

“MENINAS NÃO TOCAM PERCUSSÃO”: O ROCK UNDERGROUND A PARTIR DA PERSPECTIVA DE UMA PERCUSSIONISTA DO SARAVÁ METAL

Beatriz Medeiros¹

RESUMO

A partir de entrevistas semiestruturadas com Gê Vasconcelos, percussionista da banda de saravá metal Gangrena Gasosa, o presente artigo traz discussões que abrangem mulheres bateristas e percussionistas no rock *underground*. Compreendendo que a baixa representação feminina na percussão é resultado de diversos padrões misóginos incrustados na sociedade patriarcal (REDMOND, 2018), apresento o debate sobre educação musical feminina, sexismo na música – especificamente no rock *underground* (BILBAO, 2015, SCHAAP; BERKERS, 2014) –, múltiplas funções femininas e diferenças de gênero no mercado de trabalho (FEDERICI, 2019) como fatores significativos. Assim, é possível inferir que a própria construção ao entorno da ideia de profissionalismo na música pode variar e ser influenciada por concepções sexistas da sociedade patriarcal. Dessa maneira, este artigo propõe pensar nos motivos que justificam ou explicam a baixa representação feminina nas bateristas no rock *underground*, além de tentar responder à seguinte questão: quais funções essas mulheres assumem para serem entendidas como profissionais qualificadas?

PALAVRAS-CHAVE: Rock; Estudos Feministas; Comunicação e Música; Bateristas; Gê Vasconcelos.

“GIRLS DON’T PLAY PERCUSSION”: ROCK UNDERGROUND FROM THE PERSPECTIVE OF A SARAVA METAL PERCUSSIONIST

ABSTRACT

Based on semi-structures interviews made with Gê Vasconcelos, percussionist of sarava metal band Gangrena Gasosa, this article proposes discussions that cover rock underground female drummers and percussionists. Knowing that the low female representation in percussion results from different misogynistic patterns embedded in patriarchal societies (REDMOND, 2018), I bring forth the debate about female music education, sexism in music – specifically in rock underground scene (BILBAO, 2015, SCHAAP; BERKERS, 2014), multiple functions performed by women, and gender differences in the work market (FEDERICI, 2019), as important factors. Furthermore, it is possible to infer that the own construction around the idea of professionalism in

¹ Doutoranda com cotutela entre o Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e a Faculdade de Filosofia (Programa de Estudos de Sul Global) da Universidade de Tübingen. Bolsista de Excelência Acadêmica da CAPES e bolsista do DAAD. Mestre em Comunicação. Membro dos grupos de pesquisa MiDCom e MusiLab. Áreas de investigação: Estudos Culturais, Estudos de Gênero, Estudos Feministas, Comunicação, Música e Cultura Digital.

music, vary and it is influenced by sexist notions in patriarchal society. Hence, this article proposition is to think about the reasons to justify or explain the low representation of drummer women in rock underground, in addition to try responding the following question: which functions these women assume to be deemed as qualified professionals?

KEYWORDS: Rock; Feminist Studies; Music and Communication; Female Drummers; Gê Vasconcelos.

INTRODUÇÃO

Susan McClary (2002) defende que a forma como a música é produzida é expressão da estrutura de pensamentos da nossa sociedade, revelando como ela se constitui. Talvez por essa razão seja possível encontrar, em ambientes musicais – e eu destaco aqui o processo do fazer musical, bem como os atores envolvidos em produções – através da história, uma tendência para o silenciamento ou a diminuição da importância de personas não hegemônicas, ou que fogem ao padrão desejado da época em que se estabelecem.

Como uma indicação dos problemas sociais circunscritos ao sexismo estrutural nos mercados criativos, mulheres que se envolvem com a produção musical do guarda-chuva do gênero rock tendem a sofrer um apagamento – ou quase – deste panteão musical. Um exemplo pode ser apontado a partir das listas de melhores bandas e artistas de rock de todos os tempos. Na lista das *50 melhores bandas de todos os tempos*² divulgada pelo site Louder Sound, apenas uma banda lista possui mulheres em sua composição: Fleetwood Mac, 31ª colocação. Ainda assim, nesta representação é possível observar o determinismo sexista do gênero, Stevie Nicks não é apresentada como compositora, percussionista e vocalista da Fleetwood Mac, função que exerce até hoje, mas como namorada de Lindsay Buckingham. Christine McVie, por outro lado, tem suas funções de vocalista e tecladista mencionadas, mas ainda assim é ressaltado que ela já foi casada com John McVie.

