indústria cultural e uma legião de fãs. Hoje, como afirma Weinstein, o *metal* é “encontrado em toda parte do mundo onde se tem uma classe operária industrial e está mais presente do que o McDonald’s” (WEINSTEIN, 2000, p.41).

Em um dos primeiros estudos publicados sobre este gênero musical, Robert Walser (1993) aponta que o discurso e as representações dentro da cultura do *metal* são permeados pela ideologia dominante de uma sociedade com moldes patriarcais (WALSER, 1993, p.111). Assim, segundo o autor, mesmo que não explícitas, seriam reproduzidas atitudes e representações misóginas, excludentes e violentas contra as mulheres². No entanto, assim como em vários estudos seminais sobre o *metal*, as conclusões de Walser sobre as questões de gênero social merecem ser revisitadas, a fim de entender as dinâmicas das relações de gênero e aprofundar as discussões a partir de novos paradigmas teóricos e epistemológicos.

¹Alinhada à Claudia Azevedo (2005), adoto aqui o rótulo *metal* para me referir a esse gênero musical, por sua vez subgênero do rock. *Metal* torna-se um termo generalizante, que abriga vários outros subgêneros musicais, como o próprio *heavy metal*. Além deste último, existem inúmeros subgêneros, como o *thrash metal*, *doom metal*, *death metal*, entre outros. Tais subgêneros seriam dotados de algumas especificidades musicais comuns, como “amplificação e distorção de instrumentos eletrônicos, *riffs* estruturais, *power chords*, afinações abaixadas, andamentos contrastantes, compassos quaternários com acentuações e desvios sobrepostos ao pulso (o *death metal* não se encaixa nesta generalização), intervalos (harmônicos e melódicos) dissonantes e/ou harmonias modais” (AZEVEDO, 2005, p.26).

²Muitas representações particulares e violentas contra feminilidades podem ser vistas com profusão nos vídeos, capas e materiais de divulgação de bandas de *hard rock* ou *hair metal* dos anos 80. Alguns exemplos: bandas como Motley Crue (e.g. videoclipe *Girls, Girls, Girls*), Helix (e.g. videoclipe de *Gimme, gimme good lovin*), Aerosmith (e.g. videoclipe de *Rag doll*), mas também bandas recentes como Steel Panther (e.g. videoclipe de *Fat Girl*), e de bandas de outros subgêneros do *metal*, como Mastodon (e.g. videoclipe *Motherload*), Satyricon (e.g. *Mother North* (uncensored)), Behemoth (e.g. videoclipe *Ov fire and the void*), Misfits (e.g. videoclipe *Helena*) entre outros possíveis exemplos destas mesmas bandas e também de outras dos mais variados subgêneros. As figuras femininas são objetificadas, sexualizadas e também alvo de escárnio em muitos destes vídeos.

Devido às recentes movimentações teóricas, acadêmicas e sociais, o feminismo e as relações de gênero têm sido repensadas por vários vieses. A partir da consolidação da Teoria *Queer* e de teorias como a performatividade de gênero (BUTLER, 2016[1990]), os estudos sobre as relações de gênero no metal ganharam novas reflexões. O livro *Queerness in Metal: Metal Bent*, lançado em 2015 pela antropóloga Amber Clifford-Napoleone traz novas perspectivas que contribuem para a desconstrução de uma visão dicotômica das relações de gênero, tanto dentro da cultura como nas próprias pesquisas sobre o *metal*. De acordo com Clifford-Napoleone (2015, p. 3), os estudos acadêmicos sobre o *metal* que abordaram algum aspecto de gênero social reafirmaram um tipo de ligação necessária entre a ideia de masculinidade e os sons e produtos desta cultura. A autora discute o fato de tais trabalhos partirem do pressuposto de uma masculinidade única no metal, restrita aos corpos machos, cis, brancos e heterossexuais (WEINSTEIN, 2000; WALSER, 1993).

Além de contestar as visões dicotômicas questionando a unicidade e essencialismo de determinadas representações de gênero, Clifford-Napoleone propõe a existência e resistência de um *queerscape* no *metal*, no qual indivíduos de corpos heterógenos, etnias, nacionalidades, classes sociais e orientações sexuais diversas encontram espaço para diálogo, existência, resistência e pertencimento.

O livro de Clifford-Napoleone nos leva a uma visão otimista a respeito da cultura e comunidade do metal, em geral. Porém, entendemos a realidade social como aberta, em constante processo de transformação (BHASKAR, 1985; CHOULIARAKI e FAIRCLOUGH, 1999; FAIRCLOUGH, 2003), o qual se dá por meio de lutas hegemônicas e na dialética das relações sociais. Desta maneira, não podemos sustentar, teoricamente, que a diversidade na cultura do metal e o próprio *queerscape* existam sem outras resistências ou conflitos.

Um dos espaços de importância cultural para este gênero musical e onde ocorre uma intensa circulação dos textos sobre *metal* é a mídia musical especializada, principalmente as revistas. Junto aos meios de comunicação de massa, tais como televisão e rádio, estas mídias foram responsáveis pela difusão e consolidação deste gênero musical (WEINSTEIN, 2000). As mídias não são apenas um adendo exterior às culturas, ou entidades descoladas dos meios que as produzem, mas fazem parte da sociedade, estabelecendo relações complexas (SILVERSTONE, 2005). Desta maneira, é preciso aprofundar a investigação e a discussão sobre gênero social dentro das mídias especializadas em *metal*, entender quais representações são produzidas, que tipo de

iterações e citações de gênero são performadas, bem como a maneira como as performatividades de gênero são produzidas. Assim, perguntamos: essas mídias corroborariam a mudança social percebida dentro do *metal*, ou ofereceriam resistência para as mudanças? Masculinidades, feminilidades, performatividades *queer* diversas estão retratadas nos espaços destas mídias? Como são retratadas? São hierarquizadas ou não? Perguntas como estas merecem atenção dos estudos no campo do *metal*, e conduzirão aqui nossas reflexões.

Apesar de Clifford-Napoleone (2015) comentar em *Queerness in Metal* sobre a visibilidade e inclusão *queer* em espaços na mídia especializada em *metal* no exterior, citando, por exemplo, entrevistas com *Rob Halford* (um ícone gay/*queer* no metal), ou até mesmo artigos sensíveis à causa LGBTQ em revistas online como a *Metal Injection*, não podemos dizer que todas as mídias serão abertas à diversidade, ou tratarão as performatividades de gênero da mesma maneira. A exclusão, depreciação e objetificação de determinadas feminilidades já são reconhecidas como parte das práticas de algumas revistas especializadas em *metal* em Portugal (*Loud!*) - (MARTINS, 2011); e também no Reino Unido (*Kerrang!*) - (HILL, 2013, 2014, 2016). Da mesma forma, nos parece raro que a mídia especializada em metal no exterior tenha as mesmas pautas e modos de operação que a mídia especializada em *metal* no Brasil. Por isso, ainda é preciso investigar como se dão as relações de gênero nas publicações brasileiras.

No Brasil, além de apresentar os problemas com relação às feminilidades, já destacados em veículos de outros países por Hill (2013, 2014, 2016) e Martins (2011), alguns espaços midiáticos especializados também promovem representações particulares e excludentes, onde corpos fora do padrão, negros, gordos entre outras performatividades *queer* não são reconhecidos. É no mínimo intrigante o fato de que, por exemplo, uma das pioneiras do vocal operístico dentro do *metal*, a musicista *Sarah Jezebel Deva*, que é gorda, nunca tenha sido capa da única revista especializada neste gênero musical no Brasil em produção até os dias atuais, a *Roadie Crew*³, na qual já figuraram em destaque de capa as várias vocalistas de mesma linha vocal, porém magras, tais como *Tarja*, *Floor*, *Sharon*, *Simone* entre outras. Portanto, a cultura do metal ainda apresenta problemas e situações a serem superadas, principalmente em alguns dos espaços midiáticos especializados. O cenário, assim, é aquele descrito por *Eight of Swords*, a música da banda *Huntress*, em destaque na epígrafe deste capítulo. *Eight of Swords*, ou oito de espadas, é uma das piores

³Capas de todas as edições da *Roadie Crew* até a presente data: <http://www.roadiecrew.com/edicoes.php?p=1> acesso em 02/02/2018

cartas que podem aparecer em um jogo de tarot. A carta revela uma situação de conflitos, sofrimento e até mesmo cegueira diante de uma situação que pede superação e esforço de libertação por parte do consulente. Não seria preciso, então, sermos menos “cegx” com relação ao papel destas publicações no reforço de normatividades dentro da cultura do *metal*?

Ao mesmo tempo em que essas publicações ainda fomentam e legitimam as práticas musicais do *metal*, bem como fazem circular os elementos de codificação da cultura, elas também geram implicações sócio-discursivas nesta comunidade, como afirma Inês Rôlo Martins:

O discurso jornalístico especializado em música estabelece e mantém mitos associados à subcultura, ao mesmo tempo em que o estatuto de especialista dos jornalistas lhes dá credibilidade para estabelecerem posicionamentos ideológicos face às produções musicais (MARTINS, 2011, p.1).

Ao elaborarem críticas, avaliações e julgamentos sobre os trabalhos artísticos, os/as jornalistas das revistas de música passam a fazer parte de uma comunidade a qual a autora Marcia Citron (1993, p. 166-167) denomina como **recepção especializada**. Profissionais da crítica musical que fazem parte da recepção especializada têm papel ativo na constituição e legitimação dos cânones musicais. Em seu livro *Gender and the musical Canon*, Márcia Citron (1993, p.167) argumenta que o Cânone da música ocidental⁴ é constituído, principalmente, por critérios relacionados à criatividade, profissionalismo e avaliação da recepção especializada. De acordo com Citron (1993), os discursos que atravessam os critérios de constituição do Cânone são generificados, começando, por exemplo, dos próprios dicionários de música e da academia⁵.

Apesar de a autora se referir ao contexto da música clássica, algumas aproximações podem ser feitas com a canonicidade de outros gêneros musicais ocidentais. Assim, apoiadas nos argumentos de Citron (1993), bem como nos de Weinstein (2000), entendemos as revistas especializadas em *metal* como parte deste tipo de recepção, cuja importância para a padronização canônica é historicamente evidente. Desta maneira, cabe investigar se as revistas especializadas em *metal* também fazem a iteração de discursos generificados sobre música, e se constituem um espaço canônico hierarquizante de determinadas performatividades de gênero dentro da música. Portanto,

⁴Citron (1993) se refere especialmente ao Cânone da música clássica ocidental.

⁵A autora explana no livro como a sonata incorporou as relações de gênero ao longo de sua criação, ensino e reprodução, onde características de notas musicais eram ligadas à feminilidade ou masculinidade – as notas fracas, suaves, à feminilidade ; notas fortes, altas, à masculinidade hegemônica.

esta pesquisa se volta para a investigação dos discursos generificados potencialmente presentes na revista brasileira especializada em metal *Roadie Crew*. Como explicaremos em capítulos posteriores, adotamos a posição de que os **discursos sobre a música são parcialmente generificados**, uma vez que os mesmos também são atravessados por questões econômicas e estéticas, as quais não serão objetos imediatos da presente investigação, apesar de não serem ignoradas.

Ainda que a *Roadie Crew* não seja o único veículo a produzir crítica musical especializada em *metal*, em um espaço em que a produção de blogs, *zines* e revistas online ganham cada vez mais importância, ela foi, e talvez continue sendo, uma das referências principais tanto para fãs quanto para quem produz conteúdo digital sobre o gênero musical. Afinal, trata-se da única revista impressa brasileira sobre *metal* ainda em atividade, com produção mensal e atualizada, de circulação nacional/internacional⁶.

Não devemos ignorar, tampouco, o fato de que os gêneros discursivos presentes na *Roadie Crew* são consumidos pela comunidade discursiva do *metal*, composta de fãs, produtores culturais, produtores de conteúdo e artistas do metal, muitos dos quais atualmente assumem a escrita em veículos *online* especializados. As comunidades discursivas são formadas por redes sócio-retóricas de pessoas com objetivos públicos comuns, as quais possuem mecanismos de interação e intercomunicação específicos, bem como produzem hierarquias e regulação dos gêneros que utilizam (SWALES, 1990). Os textos dos veículos online não estão alheios a essa produção da *Roadie Crew*, e seus gêneros discursivos, uma vez que, como aponta Swales (1990), a produção genérica se dá de forma sistêmica, atravessada por outros gêneros, pela intertextualidade e interdiscursividade. Então, é possível presumir um imbricamento dos discursos veiculados nos textos da *Roadie Crew* com aqueles produzidos e veiculados na mídia especializada *online*.

Entretanto, por meio da integração de alguns jornalistas à equipe, a revista demarca seu espaço como ‘profissional’, destacando-se entre as mídias *online* especializadas em *metal*, as quais são predominantemente feitas por fãs. Assim, a forma como a revista produz as performatividades de gênero poderá estabelecer, quebrar ou promover a manutenção de relações assimétricas de gênero, com consequências diretas na construção de um ‘*cânone do metal*’, bem como poderá afetar processos identitários de artistas e da comunidade leitora.

6 Como se pode verificar na lombada da revista, ela também é distribuída em Portugal, vendida a 4,90 euros. No Brasil, a revista é vendida pelo valor de 14,90 reais.

Os valores da cultura criada em torno do *metal* e a própria constituição de padrões canônicos na música são mediados discursivamente, e muito disso observamos na prática das revistas especializadas em *metal* (Walser, 1993; Weinstein, 2000). Assim como quaisquer textos presentes em nossa sociedade, os textos produzidos pela *Roadie Crew* também podem estar investidos ideologicamente, servindo a uma dada hegemonia. Portanto, merecem um ‘olhar de lupa’ crítico.

Diante disso, a análise do discurso crítica desenvolvida e proposta por Norman Fairclough (2001; 2003) e Chouliaraki e Fairclough (1999) nos dará o suporte teórico-metodológico mais adequado e pertinente, pois como afirmam Vieira e Resende (2016):

Sabemos que a ADC ocupa-se de efeitos ideológicos que sentidos de textos, como instâncias do discurso, possam ter sobre relações sociais, ações, interações, pessoas e mundo material. Suas preocupações direcionam-se a sentidos que possam atuar a serviço de projetos particulares de dominação e exploração, seja contribuindo para modificar ou sustentar, assimetricamente, identidades, conhecimentos, crenças, atitudes, valores (VIEIRA E RESENDE, 2016, p. 77).

Desta maneira, a ADC faircloughiana ainda poderá oferecer um diálogo profícuo com os feminismos e o projeto *Queer* para a investigação das relações de gênero na revista, uma vez que estas envolvem relações de poder (SCOTT, 1990; FLAX, 1992), bem como se baseiam em diferenças construídas pela linguagem, necessitando constante citação e iteração (BUTLER, 2016). Conforme explica Gomes (2016, p. 6), quando concordamos com a perspectiva crítica do discurso, de que as representações são parte da prática social, e que o discurso seria, portanto, constitutivo das “performatizações e transformações identitárias”, estabelecemos um diálogo com o pensamento butleriano da linguagem enquanto coisa que fazemos e meio pelo qual fazemos coisas. De acordo com Gomes,

Haveria então uma linha epistemológica comum de que os discursos constituem corpos, e estes só se performatizam e se formam em função das inscrições de poder e dos atos performativos que podem sustentar, naturalizar e/ou subverter normas, padrões e injunções. Há, portanto, uma relação constitutiva entre regulação de gênero e discursos: nos formamos pelo (e no) discurso, de maneira performativa, e somos regulados pela iteração dos atos performativos que tanto podem sustentar as normas, quanto podem desestabilizá-las, compelidas por sanção social e tabu. (GOMES, 2016, p.7).

Nas próximas seções desta dissertação, apresentaremos nossos objetivos gerais e específicos para a investigação a respeito das performatividades de gênero nas entrevistas da revista *Roadie Crew*. Em seguida, justificaremos o que nos motiva a estudar a temática

e o referencial teórico para as discussões. A apresentação do percurso teórico-metodológico, os capítulos de análise e de reflexão sobre a análise e conclusão vêm em seguida, nesta ordem.

A presente pesquisa se vincula às discussões do projeto **“Corpo, diferença e vulnerabilidade social: estudos discursivos explanatórios críticos de narrativas de vida e midiáticas”** (GOMES, 2015), desenvolvido no Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Viçosa (UFV/MG).

O **objetivo geral** desta pesquisa é analisar, por meio dos estudos discursivos críticos, de vertente britânica, quais performatividades de gênero estão presentes nas entrevistas produzidas pela revista *Roadie Crew* e quais relações de poder estão sendo estabelecidas, negociadas e produzidas. É nosso interesse refletir sobre a função das representações de feminilidades, masculinidades e outras performatividades de gênero possivelmente presentes no discurso da revista, problematizando se elas poderiam contribuir para engessar, corroborar e legitimar ou subverter e desafiar relações de gênero pautadas pela assimetria, binarismo e heteronormatividade. Da mesma forma, procuramos entender em que medida os discursos sobre a produção artística musical no gênero *metal* na revista *Roadie Crew* também são generificados e, por quais mecanismos são construídos de maneira generificada.

Nossos objetivos específicos são:

- I. Investigar como a prática midiática da revista especializada em *metal* *Roadie Crew* representa e produz performatividades de gênero, a partir da análise de dois dos significados do discurso. **Significado Representacional:** por meio do sistema de transitividade e da análise da representação dos atores sociais, da intertextualidade e interdiscursividade, bem como das escolhas léxico-gramaticais e coocorrências de palavras; **Significado Identificacional:** por meio do Subsistema de Atitude – julgamentos e apreciações, modalidade e metáforas utilizadas para identificar os atores sociais.
- II. Identificar e entender mecanismos que tornam generificado o discurso sobre a música na revista.
- III. Discutir, a partir dos resultados da análise, os atravessamentos sociais, culturais e políticos implicados na representação e produção de determinadas performatividades de gênero por meio do discurso da revista. Analisar em que medida tais performatizações de gênero nas entrevistas podem acentuar ou negociar hegemonias e relações assimétricas de poder, para problematizar os

possíveis impactos e aspectos problemáticos de tais representações para a constituição de um cânone musical do *metal*, de forma a sugerir maneiras de superação dos problemas identificados na análise do discurso crítica das entrevistas da revista *Roadie Crew*.

Para apresentar a **justificativa de pesquisa**, peço licença para falar em primeira pessoa⁷, a fim de explicitar as motivações que me levaram à apresentação da presente temática de pesquisa à comissão de seleção de Mestrado do Departamento de Letras da UFV, em 2015.

Identifico-me como fã de *metal* e leitora da mídia especializada sobre este gênero da música popular de massa. Minha trajetória acadêmica e profissional foi marcada por duas produções videográficas relacionadas ao *metal*⁸. Uma delas, dedicada à promoção da visibilidade das musicistas ligadas a este gênero musical no Brasil, o *Mulheres no metal*, documentário que mostrou o papel ativo das musicistas na construção da história do *metal* no Brasil, já que as produções videográficas existentes as excluía ou incluía por meio de construções discursivas particulares da feminilidade, colocando-as como coadjuvantes.

Desta maneira, a temática sempre teve um grande apelo pessoal, também pelo fato de eu nunca ter compreendido e me conformado com a execração e subvalorização de determinadas feminilidades neste meio, a predominância e valorização de determinadas masculinidades e as construções discursivas particulares sobre feminilidades, tais como o conceito de *groupie*⁹. A partir da minha vivência, também percebo que o problema não é somente a inclusão de corpos femininos performatizando feminilidades, sejam estes

⁷Optamos por falar em primeira pessoa do plural em todo o projeto, por acreditar que este é uma construção coletiva, fruto das discussões com as pessoas integrantes do projeto “Corpo, diferença e vulnerabilidade social: estudos discursivos explanatórios críticos de narrativas de vida e midiáticas” (GOMES, 2015), desenvolvidos no Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Viçosa (UFV/MG), coordenado pela Professora Doutora Maria Carmen Aires Gomes, também orientadora desta pesquisa e interlocutora fundamental.

⁸ As duas produções videográficas são: 1. *Mulheres no metal* é um documentário produzido de maneira independente, em parceria com a ONG Associação Imagem Comunitária, de Belo Horizonte. O lançamento foi realizado em 2013. Desde então, o vídeo foi exibido em vários centros culturais, em capitais como Belo Horizonte, Fortaleza, São Paulo, Rio de Janeiro e também Amsterdã. O vídeo fez parte da série de programas Rede Jovem de Cidadania, apresentado semanalmente na Rede Minas de Televisão e TV Brasil. 2. *Ruído das Minas: a origem do heavy metal em Belo Horizonte* é um documentário apresentado como trabalho de conclusão de curso para a obtenção do grau de Bacharelado em Comunicação Social/Jornalismo, pela UFMG. São co-autores: Filipe Sartoreto, Gracielle Fonseca e Rafael Sette Câmara.

⁹ Termo utilizado no rock e *metal* para se referir a mulheres cis heterossexuais que mantêm relações sexuais com homens cis heterossexuais das bandas.

corpos cis ou trans¹⁰. Pois, nas últimas décadas, alguns destes corpos – em grande parte cis – estão mais presentes nos concertos e em bandas. Para além da inclusão, no entanto, é preciso avaliar criticamente a maneira como estas pessoas têm sido incluídas/apresentadas/ representadas/ performatizadas nestes espaços. Este é um dos pontos cruciais deste trabalho, o qual discutiremos com mais profundidade em outras seções.

O espaço da revista especializada em *metal* me chama a atenção por ser reconhecido como um dos mais importantes para promoção e circulação de simbologias e valores na cultura criada em torno deste gênero da música (WEINSTEIN, 2000), bem como pelo fato de serem importantes elementos na constituição da recepção especializada e da construção do cânone musical (CITRON, 1993). Sendo a única revista impressa especializada em *metal* a circular mensalmente no Brasil, com produção atualizada, e também em Portugal, a *Roadie Crew* se configura como uma das mídias hegemônicas que constituem os discursos sobre música no país. Assim, a revista é um dos lugares legitimados entre fãs de *metal* brasileiros, em que as performatizações de gênero ganham exposição frente a um público significativo – segundo o release produzido pela revista em 2012, a tiragem da mesma seria de 25.000 exemplares mensais, dos quais 7500 seriam consumidos por assinantes. É importante ressaltar que, estes dados são limitados e passíveis de questionamento, uma vez que não há publicação de atualização até o momento da redação da presente dissertação¹¹.

A partir destas considerações, entendo que a observação das relações de gênero e das identidades performatizadas na revista ganha relevo. Parto do pressuposto de que os discursos sobre a música não são baseados apenas no caráter abstrato das notas musicais. Como afirmam Citron (1993) e McClary (1990), tais discursos são generificados, tal como a experiência musical em si também o é, segundo Rosemary Lucy Hill (2016, p.1). Portanto, esses discursos e experiências não estão livres de investimentos ideológicos sobre as relações de gênero.

Além disso, Hill (2014, p.2) aponta que é necessário haver novos olhares de pesquisa, com conceitual adequado para identificar e problematizar as questões de gênero no *metal*. De acordo com a autora, as pesquisas do *metal studies*, em geral, não fazem este recorte de maneira satisfatória, pois analisam o *metal* somente do ponto de vista da

¹⁰ Pessoas cis são aquelas alinhadas, em termos de gênero, discursos e aparência corporal às expectativas sociais a respeito de sua morfologia. Já as pessoas trans não estão alinhadas a tais expectativas sociais e construções sobre gênero, sexo e desejo.

¹¹ A equipe foi procurada por e-mail com o pedido de fornecimento de dados atualizados, em 28/06/2016. No entanto, somente forneceram o release de com dados de 2012, alegando não haver atualização.

teoria das subculturas. Não consideram que haja discriminação, uma vez que homogeneizam o público mediante a incorporação do visual e das atitudes consideradas patentes do *metal* – algumas das quais são, coincidentemente, parte da performatização de uma masculinidade hegemônica na cultura ocidental. Deena Weinstein afirma que, se as “mulheres” se trajarem de jeans e camisas pretas largas, como os “homens”, elas poderão ser vistas como iguais, serem aceitas na comunidade (WEINSTEIN, 1991, p.105). Porém, como aponta Hill (2014, p.2), isso seria uma forma de discriminação de gênero, em que feminilidades seriam suplantadas em favor de uma masculinidade hegemônica.

Desta forma, é preciso trazer os estudos de gênero, para entender como a música e a cultura podem reproduzir valores e construções discursivas particulares caras ao sistema binário heteronormativo ocidental. Por meio dos estudos discursivo-críticos de vertente britânica (FAIRCLOUGH, 2001; 2003; CHOULIARAKI & FAIRCLOUGH, 1999), foi possível investigar como o discurso materializado nos textos da *Roadie Crew* tende a contribuir para a sustentação de relações assimétricas de poder, na base das relações de gênero, para a potencial sedimentação de preconceitos e reforço da normatividade.

A pesquisa foi orientada pelas seguintes perguntas: 1. Quais performatividades de gênero estão presentes no corpus de entrevistas da Revista *Roadie Crew*? 2. Tais performatividades estão presentes de maneira hierarquizada? 3. Qual seria a relação entre determinadas representações de performatividades de gênero e as formas de inclusão em espaços de canonização musical? 4. As performatividades de gênero presentes na revista reforçam ou desafiam a heteronormatividade?

Esta dissertação busca compreender as performatividades de gênero produzidas na revista *Roadie Crew* e suas possíveis consequências para a constituição de um cânone musical do metal. Nos alinhamos aos estudos discursivos críticos de Chouliaraki & Fairclough (1999), Fairclough (2001; 2003), por meio dos quais realizamos uma análise discursiva crítica, textualmente orientada, apoiada nas recorrências encontradas no processamento textual via *Antconc* e também no subsistema de Atitude, a partir da teoria da Valoração (WHITE, 2004), bem como conduzimos as análises suportadas em teorias sociais de Thompson (2002), sobre os modos de operação das ideologias, e nos estudos sobre gênero e música (CITRON, 1993; MARTINS, 2011; HILL, 2013, 2016; CLIFFORD- NAPOLEONE, 2015). Nossa proposta de abordagem busca problematizar as contribuições da musicologia feminista, a partir da Teoria *Queer*, para complexificar o

entendimento das relações entre performatividade de gênero e canonização musical no discurso da revista especializada em questão.

No capítulo a seguir, apresentamos o referencial teórico que sustenta nossa investigação, e dá base para a explanação do problema parcialmente¹² discursivo identificado.

2. OUT FOR BLOOD

*Waiting for a street fight
Clock strikes midnight
I got a bad reputation
So what the hell
'Cause we ain't doin' nothing
I ain't never done before
So give me all you got, babe
I could use a little more
(Out for blood – Lita Ford)*

Este primeiro capítulo teórico tem o intuito de demarcar a concepção de discurso à qual nos alinhamos e apresentar as principais contribuições de pensamento advindas das ciências sociais, as quais serão operacionalizadas por meio de categorias de análise social.

Nossa pesquisa tem como objetivo compreender as performatividades de gênero produzidas na revista *Roadie Crew* e suas possíveis consequências para a constituição de um cânone musical do metal, sob um viés discursivo-crítico. Para tanto, vincula-se à Análise do Discurso Crítica de vertente britânica, proposta por Norman Fairclough (1989; 1992). Trata-se de uma análise do discurso textualmente orientada (ADTO), com foco nos problemas e mudanças sociais da contemporaneidade (FAIRCLOUGH, 2001). Pesquisas vinculadas a esta linha são de caráter emancipatório, uma vez que visam à reflexão crítica-explanatória acerca dos problemas estudados, de forma a também apontar possibilidades de superação dos mesmos. Nossa análise é textualmente orientada pelas recorrências encontradas no processamento textual via *Antconc* e também no subsistema de Atitude, a partir da teoria da Valoração (WHITE, 2004), bem como são conduzidas a partir de teorias sociais de Thompson (2002), sobre os modos de operação das ideologias,

¹² A opção pelo uso do advérbio “parcialmente” é um posicionamento teórico, alinhado às proposições de Harvey (1996) e Chouliaraki e Fairclough (1999), explicitadas nos capítulos seguintes.

e nos estudos sobre gênero e música (CITRON, 1993; MARTINS, 2011; HILL, 2013, 2016; CLIFFORD- NAPOLEONE, 2015).

A proposta de Fairclough (1989;1992) sofreu modificações nas últimas décadas. Houve movimentos conceituais importantes acerca do discurso e das práticas sociais ao longo das reflexões subsequentes, como as elaboradas por Chouliaraki e Fairclough (1999) e reforçadas em Fairclough (2003). Portanto, nesta seção, retomaremos o conceito de discurso, inicialmente proposto pelo autor em seu modelo tridimensional (FAIRCLOUGH, 1992). Posteriormente, a abordagem proposta em Chouliaraki & Fairclough (1999), influenciada pela teoria do Realismo Crítico de Bhaskar (1985), e reafirmada por Fairclough (2003). Após realizar este percurso teórico, discutiremos brevemente, nesta seção, três conceitos centrais para as pesquisas de ADC faircloughiana: Ideologia, Hegemonia e Poder.

Também serve de apoio à análise linguística, nesta pesquisa, a Teoria da Avaliatividade de Peter White (2004), mais especificamente o Subsistema de Atitude. Em seguida, traremos discussões teóricas diretamente relacionadas ao objeto de investigação (as performatividades de gênero nas entrevistas da revista especializada em *metal Roadie Crew*). A saber: feminismos e teoria *Queer*, a musicologia feminista e algumas contribuições dos *metal studies*. Estes últimos não se constituem como uma área de convergência teórica ou epistemológica, mas sim uma área de interesse temático comum. Assim, existem pesquisas que se situam no campo da sociologia, dos estudos midiáticos, da antropologia e musicologia. O termo *metal studies* foi oficializado no livro *Global Metal Music and Culture: Current Direction in Metal Studies*, de Brown et al (2016).

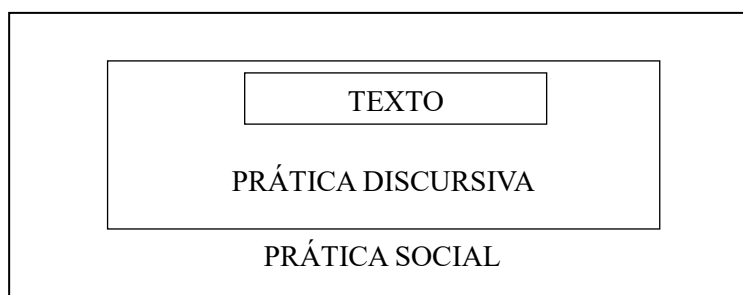
Aqui também aproveitamos para esclarecer que, apesar de parecerem incongruentes, algumas contribuições do feminismo, da musicologia feminista e da Teoria *Queer* serão utilizadas como maneira de tensionar a discussão. Alguns pontos de vista de uma ou outra teoria, na verdade, servem para relativizar uma a outra e entender a complexidade do objeto em questão. Afinal, esta dissertação pretende contribuir para a discussão sobre gênero social e mídias especializadas em *metal*, e não legitimar ‘a verdade’ sobre a *Roadie Crew* a partir de quaisquer teorias.

2.1. A Concepção Tridimensional do Discurso

Em *Discurso e mudança social* (FAIRCLOUGH, 2001 [1992]), o autor apresenta seu modelo tridimensional de Análise do Discurso. Neste sentido, Fairclough propõe a

constituição do discurso por três dimensões: texto, prática discursiva e prática social. Como texto, o autor concebe a linguagem falada e escrita, assim como Halliday (1978) *apud* Fairclough (2001). Como prática discursiva, considera os processos de produção e consumo de textos. A linguagem em uso, neste caso, é um tipo de prática social. De acordo com o autor, o modelo não traz uma oposição entre prática social e discursiva, uma vez que a discursiva é parte da prática social e, algumas vezes, uma determinada prática social pode ser totalmente discursiva (FAIRCLOUGH, 2001). Fairclough (2001) mostra que os três elementos do discurso estão organizados de acordo com a figura a seguir.

Figura 1 – Concepção tridimensional do discurso



Fonte: Fairclough (2001, p. 101)

No modelo tridimensional, Fairclough mostra a relação dialética destas dimensões, na medida em que “os processos de produção e interpretação são formados pela natureza da prática social, ajudando também a formá-la e, por outro lado, o processo de produção forma (e deixa vestígios) no texto, e o processo interpretativo opera sobre ‘pistas’ no texto” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 36). Assim, o autor destaca o papel fundamental da prática discursiva enquanto mediadora das relações entre texto e prática social. Ao considerar o discurso enquanto prática social, articulado por práticas discursivas e materializado em textos, o autor enfatiza o caráter dialético das relações entre linguagem e sociedade: o discurso tanto seria socialmente constitutivo quanto também constituído pelas relações sociais. Apoiada neste pressuposto, nasce a Teoria Social do Discurso (TSD), expressa na relação dialética entre os elementos do modelo tridimensional do discurso. Desta maneira, “a constituição discursiva da sociedade não emana de um livre jogo de ideias nas cabeças das pessoas, mas de uma prática social que está firmemente enraizada em estruturas sociais materiais, concretas, orientando-se para elas” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 97).

Entender o discurso enquanto prática social implica em considerar que ele é uma forma de agir em sociedade, de representar e significar o mundo (FAIRCLOUGH, 2001, p. 95). Cada discurso manifesta, assim, funções da linguagem chamadas pelo autor de

‘identitária’, ‘relacional’ e ‘ideacional’. Tais funções destacadas por Fairclough (2001) são inspiradas na Linguística Sistêmico Funcional (LSF), especificamente no trabalho de Halliday (1978). Porém, Fairclough entende que a função ‘interpessoal’ descrita em Halliday (1978) deveria ser dividida em ‘identitária’ e ‘relacional’.

Segundo Fairclough (2001, p.95), a **função identitária** diz respeito às identidades dos atores sociais estabelecidas nas práticas sociais e discursivas. As relações sociais estabelecidas pelos participantes e as representações criadas a partir de tal interação dizem respeito à **função relacional**. Já a **função ideacional** está ligada à forma como os textos vão significar o mundo. O autor ainda faz a ressalva de que, apesar de analiticamente separadas, estas funções e suas respectivas categorias existem em concomitância, e estabelecem relações tão próximas que, muitas vezes, o limite entre cada uma delas é muito tênue. Assim, um mesmo texto poderia expressar mais de uma função, ao mesmo tempo.

2.1.1 Proposta analítica do modelo tridimensional do discurso

Fairclough (2001) propõe uma divisão analítica entre texto, prática discursiva e prática social, a fim de aplicar categorias pertinentes a cada um destes elementos do discurso. Assim, como explicam Ramalho e Resende (2004), o texto será analisado em termos de vocabulário – considerando lexicalizações e relexicalizações, relações entre palavras e sentidos; gramática – considerando as relações entre as palavras na frase, principalmente, apoiando-se em categorias oferecidas pela Gramática Sistêmico Funcional (GSF) de Halliday (1985). Também serão analisadas a coesão – que diz respeito às ligações entre frases e mecanismos de referência, uso de palavras do mesmo campo semântico e conjunções; e a estrutura textual – relativa aos modos organizacionais do texto e a forma como os elementos se combinam.

A análise da prática discursiva é realizada por meio do entendimento dos processos e condições de produção e distribuição do texto, bem como pela análise da força, coerência, intertextualidade e interdiscursividade. Assim, respectivamente: quais atos de fala estão presentes, os pressupostos ideológicos que servem de apoio para inferências, as relações de referenciamento e dialogismo entre textos e as ordens do discurso presentes na construção da prática em questão.

Já a análise da prática social está apoiada na investigação dos investimentos ideológicos e hegemônicos. Assim, serão importantes os pressupostos, sentidos potenciais de palavras e metáforas. Com relação aos aspectos hegemônicos, questiona-se quais são as orientações econômicas, políticas e sociais presentes, e como o texto se insere na luta hegemônica.

A seguir, trazemos o quadro em que Ramalho e Resende (2004, p. 188) agrupam as categorias analíticas do modelo tridimensional do discurso, proposto por Fairclough (2001).

Quadro 1 – Categorias analíticas propostas no modelo tridimensional.

TEXTO	PRÁTICA DISCURSIVA	PRÁTICA SOCIAL
Vocabulário Gramática Coesão Estrutura textual	Produção Distribuição Consumo Contexto Força Coerência Intertextualidade	Ideologia Sentidos Pressuposições Metáforas Hegemonia Orientações econômicas, Políticas, culturais, ideológicas

Fonte: Ramalho e Resende (2004, p. 188)

Uma das características mais importantes do modelo tridimensional, proposto por Fairclough (1992), é a centralidade do discurso, compreendido como prática social. Este ponto é essencial para o entendimento do movimento conceitual proposto por Chouliaraki e Fairclough (1999) em *Discurso na modernidade tardia: repensando a análise crítica do discurso*, como apresentaremos a seguir.

2.2. A Concepção de Discurso para Chouliaraki e Fairclough (1999)

Chouliaraki e Fairclough (1999) afirmam que não é surpreendente o fato de parte da linguística colocar o foco sobre a linguagem e o semiótico. No entanto, entendem que seria contraditório, para aquilo que propõem, a permanência deste foco em uma pesquisa com inclinação disciplinar para a dialética, contemplando as relações entre linguagem e sociedade. Portanto, o principal movimento conceitual presente na abordagem dos autores em *Discurso na modernidade tardia: repensando a análise crítica do discurso* é o de descentralização do discurso na prática social. Nesta nova proposta, o discurso passa a ser um **momento** das práticas sociais, articulado a outros momentos que as constituem. Antes de nos aprofundarmos nas discussões que levaram os autores a esta mudança de

entendimento sobre o discurso, cabe lembrar que a palavra ‘discurso’ na ADC de vertente britânica atende a duas concepções:

Como substantivo mais abstrato, significa ‘linguagem e outros tipos de semiose como momento irreduzível da vida social’ ao passo que, como substantivo mais concreto, significa ‘modos particulares de representar parte do mundo (VIEIRA e RESENDE, 2016, p.43).

Chouliaraki e Fairclough (1999) chegam à descentralização do discurso na prática social, por meio do diálogo com o Realismo Crítico, especificamente, pelo trabalho de Roy Bhaskar (1985). Também foram centrais para esta nova configuração teórica do discurso: as reflexões sobre a modernidade tardia trazidas por Anthony Giddens (1991), as contribuições na conceituação de práticas sociais em David Harvey (1996), a forma como John B. Thompson (2011) relaciona ideologia e modernidade, bem como os conceitos de articulação e hegemonia na obra de Laclau e Mouffe (1985). A partir desses referenciais, a ADC de vertente britânica se firma no campo das ciências sociais críticas, por dar ênfase ao questionamento crítico da vida social, principalmente no que diz respeito às relações assimétricas de poder.

A seguir, discutiremos as principais contribuições teóricas que resultaram na proposta teórico-metodológica de 1999.

2.2.1. A modernidade tardia como um ambiente de mudanças aceleradas

Chouliaraki e Fairclough (1999) se alinham ao pensamento de Giddens (1991) sobre a modernidade tardia. Assim, consideram um período não de ruptura, mas sim exacerbação de características da modernidade, a qual teve início na Europa do século XVII, como um estilo de vida, costumes e organizações sociais características (GIDDENS, 1991, p.11). Apesar de reconhecermos este período de acentuação de características da modernidade, compreendemos, assim como a autora e autores referidos anteriormente, que a modernidade tardia não é experienciada na totalidade das nossas vivências cotidianas e práticas sociais. Não existe uma linearidade dos processos na modernidade tardia, uma vez que as próprias práticas sociais são refeitas e recontextualizadas por meio de movimentos dialéticos, os quais envolvem, em muitas situações, a coexistência com características de outros períodos históricos.

Nesta abordagem de 1999, os autores se interessam pelo contexto da modernidade tardia e seus mecanismos, os quais permitem a aceleração das mudanças sociais parcialmente sustentadas pelo discurso. Giddens (1991) identifica como a primeira

característica relevante da modernidade tardia a radicalização da separação entre tempo e espaço. Essa divisão teria alterado de maneira significativa as relações em diversos contextos sociais e institucionais, os quais prescindiam da presença para serem afetados, como explica o autor:

A separação entre tempo e espaço e sua formação em dimensões padronizadas, "vazias", penetram as conexões entre a atividade social e seus "encaixes" nas particularidades dos contextos de presença. As instituições desencaixadas dilatam amplamente o escopo do distanciamento tempo-espaço e, para ter este efeito, dependem da coordenação através do tempo e do espaço. Este fenômeno serve para abrir múltiplas possibilidades de mudança liberando das restrições dos hábitos e das práticas locais (GIDDENS, 1991, p. 23-24).

A separação radical de tempo e espaço vai permitir o desenvolvimento de **mecanismos de desencaixe** de maneira que, neste contexto, as instituições modernas possam afetar a vida de pessoas em larga escala, em simples ações de rotina, nas quais conectam facilmente o local e o global. Existe, assim, um deslocamento das relações sociais de seus contextos e locais de interação originais, numa reestruturação das mesmas em ‘extensões indefinidas de tempo-espaço’ (GIDDENS, 1991, p.24).

Dois sistemas são imprescindíveis na operação dos mecanismos de desencaixe, segundo Giddens (1991): o sistema de **fichas simbólicas** e o **sistema de peritos**. O sistema de fichas simbólicas diz respeito ao dinheiro e às possibilidades do uso do mesmo, e do sistema financeiro, nos mais variados contextos, independe dos atores sociais e das relações que estabelecem entre si. O sistema de peritos diz respeito à legitimação de um sistema de conhecimentos técnicos, especializados em várias áreas, o qual se transforma em referência central para a ação humana.

Por fim, Giddens (1991) destaca a **reflexividade** como outra característica inerente à modernidade tardia. A reflexividade “consiste no fato de que as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz de informação renovada sobre estas próprias práticas, alterando assim constitutivamente seu caráter” (GIDDENS, 1991, p. 39). Desta maneira, todo e qualquer conhecimento produzido pode ser revisado a qualquer momento. Da mesma forma, procede-se à sistematização do conhecimento da vida social feita pelos próprios sujeitos, os distanciando da tradição como fonte balizadora de ações.

Estas três principais características das instituições na modernidade tardia formam um contexto no qual as mudanças sociais ocorrem de maneira mais complexa. Como a reflexividade é parte inerente da atividade humana (GIDDENS, 1991), logo, pressupõe-se o uso contínuo da linguagem para a revisão das práticas sociais – as pessoas falam

sobre o que fazem, escrevem, sistematizam e trazem tais conhecimentos para suas vidas cotidianas. Assim, ao dar ênfase na linguagem como parte irreduzível da vida social, a ADC britânica vai contribuir nas discussões sobre as interconexões e articulações discursivas presentes nos mecanismos descritos por Giddens. Da mesma forma, o entendimento do funcionamento de tais mecanismos torna-se importante para as pesquisas desenvolvidas naquela vertente.

2.2.2. O Realismo crítico e o mundo como um sistema aberto

Alguns pressupostos do Realismo crítico são necessários para a compreensão da proposta de Análise do Discurso Crítica elaborada por Chouliaraki e Fairclough (1999). Dentre eles, as **dimensões transitivas e intransitivas** do conhecimento e a **ontologia da realidade estratificada**.

De acordo com Bhaskar (1985), a nossa relação entre o conhecimento produzido e a realidade possui dimensões transitivas e intransitivas. Há elementos e processos do mundo real, seja ele natural ou social, que existem independente do nosso conhecimento a respeito deles. Por exemplo, duas moléculas de hidrogênio junto a uma de oxigênio continuarão formando a água, independente dos nomes e conceitos que damos a estes elementos ou reações entre eles. São, portanto, intransitivos. Já o que produzimos em termos de conhecimento, ou o que delimitamos como nosso objeto de conhecimento, tem caráter transitivo. Este seria o fundamento da crítica de Bhaskar ao positivismo e empiricismo. Como afirma Sayer (2014, p.9), “a distinção entre as dimensões intransitiva e transitiva da ciência implica que o mundo não deve ser reduzido à nossa experiência acerca do mesmo”.

Além de distinguir o mundo que existe e aquele que produzimos a partir do nosso conhecimento, o Realismo crítico também propõe que a realidade seria estratificada. A ontologia da realidade estratificada distingue as dimensões do real, do atual¹³ e do empírico. Sayer (2014) explica que, quando se refere ao real, um pesquisador alinhado ao Realismo Crítico não requer um lugar privilegiado na produção do conhecimento. Mas sim, defende ser possível o entendimento das possibilidades ou potencial do mundo.

¹³Vieira e Resende (2016) preferem chamar a dimensão do atual de ‘realizado’, para que a tradução fique mais clara.

Os objetos que constituem o real intransitivo são compostos por poderes causais, estruturas e mecanismos próprios. A dimensão do actual é aquela em que esses poderes e estruturas são ativados. O estrato empírico é o da nossa experiência, “que pode ser feita em relação ao real ou atual, embora seja contingente (nem necessário, nem impossível) que nós conheçamos o real ou o actual” (SAYER, 2014, p.10).

Como apontam Chouliaraki e Fairclough (1999, p.5), uma das grandes contribuições do Realismo Crítico para a constituição de uma ciência emancipatória é o fato de que ele torna possível que as pessoas tomem consciência do “como não é”, “como poderia ser” ou “poderia tornar-se”. Assim, a noção de mundo como um sistema aberto, em constante mudança e rearranjo de elementos é essencial para essa consciência transformacional da realidade.

Outro ponto de relevância diz respeito à relação dialética dos diversos estratos. Nesta perspectiva, os estratos da realidade não estão alheios uns aos outros. Um dos argumentos desenvolvidos pelo Realismo Crítico é o fato de o mundo ser caracterizado pela emergência: um ou mais elementos podem se combinar para dar origem a um novo fenômeno. Porém, cada elemento tem suas propriedades irreduzíveis. Nesse sentido, não se pode ignorar a existência da emergência, ou seja, não podem ser negligenciados os efeitos que um elemento possa ter sobre o outro, apesar de não ser necessário sempre voltar ao nível básico de um elemento para compreender o novo ao qual ele deu origem (SAYER, 2014). Outro ponto importante da filosofia do Realismo Crítico é a concepção da causação como uma relação independente do número de vezes em que se observa a ocorrência daquilo que causa um fenômeno. Assim, a explicação da causa de um mecanismo envolverá “descobrir a natureza da estrutura ou objeto que possui aquele mecanismo ou poder” (SAYER, 2014, p.13).

Nos **sistemas abertos** do mundo social, um poder causal pode levar a diversos resultados. Como enfatiza Sayer (2014, p.15), “porque os eventos não são pré-determinados antes que ocorram, mas dependem de condições contingentes, o futuro é aberto”. Porém, algumas vezes pode haver condições de fechamento que produzem regularidades entre uma causa e um efeito. É o que Bhaskar (1975) define como **sistemas fechados** – aqueles em que tanto o objeto possuidor do poder causal seja estável, quanto as condições externas sejam constantes. A constância de tais condições, veremos mais adiante, é um dos focos de disputa das lutas hegemônicas.

Ainda, é importante para a compreensão da proposta teórico-metodológica da ADC esboçada por Chouliaraki e Fairclough (1999) a noção da dimensão interpretativa ou hermenêutica das ciências, apontada pelo Realismo Crítico. Nas palavras de Sayer,

O realismo crítico reconhece que os fenômenos sociais são intrinsecamente significativos e, portanto, que o significado não é apenas uma descrição exterior dos fenômenos sociais, mas constitutivo dos mesmos (embora, obviamente, também existam constituintes materiais). Significado deve ser compreendido, não podendo ser medido ou contado e, assim, sempre existe uma dimensão interpretativa ou hermenêutica na ciência social (SAYER, 2014, p.18).

Neste sentido, podemos relacionar a concepção de Sayer (2014) sobre os aspectos significativos da realidade social à proposta de Chouliaraki e Fairclough (1999) de discurso como momento das práticas sociais. O discurso é, assim, esta parte significativa da realidade a ser explanada, e ao mesmo tempo constitutivo dos fenômenos sociais. A ênfase nos significados dos problemas sociais e da necessidade de um olhar interpretativo por parte das ciências sociais que se pretendem críticas fica clara no ***Modelo Transformacional da Atividade social*** de Bhaskar (1989). Como explica Resende (2009), este modelo,

Propõe que se identifiquem necessidades não-satisfeitas de atores sociais envolvidos nas práticas sociais estudadas; mecanismos que possivelmente bloqueiam a satisfação dessas necessidades e modos potenciais para sua superação (RESENDE, 2009, p.106).

Assim, a identificação de tais questões nas práticas sociais, dos mecanismos e suas articulações, torna possível a crítica-explanatória do problema social. O foco está nas práticas sociais, pois elas seriam o “ponto de conexão entre estruturas abstratas, com seus mecanismos, e eventos concretos” (CHOULIARAKI & FAIRCLOUGH, 1999, p.21).

Desta maneira, o Realismo Crítico oferece apoio à proposta de Análise do Discurso Crítica, de vertente britânica, em bases tais como: a compreensão da realidade como um sistema aberto e mutável, as relações dialéticas entre as várias dimensões da realidade, o potencial transformacional e a necessidade do olhar interpretativo-crítico nas ciências sociais, a fim de promover a crítica-explanatória acerca dos problemas sociais.

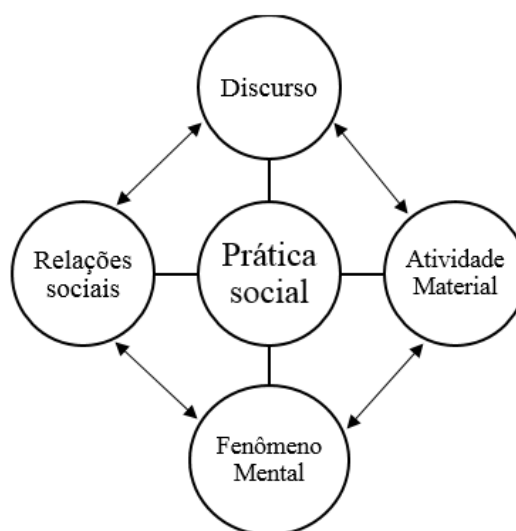
2.2.3. Os momentos da prática social e o momento discursivo

Aproximando-se da epistemologia e ontologia do Realismo Crítico, Chouliaraki e Fairclough (1999) lançam um outro olhar sobre as práticas sociais. O conceito de prática social já estava presente em Fairclough (2001[1992]), porém, sem a complexidade trazida

pela ideia da prática social composta por momentos, introduzida por Harvey (1996). Para este autor, as práticas sociais seriam compostas por relações sociais, poder, práticas materiais, crenças, valores e desejos.

Por se tratar de uma proposta teórico-metodológica transdisciplinar, a ADC operacionaliza conceitos de outras disciplinas, ou seja, os incorpora e adapta, rompendo barreiras disciplinares. Assim, Chouliaraki e Fairclough (1999, p.21) (re)definem prática social como “práticas habituais específicas, ligadas a lugares e tempos particulares, onde se empregam recursos materiais e simbólicos para a ação em sociedade”. Nesta concepção, os autores definem outra configuração para a prática social, que seria constituída pelos momentos: discurso (semiose), atividade material, relações sociais (relações de poder e luta hegemônica pelo estabelecimento, manutenção e transformação dessas relações) e fenômeno mental (crença, valores e desejos – ideologia). Ramalho e Resende (2004, p.192), explicam que esses momentos são irreduzíveis em relação aos demais, mas se entrecruzam pela **internalização e articulação**, dois conceitos vindos dos estudos de Laclau e Mouffe (1985), discutidos e operacionalizados por Chouliaraki e Fairclough (1999).

Figura 2 – Momentos da prática social



Fonte: Resende e Ramalho (2006, p. 39-40)

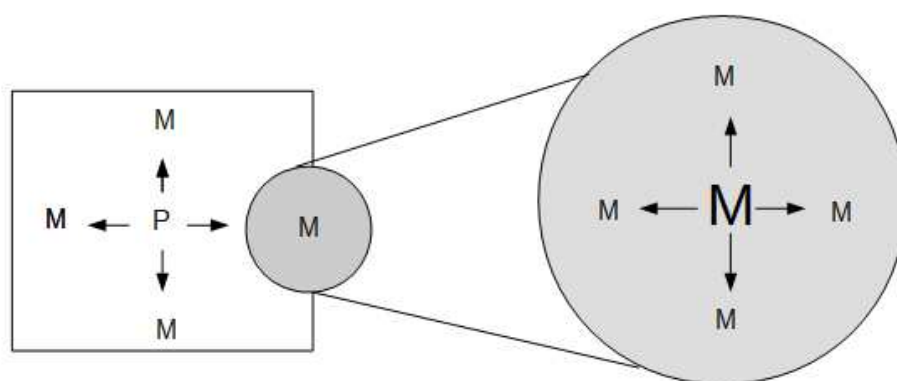
Na concepção de Laclau e Mouffe (1985), discutida por Chouliaraki e Fairclough (1999, p.121), a vida social é baseada em tentativas de limitar a abertura discursiva, de conciliar diferenças que são inerentes ao tecido social, a fim de atingir a fixação de significados. Essas tentativas se dariam, então, por meio de processos de articulação. A articulação se torna possível como uma sutura provisória para subverter diferenças entre

elementos que não possuem fixidez identitária, e que são internalizados, uns pelos outros, mas sem serem redutíveis.

Entretanto, Chouliaraki e Fairclough (1999) não concordam com o fato de Laclau e Mouffe (1985) não fazerem uma distinção entre elementos discursivos e não discursivos. Os autores da ADC britânica entendem que a prática social envolve momentos constituídos por operações simultâneas de diferentes mecanismos, semióticos e não semióticos. Nenhum mecanismo trabalha por si só. Por isso, os mecanismos do momento semiótico não podem atuar na forma de um jogo infinito, como sugere a perspectiva derridiana. Para Chouliaraki e Fairclough (1999, p.121), então, existe um limite de combinações semióticas possíveis, pois esse jogo entre os mecanismos semióticos será constrangido pela operação simultânea de outros mecanismos não semióticos. Por isso, os autores chamam os problemas sociais de *parcialmente discursivos*, uma vez que não são determinados unicamente pelas semioses.

Cada momento da prática social teria a sua própria articulação interna de elementos. Neste sentido, o momento discursivo seria configurado pela articulação de elementos simbólicos/discursivos, ou seja, formas de representar, de agir e identificar. A permanência relativamente estável desta articulação, e desta com outras articulações, forma a prática social. Como afirmam Resende e Ramalho (2004, p.195), a estabilidade relativamente permanente das práticas sociais constrangem a ação social. Mas esta também pode causar desarticulações e rearticulações de práticas.

Figura 3– Articulação na estrutura interna de cada momento da prática social



Fonte: Resende e Ramalho (2004, p.194)

Da mesma maneira, as práticas também se articulam entre si, formando redes de práticas sociais. O quão estável pode ser uma rede de práticas vai depender de vários fatores sociais, incluindo as lutas hegemônicas pelo poder.

Ao definir conjunturas, estruturas e eventos sociais, Chouliaraki e Fairclough (1999, p.22) exemplificam outros aspectos que dependem da relativa permanência de articulações e práticas. Para eles, a **conjuntura** seria uma organização contingente de pessoas, materiais, tecnologias e práticas em torno de determinados projetos sociais. Já as **estruturas**, seriam condições históricas, mais duráveis, apesar de também estarem abertas a uma rearticulação, mesmo que mais lenta. Os **eventos** seriam da ordem extrema da contingência, pois são imediatos, individuais, ocasiões pontuais da vida social.

Outro conceito importante, o qual envolve as articulações e redes de práticas sociais, bem como a permanência e estabilidade das mesmas, é o de **ordem do discurso**¹⁴. A estruturação social da hibridização semiótica por si só forma um sistema, chamado de ordem do discurso (CHOULIARAKI & FAIRCLOUGH, 1999). De forma mais clara, Fairclough (2003) conceitua as ordens do discurso como combinações particulares de gêneros, discursos¹⁵ e estilos, que constituem os aspectos discursivos das redes de práticas sociais. Estes elementos, de acordo com o autor, selecionam certas opções linguísticas disponíveis e excluem outras, controlando a variabilidade linguística em determinadas áreas da vida social. Desta maneira, o espaço das ordens do discurso, sustentado por uma estabilidade relativa, é fundamental para as pesquisas da ADC britânica, por ser um “espaço de geração de conhecimento sobre o funcionamento social da linguagem” (VIEIRA e RESENDE, 2016, p.43).

2.3. As Semioses e os Significados do Discurso

O discurso possui formas específicas de produzir significados nas práticas sociais. Como explicam Vieira e Resende (2016), ele terá três significados principais – ação e interação, representação dos aspectos do mundo e (auto) identificação. Tais significados são separados apenas para propósitos analíticos, pois atuam simultaneamente, por meio de relações de linguagem complexas. Além disso, também internalizam outros momentos

14 Ordem do discurso foi um conceito fundado por Michel Foucault, o qual Fairclough (2001) resgata para construir sua teoria social do discurso.

15Aqui, o autor se refere ao discurso como algo concreto, sendo uma forma específica de representar um dado aspecto do mundo.

da prática social. Por isso, diz-se que a relação entre linguagem e sociedade é interna e de mão dupla: o discurso constitui e é constituído pelo social.

Cada um desses significados corresponde a uma função da linguagem presente nas ordens do discurso. O **significado representacional** equivale ao **discurso**, no sentido de uma representação específica e relativamente estável de um aspecto do mundo. O **significado acional**¹⁶ diz respeito aos **gêneros discursivos**, entendidos como formas relativamente estáveis de agir no mundo. Já o **significado identificacional** diz respeito às maneiras como atores sociais são identificados ou se identificam em textos, equivalendo-se aos **estilos**.

Ao estabelecer esta relação dialética com os elementos das ordens do discurso, os significados do discurso são um ponto de partida para uma análise que faça a ligação entre o semiótico e não semiótico. Como explicam Vieira e Resende,

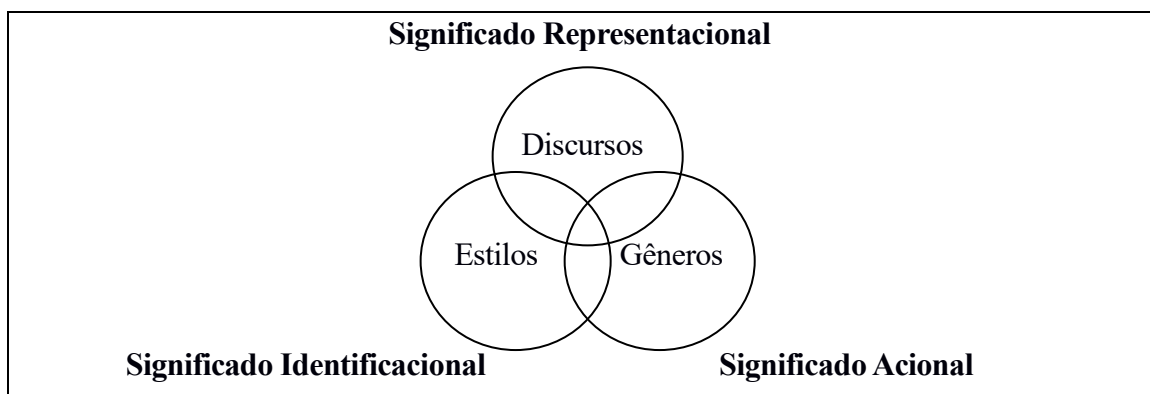
é necessário reconhecer que o sistema aberto da linguagem é mantido tanto por seus recursos ‘internos’ (lexicogramaticais/semânticos) quanto por ‘recursos externos’, assegurados pelo dinamismo das ordens do discurso de cada campo social (VIEIRA E RESENDE, 2016, p.47-48).

Além de se relacionarem dialeticamente com os elementos da ordem do discurso, os significados do discurso também possuem correspondência com três grandes eixos da obra de Foucault (1994), os **eixos do poder, saber** e da **ética**. Estes eixos foucaultianos também mantêm uma relação dialética entre si, uma vez que o saber sobre as coisas gera conhecimento e controle sobre elas e pessoas, sendo mediado por relações de poder. Por sua vez, as relações de poder pressupõem relações com outras pessoas e consigo mesmo, que seria o eixo da ética.

Assim, pode-se dizer que: os gêneros discursivos são uma forma de agir e interagir no mundo, e por isso envolvem relações de poder; por sua vez, as relações de poder são possíveis por meio da produção de representações específicas de aspectos do mundo, por meio do discurso, que gera o saber e o controle sobre coisas e pessoas; por fim, as maneiras de identificar(se) dizem respeito às relações consigo mesmo, com identidades sociais e individuais, portanto, relaciona-se ao eixo da ética.

¹⁶ O significado acional não será contemplado no corpo do referencial teórico deste texto, pois suas categorias não são aplicadas nesta pesquisa. Cf. Ramalho e Resende (2011).

Figura 4 – Relação dialética entre os significados do discurso



Fonte: Resende & Ramalho (2005, p.43)

Para cada um dos significados do discurso, haverá categorias de análise linguística inspiradas na Linguística Sistêmico Funcional – LSF, principalmente na obra de Michael Halliday (1994; 2004), relacionadas diretamente às categorias sociais, numa perspectiva de análise multifuncional. A abordagem trazida pela LSF procura entender as funções linguísticas em contexto social. Assim, articulam-se bem com as categorias sociais, uma vez que o ponto de partida desta fase analítica é a identificação das relações dialéticas entre os momentos semióticos e não semióticos.

Nesta dissertação, são importantes os **significados representacional e identificacional**, bem como algumas de suas respectivas categorias. Portanto, não nos ateremos a explicações mais detalhadas do significado acional, já conceituado de forma breve nesta seção. Contudo, é importante lembrar que não serão ignoradas as possibilidades interativas do gênero entrevista midiática, as quais serão articuladas à análise da prática particular.

2.3.1. O significado representacional do discurso

Este significado do discurso diz respeito às representações particulares feitas sobre o mundo – tanto os seus eventos, relações sociais, relações espaço-temporais, sentimentos, sensações, bem como atores e suas formas de agir. Como dito anteriormente, está relacionado diretamente ao elemento discurso das ordens do discurso, com o qual mantém relação dialética.

Em *Analysing Discourse*, Fairclough (2003) vai explorar os elementos dos enunciados que trazem à tona a representação. Neste sentido, ele identifica três tipos principais de elementos: **processos, participantes e circunstâncias**. Estes elementos

existirão nas representações dos mais variados aspectos do mundo, descritos no parágrafo anterior. Para entender os tipos de processos e relações na frase, faz-se necessário falar sobre o Sistema de Transitividade, que inspira a análise do significado representacional do discurso.

2.3.1.1. O sistema de transitividade

O Sistema de Transitividade é aquele que descreve as funções dos processos, ou seja, dos verbos e das ações em uma oração. Ele foi descrito na Gramática Sistêmico Funcional (HALLIDAY e MATHIESSEN, 2004), que divide os processos em materiais, mentais, relacionais, comportamentais, verbais e existenciais. Olhar para esses processos significa, também, identificar a natureza das ações e a relação entre os envolvidos, ou seja, “quem faz o quê, a quem e em que circunstâncias” (CUNHA e SOUZA, 2007, p.54). Assim, cada oração será constituída pelos processos, participantes e circunstâncias, que correspondem geralmente às classes de palavras verbos, substantivos e advérbios.

Cunha e Souza (2007, p. 56-60) dizem que os processos materiais são os do fazer concreto, do agir para mudanças externas físicas e perceptíveis. Os participantes são: o ator, a meta ou os beneficiários, podendo ainda ser composto por circunstâncias de modo, espaciais, de causa entre outras. Já os processos mentais estão “relacionados a apreciação humana do mundo”, e revelariam crenças, valores e desejos. Os participantes são o experienciador e o fenômeno. Também pode ser acompanhado das diversas circunstâncias. Os processos relacionais “estabelecem conexões entre entidades”, podendo ser atributivos ou identificadores. Os processos verbais se ligam aos atos do dizer e envolvem um dizente e um receptor. Os processos existenciais se referem à existência de um ser, o existente, único participante geralmente ligado aos verbos haver e existir no português. Por fim, são descritos os processos comportamentais, do qual participam um comportante e um comportamento. São verbos ligados a ações de comportamentos e algumas atividades psicológicas.

2.3.1.2. Representação de eventos e atores sociais, recontextualização e metáforas

Parte da análise do significado representacional diz respeito a escolhas quanto à **inclusão/exclusão e proeminência** de atores ou eventos sociais, por meio da identificação dos participantes dos processos e da forma como são representados: ativos ou passivos, ou se são camuflados/ parcialmente excluídos como agentes ou beneficiários de determinadas ações. Da mesma forma, observa-se como e se as circunstâncias são contextualizadas (de tempo e espaço, por exemplo). Ainda, este significado do discurso

diz de quão **abstratas ou concretas** são feitas as representações/inclusões de eventos e atores (se representam um evento social específico, de forma concreta, ou é abstraída uma série de eventos, provocando a generalização. Ou então, em um nível mais abstrato, essas representações estariam se referindo a práticas e estruturas sociais).

Ao representar um dado evento social em um texto, incorpora-se aquele evento social em outro, recontextualizando-o. Em sua leitura de Bernstein (1990), Fairclough (2003, p. 139) aponta que o processo de recontextualização obedece a certos princípios, de acordo com os campos sociais, redes de práticas e seus respectivos elementos discursivos. São eles: (i) presença: o que está presente/ausente, ou está proeminente/no pano de fundo; (ii) abstração: graus de abstração ou concretude com a qual os eventos são representados; (iii) organização: como os eventos são ordenados; (iv) adição: o que é adicionado em termos de explicações, causas, legitimações e avaliações.

Como elementos específicos de enunciados que envolvem a representação de atores sociais, Fairclough (2003, p. 145) também destaca a (i) inclusão/exclusão; (ii) específico/genérico (pode ser entendido da mesma forma que abstração; mas acrescenta os elementos: (iii) pronome/nome: eu, ele, ela, você ou com nomes próprios, ex. Sharon; (iv) papel gramatical: o ator social é classificado como participante (ator, afetado) com uma circunstância, ou como um nome ou pronome possessivo (ex.: nossa vocalista, a vocalista da banda); (v) ativado/passivado: quem faz as coisas acontecerem ou quem é afetado por elas; (vi) pessoal/ impessoal: por exemplo, referindo-se a uma musicista como ‘a beldade’ a impersonaliza; (vii) nomeado/classificado: tem nome próprio, ex. Sharon, ou é categorizado por sua função ou grupo: a musicista, a cantora, a esposa do guitarrista.

Processos e participantes podem ser representados por meio de **metáforas, ou representações não congruentes** – as quais não condizem com seus ‘usos normais’. Por exemplo, um processo que é representado como entidade, ou participante. Esta maneira de produzir metáforas é chamada por Fairclough (2003, p. 143) de **nominalização**. De acordo com o autor, as nominalizações “envolvem a perda de certos elementos semânticos das sentenças – ambos tempos verbais e modalidade”. Por meio da nominalização, pode-se levar a exclusão ou de determinadas entidades e atores nas sentenças, bem como à generalização e abstração.

Fairclough (2003, p.145) também apresenta as diversas propriedades linguísticas usadas para representação de tempo e espaço, tais como: tempos verbais, aspectos progressivos e não progressivos, advérbios, conjunções e preposições, bem como relações (simultânea, antes, depois, etc.). Da mesma maneira que nas representações de eventos e

atores, as representações de tempo e espaço podem levar a maior ou menor concretude de eventos e circunstâncias, colocando-as, por exemplo, em perspectivas globais ou locais de tempo-espaço.

2.3.2. O significado identificacional do discurso

O significado identificacional do discurso se relaciona dialeticamente com o estilo, elemento que também compõe as ordens do discurso. O estilo diz respeito à forma de identificar pessoas, eventos e objetos, bem como de se identificar em um texto. Assim, parte daquilo que somos, ou daquilo que outros dizem que somos, é construído no processo de identificação no discurso. Fairclough (2003, p.160) também chama a atenção para a relação dialética entre as questões identificacionais e representacionais, em que os “discursos são inculcados em identidades”. Essa visão dialética também leva ao entendimento de que, ao se embasarem em representações pressupostas, as pessoas usam esses pressupostos, também, para identificarem a si mesmas – por exemplo: pressupostos de como uma mulher deve ser, como uma vocalista de bandas de *metal* deveria ser, etc.

Ao detalhar o significado identificacional do discurso, Fairclough (2003) diferencia as identidades sociais das pessoais. As identidades pessoais não podem ser reduzidas às sociais, sendo apenas parcialmente construídas pela linguagem. A partir desta afirmação, o autor nos leva ao conceito de agência, um poder causal que diz respeito à capacidade de as pessoas agirem, criarem, se engajarem no mundo de diferentes maneiras, subverter algumas relações estruturais, e até mesmo a própria identidade social primária, a qual pré-posiciona os sujeitos no mundo. Mas esta relação entre identidades sociais e personalidades sempre será dialética. Como explicam Vieira e Resende (2016, p.70) “atores sociais, neste sentido, não são completamente livres nem completamente constrangidos pela estrutura social”.

Tal como os discursos, os estilos possuem elementos que o caracterizam e permitem o seu reconhecimento no texto, tais como: (i) pronúncia, entonação, ritmo, ênfase; (ii) vocabulário e metáfora, especialmente intensificações adverbiais, xingamentos também são um bom exemplo. De acordo com Fairclough (2003, p.162) “mensagens sobre ambas identidades (pessoais ou sociais) são carregadas por uma seleção variada que as pessoas fazem de palavras deste tipo”.

2.3.2.1. Modalidade e avaliação

A modalidade e avaliação constituem-se como dois recursos linguísticos que corroboram para constituição do significado identificacional do discurso. Modalidade e avaliação dizem respeito ao comprometimento dos autores com os conteúdos, seja identificando a si mesmos, construindo identidades de outras pessoas, ou criando representações que vão interferir na tessitura das identidades. “Tanto a modalidade quanto a avaliação serão vistos em termos de como os autores se comprometem a respeito do que é verdadeiro e necessário (modalidade), e a respeito do que é desejável e indesejável, bom ou mau (avaliação) (FAIRCLOUGH, 2003, p. 164).

A relação dialética entre os significados do discurso fica clara na análise da modalidade, pois como afirma Fairclough (2003, p.166), ela está ligada a comprometimento, bem como atitude, julgamento, posicionamentos, logo identificação, mas também está relacionada com ação, relações sociais e representação.

A modalidade poderá ser realizada no texto de várias maneiras. Por exemplo, por meio de declarações, perguntas, demandas ou ofertas. Porém, em cada uma dessas ações haverá graus de comprometimento diferentes, relacionadas a tipos de trocas e funções de fala diferentes. Por isso, Fairclough (2003, p.167) distingue as modalidades entre **epistêmica** e **deôntica**.

O comprometimento, de quem escreve, com a verdade, por meio de asserção, modalização ou negação se dá na **modalidade epistêmica**, ou troca de conhecimento. Já como as demandas são feitas, seja de maneira prescritiva, modalizada, ou proibitiva, dizem respeito à **modalidade deôntica**. Também fazem parte deste tipo de modalização as ofertas – aceitas, modalizadas ou recusadas.

Em ambas as modalidades, é possível identificar o nível de comprometimento. Baseado no esquema de Halliday (1994), Fairclough (2003) distingue o comprometimento elevado (certamente/necessário); quando mediano (provavelmente/suposto) e baixo (possivelmente/permitido). Assim, os marcadores de modalidade poderão ser advérbios modais, como também adjetivos e orações com processos mentais (ex. eu penso).

Fairclough (2003, p.171) distingue as avaliações entre **declarações avaliativas**, **declarações com modalidades deônticas**, **declarações com processos mentais afetivos**, e **valores presumidos**. As declarações avaliativas dizem respeito ao que é desejável (bom, maravilhoso, importante, útil) e indesejável (ruim, terrível,

desimportante, inútil), por meio de atribuições diretas do que é bom ou é ruim. Porém, as declarações avaliativas também podem ser realizadas por meio dos próprios verbos e advérbios de avaliação.

As escalas de intensidade das declarações avaliativas podem ser expressas por orações envolvendo processos mentais e afetivos, como ‘eu gosto’, ‘eu adoro’, ‘eu odeio’. Isso também dependerá das escolhas verbais, pois alguns verbos expressam mais intensidade de uma determinada ação do que outros. As modalidades deônticas se ligam diretamente à avaliação, pois podem expressar que o que é necessário, o que deve ser é algo bom. Os valores presumidos também expressam avaliação, porém, sem marcadores explícitos como advérbios e processos mentais ou afetivos. Estes, no entanto, dependem do compartilhamento de determinados sistemas de valores pelo leitor e autor. Em alguma medida, são pressupostos que fazem parte de um senso comum, em um dado contexto/sociedade.

Dessa forma, o quadro abaixo apresenta as categorias de modalidade aplicadas ao corpus desta pesquisa:

Quadro 2– Categorias de modalidade aplicadas à pesquisa

Declarações avaliativas	Avaliação do trabalho e produção das musicistas e músicos, desempenho dentro do <i>metal</i> ;
Valores presumidos	Preconceitos embasados na heteronormatividade e nas relações de gênero assimétricas;
Modalidade epistêmica	Asserções sobre identidades de musicistas e músicos, bem como sobre premissas do gênero musical <i>metal</i> .

Peter White (2004) delinea o sistema de avaliação, a partir de uma teoria da avaliatividade. Faremos uso do Subsistema de atitude e, em menor escala, do Subsistema de Gradação, ambos parte do Sistema de Avaliatividade, como apoio à análise das avaliações presentes nos textos. Portanto, a seguir apresentamos os principais pontos da teoria e do sistema de avaliatividade.

2.4. A teoria da avaliatividade

Além de assumir determinadas representações, os participantes das orações também se posicionam uns em relação aos outros, ou em relação a ideias e valores. Por isso, torna-se útil a análise à luz da teoria da Avaliatividade, elaborada por White (2004).

As formulações de White têm como objetivo fazerem claras as funções sociais das avaliações e julgamentos, posicionamentos determinados socialmente e emitidos pelos sujeitos nos textos.

O Sistema de Avaliatividade proposto por Martin e White (2005) é constituído por três subsistemas: Atitude, Engajamento e Gradação. Para esta pesquisa, escolhemos como categoria de análise o **Subsistema de Atitude**, que se divide em **Afeto, Julgamento e Apreciação**.

O Afeto se relaciona aos sentimentos positivos e negativos, expressos muitas vezes em processos comportamentais ou mentais, e até por atributos. O Julgamento diz respeito às posições adotadas por um dos participantes em relação a ações e comportamentos de outros. Pode ser um julgamento de Estima social, quando diz respeito à valorização de comportamentos sociais e cotidianos, relacionando conceitos de normalidade – como as coisas deveriam ser ou como são diferentes, capacidade – se a pessoa tem habilidades para concretizar ações, e tenacidade – sobre as decisões e determinação das pessoas. Há também o julgamento de Sanção Social, que está relacionado a normas estabelecidas em grupos, preceitos morais. Pode estar relacionado à veracidade – é verdadeiro? É confiável? E à propriedade – a pessoa é ética? Por fim, a categoria da Apreciação diz respeito à estética, valor e composição de objetos, opiniões, elementos naturais.

As categorias do Subsistema de Atitude aplicadas nesta pesquisa são:

Quadro 3 – Categorias de avaliação aplicadas à pesquisa

Apreciação	Avaliação do trabalho e produção das musicistas e músicos;
Julgamento de sanção social	Preconceitos embasados na heteronormatividade e nas relações de gênero assimétricas;
Julgamento de estima social	Asserções sobre identidades de musicistas e músicos, bem como sobre o desempenho de artistas na cena musical.

Ainda foi utilizada na análise, em menor grau, o uso da categoria de **Força**, presente no **Subsistema de Gradação**. A análise da Força se dá por meio da observação de itens léxico-gramaticais que podem fortalecer ou enfraquecer uma determinada informação ou representação. Itens como sufixos e repetições são muito comuns para alterar a Força de um enunciado. No caso das análises realizadas em nosso corpus, a categoria de Força foi empregada poucas vezes, detectada em sufixos que transformam

informações sobre musicistas em avaliações pejorativas, como será visto na seção de análises.

2.5. Como identificar um discurso (modo particular de representação)?

De acordo com Fairclough (2003, p.127-128), uma mesma rede de práticas sociais, em um mesmo contexto, pode dar origem a diferentes discursos realizados em diferentes textos. Porém, muitas vezes os discursos são híbridos – utilizam palavras, pressupostos e características de discursos opostos. Assim, como seria possível, então, identificar e ‘isolar’ um discurso? Para o autor, o caminho seria a análise detalhada das relações semânticas estabelecidas nas frases, nos aspectos coesivos do texto, nas tematizações e ângulos sobre os quais os textos são realizados. Fairclough explica que:

discursos são caracterizados e diferenciados não somente pelas propriedades de vocabulário e relações semânticas, e presunções, mas também por propriedades gramaticais. Os discursos se diferenciam em como os elementos dos eventos sociais (processos, pessoas, objetos, significados, tempos e locais) são representados, e essas diferenças podem ser gramaticais assim como lexicais (vocabulário). A diferença entre a nominalização e um verbo é uma diferença gramatical, assim como são as diferenças entre verbos transitivos e intransitivos, entre frases nominais genéricas e específicas (ex. Genérica, geral e inclusiva, referência à “a polícia”, como oposta a referência específica “este policial”), e assim por diante. Essas são algumas das maneiras pelas quais discursos diferem na representação dos eventos sociais (FAIRCLOUGH, 2003, p.133)¹⁷.

Desta maneira, é necessário levar em consideração um jogo complexo de relações. As partes do mundo e da vida social representadas em um texto dizem respeito aos temas, palavras – com suas coocorrências e colocações, escolhas de metáforas, bem como atores e eventos sociais incluídos ou excluídos. Porém, de fato só se pode entender como um discurso se diferencia do outro a partir da relação feita entre estes elementos de representação do mundo e as relações que estabelecem entre si para configurar um determinado ponto de vista.

Concordamos com Fairclough (2003) em sua definição de discursos (como maneira específica de representar) como diferentes perspectivas de mundo, ligando-se a campos sociais específicos e projetos sociais particulares – muitas vezes de assimetria de poder e dominação. Dessa forma, os conceitos de ideologia, hegemonia ideológica e poder são fundamentais para tal definição e estão intrinsecamente ligados. Todos, de

¹⁷ Este trecho foi traduzido livremente pela autora, com base na obra original em inglês *Analysing Discourse*, Fairclough (2003).

alguma maneira, dizem respeito às tentativas de superação de diferenças na vida social, e maneiras pelas quais alguns grupos de pessoas se colocam e se mantêm em posição de vantagem com relação às demais.

A ADC britânica, como ciência crítica, entende que um dos poderes causais dos textos é o efeito ideológico. Assim, preocupa-se com os sentidos dos textos investidos ideologicamente, e seus “efeitos sobre as relações sociais, ações e interações, conhecimentos, crenças, atitudes, valores e identidades” (VIEIRA E RESENDE, 2016, p.25). Fairclough (2003, p.9) vê a ideologia como uma modalidade de poder, inspirado na visão crítica do conceito expressa no trabalho de Thompson (1984). Alinhado a Thompson, Fairclough defende a visão crítica de ideologia, em contraste com a visão descritiva que a define meramente como posicionamento ou crença. Para o autor, as ideologias são representações de mundo que estão a serviço de determinados projetos de dominação e relações assimétricas de poder. Ainda, as ideologias podem ser realizadas em maneiras de agir socialmente, e inculcadas em identidades de agentes sociais, da mesma forma que podem ter duração e alcance que transcendem textos e conjuntos de textos (FAIRCLOUGH, 2003).

Para Vieira e Resende (2016, p.25), “o primeiro passo para a superação das relações assimétricas de poder, e para a (auto) emancipação daquelas pessoas que se encontram em desvantagem, pode estar no desvelamento das ideologias”. Assim, uma das tarefas da pesquisa em ADC faircloughiana é demonstrar os sentidos e mecanismos ideológicos dos textos, os quais muitas vezes não são explícitos. Na verdade, quanto menos explícita em um texto, mais eficaz se torna uma ideologia, pois como explica Fairclough (2001) os sentidos ideológicos possuem a propriedade de serem naturalizados e ganhar status de ‘senso comum’. Desta maneira, os atores sociais tendem a reproduzir acriticamente tais sentidos, ajudando a perpetuar relações de dominação. De acordo com o autor, as ideologias estão localizadas tanto nas estruturas, por exemplo, as ordens do discurso, que de alguma maneira resultam de eventos passados, como também nos eventos atuais, ou seja, nos textos (FAIRCLOUGH, 2001).

Ideologias podem estar presentes por meio de várias relações dentro do texto. Por exemplo, elas podem ser encenadas por meio de pressupostos, valores assumidos, avaliações e julgamentos. Mas também, por escolhas de palavras, ou de representações específicas de eventos e atores sociais. Thompson (2002), sistematizou um quadro com as principais estratégias ideológicas que podem ser realizadas por meio do uso da

linguagem, a fim de sustentar as relações de dominação por meio da distribuição desigual do poder.

Quadro 4 – Modos gerais de operação da Ideologia

Modos gerais de operação da Ideologia LEGITIMAÇÃO: relações de dominação são representadas como legítimas	Estratégias típicas de construção simbólica Racionalização – uma cadeia de raciocínio procura justificar um conjunto de relações Universalização – interesses específicos são apresentados como interesses gerais Narrativização – exigências de legitimação inseridas em histórias do passado que legitimam o presente
DISSIMULAÇÃO: relações de dominação são ocultadas, negadas ou obscurecidas	Deslocamento – deslocamento contextual de termos e expressões
	Eufemização – valoração positiva de instituições, ações ou relações. Tropo – sinédoque, metonímia, metáfora
UNIFICAÇÃO: construção simbólica de identidade coletiva FRAGMENTAÇÃO: segmentação de indivíduos e grupos que possam representar ameaça ao grupo dominante	Padronização – um referencial padrão proposto como fundamento partilhado Simbolização da unidade – construção de símbolos de unidade e identificação coletiva Diferenciação – ênfase em características que desunem e impedem a constituição de desafio efetivo.
	Expurgo do outro – construção simbólica de um inimigo
REIFICAÇÃO: retratação de uma situação transitória como permanente e natural	Naturalização – criação social e histórica tratada como acontecimento natural Eternalização – fenômenos sócio-históricos apresentados como permanentes Nominalização/Passivação – concentração da atenção em certos temas em prejuízo de outros, com apagamento de atores e ações

Fonte: Thompson (2002a, p.81)

Desta maneira, Vieira e Resende (2016) mostram como a concepção de ideologia, elaborada por Thompson (2002), oferece uma base crítica para as análises de textos na análise crítica do discurso britânica. Os modos de operação da ideologia elencados pelo autor são operacionalizados a fim de desvelar as estratégias discursivas que sustentam ideologias. Concordamos com Vieira e Resende (2016, p.28), quando afirmam que a ideologia é naturalmente hegemônica, pois, resulta de uma disputa por fechamentos de significados para a manutenção de relações assimétricas de poder e tal disputa é uma das maneiras pelas quais se dá a luta hegemônica.

Alinhado às ideias de Gramsci (1971), Fairclough (2001) define hegemonia como liderança e dominação em vários âmbitos da vida social, como economia, política e cultura. Assim, a hegemonia é concebida como uma forma de poder, exercido por classes ou grupos de indivíduos dominantes que buscam a geração do consenso para a naturalização e persistência de suas atividades de exploração. No entanto, Fairclough (2001) compreende que o exercício do poder proporcionado pela hegemonia é instável, pois dependerá de várias articulações sociais entre grupos, negociações materiais e discursivas. Assim, “hegemonia é um foco de constante luta sobre pontos de maior instabilidade entre classes e blocos para construir, manter ou romper alianças e relações de dominação/subordinação, que assume forma econômicas, políticas e ideológicas” (FAIRCLOUGH, 2001, p.127).

O princípio de instabilidade inerente à hegemonia se harmoniza com a teoria do discurso esboçada por Fairclough (2001, 2003) e Chouliaraki e Fairclough (1999). Pois, assim como as práticas sociais, ordens do discurso e eventos sociais podem adquirir configurações diversas, resultantes de relações dialéticas e com graus de estabilidade diferentes, a hegemonia também é produzida pela dialética e articulação e rearticulação de elementos. Nesse ponto, tornam-se importantes para o desenvolvimento do pensamento de Chouliaraki e Fairclough (1999) as contribuições de Laclau e Mouffe (1985) com o conceito de articulação.

Primeiramente, é preciso considerar que não existe apenas uma hegemonia, mas várias hegemonias resultantes de diversas lutas hegemônicas. Na concepção de Laclau e Mouffe (1985) trazida por Chouliaraki e Fairclough (1999), o campo social é muito mais heterogêneo do que aquele concebido por Gramsci (1971). Antes, pensava-se que a luta hegemônica se dava apenas entre classes. No entanto, além das classes, há relações de poder envolvendo gênero, etnia, idade entre outras tantas diferenças existentes no meio social. Assim, ao mesmo tempo em que as sociedades criam e enfatizam diferenças, também vão encontrar maneiras de subvertê-las, gerando equivalências e consensos, dentro de uma proposta de dominação de um determinado grupo social. O papel do discurso na sustentação das hegemonias é crucial pois “parte das lutas hegemônicas é a luta pela instauração, sustentação, universalização de discursos particulares” (VIEIRA e RESENDE, 2016, p.27).

Tanto os elementos semióticos quanto os sociais não possuem fixidez. Portanto, dependem de mecanismos que produzem artificialmente suturas, com a finalidade de promover a ilusão da unidade. Tais suturas são o que Laclau e Mouffe (1985) chamam de

articulação. As articulações podem ser mais ou menos estáveis, dando origem a hegemonias, estruturas e ordens do discurso de estabilidade relativa. Os elementos e práticas que constituem as articulações tampouco são fixos. Portanto, a articulação em si não pode garantir fixidez. Assim, Chouliaraki e Fairclough (1999) chamam a atenção para essa impossibilidade inerente de fixidez de articulações para mostrar que este é, então, o foco das lutas hegemônicas, as quais são travadas no e pelo discurso (VIEIRA e RESENDE, 2016).

Por fim, é preciso retomar o pensamento de que as pesquisas feitas em análise crítica do discurso fazem parte de um projeto de superação de desigualdades e relações de poder assimétricas sustentadas parcialmente pelo discurso. Assim, a presente pesquisa é necessariamente engajada. Apesar de sermos contra a violência e lutarmos para o seu combate no uso desmedido de forças, seja física ou simbólica, *Out for blood*, música de *Lita Ford* cujos primeiros versos são epígrafe deste capítulo, mostra que viemos, em alguma medida, entrar nessa ‘briga’, ou luta hegemônica que envolve as performatividades de gênero na cultura do *metal*.

3. MASTERPLAN

*Masterplan, masterplan, masterplan
It makes you feel so sure
Masterplan, macho man, masterplan
It makes you feel so virile
Masterplan, delivery man, masterplan
You'd like to rule the world
Masterplan, masterplan, masterplan
You like controlling minds
You had it made, you had it made, but you blew it all away*

(Masterplan – The Plasmatics)

Nesta seção, apresentamos o segundo capítulo teórico da presente dissertação, o qual tem como objetivo discutir a questão do gênero social sob vários vieses. Apresentamos discussões das ciências sociais, filosofia e musicologia, bem como justificamos nossas escolhas teóricas por determinadas correntes de pensamento e pesquisadoras.

Ao final do capítulo, apresentamos brevemente os *metal studies* e como as discussões sobre gênero social se inserem nesse campo de conhecimento transdisciplinar.

3.1. Do Feminismo à Teoria *Queer*

Nesta dissertação, algumas contribuições do feminismo, da musicologia feminista e da Teoria *Queer* serão fundamentais para a análise e reflexão sobre o problema social parcialmente discursivo identificado e aqui analisado. Pretende-se entender como a música e a cultura podem iterar ou subverter concepções hegemônicas sobre gênero, tais como a heteronormatividade e o binarismo, que reforçam práticas normatizantes, hierarquizantes e, portanto, dissimetrias de poder.

Como o feminismo não é homogêneo nem a-histórico, será necessário retomar brevemente o seu surgimento e as ondas de pensamento feminista, para então localizar as contribuições as quais serão utilizadas na explanação crítica do nosso objeto.

3.1.1. Luta por direitos e igualdade, desconstruções e o pensamento sobre gênero

O movimento feminista tem suas raízes no final do século XIX, período em que ocorreram as reivindicações sufragistas, pós revoluções burguesas na Europa. Neste momento, situado como a primeira onda do feminismo, a principal reivindicação era de acesso a direitos básicos de cidadania, como direito ao voto, e melhorias das condições de trabalho. Movimentos como o das *suffragettes*, na Inglaterra, ganharam força e inspiraram a ação de mulheres em todo o mundo, inclusive no Brasil, nas primeiras décadas do século XX (MARTINS, 2015). A pauta, então, era a igualdade de direitos políticos entre homens e mulheres.

Ainda na primeira onda do pensamento feminista, antes mesmo de Jacques Derrida conceituar, na década de 60, a *desconstrução*¹⁸ do falocentrismo e de outras ‘verdades’ universais positivistas, Mary Wollstonecraft publicou *Vindication of the rights of woman*, em 1792. A autora é considerada a primeira pensadora feminista da primeira onda, pois trouxe em seu livro questionamentos sobre a identidade feminina e masculina, desvinculando-as de naturalizações, bem como denunciou o papel das relações subalternas e déficit educacional das mulheres como uma estratégia para manter as construções identitárias hegemônicas, assegurando as relações assimétricas de poder.

¹⁸O conceito filosófico de desconstrução, introduzido por Jacques Derrida, na década de 60, diz respeito ao abalo das estruturas a partir de seu próprio edifício conceitual. Ou seja, procura evidenciar as contradições e ambiguidades internas, inerentes a elas. Os sistemas binários, como verdade e falsidade, bem e mal, aparência e ausência são questionados, a partir da desconstrução, no sentido de denunciar a vinculação dos mesmos a teorias e práticas que “recalam a diferença e calam a voz do *outro*” (DUARTE, 2002, p.14).

Duarte (2002), toma a obra de Wollstonecraft como ponto de partida do seu argumento de que o feminismo teria provocado o grande abalo epistemológico que vivenciamos na modernidade tardia.

Outra feminista da primeira onda que contribuiu para a desconstrução foi Virginia Woolf. Com a androginia textual, trafegando entre conferência, ensaio e ficção, a autora também foi crítica dos preconceitos contra as mulheres, bem como contestou a verdade absoluta a respeito da natureza da mulher, e a oposição entre masculino e feminino em polos opostos e hierarquizados (DUARTE, 2002). A autora ressalta o problema da submissão e exploração das mulheres, numa dinâmica de relações sociais injustas, onde a tônica sempre foi o empobrecimento da mulher, causado principalmente pelo seu confinamento no lar e falta de acesso à educação. Para criar e desempenhar outras funções na sociedade, Woolf afirma que uma mulher precisa ter sua independência financeira e moral. Assim, “um teto todo seu e uma renda” são cruciais para que as mulheres saiam de suas condições subalternas. A asserção de Woolf tem uma grande importância no questionamento dos cânones da arte, da música e do conhecimento ocidental daquele momento histórico, cuja construção se deu por meio da exclusão das mulheres, muitas vezes desprovidas dos meios materiais para a criação. Um importante apontamento da autora foi de que “o talento criador não é exclusivo dos homens bem-postos na escala social, mas os meios para desenvolvê-lo, quase sempre, sim” Woolf (1929) *apud* (DUARTE, 2002, p.23).