² A lista está disponível em <https://bit.ly/3nHTqiv>. Último acesso 25 out. 2021.

Tal exemplo é ilustrativo dos lugares em que mulheres são enquadradas no universo do rock. No entanto, esse tipo de determinismo não é inaugurado no gênero musical. Historicamente falando, mulheres tendem a ser silenciadas não apenas na indústria musical (WOLFE, 2020), mas no mercado profissional de maneira geral. A instância do silenciamento diminui o valor do trabalho exercido por mulheres, ou aqueles delegados ao universo feminino (FEDERICI, 2019). Ao desvalorizar o trabalho realizado por mulheres, o capitalismo mantém o controle de seus corpos e, portanto, “seu trabalho e seus poderes sexuais e reprodutivos [são] colocados sob o controle do estado e transformados em recursos econômicos” (FEDERICI, 2019, p. 285). Dessa forma, o capitalismo e os homens que ganhavam com esse sistema, também tomam controle dos corpos femininos bem como da produção de recursos humanos.

Sem dúvida, o posicionamento e controle masculino da força de trabalho feminina, bem como a imposição às funções reprodutivas, vêm mudando de aspecto, perdendo força ou tomando outras formas. No mercado musical, por exemplo, é possível encontrar mulheres que tocam contrabaixo (CLAWSON, 1999), que assumem a liderança de bandas, que atuam como vocalistas e guitarristas (SCHILT, 2003; WALD, 1998). Mesmo que os problemas com relação a representação feminina nessas funções não tenham se findado, a garota da banda, “a vocalista, a imagem do grupo, e/ou tecladista ou contrabaixista, ou papéis mais minoritários, masculinizados e muito valorados como os de guitarrista ou baterista” (BILBAO, 2015, p. 83, tradução livre³), é uma categoria em constante crescimento.

No entanto, algumas funções ainda são absolutamente *generificadas*. Observando o número de mulheres bateristas em bandas de rock, por exemplo, voltamos praticamente a estaca zero em termos de representação feminina. A primeira e única baterista a aparecer no Rock & Roll Hall of Fame foi Moe Tucker, indicada em 1996 junto com sua banda The Velvet Underground. Na lista da revista Rolling Stone para os 100 maiores bateristas de todos os tempos é possível encontrar somente 5

³ Original: “la cantante principalmente, imagen del grupo, y/o teclista, bajista o ya más minoritariamente roles masculinizados y muy valorados como guitarra o batería.”

mulheres (Cindy Blackman, 97ª posição; Meg White, 94ª posição; Janet Weiss, 90ª posição; Moe Tucker, 77ª posição; e Sheila E., 58ª posição) e nenhuma delas aparece entre os 20 melhores. Será que isso acontece porque existem poucas mulheres tocando bateria? Ou seria esta uma amostra da falta de legitimação das mulheres instrumentistas?

Como Matt Brennan defende em seu livro *Kick It: a social history of the drum kit* (2020), a materialidade do kit de bateria moderno foi construída junto a noção de que esse instrumento requer força para ser tocado. Isso não é necessariamente verdade. Como qualquer outro instrumento a percussão requer técnica, mas a associação com a força (principalmente pensando no som mais forte produzido pelas bandas de rock) acabou aproximando o kit de bateria a um suposto universo masculino. Em sua tese de doutorado, *Women in Percussion: the emergence of women as professional percussionists in the United States* (2011), Meghan Aube também defende essa noção ocidental que dita que a bateria é um instrumento que perpassa a ideia de masculinidade. Ela aprofunda o debate mostrando que essa segmentação se inicia com as cenas de jazz, o que auxiliou a disseminação desse pré-conceito na música popular de forma geral, mas especialmente no rock.

Por isso, a definição e segregação acontecem também a partir das especificidades dos gêneros musicais. Menciono rock de maneira mais abrangente, mas quando tornamos nosso olhar para cenas ou subgêneros específicos, como heavy metal, este chamado *lugar feminino* pode ser mais restrito. Nesse sentido, específico o fenômeno que venho analisando neste artigo: Gheise “Gê” Vasconcelos, percussionista da banda de metal saravá Gangrena Gasosa e professora de bateria.

Gê é uma pessoa que complexifica as relações e *encruzilhadas*⁴ (MARTINS, 1997) entre gênero musical, instrumentação e a noção de espaço feminino na música. Além de integrar a Gangrena Gasosa, Vasconcelos também é colaboradora do projeto

⁴ Peça licença aqui a Exu e sua epistemologia.