Após a segunda guerra mundial, a rearticulação do feminismo acontece e ganha novas pautas, a partir das reflexões trazidas por Simone de Beauvoir, em 1949, com a publicação de *O Segundo Sexo*, livro no qual se questionava, primeiramente, a posição do homem como central e universal da experiência, e a mulher como *O Outro*. De acordo com Martins (2015, p.234), inicia-se aí, na segunda metade do século XX, a segunda onda do feminismo, que passa a incorporar efetivamente reivindicações culturais, provocando a descentralização epistemológica da universalidade do homem, e reafirmando o caráter socialmente construído das diferenças entre homens e mulheres. Além disso, opressões do campo privado foram trazidas ao público pelas feministas da segunda onda, empreendendo-se, também a desconstrução dos entendimentos naturalizados sobre a sexualidade. A partir dos anos 60, a luta se consolida e ganha espaços em campos normativos, produzindo mudanças em legislações e documentos oficiais em escala global.

Também é na segunda onda do feminismo que se dá a primeira grande ruptura com as formas naturalizadas de conceber o gênero, expondo as relações assimétricas de poder produzidas por e nesta categoria. Nas palavras de Flax (1992),

Uma meta básica da teoria feminista é (e deve ser) analisar as relações de gênero: como as relações de gênero são constituídas e experimentadas e como nós pensamos ou, igualmente importante, não pensamos sobre elas (FLAX, 1992, p. 218 - 219).

No final do século XX, outras autoras feministas de segunda onda somaram à discussão sobre o conceito de gênero. Scott (1990, p.21) afirma que “gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder”, e é uma categoria que se basearia nas diferenças percebidas entre os sexos. Ao se voltar para as questões de gênero, seria possível entender como tal conceito legitima e constrói as relações sociais. Flax (1992) completa afirmando que as relações de gênero se baseiam no estabelecimento da assimetria entre os sexos, separando homem e mulher em categorias excludentes. Dessa forma, constitui-se uma relação de dominação, controlada por um dos polos que, nesse caso, é o homem (FLAX, 1992, p. 228). Um dos artifícios para corroborar tal relação assimétrica e binária seria a naturalização. Com isso, muitos atributos da construção hegemônica da masculinidade e da feminilidade são tidos como “essência”.

Até aqui, é comum no pensamento das feministas apresentadas, uma lógica binária para a conceituação de gênero – da oposição entre o homem, masculino, e aquilo que é antagônico, a mulher, o feminino. Também é comum a operacionalização do gênero como construto social e do sexo como biológico. As relações de gênero são apresentadas como relações de dominação, entendendo-se a mulher como uma unidade identitária submissa, e o homem como unidade identitária dominadora. Assim, a segunda onda, que se estendeu até os anos 90, expôs desigualdades e avançou em termos de conquistas no campo social e cultural, afirmando a categoria ‘mulheres’ como sujeito do feminismo.

Entretanto, segundo Martins (2015), o feminismo que se desenvolveu a partir da última década de 90 foi marcado pelo reconhecimento da diversidade de mulheres, de que não mais seria possível sustentar a unicidade do ‘sujeito mulher’ e de tal categoria. O termo precisaria ser revisitado para atender a novas reivindicações e necessidades de diversos movimentos dentro do próprio feminismo. Portanto, são esses questionamentos identitários sobre a categoria mulher que marcam a terceira onda do feminismo. Deste modo, as feministas passam a incorporar à discussão marcadores de diferença como orientação sexual, etnia, país, classe econômica, que de alguma maneira exigiriam a complexificação do pensamento sobre o sujeito da luta feminista.

Embora se tente fugir do essencialismo do termo ‘mulher’, substituindo-o por seu plural para que o mesmo pudesse abarcar a diversidade, a terceira onda do feminismo ainda reflete e recebe críticas relativas ao perigo da categoria ‘mulheres’. As feministas de terceira onda não ignoram os argumentos contra o essencialismo, mas defendem a categoria ‘mulheres’ como uma estratégia de política identitária. Para Martins (2015, p.238), “pode-se dizer que a história do sujeito do feminismo transita da construção para a desconstrução e, contemporaneamente, para a reconstrução, pautada na instabilidade. Assim, o movimento feminista se depara com vários desafios, como explica a autora,

Como movimento político e global, o feminismo é tensionado pela necessidade de apresentar pautas consistentes e unificadoras de ampliação dos direitos das mulheres, o que, por outro lado, imputa aos sujeitos dos direitos um caráter supostamente essencialista e universal. Essas tensões acompanham as ressignificações do conceito de gênero (MARTINS, 2015, p.241).

Nesse sentido, dentro e fora do movimento feminista, ganham espaço as discussões pós-estruturalistas sobre gênero, corpo e sexualidade, as quais ficam ainda mais evidentes a partir da Teoria *Queer*. Também é no início da segunda década dos anos 2000, com a intensificação da interação global, via internet e redes sociais, que ganha contorno a quarta onda feminista. No presente momento, o movimento feminista e suas ondas são revisitadas, rediscutidas, tanto por meio dos questionamentos pós-estruturalistas, como a partir da presença de novas protagonistas de diversas partes do mundo.

3.1.2. O *Queer* e a desconstrução levada a cabo

A Teoria *Queer* teve suas origens no final dos anos 80, nos Estados Unidos, com uma série de pensadores e ativistas que buscavam uma nova política identitária. O termo *queer*, usado por muito tempo de forma pejorativa, para ofender pessoas com orientações sexuais ‘desviantes’, ‘patológicas’, foi apropriado e positivado por essa leva de pensadores e ativistas como forma de resistência. Com o desenvolvimento da Teoria *Queer*, a forma de entender as relações de gênero e poder ganham um tom distinto daquele defendido pelo feminismo das diversas ondas – apesar de a Teoria *Queer* também poder ser entendida como uma vertente do feminismo, de acordo com Miskolci (2012, p.31), bem como também há divergências com pensadores dos estudos gays e lésbicos.

O foco dos primeiros trabalhos *queer* se volta para as normas regulatórias que produzem a diferença sobre os corpos sexuados. Tanto o gênero quanto o sexo são desconstruídos enquanto naturais e ligados por uma sequência estabelecida como lógica

e verdadeira - o binômio sexo-gênero, responsável por reger as sexualidades e as identidades dos sujeitos, bem como os sistemas de abjeção, que colocam à margem outras manifestações de gênero possíveis. Consequentemente, existe uma crítica à heterossexualidade compulsória, como explicita Collin,

um dos maiores esforços reside na crítica ao que se convencionou chamar de heteronormatividade homofóbica, defendida por aqueles que vêem o modelo heterossexual como o único correto e saudável. Por isso, os primeiros trabalhos dos teóricos queer apontam que este modelo foi construído para normatizar as relações sexuais. Assim, os pesquisadores e ativistas pretendem desconstruir o argumento de que sexualidade segue um curso natural (COLLIN, 2017, p.1).

A Teoria *Queer* também é inspirada na concepção de poder de Foucault, que presume uma rede espaçada, porém articulada, e não apenas um polo detentor do poder oprimindo o outro na sociedade. Outra importante contribuição do autor é a noção de uma nova forma de poder dedicada a controlar e calcular tecnicamente a vida, chamada biopoder. Preciado explica que este controle sobre a vida das pessoas se dá “em termos de população, de saúde ou de interesse nacional” (PRECIADO, 2011, p.12). Apesar disso, o pensamento *queer* admite que o poder não subjulga totalmente os sujeitos, como era colocado por Foucault. Existem investidas de controle, mas também existe agência, a qual opera onde a própria norma falha. A partir de então, o pensamento *queer* chamou a atenção para um sistema de normas regulatórias que visam a ação sobre as pessoas e sustentam as diferenças em relações muito mais complexas.

Um dos alvos da normatização sexual é a identidade, especificamente as identidades de gênero. Por isso é também esforço da Teoria *Queer* apontar os espaços, mecanismos e dispositivos normativos, mas também a agência e possibilidade de subversão da norma, que por si só já incorpora a falha, como forma de resistência. Como explica Preciado,

É preciso admitir que os corpos não são mais dóceis. “Desidentificação” (para retomar a formulação de De Lauretis), identificações estratégicas, desvios das tecnologias do corpo e desontologização do sujeito da política sexual são algumas das estratégias políticas das multidões *queer*. (...) os movimentos e as teorias *queer* respondem por meio de estratégias ao mesmo tempo hiperidentitárias e pós-identitárias. Fazem uma utilização máxima dos recursos políticos da produção performativa das identidades desviantes (PRECIADO, 2011, p.15).

Louro (2009) entende que “mais do que uma nova posição do sujeito, *queer* sugere um movimento, uma disposição. Supõe a não-acomodação, admite a ambiguidade, o não-lugar, o trânsito, o estar-entre. Sugere fraturas na episteme dominante” (LOURO, 2009,

p.1). Além de levar a cabo as rupturas epistemológicas, o movimento *queer* vai inspirar, também, teoria e práticas críticas e emancipatórias. Como explica Miskolci:

O queer busca tornar visíveis as injustiças e violências¹⁹ implicadas na disseminação e na demanda do cumprimento das normas e das convenções culturais, violências e injustiças envolvidas tanto na criação dos “normais” quanto dos “anormais”. Quer alguém seja completamente ajustado e reconhecido socialmente, quer seja alguém marcado, humilhado, as normas e convenções operam sobre os dois e ambos são capazes de reconhecê-las. (MISKOLCI, 2012, p.26).

A partir desta citação de Miskolci (2012), também justificamos a pertinência entre a Teoria *Queer* e os propósitos da nossa pesquisa. Como o autor frisa, o *queer* objetiva tornar visíveis todas as violências, mesmo aquelas que incidem sobre corpos “ajustados”. Portanto, ainda que a revista analisada abra pouco ou quase nenhum espaço para corpos e identidades *queer*, ainda é válido verificar se a normatividade de gênero produz violências sobre os corpos sexuais presentes em suas páginas de entrevista.

3.1.3. A Performatividade de Gênero

Uma das contribuições mais importantes para a Teoria *Queer* foi o pensamento pós-estruturalista da filósofa Judith Butler. A autora demonstra que existe uma concepção socialmente construída e regulada de sequência e continuidade entre sexo, gênero e sexualidade. Ou seja, nascer em um corpo vai determinar a designação de macho e fêmea e, logo, implicará assumir o gênero masculino ou feminino e, obrigatoriamente, se relacionar com outro corpo do sexo/gênero oposto (BUTLER, 2016). Porém, para Butler, esta sequência é totalmente artificial. De acordo com a autora, o sexo, tal como o gênero, é socialmente e culturalmente constituído. Pois,

não há como recorrer a um corpo que já não tenha sido sempre interpretado por meio de significados culturais; consequentemente, o sexo não poderia qualificar-se como uma facticidade anatômica pré-discursiva. Sem dúvida, será sempre apresentado, por definição, como tendo sido gênero desde o começo (BUTLER, 2016, p.29)

As diferenças são sustentadas por meio da linguagem e incorporadas como se fossem parte de alguma essência dos sujeitos, como ressalta Butler (2016), em sua leitura de Foucault. Esta norma, justamente pelo fato de não ser natural, necessita da repetição e

¹⁹Quando se refere às violências, Miskolci (2012, p.33) diz ser simplista a definição de homofobia dentro das violências possíveis dentro de um sistema de terrorismo cultural em que vivemos. Para ele, faria mais sentido falar em heterossexismo, que subjulga tudo aquilo que foge ao padrão binário heteronormativo.

citação constante para se produzir. A lei incorporada e a ilusão que se cria de uma coerência nos atos, gestos, desejos e até mesmo o que é manifestado na superfície corporal são performativos (BUTLER, 2016). Ainda, de acordo com Butler, “o gênero é uma performance com consequências claramente punitivas” (BUTLER, 2016, p.241). Ou seja, quando alguém não realiza a performance de acordo com o gênero reconhecido socialmente, dentro de uma dada matriz de inteligibilidade, será punido.

A autora ainda expõe que as possibilidades de realização dos gêneros nas culturas são produzidas discursivamente, por meio de matrizes de inteligibilidade as quais impõem limites, produzidos em consonância com “um discurso cultural hegemônico, baseado em estruturas binárias que se apresentam como a linguagem da racionalidade universal. Assim, a coerção é introduzida naquilo que a linguagem constitui como domínio imaginável do gênero” (BUTLER, 2016, p. 30).

No entanto, não há fixidez no gênero em si, pois ele mesmo não é uma unidade substantiva, no pensamento de Butler. A autora destaca o caráter “inconstante e contextual” do gênero, resultante da convergência de fatores histórica e culturalmente relacionados. Apesar de não ser substantivo, mas sim produzido por um conjunto de fatores que convergem por meio de determinadas relações, o gênero não será apenas um “conjunto de atributos flutuantes”. Para produzir este efeito de unidade, o qual nos faz pensar na fixidez e constância do gênero, a coerência é performativamente produzida por normas e instituições reguladoras.

Consequentemente, o gênero mostra ser performativo no interior do discurso herdado da metafísica da substância - isto é, constituinte da identidade que supostamente é. nesse sentido, gênero é sempre feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra (...) não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias "expressões" tidas como seus resultados" (BUTLER, 2016, p. 56)

A artificialidade e imposição da decorrência de sexo, gênero e desejo, como única sequência lógica possível e definidora dos sujeitos também é demonstrada por Butler. Neste sentido, trata-se de uma produção heteronormativa, que visa ligar o fato de um corpo anatômico macho depender de um gênero necessariamente masculino, o qual o faria direcionar seu desejo para o seu oposto. Assim, a heteronormatividade produz dissimetrias e oposições para justificar os discursos e limites normativos impostos aos corpos. Nesse sentido, Butler também aponta para o descolamento das identidades de gênero, práticas sexuais e anatomias, o que abre espaço para pensar, assim, performatividades desatreladas de quaisquer bases anatômicas tidas como a “verdade do sexo”, fixas e substanciais.

3.1.3. Masculinidades e feminilidades normativas

Butler (2016 [1990]) demonstrou que a identidade de gênero, fixa e estável, seria uma “ficção reguladora”. Trata-se de um artifício necessariamente repetitivo para que assim se crie, por meio da iterabilidade das performances socialmente instituídas, a aparência supostamente indissociável de uma determinada unidade/ identidade do ser.

O fato de a realidade do gênero ser criada mediante performances sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas de restrição da dominação masculina e da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2016, p. 244)

Com esta crítica, Butler explicita que tanto o sexo quanto o gênero naturalizados como essenciais são, na verdade, performativos. Porém, a matriz de inteligibilidade heteronormativa oculta o caráter performativo de ambos conceitos. São instituídas como verdades naturais e inquestionáveis as performatividades “aceitáveis” e “normais”, e condenadas as possibilidades subversivas da norma, ou que contrariam a matriz heteronormativa. Tais performatividades “aceitáveis” são repetidas e iteradas dentro da nossa cultura.

A partir desta noção da iterabilidade das performances sociais de gênero, então, foi possível pensar na relativa estabilidade e durabilidade de determinadas performances. Assim, vários autores passaram a investigar quais seriam essas “repetições” disponíveis ou socialmente reconhecíveis. Também se questionaram se tais repetições estavam atrelados à práticas ou a determinados corpos sexuais. Nesse sentido, o caminho feito em trabalhos como o de Connel (1982;1983;1987), Connel e Messerschmidt (2005) e Halberstam (1998) são de grande relevância para tentar responder tais questionamentos. Na presente pesquisa, também se torna necessário pensar em que medida esses padrões estão imbricados em práticas sociais tais como as práticas midiáticas, ou práticas de canonização musical promovidas pela recepção especializada, por exemplo.

Um dos primeiros passos, nesse sentido, foi a compreensão de que haviam alguns padrões reconhecíveis de masculinidades e feminilidades. Tais padrões obedeciam a certa hierarquia, sendo alguns deles hegemônicos, no caso das masculinidades, e enfatizados, no caso das feminilidades. Esse foi o argumento iniciado por Kessler *et al* (1982) e desenvolvido posteriormente por Connel (1982;1983;1987). Naquele momento teórico, a

masculinidade hegemônica pensada por Connel presumia padrões de práticas fomentadoras de relações de dominação de homens sobre mulheres. A masculinidade hegemônica era assumida, também, como um padrão normativo, enquanto incorporação do “jeito mais respeitado” de ser um homem na sociedade ocidental. Tal padrão não seria imposto por violência, mas sim via hegemonia, ou seja, em meio a disputas nos campos culturais e nas instituições (CONNEL e MESSERSCHIMIDT, 2005, p.832). Porém, após várias críticas, inclusive pós-estruturalistas, Connel e Messerschmidt (2005) repensam o termo. A masculinidade hegemônica é reestruturada em determinados aspectos entendidos como problemáticos, mantendo, entretanto, algumas partes da formulação inicial. Nesse sentido, a masculinidade hegemônica à qual se referem Connel e Messerschmidt (2005) diz respeito à pluralidade de performances de masculinidades, as quais estão sujeitas ao reexame histórico e reformulações via lutas hegemônicas. Os autores negam o caráter essencialista da formulação ao dar ênfase no viés das práticas e não de identidade no desempenho de uma dada masculinidade. Para eles, não se trata de uma entidade fixa incorporada ou expressa em traços de personalidade de determinados indivíduos. “As masculinidades são configurações de práticas executadas nas ações sociais e, então, podem diferir de acordo com as relações de gênero em um dado arranjo social” (CONNEL e MESSERSCHIMIDT, 2005, p. 836).

Além disso, também admitem a crítica sobre o binarismo da formulação inicial, negando, assim, a parte em que se atrela a masculinidade estritamente ao homem (ao qual, no primeiro momento Connel não especifica e não atribui qualquer caráter interseccional), numa empreitada de dominação de mulheres. Desta forma, entendem que não é possível encontrar um dado indivíduo que seja o exemplar de tal masculinidade hegemônica, a qual “não representa um tipo específico de homem, mas sim uma maneira em que homens posicionam a si mesmos através de práticas discursivas” (CONNEL e MESSERSCHIMIDT, 2005, p. 841).

Apesar de não se concretizar em nenhum indivíduo específico, os autores ressaltam que a masculinidade hegemônica circula à exaustão em nossa cultura, é enaltecida, representada, repetida e encenada em produtos midiáticos diversos, pela igreja e pelo próprio estado. Trata-se de uma forma de masculinidade que distorce as práticas sociais cotidianas, as quais possuiriam maior diversidade (CONNEL e MESSERSCHIMIDT, 2005). Nesse sentido, o trabalho de Judith Halberstam, em *Introduction to female masculinity: masculinity without men* (1998) torna-se crucial para a discussão das masculinidades como práticas sociais, não como posse/atributo essencial

de indivíduos. O trabalho de Halberstam demonstra como as pesquisas anteriores falharam em tornar a masculinidade algo indissociável do corpo sexuado macho. Para a autora, as masculinidades existem fora dos corpos, principalmente para além do corpo branco, macho de classe média. Ainda nesta perspectiva, Halberstam critica a presunção de que a masculinidade envolve, necessariamente, uma garantia de poder e usufruto de vantagens concedidas por um sistema patriarcal. Ao demonstrar que um corpo sexuado fêmea pode performatizar práticas ou aparências de uma masculinidade dominante, mas nem sempre ser dominante em relação a outros por isso, Halberstam (1998) desnaturaliza o binômio poder e masculinidade dominante²⁰.

No entanto, de acordo com Connel e Messerschmidt (2005, p.846), ainda se pode dizer que algumas masculinidades estão sim em posições centrais em determinadas sociedades. Além disso, que determinadas práticas de masculinidade são mais associadas à autoridade e exercício de poder social do que outras, bem como ainda são construídas em contraposição a determinados modelos de feminilidade em várias sociedades. Os autores também destacam que algumas feminilidades são discursivamente construídas de maneira a complementar a ficção heteronormativa das masculinidades hegemônicas. Essas seriam, então, as feminilidades enfatizadas, as quais também possuiriam um caráter normativo dentro da lógica binária e heteronormativa.

É importante, também, no pensamento destes autores, a conclusão sobre o fato de que, não só as masculinidades hegemônicas são realizadas/construídas discursivamente, como também são usadas no discurso, com determinados objetivos (CONNEL e MESSERSCHMIDT, 2005). Entretanto, é preciso considerar que o processo de generificação não é linear, mas sim marcado pela ambiguidade. Tal ambiguidade é fruto dos próprios mecanismos pelos quais atuam as hegemonias. Assim, é necessário relativizar as diversas performatividades de masculinidade, as quais sofrem mudanças constantes devido ao próprio processo hegemônico.

A partir destas reflexões, nosso objeto de pesquisa se situa assim no contexto da contemporaneidade, o qual produz relações de gênero e poder mais complexas do que aquelas analisadas pelo feminismo clássico, entrecortadas por várias hegemonias. No entanto, não descartamos algumas contribuições feministas de segunda e terceira onda.

²⁰ Aqui, também é preciso mencionar a possibilidade de influência e atravessamento de outros marcadores de diferença, ainda não citados por Halberstam (1998), neste momento, os quais podem transformar, de forma relevante, as relações de poder. Por exemplo, raça e posição social também vão influenciar na maneira como masculinidades e feminilidades são desempenhadas, e que tipos de dissimetrias de relação de poder existirão em função disso.

No contexto da análise, a proposta é tensionar alguns apontamentos sobre relações de poder presentes no feminismo a partir da Teoria *Queer*. As reflexões de Connel e Messerschmidt (2005), Butler (2016 [1990]) e Halberstam (1998) nos guiam para o caminho da relativização de alguns apontamentos da musicologia feminista com relação à constituição do cânone na música ocidental. Na historicidade, a musicologia feminista teve uma grande importância para desnaturalizar a linguagem e padrões canônicos da música. Portanto, a próxima seção será dedicada a explicar brevemente esta crítica, mesmo que, em nossa análise, ela seja tensionada e relativizada pela Teoria *Queer* e novos feminismos.

3.2. Musicologia Feminista

Ainda que esteja vinculada epistemologicamente ao pensamento do feminismo de segunda onda, a musicologia feminista faz uma denúncia que não pode ser ignorada: **a de que os discursos sobre música não são neutros, mas sim generificados**. Ou seja, como apontaram Connel e Messerschmidt (2005, p.846), masculinidades e feminilidades não somente são construídas discursivamente, como também podem ser usadas nos discursos para estabelecer assimetrias de poder. Trata-se de uma importante contribuição para pensar o atravessamento da música e da arte pelas relações de gênero, sustentadas pela heteronormatividade.

Os estudos realizados por Susan McClary (1990), estão entre os primeiros a expressar, de forma contundente, a crítica feminista ao discurso da música. Crítica de óperas, McClary evidenciou as estratégias da construção de relações assimétricas de gênero nos repertórios textuais e dramáticos. Seus estudos trazem a descrição de como foram elaborados os papéis de personagens femininos na maior parte das óperas dos séculos 17, 18 e 19. A autora ainda atenta para o fato de determinadas características musicais terem sido arbitrariamente classificadas como “femininas” ou “masculinas”, em consonância com as práticas da sociedade em que se normatiza o gênero de acordo com padrões binários e assimétricos, os quais atribuíram força e grandiosidade para determinadas composições ditas “masculinas”, e sutileza e até mesmo fraqueza para algumas ditas “femininas”. Para a autora,

Uma dimensão mais significativa da crítica feminista da música envolveria desnudar as maneiras em que a organização de gênero conforma até mesmo os aspectos instrumentais e teóricos da música presumidamente livres de valores (MCCLARY, 1990, p.12).

Neste sentido, o trabalho de Citron (1993) também é de grande importância, uma vez que investiga a formação dos Cânones ocidentais da música, constituídos, segundo a autora, basicamente por representantes “homens”. Citron investiga a história das compositoras e musicistas, bem como observa atentamente as críticas feitas pelos veículos e instituições especializadas com relação ao trabalho musical das mulheres. A autora constata a existência de mecanismos de canonização, os quais foram submetidos a um discurso generificado, e que privilegiavam valores ligados à performatização das masculinidades dominantes, resultando na exclusão e marginalização de certas feminilidades deste espaço principal da música, ou as incluindo a partir de um ponto de vista normatizador e descreditado em uma hierarquia baseada em relações assimétricas de gênero.

O Cânone é visto como uma réplica das relações sociais e um potente símbolo para representá-las. Ele provê meios de incutir um senso de identidade na cultura: quem são seus constituintes, de onde vieram, e para onde se direcionam. O Cânone implica ideias de unidade, consenso, e ordem (CITRON, 1993, p.1).

O Cânone exerce um papel de autoridade cultural em nossa sociedade, e também de poder, pois busca ditar o que é valioso ou não, o que é desejável ou não. Controla recursos, ações, produção de conhecimento e representações. Concordamos com Citron (1993, p.9) quando ela afirma que “canonicidade exerce um tremendo poder cultural a medida em que codifica e perpetua ideologias de algum ou alguns grupos dominantes”. No entanto, há uma tendência a retirar a música deste contexto, por meio de argumentos sobre o caráter abstrato dos sons. “Mas a música é socialmente contingente e participa em dinâmicas da cultura” (CITRON, 1993, p.2).

Não podemos ignorar o caráter generificado do discurso musical, uma vez que relações de gênero permearam a codificação musical. No entanto, não devemos incorrer na essencialização dos representantes que estão no cânone, nem de quem é responsável pela constituição do mesmo. Não se pode afirmar que os indivíduos responsáveis pelos processos de canonização são todos corpos sexuados machos, brancos e heterossexuais visando um projeto único de subjugar “mulheres”²¹. Da mesma forma, é necessário considerar que o Cânone da Música ocidental também é determinado por relações econômicas – afinal, existe um apelo do mercado para a exploração das várias possibilidades de mercantilização de um bem cultural. A música não é composta somente

²¹ Neste capítulo e a partir dele, todas as vezes em que recorrermos ao uso dos termos homens e mulheres, o faremos entre aspas, para marcar a relativização de tais categorias identitárias, as quais possuem fragilidades já discutidas nas reflexões sobre as ondas do feminismo e a teoria queer.

por sua dimensão sônica. Há dimensões imagéticas que serão exploradas para atender a demandas de mercado. Assim, enquanto alguns artistas necessitam ser respaldados por mecanismos canonizadores para fabricar relevância e, conseqüentemente, impulsionar a comercialização de sua produção, há artistas que terão sua imagem ou proximidade com o público explorados para a promoção das vendas. Então, defendemos que os **discursos sobre música são parcialmente generificados** e, portanto, o cânone é parcialmente determinado por questões de gênero, uma vez que é também parcialmente determinado por lógicas de mercado e também questões estéticas. Nesse sentido, não há como concordar integralmente com Citron em sua afirmação de que o cânone exclui mulheres como resultado único da presença masculina nos espaços de poder relacionados à música. O *Masterplan* descrito pela banda *Plasmatics* na epígrafe que inicia este capítulo deve ser, portanto, relativizado – em primeiro lugar, pelo fato de não mais ser possível falar em relações de dominação da ‘mulher’, sujeito único e estável, pelo ‘homem’, outra entidade ficcional, idealizada. Segundo, por que existem atravessamentos sociais diversos atuando como promotores de relações de desigualdades, como é o caso dos fatores econômicos/mercadológicos.

No entanto, é preciso entender a realização discursiva das representações dentro do cânone e os dispositivos que podem gerar exclusão de determinados artistas, por meio de mecanismos potencialmente ideológicos ligadas às performatividades de gênero. Citron traz excertos acadêmicos ou críticos na área musical, bem como trechos de dicionários de músicas que associam determinadas propriedades musicais com feminilidades ou masculinidades. São tipicamente atribuídas às feminilidades a simplicidade, fraqueza, fragilidade. Às masculinidades, atribui-se o poder, a assertividade e clareza (CITRON, 1993). Como exemplo emblemático, Citron traz a forma musical da sonata²², que segundo a autora “tornou-se metáfora para relações assimétricas de gênero, e uma vez estabelecida provavelmente atuou para reforçar e reconstruir a ideologia de gênero hegemônica na sociedade ocidental” (CITRON, 1993, p.134).

Segundo Citron (1993) as “mulheres” exerceram o mínimo de poder na formação e semiologia do cânone musical. Isso, seria uma das causas mais óbvias para a visível exclusão das mesmas do cânone ocidental. Existem outras razões muito complexas, que

22 A sonata é composta basicamente por dois temas musicais. Um forte e outro lírico, com propriedades e recursos musicais que enfatizam tais efeitos. Nas explicações e críticas, o tema forte sempre era associado a masculinidades e o lírico às feminilidades. Além disso, o primeiro tema abre, domina e finaliza a sonata, metaforizando, também, a dominação do homem sobre a mulher (CITRON, 1993, p. 135).

extrapolam a canonicidade em si, como a conjuntura social em que as “mulheres” viveram/vivem. Como a própria sociedade colocou aquilo que se ligava à performatização de feminilidades em posições subalternas, o mesmo aconteceu no campo da música e das composições, nas quais as musicistas eram desestimuladas ao protagonismo, sempre colocadas em posições coadjuvantes (CITRON, 1993, p.72).

Em seu livro *Gender and the Musical Canon* (CITRON, 1993), a autora se concentra em identificar e problematizar estratégias de construção do cânone musical ocidental, tais como determinados padrões de criatividade, profissionalismo e a peculiaridades da recepção – nesse caso, a recepção especializada, composta pelos críticos musicais.

De forma geral, Citron (1993) vai mostrar que a atribuição da criatividade é realizada de maneiras diferentes para “homens” e “mulheres”, bem como a concepção de profissionalismo cultivado pelo cânone da música ocidental é excludente. De acordo com as análises da autora, até a modernidade, a música seguiu a mesma separação feita na arte, em que os trabalhos dos homens eram ligados à criatividade mental, parcialmente entendida como superior, e das mulheres, relacionados ao físico e à reprodução, vistos como algo de menor importância. Da mesma forma, o conceito de profissionalismo na música foi calcado, de acordo com a autora, a fim de excluir a possibilidade de uma “mulher” ser profissional, no contexto histórico em que as mulheres ainda não haviam ganhado o mercado de trabalho, de maneira geral. A autora explica que, ser profissional na música implica dedicação exclusiva. As “mulheres” estariam socialmente destinadas a várias atividades e, tendo a maternidade como algo “inevitável”, não poderiam dedicar-se totalmente à música e, portanto, não poderiam alcançar o status de profissional. Apesar das recentes conquistas de uma parcela das ‘mulheres’ no mercado de trabalho, ainda existe o fato de ‘mulheres’ serem submetidas a várias jornadas, profissionais e domésticas. Assim, mesmo com todas as mudanças e possibilidades de uma mulher se dedicar de forma mais intensa à música, ainda existem entraves sociais que podem, de alguma maneira, afetar a inclusão de musicistas em espaços de canonização musical. Também é preciso se questionar se, em alguma medida, alguns tipos de mulheres, como as brancas, cis de classe média possuem mais condições para se adequarem aos padrões canônicos de profissionalismo musical do que mulheres negras e pobres, por exemplo.

3.3. *Metal Studies*

O *metal* é um gênero musical criador de uma cultura que tem atraído o interesse acadêmico, com a publicação de livros, realização de simpósios e congressos internacionais dedicados ao tema. Recentemente, este interesse resultou na fundação de uma área própria de investigação, denominada *metal studies* (BROWN *et al*, 2016).

Os primeiros trabalhos de impacto foram desenvolvidos há apenas 26 anos – O livro *Heavy Metal: the music and its culture*, produzido pela socióloga Deena Weinstein, em 1991, com revisão em 2000, e o livro *Running With the Devil: power, gender and madness in Heavy Metal Music*, feito pelo musicólogo Robert Walser, em 1993. Antes deles, o comunicólogo Will Straw inseriu algumas reflexões sobre o *heavy metal* como subcultura, em 1984, mas o fez em uma publicação menos abrangente do que as citadas anteriormente.

Após este primeiro período, seguiram-se trabalhos de musicologia como os da espanhola Silvia Martinez Garcia (1994), uma etnologia dos fãs feitas na Alemanha por Bettina Roccor's (1998) e o trabalho de Harris Berger (1999) na área de etnomusicologia. O sociólogo Keith Kahn-Harris (2004) aparece como uma das referências importantes em uma segunda leva de trabalhos sobre o *metal*.

No Brasil, os primeiros textos acadêmicos sobre o gênero musical foram escritos por Jeder Janotti Júnior (1998), que explorou a temática com o olhar das teorias da comunicação, e por Idelber Avelar (2001), na perspectiva dos estudos culturais. São também de grande importância: o trabalho de Claudia Azevedo (2004) no campo da musicologia, que define de maneira mais clara o gênero musical *metal* e seus respectivos subgêneros; o trabalho de Jorge Cardoso Filho (2005), na área da comunicação, que consolida o entendimento do *metal* como um gênero midiático.

Weinstein (2016) aponta que os laços e diálogos entre os acadêmicos dedicados ao *metal* foram fortalecidos a partir da realização da conferência, *The First Heavy Fundametalisms conference in Salzburg*, em 2008. Para Andy R. Brown *et al*. (2016, p.28), a maturidade dos estudos sobre o *metal* se deu a partir do surgimento de publicações que refletiam sobre a possibilidade e pertinência da criação desta área – *Metal Studies? Cultural Research in the Heavy Metal Scene* (Spracklen, Brown, e Kahn-Harris, 2011). Posteriormente, outro passo importante, segundo os autores, foi a criação da *International Society Of Metal Music Studies* (IMMS), em 2013. No site da IMMS, há uma compilação de bibliografia acadêmica e não acadêmica dedicada ao *metal*, o que também é tido como

uma importante iniciativa para a delimitação da área, tal como a criação do jornal da IMMS, o *Metal Music Studies*, anunciado no mesmo ano.

Este conjunto de ações acadêmicas é descrito por Brown et al. (2016) como a consolidação da área dos estudos sobre *metal*, concepção que eles trazem na introdução do livro *Global Metal Music and Culture: Current Directions in Metal Studies* e que Deena Weinstein esclarece no segundo capítulo da publicação.

De acordo com Weinstein (2016, p.32-33), não se trata de dizer que os estudos sobre o *metal* sejam uma área paradigmática, organizada por disciplinas e teorias próprias. Para autora, trata-se de uma delimitação de um assunto que é atravessado pelas contribuições de várias disciplinas, uma ‘área de conteúdo’. Assim, os estudos sobre o *metal* seriam uma área constitutivamente interdisciplinar, contando com a contribuição de diferentes disciplinas, métodos e paradigmas das ciências sociais.

As práticas realizadas em torno do gênero musical *heavy metal* e sua cultura possuem uma nítida construção discursiva. Além de os autores da musicologia admitirem a existência de um discurso do *metal* instaurado na e pela prática musical (WALSER, 1993), é possível perceber pelos produtos da indústria cultural, produzidos de forma segmentada para fomentar o gênero nesta comunidade, uma linguagem e simbologias próprias (JANOTTI JR, 1998).

De acordo com Janotti Jr. (2006), um gênero musical também é definido por elementos textuais, sociais e ideológicos. Neste sentido, o gênero musical *metal* também está sujeito à produção de um discurso engendrado. Como sugere Citron (1993), o discurso da e sobre a música é investido ideologicamente pelo binarismo de gênero e suas relações assimétricas. Os códigos musicais não são neutros e as experiências com a música, tais como criação, performance e percepção, podem internalizar pressupostos de gênero (MARTINS, 2011; WALSER, 1993; MCCLARY, 1991).

Assim, as marcas de discursos engendrados estão potencialmente presentes em diversos produtos da indústria cultural do *metal*, que também se configura como um gênero da música de massa. Como afirma Weinstein (2000), a difusão e consolidação deste gênero musical estão intrinsecamente ligadas aos chamados meios de comunicação de massa: programas de rádio, TV e revistas especializadas foram um aparato importante não só para a transmissão da música, como também de um visual, valores e estilo de vida. As revistas especializadas em *metal* possuem um papel central, não apenas em promover esta cultura, mas também em legitimar padrões canônicos para o gênero musical. Como afirma Citron

(1993), a recepção especializada tem um papel fulcral na formação dos cânones da música ocidental. Como observa Martins (2011):

Os jornalistas e críticos de música *metal* surgem como especialistas que estão, frequentemente, inseridos na própria audiência da subcultura (e que são, por isso, também fãs): «eles coconstituem activamente a audiência através do critério da crítica estético» (Weinstein, 2000:176), e têm como missão «definir a experiência musical ideal para os ouvintes» (Silva, 2008:74). A opinião do jornalista de música serve de orientadora do gosto do público (Frith, 1981), uma vez que o jornalista não se limita a descrever sons ou providenciar informação, mas oferece, sim, posicionamentos ideológicos em relação à música. (MARTINS, 2011, p.27).

O fato de as revistas terem este papel na crítica estética e na formação do próprio cânone do gênero, ou por terem o título de serem *especializadas em metal*, não significa que elas estejam livres dos investimentos ideológicos das relações de gênero em seu discurso. Na verdade, pesquisas como as de Rosemary Lucy Hill (2013) e Inês Rolo Martins (2011) mostram como essa não é apenas uma hipótese, mas sim uma concretude neste tipo de revista²³.

Martins (2011) pesquisou as representações sobre as mulheres musicistas na *LOUD!*, revista portuguesa impressa especializada em *metal*. A autora investigou um ano de publicações, por meio da análise de conteúdo de 67 artigos referentes a “mulheres”. A análise dos dados levou à constatação de que as “mulheres” ainda são apresentadas na revista em um espaço circunscrito e delimitado pelos homens, de maneira preconceituosa, calcada predominantemente na lógica da “mulher” como objeto sexual.

Hill (2013) volta-se para a representação da comunidade de “mulheres” fãs de *metal* na revista britânica *Kerrang!*. Para tanto, a autora vai analisar as cartas de leitoras publicadas pela revista, de maneira a compreender como estas fãs negociam suas próprias representações ao escrever para a *Kerrang!*. A autora também faz entrevistas com as “mulheres” fãs de *metal*, a fim de investigar como as representações geralmente trazidas pela revista impactam a maneira como elas, enquanto fãs, vêm a si mesmas na comunidade. O corpus constituído pelas cartas da revista foi submetido à análise semiótica, calcada na metodologia de leitura de mitos, proposta por Roland Barthes (2009), enquanto as entrevistas com as fãs serviram de base para análise do discurso

²³ O discurso das revistas especializadas, de uma maneira geral, também está suscetível ao atravessamento pelas questões generificadas do cânone, questões econômicas e investimentos ideológicos diversos. Portanto, não podemos afirmar que esta seja uma característica exclusiva de revistas especializadas em *metal*. O atravessamento das questões de gênero na crítica da música popular, especialmente na revista *Rolling Stone*, revista especializada em pop e rock, é discutido em Shmutz & Faupel (2017), por exemplo.

crítica britânica (FAIRCLOUGH, 2001; 2003). A análise realizada por Hill (2013) permitiu a identificação de mitos como “a guerreira” e “a *groupie*”, comunicados principalmente pelos elementos visuais nas páginas da *Kerrang!* (HILL, 2013, p.118), ambos estabelecidos dentro de uma lógica heteronormativa, binária e sexista.

Clifford-Napoleone (2015) traz uma nova perspectiva para a abordagem das relações de gênero dentro da cultura do *metal*. Antes, autores atribuíram ao *metal* um caráter machista inerente à presença majoritária de corpos machos brancos, os quais eram associados, à priori e de forma indistinta, à masculinidade. Clifford-Napoleone (2015) começa o livro questionando se a masculinidade seria, de fato, algo restrito apenas aos fãs machos e brancos, ou poderia ser descolada daqueles corpos sexuados, como sugere Judith Halberstam (1998). Para Napoleone, o *metal* não é inerentemente masculinista, como muitos estudos apontaram até então. Pois, segundo a autora, são nítidas as performatividades e práticas subversivas da heteronormatividade no *metal*, bem como possibilidades mais diversas de masculinidades, as quais não estariam restritas apenas ao corpo macho, branco, ou apenas a serviço da dominação da “mulher” pelo “homem”.

O mundo do *heavy metal*, entretanto, é inerentemente um mundo *queer*, de estilo e simbolismos BDSM, pistas da subcultura do couro, imagens e letras explícitas do comportamento sexual tido como anormal, e artistas que desafiam as normas culturais, aparência e comportamento heteronormativos. A masculinidade performatizada na cena do metal não é nada mais do que um *drag show* (CLIFFORD-NAPORLEONE, 2015, p. 6)

No entanto, os trabalhos anteriores sobre o *metal* não poderiam entender as relações de gênero de forma adequada, de acordo com Clifford-Napoleone, pois os instrumentos de análise partiam da concepção de uma masculinidade imutável em si mesma, constante e parte indissociável do núcleo da cultura do *metal*. Assim, a própria “permanência” da heterossexualidade como inerente à cultura do *metal* seria fruto de olhares acadêmicos ainda informados por uma concepção binária de gênero. Segundo a pesquisadora, um olhar *queer* para o *metal* desvendaria outras facetas das relações de gênero.

Ainda segundo a autora, a performatização da masculinidade no *metal* é percebida de uma dada maneira para fãs e pesquisadores *queer*, e de outra maneira por pessoas hétero e cisgênero. Portanto, Clifford-Napoleone não nega totalmente a existência da heteronormatividade e de práticas machistas, mas mostra que existe um espaço onde a diversidade e subversão da heteronormatividade são possíveis, o qual ela denomina *metal queerscape*.

O *metal queerscape* seria um espaço de sobreposições de grupos, “uma zona cultural de identidades fluidas e em constante mudança, codificadas e recodificadas em uma diversidade de tecidos” (CLIFFORD-NAPOLEONE, 2015, p. 7). Na complexidade de imbricações entre cenas e subculturas²⁴ do *metal*, o *queerscape* surge como um espaço sônico e simbólico onde fãs *queer* de *metal* podem criar suas representações de mundo, encontrar pertencimento, negociar suas sexualidades a partir de “pistas” que realizam uma costura entre suas subjetividades e a identidade do fã de *metal*. Para a pesquisadora, as alternativas de resistência residem no fato de que “no *queerscape* se encontra um campo de possibilidades que permitem os *queer* fans reterritorializarem o *heavy metal* e, então, resistir aos aspectos heteronormativos e homofóbicos, tão óbvios para quem está de fora desta cultura” (CLIFFORD-NAPOLEONE., 2015, p. 27)²⁵. Para a autora, por exemplo, a presença de *butches*²⁶ e de outros corpos fêmeas que reforcem performatividades de masculinidade, são exemplos disruptivos do *queerscape*, e indícios de que a masculinidade não está unicamente atrelada ao corpo macho, branco, hétero e cisgênero.

Clifford-Napoleone chama a atenção para o fato de as bordas simbólicas e metafóricas do *queerscape* nem sempre serem nítidas. A maioria das “pistas” seriam opacas para o público *straight*, operando de forma diferente para o público *queer*, com mais clareza. A exemplo disso, Clifford-Napoleone usa uma das peças mais emblemáticas da estética do *metal*: o couro. A autora faz todo um apanhado histórico sobre o surgimento e utilização do couro, o qual permeou culturas gays, militares, rockers, BDSM entre outras. Demonstra ainda que as dinâmicas simbólica e sônica do *metal queerscape* não são tão simples. Existem vários indícios *queer*, por exemplo, na performance das bandas de *glam metal*, em que os músicos, identificados como “homens”, vestiam calças *legging*, usavam batom e penteados tidos como “femininos”. No entanto, as letras das músicas sempre reafirmaram a heteronormatividade, em relações binárias e desiguais entre “homens” e “mulheres”.

Nesse sentido, o *metal queerscape* torna-se um instrumento teórico útil para dois tipos de mirada em relação ao nosso objeto de pesquisa: a primeira, é de relativização. A

²⁴ As cenas seriam espaços maiores do que somente os lugares de performances. Constituem todo o conjunto de práticas sociais de uma dada subcultura, localizadas em um dado espaço geográfico, situadas na história e no tempo. As subculturas estão ligadas a formulação de regras e uma certa demarcação de normas musicais, visuais e comportamentais de um dado gênero musical.

²⁵ Livre tradução realizada pela autora.

²⁶ *Butch* é um termo do universo LGBTQ usado para se referir a corpos fêmeas, lésbicas, que performatizam traços de masculinidades normativas, tanto na superfície do corpo, como no comportamento. Entretanto, qualquer pessoa, sendo cis ou trans, pode ser identificada como *butch*, desde que performatize determinado tipo de masculinidade mais marcada.

cultura do *metal*, bem como suas práticas sociais, na totalidade, não podem ser consideradas totalmente masculinistas. No entanto, o *queerscape* é feito de sobreposições e de um espaço em que os conflitos ideológicos e identitários vão existir. Dessa maneira, a segunda mirada deve se preocupar em situar as revistas especializadas em *metal* e suas práticas midiáticas em relação ao *queerscape*. Seria possível percebê-lo, em sobreposições, nas revistas especializadas em *metal*, em especial na *Roadie Crew*? De que maneira estariam dispostas as relações de gênero e construção de performatividades de gênero na *Roadie Crew*, em relação ao *metal queerscape*?

Com estes questionamentos, encerramos o nosso referencial teórico para adentrar a descrição dos percursos metodológicos, os quais também foram influenciados e remodelados em função das reflexões trazidas na presente seção.

4. THE MIDNIGHT CHASE

*It's time for the midnight chase,
I can't hide any longer, it's in front of me
It's time, to rise and shine,
I'm on the front line now, gotta let it loose
Who's breathing down my neck,
Tryin' to hunt me down
I won't let no loser steal my crown*

(The midnight chase – Crucified Barbara)

Os **percursos metodológicos** são como uma estratégia de caça, com papel de nos orientar e respaldar em nossa caminhada de entendimento de um problema de pesquisa. Porém, nas ciências humanas, às vezes, a perseguição das pistas é noturna, quando a visibilidade é menor, ou as condições talvez sejam menos favoráveis. É uma das fases de pesquisa que envolve riscos, pressão e incertezas. Afinal, falamos de estratégias que estão abertas e suscetíveis a remodelagens. Entre idas e vindas, caçadas em um vasto corpus, nos encontramos e nos perdemos várias vezes. Até que, finalmente, nos vemos diante de algo que faça sentido na fase de análise. Nesta dissertação, os percursos metodológicos se alinham às pesquisas em Análise do Discurso Crítica (ADC) de vertente britânica, desenvolvida por Fairclough (1989;2001;2003;2010) e por Chouliaraki e Fairclough (1999). Trata-se de um tipo de pesquisa **transdisciplinar**, de **caráter qualitativo interpretativo-explanatório** e de **cunho emancipatório**.

A fim de explicitar as implicações desta filiação de pesquisa para a abordagem teórico-metodológica adotada em nossa proposta, ao longo desta seção, tecemos considerações a respeito das influências diretas da filosofia e ontologia do **Realismo Crítico** nos procedimentos nos quais nos baseamos. Em seguida, apresentamos as categorias linguísticas e sociais aplicadas na pesquisa e o processo de configuração do *corpus*.

4.1. A Abordagem Teórico-Metodológica da ADC

A Análise do Discurso Crítica de vertente britânica é uma proposta teórico-metodológica cuja análise é informada por uma ontologia e epistemologia específicas, da mesma forma que os resultados das análises em si também contribuem para a percepção acerca das mudanças sociais na modernidade tardia (CHOULIARAKI & FAIRCLOUGH, 1999).

A abordagem mais recente da ADC faircloughiana (CHOULIARAKI & FAIRCLOUGH, 1999; FAIRCLOUGH, 2003) é desenvolvida a partir do diálogo com o Realismo Crítico, especialmente sobre os postulados de Bhaskar (1989) e Collier (1994). Assim, como afirmam Vieira e Resende (2016), é fundamental para o desenvolvimento de pesquisas em ADC britânica a ontologia da realidade estratificada, defendida naquela corrente de pensamento. Destacamos os seguintes pontos:

- I. O mundo ou a realidade é um sistema aberto, em constante mudança, com diversos domínios e estratos;
- II. Os domínios e estratos possuem mecanismos gerativos e poderes causais específicos, que atuam de maneira simultânea e transformacional, sem serem reduzidos uns aos outros.
- III. Os domínios são divididos entre **potencial**, **realizado** e **empírico**, sendo o potencial o domínio do **intransitivo**, com estruturas, mecanismos e poderes causais; o realizado é o domínio onde esses mecanismos são ativados, e o empírico é o aspecto **transitivo** do real, aquele que podemos apreender a partir de nossa experiência.

O Realismo Crítico esboça, assim, uma realidade muito mais complexa e interligada. Entre os diversos estratos existentes, Chouliaraki e Fairclough, (1999) e Fairclough (2003) reconhecem a linguagem como sendo um deles. Desta maneira,

o ‘estrato semiótico’, com seus mecanismos e poderes gerativos, mantém relações simultâneas e transformacionais com os demais

estratos (social, físico, químico, biológico etc), de modo que internaliza traços de outros estratos, assim como tem efeitos sobre eles (VIEIRA E RESENDE, 2016, p.42).

Junto à concepção de que cada estrato do mundo também é, por si só, estratificado e complexo, torna-se crucial o conceito de prática social. Para Chouliaraki e Fairclough (1999), a vida social realiza-se em práticas, definidas pelos autores como “maneiras habituais, em tempos e espaços particulares, em que as pessoas aplicam recursos (materiais e simbólicos) para agir em conjunto no mundo” (CHOULIARAKI e FAIRCLOUGH, 1999, p.21). A importância das práticas sociais, para a autora e autor, está no fato de elas serem os elementos articuladores das estruturas mais estáveis e os eventos concretos, com as pessoas “vivendo suas vidas” em sociedade.

As práticas sociais também são complexas, constituídas por vários momentos, que mobilizam recursos específicos, pessoas com seus valores e crenças, entre outros. Para Chouliaraki e Fairclough (1999), as práticas sociais são formadas por momentos não semióticos (ação/ interação; relações sociais, pessoas com crenças, atitudes, valores, histórias e mundo material) e semiótico, constituído pelo discurso. O discurso é um momento presente em todas as práticas sociais, articulando-se e internalizando outros momentos, sem ser reduzido a eles. Vieira e Resende (2016, p.46) sintetizam: “a relação linguagem-sociedade é interna: o discurso é socialmente constitutivo e constituído socialmente”.

Dessa maneira, as questões sociais são questões parcialmente discursivas (CHOULIARAKI e FAIRCLOUGH, 1999) e, portanto, uma análise que se atenha somente ao texto e suas estruturas semióticas internas não produz um acercamento suficientemente arrojado do problema de pesquisa, já que há outras questões mais materiais as quais interferem neste processo, tais como: econômicas, ambientais, estruturais. Como afirmam Resende e Ramalho (2004):

os momentos da prática social estão internamente relacionados em vários níveis, de modo que a análise do momento semiótico deve ser vinculada à análise de outros momentos da (rede de) prática (s) (RESENDE E RAMALHO, 2004, p. 203).

Assim, o caminho teórico-metodológico indicado por Chouliaraki e Fairclough (1999) é **transdisciplinar**, com o intuito de identificar os mecanismos e poderes causais responsáveis por sustentar os problemas sociais, em seus diversos aspectos. Inspirados no Realismo Crítico, a autora e autor defendem um tipo de **crítica explanatória** destes problemas, não somente para conhecê-los e entender como funcionam, mas também para propor maneiras de superá-los. Por isso, também comunga com a ideia de uma **ciência**

emancipatória, como é esboçado pelo Realismo Crítico. Conforme esclarecem Barros et al (2016),

a principal tarefa da ADC, como ciência social crítica, é mapear conexões entre semiose e (aspectos não essencialmente semióticos da) sociedade, com o objetivo de, primeiro, localizar mecanismos semióticos, e suas causas e efeitos de sentido potencialmente ideológicos, para, em seguida, suscitar possíveis maneiras de superar relações assimétricas de poder parcialmente sustentadas pelo discurso (BARROS *et al*, 2016, p.20).

Chouliaraki e Fairclough (1999) sugerem, na crítica explanatória da pesquisa, o movimento entre a compreensão e a explanação. A análise do discurso crítica continua sendo textualmente orientada (FAIRCLOUGH, 2001;2003), ou seja, tem o texto como material empírico de investigação. Porém, o movimento de compreensão é um momento de abertura, de entender as possibilidades semióticas dos textos. Já o momento de explanação é o momento de fechamento, no qual são identificados os mecanismos relacionados ao problema social parcialmente discursivo e os conceitos que vão permitir a (re)descrição do texto, a partir de uma abordagem transdisciplinar e qualitativa. Neste sentido, Ramalho e Resende (2016) afirmam que a análise discursiva crítica é explanatória, pois analisa o material empírico, investigando e explanando os possíveis sentidos de textos e possíveis efeitos sociais à luz das teorias.

As pesquisas realizadas em ADC de vertente britânica (FAIRCLOUGH,1989; 1999; 2001; 2003; 2010; CHOULIARAKI e FAIRCLOUGH, 1999) são, dessa forma, de caráter qualitativo interpretativo-explanatório. Ou seja, não se estabelecem a partir de quantificações da realidade, mas sim da sua compreensão e explanação. Conforme Pardo Abril (2013), as investigações qualitativas resgatam dimensões essenciais no campo das ciências sociais, como a história, a política e os fatores situacionais que influem no fenômeno investigado. Este aspecto é essencial para a ADC faircloughiana, tratando-se justamente da análise de conjuntura indicada por Chouliaraki e Fairclough (1999). O foco nas conjunturas se dá por elas serem conjuntos relativamente estáveis de diferentes práticas sociais, diversas instituições em torno de projetos sociais específicos.

Considerando-se o que foi dito, nossa pesquisa segue esta abordagem, a partir de um paradigma interpretativo que proporcione a crítica explanatória do problema social parcialmente discursivo, por meio do olhar transdisciplinar e qualitativo.

4.1.1. O paradigma interpretativo crítico

A crítica-explanatória, apresentada por Bhaskar (1986) como uma proposta para as pesquisas sociais críticas inspirou a abordagem teórico-metodológica desenvolvida por Chouliaraki e Fairclough (1999). Os autores elaboraram um ‘percurso básico’, calcado em um sólido arcabouço teórico-metodológico, para guiar cada uma das pesquisas em ADC de vertente britânica. O ‘caminho’, entretanto, não é fechado. Uma das premissas é que ele tenha abertura para as especificidades e necessidades teórico-metodológicas de cada uma das pesquisas. Neste sentido, é possível construir diferentes paradigmas interpretativos críticos, de acordo com cada problema social. O importante é que, o paradigma construído permita “problematizar efeitos ideológicos que sentidos de textos, como instâncias do discurso, podem ter sobre relações sociais, ações e interações, pessoas, mundo material” (VIEIRA e RESENDE, 2016, p.97).

O percurso descrito por Chouliaraki e Fairclough (1999, p.60) começa com (i) a percepção de um problema social com aspectos semióticos; (ii) identificação dos obstáculos para que o problema seja superado por meio da análise da conjuntura, da prática particular e da análise do discurso; (iii) investigação da função do problema na prática; (iv) investigação dos possíveis modos de ultrapassar os obstáculos; (v) reflexão sobre a análise.

Este paradigma exige abertura a contribuições de diferentes pensamentos, principalmente das ciências sociais. Para promover a crítica-explanatória de um problema social parcialmente discursivo, é necessário o diálogo e operacionalização de teorias e categorias vindas de outras contribuições de pensamento. Assim, a ADC faircloughiana se configura como uma proposta teórico-metodológica necessariamente transdisciplinar. Deste modo, as análises vão sempre transitar entre o social e o linguístico pois, como explica Fairclough (2003), a análise textual tem suas limitações:

para acessar os efeitos causais e ideológicos dos textos, é necessário enquadrar a análise textual com, por exemplo, análise organizacional, e ligar a ‘micro’ análise dos textos à ‘macro’ análise de como as relações de poder funcionam através das redes de práticas e estruturas (FAIRCLOUGH, 2003, p.15-16).

Os três tipos de análise subsequentes à identificação do problema social oferecem o entendimento dos obstáculos existentes para a superação do mesmo. Cada análise tem um papel específico, apesar de não serem estanques em si, mas sim articuladas com as demais. De acordo com Chouliaraki e Fairclough (1999, p.61), a **análise da conjuntura** ajuda a localizar o problema historicamente, em sua contingência. Nela, pode-se

identificar configurações de várias redes de práticas sociais das quais o problema em questão faz parte. Os arranjos conjunturais podem ser mais ou menos complexos, e seus limites com as estruturas são tênues. O foco desta análise é o entendimento da “ligação entre as circunstâncias e processos de produção e circunstâncias e processos de consumo, que trazem a questão de como o discurso é interpretado (em sua diversidade de interpretações) para a análise” (CHOULIARAKI e FAIRCLOUGH, 1999, p.61).

A **análise da prática particular** em que o problema se localiza é onde o analista deverá entender a relação do momento discursivo com outros momentos da prática. Pode ser o discurso sendo usado na atividade reflexiva sobre a prática, ou na própria constituição da mesma, bem como em ambos os momentos. “O objetivo geral é ter a noção mais clara possível de como o discurso funciona em relação a ‘outras coisas’” (CHOULIARAKI e FAIRCLOUGH, 1999, p.62). Além de ter o foco em como os mecanismos dos momentos estão articulados, também é importante entender os processos de internalização existentes entre eles. Serão levantadas questões sobre relações sociais, poder, crenças, valores, entre outras que vão configurar a prática social. Neste momento da análise, então, tornam-se de extrema importância as contribuições de outras disciplinas, para o entendimento da prática social tratada com relação ao problema que ela apresenta. Desta maneira, serão utilizadas categorias sociais, de modo a permitir a compreensão e crítica-explanatória.

Como afirmam Chouliaraki e Fairclough (1999), tanto a análise dos momentos da prática quanto da conjuntura vão levantar questões sobre poder, luta pelo poder, ideologia e luta hegemônica. Assim, tais conceitos se tornam cruciais para a identificação dos obstáculos relacionados a um problema social. Por isso, serão tratados brevemente em uma seção específica, a fim de entender como tais conceitos podem ser operacionalizados dentro das análises da ADC faircloughiana.

O último momento descrito nesta fase é a **análise do discurso** propriamente dita. Trata-se de uma análise textualmente orientada – ADTO. Ou seja, o texto é o material empírico em que a análise se baseia. Esta análise “se orienta simultaneamente entre estrutura e interação e as ordens do discurso, que permitem e constroem as interações” (CHOULIARAKI e FAIRCLOUGH, 1999, p.63)²⁷.

Como explicam Vieira e Resende (2016, p.110), este processo engloba a compreensão e explanação. A compreensão envolveria descrições de estruturas

²⁷ Tradução livre realizada pela autora desta dissertação.

linguísticas e interpretações possíveis. Já a explanação se baseia na ‘redescrição’ das propriedades particulares do texto, a partir da articulação com conceitos. Desta articulação de conceitos, espera-se ser possível mostrar o papel do discurso na constituição de relações de poder assimétricas, bem como nas lutas hegemônicas. Em outras palavras, esta análise “conjuga teoria e material empírico para investigar (sentidos de) textos tendo em vista seus efeitos sociais” (VIEIRA e RESENDE, 2016, p.111). Nesta fase de análise das semioses, é importante a compreensão dos significados do discurso e das categorias de análise oferecida por eles. Portanto, dedicaremos o próximo tópico desta subseção para descrever esses significados.

As duas etapas finais que sucedem as análises e identificação de obstáculos para superação do problema são: identificação da função do problema na prática e reflexão sobre maneiras de superá-lo. A **identificação da função do problema na prática** muitas vezes já aparece nas análises. Então, nesta fase, é preciso tornar claro como funcionam os mecanismos que sustentam os aspectos problemáticos desta prática. Se na fase anterior descrevemos como são tais mecanismos, nesta fase, temos que explicar porque eles são problemáticos.

Chegando à conclusão que aspectos das práticas são problemáticos e oferecem suporte para sustentação de relação de poder assimétricas, então é preciso mudá-las (CHOULIARAKI e FAIRCLOUGH, 1999, p. 65). Desta maneira, a fase final de uma pesquisa deve trazer uma **reflexão sobre as possíveis maneiras de superar os obstáculos** oferecidos pelo problema. O que as pessoas podem fazer em determinadas conjunturas? Quais os recursos disponíveis para promover a mudança das relações assimétricas? São as perguntas a serem respondidas nesta fase analítica.

4.1.2. Proposta de pesquisa, constituição do corpus e categorias analíticas

A pesquisa aqui realizada tem caráter documental, uma vez que o material analítico é constituído por textos midiáticos, portanto, de natureza formal (VIEIRA e RESENDE, 2016). Com intuito de articular a análise discursivo-crítica dos textos com conceitos importantes para a explanação do problema social em questão, comporemos o quadro transdisciplinar com as contribuições teóricas da Teoria Social do Discurso/Análise do Discurso Crítica (FAIRCLOUGH, 2001, 2003; CHOULIARAKI e FAIRCLOUGH, 1999), os estudos de gênero (CONNELL e MESSERSCHMIDT, 2005)

e *Queer* (BUTLER, 2016 [1990]; HALBERSTAM, 1998; NAPOLEONE-CLIFFORD, 2015) e alguns apontamentos da crítica ao cânone da música ocidental (CITRON, 1993).

Para articular as diversas perspectivas teóricas na explanação do problema social parcialmente discursivo motivador da pesquisa, tomamos como base o quadro analítico a seguir, descrito por Chouliaraki e Fairclough (1999):

Quadro 5 – Abordagem para ADC (CHOULIARAKI & FAIRCLOUGH, 1999)
Fonte: CHOULIARAKI e FAIRCLOUGH, 1999, p. 60

1. Um problema		
2. Obstáculos a serem superados	(a) Análise da conjuntura	
	(b) Análise da prática em particular	(i) Práticas relevantes
		(ii) Relações do discurso com outros momentos da prática
	(c) Análise do discurso	(i) Análise estrutural
(ii) Análise interacional		
3. Função do problema social na prática		
4. Possíveis maneiras de superar obstáculos		
5. Reflexão sobre a análise		

Após a identificação de um problema social parcialmente discursivo (1) – em nosso caso, quais são as performatividades de gênero presentes nas entrevistas produzidas pela revista *Roadie Crew*, é necessário entender os obstáculos existentes para a solução do mesmo (2) Tais obstáculos são identificados por meio da análise da conjuntura, ou seja, das redes de práticas mais amplas (VIEIRA e RESENDE, 2016), articulada à análise da prática particular, contextualizando, assim, a análise discursiva.

Nesta pesquisa, os obstáculos são encontrados por meio da análise das práticas sociais relacionadas à cultura do *metal*, tais como as revistas especializadas neste gênero musical, bem como na rede de práticas amplas no campo da música, como as práticas de constituição do cânone da música ocidental. Apesar de as práticas sociais do *metal* terem sido vistas, por muito tempo, como pertencentes a uma subcultura contestadora das normas vigentes na sociedade (HILL, 2013; 2016), elas não podem ser destacadas deste meio social ao qual os agentes sociais do *metal* dizem serem antagonistas. Ou seja, a visão das revistas especializadas em *metal* e dos agentes sociais que as produzem é atravessada pelas normas regulatórias de gênero presentes em nossa sociedade. Assim, a visão dos agentes sociais desta cultura é atravessada por concepções ideológicas interdiscursivas, tais como a da “mulher objeto”, os discursos da instituição religiosa católica sobre as

feminilidades/masculinidades, a instituição hegemônica das masculinidades heteronormativas e, ainda, o modelo excludente de fabricação do cânone musical ocidental. Porém, este mesmo público também pode estar inserido em zonas culturais diferentes, como é o caso do *metal queerscape* (CLIFFORD-NAPOLEONE, 2015). Desta maneira, não se pode dizer nem que a opressão e conformidade com as normas seja linear e unidirecional, nem que a subversão e a resistência assim também o sejam.

É importante, também, notar quais tipos de corpos estão presentes nas capas/entrevistas da revista *Roadie Crew*, quais performartividades estão presentes nestas capas e páginas e como impactam no consumo da revista. Em geral, trata-se de uma prática sociomidiática que exclui a representação de corpos negros, gordos, trans entre outras possibilidades presentes nas *multidões queer* (PRECIADO, 2011). As imagens em destaque na *Roadie Crew*²⁸ são, em sua maioria, de corpos brancos, machos e fêmeas, cisgêneros, com aparências que dialogam com performatividades de feminilidades e masculinidades normativas. Apesar da falta de representatividade de “corpos diferentes”, é preciso considerar que o *metal* traz, no seu conjunto imagético e naquilo que algumas pessoas carregam em suas superfícies corporais, algumas referências ao mundo *queer*, como o couro, tatuagens, modificações corporais e acessórios associados a práticas sexuais tidas como “desviantes”, tais como BDSM, entre outras, conforme explicita Clifford-Napoleone (2015, p.27), ao caracterizar o *queerscape* do *metal*.

A respeito da (a) análise de conjuntura, Chouliaraki e Fairclough (1999, p. 61) frisam que a sua função “é localizar o discurso em foco em tempo real, de maneira que a relacioná-lo com as circunstâncias e processos de produção e consumo, trazendo a questão de como o discurso é interpretado dentro da análise”. Assim, não só refletimos sobre as revistas especializadas em metal e suas práticas sóciomidiáticas, como também sobre o momento sóciohistórico em que a produção/consumo da revista se situa.

No Brasil e no mundo, a pressão da presença de mulheres brancas, musicistas, não declaradamente *queer* no *metal* fez com que elas figurassem com maior frequência como artistas em destaque nas capas de materiais produzidos. Apesar de haver a presença destes corpos na cultura do *metal* desde o início, como musicistas e artistas elas estiveram em menor número, de forma geral. Somente no final da década de 90, com a explosão de subgêneros do *metal* tal como o *metal* sinfônico e gótico é que mais mulheres passaram

28Apesar de não realizarmos, nesta pesquisa, uma análise visual da revista, trazemos a mídia de dados CD em anexo com as imagens das capas das revistas das quais foram retiradas as entrevistas, bem como das imagens que ilustram as entrevistas analisadas.

a figurar entre artistas. No entanto, esses subgêneros reservaram um lugar muito específico para estas mulheres, que foi o lugar de vocalista, devido ao pré-requisito das vozes *soprano* para tais subgêneros do *metal*.

Junto com este avanço da presença de mulheres musicistas, brancas e não marcadamente *queer* no mercado do *metal*, também vieram a terceira e quarta onda dos movimentos feministas. Desta maneira, as pautas feministas e a participação de diferentes mulheres na sociedade voltaram à esfera pública com grande força. No Brasil, não foi diferente. Houve proliferação de movimentos como a *Marcha das Vadias*, projetos com publicações e ações voltadas para o empoderamento feminino como a ONG *Think Olga*, fundada em 2013; especificamente na música, o *Girls Rock Camp*, que surgiu em 2007 nos EUA, e existe desde 2013 no Brasil, a revista *Hi-Hat Girls*, criada em 2015, sendo a única revista dedicada a mulheres bateristas em toda América Latina, o documentário *Mulheres no Metal* (2013), incluindo na história do *metal* brasileiro as contribuições de mulheres, que até então tinham sido ofuscadas, entre outras manifestações.

Diante deste tipo de movimento social, o qual passou a questionar de forma veemente a falta de representatividade, respeito e execração das feminilidades dos espaços do *metal*, a *Roadie Crew*, por exemplo, publicou em julho de 2016 uma revista de edição especial chamada “Mulheres no Rock e *Metal*”, a qual trouxe na capa musicistas como *Doro Pesch*, *Tarja Turunen*, *Floor Jansen*, *Simone Simons*, *Fernanda Lira*, *Cristina Scabbia* e *Joan Jett*. Dentre as musicistas presentes na capa, somente Joan Jett é uma representante marcadamente *queer*, tanto em declarações sobre sua vida pessoal como em sua produção artística. No entanto, Joan Jett não é entrevistada. Mas sim, Lita Ford, guitarrista loira, branca, americana, heterossexual cisgênero, sua colega de banda na era *The Runaways*. A revista em si ainda traz representações particulares sobre feminilidades, e uma série de problemas que reforçam assimetrias de poder nas relações de gênero. A entrevista de *Lita Ford*, concedida para a revista nesta edição especial, faz parte do corpus da presente pesquisa. Porém, também decidimos que o editorial desta edição seria imprescindível enquanto *corpus* complementar de análise, uma vez que mostra o posicionamento da revista sobre as performatividades de feminilidades no *metal*.

O próximo passo, (b) é a análise da prática em particular, realizada por meio da identificação dos momentos desta prática social – o momento semiótico, fenômeno mental, relações sociais e mundo material (VIEIRA e RESENDE, 2016). O momento semiótico é articulado por outros três elementos – o discurso (sentido concreto), gênero e estilo. Neste momento, o foco de pesquisa recai sobre o estudo das práticas de mídias

hegemônicas, sobre as entrevistas midiáticas em revistas especializadas em *metal*, bem como na linha editorial e processos produtivos da *Roadie Crew*. Assim, mostra-se importante o conhecimento sobre as revistas especializadas em *rock* e *metal*, a história da própria *Roadie Crew*.

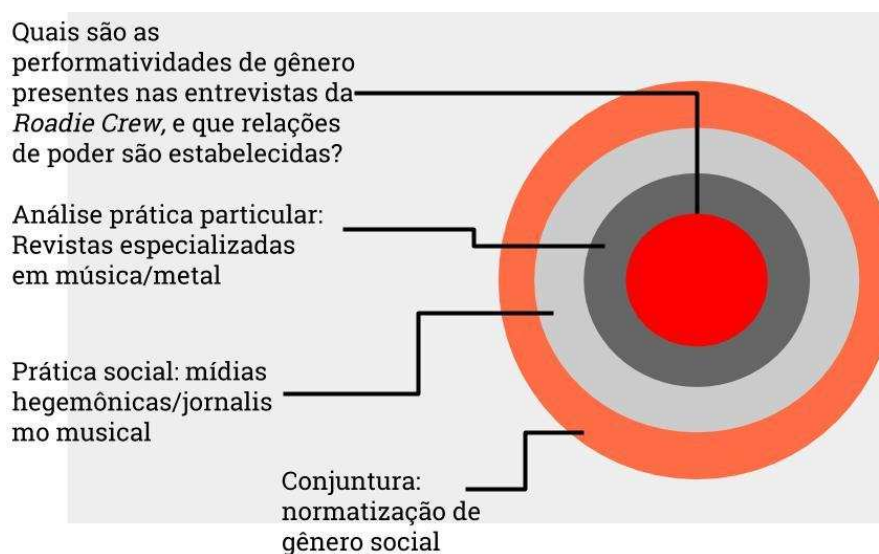
A (c) análise do discurso parte de um investimento de compreensão e explanação do texto. A compreensão envolve descrições e interpretações. Já a explanação é a articulação de conceitos com o material empírico. Assim, os textos serão, neste momento, “(re)descritos” a partir de teorias específicas, com a finalidade de mostrar a ação do discurso na prática social, no que diz respeito às questões de poder e lutas hegemônicas (VIEIRA e RESENDE, 2016, p.110).

Nesta etapa, são utilizadas as categorias linguísticas e sociais para realizar o movimento de análise entre “o recurso social (ordem do discurso), que possibilita e constrange a interação, e a maneira como o recurso é interativamente trabalhado, por exemplo, em articulação com o interdiscurso e sua realização em linguagem” (CHOULIARAKI e FAIRCLOUGH, 1999, p.63). Vieira e Resende (2016, p.114) definem ‘**categorias analíticas**’ como “formas e significados textuais associados a maneiras particulares de representar, de (inter)agir e de identificar(-se) em práticas sociais situadas”. Assim, as categorias analíticas são instrumentos imprescindíveis para nos ajudar a responder as perguntas de pesquisa. Na subseção 2.3, descrevemos as categorias a serem utilizadas neste trabalho, bem como as perguntas referentes a elas.

As fases analíticas (3.) e (4.) dizem respeito à identificação dos mecanismos que sustentam os aspectos problemáticos das ordens do discurso presentes nas práticas da revista e das possíveis maneiras de superar esses problemas, o que parte de um processo de intervenção nas formas como os jornalistas e produtores das entrevistas abordam as entrevistadas e entrevistados e produzem textos. No caso da presente pesquisa, mostra-se importante questionar em que medida a presença das ordens do discurso religioso conformam e sustentam relações de gênero assimétricas; como a ordem do discurso do cânone musical pode ser excludente e sustentar relações de poder e gênero assimétricas, em um discurso generificado e velado sobre a produção musical; como as ordens do discurso da beleza e da heteronormatividade podem sustentar, também, concepções hegemônicas acerca das performatividades de gênero presentes na *Roadie Crew*.

É preciso desvelar as relações e os aspectos problemáticos das ordens do discurso sustentadas hegemonicamente para, assim, apontar os caminhos para que a superação do problema aconteça e a pesquisa contribua como uma prática emancipatória na sociedade.

Figura 5 – Proposta de análise em ADC aplicada ao presente corpus



Neste sentido, realizamos reflexões sobre a necessidade de uma formação crítica a respeito das discussões de gênero para o corpo editorial das revistas especializadas em *metal* – e música, em geral. Os procedimentos jornalísticos de produção de conteúdo não mais podem estar alheios às relações de gênero e implicações de representações limitadas e ideologicamente investidas.

4.2. Constituição do *Corpus*

O *corpus* desta pesquisa é constituído por 14 entrevistas midiáticas, extraídas da edição impressa da *Roadie Crew*. Foram selecionados textos de entrevistas feitas com musicistas e músicos não marcadamente ou declaradamente *queer*. Optou-se pelas entrevistas realizadas com apenas uma pessoa. Somente em uma das entrevistas (Epica – a um passo do paraíso) a vocalista divide as respostas da entrevista com o guitarrista.

A opção de trabalhar com os textos da *Roadie Crew* se deve ao fato de, atualmente, ela ser a única revista sobre *metal* impressa²⁹ de tiragem mensal em circulação no Brasil, bem como em Portugal. Ela é também uma das mais antigas. Surgiu como legatária da *Rock Brigade*, uma das primeiras revistas especializadas neste gênero no Brasil, mantendo, inclusive, parte da equipe da publicação anterior, atualmente fora de atividade.

²⁹ Outras revistas brasileiras especializadas em *metal*, como a *Rock Brigade* e a *Valhalla* não mais estão em atividade, no formato impresso. No entanto, ainda há a possibilidade de aquisição dos exemplares produzidos no passado. Tais revistas ainda possuem websites, atualizados sem uma periodicidade regular. Em cada website há uma seção com os exemplares passados, bem como as formas de contato por meio das quais se pode adquirir os exemplares impressos publicados anteriormente.

Por isso, a *Roadie Crew* possivelmente contribuiu para informar (aqui tanto no sentido de dar informações quanto de tentar moldar as ideias) de boa parte dos fãs de *metal* no Brasil. Ou seja, mesmo com a era digital, ela ainda é uma das mídias de referência sobre este gênero musical no país.

O primeiro critério para a coleta dos textos foi a presença das musicistas na capa – seja com a imagem destacada ou nome destacado. Em nossa primeira proposta, ainda pouco amadurecida sobre as discussões de gênero e Teoria *Queer*, buscávamos capas com mulheres, pois a ideia era entender que tipo de representação era feita sobre as mulheres – ainda de forma indistinta e universalizante – no *metal*. Da fundação da revista, em 1994, até 2016, somente 18 números continham mulheres musicistas na capa. Assim, optamos também por um recorte temporal, em que se pode analisar textos da revista no começo de suas atividades, no meio e até a fase mais recente, em julho de 2016 quando também houve um marco interessante: a revista fez uma edição especial “mulheres no *metal*”.

A segunda proposta de recorte teve a inclusão de entrevistas feitas com músicos, a fim de realizar uma análise comparativa, para entender as relações de gênero dentro da revista. Assim, para estabelecer relativa homogeneidade no corpus, primeiramente optou-se por escolher entrevistas que viessem logo após a seção *Blind Ear* da revista³⁰, pois essas geralmente são as entrevistas de capa, ou as principais. No entanto, a revista não manteve a regularidade do posicionamento das entrevistas principais junto a uma mesma seção ao longo dos anos. Assim, apesar de estarem de alguma maneira destacadas na capa, algumas entrevistas com mulheres não estavam logo após a seção *Blind Ear*. Portanto, para se atingir um *corpus* de mesmo número de entrevistas feitas com musicistas e músicos, optou-se por coletar, também, algumas entrevistas de capa ou destaque realizadas com mulheres, independentemente da localização dentro da revista.

Como o *metal* é composto por vários outros subgêneros musicais, e as entrevistas com musicistas estão sempre em menor número, de acordo com os critérios descritos, não foi possível equiparar as bandas e artistas em termos de subgênero musical. Como a forma de abordagem dos entrevistadores para a construção da pauta e do texto direcionado a artistas de cada um dos subgêneros pode variar, de acordo até mesmo com critérios musicais, essa será uma ressalva para mantermos em relação às análises que serão realizadas, limitando algumas possibilidades de interpretação.

³⁰*Blind Ear* é uma seção da revista *Roadie Crew* em que artistas participam de uma brincadeira de ouvir músicas sem ver as informações sobre quem executa. A ideia é que eles tentem adivinhar a qual banda ou artista pertencem as músicas tocadas.

Em função das leituras e modificações que ocorreram após o processo de qualificação para o Mestrado, realizado em setembro de 2017, percebemos que seria necessário um recorte ou abordagem diferente. Contudo, não havia tempo de voltar em todas as edições da revista, desde o seu início, para recorrer a entrevistas realizadas com artistas do *metal* marcadamente *queer*, e assim promover um recorte mais inclusivo e não binário. Esses artistas são poucos, tais como *Rob Halford* e *Joan Jett*. No entanto, a procura e compra de exemplares anteriores que contemplassem essa nova exigência tornou-se insustentável diante dos prazos do mestrado. Portanto, optamos por um olhar que fosse mais sensível às questões propostas pela Teoria *Queer*, pensando em abordagens das relações de gênero de maneira mais complexa. Apesar de o recorte ainda apresentar uma estrutura binária, tentamos fazer com que, na análise, os achados fossem tensionados e relativizados a partir do entendimento do *metal queerscape* (CLIFFORD-NAPOLONE, 2015), bem como da performatização de gênero (BUTLER, 2016 [1990]) e o descolamento destas performatizações de corpos sexuais específicos.

A seguir, apresentamos o quadro com informações básicas das entrevistas que constituem o *corpus* desta pesquisa.

Quadro 6– Síntese do corpus³¹

TÍTULO	EDIÇÃO/ N° de Páginas	BANDA/ SUBGÊNERO	ARTISTA	JORNALISTA
Lita Ford: E a bela ainda é fera	Ano 19, nº209, jun. de 2016/ 2 p.	Lita Ford/ <i>hard rock</i>	Lita Ford	Ken Sharp
Within Temptation: Criando com liberdade	Ano 16, nº181, fev. de 2014/ 6 p.	Within Temptation/ metal sinfônico	Sharon den Adel	Steven Rosen
Arch Enemy: Seleção de <i>Riffs</i> , agressividade e melodia em um só álbum	Ano 5, nº55, ago. de 2003/ 5 p.	Arch Enemy/ <i>death metal</i>	Angela Gossow	Claudio Vicentin
After Forever: Círculos de <i>metal</i>	Ano 7, nº65, jun. de 2004/ 5 p.	After Forever/ metal sinfônico	Floor Jansen	Ricardo Campos
*Doro: a musa do <i>metal</i>	Ano 3, nº24, nov. /dez. de 2000/2 p.	Doro/Warlock – <i>metal</i> clássico, <i>hard rock</i>	Doro Peesch	Keth McDonald
Epica: A um passo do paraíso	Ano 9, nº 97, fev. de 2007/ 5 p.	Epica	Simone Simons/ Mark Jansen	Thiago Sarkis
Elís: Renascimento	Ano 7, nº 64, maio de 2004/ 1 p.	Elís	Sabine Dünser	Ricardo Campos
Morbid Angel: Deuses Eternos do <i>Metal</i>	Ano 9, nº 92, set. de 2006/ 2 p.	Morbid Angel	Pete Sandoval	Thiago Sarkis
Destruction: <i>The Butcher Strikes Back...Again!</i>	Ano 8, nº82, nov. de 2005/ 2 p.	Destruction	Schmier	André Dellamania
Moonspell: Seguindo a inspiração	Ano 18, nº196, mai. de 2015/3 p.	Moonspell	Fernando Ribeiro	Guilherme Spiazzi
Nightwish: Esquecendo os problemas com Tarja	Ano 14, nº157, fev. de 2012/ 5 p.	Nightwish	Tuomas Holopainen	Thiago Sarkis
Rush: “Vapor Trails”: A química foi reativada	Ano 4, nº42, jul. de 2002/ p. 3	Rush	Geddy Lee	Ricardo Batalha
G3’04 - Steve Vai – Deuses da Guitarra	Ano 7, nº74, mar. de 2005 / 1 p.	G3/Steve Vai	Steve Vai	Claudio Vicentin
Genius – A Rock Opera – Daniele Liverani – O sonho não acabou	Ano 7, nº69, out. de 2004/ 1 p.		Daniele Liverani	Carlo Antico

*Entrevista em destaque na capa, sem imagem

³¹ O uso dos excertos extraídos das entrevistas para fins de análise discursiva, nesta dissertação, está em conformidade com o artigo 46 da lei nº. 9.610/1998, que versa sobre os direitos autorais, o qual diz ser permitida: I- a reprodução: d) de obras literárias, artísticas ou científicas, para uso exclusivo de deficientes visuais, sempre que a reprodução, sem fins comerciais, seja feita mediante o sistema Braile ou outro procedimento em qualquer suporte para esses destinatários; e) a reprodução, em um só exemplar de pequenos trechos, para uso privado do copista, desde que feita por este, sem intuito de lucro; f) a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obras, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra;

Fairclough (2001) se refere à possibilidade de ampliação do *corpus* diante de demandas que surgem durante a análise. Este deve servir para melhor compreensão do problema e das análises do *corpus* selecionado. Assim, nas palavras do autor “o *corpus* poderia ser considerado não como totalmente constituído antes do início da análise, mas aberto e com possibilidades de crescimento em resposta a questões que surgem na análise” (FAIRCLOUGH, 2001, p.290). Na edição especial da *Roadie Crew* “A presença marcante das Mulheres no rock/metal” (Ano 19, nº209, junho de 2016), chamou-nos atenção o editorial escrito por Airton Diniz, editor e fundador da revista.

Não é nosso objetivo configurar os gêneros entrevista ou editorial. No entanto, como será mencionado na subseção 2.3, as implicações interacionais dos mesmos não podem ser ignoradas. Os manuais de redação em geral, aqui, especificamente, o da Folha de São Paulo³², define o editorial como espaço em que a opinião do veículo midiático é expressa. Ou seja, é como se o jornal ou a revista falasse por meio deste instrumento. Dessa forma, em uma edição especial sobre mulheres, tornou-se crucial a análise do editorial deste número da *Roadie Crew*.

De acordo com as convenções jornalísticas, é no editorial que se expressa, de forma mais evidente, a orientação conceitual que vai guiar e incitar a aparição de determinados tópicos e temáticas nas páginas de um veículo midiático. Entretanto, alguns veículos podem deixar mais ou menos clara a intenção de publicar reportagens e artigos com posições diferentes da editorial. No caso da Folha de São Paulo³³, o manual de redação diz que os editoriais não devem dirigir o conteúdo, mas sim guiar a aparição de determinados temas. Afirmam que é prática da Folha publicar artigos com opiniões discordantes.

A *Roadie Crew*, entretanto, não abre ao público o seu manual de redação. Assim, cabe investigar em que medida as palavras do editor Airton Diniz não são somente a opinião dele, mas sim, a síntese de um pensamento que guia, de certa forma, a produção da revista – como nosso *corpus* também se constitui por meio de um recorte temporal, como será descrito a seguir, o editorial referido ganha relevo como um elemento de coesão. Questionamos, assim, se o texto do editorial afirma e sintetiza uma visão coesa a respeito das relações de gênero performatizadas nas entrevistas da *Roadie Crew* ao longo dos anos, ou se contradiz e apresenta uma nova direção para o tratamento do assunto nas edições futuras.

³²http://www1.folha.uol.com.br/fofha/circulo/manual_texto_e.htm: acesso em 26 de fevereiro de 2017

³³Idem.

4.2.1. Sistematização do corpus

Tratando-se de um *corpus* relativamente robusto, optamos por fazer o uso do *software* livre *AntConc* (ANTHONY, 2004) como ferramenta para análise do material discursivo. Este software processa somente arquivos nos formatos *txt* ou *rtf*. Portanto, para que possamos realizar as análises completas, será necessária a transformação dos arquivos da revista em arquivos de imagem e, posteriormente, arquivos de texto. Em princípio, dois tipos de arquivo serão organizados para cada entrevista – entrevista completa e o arquivo de perguntas.

Foram rodadas algumas análises teste no programa, nas quais se mostraram relevantes duas ferramentas – a *wordlist*, em que os itens léxico-gramaticais mais frequentes são listados em ordem decrescente de frequência, e a *concordancer*, ferramenta que nos permite a análise dos itens léxico-gramaticais dentro da oração. Como explica Fairclough (2003, p.6), tais ferramentas permitem identificar as palavras-chave e co-ocorrências ligadas a elas, bem como os diferentes padrões de co-ocorrência. Esse tipo de sistematização é de grande valia, porém, é necessária a análise textual detalhada qualitativa posteriormente.

Após esta fase, o *corpus* ainda não se encontra refinado, em seu formato definitivo. Pois, a investigação empírica também leva a um movimento de ir e vir – a partir das categorias analíticas, podem-se encontrar correções necessárias, ou mesmo uma nova configuração, bem como novas maneiras de compilar os textos. Assim, o processo de delinear um *corpus* será sempre cíclico (BAUER e AARTS, 2005).

Em conformidade com as pesquisas qualitativas, nas quais a representatividade do *corpus* é mais importante do que a quantidade, adotaremos, também, o procedimento de **saturação**. De acordo com Bauer e Aarts (2005, p. 59) “saturação é o critério de finalização: investigam-se diferentes representações, apenas até que a inclusão de novos estratos não acrescente mais nada de novo”.

A fim de encontrar o ponto de saturação, foi realizada a leitura do material discursivo sistematizado no *software*, a partir das categorias definidas, verificando se as entrevistas, bem como as perguntas e respostas em uma mesma entrevista, apontariam para novas representações ou, então, pediriam a criação de novas categorias para a análise. Os textos que apresentaram representações iguais às que já haviam sido selecionadas não foram analisados em detalhe.

4.3. Ferramentas de análise

Após leitura exploratória prévia do *corpus*, foi possível identificar as categorias analíticas e ferramentas para nossa análise inicial. Mostraram-se mais evidentes as facetas discursivas relacionadas aos significados **Representacional** e **Identificacional** do discurso. Apesar de não termos o foco na configuração de gênero discursivo para aplicação das categorias de análise do significado **acional** do discurso, não deixaremos de levar em consideração as potencialidades comunicativas do gênero entrevista. Assim, foram consideradas as ações dos atores sociais no momento da prática particular da entrevista, a partir das relações assimétricas e de poder que se delineiam. Portanto, utilizamos as categorias textuais-discursivas dos referidos significados, propostas em Fairclough (2003)³⁴, bem como aquelas presentes no Subsistema de Atitude (MARTIN e WHITE, 2005).

Enquanto categorias sociais, foram elegidas: a **Performatividade de Gênero**, inspirada em Butler (2016 [1990]); a **Crítica à Canonização Musical**, por Citron (1993); a categoria Crítica à Canonização Musical também está intrinsecamente relacionada aos elementos de constituição canônica **Capacidade, Vocação e Tenacidade** das musicistas e músicos, sendo correspondentes às categorias linguísticas advindas do Subsistema de Atitude (WHITE, 2004), tais como **Apreciação e Julgamento**, e também do Subsistema de Gradação, a **Força**.

34 Como é sabido, as categorias analíticas de Fairclough (2001, 2003) se baseiam nas categorias analíticas da Gramática Sistêmico Funcional.

Quadro 7 – Categorias de análise

Análise Discursiva		Análise Social	Perguntas
Significado Represent.	Sistema de transitividade/ Representação dos atores sociais	Performatividade de Gênero	1. Quais processos são predominantes para cada ator social e como isso implica na construção das performatividades? 2. Como os atores sociais são representados (ativado/ passivado, pessoal/ impessoal, nomeado/ classificado, específico /genérico)? 3. Como tempo, espaço e a relação entre ‘tempos-espacos’ representam-se?
	Interdiscursivid.	Performatividade de Gênero	4. Como e quais discursos se articulam? 5. Quais os traços que caracterizam os discursos articulados (relações semânticas, colocações, metáforas, presunções, traços gramaticais)? 6. Qual a função da articulação destes discursos para a normatização de gênero?
	Intertextualidade	Crítica à canonização musical	7. Como se dá a relação entre a linguagem jornalística, do crítico musical na escrita das entrevistas realizadas com musicistas e músicos? 8. Quais as implicações da prevalência de determinadas vozes na construção de relações de gênero assimétricas dentro do cânone musical do <i>metal</i> ?
	Escolhas léxico-gramaticais	Crítica à Canonização musical	9. Como eles/as são nomeados (as)? 10. Como as relações semânticas e escolhas de palavras engessam ou subvertem o discurso generificado do cânone musical?
Significado Identificac.	Modalidade	Performatividade de Gênero	11. Qual é o engajamento dos atores sociais na construção de aspectos problemáticos das performatividades de gênero, tais como feminilidades e masculinidades normativas? 12. Qual é o engajamento dos atores sociais na escrita de textos que apresentam avaliações eles/as?
	Avaliação	Performatividade de gênero / Crítica à Canonização musical	13. Como os atos e personalidades de artistas são avaliados? 14. Que metáforas são usadas para a identificação? Como elas sustentariam assimetrias nas relações de gênero?
	Metáforas		
Subsistema de Atitude	Apreciação	Crítica à Canonização musical (capacidade, vocação e tenacidade).	15. Que tipo de apreciação e julgamento são feitos sobre a obra/personalidade dxs artistas? 16. Qual a função dos julgamentos e apreciações na construção do discurso generificado, das relações de gênero assimétricas dentro do cânone?
	Julgamento		
Subsistema de Gradação	Força	Performatividade de gênero/ Crítica à Canonização	17. O emprego de sufixos e repetições de palavras transformaram informações sobre artistas em avaliações pejorativas? Ou positivas?

A partir da proposta explicitada durante esta seção, sintetizamos as fases de realização da pesquisa:

1. Tratamento e refinamento do *corpus* a partir das análises computacionais;
2. Análise textual dos dados obtidos a partir do refinamento do *corpus* e das categorias textuais;
3. Análise das categorias sociais, articulada com as análises textuais;
4. Discussão dos dados e das implicações políticas dos mesmos na questão da inserção da mulher nas práticas sociais dentro da cultura do *metal*.