Hi-Hat Girls⁵, ensina bateria em aulas particulares e é criadora do projeto Borda Underground⁶. Este trabalho utiliza o material que recolhi de uma série de interações com a percussionista. A primeira foi uma entrevista presencial que fiz com Gê em sua própria casa no dia 4 de outubro de 2019. Assistimos pela televisão, nesse dia, o show da banda de heavy metal Nervosa que performava no Rock in Rio. Parte da nossa conversa foi embalada pelo som feito pelas meninas e, por isso, conversamos bastante sobre a maneira como mulheres são tratadas no rock e no metal de uma forma mais abrangente.

A segunda interação oficial para essa pesquisa se deu a partir de um questionário que realizei para entrar em contato com mulheres instrumentistas da música brasileira. O questionário não focava em percussionistas ou bateristas necessariamente, nem em mulheres no rock. A minha ideia era recolher o máximo de informações possíveis para a pesquisa de doutorado sobre mulheres que atuam como instrumentistas, evidenciando suas experiências e histórias de vida. O questionário foi hospedado na plataforma Google Formulários e ficou aberto entre os meses de maio e julho de 2020. Gê respondeu esse questionário no dia 22 de maio de 2020.

Por fim, a terceira interação se deu como uma forma de retorno da primeira entrevista. Realizei uma entrevista semiestruturada com Gê, de maneira online, utilizando a plataforma de troca de mensagens instantâneas WhatsApp. Esta aconteceu no dia 12 de setembro de 2021.

Dessa forma, neste artigo levanto as problemáticas que envolvem percussionistas e bateristas, dentro do contexto do rock *underground*⁷. Para além de pensar em quais espaços são ocupados por essas mulheres, proponho pensar também em

⁵ Oficina de bateria para meninas e mulheres que acontecem de forma gratuita nas cinco regiões do Brasil. Mais informações <https://www.facebook.com/hihatgirls/>. Último acesso 04 mai. 2021.

⁶ O projeto tem como objetivo dar visibilidade para integrantes da cena de rock underground do Brasil, especialmente as integrantes femininas. Mais informações em: <https://www.bordaunderground.com/>. Último acesso 04 mai. 2021.

⁷ Neste artigo proponho pensar nessa nomenclatura de maneira a abranger a miscelânea de subgêneros do rock mais extremo que é possível de ser observado, especialmente, no contexto de música independente brasileira. Dessa maneira, quando falo de rock *underground*, me refiro a cena que abarca hardcore punk e metal (e seus subgêneros), focando especialmente nas bandas de produção independente.

como esses espaços são ocupados, tendo a trajetória, experiência e relatos de Gê Vasconcelos como referência. Assim, a pergunta que permeia esse artigo é: quais ações são tomadas por mulheres bateristas e percussionistas inseridas na cena de metal, para que elas sejam consideradas qualificadas enquanto profissionais?

Tendo em vista a função exercida pela agente entrevistada, proponho o debate que aproxima bateristas e percussionistas. Uma hipótese aventada na pesquisa que venho realizando no doutorado é que o *estranhamento* demonstrado por um público geral ao encontrar mulheres bateristas, ou a circunscrição do instrumento ao masculino, pode ser remontada a partir da proibição religiosa. De acordo com Layne Redmond em *When the Drummers Were Women: A Spiritual History of Rhythm* (2018), a percussão era utilizada como uma ferramenta de transe espiritual em religiões antes da era de dominação judaico-cristã. Instrumentos como tambores eram considerados sagrados, parte importante de rituais em que o natural e o sobrenatural podiam se encontrar. Muitas mulheres sacerdotisas manejavam desses instrumentos. Com o passar dos anos e com a dominação de povos e etnias patriarcais, o feminino passou a ser visto como um risco para a dominação masculina e mulheres passaram a ter uma posição menor em regimes religiosos e, portanto, perdendo o espaço na percussão. Isso se deu de tal forma que, até hoje, em algumas linhas de religiões de matrizes africanas, o uso da percussão por mulheres é proibido em festas e rituais sagrados (ROSA, 2006).

Além disso, e como demonstrarei mais a frente nesse trabalho, outros fatores como o trabalho feminino no mercado criativo, o preço de uma bateria inteira e o estabelecimento da cristalização de gênero e suas convenções sociais na música (MCCLARY, 2002), podem influenciar no número de mulheres que assumem a posição de bateristas no rock. Esses foram pontos de conversa com Gê Vasconcelos e dificuldades apontadas por ela mesma.

Este artigo é uma tomada feminina (e feminista) para uma cena musical que segue reproduzindo o sexismo estrutural e opressões contra mulheres provenientes do cotidiano. No entanto, é importante reafirmar que o rock *underground* não inventou o machismo. Essa prática tem suas raízes fincadas na acumulação primitiva que é base

para a estrutura capitalista contemporânea (FEDERICI, 2019). Por outro lado, como outros estudos anteriores a este, mulheres são capazes de criar formas de resistência contra essas opressões.

Por fim, eu ressalto que ainda que alguns estudos explorem a experiência e as narrativas de mulheres na história do rock, a quantidade de materiais acadêmicos que focam nessa problemática ainda é relativamente incipiente. Encontrar produções que centrem suas discussões em mulheres bateristas e percussionistas profissionais é especialmente difícil devido ao baixo número e a, ainda, pequena representação feminina nesta atividade. Assim, este artigo tem como objetivo iniciar um debate sobre mulheres que tocam bateria a partir de uma figura central, Gê Vasconcelos, observando como ela vêm resistindo em um contexto de preconceito estrutural. Eu proponho, nas palavras de Susan McClary (2002, p. 26, tradução livre⁸), “começar a examinar a relatividade de nossos próprios hábitos de pensamentos pré-concebidos” e revisitar o lugar de mulheres bateristas como algo fundamental para a estruturação do rock.

DO GARAGE AO CIRCO VOADOR – A GANGRENA DO RIO

Perto do palco agora, olho mais ainda tentando ver os punks. Punk nenhum. Fui definindo aos poucos a presença de gente estranha contudo de preto, mas sem ainda compreender. Olho o palco, por segundos só o som me ocupa. Quando parei no meio da pista e pertíssimo da banda, me dei conta (e só aí me dei conta) de que estava cercada de heavys. Cabelos longuíssimos - e agora eu via: os coletes abertos, músculos a mostra, e as correntes, calças pretas e jeans. Eram eles (CAIAFA, 1985, p. 130-131).

Janice Caiafa realizou, no início dos anos 1980, uma extensa investigação etnográfica sobre a cena punk rock na região sudeste do Brasil, principalmente no eixo Rio-São Paulo. Em sua etnografia, Caiafa (1985) aborda a relação conflituosa entre os “punks” e os “heavys” (ou fãs de heavy-metal que habitavam a cidade, também conhecidos como *headbangers* ou, de maneira mais abasileirada, metaleiros). Ao interpretar o que acontecia pelas ruas, pontos de encontro e casas de show, a

⁸ Original: “to begin examining the relativity of our own cherished habits of thought”

pesquisadora demonstra que apesar das diferenças vitais entre os integrantes de ambas as cenas na cidade do Rio de Janeiro, tanto os punks quanto os heavys são parte fundamental da edificação de um imaginário coletivo do rock *underground* carioca – quicá, brasileiro.

Tanto o punk quanto o metal começaram a ganhar mais força no Brasil nos anos 1980. No Rio de Janeiro, os subgêneros foram adotados por muitos jovens da periferia, mas sempre acionando valores mais globalizados do rock como autenticidade, originalidade, irreverência e rebeldia (CAIAFA, 1985; MEDEIROS, 2017). Uma característica presente inicialmente em ambos os subgêneros, como observado por Abda Medeiros (2017), era a composição de músicas em português com o objetivo de valorizar o linguajar brasileiro, mas também por motivos financeiros. Como muitos os membros e membras da cena eram provenientes da classe trabalhadora e moradores do subúrbio, o acesso a escolas e cursos de idioma eram absolutamente limitados. No contexto do metal brasileiro, a utilização da língua portuguesa nas linhas vocais começou a perder espaço para os estrangeirismos quando bandas de heavy metal nacionais começaram a gravar no exterior (MEDEIROS, 2017).

O espaço físico dessas cenas também começou a ganhar maior força a partir dos anos 1980. Na rua Ceará, no centro da cidade próximo ao bairro da Lapa, uma série de casas de festa voltados para o público do rock foram abertas nessa época. A primeira e – talvez – mais conhecida foi o Garage, aberta em 1987 pelo organizador de eventos Fábio Costa que também promovia shows de rock no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro (LOPES, 2006). A casa foi responsável por lançar nomes importantes de bandas e artistas para a cena do rock *underground* carioca, como é o caso da banda Planet Hemp e, obviamente, da Gangrena Gasosa (SILVA, 2017).