Após delinear as categorias de análise – performatividades de gênero e crítica ao Cânone da Música Ocidental, como demonstrado nos percursos teórico-metodológicos, o início das análises nos levou à articulação de tais categorias com os temas mais recorrentes no *corpus*. Assim, o levantamento temático resultou na operacionalização de categorias e temas conforme os quadros a seguir:

Quadro 8 – Performatividades de Gênero

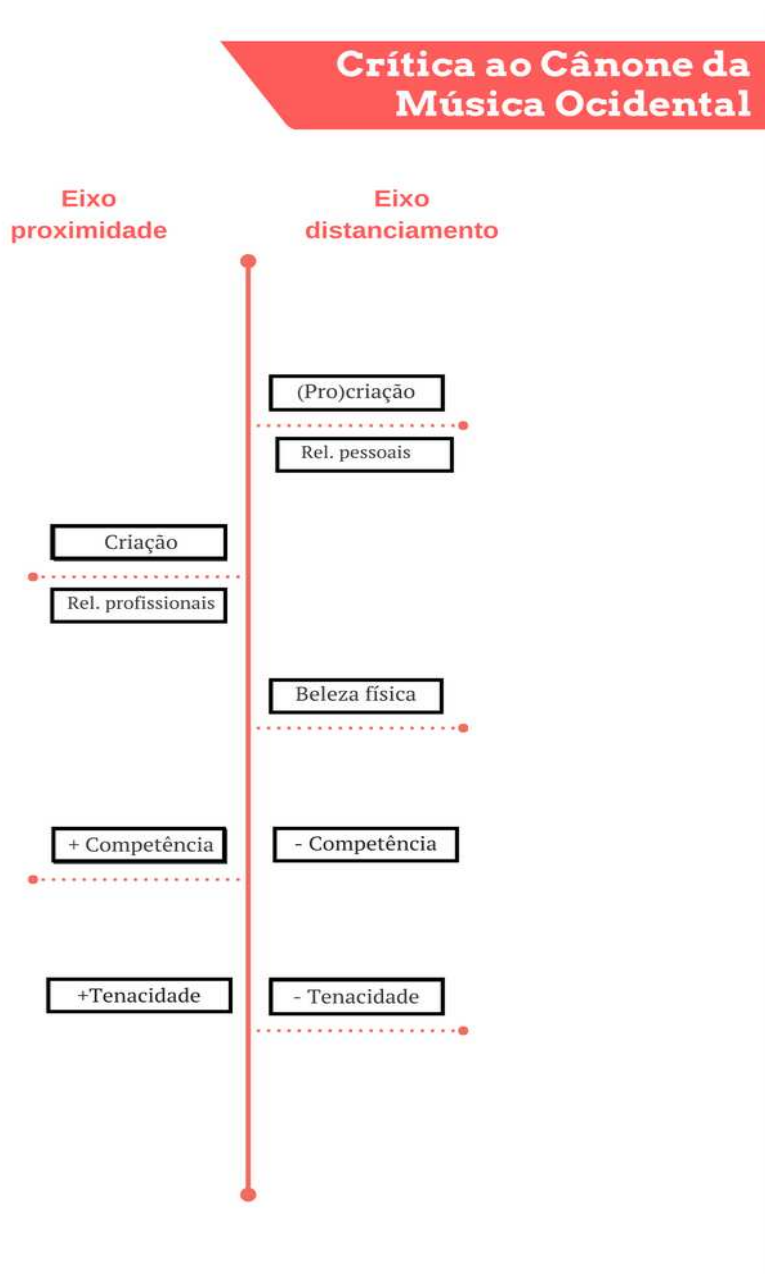


Fonte: Própria autora.

As análises apresentadas no capítulo seguinte – dos títulos, *corpus* e *corpus* complementar, foram agrupadas de acordo com os eixos apresentados neste e no próximo quadro temático. No entanto, é preciso atentar para o fato de que nenhuma das categorias

de análise ou dos eixos temáticos são estanques. Em vários momentos, podemos perceber o embricamento tanto de categorias como dos eixos temáticos, assim como implicações que podem surgir em função da atuação concomitante entre uma categoria/eixo e outro. A categoria da Crítica ao Cânone da Música Ocidental foi operacionalizada segundo os eixos temáticos apresentados no quadro a seguir:

Quadro 9 – Crítica ao Cânone da Música Ocidental



Fonte: Própria autora.

Por motivos metodológicos, bem como devido à importância dos títulos nas construções textuais midiáticas, realizamos a análise dos títulos das entrevistas

separadamente, a fim de entender como este elemento promove a mediação de ideologias entre leitores e os elementos que são construídos ao longo do texto completo.

5. BEAUTY AND THE BEAST

*Didn't you read the tale
Where happily ever after was to kiss a frog?*

(Beauty and the beast – Nightwish)

Nesta seção, apresentamos as **análises do corpus** de entrevistas da revista *Roadie Crew*. Iniciamos pela análise dos títulos, realizada separadamente por questões teórico-metodológicas, bem como pela importância discursiva deste elemento textual. A análise se propõe a responder às seguintes perguntas de pesquisa: quais performatividades de gênero estão presentes no corpus de entrevistas da Revista *Roadie Crew*? Tais performatividades estão presentes de maneira hierarquizada? Qual seria a relação entre determinadas representações de performatividades de gênero e as formas de inclusão em espaços de canonização musical? As performatividades de gênero presentes na revista reforçam ou desafiam a heteronormatividade? Essas performatividades existiriam em consonância com uma matriz de inteligibilidade binária, ainda em uma lógica “*Beauty and the beast*”?

5.1. Títulos e a Mediação das Ideologias nas Entrevistas da *Roadie Crew*

Elegemos os títulos como parte inicial de nossa análise por questões metodológicas e pela importância deste elemento textual para a construção de representações discursivas e formações identitárias no texto.

É consenso entre manuais de redação jornalística, e autores de áreas afins, que o título é o elemento do gênero jornalístico o qual apresenta uma síntese da informação mais importante do texto³⁵, de acordo com a perspectiva do autor, topicalizando-se esta com objetivos argumentativos e persuasivos, cujos ângulos textuais são antecipados ao leitor (DITTRICH, 2006). As escolhas empregadas nos títulos não somente condensam perspectivas discursivo-ideológicas presentes nos textos, como também podem construir representações e identificações com caráter potencialmente ideológico, pois, dentro de

³⁵http://www1.folha.uol.com.br/folha/circulo/manual_edicao_t.htm. Acesso em 16/07/2017

determinados contextos, podem servir para produção ou manutenção de relações de poder assimétricas (THOMPSON, 2011).

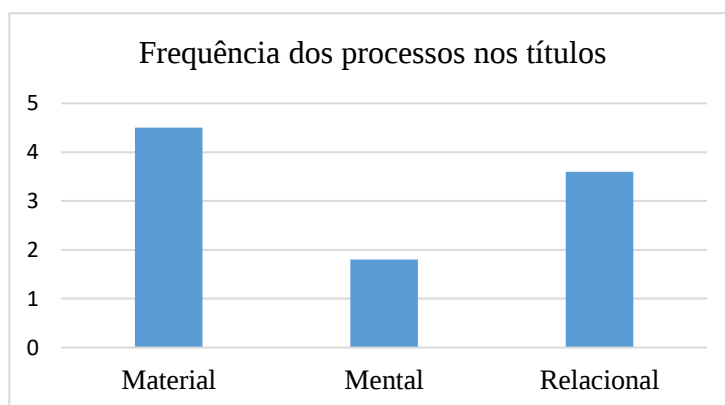
No caso da *Roadie Crew*, nos interessa saber se as escolhas lexicogramaticais aplicadas aos títulos das entrevistas realizadas com musicistas e com músicos contribuem para a manutenção e reforço das performatividades de gênero normativas, as quais podem vir a sustentar relações de gênero assimétricas, em função da forma como constroem determinadas representações para feminilidades e masculinidades.

Da mesma maneira, interessa-nos saber se as representações produzidas pela revista geram impacto generificado sobre a construção de um cânone musical do *metal*, uma vez que a publicação faz parte da recepção especializada, agente essencial da construção do Cânone da Música Ocidental. De acordo com Citron, “a canonicidade exerce um extremo poder cultural, uma vez que perpetua ideologias de um grupo ou de grupos” (CITRON, 1993b, p.9). Para a autora, o cânone não somente vai refletir relações sociais assimétricas, dentre elas as de gênero, bem como vai direcionar, de maneira normativa, o que será produzido/apreciado futuramente.

5.1.1. As representações discursivas presentes nos títulos da *Roadie Crew*

De uma forma geral, os títulos da revista *Roadie Crew* sempre trazem o nome da banda, projeto ou da (o) artista solo como um dos elementos principais. O nome próprio da pessoa entrevistada aparece entre os elementos do título em alguns casos – projetos solo, como *Doro Pesch*, *Lita Ford* e *Genius*, e na entrevista sobre o projeto G3, com o músico *Steve Vai*. Com relação aos processos presentes no conjunto dos títulos, observamos a predominância dos materiais, seguidos por relacionais e mentais.

Gráfico 1 – Frequência dos processos nos títulos



Os processos materiais estão ligados diretamente à transformação concreta da realidade, portanto, dizem respeito à representação de mundo e de realidade “escolhida” por quem escreve o texto. Assim, fazem parte do significado representacional do discurso (FAIRCLOUGH, 2001; 2003), em que os sentidos são potencializados pela forma como as ações dos participantes do enunciado são representadas, contribuindo para alimentar sistemas de crenças, valores e pautar relações sociais. No presente *corpus*, os processos materiais se referem à atividade das bandas, e não a dos entrevistados isoladamente. Isso confirma a constatação da socióloga Deena Weinstein (2000), de que a banda é a unidade semântica central no *metal*. A banda, em três dos títulos analisados, é representada como agente dos processos materiais, que dizem respeito à criação, transformação e produção musical, como pode ser visto a seguir:

Within temptation - criando com liberdade

Destruction- The Butcher Strikes back... again

Rush - Vapor Trails - a química foi reativada

Assim, na maioria das vezes em que há um processo material, as bandas aparecem como a unidade da transformação, entidade responsável pela produção cultural, a qual pode se adequar ou não às normas do cânone.

Em segundo lugar no ranking de recorrências, os processos relacionais aparecem como mecanismos por meio dos quais são produzidas identidades e representações de alguns indivíduos dentro das bandas. No entanto, os processos relacionais deste *corpus* de títulos, sejam eles atributivos ou identificacionais, não são frequentemente usados, de maneira explícita, para construir representações sobre a banda. É preciso considerar, neste momento, características próprias dos títulos como um gênero discursivo à parte. No caso, manuais de redação jornalísticas importantes, como o da Folha de São Paulo³⁶, indicam que os títulos devem ser o quanto mais sintéticos possíveis, a fim de passar apenas a informação particular e mais importante sobre o texto. Assim, em algumas vezes, a supressão de processos relacionais, ou de artigos definidos/ indefinidos, bem como a ocorrência da nominalização fazem parte das práticas correntes de escrita neste gênero. O que, contudo, não nos impede de olhar de forma crítica as consequências sobre determinadas escolhas e empregos.

Há títulos em que os processos relacionais estão em elipse, mas funcionam como tal devido a relações coesivas entre o atributo que vem logo em seguida do nome da banda

³⁶ http://www1.folha.uol.com.br/fofha/circulo/manual_edicao_t.htm. Acesso em 31/03/2018

ou pessoa. Assim, mesmo que não de forma explícita, são construídas representações e identidades de indivíduos e do conjunto de indivíduos resumidos em uma banda. Somente na entrevista com uma das musicistas com projeto solo há no título o processo relacional, de maneira explícita. Ou seja, a revista se assume como autora da assertiva sobre a musicista, que, no caso, se relaciona a questões da estética física da pessoa em questão.

Nos títulos, quando a inclusão de musicistas é feita por meio da personalização, com seus nomes próprios, não são colocadas como agentes de transformação. No caso das duas musicistas, *Lita Ford* e *Doro Pesch*, ambas são definidas por meio do que a revista diz que elas são, não pelo que fazem, via processos relacionais – no primeiro caso, oculto e no segundo caso, explícito:

*Doro : (é) a **musa** do metal*

*Lita ford: e a **bela** ainda é **fera***

Nesse sentido, ambas artistas são identificadas por meio de atributos físicos ligados a um padrão de beleza hegemônico. Uma é “musa” e outra é “bela”, o que interdiscursivamente está relacionado a concepções presentes em dispositivos sociais normatizadores de gênero e matriz de inteligibilidade heteronormativa. Voltaremos a discutir os dois exemplos anteriores e as implicações entre a normatividade de gênero e o cânone da música nas próximas seções. Antes disso, analisamos os processos mentais, menos recorrentes nos títulos, porém, não menos importantes.

Os processos mentais ocorrem duas vezes no corpus de títulos e, em uma delas, diz respeito à atividade da banda como um todo, e não de um integrante em especial ou do entrevistado. Mas, no segundo título em que se tem um processo mental, este revela uma relação conflituosa entre os participantes. No caso, a banda e sua ex-vocalista.

A revista reitera padrões de feminilidade normativa em seus títulos, como será visto a seguir, na análise temática das performatividades de gênero. Trazemos, de forma antecipada, um título que exemplifica como é feita essa iteração de um determinado padrão de feminilidade, partindo de um processo mental. O título foi extraído de uma entrevista com um músico de uma banda que também foi constituída por uma musicista. Neste exemplo, é importante olhar para as relações que os participantes estabelecem entre si no enunciado:

*Nightwish – **esquecendo os problemas** com Tarja*

Nightwish é uma banda composta por músicos e uma musicista não marcadamente *queer*. A musicista performa o tipo de voz *soprano* em sua produção artística. A banda demitiu a musicista em questão, *Tarja*, fato que gerou muita polêmica, principalmente pela forma como aconteceu: *Tarja* soube da demissão por meio de uma carta, e não por uma conversa com os membros da banda.

A entrevista realizada pela *Roadie Crew* com o grupo aconteceu meses depois do ocorrido, quando já haviam apresentado outra vocalista e gravado um novo álbum. No título da entrevista, o processo mental cognitivo (esquecendo) tem como experienciador a banda *Nightwish*, a qual esquece o fenômeno “problemas”. A circunstância em que a banda esquece os “problemas (com Tarja)” funciona como causa/razão no enunciado. Assim, a relação estabelecida é de que *Tarja* é a causa dos problemas os quais a banda está esquecendo.

A escolha deste ângulo para o título, em uma entrevista que fala sobre tantas outras coisas, como processo criativo do novo álbum e adaptação com a mudança de integrantes, mostra a reprodução e manutenção de relações assimétricas de gênero, uma vez que performatiza a feminilidade causadora de problemas, o que é uma das construções discursivas particulares comuns da narrativa heteronormativa. A “mulher” causadora de problemas é uma construção discursiva particular com origens bíblicas, eternalizada ideologicamente (THOMPSON, 2011) pela figura de *Eva*, quem comeu o fruto proibido, incitou Adão a fazer o mesmo e logo provocou a expulsão de ambos do paraíso, e também pela figura de *Lilith*, a primeira e desobediente esposa de Adão.

Tarja é a pessoa que causa os problemas os quais *Nightwish* está esquecendo, o que expressa um julgamento de sanção social (MARTIN e WHITE, 2005) sobre o comportamento de *Tarja*, tratado no enunciado como um comportamento negativo, indesejável. Assume-se que *Tarja* foi a causa dos problemas em questão, eximindo os demais músicos do grupo de qualquer responsabilidade no conflito travado dentro da banda. Assim, mais uma vez, é performatizada uma feminilidade particularmente ligada a construções discursivas de matriz binária, a qual serve à sanção da identidade de uma artista perante o público e corrobora para a manutenção da dissimetria das relações de gênero dentro do *metal*.

5.2. Performatividades de gênero normativas no *metal*

Identidades de gênero fixas e estáveis são ficções reguladoras (BULTER, 2016 [1990]), as quais são repetidas constantemente, incorporadas a práticas sociais e práticas de instituições, mas também reformuladas a partir delas. Assim como outras instituições sociais, as instituições artísticas e musicais também estão sujeitas a iterar “verdades” sobre o sexo e gênero em suas práticas. Desta forma, a revista especializada em *metal*, sendo uma destas instituições, está sujeita a iterar tais identidades de gênero, de maneira reguladora, assim como também poderia propor diferentes perspectivas, a fim de reformular os padrões normativos.

É possível observar dentre as capas e imagens que ilustram as entrevistas uma certa homogeneidade dos corpos presentes. Na maioria das vezes, percebemos corpos não marcadamente *queer*, brancos, magros, com traços de performatividades de gênero normativas, tanto em termos de feminilidades quanto de masculinidades. Ao descrever tais corpos sexuais como performatizadores de masculinidade ou feminilidade, no entanto, é preciso fazer ressalvas. Como Clifford-Napoleone (2015) observa, não se pode dizer que a masculinidade presente no *metal* seja imutável e a única realidade possível, atrelada apenas a corpos machos e brancos. Na pesquisa desta autora, são revelados relatos de corpos sexuais fêmeas, lésbicas, as quais performatizam masculinidades com vários intuitos e de maneira transgressora. Assim, as masculinidades e feminilidades normativas não são a realidade do gênero no *metal*, que apresenta possibilidades de performatividades muito mais diversas do que aquelas apresentadas na revista *Roadie Crew*, e mais especificamente em nosso corpus selecionado.

Também é preciso entender, como adverte Halberstam (1998, p.2), que a ligação entre masculinidade, poder e corpos machos é artificial. Assim, compreendemos que a masculinidade é performativa e diversa; não se poderia dizer, então, que a masculinidade performatizada pelos corpos presentes na cultura do *metal* seja unicamente a masculinidade normativa que conhecemos fora do *metal*, apesar de poder apresentar traços da mesma. Quando relata a presença de alguns símbolos inerentemente *queer* no *metal*, como por exemplo, o couro, Clifford-Napoleone nos chama atenção para o fato de que aqueles corpos presentes no *metal* podem performatizar o gênero de maneira a desafiar padrões culturais heteronormativos de aparência e comportamento (CLIFFORD-NAPOLEONE, 2015). Por exemplo, o uso do couro e dos cabelos longos, bem como alguns tipos de maquiagem é comum para alguns artistas com corpos machos no *metal*.

No entanto, não se pode presumir ou deduzir daí orientações sexuais, comportamento e relações de poder. Apesar de concordar com o caráter contestador de alguns aspectos da performatividade de gênero dentro da cultura do *metal*, não nos sentimos confortáveis em dizer que a masculinidade performatizada pelos sujeitos de tal cultura seja contestadora em sua totalidade. Pois, como veremos, em algumas situações observamos padrões de uso da masculinidade normativa reinventada dentro de uma masculinidade performatizada por indivíduos no *metal*; como observam Connel e Pearse (2015), existem padrões de arranjo de gênero em instituições tais como polícia, forças armadas, clubes desportivos, os quais se caracterizam como um regime de gênero de uma dada instituição. Estes regimes de instituições muito específicas estão relacionados, também, a padrões maiores, os quais fazem parte de estruturas de relações de gênero mais permanentes, às quais Connel e Pearse (2015) denominam *ordem de gênero*.

Acreditamos que, no *metal*, podem ser observados padrões de arranjos de gênero os quais teriam caráter normativo inerente à sua iterabilidade. Por isso, acrescentamos às observações de Clifford-Napoleone (2015) o fato de ser provável a existência de um padrão de masculinidade normativa própria do *metal*, a qual, no entanto, também pode apresentar traços de padrões maiores de normatividade. Da mesma maneira, é possível que exista, também, uma reformulação da feminilidade normativa dentre as feminilidades presentes no *metal*.

Uma vez que essa masculinidade normativa do *metal* é reconhecida, ela pode ou não trazer privilégios para quem a performatiza – sendo esta executada por corpos machos ou fêmeas. Não podemos dizer que a boa avaliação de algumas bandas, compostas por artistas que performatizam tal masculinidade normativa específica do *metal* decorra unicamente desta performance iterada, porém, poderíamos supor que existam possíveis ligações estruturais entre esta masculinidade hegemônica, normativa, e a conformação dos padrões canônicos da música.

Assim, apesar de não mais concordarmos com Citron (1993) na visão binária de dominação da mulher pelo homem (de acordo com a autora, os discursos hegemônicos sobre a música são enviesados por questões de gênero. Deste modo, como as instituições produtoras destes discursos são predominantemente compostas por homens, o modo como eles constroem o discurso sobre o cânone resulta na marginalização e exclusão das musicistas), derivamos de sua primeira suposição – do Cânone generificado, o entendimento de que existem aspectos e fundação de critérios **parcialmente generificados** de canonização, atravessados por uma seleção de performatividades de

gênero aceitas entre os artistas e dentro do próprio círculo de criação musical. Ao dizer “parcialmente generificado”, enfatizamos que esta estrutura de canonização não é determinada unicamente pelas relações de gênero, mas sim atravessada por elas, bem como é também atravessada por relações mercadológicas, políticas e até mesmo raciais. Como explica Butler,

as opressões não podem ser sumariamente classificadas, relacionadas causalmente, e distribuídas entre planos pretensamente correspondentes ao que é 'original' e ao que é 'derivado'. Certamente, o campo de poder em parte estruturado pelo gesto imperializante de apropriação dialética excede e abrange o eixo da diferença sexual, oferecendo um mapa de interseções diferenciais que não podem ser sumariamente hierarquizadas, nem nos termos do falocentrismo, nem nos de qualquer outro candidato à posição de "condição primária da opressão (BUTLER, 2016, p. 38)

Na presente análise, nos propomos a problematizar como as relações de gênero construídas discursivamente atravessam as práticas sociais e estrutura do Cânone, sendo apenas um dos aspectos de constituição do mesmo. O entendimento de como os demais fatores interseccionais podem estar relacionados e influenciar a constituição canônica seria um investimento para pesquisas futuras.

Alguns autores denunciaram, por exemplo, a execração de “mulheres” da cultura do *metal* (WALSER, 1993), e também do cânone musical ocidental, devido à ausência de “mulheres” nas instituições responsáveis pelos repertórios acadêmicos e recepção especializada (CITRON, 1993). Embora tais denúncias tenham tido importância histórica, parece-nos plausível afirmar que algumas performatividades de gênero não são totalmente excluídas da cultura do *metal*, como foi proposto por alguns pesquisadores. Entretanto, é preciso entender que algumas destas performatividades possuem funções diferentes dentro do *metal*, como é o caso das feminilidades normativas, muitas vezes colocadas como complementares ou antagônicas às masculinidades normativas desta cultura.

Com respeito às masculinidades normativas, destacamos a análise dos seguintes títulos, os quais se sobressaem devido às escolhas lexicais que remetem à violência, uma das características mais reiteradas no gênero musical *metal*, principalmente quando se tem a referência a bandas dentro dos subgêneros do *thrash* e *death metal*:

*Destruction – the **butcher** strikes back...again!*

*Arch Enemy – seleção de riffs, **agressividade** e melodia em um só álbum*

Nos dois exemplos, os léxicos “butcher” (açougueiro, usado no sentido de assassino, como nos filmes de terror) e “agressividade” remetem à produção de uma masculinidade heteronormativa que se apoia na virilidade, potência, e violência no ato de subjugar e submeter o outro por meio da força (BADINTER, 1993). No entanto, no caso do exemplo do uso do léxico “butcher” no título da entrevista com *Destruction*, trata-se, também, da escolha fundada na intertextualidade com a produção da própria banda. Existe um EP da Destruction chamado *Mad Butcher*, lançado em 1987, que inspira a criação do presente título. Portanto, não se trata apenas de uma escolha deliberada em busca da representação da agressividade. Mas, também, de um processo de referenciação de produções anteriores. Apesar disso, a escolha ainda sim itera a agressividade e possui potencial normatizador de gênero.

Especialmente no exemplo da banda *Arch Enemy*, podemos entender a complexidade e imbricamento da performatização de feminilidades e masculinidades normativas no *metal*. Ainda que *Arch Enemy* seja uma banda composta por uma vocalista não marcadamente *queer*, a qual performatiza traços de feminilidade normativa em sua aparência – como cabelos longos, maquiagem, entre outras coisas como o nome social feminino, ela também performatiza um tipo de vocal o qual não é tipicamente atribuído à performatividade de vozes femininas: o gutural. Por isso, a ênfase do título numa característica da masculinidade hegemônica/normativa, a agressividade, não está, necessariamente e substancialmente, em conflito com a aparência produzida pela performatividade de feminilidade, constituindo-se em uma maneira peculiar de performatividade de gênero dentro do *metal*. No entanto, não se pode dizer que seja uma maneira totalmente contestadora e promotora de quebra de padrões. O processo de generificação não é linear, mas sim um espaço de lutas e confrontos, fruto dos mecanismos de atuação e lutas hegemônicas. Uma vez que a agressividade é um atributo positivo dentro da cultura do *metal*, sendo ele ligado à performatização de masculinidades normativas, *Angela Gossow* não é alvo de depreciação, possivelmente pelo fato de que ela pode se conformar, em alguns aspectos, à performatividade de gênero considerada mais relevante para o *metal*. Ao performatizar traços de masculinidade por meio de suas cordas vocais, utilizando-se do próprio “potencial *queer* da voz” (CLIFFORD-NAPOLEONE, 2015, p. 36), a artista cria essa aproximação com apreciações positivas dentro do meio. Dessa maneira, a reiterada valorização da agressividade como uma característica importante do *metal* faz com que outras possibilidades de performatividade de gênero que não utilizam deste atributo para se constituírem sejam menos presentes nesta cultura.

Para Connell e Messerschmidt (2013), é importante entender os entrecruzamentos entre masculinidades, também em níveis global, regional e local, ou especificamente dentro de determinadas culturas e contextos, de maneira a não assumir posições taxativas. Apesar de várias pesquisas recentes apontarem para as ordens de gênero diversas construindo masculinidades múltiplas, há também as que apontam a existência de um padrão hegemônico proliferado, principalmente em termos globais, por práticas midiáticas hegemônicas, tais como cinema, séries e até mesmo no jornalismo esportivo. Tais práticas trazem representações masculinas que estão fortemente ligadas à heteronormatividade. Dessa maneira, ao enfatizar a agressividade e violência, os títulos da *Roadie Crew* se alinham a este tipo de prática, corroborando para a produção e iteração de um tipo de masculinidade hegemônica, como a que se manifesta por meio dos léxicos *butcher* e *strikes*, presentes no título que abre a entrevista com a banda *Destruction*, composta somente por integrantes brancos, magros, não marcadamente *queer*; os quais performatizam em sua aparência e produção a masculinidade normativa do *metal*.

Não só as masculinidades hegemônicas são realizadas/construídas discursivamente, como também são usadas no discurso, com determinados objetivos (CONNELL e MESSERSCHMIDT, 2005). Da mesma forma, as feminilidades normativas poderão exercer uma dada função dentro da cultura, com consequências prováveis para a constituição do cânone musical. Pois, o Cânone da Música Ocidental é construído em certos pilares que não necessariamente se ligam ou dão espaço aos tipos de atribuições iteradas para musicistas e músicos.

No caso do nosso corpus, a dissimetria é evidente quando se enfatiza beleza e propriedades físicas como sendo importantes para as musicistas entrevistadas. Tais atributos, assim como outros que serão vistos no decorrer da análise, não fazem parte dos critérios canônicos, não fazem parte de uma série de julgamentos sobre excelência musical.

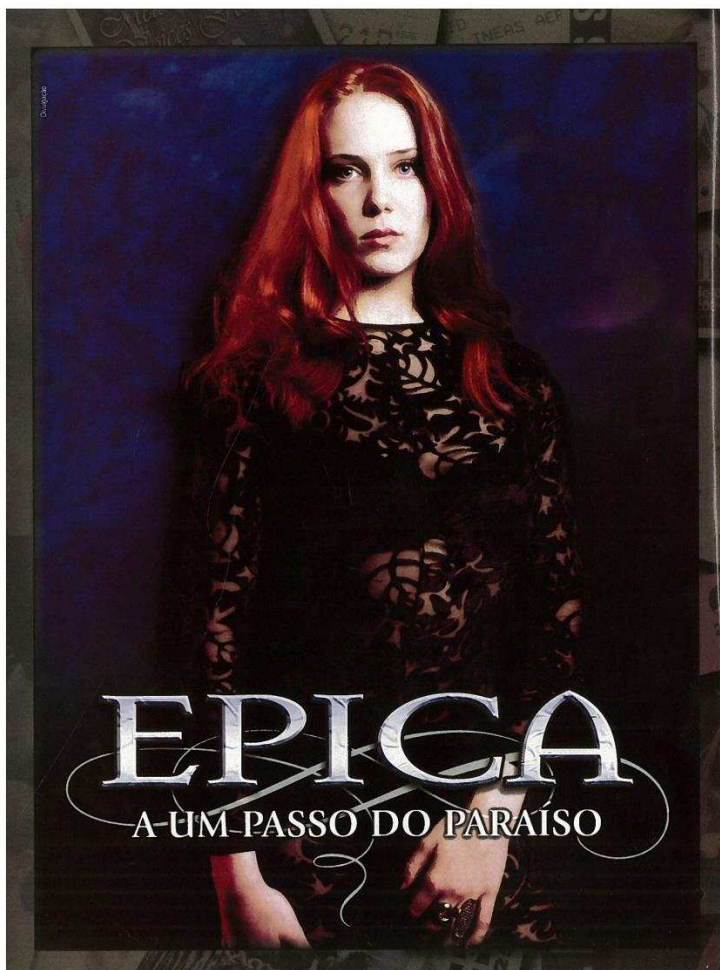
O título da entrevista realizada com *Simone Simons*, da banda *Epica* usa da intertextualidade com a narrativa bíblica, de maneira a reforçar algumas construções particulares acerca da feminilidade:

Epica – a um passo do paraíso

A entrevista versa sobre o lançamento do DVD *Road to Paradise*, realizada na casa de shows *Paradiso*, em Amsterdã. Assim, parece óbvia a associação do título com a

obra da banda. Porém, o DVD já foi gravado e lançado, então, a banda não estaria chegando, aproximando-se do “paraíso” (meta), como indica a metáfora acional “*a um passo do*”. No entanto, quando observamos a construção do título acompanhado da imagem, isolada, da vocalista da banda, destacada como pano de fundo para o título, em uma página inteira e com olhar frontal na linha dos olhos do leitor, em uma posição de demanda (KRESS & VAN LEEUWEN, 2006), como podemos ver na figura a seguir.

Figura 6 – Foto abertura entrevista Epica.



Fonte – Roadie Crew Ano 9, nº97, fev. de 2007

Apesar de não ser nosso foco a análise das imagens nesta dissertação, não podemos ignorar os possíveis efeitos trazidos por aquilo que acompanha o título. Nesta ocasião, percebemos que existe uma tentativa de incitar quem lê a se aproximar do paraíso, interpelado por uma figura de performatividade feminina sedutora, como seria a figura de Eva na narrativa bíblica.

5.2.1. Criação e competência no processo de canonização via recepção especializada

A criação é o primeiro tema mais recorrente em todo o corpus da pesquisa, sendo também importante no corpus de títulos. Afinal, a criação musical é um dos principais motivos de investigação e tematização nas entrevistas feitas em jornalismo de música. Nos títulos, as bandas frequentemente aparecem como responsáveis pelas ações de criação ou ligadas à criação, como é o caso do ato de inspirar-se, como vemos no excerto a seguir.

*Moonspell – **seguindo** a inspiração*

A banda *Moonspell* é uma banda portuguesa composta por integrantes não marcadamente *queer*, os quais se apresentam, nas imagens que ilustram a entrevista, com corpos brancos e performativamente masculinos. No título da entrevista com *Moonspell*, o processo mental perceptivo, utilizado como metáfora para escutar, perceber, refere-se à capacidade desta banda, ou de seus integrantes, de se inspirarem para a produção e criação artística, pois *Moonspell* é o experienciador do fenômeno “inspiração”.

No caso desta entrevista, são os músicos da banda que se inspiram para a criação do novo CD. A inspiração é relatada como um elemento essencial para a criação nas diversas artes e na música. Ter inspiração ou a capacidade de inspirar-se é fundamental para a aproximação de uma banda ou artistas do Cânone da Música Ocidental, que tem como critérios principais a criação e o profissionalismo (CITRON, 1993b).

Em contraste com o título destacado anteriormente – principalmente com a ideia de a banda *Moonspell* possuir inspiração, dominando, portanto, a criação, surge o uso do léxico *musa*, no título da entrevista realizada com *Doro Pesch*, musicista solo alemã, branca, não marcadamente *queer* e que performatiza em sua aparência (nas fotos que ilustram a entrevista) e também discursivamente (em alguns trechos de suas respostas na entrevista), aspectos de uma feminilidade normativa, ou uma feminilidade normativa própria do *metal*.

*Doro – **(é)** a **musa** do metal*

Além de pertencer à ordem do discurso da beleza midiática, hoje em dia também um léxico muito empregado para designar modelos fitness, por exemplo, bem como “mulheres” dentro de um padrão de beleza hegemônico na mídia brasileira, “musa” também pertence à ordem do discurso da tradição musical clássica. “Musa”, dentre outras

possibilidades de significado, é um termo usado para descrever as “mulheres” que serviam de inspiração para a criação artística, de acordo com as definições do dicionário de Língua Portuguesa Michaelis³⁷:

Figura 7 – Definição de Musa.

The image is a screenshot of the Michaelis Online Dictionary entry for the word "musa". At the top, the word "musa" is written in blue, followed by a superscript "1". Below it, the syllable "mu-sa" is shown, and then the part of speech "sf". The main definition is numbered "1" and includes a reference to the MIT dictionary. It describes muses as nine daughters of Zeus and Mnemosyne, presiding over various arts and sciences. A list of the nine muses is provided: Calliope (epic poetry), Clio (history), Euterpe (music), Melpomen (tragedy), Talia (comedy), Urania (astronomy), Erato (erotic poetry), Terpsichore (dance), and Polimnia (hymns). Below this, three more numbered definitions are listed: "2" (supposed divinity or genius), "3" (faculty of making verses), and "4" (source of inspiration). Each of these three definitions is followed by a "POR EXT" (Portuguese Extension) example. Definition "5" is marked with a "FIG" (Figure) icon and describes imagination. Definition "6" describes the poetic art. At the bottom, the etymology is given as "ETIMOLOGIA" and "gr moûsa".

musa¹
mu-sa
sf

1 [usa-se também com inicial maiúscula] **MIT** Cada uma das nove deusas, filhas de Zeus e Mnemósine, que presidiam às ciências e às artes; camena. [Segundo uma versão primitiva, as musas eram habitantes das margens dos rios e das fontes, das montanhas e dos bosques e foram posteriormente alçadas desses ambientes bucólicos à condição de divindades inspiradoras das artes e das ciências. Eram em número de nove: Calliope (poesia épica), Clio (história), Euterpe (música), Melpômen (tragédia), Talia (comédia), Urânia (astronomia), Érato (poesia amorosa), Terpsícore (dança) e Polímnia (hinos).]

2 **MIT** Suposta divindade ou gênio que inspira a poesia.

3 Faculdade de fazer versos; estro, inspiração, sopro.

4 **POR EXT** Fonte de inspiração, geralmente uma mulher, que influencia um artista criador; tudo o que pode inspirar um poeta: “*Matilde sentia orgulho do marido, ali, em pé, diante de poucos, expondo-se, apaixonado, como se estivesse de frente à sua musa inspiradora*” (ER).

5 **FIG** Imaginação criadora; engenho poético; engenho, engenhosidade, talento.

6 A arte poética; o conjunto das obras em verso; a arte que se expressa por meio da palavra.

ETIMOLOGIA
gr moûsa.

Fonte – Michaelis Uol

Assim, ao representar *Doro* como “musa” em um processo relacional identificador, em que “musa” é a identidade única de *Doro*, quem escreve a entrevista apaga o papel de criadora musical da artista para destacar a sua beleza e seu caráter inspirador, como o seu maior produto dentro do *metal*. Enquanto *Doro* é fator de inspiração, uma vez que ela é a musa, *Moonspell*, banda sem integrantes ou quaisquer performatizações de feminilidade entre seus integrantes, é quem se inspira para produzir. Portanto, “musa” é uma escolha lexical que não aproxima *Doro Pesch* e sua obra dos critérios de canonização. Afinal, um dos critérios do cânone é a criação, que depende, dentre outras coisas, da inspiração. *Doro* provoca inspiração, como “musa”, mas não é quem usa a inspiração para a criação artística. Como aquilo pelo que a artista é valorizada não se encaixa na construção do Cânone musical ocidental, *Doro* tem sua produção artística mais distante do mesmo, nesta entrevista, devido a atribuições que as próprias instituições de recepção especializada lhe imputam. Além disso, a forma como a revista representa *Doro* como “musa” diz também de uma estratégia ideológica de naturalização (THOMPSON, 2011), a qual se evidencia pela elipse do processo relacional atributivo no

³⁷

<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=musa>; acesso em 16/07/2017

enunciado do título. Ao ocultar o processo, o autor não assume a declaração, colocando a informação como um conhecimento compartilhado, portanto, natural e que não precisa ser declarado. Esse efeito de conhecimento compartilhado é gerado em função do uso do artigo a que produz uma referência genérica, além ainda do uso da preposição “do *metal*” produzindo efeito de posse.

Como falado anteriormente, na maioria das vezes as bandas são representadas como atores em processos materiais que evidenciam as mesmas como protagonistas da criação musical. Os títulos seguintes, entretanto, exemplificam as únicas vezes em que a unidade semântica “banda” é representada pelo que os integrantes em seu conjunto são/possuem como atributo, e não por sua produção. Trata-se de uma ocorrência interessante, pois também foi observada nos títulos em que corpos sexuais não marcadamente *queer* e de performatividade feminina normativa estavam em pauta. Porém, nos títulos a seguir, em que as bandas são compostas unicamente por indivíduos que performatizam masculinidades normativas, a função da atribuição/identificação muda, principalmente em termos de aproximação dos padrões de canonização musical:

Morbid Angel – (são) deuses eternos do metal

G3 '04 - Steve Vai – (são) deuses da guitarra

O item lexical “*deuses*” como identificador de ambas as bandas, em ambos os processos relacionais identificacionais, mostra uma assimetria de poder contida no significado do atributo “deuses” em comparação com “musa” e “bela”, utilizados para caracterizar *Lita Ford* e *Doro Pesch* em outros títulos presentes neste corpus.

Os músicos das bandas são identificados como “*deuses*”, ou seja, pessoas com características sobre-humanas, ligados à perfeição, poder e à eternidade – assim sendo, estão em um posto do qual ninguém poderia tirá-los. O título da entrevista com o *Morbid Angel* mostra ainda uma intensificação, reforço desta atribuição, pois “deuses” segue acompanhado do atributo “eternos”. O pleonasma “deuses eternos” é significativo, na medida em que essa característica de eternidade é fortemente marcada para garantir o posto dos músicos aos quais se refere dentro do sistema de canonização musical no *metal*. Este pleonasma marcado pelo léxico “eternos” funciona, ainda, como um dos modos de operação ideológicos (THOMPSON, 2011). A canonização musical se dá por meio de instituições que produzem discursos investidos ideologicamente, produzindo hegemonias na luta pelos significados e valores simbólicos dados a obras musicais. Quando, por

exemplo, um grupo é identificado como “*deuses eternos do metal*” fica claro um dos modos gerais de operação da ideologia, chamado por Thompson (2011) de reificação, ou seja, a representação de uma situação transitória como permanente e natural. Assim, como os gostos musicais, técnicas e critérios de cânone podem ser mudados, ou seja, não são eternos, a posição de *Morbid Angel* e *G3* também deveria ser passível de mudança. Porém, ao representar a banda *Morbid Angel* como deuses eternos do *metal*, o autor promove a eternização procurando naturalizar e perpetuar o posto daqueles artistas, apesar de todo o caráter contingencial da história, da sociedade e do próprio cânone musical.

Eternizar, assim, é fazer com que situações transitórias – como, por exemplo, o sucesso de uma dada banda ou produção, sejam reiterados como eternos, como imutáveis. E tal atributo é iterado nas revistas, com grande chance de o ser, também, nas rodas de conversas entre pessoas inseridas no meio *metal*. Alguns autores como Shuker (2006) apontaram a ideia de que, no rock e no *metal*, gêneros predominantemente produzidos por “homens”, existe a necessidade “masculina” de enaltecimento dos “iguais”, ou seja, dos outros “homens”, como parte das estratégias para manter o “domínio masculino” sobre o gênero musical (SHUKER, 2006). No entanto, não é possível afirmar que haja, de fato, uma unidade de masculinidade e de homens no meio *metal*, o qual já foi identificado por Clifford-Napoleone (2015) como uma cultura dotada de um *queerscape*, na qual conviveriam não somente diversas masculinidades e feminilidades, bem como uma diversidade de relações e de modos de se consumir os produtos, imagens e jeitos de ser do *metal*. Nem mesmo se pode afirmar que o mecanismo de eternalização tenha sido utilizado unicamente para a função de dominação de “mulheres” por “homens”.

Pode-se dizer, contudo, que se trata de um mecanismo por meio do qual se colocam as bandas em questão mais próximas e mais estáveis perante os critérios canônicos em comparação com as demais bandas presentes no corpus, sejam elas bandas compostas por musicistas que performatizam uma feminilidade normativa ou alternativa, sejam compostas por músicos que performatizam masculinidade normativa, ou alternativa.

No excerto seguinte, Lita Ford, musicista não marcadamente *queer*, magra, branca e loira, que performatiza a feminilidade normativa específica do metal é representada não por sua produção, mas pelo que ela é. Da mesma maneira, a análise nos leva ao entendimento de que a forma de apresentação possui implicações que podem promover o distanciamento da artista dos espaços canônicos.

No caso deste título, apenas um processo relacional está explícito, sendo ele atributivo, ligando a portadora *bela* ao atributo *fera*. “Bela” é portadora, mas, na relação semântica com a primeira parte do enunciado, também é atributo. A relação semântica que liga *bela* como atributo à portadora *Lita Ford* está em elipse, estratégia recorrente em títulos da revista *Roadie Crew*, que não assume algumas posições de forma que as mesmas ganham caráter naturalizado, um dos modos de operação da ideologia, segundo Thompson (2011). No entanto, existe a ressalva de que, algumas elipses de verbos e artigos são comuns em títulos jornalístico, de forma geral, como característica discursiva do próprio gênero.

Nesse caso, ainda que haja a elipse, podemos depreender que *Lita Ford* “é a bela que ainda é fera”, pois aquilo que vem depois do nome da artista tem o intuito de especificar as características da mesma, representando-a por meio de dois atributos. O primeiro atributo diz respeito à beleza, ao físico, o que é uma recorrência na representação das musicistas nos títulos da *Roadie Crew*. Além de *Lita Ford*, *Doro Pesch* também é representada desta maneira com o atributo de “musa”.

“Bela”, assim como “musa”, é um atributo pertencente à ordem do discurso da beleza e da estética, a qual também atravessa a ordem do discurso das relações assimétricas e regulação de gênero. É visível, dentro dos padrões culturais heteronormativos ocidentais, a necessidade da beleza como atributo típico da performatização de feminilidades normativas. E no cerne da construção de tal performatividade, a beleza aparece como um dos atributos mais importantes na existência e personalidade destas pessoas. Ao exacerbar uma artista como “bela” e outra como “musa”, a revista reproduz um padrão físico hegemônico, bem como estimula a criação de hierarquias com base em critérios de aparência, e não de talento musical. A partir do momento que a constituição do Cânone da Música Ocidental não tem como um de seus pilares o critério “beleza física de artistas”, tal ênfase na beleza de *Lita Ford* tem potencial de afastar a mesma dos padrões musicais tidos como excelentes para o *metal*.

Não se trata de dizer que essa performatização de feminilidade normativa exclua as musicistas dos espaços da recepção especializada. Afinal, elas ainda estão presentes na revista, sendo entrevistadas ou nas capas. Contudo, é preciso se perguntar se os usos das performatividades de feminilidade normativa pela revista seguem a lógica de objetificação e reificação de corpos femininos, ou quebram tal lógica. Na medida que a

musicista entrevistada não tem seu trabalho destacado, mas, em primeiro lugar, a sua beleza, torna-se importante refletir sobre o papel da revista na citação e iteração da norma sobre a feminilidade e sobre as consequências disto para a formação do cânone do *metal*.

Também o uso da palavra “*ainda*”, como circunstância de contingência/concessão do processo relacional atributivo (e *a bela ainda é fera*) apresenta algumas potencialidades significativamente ideológicas. O atributo “*fera*” diz respeito à capacidade musical de Lita Ford. Desta maneira, parece exercer um papel positivo na representação da musicista, que seria representada como uma musicista competente. No entanto, a contingência, promovida por “*ainda*”, realça o atributo “*fera*”, a partir de uma presunção valorativa, como algo que não acompanha comumente o atributo “*bela*”. É como se as performatividades de gênero que se constituem a partir e em função da imposição de um padrão de beleza socialmente convencionado não fossem capazes de executar tarefas de forma competente, ou seja, de ser “*fera*”. Assim, a palavra “*ainda*” marca uma excepcionalidade, algo que seria raro e merece destaque por assim o ser. Trata-se de um enunciado investido ideologicamente, pois se relaciona diretamente às representações normativas de feminilidades, as quais sustentam relações de poder assimétricas na constituição do cânone da música ocidental.

Ainda com relação aos títulos analisados na seção temática da criação e competência, cabe observar as questões relacionadas ao significado identificacional do discurso. O processo de identificação daquilo que alguém é ou que as pessoas dizem que é também é constituído no discurso (FAIRCLOUGH, 2003). Quando o autor afirma que os discursos são inculcados em identidades, ele ressalta a relação dialética existente entre o significado representacional e identificacional do discurso. Assim, a forma como as performatividades de gênero são representadas nos títulos analisados (por meio dos processos, da referência a uma feminilidade produzida por uma construção discursiva particular e de uma masculinidade hegemônica, ambas normativas) exerce influências na produção de identidades dos atores representados nos enunciados.

Para além disso, existem outras formas em que as identidades são formadas discursivamente, o que se pode verificar pela modalidade e avaliação. Tanto os participantes quanto quem escreve são identificados, por meio do maior ou menor grau de engajamento naquilo que é dito. Este engajamento é verificável tanto pela presença de declarações avaliativas, valores presumidos, modalizações deônticas e epistêmicas (FAIRCLOUGH, 2003), bem como pode ser notado, no caso deste corpus, dentro do Subsistema de Atitude, no Sistema de Avaliatividade (MARTIN & WHITE, 2005).

No conjunto dos títulos das entrevistas da *Roadie Crew*, observamos aqueles que, por meio da modalização e avaliação, contribuem para a produção da formação de identidades as quais reforçam relações assimétricas de gênero e para a canonização musical potencialmente excludente. Há predominância das modalidades epistêmicas, ou seja, aquelas que se baseiam nas trocas de conhecimentos e representações de mundo. Assim, a própria revista e/ou quem escreve são identificados como detentores de saber. Devido à posição hegemônica da revista no contexto nacional, mesmo que exista, hoje, uma grande competição dos novos veículos online, os discursos produzidos por ela possuem grande potencial de se tornarem legitimadores de informações que circulam entre os fãs de *metal*, bem como no meio artístico, não somente sobre a produção musical, mas também sobre identidades e modos de ser de musicistas e músicos.