O Garage era mais frequentado por fãs de heavy metal do que por fãs de outros subgêneros – ainda que fosse possível encontrar punks e até grunges que iam a shows específicos na casa de festa (LOPES, 2006). O lugar recebia um grande público e entre os anos 1980 e 1990 foi espaço de shows, inclusive, para bandas de rock estrangeiras, como é o caso da Exodus e da Agnostic Corpse. Neste cenário, a Gangrena Gasosa fez o

seu nome, mas também foi uma das únicas bandas proibida de tocar. Antes de adentrar nesse acontecimento, irei apresentar a banda em questão.

A Gangrena Gasosa tem uma longa e consolidada história na cena de rock *underground* carioca. A banda foi fundada nos anos 1990 e, desde o princípio, utilizava a estética de entidades do Candomblé e Umbanda como forma de chocar o público. Em uma entrevista para o Programa do Jô Soares⁹ de 1993, a banda, na época em sua primeira formação, explica que mesmo o nome foi escolhido de maneira a causar uma reação de choque e nojo – já que se refere a uma doença causada por infecção do tecido muscular –, um artifício comum entre bandas de rock, especialmente às bandas hardcore, vide Olho Seco, Garotos Podres, Ratos de Porão e Cólera. No entanto, a Gangrena Gasosa levava o choque da performance a um outro nível em comparação com outras bandas que tocavam no Garage nos anos 90: “Gangrena Gasosa acabou ficando mais conhecido na época por furtar as encruzilhadas. Os despachos e demais itens afanados do espaço público ornamentavam o palco e eram distribuídos ou, com frequência, despejados sobre a platéia.” (SILVA, 2017, p. 6-7).

Pela Gangrena já passaram uma sorte diversificada de Exus, Omulús, Caboclos Sete Flechas, Pombas Giras, entre outras entidades. A princípio a banda não se associava de maneira comprometida com as religiões de matrizes africanas, utilizando os artifícios como pontos de macumba – essenciais para as canções –, despachos e caracterizações de entidade de maneira jocosa, se apropriando de signos fundamentais para a identidade brasileira. Além disso, a ideia era personificar o próprio *demônio* nacional. Paulão e Chorão, membros da primeira formação, começaram a compor músicas que tinham como inspiração, dentre outras fontes, o livro *Orixás, caboclos e guias: deuses ou demônios*, do bispo e fundador da Igreja Universal do Reino de Deus, Edir Macedo (SILVA, 2017). Assim, desde o início, as composições e performances da banda uniam a ideia mistificada do rock como a música do diabo e o imaginário cristão brasileiro que demoniza e vilaniza as religiões de matrizes africanas.

⁹ A entrevista pode ser vista em: <https://bit.ly/2ZCRhMQ>. Último acesso 25 out. 2021.

A apropriação dessas ideias é evidenciada com o auto rótulo sob o qual a banda se categoriza até hoje: saravá¹⁰ metal. Justamente pelas escolhas desses símbolos e por acionar esse imaginário específico, que houve a proibição da banda em tocar no Garage. Atrás do Garage havia um terreiro¹¹ e, de acordo com a mãe de santo responsável pelo espaço, quando a Gangrena tocava na casa, as entidades ficavam nervosas. Nesses momentos, segundo as histórias contadas por Fábio Costa e outras testemunhas no documentário Desagradável¹², alegava-se que Exus raivosos desciam e as entidades não ficavam felizes com a performance que estava acontecendo no estabelecimento vizinho ao espaço sagrado (LOPES, 2006; SILVA, 2017).

A Gangrena Gasosa se associa, na atual formação mais do que nunca, diretamente com uma construção cultural brasileira de sincretismo religioso e orgulho nacional. No site da banda¹³, a frase que a descreve é: “A versão macumbeira do Bléqui Metal¹⁴” – descrição acertada, já que a banda possui raízes óbvias no heavy metal e, assim como bandas de Black Metal, utilizam-se de elementos religiosos como forma de acionar o imaginário mítico do público. Existe também um respeito maior com o uso dos simbolismos das entidades. Na minha conversa com Gê Vasconcelos ela explica que costuma se consultar em um terreiro para saber se a entidade que ela *encarna*, a Pomba Gira Maria Mulambo, está feliz com a representação e qual oferenda precisa ser realizada. “Às vezes eu só preciso acender uma vela roxa, por exemplo, pra proteção e tal. Às vezes ela pede uma coisa mais elaborada, sabe? (...) Eu tento sempre seguir, não usar coisa cigana [por exemplo]” (VASCONCELOS, 2019).

A atual formação também parece mais relaxada quando o assunto é misturas de gêneros musicais para além do espectro do rock. O vídeo clipe da música Coió, por

¹⁰ Interjeição comumente usada por pessoas de umbanda como uma forma de saudação.

¹¹ Espaço onde acontecem rituais sacros de umbanda e candomblé.

¹² Documentário de 2013 sobre a história e trajetória da banda. Direção: Fernando Rick. Produção: Ângelo Arêde, Gê Vasconcelos e Fernando Rick. Pode ser assistido em <https://bit.ly/3Cx90nj>. Último acesso 28 out. 2021.

¹³ O site pode ser acessado em <https://www.gangrenagasosa.com.br/>. Último acesso 25 out. 2021.

¹⁴ Seguindo o padrão de escrever como se fala, foi escolhido a versão aportuguesada da palavra preto em inglês para fazer referência ao subgênero black metal.

exemplo, tem como ambientação o Carnaval de rua, típico do Rio de Janeiro. De acordo com a descrição da própria banda para o material disponível no site:

COIÓ tem como pano de fundo o Carnaval e todos os contratemplos possíveis pra quem fica de vacilação na cultuada festa da carne. Para o povo de terreiro significa algum tipo de repreensão, bronca ou advertência aplicada por alguma entidade. Incorporado à língua portuguesa, o termo também pode significar alguém tolo, sem noção, bobo, bobalhão, trouxa, inocente (Descrição disponível no site da banda).

De certa maneira, este comportamento da Gangrena Gasosa acompanha as mudanças que observamos acontecer na cena de rock independente carioca. No atual contexto da cena de rock *underground*, especificamente, muitos dos shows e festivais que acontecem se dão por incentivos individuais e das próprias bandas. Existem poucos bares que toquem exclusivamente rock na Lapa e algumas casas de festa, como a Motim¹⁵, vêm se esforçando para manter as portas abertas. No entanto, para que isso possa se concretizar, uma miscelânea de gêneros, artistas e bandas frequentam o mesmo espaço, algo que certamente influencia no fazer musical.

A Gangrena Gasosa passou por uma virada mais ou menos em 2013. Com o lançamento do documentário e uma nova e maior visibilidade, a ideia de todos os integrantes era parar de tocar em locais pequenos e começar a realizar shows em casas de festas conhecidas. Foi o caso do Teatro Odisseia, até ele fechar, mas também é o caso do Circo Voador. Desde 2013, a Gangrena faz shows no espaço quase todos os anos, marcando presença no palco, seja realizando aberturas para bandas como Raimundos ou integrando festivais como o Metal Contra o Fascismo, que aconteceu em 2018. Apesar do Circo Voador ser um espaço que desde o início acolhia bandas e públicos do rock carioca (CAIAFA, 1985; MEDEIROS, 2017; SILVA, 2017), a casa é um lugar disputado e aberto para a frequência de pessoas de diversas culturas. Ao passo

¹⁵ Espaço Motim é um centro cultural e coletivo que promove shows e eventos de bandas e artistas de rock *underground*. A Motim havia fechado as portas em 2018, mas retomou as atividades com a ajuda de um financiamento coletivo em 2019. Hoje, por causa da pandemia, o centro cultural para artistas independentes segue com uma série de eventos online, além de ter cedido o espaço para tatuadores e vendedores de roupas e peças de segunda mão. Além do espaço, os profissionais que conseguem ir trabalhar no espaço recebem suporte de material e divulgação nos perfis da Motim. O espaço está sendo, de certa forma, ressignificado com atividades artísticas possíveis durante a pandemia.

que festivais de metal acontecem no Circo, outros eventos como o Samba do Omar¹⁶ também são hospedados pelo espaço. Tal fato não diminui ou faz com que a cena de rock *underground* carioca perca força, mas apenas demonstra que a pluralidade e heterogeneidade de culturas podem e devem frequentar o mesmo espaço, ainda que não necessariamente no mesmo intervalo temporal.

A seguir, especifico a função de Gê Vasconcelos na Gangrena Gasosa e como ela se coloca enquanto mulher percussionista na cena de rock *underground*.