As modalidades epistêmicas utilizadas pela revista nos títulos, as quais podem contribuir para a performatização normativa e binária de relações de gênero, são expressas nas declarativas-assertivas, como aquelas presentes nos títulos analisados anteriormente no significado representacional:

Doro – (é) a musa do metal
Lita Ford – e a bela ainda é fera
Morbid Angel – (são) deuses eternos do metal
G3'04 - Steve Vai – (são) deuses da guitarra

As declarativas-assertivas materializadas, após os nomes das artistas e das bandas, qualificam as mesmas e as identificam a partir de atributos. No caso das musicistas, elas são identificadas a partir de atributos relacionados diretamente à ordem do discurso da beleza e estética, a qual atravessa relações sociais de gênero como um mecanismo normatizador das feminilidades. Já no caso das bandas constituídas apenas por músicos, a identidade é construída a partir de atributos sobrehumanos, que os confere eternidade e superioridade, pois são identificados como “deuses”. No caso de *Morbid Angel*, o atributo de “deuses” ainda recebe uma ênfase pelonástica da adição do léxico “*eternos*”. O atributo “deuses” também liga os músicos à ideia de perfeição, de desempenho irretocável de suas funções/ produções.

As performatizações de feminilidades presentes nos títulos da *Roadie Crew* vêm de construções discursivas particulares, ligando as identidades das musicistas a um padrão de beleza e à necessidade de se encaixar em tal padrão para receber menção na revista. Da mesma forma, a performatização de masculinidades é hegemônica e também

normativa, colocando os sujeitos que a performatizam em uma posição de superioridade e elevação de suas obras/produções à perfeição. Assim, artistas são colocados na escala hierárquica em um dispositivo de dissimetria de relações de gênero em função da performatização que lhes é atribuída ou assumida; tal dissimetria é iterada, sendo um dos fatores que interferem no processo de canonização musical no *metal*. A beleza de quem executa/produz música não é um dos critérios de inserção no cânone musical, como são o profissionalismo e criatividade. Uma vez que musicistas que performatizam feminilidades normativas ou enfatizadas são identificadas como “musas”, “belas”, as mesmas não podem figurar da mesma maneira que artistas que performatizam a masculinidade normativa em um cânone do *metal*.

Nos casos dos títulos citados anteriormente, também são expressas avaliações por meio da apreciação. A apreciação está ligada a valores estéticos. No caso das musicistas, o valor estético de seus corpos é avaliado positivamente, e o de sua arte marcado como excepcionalidade, como foi o caso de *Lita Ford*. Já no caso dos músicos, o valor estético é da arte, da produção da banda que possui níveis de perfeição.

Pelo fato de ser protagonista de uma das práticas discursivas mais importantes dentro da comunidade *metal* (WEINSTEIN, 2000), configurando-se como uma das mais importantes instituições da recepção especializada em *metal*, a revista é um dos agentes determinantes no processo de canonizar bandas e artistas. A repetição de termos como “*deuses*” faz parecer muito natural uma hierarquia em que o guitarrista ou banda sejam considerados melhores do que as musicistas, bem como a ênfase no destaque das características físicas femininas faz com que elas ganhem espaço pela beleza, e não por sua produção musical.

Assim, os títulos das entrevistas realizadas com musicistas do *metal*, ou os que se referem a elas, se apoiam na construção de uma feminilidade baseada em padrões de representações particulares da beleza, da mulher sedutora/causadora de problemas. Os títulos são perpassados por discursos que fazem parte da repetição de atos que visam dar uma aparência de substância, um todo coerente para as descontinuidades do sujeito, algo para ser performatizado diante de um público geral que passa a acreditar nesse gênero ontológico como algo natural (BULTER, 2016), em vez de entender aquilo como a performatização de feminilidades pertencentes a uma construção discursiva particular.

5.3. Performatividades de Gênero na Entrevista

Após analisar os títulos e os ângulos que os mesmos sugerem para os textos de entrevistas realizadas com musicistas e músicos do metal, procedemos à análise do *corpus* total de entrevistas. A entrada de análise nos textos se dá, antes, por meio de uma visão geral dos processos mais frequentes no *corpus*.

De acordo com os dados fornecidos pelo software Antconc, dentre as dez primeiras palavras/processos mais recorrentes no corpus, as que funcionam na sentença como processo relacional são as mais frequentes, totalizando a parcela de 86%. Segundo Fuzer e Cabral (2014), os processos relacionais são usados para identificação e caracterização, representando as relações estabelecidas entre os participantes nos enunciados. Como afirmam Halliday e Mathiessen (2004), processos relacionais sempre envolvem mais de um participante, e constroem, semioticamente, relações abstratas, tais como a vinculação de classe e identidade. Não obstante, é também por meio destes processos que podem ser reiteradas as “ficções reguladoras” das identidades de gênero. Como demonstrado por Butler (2016 [1990]), é impossível um sujeito “ser” um gênero, ter uma identidade em função do seu gênero. Pois, segundo a autora, o gênero não é um atributo fixo e estável, apesar de não ser um conjunto de características flutuantes, uma vez que é reiterado, citado repetidamente para que se crie a aparência de identidade fixa. E os processos relacionais, como os atributivos e identificacionais, fazem parte destes mecanismos de iteração e criação de aparência e fixidez.

Gráfico 2 – Processos mais frequentes

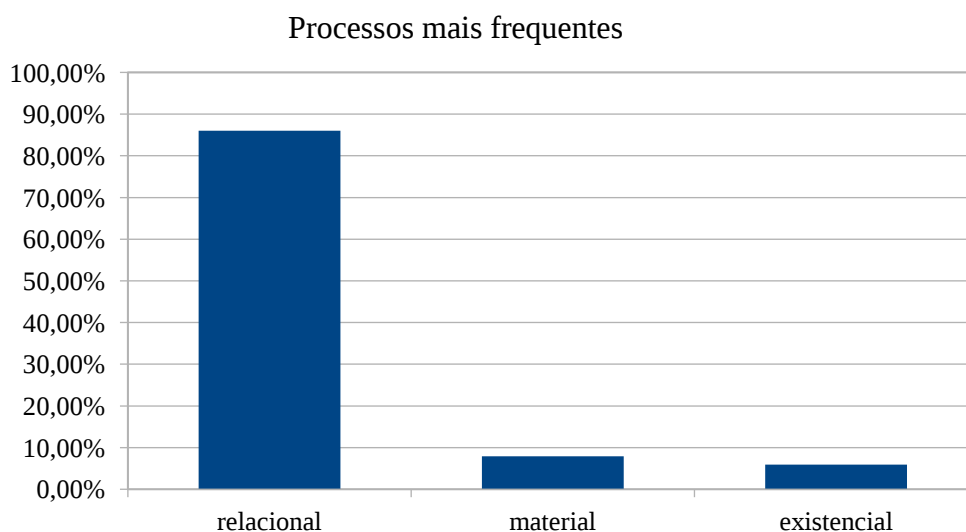


Tabela 1 – Processos mais frequentes

Wordlist	Tipo de processo	Frequência
Foi	Relacional	238
Fazer	Material	104
Era	Relacional	84
Há	Existencial	78
São	Relacional	77
Está	Relacional	71
Ser	Relacional	71
Estava	Relacional	60
Temos	Relacional	53

De uma maneira geral, a prevalência dos **processos relacionais** neste corpus indica que as entrevistas da revista contribuem para a construção de identidades, caracterizam as musicistas e os músicos, bem como seus trabalhos. Não se pode dizer, no entanto, que a predominância de processos relacionais seja uma característica exclusiva das entrevistas do presente *corpus*. Igualmente, não é possível dizer, devido à falta de estudos comparativos, que esta característica seja típica de entrevistas jornalísticas, como um todo.

Apesar de não ser o nosso foco a análise do significado acional, portanto, do gênero *entrevista jornalística*, será importante pontuar algumas questões a respeito do mesmo e de alguns dos seus subtipos: entrevista cultural e entrevista de celebridades. Estas discussões serão feitas em momentos oportunos da análise realizada nesta seção. Por ora, definimos a entrevista jornalística como um dos gêneros situados em que as trocas conversacionais são controladas. Existe um funcionamento específico de desenvolvimento de tópicos, geralmente orientado pela(o) jornalista. Trata-se de uma situação em que participantes cooperam entre si, no sentido de que uma pessoa pergunta e a outra responde, de acordo com o tópico sugerido (podendo a pessoa entrevistada, entretanto, mudar tópicos ou não responder). Além deste acordo tácito, “a natureza do sistema de trocas é relevante não só para a tomada de turnos, mas também para o tipo de coisas que as pessoas podem dizer” (FAIRCLOUGH, 2001, p.202), ou mesmo que se espera que seja dito. Nesse caso, ainda há relações mais complexas, como as de polidez, onde entrevistadas e entrevistadores passam por um jogo de poder, assim como de controle de suas “faces positivas” e “faces negativas”.

Embora seja relevante entender a entrevista como um sistema de trocas, não privilegiamos excertos que contenham pergunta e resposta, somente. Muitas vezes, trazemos apenas a pergunta, de maneira isolada, pelo fato de ela conter a informação mais

importante para a análise empreendida. Isso se deu, também, devido ao critério de saturação, explicado no capítulo sobre a metodologia utilizada nesta pesquisa. Nem sempre as respostas de musicistas e músicos trouxeram dados novos e relevantes para a investigação proposta na pesquisa. Nos preocupamos em mostrar a pergunta e resposta quando a interação de fato produziu algo diferente e relevante para a análise. Também é válido ressaltar que, os contextos de perguntas e respostas anteriores somente foram relatados quando apresentaram potencial de modificar ou intensificar sentidos apontados pela análise da pergunta ou par pergunta-reposta destacado.

Os manuais de redação jornalística, Folha de São Paulo (1996) e Estadão (MARTINS, 1997), caracterizam a entrevista como um procedimento que é matéria prima para os diversos textos jornalísticos. Porém, diferenciam o gênero entrevista jornalística como um texto cuja finalidade “é permitir que o leitor conheça opiniões, ideias, pensamentos e observações de personagem da notícia ou de pessoa que tem algo relevante a dizer”³⁸. Dentro deste gênero, existiriam outros tipos de entrevista jornalística os quais, entretanto, não possuem demarcações tão rígidas como as definições se pretendem. Por exemplo, existe certa distinção entre entrevista informativa e entrevista de personalidade. Da mesma forma, há autores que falam sobre uma distinção entre entrevistas culturais e entrevistas de celebridades (CHARAUDEAU, 2006), por exemplo, como veremos mais adiante, no decorrer da análise.

O segundo tipo de processo mais frequente neste *corpus* são os **processos materiais**, representando 7,9%. As orações materiais são aquelas em que é representada a realidade semiótica externa. Elas dizem respeito ao “fazer acontecer”, como explicam Fuzer e Cabral (2014, p. 47). As ações representadas pelos processos materiais envolvem empreendimento de energia e transformação concreta da realidade. Por isso, o participante responsável pelo investimento de energia e transformação desta realidade é central, protagonista de atos que fazem com que o mundo externo exista.

Com uma grande frequência, os atores das ações nas orações materiais deste *corpus* são representados pela coletividade da banda. Ou seja, a “banda” faz, a banda compõe, a “banda” excursiona, a “banda” lança álbum, a banda realiza shows. Deena Weinstein (2000) já havia apontado a “banda” como a unidade semântica mais importante no *metal*.

³⁸ < http://www1.folha.uol.com.br/folha/circulo/manual_producao_e.htm > Acesso em 27/10/2017

Os processos existenciais são o terceiro tipo mais recorrente, no entanto, menos numerosos totalizam 5,9% dentre as principais recorrências. Como observam Fuzer e Cabral (2014), estes processos exercem papel importante na introdução dos participantes principais nos estágios de apresentação/orientação de narrativas.

Também se mostra importante, neste *corpus*, a **análise das circunstâncias e dos itens lexicais** pertencentes ao campo semântico da cultura do *metal*/música, para entender o funcionamento das performatividades de gênero nas entrevistas da *Roadie Crew*. No caso das circunstâncias, partimos das cinco palavras circunstanciais mais recorrentes. No entanto, nem todas elas nos levaram a orações e construções linguístico-discursivas que evidenciaram a manutenção e ou transformação das relações assimétricas de gênero. Portanto, além das mais recorrentes, também pontuamos outras que, apesar de aparecerem com menos frequência, mostraram-se muito relevantes para a análise.

Tabela 2 – Circunstâncias mais frequentes

Circunstâncias mais frequentes		
Ranking	Frequência	Palavra
6	501	Com
7	500	Em
9	471	Para
18	292	Como
19	268	Mas

De acordo com Fuzer e Cabral (2014, p. 53), “as circunstâncias adicionam significados à oração pela descrição do contexto em que ela se realiza”. Tal descrição do contexto em que a oração se realiza também pode funcionar para o estabelecimento ou manutenção e/ou transformação de relações de poder nas performatizações de gênero.

Desta maneira, utilizamos excertos em que as circunstâncias são determinantes na criação ou manutenção das relações assimétricas de gênero, bem como corroboram para reiterar performatividades de feminilidades e masculinidades advindas de construções discursivas particulares, binárias e heteronormativas, as quais podem influenciar a formação de um cânone menos diverso no *metal*.

A seguir, todos os processos e circunstâncias indicados anteriormente serão analisados em excertos organizados de acordo com as temáticas relativas ao Cânone da Música Ocidental, tais como a criação/criatividade, competência e tenacidade na construção de padrões de profissionalismo, bem como as iterações e citacionalidades de performatizações de gênero normativas.

5.3.1. Criação/criatividade, competência e tenacidade na construção do profissionalismo

Os excertos a seguir estão agrupados tematicamente em torno dos critérios de construção do Cânone da Música Ocidental segundo Citron (1993b) – criatividade e profissionalismo. A criação, competência e tenacidade estão relacionados à criatividade e ao profissionalismo e aparecem de maneira imbricada, como poderá ser visto nas análises que se seguem.

O primeiro excerto analisado foi extraído da entrevista com *Floor Jansen*, vocalista da banda *After Forever* e faz menção ao trabalho de voz da cantora em um cover da música *Who wants to live forever*, da banda *Queen*, que tinha como vocalista *Freddie Mercury*. O vocalista da *Queen* era conhecido por sua capacidade de atingir tons mais altos, como o *soprano*, característica comumente encontrada em performatividades de voz atreladas a feminilidades.

AFTER FOREVER – Revista Roadie Crew Ano 07 – nº 65/ Junho 2004, por Ricardo Campos

RC: (1) Foi difícil cantar as linhas vocais de Freddie Mercury?

Floor Jansen: Bem, acho que (2) é mais difícil para um homem do que para uma mulher! (risos).

A pergunta (1) se inicia com o processo relacional atributivo “foi”, que liga o portador “as linhas vocais de *Freddie Mercury*”, o qual também é meta do processo material “cantar”, cujo ator é *Floor Jansen*, ao atributo “difícil”. Ao fazer esta pergunta, o entrevistador parte de uma presunção valorativa de que cantar os vocais de *Freddie Mercury* é difícil para *Floor Jansen*. Assim, concomitantemente, o entrevistador faz uma apreciação de composição (MARTIN e WHITE, 2005) positiva do trabalho de *Freddie Mercury*, enfatizando o grau de complexidade de executar as linhas vocais do cantor e um julgamento negativo sobre a capacidade de *Floor*, como cantora, na execução da tarefa de cantar as linhas vocais de *Freddie*. Tanto a apreciação como julgamento se dão por meio da escolha do item lexical “difícil”. É como se a cantora não tivesse, a priori, capacidade de executar com facilidade as linhas vocais de *Freddie Mercury*. O entrevistador poderia ter perguntado “como foi fazer as linhas vocais de *Freddie Mercury*?”, por exemplo.

Apesar da construção de uma imagem de *Floor* como uma cantora com capacidades limitadas, feita pela revista ao enfatizar a presumida dificuldade de realização de uma tarefa, *Floor* responde como alguém que possui conhecimento musical das características vocais geralmente mais comuns em performatividades de feminilidades e masculinidades, bem como com conhecimento sobre a característica vocal de *Freddie Mercury*. *Floor* também percebe o potencial estabelecimento de relações assimétricas de gênero por seu interlocutor, formulando uma resposta de resistência, exercendo sua agência (FAIRCLOUGH, 2001, 2003) para combater o investimento ideológico parcialmente generificado em relação ao seu trabalho.

Em (2), “Bem, acho que (2) **é mais difícil para um homem do que para uma mulher!** (risos)”. A cantora responde à pergunta também utilizando um processo relacional atributivo para ligar a ação de cantar o vocal de *Freddie Mercury* ao atributo “difícil”. Porém, ela se retira da circunstância que acompanha o processo relacional. Executar aquela tarefa “é mais difícil para um homem do que para uma mulher!”, indica que ela, ao se identificar como mulher, não marcadamente *queer* e performatizando feminilidade, não teve dificuldades para executá-la. Quando *Floor* faz esta comparação entre “homens” e “mulheres” na circunstância que acompanha o processo relacional, ela aciona conhecimentos prévios sobre música, como altura e tonalidade de voz, para resistir ao investimento ideológico presente na pergunta feita pela revista. Assim, ela constrói um *ethos* de competência e habilidade para si.

No entanto, há ainda duas possibilidades sobre sua resposta: de que ela também esteja se utilizando de artifícios de ironia, para lidar com a pergunta, ou de que ela mesma não questiona criticamente os conhecimentos prévios que acessou, no sentido de que talvez não considere o potencial *queer* da voz (CLIFFORD-NAPOLEONE, 2015), e o fato de que características vocais tampouco podem definir a essência do gênero social.

Não se pode dizer que exista um indivíduo “mulher” ou “homem” que possua, necessariamente, certos atributos vocais como parte inalienável de si. O sexo anatômico não é a verdade das vozes, que podem ser performatizadas por indivíduos com anatomias muito distintas, com potenciais muito diferentes, estilos e tons a serem alcançados que não vão depender, necessariamente, da biologia.

Enquanto muitas vezes as artistas possuem sua capacidade como musicistas diminuída por tais investimentos ideológicos materializados nos processos relacionais que ligam suas identidades ou os produtos de seus trabalhos a determinadas características, os músicos não marcadamente *queer*, que performatizam uma

masculinidade normativa no *metal*, muitas vezes têm suas capacidades ou valor estético de seus trabalhos enfatizados.

O excerto a seguir foi extraído de uma entrevista realizada com *Geddy Lee*, baixista da banda Rush. A Rush é uma das bandas de rock clássico/progressivo com reconhecimento dentro do cânone do rock/*metal*, presentes em listas e menções dentro dos veículos e instituições da recepção especializada que ganham destaque e relevância, como a lista apresentada por Walser (1993).

RUSH – Revista Roadie Crew Ano 4 – n° 42/ julho 2002 – por Ricardo Batalha

RC: O Rush (1) é uma referência direta para várias bandas de Rock Progressivo e de Metal. Qual é (o) ³⁹ segredo desta união, já que vocês estão juntos há mais de 27 anos, (2) sempre fazendo boa música?

O assunto da pergunta é a longevidade da banda, e como os integrantes fazem para alcançá-la “sempre fazendo boa música”, o que já materializa uma apreciação positiva (MARTIN e WHITE, 2005) do trabalho da banda, devido à antecipação do atributo “boa”, uma tematização da informação que define a música produzida, não apenas qualifica, bem como por meio do uso da circunstância de extensão/frequência “sempre”, a qual materializa um estado permanente, produzindo a reificação do trabalho da banda, por meio da eternalização (THOMPSON, 2011) da condição de fazer “boa música”.

Esta avaliação positiva é materializada, por meio da modalidade epistêmica, na declarativa-assertiva de que *Rush* está junto “sempre” fazendo “boa música”. Trata-se de uma pergunta na qual há uma afirmação de que *Rush* sempre faz boa música, não importa o que aconteça. Assim, com o uso da modalidade epistêmica, a revista reifica a produção musical de *Rush*, eternalizando-a como boa e, ao mesmo tempo, ao antecipar o atributo “boa” em relação à música, a revista ressignifica o item lexical “música” através da estratégia de naturalização (THOMPSON, 2011) produzida pela maneira como “boa” passa a funcionar na oração, fazendo parte da constituição da música, não apenas qualificando-a.

Além disso, a questão foi introduzida por (1), processo relacional atributivo que coloca Rush como possuidor do atributo de ser “referência direta” para outras bandas, o que é uma apreciação positiva do trabalho dos músicos. Ser referência significa que estão

39 Inserção nossa.

em uma posição de privilégio no cânone, possuem status, reconhecimento. Contudo, não possui relação direta com longevidade ou tempo de trabalho, uma vez que há bandas com vida curta que igualmente podem ter sido referência para outras. Assim, não existe a necessidade da oração topicalizada, a qual contém a apreciação do trabalho dos músicos, para que a oração a seguir seja interpretada. No entanto, a oração topicalizada é necessária para a repetição e citação constante das avaliações positivas dos músicos, o que é parte dos mecanismos de reprodução do cânone musical, usados pela recepção especializada. Como afirma Citron,

A recepção pode afetar quando um trabalho se torna canônico. Igualmente, os valores inscritos na recepção possuem as propriedades de afirmação e perpetuação do cânone. A recepção, em resumo, é a maneira de controlar muitas das metáforas de uma cultura (CITRON, 1993 a, p. 178).

Ao usar as estratégias de reificação por meio da eternalização e naturalização (THOMPSON, 2011), o discurso produzido pela *Roadie Crew* não somente produz o que seria constitutivo de um cânone do *metal*, como também garante sua imutabilidade. Isso também é assegurado pelo fato de que, como explica Citron (1993 a, p.179), cada crítica e resenha produzidas pela recepção especializada cria uma significação para o trabalho de artistas, não apenas no momento em que são escritas e publicadas. Por meio da intertextualidade entre as produções da recepção, a semiotização dos trabalhos musicais vai além. Mesmo que não seja explícita, como a autora ressalta, entendemos que estas significações também são iteradas, e ainda de maneira mais universalizante, por meio das presunções, pois elas não se refeririam a uma resenha ou crítica específica, mas a todo um “mundo de textos” sobre o assunto (FAIRCLOUGH, 2003), o que corrobora para o mecanismo de “naturalização ideológica” (THOMPSON, 2002, p.81) verificado nos excertos analisados. O fato de *Rush* figurar nas listas canônicas do *metal* como uma banda relevante, e ser naturalizada como tal, se deve, também, a entrevistas como estas da *Roadie Crew*, cujas perguntas são compostas por avaliações e presunções, ao alimentarem outras resenhas, críticas e entrevistas, iterando determinadas características para a banda, de forma a corroborar para a permanência de *Rush* em posição de privilégio inquestionável no cânone da música/*metal*.

O excerto seguinte foi extraído de uma entrevista realizada com *Lita Ford*, artista não marcadamente *queer*, cisgênero, branca, loira e que performatiza, na sua superfície corporal, traços de feminilidade normativa. Neste excerto, surge o tema da credibilidade profissional, o qual reaparecerá apenas na análise do corpus complementar.

RC: Creio que (1) *foi seu segundo disco solo, Dancin' On The Edge (1984), que lhe deu credibilidade como artista, provando que você (2) não era apenas uma garotinha que tocava guitarra.*

Lita: Foi isso mesmo. Out For Blood (primeiro disco solo de Lita, 1983) marcou um período de mudança, assim como Dancin' On The Edge. (3) A grande diferença é que nesse último (4) eu dispensei o segundo guitarrista. Assim, (5) a plateia não tinha mais como olhar para o palco e dizer: 'Não é ela que está tocando, é ele.' Também não aconteceu mais de (6) eu estar fazendo um solo e (7) o câmara ficar focalizando o guitarrista base. Então, em Out For Blood, nós éramos um power trio, como o Jimi Hendrix Experience, e isso acabou me projetando da forma que eu queria.

O assunto credibilidade artística comumente não faz parte de repertórios de entrevistas com artistas pioneiros do *metal* ou *rock*. Neste *corpus*, não se fala em credibilidade com *Rush*, *Morbid Angel* e *Destruction*, bandas pioneiras em seus subgêneros do *metal*, por exemplo. Da mesma maneira, não se fala em credibilidade com bandas recentes compostas só por músicos não marcadamente *queer*, que performatizam uma masculinidade normativa do *metal*, como é o caso do *Moonspell*, ou *Genius*. *Lita Ford* é uma das artistas pioneiras do *rock* e do *metal*, pois integrou uma das primeiras bandas de *rock* composta somente por integrantes que performatizavam feminilidades, mas também integrantes *queer*, como *Joan Jett*. A banda era *Runaways*, com a qual *Lita* fez sua estreia em público e, em seguida, saiu em carreira solo como guitarrista, coisa inimaginável para “mulheres” no início dos anos 80. Assim, a introdução do assunto credibilidade, da maneira como foi colocado, já revela o endosso na assimetria das relações sociais de gênero.

O excerto anterior, tanto a pergunta quanto a resposta, apresentam pontos problemáticos a respeito das performatividades de gênero normativas no *metal/rock*, bem como mostra que a mídia hegemônica /recepção especializada em *metal* não estava e não está preparada, até hoje, para abordar as artistas que produzem neste gênero musical no que diz respeito aos aspectos generificados do discurso. *Lita Ford* é a única artista performatizadora de feminilidades normativas no *metal*, não marcadamente *queer*, a figurar em uma das listas de repertórios canônicos do *metal*, na posição 51 (WALSER, 1993, p.174). No entanto, ao formular a pergunta da maneira como se encontra no texto, o entrevistador mostra ou que desconhece este feito de *Lita*, ou que o ignora e o desmerece. Pois, o processo relacional “foi”, na oração relacional circunstancial, conecta o segundo disco de *Lita* (causa) à credibilidade adquirida pela artista. Há uma presunção valorativa de que *Lita* não era uma boa musicista antes do CD referido, pois não tinha

credibilidade. Para se ter credibilidade, é necessário ser considerada boa ou ser reconhecida pela recepção especializada e público. Na pergunta, o entrevistador sugere que este não era o caso de *Lita* antes do lançamento do segundo álbum. Da mesma maneira, quando opta pelo léxico “creio” para introduzir a causa da credibilidade de *Lita*, suposta por ele, o entrevistador não se engaja de maneira forte com tal informação. Na verdade, a utilização do léxico “creio” e não “acredito”, mostra uma certa hesitação por parte dele em afirmar algo positivo no trabalho da artista no referido CD.

Na continuidade do texto, o processo material “provando” tem como meta outro processo relacional, desta vez atributivo, em que “não era apenas uma “garotinha” que tocava guitarra” é atributo de *Lita*. O processo “provando” tem como ator o CD. Ou seja, o segundo CD de *Lita Ford* é que faz com que ela seja reconhecida e não mais seja a “garotinha”. Apesar de parecer positivo que o entrevistador se refira a ela como esta artista que não mais é a “garotinha que tocava guitarra”, assume-se que antes deste segundo disco ela sim era apenas uma “garotinha” tocando guitarra. O sufixo diminutivo “-inha” revela ainda a intensificação da força da avaliação negativa, com efeito depreciativo, de acordo com o subsistema de gradação do sistema de avaliatividade (MARTIN e WHITE, 2005). Tanto o trabalho anterior da artista é depreciado como a classe de performatividade “garotinhas” que tocam guitarra é, o que mostra relações de gênero assimétricas em que uma “garotinha tocando guitarra” não é “bem vista”, ou não poderia ter o mesmo status de um músico que toca guitarra na garagem, por exemplo.

Em sua resposta, *Lita Ford* primeiramente concorda com a proposição do entrevistador. No entanto, ela resgata as causas de pessoas como ele terem tais opiniões a seu respeito, e resiste à depreciação promovida pela pergunta realizada. Quando faz a declaração (3) *A grande diferença é que nesse último (4) eu dispensei o segundo guitarrista.* ela se coloca como agente do processo de dispensar o guitarrista base – ela sempre foi guitarrista solo – e, em seguida, explica como era a situação provocada pela presença de “homens” em sua banda, em que mesmo ela sendo guitarra solo (tecnicamente avaliada como uma posição mais difícil), era descreditada pelos profissionais da mídia/recepção especializada em *metal* e público, como fica claro na sequência de processos: (5) *a plateia não tinha mais como olhar para o palco e dizer: 'Não é ela que está tocando, é ele.'* Também não aconteceu mais de (6) *eu estar fazendo um solo e (7) o câmara ficar focalizando o guitarrista base.*

A oração (5) é material e comportamental, onde a plateia é quem não mais teria como olhar para o palco e dizer que *Lita Ford* não estava tocando, mas sim o outro

guitarrista; em (6) e (7), ela descreve dois processos materiais, um em que ela é agente e toca a guitarra mas, apesar disso, o câmara, ator da segunda oração, focaliza o outro guitarrista, como se o guitarrista base fosse quem de fato estivesse tocando o solo que Lita tocava. Assim, Lita Ford reposiciona a sua imagem do antes e depois do segundo CD, demonstrando que o grau de credibilidade atribuído ou não a ela em seu primeiro trabalho não estaria relacionada às suas competências musicais no mesmo, mas sim, às percepções do público e da mídia, parcialmente enviesadas por preconceitos de gênero.

A participação de pessoas que performatizam feminilidades, mais especificamente as performatividades normativas na cultura do *metal* é constantemente limitada e marcada pela representação particular de *groupie* (WALSER, 1993; MARTINS, 2011; HILL, 2013, 2014). Desta maneira, quem performatiza feminilidades normativas no *metal*, ou tem tal performatividade atribuída a si, geralmente passa por constantes julgamentos de capacidade e tenacidade, e com frequência necessita comprovar seu talento de várias formas para obter credibilidade do público. Estas formas de comprovar o talento também passam pelo crivo do cânone da música (CITRON, 1993 a, p. 41), cujas instituições reguladoras e produtoras mantém discursos generificados potencialmente excludentes. Desta forma, quando uma musicista que performatiza feminilidades chega a ser reconhecida dentro do cânone musical, é possível que, em alguns aspectos, teve de se submeter a normas e padrões canônicos parcialmente generificados. Ainda há o fato de que estas musicistas são repetidamente alvo da citação da beleza como parte essencial da performatividade de uma feminilidade valorizada na sociedade heteronormativa, conseqüentemente no *metal*. Suas características físicas entram nas avaliações tanto para justificar sua presença na revista, tanto como para depreciar ou colocar em questão seu sucesso e talento. No caso de *Lita Ford*, a entrevista tem o título “*E a Bela ainda é fera*”, analisado anteriormente, que revela este preconceito de gênero e o foco na beleza da artista como elemento preponderante sobre seus feitos musicais.

A tenacidade, ou seja, o engajamento e dedicação de artistas da música em trabalhos no *metal* também é outro ponto muito valorizado e comentado. No excerto a seguir, extraído da entrevista com a banda *Morbid Angel*, composta por artistas não marcadamente *queer*, que performatizam uma masculinidade normativa própria do *metal*, podemos observar como este elemento pode corroborar com o processo de canonização musical, aproximando os artistas da posição canônica, ou potencializando sua manutenção no cânone.

RC: Sua dedicação para (1) se tornar um grande baterista (2) parece ter sido muito intensa, principalmente nos primeiros anos de Morbid Angel (...).

A *Morbid Angel* é uma das pioneiras do subgênero *death metal*. Possui prestígio na recepção especializada e entre fãs, principalmente devido a seu baterista, o entrevistado *Pete Sandoval*. Pete é considerado autor de uma inovação no *metal*, a técnica dos *blast beats*. Inovação, tal como criatividade, são elementos caros à configuração do cânone da música ocidental (CITRON,1993b). É comum a formulação de comentários sobre o trabalho dos artistas antes da realização da pergunta em si, nas entrevistas da *Roadie Crew*. Nas perguntas deste *corpus*, direcionadas a artistas que performatizam a masculinidade normativa no *metal*, a avaliação tende a ser positiva, como é o caso do excerto anterior, retirado da entrevista com *Sandoval*.

A primeira oração (1) é relacional atributiva intensiva, em que “um grande baterista” é o atributo que caracteriza uma entidade. Nesse caso, o portador do atributo está implícito na oração, mas remete a *Pete Sandoval*, o baterista em questão e ao qual a pergunta é direcionada. É também importante o uso do item lexical “dedicação”, que remete ao trabalho feito por ele para se tornar um bom músico. O uso do processo relacional “tornar-se” também envolve a presunção valorativa de que antes de se dedicar intensamente, Pete não era um bom músico. Este tipo de avaliação se alinha ao que explica Márcia Citron (1993a), sobre a relação entre o cânone musical e o profissionalismo. De acordo com Citron, o profissionalismo, um dos critérios mais importantes para a construção do cânone da música ocidental, exige trabalho e dedicação exclusiva ao aprendizado e composição da música. Assim, o léxico “dedicação” reforça e serve de apoio para a manutenção de *Sandoval* em posição de privilégio dentro do cânone do *metal*, afinal, ele teria se dedicado para isso. Também funciona para reforçar essa posição a escolha do atributo “um grande músico”. Poderia ter sido escolhido “bom músico”, por exemplo. No entanto, a gradação implicada na utilização do item lexical “grande” amplia a apreciação positiva do trabalho de *Pete Sandoval*.

A segunda oração (2) também é relacional atributiva circunstancial de modo (grau), o processo é expresso em “parece ter sido”, o portador é “sua dedicação para se tornar um grande baterista”, “intensa” é o atributo e “muito” a circunstância de modo (grau), que torna a característica de ser intensa ainda mais forte. No subsistema de gradação da língua portuguesa, “muito” é um item lexical e mecanismo de expressão de

força para a ampliação da avaliação positiva (VIAN JR, 2009). A intensificação do item lexical “dedicação” pelo entrevistador expressa uma avaliação, um julgamento de estima social de tenacidade (MARTIN e WHITE, 2005), em que se coloca a capacidade de ser dedicado, de uma maneira intensa, como um ponto positivo. Ou seja, mais uma pergunta de avaliação positiva que corrobora para a canonização do músico em questão.

Além de haver recorrente reforço das apreciações positivas no excerto, o autor traz a modalidade epistêmica, materializada pela declarativa-assertiva de que *Pete Sandoval* se esforçou para “se tornar um grande baterista”. O artista não tem que provar que fez muito para se tornar um grande baterista, pois isso já seria um consenso no meio do *metal*, uma informação comum, naturalizada. Quando o autor nominaliza “sua dedicação”, que de fato expressa o processo material “você se dedicou”, cuja meta é a oração relacional “para se tornar um grande baterista”, este processo de naturalização fica mais claro, pois não é necessário fazer qualquer tipo de referência para embasar a declarativa, a qual seria uma informação dada na comunidade *metal*.

Ainda na mesma entrevista, a iteração da posição de relevância de Pete Sandoval e seu trabalho são reiterados, como se pode ver no próximo excerto:

RC: Como um líder no Metal, qual a sua opinião sobre a cena atual (...)

Neste excerto, “como” é uma circunstância de papel – e o papel é “um líder do *metal*”, em posição temática, orientando a leitura argumentativa, como informação de destaque. Por meio de uma declarativa-assertiva, utilizando-se do recurso de modalidade epistêmica e da posição privilegiada da revista, como provedora de informações, o entrevistador afirma que Pete Sandoval é um líder no *metal*. “No *metal*” especifica onde Pete é líder, dá precisão à informação, circunscrevendo a área de atuação do músico neste papel. Tal informação não é colocada à prova, ou mesmo endossada por terceiros. Nesse sentido, assume-se que o fato de Pete Ser um “líder no *metal*” é natural. Promove-se, assim, a reificação da informação (THOMPSON, 2011) por meio a estratégia de naturalização, modo de operação ideológico pelo qual determinadas informações não são questionadas, pois são tidas como conhecimento comum, estado natural e permanente de uma coisa, fato ou pessoa.

Além disso, ao atribuir este papel a Sandoval, o autor reforça o lugar do músico no cânone do *metal*, pois faz um julgamento de estima social da personalidade de Pete Sandoval. Ser um líder é uma avaliação positiva dentro da sociedade neoliberal, contexto

em que vivemos. Da mesma forma, sugere uma presunção valorativa de que a pessoa tem merecimento, dedicou-se para estar em tal posição. Assim, atribuir ao baterista o título de líder é representá-lo como uma pessoa importante, de valor, reconhecido dentro da comunidade de fãs e artistas, alguém que possui seguidores e pode, inclusive, definir direções, dar ordens. Mais uma vez, reforça o discurso de construção da canonização deste artista, a qual já começa no próprio título da entrevista, anteriormente analisado, que se refere aos membros da banda como “deuses eternos do *metal*”.

O excerto a seguir mostra como as circunstâncias funcionam para materializar o atravessamento de performatividades de gênero normativas para a construção do profissionalismo, por meio do critério de dedicação intensiva ao trabalho de criação musical, mesmo em uma banda pertencente ao subgênero *gothic metal*, como é a Moonspell, cujas regras genéricas estão menos atreladas ao “compromisso” com a agressividade, e outros elementos da masculinidade normativa do *metal*, como ocorre no subgênero *thrash metal*.

MOONSPELL – Ano 18, nº196/ maio de 2015, por Guilherme Spiazzi

RC: O álbum passa a impressão de banda com muita gana, com vontade de provar algo. Esta era a intenção de vocês?

Tal como foi demonstrado no excerto anterior a este, a apreciação do profissionalismo das bandas compostas por integrantes que performatizam a masculinidade normativa é bem recorrente no *corpus*. Neste excerto, a circunstância de acompanhamento “com” exprime, também, um julgamento de estima social e remete à dedicação – pois o que a “banda” traz como acompanhamento é “muita gana”, o que reforça a ideia da dedicação necessária para o trabalho profissional na música. Esta “gana”, que remete à dedicação, reforça os padrões e valores de profissionalismo praticados no atual cânone da música ocidental (CITRON, 1993b) e também diz respeito à virilidade, potência, características ligadas à performatividade de masculinidades hegemônicas, baseadas no padrão heteronormativo (BADINTER, 1993; CONNEL e MESSERSCHIMIDT, 2005) como referido na análise do excerto anterior.

Além disso, tanto a avaliação positiva do trabalho da banda, que se mostra com gana, quanto a característica da virilidade e potência são intensificadas pelo item lexical “muita”, o qual é um mecanismo de força, dentro do subsistema de gradação (MARTIN e WHITE, 2005). Assim, além de citar, repetir e reiterar, a ordem social de gênero exige que aqueles que se beneficiam das relações de poder promovidas pela diferença

intensifiquem e enfatizem a positividade dos atributos constituintes das performatividades hegemônicas e heteronormativas do masculino.

Outro exemplo de avaliação positiva de trabalho de músicos, com base no trabalho de criação e profissionalismo segue no excerto seguinte, extraído da entrevista com a *Rush*.

RUSH – Revista Roadie Crew Ano 4 – n° 42/julho 2002 – por Ricardo Batalha

*RC: Na entrevista a seguir, Geddy Lee conta como a banda **trabalhou** na criação de mais uma obra, além de contar fatos marcantes da carreira do Rush.*

Neste excerto, o processo material “trabalhou” tem como ator a banda e meta a “criação de mais uma obra”. A escolha deste processo reforça o princípio do profissionalismo, que, de acordo com Citron (1993a), é um dos pilares que sustentam o Cânone da Música Ocidental. Assim, a criação musical de importância canônica exige trabalho e é uma competência que *Rush* desempenha. Também chama a atenção o uso do item lexical “obra”. O autor do texto poderia ter escolhido CD, Álbum, disco. No entanto, a escolha de “obra” é intertextualmente ligada à arte, “obra de arte”, e tem um *status* superior, no qual existe uma presunção valorativa de qualidade, estética. Assim, há uma apreciação positiva do trabalho de criação empreendido por *Rush*. Os feitos da banda são enfatizados, pois *Geddy* também contará os “fatos marcantes da carreira” da banda. “Carreira” é um item lexical ligado de maneira muito direta ao profissionalismo, o que também justifica e potencialmente aproxima/mantém *Rush* em seu *status* privilegiado no cânone, uma vez que a banda é o ator, protagonista que tem uma carreira.

Em contraste à abordagem da criação musical vista por meio do “trabalho” na “obra”, como foi observado no excerto da entrevista com *Rush*, o excerto a seguir, que tem *Doro Pesch* como agente do processo material “tira”, traz uma noção pouco “profissional” do processo criativo musical.

DORO – Revista Roadie Crew Ano 3 – n° 24/ nov-dez 2000 – por Keth McDonald

*RC: De onde você **tira** as idéias das letras?*

O processo material “tira” cuja meta é “ideias das letras” sugere um movimento externo simples por parte do ator *Doro Pesch*, que é uma das musicistas pioneiras no *metal*. Nesta oração, *Doro* não trabalha internamente para criar, como sugerem muitos mitos da criatividade artística, ligados à genialidade, mas sim “tira”, extrai de outro ou de algum lugar as ideias. Assim, o processo de criação não é dela, não vem de sua cabeça,

mas deve ser retirado de um outro. “Tira” tampouco é um léxico que remete ao trabalho e profissionalismo na música. O efeito potencial da escolha do processo “tira” é de depreciação do valor de *Doro* como artista, subvalorização do seu trabalho como criadora e compositora, o que reforça o próprio título da entrevista “*Doro – a musa do metal*” em que a beleza da artista é tematizada e valorizada em detrimento de sua música.

O próximo excerto foi extraído da entrevista com *Angela Gossow*, vocalista branca, loira, magra, não marcadamente *queer*, mas que mescla performatividades de feminilidades em sua aparência e de masculinidades normativas, em sua voz. Nele, também são feitas avaliações sobre o trabalho de *Angela*, bem como o da banda como um todo.

ARCH ENEMY – Revista Roadie Crew Ano 05-nº55 Agosto/2003, por Claudio Vicentin

RC: Quando escuto os outros álbuns do Arch Enemy a impressão que fica é que hoje vocês parecem uma banda nova. Existem duas fases totalmente distintas (1) não somente (2) por causa de sua voz, (3) mas também pela parte instrumental, que está bem mais afiada!

O excerto anterior foi extraído da entrevista com a *Arch Enemy*, banda de *death metal* que tem como vocalista *Angela Gossow*, a qual foi entrevistada, e é composta por músicos não marcadamente *queer*, que performatizam a masculinidade normativa do *metal*. *Angela* é a entrevistada, mas a maior parte das perguntas ou faz menção aos processos criativos do guitarrista e fundador da banda, *Michel Amott*, ou são tecidos comentários e elogios ao trabalho da banda, de forma geral. Os talentos musicais de *Angela* são mencionados isoladamente. Inclusive, na mesma entrevista, ainda se enfatiza um problema que a vocalista enfrentou com sua voz, acarretando o cancelamento de uma turnê.

Neste excerto, não existe uma pergunta, mas sim um comentário, uma apreciação positiva sobre a banda, em geral, marcando a diferença das duas fases do grupo – uma boa e outra ruim. O entrevistador destaca a mudança de *Arch Enemy*, primeiramente com o processo relacional “parecem”, cujo portador é a banda e o atributo é uma banda nova. O atributo “uma banda nova” funciona como uma avaliação positiva na relação coesiva com as orações e declarativas que se seguem. “Hoje” marca uma circunstância de tempo, informando quando a banda passa a ser diferente. Apesar de primeiramente não se engajarem por cento com a avaliação de que *Arch Enemy* seria uma nova banda, devido ao fato de o processo “parecer” estar em uma escala mediana de assertividade dentro da

modalidade epistêmica, em seguida o entrevistador afirma que a banda mudou. Com o processo existencial “existem”, o autor faz uma declarativa assertiva para destacar a distinção das fases da banda.

Em seguida, materializa apreciação positiva do estado atual da banda com várias circunstâncias: (1) “não somente” materializa uma circunstância de contingência/concessão que atenua a circunstância de causa realizada na expressão (2) “por causa da sua voz”, e dá força para a circunstância de adição que vem a seguir, expressa por (3) “mas também”. Esta última circunstância, que dá mais força para a causa para o estado atual da banda, quem vem a seguir realizada pelo processo relacional atributivo “está”, com o portador “parte instrumental” - executada por músicos, a qual tem o atributo “bem mais afiada”. “Bem mais afiada” é uma apreciação positiva feita pelo entrevistador, a qual é ampliada pelo uso do mecanismo de força “bem” no subsistema de gradação (MARTIN e WHITE, 2005). Porém, “bem mais afiada” indica, implicitamente, por meio desta assertiva, que antes a parte instrumental não estava tão boa. No entanto, agora não só está melhor como é a causa mais forte de a banda ser uma nova banda. Assim, é colocado aqui um pressuposto que não abriria espaço para questionamento do que foi colocado anteriormente.

Desta maneira, o que fica reforçado é que a banda antes não estava tão bem, agora está melhor, mas isso não se deve “somente” à presença de *Angela*. Assim, o fato de a banda estar diferente, e diferente em um sentido de melhor, se deve ao aperfeiçoamento da parte instrumental, já que a circunstância (1) retira o foco/força da participação de *Angela*, para destacar como feito o fato de a parte instrumental estar melhor na nova fase. O entrevistador tende a reforçar a tese de que não seria possível atribuir algo tão importante como a renovação de uma banda apenas ao trabalho de uma musicista. Isso seria plausível, pois os trabalhos de bandas são trabalhos artísticos em conjunto, onde todas as pessoas envolvidas são responsáveis pelos feitos. No entanto, a partir da análise do conjuntura, está implícita uma discriminação de gênero e a iteração das limitações profissionais, mencionadas por quem escreve em um excerto a ser analisado na categoria temática de performatividades normativas, no qual o autor afirma, na mesma entrevista, que *Angela* “sabe seus limites” profissionais.

A tematização da tenacidade ou do engajamento com a cena cultural do *metal* também é relevante no presente *corpus*. O seu funcionamento nas perguntas varia, entretanto, com os entrevistados. No caso da entrevista feita com Sharon Den Adel, musicista não marcadamente *queer*, cisgênero, branca, magra, europeia e que traz, em sua

aparência, a performatividade de feminilidade normativa, a tenacidade da cantora para com o *metal*, bem como sua capacidade profissional, serão postas à prova.