“A IDEIA É EXALTAR A PRESENÇA FEMININA (...) SOMOS PARTE ESSENCIAL DA CENA UNDERGROUND”¹⁷ – ROCK (NO) FEMININO

A atual formação da Gangrena Gasosa (figura 1) conta com a participação de Ângelo Arêde (Zé Pelintra¹⁸, vocal), Eder Santana (Omulú¹⁹, vocal), Minoru Murakami (Exu Caveira²⁰, guitarra), Diego Padilha (Exu Tranca Ruas²¹, baixo), Alex Porto (Exu Tiriri²², bateria) e Gê Vasconcelos (Pomba Gira Maria Mulambo²³, percussões). Em 2010, Gê se tornou a primeira – e, até agora, única – mulher a integrar a Gangrena Gasosa que possui mais de 20 ex-integrantes, dentre eles quatro ex-percussionistas. Sua posição na formação da banda não veio sem conflito e, até hoje, ela relata passar por situações desconfortáveis por ser a única mulher em meio a um grupo masculino que se

¹⁶ Evento promovido pelo conhecido Bar do Omar em que grupos de pagode tocam em um contexto descontraído de *boteco*.

¹⁷ Fala de Gê Vasconcelos explicando o Borda Underground, projeto desenvolvido por ela para divulgação de mulheres atuantes na cena *underground*, em entrevista concedida ao portal Cultura em Peso, em 2021. A entrevista pode ser acessada em <https://bit.ly/3w6MHCI>. Último acesso 28 out. 2021.

¹⁸ Entidade considerado patrono da cultura da vida noturna, incluindo bares e sarjetas. Usualmente retratado como a figura do malandro.

¹⁹ Considerado como o senhor das doenças e das curas, acredita-se que ele tem a capacidade de renovar os espíritos e cuidar dos mortos. Usualmente caracterizado vestindo um traje de palha que lhe cobre da cabeça aos pés.

²⁰ Uma das falanges de Exu, o Senhor Caveira é responsável por combater energias negativas e cuidar para que espíritos desencarnados não regridam e completem seu processo de evolução.

²¹ Também conhecido como Exu Tranca Rua das Almas, é uma das falanges de Exu e responsável por guiar e cuidar dos caminhos que trilham a humanidade.

²² Falange de Exu responsável pela manutenção da lei e da ordem espiritual. Acredita-se que a entidade é importante para dar fim a ordem negativa e ao caos, restaurando a luz.

²³ Entidade responsável por fazer limpeza espiritual, desfazer magias negras e abrir caminhos na saúde e no amor sem amarrações.

insere em uma cena musical absolutamente masculinizada. Tais situações não necessariamente acontecem dentro do espaço da banda, mas na forma como o público de uma forma geral encara o lugar que ela ocupa.



Figura 1 – Gangrena Gasosa. (Da esquerda para direita) Eder Santana, Gê Vasconcelos, Ângelo Arêde (acima), Alex Porto (abaixo), Diego Padilha e Minoru Murakami. Fonte: Site oficial Gangrena Gasosa. Foto por Felipe Diniz

Gê Vasconcelos tem 38 anos, é bissexual, parda e mora na cidade do Rio de Janeiro. Contando-me um pouco sobre sua experiência, ela se recorda que a primeira vez que se interessou por música foi quando ainda era uma menina, morando em Magé (município da região metropolitana do estado do Rio de Janeiro) e seus pais costumavam dar churrascos no quintal de casa onde rodas de samba também aconteciam. Ela me conta:

Tinha um grupinho de pagode, Alegria Samba Show. Eles tinham até um disquinho assim pequenininho com a fotinha deles (...). Essa galera tava sempre lá em casa, então tinha muita festa e eu sempre em contato com os instrumentos, vendo a galera tocar, né, [às vezes] tocava alguma coisa (VASCONCELOS, 2019).

Por esse motivo, seu primeiro contato profissional com a música não foi diretamente com o rock, mas seguiu uma heterogeneidade de gêneros como samba, jongo e até mesmo gospel – Gê começou a aprender bateria em uma escola de música gospel, o único lugar em Magé que, na época, ensinava o instrumento. Mesmo o

princípio dessa história parece caminhar para a multiplicidade de símbolos, ou a encruzilhada de significados em imagem e performance, para referenciar Leda Maria Martins (1997), que é hoje a Gangrena Gasosa.

O interesse de Gê pelo rock e pela profissionalização musical só aconteceu mais tarde – quando ela tinha entre 22 e 23 anos. “Foi quando eu vim morar no Rio que eu fui fazer aula lá no Casagrande²⁴ mesmo, na Lapa, aí já tive o contato com o universo da música mesmo. Que não fosse gospel” (VASCONCELOS, 2019). Nessa mesma época, Gê começou a frequentar rodas de jongo – em que ela eventualmente tocava – e espaços musicais em bairros como a Lapa. Mais tarde, quando ingressou no projeto Musikfabrik²⁵ da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), seu interesse pela indústria fonográfica foi tomando forma e ela tentou formar duas bandas, sem muito sucesso.