WHITHIN TEMPTATION – Revista Roadie Crew Ano 16 – nº181/ Fevereiro 2014, por Steven Rosen

*RC: Você **chegou a ficar na dúvida** entre seguir **com** a banda **ou** concluir os estudos?*

No excerto anterior, “chegou a ficar na dúvida” é uma metáfora acional para hesitar, portanto, é um processo mental em que *Sharon* é experienciadora e “seguir com a banda ou concluir os estudos” seria o fenômeno fonte ou causa da hesitação da cantora. Assim, a pergunta parte de um pressuposto de que talvez estar em uma banda não fosse, de fato, a vontade de *Sharon*. Há, dessa forma, um julgamento de estima social de tenacidade (MARTIN e WHITE, 2005), materializado no enunciado. O entrevistador inquiri sobre o quão decidida *Sharon* estava a ter uma banda de *metal*. Na própria pergunta o entrevistador coloca a suposta dúvida de *Sharon* entre estudar, uma atividade que seria usual para diversos sujeitos, socialmente aceita, e ter uma banda, que seria fora dos padrões “normais”, principalmente quando se atrela alguém à performatização da feminilidade normativa, dentro da lógica heteronormativa e assimétrica socialmente instituída.

Em seguida, Sharon tem a sua capacidade profissional questionada, na mesma entrevista:

*RC: Você **chegou a imaginar** que um dia **iria** tão longe musicalmente e **ainda** criaria algo que os fãs **aceitariam** dessa forma?*

A primeira oração é mental cognitiva circunstancial de tempo – “chegou a imaginar” é metáfora acional para “imaginou”, um processo mental cognitivo do qual *Sharon* é a experienciadora, “um dia” é a circunstância de tempo e “iria tão longe musicalmente”, o fenômeno. Nesse caso, o fenômeno ao qual o processo diz respeito seria algo abstrato, não presente, longe da realidade, pois é algo que se teria que imaginar. Assim, o entrevistador coloca uma distância entre “ir longe musicalmente” e *Sharon*.

Na oração seguinte, “iria” é um processo material transformativo de movimento, lugar, em que o ator está implícito na oração, o que remete ao sujeito da oração anterior, no caso, *Sharon*. “Tão longe” expressa uma circunstância de extensão (distância) e musicalmente de modo (meio). A circunstância de extensão (distância) remete à avaliação do entrevistador sobre o desempenho musical de *Sharon* – para ele, ela chegou “tão

longe”, ou seja, mais do que o esperado por ele e por outros na produção musical. Assim, fica expresso um julgamento de estima social de capacidade (MARTIN e WHITE, 2005), em que, apesar de o entrevistador parecer fazer um elogio, na verdade ele traz à tona o fato de que a norma, ou o esperado era que *Sharon* não fosse capaz deste ato. Fica claro, mais uma vez, uma presunção valorativa sobre a função das performatividades de gênero tais como as feminilidades normativas dentro do *metal*, sejam elas performatizadas por uma artista ou fã: reafirma-se a tese de que estas pessoas não seriam capazes de realizações no mundo profissional, ou não são tão comprometidas com a música quanto quem performatiza outras possibilidades de gênero.

Este julgamento é muitas vezes baseado no mito da *groupie* (MARTINS, 2011; HILL, 2013, 2016), já relatado anteriormente. Também remete às construções discursivas particulares que circulam no meio com relação à categoria “mulher” (SHUKER, 2006), com a qual muitas pessoas ainda se identificam ou são identificadas no meio.

A circunstância “ainda” funciona como acompanhamento/adição, em que o efeito de distanciamento produzido pelo processo mental “chegou a imaginar” também se estende ao ato de “criar algo que os fãs aceitariam”. Assim, mais uma vez, a capacidade de *Sharon* é colocada em xeque pelo entrevistador. A escolha pelo item lexical “aceitariam” também mostra um distanciamento do autor no engajamento com a informação de que os fãs de *Sharon* aceitam sua música – o que parece óbvio, pois caso alguém não aceite a produção musical de uma pessoa, simplesmente não se torna fã. Da mesma forma, “aceitariam” produz a depreciação do trabalho da artista, devido ao fato de ligar diretamente a música que a cantora produz à aceitação dos fãs – sugere que a cantora não teria autonomia para criar com autenticidade, independente da aceitação ou não. Como criar de maneira independente e autêntica também são características valorizadas no critério de criatividade, dentro do cânone da música ocidental (CITRON, 1993b), a construção discursiva dessa limitação de *Sharon* a criar de acordo com a aceitação dos fãs promove a representação negativa do valor artístico daquilo que *Sharon* produz, bem como pode contribuir para um afastamento de seu trabalho dos padrões canônicos.

Outra forma de depreciar o trabalho das musicistas é valorizar o físico em detrimento da capacidade musical, ou mesmo insinuar que o sucesso que possuem se deve à beleza, e não às qualidades como profissionais da música. O excerto a seguir é parte da entrevista realizada com *Simone Simons*, vocalista da banda *Epica*, e *Mark Jansen*, guitarrista. A pergunta a seguir foi direcionada a *Simone Simons*, branca, magra, cisgênero, não marcadamente *queer* e introduz o assunto da beleza da cantora.

RC: (1) *Novamente os críticos mais ácidos **partiram pra cima** do Epica **alegando** que o sucesso do livro esteve diretamente associado à quantidade de fotos suas, Simone. O que você teria a dizer sobre este assunto, e como responderia a tudo isso?*

Simone: *A música tem a ver com a alma e os sentimentos mais profundos de cada pessoa, não com o visual. A aparência é importante apenas para a cena musical, e pode estimular as pessoas. Compreendo isso, e tento me apresentar bem ao público. Gosto igualmente de realizar ensaios fotográficos, usar roupas diferentes, experimentar maquiagens, (2) **porém**, o fato de eu poder fazer isso como vocalista do Epica é algo fortuito. Subo aos palcos com a banda, não sozinha; **juntos** obtivemos sucesso por diversos motivos, dentre os quais a qualidade dos CDs que lançamos, das composições, e dos nossos músicos. (3) **Além disso, antes de qualquer coisa, sou uma cantora, e acho que a imagem exterior é transitória** (...).*

Em (1), a circunstância de extensão/frequência “novamente” indica a iterabilidade dos atos presentes nas duas orações que se seguem. A primeira, “partiram para cima” é uma metáfora acional para o processo “atacaram”. E a segunda, verbal, cujo processo é “alegando”. Os dois processos têm como protagonista “os críticos mais ácidos”, primeiro como ator e depois como dizente. A meta do processo material é a banda e a verbiagem do processo verbal é “que o sucesso do livro esteve associado diretamente à quantidade de fotos suas (de Simone)”. O entrevistador assume que este tipo de crítica é constante, pois utiliza a circunstância “novamente” para indicar isso. Ele não se engaja diretamente com o enunciado, pois traz uma fonte imprecisa e genérica “críticos mais ácidos” para introduzir o assunto. Porém, ao longo de toda a entrevista, ele faz críticas pontuais à qualidade do CD que acompanha o livro, do encarte do CD, da gravação de algumas faixas e da produção. Mesmo assim, em mais de uma pergunta ele admite que existe o sucesso de vendas e a boa recepção do material pelos fãs. Assim, apesar de não haver engajamento direto na opinião dos “críticos mais ácidos”, devido à estratégia de heteroglossia (MARTIN e WHITE, 2005), a relação coesiva com as demais perguntas da entrevista, em que o autor faz avaliações negativas dos produtos que compõem o lançamento (Livro, CD e DVD), sugerem que a necessidade de introdução do assunto da quantidade de fotos de Simone no livro/ aparência da musicista é um dos mecanismos pelos quais ele também procura justificar o sucesso do material para seus/suas leitores/as.

Neste sentido, existe uma depreciação do trabalho de Simone como musicista, e presunções de que o sucesso de vendas do novo lançamento se devem à presença das fotos de Simone no material. Alguém que vende por meio das fotos tem sua beleza

avaliada positivamente de acordo com os padrões hegemônicos. Porém, essa valorização da beleza não é fortuita e muito menos inócua. Pois o Cânone da Música Ocidental e seus critérios não possuem a beleza como padrão de inclusão ou referência. Assim, existe um potencial afastamento da produção de *Simone* do Cânone.

Desta forma, quando as musicistas não marcadamente *queer*, brancas, cisgênero, as quais performatizam feminilidades normativas avançam no mercado musical e são sucesso de vendas com suas produções, logo a recepção especializada retira o talento como causa, para colocar foco sobre a beleza, enaltecendo o padrão de belo como se fosse a parte mais importante da participação destas musicistas na indústria musical – como também foi visto na análise dos títulos das entrevistas com *Doro Pesch* e *Lita Ford*, respectivamente intituladas “musa” e “bela”.

Percebendo o intento, *Simone* se posiciona sobre as questões da aparência de forma a resistir à depreciação profissional que a pergunta e os comentários sobre suas fotos no livro produzem. Primeiro, afirma que as questões de aparência e cuidado com a imagem são importantes para a cena musical e, como artista, ela se preocupa com tal. Neste sentido, a cantora elabora a tese de que a beleza é importante no meio musical, para depois desconstruí-la ao longo de sua fala. A desconstrução começa pelo uso da circunstância de contingência/concessão “porém”, em que ela introduz os argumentos de que o sucesso da banda se dão por meio da qualidade musical apresentada por ela e todos os demais. Em (3) ela faz uso da circunstância de acompanhamento/adição para lembrar aos leitores de que ela é uma cantora, antes de tudo. Ela chama a atenção, então, para o fato de que isso é o que importa, ou deveria importar em sua carreira, bem como nas perguntas que revistas responsáveis pelo jornalismo musical deveriam fazer.

A profissão de *Simone Simons*, cantora, pode ser comparada, em alguns aspectos, às profissões de alta visibilidade, descritas por Naomi Wolf (1992), tais como modelos, profissionais do jornalismo televisivo, atrizes e outros postos de entretenimento midiático. Estes trabalhos costumam ser muito bem remunerados. Tal valorização destes tipos de trabalho se dá porque os mesmos exigem que profissionais que neles atuam atendam aos padrões de beleza hegemônicos. Essa alta remuneração tem respaldo em leis de Qualificação Profissional da Beleza (QPB), as quais normatizam os padrões e os legitimam como uma lógica de mercado para dadas profissões. Wolf atenta para o perigo deste mercado, que produz uma maquiagem sobre a real situação de pessoas em outras posições profissionais, cuja remuneração é menor e a jornada de trabalho mais exaustiva. Assim, a estratégia de enaltecimento da beleza de musicistas e depreciação das suas

produções musicais, como tem sido observado nas entrevistas da *Roadie Crew*, podem contribuir para uma situação muito mais devastadora, atingindo também o mercado dos trabalhos de pouca visibilidade. Da mesma forma, este tipo de ênfase na beleza das musicistas pode promover afastamento das mesmas do Cânone da Música Ocidental, cujos critérios de inclusão não contam com avaliação da “beleza” das musicistas e músicos.

Simone Simons, bem como as demais musicistas e músicos entrevistados, também possui status de celebridade, pois é reconhecida “como uma pessoa famosa e singular, reconhecida por um público e cuja fama pode variar conforme os “sentimentos humanos”, ou seja, segundo as impressões do público que a reconhece” (SIMÕES, 2013, p. 106). E como Simões (2013) ressalta, o termo está aberto a imbricações com outras denominações do campo da fama, tais como astros e estrelas, ídolos e heróis, pois os mesmos podem carregar, simultaneamente, o status de celebridade.

Ao pensarmos sobre os diferentes tipos de celebridades propostos por Rojek (2008) – celebridade conferida, adquirida e atribuída – percebemos que existe uma dinâmica generificada dos discursos da *Roadie Crew* que vai colocar musicistas e músicos, com status de celebridade adquirida (em que a fama advém de realizações da pessoa, as quais são reconhecidas em público devido às habilidades e talentos especiais) em condições diferentes dentro desta mesma classificação. E, até mesmo, levar a uma modificação do status de celebridade adquirida para celebridade atribuída. Pois, como foi visto no *corpus* selecionado, as entrevistas com musicistas apresentam, de forma mais comum, processos relacionais que se referem a suas aparências e temperamentos, não diretamente a seus trabalhos. Assim, os talentos especiais de uma celebridade adquirida, no caso das musicistas, aqueles referentes à música, tendem a dar lugar ou serem ofuscados em nome de uma construção midiática repetida de ideal de beleza padrão, com ênfase em questões de aparência e não em talentos musicais. Nesse sentido, a durabilidade do status de celebridade das musicistas se dá por processos de atribuição, ou seja, na tipologia de Rojek (2008), elas seriam reclassificadas enquanto celebridades atribuídas, devido a este caráter de construção midiática. Paralelamente, enquanto os talentos especiais dos músicos são sempre destacados como aqueles referentes à própria produção musical, a permanência dos mesmos em status de celebridade será por processos de aquisição, pois dizem respeito ao talento especial que eles cultivariam na produção musical.

5.4. Performatividades de Gênero Normativas

Como já dito anteriormente, a análise prévia do corpus nos levou, também, à divisão da categoria temática das performatividades de gênero normativas. Identificamos a iterabilidade e citação de feminilidades e masculinidades normativas, porém, tentamos relativizar a fixidez das mesmas. Apesar de encontrar pontos em comum entre as masculinidades e feminilidades normativas presentes em uma estrutura social de gênero maior, chamada por Connel e Pearse (2015) de *ordem social de gênero*, reconhecemos que tais performatividades variam em muitas dimensões, instituições, países e contextos. Além disso, é preciso entender a produção de novas performatividades em função de fatores interseccionais, tais como raça, *status* econômico, classe social, entre outros tantos possíveis elementos de diferença.

No caso do *metal*, acreditamos que exista uma reformulação das masculinidades e feminilidades normativas, as quais mesclam elementos da cultura do *metal*, com os traços mais gerais e correspondentes a uma estrutura heteronormativa de gênero. Nos excertos apresentados a seguir, podemos entender como se dá a imbricação destas normatividades e a forma como funcionam em termos de contestação ou iteração de relações de gênero as quais podem sustentar dissimetrias de poder.

O primeiro excerto desta seção traz parte da entrevista realizada com *Angela Gossow*, vocalista da banda *Arch Enemy*. Neste excerto, surgem tematizações de elementos estruturalmente ligados às feminilidades normativas.

ARCH ENEMY – Revista Roadie Crew Ano 05-nº55 Agosto/2003, por Claudio Vicentín

*RC:(texto de abertura entrevista) - Conversamos com Angela Gossow que, novamente, **mostrou ser** uma pessoa extrovertida e que sabe exatamente seus limites e qualidades estando em uma banda como o Arch Enemy. Isso sem contar sua paixão pela caipirinha!*

Aqui, o entrevistador faz uma introdução sobre os assuntos que serão tratados na entrevista, bem como caracteriza, por meio de um processo relacional atributivo, a entrevistada *Angela Gossow*. O processo relacional “mostrou ser” tem como portadora *Angela* e atributo “uma pessoa extrovertida e que sabe seus limites e qualidades”. E esses limites e qualidades estão condicionados ao fato de ela estar em uma banda como *Arch Enemy*, como mostra a relação coesiva com a oração seguinte, marcada pela circunstância de lugar “o Arch Enemy”. Em séculos de relações de gênero assimétricas, a

performatização de feminilidades, principalmente as que subvertem ou representam perigo para a desestabilização da dissimetria, foram combatidas com a noção dos limites. Assim, a estrutura social de gênero fez com que fossem citados e iterados comportamentos de gênero atrelados à performatividade de feminilidade, os quais se utilizam de alguns mecanismos e construções discursivas particulares, seja por meio de dispositivos como o “dispositivo amoroso” (SWAIN, 2015, p.41), o qual enfatiza a amabilidade, docilidade e subserviência ligada a performatividades femininas, contida nos limites de toda expressão de si. Sejam eles de decoro, sejam eles de capacidade que se teria para cumprir tarefas, os limites são frequentemente atrelados a feminilidades.

O entrevistador opta pelo item lexical “limites” e expressa por meio disso um julgamento de sanção social positivo, pois os “limites” estão lado a lado de outros itens lexicais que remetem à avaliações positivas como “qualidades”. Ao completar a avaliação com a circunstância e local “em uma banda como o *Arch Enemy*”, o entrevistador ainda introduz uma presunção valorativa de que, para *Angela Gossow* estar em uma banda de *death metal* – subgênero em que as performatividades de feminilidade são menos comuns, bem como em que a performatividade de voz gutural, patente deste subgênero musical, é mais comumente atrelada a masculinidades normativas e noções de agressividade ligadas a ela - o autor assume que esta posição inspira mais limites para *Angela*, principalmente profissionais, pois ela ainda é lida como um sujeito que performatiza traços de feminilidade normativa. E o fato de *Angela* saber tais limites é louvável, tematizado e avaliado positivamente no primeiro parágrafo do texto da entrevista.

Também é importante questionar em que medida informações como o fato de *Angela* ser “extrovertida” e ter uma “paixão pela caipirinha”, como aparece na última parte do excerto, são relevantes para o intuito editorial da revista, que seria falar sobre a criação artística e musical dentro do *rock* clássico e *metal*, uma vez que vinculada ao jornalismo musical/cultural. Tais informações não possuem ligação direta com a produção musical de *Angela*, mas sim realizam discursivamente avaliações sobre o comportamento da artista, o que é muito típico do discurso produzido em revistas e portais de celebridades, tal como é a especulação sobre relacionamentos amorosos. No entanto, o faro de musicistas e músicos aqui abordados serem celebridades, como falado anteriormente, abre espaço para que as entrevistas de uma revista sobre música faça interseção com discursos e representações típicas dos subgêneros ligados ao jornalismo de celebridades, uma das vertentes ou tendências do jornalismo cultural. Patrick Charaudeau (2006) caracteriza dois tipos de entrevistas muito presentes no jornalismo

cultural: a *entrevista cultural* e a *de estrelas*. Para o autor, a entrevista cultural teria como objetivo mostrar ao leitor “os mistérios de criação” por trás de um determinado artista ou obra. Enquanto a entrevista de estrelas teria como foco desvendar questões relacionadas às personalidades dos artistas, tentando extrair informações sobre suas vidas privadas (CHARAUDEAU, 2006). Como vimos anteriormente, Simões (2013) defende que o termo celebridades seja amplo, podendo ser atribuído a estrelas, heróis e outros simultaneamente. Nesse sentido, entendemos a entrevista de estrelas, defendida como um tipo de entrevista cultural por Charaudeau (2006) como uma entrevista também aplicada a celebridades.

Contudo, não é possível delimitar de maneira tão estanque uma entrevista que é, a todo tempo, somente cultural, e outra somente de estrelas, ou celebridades. Pois, em meio a relatos sobre a produção cultural, podem surgir dados íntimos ou sobre a vida pessoal que sejam relevantes para desvendar “os mistérios da criação”. Da mesma forma, entendemos que os relatos dados por artistas sobre suas produções caminham por um espaço biográfico (ARFUCH, 2010) que é um horizonte de possibilidades de falar de si, não se subvertendo aos limites do público/privado, trabalho/vida pessoal, tampouco aos gêneros biográficos tradicionais. Como ressalta a autora, o espaço biográfico seria mais “uma confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativas” (ARFUCH, 2010, p.59), não uma divisão entre privado e público. No entanto, é preciso se perguntar sobre as finalidades e possíveis consequências de uma abordagem que privilegie determinadas questões da vida de “celebridades” do que outras, da mesma maneira que é possível se perguntar sobre que tipo de celebridade está sendo reforçada ou transformada por meio de tais abordagens. Quando a *Roadie Crew* questiona os aspectos da vida amorosa de uma musicista durante a entrevista, que construção de celebridade se deseja reforçar? Aquela que é adquirida, em funções dos talentos especiais desta pessoa? Ou aquela que é conferida, devido a laços de proximidade entre as pessoas? Ou aquela que é atribuída, por uma repetida construção midiática?

A abordagem da vida amorosa de *Angela Gossow* é expressa em uma das últimas perguntas da entrevista, em que o autor questiona sobre a possibilidade de *Angela* ter algum tipo de relação amorosa com o guitarrista da banda, *Michel Amott*:

RC: Recentemente eu soube de notícias que davam conta que você havia se casado com Michael Amott. Você poderia confirmar isso?

Ainda que as pessoas entrevistadas pela *Roadie Crew* possam ser apresentadas como celebridades, como discorremos anteriormente com relação à *Simone Simons*, as especulações sobre questões íntimas acabam ganhando espaço onde o tipo de informação tradicionalmente mais importante seria a criação musical (embora existam questões íntimas de artistas que podem estar mescladas com o processo de criação, sendo relevantes para o mesmo). Embora o surgimento de questões íntimas em relatos profissionais seja algo possível e plausível, como parte de relatos biográficos de artistas sobre si e suas produções, alguns tipos de informações íntimas são explorados de maneiras diferentes, para musicistas e músicos. Por exemplo, não é comum perguntar a músicos sobre seus relacionamentos amorosos. Enquanto, no caso de *Angela*, perguntar sobre um provável relacionamento da artista com o guitarrista da banda pode expressar uma tentativa de justificar a presença de *Angela* no grupo. Pois, como já foi dito anteriormente, devido ao mito da *groupie*, mesmo as musicistas são obrigadas a justificar sua presença ativa na produção musical do *metal*, a todo o tempo.

Voltando às atribuições feitas com relação à musicista nesta entrevista, de “extrovertida” e “possuir paixão por caipirinha”, outro sentido que pode ser potencializado, devido à escolha de representar *Angela* com tais atributos é o de que as artistas do *metal* seriam socialmente desviantes e até irresponsáveis com a bebida alcoólica. No contexto da entrevista, o autor questiona um episódio em que a banda cancelou uma turnê em função de um problema com a voz de *Angela*. Em seguida, pergunta se foi o caso de *Angela* mudar seu estilo de vida para manter “a voz em cima”:

RC: Você acredita que teve que mudar seu estilo de vida estando em uma banda como o Arch Enemy, que tem muitos shows para fazer e você sempre tem que estar com a voz em cima?

Nesse caso, existe uma pressuposição feita pelo autor de que, como *Angela* tem paixão pela caipirinha, ela deve beber com frequência. Como beber álcool não faz bem para a voz, ela deve ter mudado o estilo de vida para estar com a voz em cima.

Também é plausível se questionar sobre uma possível pressuposição acerca de que “estilo de vida” seria este ao qual o entrevistado se refere. Pois, ao mesmo tempo, também existe um questionamento sobre a tenacidade da cantora em estar em uma banda de *death metal*. Por ela performatizar traços de feminilidade, seria este estilo de vida algo que se espera e que está ligado à feminilidade normativa? Seria algo como deixar de fazer “coisas de mulher” para então entrar em uma banda de *death metal*?

Na entrevista a seguir, realizada com a cantora soprano Sharon Den Adel, existem alguns indícios sobre o que um “estilo de vida” esperado de indivíduos que performatizam feminilidades poderia ser. A performatividade da feminilidade normativa muitas vezes vem atrelada a um conjunto de outros elementos, anatômicos ou não, os quais não são fixos, porém, fazem parte de representações particulares, iteradas inúmeras vezes por dispositivos e em *ordens sociais de gênero*.

***WHITHIN TEMPTATION – Revista Roadie Crew Ano 16 – nº181/
Fevereiro 2014, por Steven Rosen***

RC: Para encerrar: o que você **faz** além de cantar, cuidar das crianças e manter Robert na linha?

Whithin Temptation é uma banda de *gothic metal* que possui integrantes não marcadamente *queer*, e uma vocalista cisgênero, branca, magra a qual performatiza, tanto na aparência, voz e comportamento, vários traços de feminilidade normativa. *Sharon Den Adel* é co-fundadora da banda e entrevistada. Neste trecho, o processo “faz” é material e tem *Sharon* como protagonista. Este processo vem seguido de outros três, também atribuídos à *Sharon*, por meio de uma declarativa assertiva materializada pela expressão “além de”, circunstância de acompanhamento/adição que precede as informações afirmadas pelo entrevistador, ou seja, os processos materiais que representam a informação sobre o que *Sharon* faz, segundo o autor – “cantar”, que é um processo material criativo e do qual *Sharon* seria agente; “cuidar”, um processo material transformativo de operação, cujas “crianças” são a meta e *Sharon* é protagonista; “manter”, processo transformativo de operação cuja meta é *Robert*, o marido de *Sharon*.

A musicista é, então, protagonista das funções tradicionalmente atribuídas à performatização de feminilidades normativas, citadas e iteradas por construções discursivas hegemônicas, atreladas à matriz binária, atributiva e hierárquica das relações sociais entre gêneros: cuidar das crianças e manter a disciplina do marido. Quando o entrevistador afirma que *Sharon* empreende tais ações e práticas, ele também assume que *Sharon* é quem cuida de crianças, e de que não haveria chances de o marido cuidar no lugar dela. Assume, da mesma maneira, que *Sharon* seria possessiva e ciumenta com o marido, pois “manter na linha” remete a um julgamento de sanção social de propriedade, com caráter negativo. Além disso, itera uma performatividade de gênero para as masculinidades, de que são os indivíduos tidos como masculinos aqueles que se permitem

“sair da linha”, argumento muitas vezes respaldado pela biologia, fundamentado em uma suposta necessidade do indivíduo macho de fecundar o maior número de fêmeas possível.

Em relação ainda à construção do cânone do *metal*, a forma como o entrevistador insere “cantar” no mesmo nível que os demais processos ligados à construção típica do doméstico como lugar de feminilidade normativa (cuidar e manter na linha o marido) de maneira inclusive afirmativa, reforça preconceitos de gênero, uma vez que não é comum, neste *corpus*, perguntas direcionadas aos músicos que tratem de tais aspectos. Quando faz este tipo de pergunta, o entrevistador retira o “cantar” do espaço profissional, uma vez que o coloca ao lado de tarefas do “tradicional doméstico”, portanto, descredita o profissionalismo de *Sharon* como musicista, uma vez que este lugar doméstico não é tradicionalmente considerado terreno do profissional, ainda que hoje exista uma aceitação maior do *home office* e uma nova cultura de trabalho. Da mesma forma, “o que você faz além de” expressa uma presunção valorativa de que todas as tarefas em questão não estão em um nível profissional, uma vez que o que é profissional exige dedicação exclusiva, de acordo com as regras do Cânone da Música Ocidental (CITRON, 1993b). Ao assumir que há espaço para fazer mais coisas, “além” de todos os processos ligados ao privado, o entrevistador também assume que ela não se dedica exclusivamente à música. Portanto, sugere que aquilo que ela faz não é profissional.

Na mesma entrevista, em perguntas anteriores, *Sharon* também teve seu profissionalismo e sua tenacidade para com a carreira no *metal* questionados, como se ter a banda e cantar não fosse o que ela realmente queria para sua vida profissional. No trecho analisado a seguir, *Sharon* tem a performance de sua voz descrita a partir de uma noção de performatividade de feminilidade normativa:

*RC: (Trecho texto de apresentação da entrevista)- (...)Sharon **canta com aquela voz pura e cristalina** que os fãs vão reconhecer de imediato (...).*

Neste excerto, o processo material de cantar, que tem como agente *Sharon*, é caracterizado pela circunstância “com” que funciona como modo, o qual é descrito como “voz pura e cristalina”. Além de ser um modo de cantar, “pura e cristalina” também são atribuídos à voz de *Sharon*. No entanto, nenhum som ou voz possuem atributos inerentes, “pura” ou “cristalina” não são atributos ontológicos, constitutivos de qualquer voz, ou atributos que remetam fielmente a uma substância imutável. No entanto, “pureza” e o atributo “cristalina” foram reiteradamente atribuídos às vozes das sopranos, na tradição da música clássica – tanto a recepção especializada, como academia e musicologia. Esta

forma de nomear vozes de sopranos é algo que faz parte das conhecidas metáforas de gênero e maneiras de representar performatividades de gênero na linguagem musical, a qual é repleta destes mecanismos, como aponta Suzan McClary (1991). A pureza é uma das propriedades atribuídas à performatização de feminilidade relacionada a construções discursivas particulares, servindo, potencialmente, à manutenção da dissimetria de gênero e poder, uma vez que sugere o controle comportamental de indivíduos os quais apresentam traços de performatividades de feminilidade normativa, a qual está relacionada aos elementos de pureza, bem como o resguardo da atividade sexual - tida como impura, e amor ao marido e filhos, como sugere o dispositivo amoroso, descrito por Swain (2015).

Além disso, “pura e cristalina” não é algo tão presente nas representações que circulam e são valorizadas pela comunidade *metal*, que tem um imaginário ligado ao obscuro, ao escuro, à noite, ao sujo, sombrio (WALSER, 1993). No *metal*, “a potência vocal é normalmente mais valorizada do que a enunciação clara” (WEINSTEIN, 2000, p.34), assim, descrever a maneira como *Sharon* canta como “cristalina” não necessariamente agrega valor para a recepção da comunidade *metal* em geral, o que também pode configurar em um afastamento do seu trabalho como cantora dos lugares privilegiados do cânone do *metal*.

“*Pura e cristalina*” não seriam, necessariamente, qualidades atribuídas à voz de um vocalista com traços de performatividade masculina normativa, por exemplo, por mais que a voz deste sujeito remetesse às mesmas características da voz de *Sharon*. Em uma outra entrevista, também presente em nosso *corpus*, a revista se refere a *Freddie Mercury*, músico *queer*, gay, branco, magro e cisgênero, que alcançava os tons de soprano, como é o caso de *Sharon*. Nesta menção, a *Roadie Crew* não descreve a voz de *Mercury* com nenhum destes atributos, por mais que a mesma tenha características técnicas muito próximas à voz de *Sharon*, por exemplo. Seria, então, a performatização da masculinidade alternativa de *Freddie Mercury* ainda dotada de muitos traços da masculinidade normativa?

No próximo excerto, outro elemento ligado às feminilidades normativas aparece como atribuição a uma musicista não marcadamente *queer*, cisgênero, branca, magra, a soprano *Tarja Turunen*.

RC: *Ainda (1) **há** mágoa e raiva em relação a Tarja Turunen ou vocês conseguiram se acertar de alguma forma?*

Tuomas: *Não (2) **há** mais qualquer tristeza ou mágoa. Não tenho raiva, também. Porém, não tive contato com ela nos últimos seis, sete anos. De qualquer forma, não **há** mais sentimentos negativos nisso. A vida é curta demais para guardarmos esse tipo de sentimento. (3) **De minha parte, isso tudo ficou para trás. Sigo em frente.***

Este excerto foi extraído de uma entrevista realizada com o tecladista da *Nightwish*, Tuomas. Toda a entrevista se refere ao novo CD e processo de adaptação da nova vocalista. Porém, a parte final da entrevista foi usada para explorar o assunto da saída da vocalista anterior, *Tarja*, fato que gerou muita polêmica no meio musical. *Tarja* foi demitida pela banda por meio de uma carta, sem conversas presenciais e se posicionou na imprensa com relação ao ocorrido. Em (1), o processo existencial “há” tem como existente “mágoa e raiva” e a circunstância de causa “em relação a *Tarja Turunen*”, pois a mágoa e a raiva aparecem como reações à *Tarja* ou algo que ela possa ter feito. “Ainda” também é um item lexical ativador de pressuposições sobre a existência da informação dada a seguir. Indica que sim, havia raiva e mágoa e isso foi provocado por *Tarja*, como indica o restante da oração. Aquilo ou aquela pessoa que provoca “mágoa e raiva” não são bem aceitos socialmente. Assim, ao atribuir a responsabilidade da mágoa e raiva à *Tarja*, o entrevistador também promove um julgamento de sanção social, avaliando negativamente o comportamento ou a pessoa de *Tarja* no conflito existente entre ela e a banda. Assume-se, como no próprio título da entrevista, que *Tarja* é causadora de problemas, de mágoa e raiva, reiterando a performatização de feminilidade com base em representações discursivas particulares que atrelam a feminilidade à loucura e falta de estabilidade, representação esta que também está presente na música. McClary (1990) documentou algumas óperas em que os papéis de protagonistas que performatizavam feminilidades normativas estavam ligados à loucura. Em suas análises sobre a música popular (dentro da qual está o *metal* e gêneros correlatos como o *rock*), Shuker (2006) afirma que

existe uma tendência de marginalizar o lugar delas no desenvolvimento do rock e do popular, e de ver a contribuição delas dentro de certos estereótipos: divas, rock chicks (Suzi Quatro, Janis Joplin), anjos feitos para o prazer do homem (Doris Day), vítimas (Billie Holiday) ou de personalidades problemáticas (Judy Garland, PJ Harvey) (SHUKER, 2006, p.143).

Apesar de as análises apresentadas por Shuker (2006) e McClary (1990) ainda possuírem aspectos binários, elas foram importantes historicamente, na medida em que denunciaram dissimetrias. Hoje, é necessária uma nova crítica aos espaços onde se fala sobre música, a qual venha adotar uma perspectiva *queer*, menos atrelada a binarismos e afirmações totalizantes. No entanto, é importante recordar que, quando Butler (2016[1990]) aponta para o caráter performativo do gênero, ela não diz que o gênero seja um conjunto de atributos flutuantes os quais se possa escolher, combinar e compor da maneira como bem entendemos. Ainda sim estamos sujeitos a permanências estruturais, performativas e instituídas em nossas práticas sociais, as quais são as responsáveis pela aparência fixa, pela ilusão ou ficção reguladora de gênero. Assim, entendemos que existem, na música, algumas representações as quais carregam elementos de forma repetida, ao longo dos anos, e fazem com que seja disseminada uma norma para um tipo de feminilidade, como é o caso do elemento da personalidade problemática.

Em (2), *Tuomas* faz a asserção, por meio de um processo existencial, de que não “mais” existe raiva e mágoa. Porém, a escolha do item lexical “mais” reforça o fato de que antes sim houve, afirmado na pergunta do entrevistador, como indica o uso da circunstância “ainda”. Desta maneira, ele também concorda com a posição em que *Tarja* é colocada, de causadora de mágoa e raiva. O músico reafirma a performantização de feminilidade baseada em construções discursivas particulares negativas, introduzidas pelo entrevistador como atribuição de *Tarja*. É também notável o uso da negação constante, por parte de *Tuomas*, quem se coloca como aquele que “não” possui mais este sentimento, quem “não” tem mais contato com a vocalista e que se afasta e nega que isso faça parte da sua vida. E em seguida, em (3) *Tuomas* usa o processo “ficou para trás”, metáfora para “esqueci” ou “foi esquecido”, portanto processo mental cujo experienciador é ele e o fenômeno é “raiva e mágoa”, bem como todos os acontecimentos com *Tarja*. Assim, representa-se a performatividade de masculinidade equilibrada/racional, que supera sentimentos não nobres como “mágoa e raiva”, assim como quando usa a declarativa assertiva “sigo em frente”, demonstrando sua suposta racionalidade para lidar com o assunto.

As representações da “loucura”, “descontrole” e “personalidade problemática” das “divas” estão presentes desde as óperas mais antigas e populares. Como demonstra Suzan McClary (1991), vários compositores apresentaram grande predileção por representar suas heroínas e protagonistas “mulheres” como loucas, desequilibradas. *Tarja Turunem* é uma cantora com formação clássica, *soprano* reconhecida internacionalmente

e que já atuou em orquestras e em óperas. A cantora também foi constantemente retratada por grande parte da mídia especializada em *metal* como alguém pouco sociável, que prefere se retirar após os concertos do que permanecer em festa com os demais membros da banda – o que pouco explicam, em geral, é o fato de sua performance musical exigir tanto de sua voz que a cantora de fato não pode falar muito, antes ou após um concerto, para cuidar do seu instrumento de trabalho. Assim, é também por meio de intertextualidade com textos específicos desta mídia especializada em *metal*, ou por meio de presunção, numa relação mais ampla com todos esses discursos e tipos de representações sobre elementos da feminilidade normativa na ópera/na música que o autor da entrevista faz suas escolhas preconceituosas, colocando *Tarja* como culpada pelos problemas da banda.

Enquanto isso, a citação e iteração da agressividade como elemento constituinte de uma masculinidade normativa voltam a aparecer no corpus, com relação ao trabalho da banda alemã Destruction.

DESTRUCTION – Revista Roadie Crew Ano 8, - nº82/ novembro de 2005, por André Dellamania

RC: (parte do texto de abertura da entrevista) - (...) Incansáveis, e de volta com mais um petardo de estúdio, os alemães fanáticos pelo público brasileiro, e que mais uma vez passaram por aqui em outubro, falaram com a Roadie Crew(...).

A *Destruction* é uma banda de *thrash metal*, um dos subgêneros do *metal* no qual são comuns as alusões à agressividade e violência. Neste excerto, a circunstância “com” funciona como acompanhamento/companhia em que os componentes da banda, os quais são nomeados “incansáveis”, voltam acompanhados de um “petardo”. O item lexical “petardo” é sinônimo de dispositivo de explosão portátil, artigo de guerra, maquinaria para destruição. Ao descrever que a banda volta com um petardo de estúdio, o entrevistador faz uma metáfora de que o grupo está de volta com um trabalho explosivo, agressivo, características evocadas pelo item “petardo”. Essa atribuição de agressividade e explosão ao trabalho da banda é parte da performatização de masculinidades hegemônicas (CONNEL e MESSERSCHIMIDT, 2005). Para Connel e Messerschmidt (2005, p.841), “a masculinidade não representa um determinado tipo de homem, mas sim, a maneira como homens posicionam a si mesmos por meio de práticas discursivas”. Neste sentido, a revista acaba por posicionar os homens, tanto músicos quanto fãs, em meio a práticas discursivas as quais reforçam relações sociais de gênero à luz dos discursos

heteronormativos, baseadas na sujeição e potencial execração de outras performatividades. Como explica Badinter,

Tradicionalmente, a masculinidade se define mais “por evitar alguma coisa(...) do que por desejar alguma coisa”. Ser homem significa não ser feminino; não ser homossexual; não ser dócil, dependente ou submisso; não ser efeminado na aparência física ou nos gestos; não ter relações sexuais nem relações muito íntimas com outros homens; não ser impotente com as mulheres (BADINTER, 1993, p.117)

Desta forma, as masculinidades hegemônicas, para se afirmarem como hegemônicas e normativas, precisam reafirmar e citar aquilo que as constitui. Nesse caso, a marca da violência, agressividade e potência é importante para as práticas discursivas que constituem as performatividades de masculinidades dos músicos e fãs de *metal*.

Também é importante o uso do léxico “incansáveis”, o qual é um julgamento de estima social (MARTIN e WHITE, 2005), uma avaliação positiva do trabalho da banda, que “não se cansa” para fazer sua música. Assim, o entrevistador reforça o critério do profissionalismo do cânone musical (CITRON, 1993a), mantendo a banda em uma posição privilegiada no mesmo.

A tendência ao reforço das performatividades de gênero normativas já era esperada como parte do discurso da revista *Roadie Crew*, uma vez que as e os artistas retratados nas entrevistas da publicação possuem aparência física que se encaixa nos padrões de feminilidade e masculinidade normativos próprios do *metal*. Toda(o)s são branca(o)s, magra(o)s, não marcadamente *queer*. Muitas vezes, foram declarada(o)s e identificada(o)s como heterossexuais – algumas perguntas direcionadas a musicistas, inclusive, demarcaram a orientação sexual das mesmas, quando estas foram indagadas sobre parceiros amorosos e casamento com alguém do “sexo oposto”. Também são artistas presumidamente cisgênero, uma vez que nunca divulgaram o contrário. Tomando tais artistas como ajustada(o)s aos padrões de aparência e normatização de gênero, os entrevistadores – toda(o)s também identificados como corpos sexuais e nomes sociais masculinos, não marcadamente ou declaradamente *queer*, seguiram, então, o roteiro de gênero que se espera na matriz de inteligibilidade heteronormativa. Assim, aos corpos sexuais femininos foram atribuídas características da normatividade ligadas a um padrão de beleza hegemônico midiático necessário, desejável e destacado como importante pela publicação. Algumas vezes, foi também ressaltado o temperamento problemático como um dos elementos de normatividade feminina, bem como a pureza. Aos corpos sexuais masculinos, foi atribuída a agressividade e outras características

ligadas à virilidade. Estes corpos sexuais masculinos também foram identificados e representados discursivamente por meio de um temperamento equilibrado e persistente.

Como parte da recepção especializada em *metal*, a prática discursiva particular da revista *Roadie Crew* também é atravessada por elementos ideológicos ligados ao Cânone da Música Ocidental. Nesse sentido, foi possível observar valores canônicos nas temáticas abordadas, como o profissionalismo, a criatividade e a dedicação e tenacidade de artistas para com a produção musical. Assim como uma estrutura maior de canonização, as entrevistas da *Roadie Crew* também mostraram seus autores se utilizando de estratégias de canonização parcialmente generificadas. Nesse sentido, além de reforçar normatividades de gênero em relação a identidades de artistas, as performatividades normativas foram expostas de maneira hierarquizada, em que o valor positivo das criações, tenacidade e engajamento dentro do *metal* foi mais recorrente nas entrevistas com músicos. O trabalho das musicistas foi colocado à prova em termos de comprometimento e certeza das mesmas com relação à “vida no *metal*”, em termos de competência, capacidade de criação e de dedicação exclusiva ao *metal*.

A partir desta hierarquização, observamos tendências de aproximação ou afastamento de artistas com relação aos valores canônicos, situação que foi parcialmente condicionada por questões de gênero.

Apesar de não mais nos alinharmos ao pensamento do feminismo de segunda onda, que lutava contra a dominação da mulher pelo homem – ambas categorias estáveis, em um sistema patriarcal, ainda é intrigante o fato de que todos os entrevistadores performatizam masculinidades, são identificados como “homens” tanto pela aparência como pelo nome social, embora não possamos afirmar nada a respeito de suas condições anatómicas cisgêneras, as quais permanecem presumidas, ou mesmo sobre o tipo de orientação sexual dos mesmos.

No entanto, o fato de eles apresentarem corpos sexuais machos, performatizadores de masculinidades normativas nos faz questionar se, em função desta maior afinidade com a norma, eles tendem a iterabilizar a matriz de inteligibilidade heteronormativa, em que homem e mulher são dois opostos e suas características sofrem valorações e hierarquizações segundo ficções regulatórias de gênero. No entanto, é preciso relativizar que, caso fosse o contrário, e alguma pessoa marcadamente *queer*, por exemplo, ou até um corpo sexuado feminino, performatizador de feminilidades estivesse à frente das entrevistas, não se poderia ter como garantia que fossem operar

discursivamente de maneira distinta, tendendo a superar preconceitos e representações particulares.

Outra importante constatação sugerida pelas análises é o papel das entrevistas como uma tecnologia do discurso (FAIRCLOUGH, 2001[1992]) que, no caso da *Roadie Crew*, utiliza-se de dispositivos de normatividade de gênero para consolidar relações de poder assimétricas. Para Fairclough (2001[1992], p.276), “as tecnologias discursivas estabelecem uma ligação íntima entre o conhecimento sobre linguagem, discurso e poder”. Nesse sentido, enquanto tecnologia discursiva da recepção especializada em música, a entrevista da revista *Roadie Crew* se utiliza parcialmente de dispositivos de normatividade de gênero a fim de manter a estabilidade do cânone e preservação de seus valores. Afinal, a manutenção do cânone da música é também uma das formas de exercício de poder, e pode impactar diretamente no mercado fonográfico. Como o cânone não é uma instituição com vida própria, mas sim algo que construímos, ele é alvo das relações sociais de poder. Da mesma forma, entendemos que ele pode ser mudado por meio de desestabilizações realizadas mediante as lutas hegemônicas. No entanto, o uso do dispositivo de normatização de gênero oferece uma das oportunidades e tentativas de estabilização para este cânone. Por mais que a revista abra espaço para musicistas que antes não estavam presentes na publicação, a ameaça de desestabilização canônica que essa presença poderia trazer é controlada, em partes, por meio das crenças e valores que afastam determinadas musicistas dos espaços canônicos. Ainda que não se possa vender o trabalho das mesmas por meio da canonização, de alguma maneira se vende a imagem das mesmas, como algo que agrada às audiências da cultura do *metal*. Daí a menção recorrente à beleza das artistas em questão.

Na próxima seção, será realizada a análise do *corpus* complementar. Uma vez que as constatações das análises anteriores remetem a uma linha de pensamento de recorte temporal (pois existem excertos extraídos de números distribuídos ao longo dos anos de atuação da revista), nos deparamos com a possibilidade de síntese ou antítese deste pensamento na carta do editor da revista especial sobre “mulheres” no *rock* e *metal*, de junho de 2016.

5.5. Análise do corpus complementar: carta do Editor, revista especial “Mulheres no Rock/*Metal*”

Em junho de 2016, a *Roadie Crew* lançou a edição especial “Mulheres no Rock/*Metal*” (vide anexos). Desde 2014, o feminismo havia tomado novas proporções na

América Latina, e os movimentos ganharam força por meio das redes sociais e mobilização na internet. Assim, a reação da revista em promover uma edição especial sobre “mulheres” se dá como uma resposta básica e mercadológica de propor a visibilidade para pautas dos movimentos, sem necessariamente incorporá-las ou trazer efetivas mudanças estruturais para atendê-las. A revista apresenta, desde a sua capa às páginas internas, as quais foram excepcionalmente decoradas com rosas vermelhas, com estilo de bordas de papel de carta, há várias referências discursivas que reforçam ideias sobre feminilidades normativas, assim como de padrões estéticos no *metal*. As “mulheres” do *rock* e *metal* ali presentes não são gordas, negras, não fogem a padrões hegemônicos de beleza; são, na maioria, não marcadamente ou declaradamente *queer*, com exceção de Joan Jett, bem como são cisgênero.

Porém, mesmo com tantos materiais passíveis de análise, nos interessou olhar para o editorial da revista em questão, pois entendemos que o mesmo seja, de acordo com as convenções jornalísticas, o local da expressão mais aberta da concepção que vai guiar e incitar a aparição de determinados tópicos e temáticas nas páginas de um veículo midiático. O manual de redação da Folha de São Paulo⁴⁰, define o editorial como espaço em que a opinião do veículo midiático é expressa. Ou seja, é como se o jornal ou a revista falasse por meio deste instrumento. Assim, encontramos na seção *Carta do Editor* ideias, pressupostos e opiniões sobre as performatividades de feminilidades de maneira mais explícita do que estaria em qualquer outro lugar do nosso *corpus* de entrevistas, ou em outras publicações da *Roadie Crew*.

Como Fairclough (2001, p.290) sinaliza a possibilidade de ampliação do *corpus* diante de demandas que surgem durante a análise, decidimos incorporar o texto escrito pelo editor Airton Diniz, publicado na revista especial sobre “mulheres”. Nos perguntamos se, de alguma maneira, este texto vai se relacionar coerentemente, na temática, itens lexicais e indícios textuais, com o restante do corpus. Questionamos se este texto seria capaz de apontar novas direções para tratar o trabalho de musicistas, a partir de sua publicação, ou se o mesmo afirmaria uma posição que sempre existiu e potencialmente continuará a guiar a redação da *Roadie Crew*.

A análise que se segue partirá da seleção de trechos de interesse, uma vez que o texto é demasiado pequeno para justificar uma análise à parte nos softwares de recorrências textuais, como o *Antconc*.

⁴⁰ http://www1.folha.uol.com.br/folha/circulo/manual_texto_e.htm: acesso em 26 de fevereiro de 2017

Antes mesmo que um (1) bando de patrulheiro militante – aquele povinho que acha que tudo tem que ter quota para estabelecimento de igualdades entre as pessoas na base da força – venha reclamar que o Rock e o Heavy Metal discriminam as mulheres, (2) aqui está uma matéria de capa especialmente dedicada às estrelas que iluminam e embelezam o cenário da música pesada. (3) E essas páginas dedicadas ao trabalho e à arte das meninas (de todas as idades) não têm nada a ver com “divisão de espaço” com os artistas do sexo oposto. Muito pelo contrário, elas estão aí para (4) somar em qualidade e graça, num mundo que alguns acusam de ser povoado por machistas truculentos (...). Neste editorial, escolhi Sabina Classen (foto) para simbolizar a (5) força e o brilhantismo que a mulher agrega ao Rock. Ela tem liderado por mais de três décadas a banda de Thrash Metal Holy Moses, atuou como label-manager orientando e dando apoio a bandas iniciantes, (6) conhece muito de futebol e adora este esporte, e ainda tem desenvolvido um belíssimo trabalho social na sua área de formação acadêmica em Psicologia. (7) Além de tudo isso, parece que os anos não passam para ela, Sabina continua linda de corpo e alma. Um dos grandes exemplos de headbanger com competência e sensibilidade, e que merece ser seguido, tanto por homens como por mulheres.

No trecho (1), existem duas partes centrais no argumento de abertura do editorial: a primeira, a circunstância de tempo “antes mesmo”, que funciona como marcador temporal para a ação da revista, a qual será introduzida em (2). Esta circunstância de tempo marcaria, então, uma ação supostamente preventiva da *Roadie Crew*, diante de uma outra ação presumida, a qual está no trecho (1), expressa pelo processo verbal “reclamar”, que tem como verbiagem “que o Rock e o *Metal* discriminam as mulheres”. Assim, por meio desta circunstância de tempo, o editor traz um pressuposto de que antes nunca alguém havia reclamado sobre a verbiagem “que o Rock e o *Metal* discriminam as mulheres”, pressuposto que ignora os trabalhos de Walser (1993), Shuker (2006), Hill (2011; 2014; 2016), Martins (2011), bem como o documentário *Mulheres no Metal* (2013) e todo um movimento de militância feminista formado dentro do próprio *metal*. Porém, o editor não está alheio a esse movimento e a essas pessoas, as quais ele reconhece como os dizentes do processo verbal “reclamar”. Esses dizentes são denominados com as seguintes escolhas lexicais: “bando de patrulheiro militante” e “povinho”, qualificados pelos atributos de serem pessoas que “acha que tudo tem que ter quota para estabelecimento de igualdades entre as pessoas na base da força”. Ao se referir à militância como “bando”, a escolha deste léxico potencialmente aproxima estas pessoas

da animalização, embora “bando” possa ser usado para denominar agrupamentos tanto de animais como de pessoas. No entanto, por meio do efeito coesivo em relação à oração seguinte, em que esse “bando” também é chamado de “povinho”, nos certificamos do propósito de depreciar a militância, já que o sufixo diminutivo “-inho” indica a intensificação da força da avaliação negativa, com efeito depreciativo, de acordo com o subsistema de gradação do sistema de avaliatividade (MARTIN e WHITE, 2005). Assim, o trecho (1) é dedicado a atacar a militância, bem como a desautorizar e desqualificar qualquer tipo de reclamação que possa ter existido com relação à discriminação da categoria “mulher”.

Em (2), o editor apresenta a justificativa que faria o ato de “reclamar” menos válido, ou que poderia talvez impedir a reclamação: uma matéria de capa dedicada só às mulheres – lembrando que, em quase 300 edições, com mais de vinte anos de *Roadie Crew*, essa é a primeira vez que a revista traz apenas “mulheres” na capa. Neste trecho, chamam atenção as escolhas lexicais usadas para se referir às musicistas apresentadas na capa: “estrelas que iluminam e embelezam” o *metal*. “Iluminar” e “embelezar” seriam processos materiais de transformação, os quais tornariam o ambiente pesado e escuro do *metal* algo diferente, graças aos atores “estrelas”, que nas relações coesivas são as musicistas que atuam no *metal*. Os processos, no entanto, são metáforas da própria aparência física das artistas, padronizada dentro de um modelo de beleza cultuado no mundo ocidental, e também no meio *metal* – e essa ênfase na padronização da beleza é reforçada pela capa, onde não há quaisquer musicistas negras, gordas, ou fora dos padrões instituídos socialmente como desejáveis. Ao destacar a beleza das artistas, em (2) o editor também endossa uma constante observada nas entrevistas analisadas – a beleza dos sujeitos que performatizam feminilidades é colocada acima de suas produções musicais. Assim, o trabalho destas musicistas é potencialmente afastado da formação do cânone do *metal*, e suas funções nesta cultura estão reduzidas a “iluminar” e “embelezar”, o que não é “criar”, “produzir”, “inovar”, ou qualquer outro tipo de ação que diga respeito à criação e produção musical. Desta maneira, como já foi dito nas análises anteriores, quem escreve este editorial lê a performatividade de feminilidade como aparência fixa de um “ser mulher” e, devido às concepções heteronormativas, atrela estas pessoas, com esta aparência, a normas e padrões de beleza, ao invés de colocar suas produções como artistas em destaque. Afinal, a revista *Roadie Crew* ainda é uma revista sobre música, que pretende fazer jornalismo musical sobre *rock* e *metal*. Não é uma revista de moda e beleza. Então, mesmo que não possamos dizer que enfatizar a beleza de musicistas tenha como

intuito único afastá-las do cânone ou desconsiderar suas criações, é preciso admitir que existe, muito provavelmente, uma exploração mercadológica diferente com relação a pessoas que assumem outras performatividades de gênero nos espaços de recepção especializada no *metal*.

Em (3), o uso do léxico “meninas” para representar discursivamente as artistas também exprime um enunciado de forte potencial ideológico. Primeiro, em alguns movimentos feministas, existe uma apreensão em relação ao uso de “meninas” para denominar corpos sexuais femininos, sendo eles adultos ou não. Existe uma discussão dos perigos de se colocar todas as idades e fases deste corpo sexual fêmea em uma mesma condição, inclusive sexual e de reprodução. Assim, os corpos sexuais fêmea que de fato estão em idade de serem chamados de “meninas” perdem os limites da infância, e se tornam mais vulneráveis a ações de adultos. Ao mesmo tempo, “menina” é um léxico que evoca algo de “amadorismo” e “infantilidade”, bem como “pureza” e “inocência”, os quais são utilizados como atributos frequentemente atrelados às performatividades de feminilidade normativa, e também foram vistos no *corpus* analisado, como características da voz de *Sharon Den Adel*, vocalista da *Within Temptation*.

Ainda neste trecho (3), a matriz binária de conhecimento sobre gênero fica clara quando o autor justifica que o intuito de trazer a revista especial com as “mulheres” não seria uma “‘divisão de espaço’ com os artistas do sexo oposto”. Assim, “as páginas dedicadas às musicistas” estão relacionadas, na metáfora “não tem nada a ver”, a qual pode ser lida como “não é”, ao atributo “divisão de espaço com artistas do sexo oposto”. A circunstância de acompanhamento “com” traz a oposição binária de um sexo ao outro, e evidencia, portanto, a crença do autor na existência de apenas dois sexos, os quais seriam, também, opostos. Além de afirmar a matriz binária, o atributo “opostos” indica a concepção heteronormativa de oposição de características anatômicas e consequentemente de gênero, iterando a assimetria e potencializando relações de poder desiguais.

É também curiosa a diagramação do texto da carta do editor. Na revista que se diz especial de “mulheres”, o editorial está dividido quase que simetricamente em duas colunas – na primeira coluna, o autor ataca a militância, fala da beleza das musicistas e escolhe uma delas para destacar entre tantas outras. Já a segunda coluna é dedicada exclusivamente a um artista não marcadamente *queer*, o qual traz a performatização da masculinidade do *metal* em sua aparência e ações, bem como é cisgênero e declaradamente heterossexual. *Bruno Sutter* é vocalista de uma banda de paródia no

metal, a *Massacration*. Mesmo não sendo uma banda a ser “levada a sério”, o artista em questão é recebido com muitos atributos referentes à criação musical, como “seu talento artístico de múltiplas facetas”. Assim, não parece mesmo ser uma questão de “dividir espaços” com outras pessoas as quais performatizam gêneros pouco valorizados ou precarizadas dentro do *metal*. Afinal, o espaço majoritário continua sendo dedicado a quem performatiza a masculinidade normativa específica do *metal*.

O trecho (4) **somar em qualidade e graça, num mundo que alguns acusam de ser povoado por machistas truculentos (...)**. Neste editorial, escolhi Sabina Classen (foto) para simbolizar a, o autor volta a trazer concepções normativas a respeito de feminilidades. As “mulheres”, categoria tratada de maneira homogênea e indistinta pelo autor, estariam no meio *metal* não para produzir como todos sujeitos produzem, mas seriam atores do processo material de “somar” metas como “qualidade” e “graça”. Da mesma forma, em (5) as musicistas são colocadas como atores do processo material de “agregar”, denotando, também, que elas não são responsáveis, como os demais, pelo cerne da produção desta cultura, mas sim com a função coadjuvante de “agregar” a algo que, por meio de uma presunção valorativa, se pode depreender que já era existente, sem aquelas musicistas. Em (4), apesar de “qualidade” denotar uma avaliação positiva, existe uma supressão do agenciamento por parte das artistas, pois, “graça” não é um léxico pertencente aos critérios de formação canônica, uma vez que não se relaciona diretamente à criatividade ou profissionalismo. Na verdade, “graça” é um elemento de normatividade com relação às feminilidades. Em seguida, a circunstância de lugar “num mundo” faz referência à cultura do *metal* e tem como elemento de caracterização “que alguns acusam de ser povoado por machistas truculentos”. Mais uma vez, a “acusação” assim como foi a “reclamação”, anteriormente, é um processo verbal que tem como dizente a militância feminista, a qual teria como verbiagem “ser povoado por machistas truculentos”. Assim, existe uma necessidade de iterar o fato de não existir preconceito ou discriminação no *metal*, desvalorizando ou desmerecendo reivindicações sérias.

Também destacamos (6) **conhece muito de futebol e adora este esporte**, e ainda tem desenvolvido um belíssimo trabalho social na sua área de formação acadêmica em Psicologia – como um ponto de atenção da análise, pois se trata de um momento que o editor vai construir representações para Sabina Classen, a musicista que resolveu destacar como sendo um “exemplo a ser seguido” por headbangers “homens ou mulheres”, segundo o autor. As representações sobre Sabina são construídas tanto por processos relacionais atributivos, como também por processos materiais, mentais cognitivos e

emotivos. Em (6), são utilizados o processo mental “conhece”, intensificado pela circunstância de modo “muito”, e que tem como meta “futebol”. Logo completa com o processo mental emotivo “adora”, o qual está intensificado com relação a outros processos como “gostar” e se refere, também, àquele esporte. Tradicionalmente, o gosto, interesse e conhecimento de futebol não são atributos típicos das performatividades de feminilidade normativa. Sabina é descrita, também, por meio de atributos como “competência” e “liderança” na introdução e justificativa de sua escolha para destaque no editorial. Desta maneira, torna-se importante entender a imbricação entre masculinidades e feminilidades normativas no metal, as quais possivelmente são reformuladas e estabelecem relações e funções diferentes dentro desta cultura. Em alguns momentos, traços da masculinidade normativa são iterados na performance de Sabina, citada pelo autor de forma a afastar a artista da performatização de feminilidade e, de alguma maneira, justificar a escolha da mesma como destaque para o editorial. Ao mesmo tempo, existem traços de performatividade de feminilidade normativa que são importantes e valorizados pelo autor, traços estes os quais não estão diretamente ligados ao processo de canonização musical, como é o caso da beleza.

Em (7) *Além de tudo isso, parece que os anos não passam para ela, Sabina continua linda de corpo e alma. Um dos grandes exemplos de headbanger com competência e sensibilidade, e que merece ser seguido, tanto por homens como por mulheres.* – o editor começa o texto com a circunstância de adição “além de tudo isso”, a qual vem introduzir a oração “parece que os anos não passam para ela, Sabina continua linda de corpo e alma”. “Linda de corpo” é trazido como atributo de Sabina, quem, então, teria sua beleza física destacada como algo importante para a sua presença na revista. Ser “linda” ou “continuar” linda é algo que está atrelado às performatividades de feminilidade normativa, além de não agregar qualquer valor artístico à produção da musicista. Também é problemática a construção discursiva “os anos não passam para ela”, pois atribui à beleza padrão, a qual é iterada muitas vezes na revista, não somente na capa mas também na imagem de Sabina que ilustra do editorial, a necessidade da juventude para que seja, de fato, belo. Assim, mais uma vez, a normatividade de feminilidade, atrelada à beleza e juventude é iterada no discurso da *Roadie Crew*.

Desta maneira, concluímos, por meio desta análise do *corpus* complementar, que o editorial desta revista especial vem (re)afirmar uma forma repetida e sistemática de entender as relações de gênero e as performatividades de gênero dentro do *metal*. E esta forma repetida e sistemática é normativa, por iterar as normas das ordens sociais de

gênero, ainda que o complexo funcionamento das ideologias nas lutas hegemônicas mostre como tal processo não é linear. Mesmo existindo traços de normatividade de uma ordem social de gênero, é preciso atentar para as imbricações deste tipo de normatividade com a possível normatividade específica dentro da própria cultura do *metal*. Assim, a revista não parece mudar o posicionamento que teve ao longo de suas edições, o qual pode ser entendido por meio das análises das entrevistas. A Carta do Editor não parece, da mesma forma, apontar para um caminho novo de política editorial, o qual passaria a entender as relações de gênero de maneira complexa e mais justa.

6. AIN'T NO CHANGE

*'Cause everybody wants to change
You've got to stand up and face your fate
There ain't no way to save it all
Now we're backed against a wall
It doesn't matter, it's too late*

(Blues Pills – Ain't no change)

Nesta seção, apresentamos as nossas **reflexões sobre as análises** realizadas nesta pesquisa. Embora ainda existam questões a serem relativizadas e melhor discutidas, os achados de nossas análises não podem ser ignorados. Mesmo carecendo de investigações de maior fôlego, podemos entender que, apesar de o *metal* ser uma cultura em que existem possibilidades da existência e resistência *queer* (CLIFFORD-NAPOLEONE, 2015), a *Roadie Crew*, como uma das revistas mais influentes integrantes da recepção especializada em *metal* no Brasil, exerce uma pressão para a conformação de padrões presentes em estruturas maiores binárias e heteronormativas. Identificamos a iteração da normatividade, operações conceituais dentro da matriz de inteligibilidade heterossexual portanto, as quais insistem no binarismo, oposição e complementariedade entre apenas dois gêneros. Ou seja, queremos mudanças e ela é visível em vários espaços onde a cultura do *metal* é criada, fomentada, transformada. Mas a revista *Roadie Crew* tende a exercer, em certa medida, o papel de normatização, iterando ficções regulatórias sobre gênero, potencialmente conformando corpos sexuais de artistas e fãs à matriz de inteligibilidade heterossexual. Assim, em comparação com boa parte das mídias e instituições hegemônicas em nossa sociedade, não há mudanças no discurso da *Roadie Crew* sobre gênero, ou seja, ela não tende a contestar, mas sim iterar padrões hegemônicos.

Também foi possível perceber o estabelecimento de ligação artificial entre alguns elementos de normatividade e as identidades de artistas, expressas por processos relacionais identificacionais e também atributivos. A representação produzida de artistas, por meio dos processos materiais, mostrou sua inserção diferente em graus de profissionalismo, engajamento na cena e criação. Sendo que os artistas que performatizaram masculinidades normativas dentro do *metal* estiveram mais próximos dos critérios do Cânone da Música Ocidental do que quem performatizava, seja na aparência ou também pelas formas de representação escolhidas pela revista, a feminilidade normativa ou traços da mesma.

Nesse sentido, nossa análise não teve como intuito apontar que a categoria “mulher do *metal*”, em geral, sofre preconceitos ou é execrada desta cultura. Mas, sim, entender a dinâmica de uso das performatividades de gênero normativas para alimentar preconceitos e, de alguma maneira, normatizar o tipo de performatividade permitida e valorizada dentro do *metal*. Para que esta conclusão fique mais clara, utilizamos o trecho de uma entrevista recente, concedida por *Hécate*, vocalista da *Miasthenia*, banda brasileira de *pagan metal*, a um programa de web⁴¹, em 41’07:

*“Eu nunca sofri preconceito explícito, assim de alguém chegar na minha cara e falar alguma coisa, ou algum boicote evidente. Eu acho que a gente sofreu muito mais preconceito dentro do metal pelo fato de a gente por estar na cena black metal, até muito mais do que por ter uma mulher na banda, né? E muita gente às vezes nem sabia, **muita gente já falou assim que nem sabia que o Miasthenia tinha mulher, até porque quando você tem uma mulher em uma banda, isso nos anos 90, no final dos anos 90, colocava uma mulher na frente, com um vestido longo, com uns decotes e tal e a minha imagem nunca foi explorada neste sentido né? Então, isso também tem um diferencial. E eu acho que, assim, eu me sinto bem fazendo isso (metal) é algo que me fortalece. **Eu me sinto bem na cena**”***

Assistindo ao depoimento de *Hécate* e conhecendo o seu trabalho, é possível perceber que ela não performatiza todos os traços de feminilidade normativa. Em seu discurso, ela nega a exploração da sua imagem neste sentido. Ela não é uma artista que usa “vestidos longos” e “decote”. Assim, ela mesma conclui que isso é um diferencial e, possivelmente a causa de muita gente sequer reconhecer que havia uma “mulher” na banda. Neste sentido, fica explícita que existe uma negação da expressão de feminilidades

41 Programa *Heavy Metal Online* n° 79: <https://www.youtube.com/watch?v=82HCdHKY4Gw>, acesso em 11/01/2018

no meio. E, muito possivelmente, essa supressão das feminilidades, ou uso das feminilidades normativas de forma a objetificar indivíduos que a performatizam, é um fator que condiciona formas de interação dentro do *metal* de maneira potencialmente ideológica e desigual. Hécate é uma artista respeitada e aclamada pelo público geral, com várias referências ao seu profissionalismo. Portanto, é possível que essa performatização de mais traços ligados à masculinidade normativa dentro do *metal* seja um dos fatores que influenciam parcialmente esta posição ocupada pela artista. No entanto, não é o bom posicionamento de uma pessoa que se declara “mulher” em relação ao cânone da música que vai livrar todos os demais indivíduos, os quais performatizam feminilidades normativas, de serem alvo de preconceitos ou avaliações enviesadas sobre seus trabalhos. Nos questionamos, então, sobre o que acontece quando a feminilidade expressa por indivíduos dentro do *metal* se torna um problema para sua vida profissional, por mais talento que esta pessoa apresente, por mais qualidade de produção e engajamento que se demonstre. Mesmo que não se possa dizer que a performatividade de gênero é uma livre escolha, mas sim um efeito de uma repetição sistemática, os indivíduos que não quebram a iteração desta performatividade, ou pelo menos, de seus traços aparentes, e não querem quebrá-la, estão em posição de fragilidade mediante a outros tipos de normatividade em determinados contextos, como o *metal*. Nesta cultura, torna-se normativo, então, o fato de ter que apresentar traços de masculinidade normativa para poder ser reconhecido como artista de qualidade, de referência.

Esta negação também foi vista entre muitos/as fãs entrevistados por Clifford-Napoleone (2015) em seu livro, assim como está presente em depoimentos diversos de artistas do *metal* em todo o mundo. Doro Pesch, em uma entrevista realizada para o documentário *Metal: A Headbanger's Journey* (2005), do antropólogo San Dunn, descreveu suas roupas e performance eram “especificamente masculinas”, uma escolha dela para não se curvar diante de um promotor artístico que gostaria que ela fosse “mais feminina”. Mesmo assim, Pesch não abriu mão de usar maquiagem, ter cabelos grandes muito loiros e usar, ocasionalmente, decotes. No entanto, ela se refere ao uso de “roupas e performance especificamente masculinas” como um motivo de orgulho e resistência, como se aquilo fosse o “correto” a ser feito dentro do *metal*.

Como dito no início desta seção, a análise aqui realizada possui algumas limitações. Apesar de ter percorrido todos os passos metodológicos propostos na abordagem metodológica de Chouliaraki e Fairclough (1999), considerando complexidades conjunturais, práticas sociais e práticas midiáticas específicas, o papel do

problema na prática social analisada bem como os vários momentos e articulações discursivas, existem algumas fragilidades conceituais que surgem devido à imprecisão e momento de revisão de paradigmas, tanto dentro da academia quanto dentro dos estudos feministas e *queer*. Da mesma forma, tal imprecisão de alguns conceitos se deve pelo fato de o problema de pesquisa se constituir em um alvo de investigação muito recente dentro dos *metal studies*. Também é devido ao fato de poucas pesquisas terem abordado as questões de gênero, em uma perspectiva *queer*, e a interferência da recepção especializada, em seus aspectos generificados, na formação de um cânone do *metal*. A não ser *Running With The Devil*, de Robert Walser (1993, p. 173), nenhuma outra publicação dentro da academia fez referência ao que seria o “cânone do *metal*”. Portanto, realizamos a aproximação com o Cânone da Música Ocidental e os critérios descritos por Citron (1993), sem, contudo, ter precisão sobre esta equivalência em relação à produção musical do *metal*.

A segunda fragilidade está na carência de mais estudos sobre performatividades de gênero na cultura do *metal*. Apesar de já terem sido realizadas algumas pesquisas sob as perspectivas feministas (HILL, 2011; 2014; 2016; MARTINS, 2011), há apenas um estudo sobre gênero no *metal*, sob a perspectiva *queer*, que se mostra relevante até então. Clifford-Napoleone (2015) rompeu com a análise binária de tais questões, introduzindo conceitos importantes, como o *queerscape* e questionando o entendimento do *metal* como um lugar inerentemente masculinista, uma vez que propôs um olhar mais atento ao que seria a masculinidade dentro do *metal*, seus usos e suas formas de expressão. Levando os estudos da autora em consideração, nossa crítica à masculinidade normativa também foi relativizada. Sentimos a necessidade de questionar se não haveria, então, dentro da cultura do *metal*, a formulação de uma normatividade específica deste meio. Então, também propusemos a masculinidade e feminilidade normativa do *metal* como performatividades normativas próprias específicas, as quais seriam reformuladas em uma mescla de elementos de uma ordem social de gênero maior e da cultura do *metal*. Entretanto, essa é uma ideia que não foi desenvolvida com profundidade por Clifford-Napoleone (2015) ou quaisquer outros autores. Assim, ainda é um conceito que merece aprofundamento científico para que tenha seu uso legitimado.

Também foi, tem sido e continuará sendo desafiador pensar sobre as imbricações das feminilidades e masculinidades normativas na cultura do *metal*. Segundo a crítica feminista, como por exemplo Wolf (1992) e Swain (2014), os elementos que compõem as feminilidades normativas serviriam a relações de dominação e docilização de

“mulheres”. Assim, a medida em que algumas performatividades do feminino presentes no *metal* desafiarão alguns traços desta normatividade estrutural maior, o *metal* seria um espaço potencialmente transgressor.

No entanto, nesta cultura, a possível “transgressão” das feminilidades normativas acontece por meio de uma negação ou depreciação de alguns traços desta performatividade em espaços de reconhecimento musical, tendendo a ser uma outra imposição, uma normatividade com potencial de desencorajar pessoas que performatizam tais feminilidades nesses espaços. Na seção de entrevistas com fãs, no livro de Clifford-Napoleone (2015), muitos são os relatos de *butch femmes* e lésbicas que se sentem muito confortáveis com a cultura do *metal*, pois aí se encontram num lugar em que podem utilizar camisa larga, calça jeans e tênis sem serem julgadas. Ou, muitas vezes, a comunidade de fãs de *metal*, em geral, traz relatos que negam o *camp*, bem como tudo aquilo que vem de um “exagero” ligado a paródias de feminilidades normativas. Há fãs gays, com corpos sexuais machos que, por exemplo, dizem se sentir bem em poder serem gays no *metal*, prescindindo de performatizar “exageiros estereotípicos”. Assim, pode-se dizer que, em alguma medida, existe uma negação de feminilidades dentro do *metal*, e isso pode partir de variados corpos sexuais, os quais trazem outras performatizações de gênero.

Várias das análises e reflexões presentes no trabalho de Clifford-Napoleone (2015) partem do entendimento desse “uniforme” do *metal*, constituído pelo couro, jeans, patches, como algo que exerce, pelo menos, duas semiotizações diferentes – uma fora e outra dentro do *queerscape*. Assim, para a autora, o couro pode significar uma conformação a determinadas normas de masculinidade dentro do *metal*, mas, para fãs *queer*, pode ser também um elemento de ligação afetiva e gatilho erótico. Dessa forma, é preciso repensar as críticas a alguns elementos da masculinidade presente no *metal*, como se estes fossem apenas instrumento de dominação. Afinal, tais elementos interpelam de maneiras diferentes a vários tipos de fãs. Portanto, não se pode dizer que toda a iterabilização de masculinidade ou feminilidade promovida pela revista tenha um funcionamento unidirecional – seja no sentido da transgressão, seja no sentido da conformação a normas.

Além destas questões conceituais, também realizamos uma autocrítica ao recorte do *corpus*, o qual foi orientado, a princípio, por uma perspectiva binária. Como o nosso interesse era inicialmente de entender as representações de “mulheres” materializadas na revista, foram buscadas as capas em que estariam pessoas que correspondessem a esta

performatividade de gênero. Não se buscou criticamente por pessoas *queer*, corpos não padrão, ou quaisquer outras formas que desafiassem de maneira mais efetiva as várias formas de normatividade socialmente instituídas para corpos sexuados. Da mesma maneira, a análise não alcança a complexidade da interseccionalidade, pois o recorte resultou, de certo modo, em uma amostra muito homogênea de representações – as e os artistas da capa eram, em sua maioria, brancxs, magrxs, de origem europeia, americana, bem como de posições sociais e econômicas mais ou menos privilegiadas. Assim, apesar de adotar a perspectiva *queer* para tensionar as questões referentes ao binarismo na análise, a pesquisa já teve o seu recorte enviesado por escolhas de uma pesquisadora heterossexual, branca, cisgênero, não marcadamente *queer*.

Finalmente, apresentamos nossas **considerações finais** sobre a pesquisa, bem como refletimos sobre possíveis formas de superar o problema parcialmente discursivo discutido e analisado. Tomamos como inspiração para o início desta reflexão a música *Antípodas*, da banda *Miasthenia*.

Antípodas do medo
De relatos infames
Onde a norma humana subverte
(...) Nas antípodas - resistir!
(Antípodas- Miasthenia)

Susane Oliveira “*Hécate*”, vocalista, tecladista e líder da banda explica, em entrevista ao site *Metal Media*⁴² que a palavra “antípodas” serviu para designar o outro lado do mundo, uma região completamente oposta, e era usada pelos invasores cristãos para nomear a América antiga. Junto com essa definição, foi alimentado um imaginário sobre os *seres antípodas* compreendidos como monstruosos pelos colonizadores, pois os mesmos não conseguiam explicar a diversidade daquilo que viam, sejam de formas de vida ou arranjos sociais. Diante desta explicação, torna-se muito fortuita a comparação entre os *seres antípodas* e *queer*, pois, em ambas as concepções, o desafio à norma é central, assim como em nossa proposta de superação do problema.

42 http://metalmedia.com.br/newspress_br/?p=35564 acesso em 06/02/2018

6.1 Possíveis formas de superação do problema

Apesar de não abandonarmos completamente a perspectiva feminista, na presente pesquisa, adotamos a Teoria *Queer* como forma de tensionar e relativizar algumas conclusões e discussões na análise. Como consequência, a própria maneira de pensar nas possibilidades de superação do problema também sofreu alterações. De acordo com uma perspectiva feminista mais recente, bastaria que propuséssemos a inserção de mais e diversos tipos de mulheres nos cargos de chefia, edição e escrita em veículos midiáticos especializados em *metal*. No entanto, a perspectiva *queer* nos faz entender que não há unicidade na categoria “mulher”, ou uma entidade “mulher” que seja capaz de representar os anseios e questões de uma gama muito grande de pessoas, com vivências as mais diversas. Assim, seria necessário, primeiro, adotar políticas identitárias as quais não mais usem a fixidez de gênero redutora e também excludente, pois

se a noção estável de gênero dá mostras de não mais servir como premissa básica da política feminista, talvez um novo tipo de política feminista seja agora desejável para contestar as próprias reificações do gênero e da identidade - isto é, uma política feminista que tome a construção variável da identidade como um pré-requisito metodológico e normativo, senão como um objetivo político (BUTLER, 2016, p. 25).

Também se torna importante questionar em que medida um sujeito que se identifica nesta categoria estaria, somente devido a esta aparente substância, isento da possibilidade de iterar preconceitos e até mesmo de oprimir. Além de tudo, nem todas as pessoas identificadas dentro de uma categoria estão conscientes, também, das possíveis situações potencialmente ideológicas. Pois, nem todas as pessoas possuem instrumentos para perceber uma violência ou um conteúdo preconceituoso no momento em que estão diante de tal.

A solução, então, não passa por inserir mais “mulheres” nos espaços de decisão da recepção especializada, mas passa por processos pedagógicos e de ampliação da discussão sobre gênero na cultura do *metal*, envolvendo todas as pessoas, desde comunidade de fãs, artistas, produtora(e)s, empresária(o)s etc. Tal discussão merece espaço em debates, em concertos, em peças musicais, nas redes sociais, nas ruas, nos bastidores de shows, em todo lugar onde a cena é construída e possivelmente reformulada.

Mais do que a ampliação e discussão sobre gênero, é preciso, ainda, promover abertura com relação aos critérios de canonização musical. Primeiro, é necessário expor o cânone e seu processo de formação, para reavaliar e discutir aquilo por meio do que o cânone se constitui. Questionar valores canônicos, a relevância e pertinência de alguns

critérios e as maneiras como tais critérios podem remeter ou iterar formas generificadas e injustas de aproximação e afastamento de artistas do cânone. É preciso, assim, haver a democratização das instituições responsáveis pela constituição canônica. O Cânone da Música Ocidental não é uma instituição com vida própria, que tem vontades próprias. Somos nós quem construímos o Cânone e seus critérios. Portanto, cabe a nós, também, mudá-lo de maneira a promover mais reconhecimento e oportunidades para a diversidade de artistas.

Desta forma, é preciso garantir a democratização, também, das práticas sociomidiáticas especializadas em *metal*, bem como a descentralização do poder de algumas delas. Igualmente, será imprescindível garantir múltiplos olhares e construir práticas de crítica musical consistentes e atentas às questões de gênero. Ainda, é possível incluir um trabalho de *media training* em relações de gênero e discurso, ofertado para pessoas pertencentes a categorias identitárias que vem sendo vítimas do desprestígio e potencial exclusão dos espaços de excelência musical. Assim, artistas diversxs teriam mais consciência e ferramentas para se posicionar de maneira crítica ao se depararem com determinados tipos de perguntas em entrevistas midiáticas, por exemplo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico. Dilemas da subjetividade contemporânea.** Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

AZEVEDO, Cláudia. Subgêneros de metal no Rio de Janeiro a partir da década de 1980. **Cadernos do Colóquio**, v. 7, n. 1, 2007.

BADINTER, Elisabeth. **XY: Sobre a identidade masculina.** 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BADINTER, Elisabeth. **O conflito: a mulher e a mãe.** Editora Record, 2011.

BEAUVOIR, S. **O Segundo Sexo.** Trad. Sérgio Milliet. 2. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 2 v.

BENNETT, Andy; KAHN-HARRIS, Keith. After subculture. **Critical studies in contemporary youth culture**, 2007.

BROWN, Andy R. et al. (Ed.). **Global Metal Music and Culture: Current Directions in Metal Studies.** New York: Routledge, 2016.

BRUNO, Fernanda. Vigilância distribuída: indefinições do contemporâneo. IN: _____ **Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade.** Porto Alegre: Sulina, p.17-52, 2013.

BUTLER, Judith. Vida Precária, vida passiva de luto. IN: _____ **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CABRAL, S. R. S; FUZER, C. **Introdução à gramática sistêmico-funcional em língua portuguesa.** Santa Maria, 2010.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias.** São Paulo: Contexto, 2006.

CHOULIARAKI, L. & FAIRCLOUGH, N. **Discourse in late modernity.** Rethinking Critical Discourse Analysis. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

CITRON, Marcia J. Gender and the Field of Musicology. **Current Musicology**, v. 53, p. 66, 1993a.

CITRON, Marcia J. **Gender and the musical canon.** Chicago: University of Illinois Press, 1993b.

CLIFFORD-NAPOLEONE, Amber. **Queerness in metal: metal bent.** Londres: Taylor and Francis/Routledge, 2015.

COLLING, Leandro. Teoria queer. In: **Revista Cult.** Mais definições em trânsito. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/maisdefinicoes/TEORIAQUEER.pdf>>. Acesso em: 26 de novembro de 2017.

CUNHA, M.A.F. da; SOUZA, M.M. de. **Transitividade e seus contextos de uso.** Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

DEN ADEL, Sharon. Within Temptation- Criando com liberdade. **Roadie Crew**, São Paulo, ano 16 – nº181, p. 20-25, Fev. 2014. Entrevista concedida a Steven Rosen.

DINIZ, Airton. Quem disse que Heavy Metal não é para mulher? **Roadie Crew**. São Paulo, ano 19 – nº209, p. 4, Jun. 2016. Entrevista concedida a Ken Sharp.

- DÜNSER, Sabine. Elís: renascimento. **Roadie Crew**, São Paulo, ano 7 – nº64, p. 32, Maio 2004. Entrevista concedida a Ricardo Campos.
- FAIRCLOUGH, N. Análise Crítica do Discurso como método em pesquisa social científica. Tradução de MELO, Iran. **Linha d'Água**, n. 25 (2), p. 307-329, 2012.
- FAIRCLOUGH, N. **Analysing discourse: textual analysis for social research**. London, New York: routledge, 2003.
- FAIRCLOUGH, N. **Discurso e Mudança Social**. Brasília: UnB, 2001.
- FAIRCLOUGH, N. **Language and power**. London, New York: Longman, 1989.
- FAIRCLOUGH, N. **Media discourse**. London: Edward Arnold, 1995.
- FOLHA DE SÃO PAULO. Entrevista. In: _____ **Novo Manual da Redação-1996 On-line**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/circulo/manual_redacao.htm>. Acesso em 02 de Maio. 2016.
- FORD, Lita. Lita Ford – E a bela ainda é fera. **Roadie Crew**, São Paulo, ano 19 – nº209, p. 90-91, Jun. 2016. Entrevista concedida a Ken Sharp.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**. 32 edição. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FUZER, C.; CABRAL, S. R. S. **Introdução à Gramática Sistêmico-Funcional em Língua Portuguesa**. Santa Maria-RS: [s.n], 2010.
- GIDDENS, A. **The Constituion of Society**. Outline of the Theory of Structuration. Cambridge: Polity Press, 1984 (2003)
- GOMES, M. C. A. Considerações sobre os estudos críticos discursivos: o projeto social discursivo de Norman Fairclough. In: GOMES, M.C.; MELO, M.S.S; CATALDI, C. (Orgs.). **Gênero Discursivo, Mídia e Identidade**. Viçosa: Editora UFV, 2007.
- GOMES, M. C. A. Estudo explanatório-crítico de narrativas jornalísticas e a problematização de gêneros. **Calidoscópio**, 13(2), 140-151. 2015.
- GOMES, M.C. “Eu não me sinto fora do eixo, fora do tom, fora de nada”: analisando as construções identitárias no discurso midiático. **Cadernos Discursivos**, Catalão- GO, v.1, n. 1, p. 174-188, 2013.
- GOSSOW, Angela. Arch Enemy: Seleção de Riffs, agressividade e melodia em um só álbum. **Roadie Crew**, São Paulo, ano 5 – nº55, p. 18-22, Ago. 2003. Entrevista concedida a Claudio Vicentin.
- GRAMSCI, Antonio. Hegemony. In: **The Gramsci Reader**. New York: University Press, p.422-424, 2000.
- HALBERSTAM, Judith. **Female Masculinity**. London: Duke university Press, 1998.
- HALL, S. In: SILVA, T. T. (org.) **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 7-72, 2009.
- HALLIDAY, M.A.K. MATTHIESSEN, C. **An introduction to functional grammar**. London: Edward, Arnold, 2004.
- HILL, Rosemary Lucy. **Gender, metal and the media: women fans and the gendered experience of music**. UK: Routledge, 2016
- HILL, Rosemary Lucy. Reconceptualizing hard rock and metal fans as a group: Imaginary community. **International Journal of Community Music**, v. 7, n. 2, p. 173-187, 2014.

- HILL, Rosemary Lucy. **Representations and experiences of women hard rock and metal fans in the imaginary community**. 2013.
- HOFFNAGEL, Judith Chambliss. Entrevista: uma conversa controlada. **Gêneros textuais & ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, p. 180-193, 2002.
- HOLOPAINEN, Tuomas. Nightwish: esquecendo os problemas com Tarja. **Roadie Crew**, São Paulo, ano 14 – nº157, p. 20-25, Fev. 2012. Entrevista concedida a Thiago Sarkis.
- JANOTTI JR, Jeder. 666 The Number of the Beast: alguns apontamentos sobre a experiência simbólica a partir das letras, crânios, demônios e sonhos do heavy metal. **Textos: de cultura e comunicação**. Salvador: Facom/UFBA, n. 39, p. 97-112, 1998.
- JANSEN, Floor. After Forever: Círculos de metal. **Roadie Crew**, São Paulo, ano 7 – nº65, p. 18-22, Jun. 2004. Entrevista concedida a Ricardo Campos.
- KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. **Reading images: the grammar of visual design**. London: Routledge Taylor e Francis Group, 2006 [1996].
- LEE, Geddy. Rush: “Vapor Trails”: A química foi reativada. **Roadie Crew**, São Paulo, ano 4 – nº42, p. 12-14, Jul. 2002. Entrevista concedida a Ricardo Batalha.
- LIVERANI, Daniele. Genius – A Rock Opera – Daniele Liverani – O sonho não acabou. **Roadie Crew**, São Paulo, ano 7 – nº694, p. 18, Out. 2004. Entrevista concedida a Carlo Antico.
- LOURO, G. L. Foucault e os estudos queer. In: _____ **Para uma vida não-fascista**. Belo Horizonte: Autêntica Editora p. 135, 2009.
- LOURO, G. L. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 1997.
- MAGALHÃES, Maria Izabel S. Por uma abordagem crítica e explanatória do discurso. **DELTA: Documentação e Estudos em Linguística Teórica e Aplicada**. ISSN 1678-460X, v. 2, n. 2, 1986.
- MARTIN, J.R. e WHITE, P. **The language of evaluation: Appraisal in English**. London: Palgrave Macmillan, 2005.
- MARTINS, A. P. A. O Sujeito “nas ondas” do Feminismo e o lugar do corpo na contemporaneidade. In: **Revista Café com Sociologia**, Vol.4, Nº1. Jan- abr. 2015.
- MARTINS, Inês Rôlo. Mulheres **entre o som e o silêncio: imagens e representações das artistas de metal na LOUD!.** 2011.
- MCCLARY, Susan. **Feminine endings: music, gender & sexuality**. Minneapolis: Universty of Minesota, 2002.
- MCCLARY, Susan. Of Patriarchs... and Matriarchs, Too. Susan McClary Assesses the Challenges and Contributions of Feminist Musicology. **The Musical Times**, p. 364-369, 1994.
- MCCLARY, Susan. Towards a Feminist Criticism of Music. In: **Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes**, Vol. 10, nº 2, 1990.
- MILET, Kate. Beyond politics? Children and Sexuality. In: **Pleasure and danger: Exploring female sexuality**, v. 5, p. 218- 222, 1984.
- PARDO ABRIL, Neyla Graciela et al. **Cómo hacer análisis crítico del discurso. Una perspectiva latinoamericana**. 2a. Universidad Nacional de Colombia. Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura (IECO), 2007.

- PESCH, Doro. Doro: a musa do metal. **Roadie Crew**, São Paulo, ano 3 – nº24, p. 24, Nov/Dez. 2000. Entrevista concedida a Keth McDonald.
- PESSOA, D. “Eu sou gente!” – **Representação dos (trans) gêneros em veículos midiáticos** – caso Laerte Coutinho. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Viçosa. Viçosa. Março/2015.
- PRECIADO, Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11, jan. 2011. ISSN 1806-9584.
- Programa Heavy Metal Online nº 79:
<https://www.youtube.com/watch?v=82HCdHKY4Gw> , acesso em 11/01/2018.
- RAMALHO, V. Diálogos teórico-metodológicos: análise de discurso crítica e realismo crítico. **Cadernos de Linguagem e Sociedade**, v. 8, p. 78, 2007.
- RAMALHO, V.; RESENDE, V. D. M. **Análise de discurso (para a) crítica: o texto como material de pesquisa**. Campinas: Pontes, 2016.
- RESENDE, V.M., **Análise de Discurso Crítica: Uma Perspectiva Transdisciplinar entre a Linguística Sistêmica Funcional e a Ciência Social Crítica**. In: 33rd International Systemic Functional Congress, 2006.
- RESENDE, V.M; RAMALHO, V.S. **Análise de discurso crítica**. São Paulo: Contexto, 2006.
- RIBEIRO, Fernando. Moonspell: seguindo a inspiração. **Roadie Crew**, São Paulo, ano 18 – nº196, p. 30-33, Maio. 2015. Entrevista concedida a Guilherme Spiazzi.
- ROADIE CREW. **Release Roadie Crew**. São Paulo: Roadie Crew, 2013.
- ROJEK, C. **Celebridade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- SALIH.S. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- SANDOVAL, Pete. Morbid Angel: deuses eternos do metal. **Roadie Crew**, São Paulo, ano 9 – nº92, p. 18-19, Set. 2006. Entrevista concedida a Thiago Sarkis.
- SAYER, Andrew. Características chave do Realismo Crítico na prática: um breve resumo. **Estudos de Sociologia**, v. 2, n. 6, p. 7-32, 2014.
- SCHAAP, Julian; BERKERS, Pauwke. Grunting alone? Online gender inequality in extreme metal music. **IASPM@ Journal**, v. 4, n. 1, p. 101-116, 2013.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: **Educação e Realidade**, v. 15, n. 2, jul./dez, 1990.
- SHIMIER, Marcel. Destruction: The Butcher Strikes Back...Again! **Roadie Crew**, São Paulo, ano 8 – nº82, p. 18-19, Nov. 2005. Entrevista concedida a Andre Dellamania.
- SHUKER, Roy. **Popular music: The key concepts**. London and New York: Routledge, 2006.
- SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** 2ª edição, São Paulo: Edições Loyolla. 2005.
- SIMÕES, P.G. Celebidades na sociedade mediatizada: em busca de uma abordagem relacional. In: **Perspectiva**, v. 16, n. 1, p. 104-119, jan./abr, 2013.
- SIMONS, Simone, JANSEN, Mark. Epica: a um passo do paraíso. **Roadie Crew**, São Paulo, ano 9 – nº97, p. 66-70, Fev. 2007. Entrevista concedida a Thiago Sarkis.
- SWAIN, Tania Navarro. Por falar em liberdade... In: _____ **Estudos feministas e de gênero: articulações e perspectivas**, p. 36, 2014.

THOMPSON, J. B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis: Vozes, 2011.

VAI, Steve. G3'04 - Steve Vai – Deuses da Guitarra. **Roadie Crew**, São Paulo, ano 7 – nº74, p. 18, Mar. 2005. Entrevista concedida a Claudio Vicentin.

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

WEINSTEIN, Deena. Reflections on Metal Studies. **Global Metal Music and Culture: Current Directions in Metal Studies**, p. 22, 2016.

WEINSTEIN, Deena. The globalization of metal. In: **Metal rules the globe**. Duke University Press Durham, NC, 2011. p. 34-59.

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

WHITE, P. Valoração – A linguagem da avaliação e da perspectiva. **Linguagem em (Dis)curso** – LemD, Tubarão, v.4, n.esp., p.178-205, 2004.

WHITE, P. Valoração – a linguagem da avaliação e da perspectiva. In: **Linguagem em (Dis)curso** – LemD, Tubarão, v.4, n. esp, p. 178-205, 2004.

WHITE, P. Valoração: a linguagem da avaliação e da perspectiva. Trad. Débora de Carvalho Figueiredo. In: Coulthard, C. R. C e Figueiredo, D. C. (orgs) .IN:_____ **Linguagem e discurso: análise crítica do discurso**. V.4 número especial: 177-205, 2004.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**. Rocco, 1992.