Em 2010, a Gangrena Gasosa abriu uma vaga para percussionista. Na época Gê namorava com Ângelo Arêde e ele perguntou se ela não estaria interessada em assumir a posição de percussionista. Na época, Gê ainda trabalhava eventualmente na roda de jongo, mas conseguia ganhar um dinheiro fazendo o concerto de percussões. Ela, portanto, tinha experiência com manutenção de tambores por causa da sua formação no Musikfabrik. Ângelo propôs:

‘Po, não quer entrar na banda não?’ Eu nem tocava percussão. Eu tinha estudado bateria, né, eu fazia instrumento de percussão e arranhava [algumas músicas]. Aí eu falei assim, ‘Ah, não, po! Não sou percussionista.’ Aí ele falou assim, ‘Cara, a gente só vai ter show daqui há tantos meses, po você toca. Po, tu não quer treinar e fazer um teste?’ Aí eu, ‘Ah, tá, pode ser. Não tenho nada a perder mesmo.’ Aí eu fui treinei fiz um teste (...) fui avaliada pela banda, né, não fui enfiada como a namoradinha do vocalista como... Igual vieram falar, né, perfis fakes (VASCONCELOS, 2019).

Gê afirma que tanto ela quanto Ângelo acreditavam ser importante o aceite dos membros da banda, para que eles a enxergassem como uma musicista antes de tudo. Por

²⁴ Escola de Bateristas Jorge Casagrande é uma tradicional escola para bateristas amadoras/es que existe na cidade do Rio de Janeiro desde 1996.

²⁵ Projeto de extensão desenvolvido pelo músico Antônio José do Espírito Santo em 1995, no Departamento Cultural da UERJ. Consiste em oficinas que tem como propósito ensinar membros da sociedade civil a fabricar, manusear e tocar instrumentos de percussão. Mais informações em <http://musikfabrik.free.fr/>. Último acesso 30 out 2021.

essa razão, houve a insistência no teste e, antes dele, Gê treinou diversas músicas da banda, já que sua experiência com percussão era limitada de acordo com sua autoavaliação. Essa preocupação em ser colocada no *lugar de namorada do cara da banda* remete muito a ideia de categorização feminina no rock, como debatido por María Bilbao (2015). A autora afirma que, a partir de uma construção sexista do gênero musical, mulheres possuem lugares pré-estabelecidos, onde elas não ameaçam a supremacia masculina.

Outra construção é a ideia de gênero e *tokenismo* no heavy metal, como proposto por Schaap e Berkers (2014). *Token*, traduzido livremente do inglês para o português, significa símbolo ou emblema. Portanto, o processo de *tokenismo* ressalta exceções que supostamente comprovam regras. Ou seja, em um contexto de disparidade de gêneros em certas áreas da sociedade – como é o caso de mulheres atuando como musicistas no heavy metal –, grupos minoritários tendem a passar por situações como a generalização e padronização de características que não são necessariamente reais, além de julgamos de valor que desconsideram as individualidades das construções identitárias. Dessa forma, os autores debatem três consequências do *tokenismo* para mulheres no metal: “i) grande visibilidade que geram avaliações sexistas, ii) visibilidade resultando no ‘olhar masculino’, iii) reações de surpresa ou negativas quando papéis de gênero (encapsulados) são quebrados” (SCHAAP; BERKERS, 2014, p. 105, tradução livre²⁶).

Essas consequências já foram – e ainda são – vividas por Gê. Ela relembra que, quando tinha acabado de entrar na banda, mesmo passando por um teste e se provando o suficiente para assumir a posição de percussionista, ainda era vista como a namorada do vocalista e a sua individualidade e opinião pessoal eram invalidadas.

no começo não foi fácil por motivos de? Adivinha? Machismo. O guitarrista da época que batia de frente comigo (...) já teve ocasião em que ele propôs uma votação na banda... estávamos em círculo. Ele perguntou a opinião da pessoa na minha esquerda, me pulou, e perguntou da pessoa na minha direita. Ele achou que o voto do Ângelo era “duplo” e a minha opinião não era

²⁶ Original: “i) high visibility leading to gender-biased evaluations, ii) visibility resulting in a ‘male gaze’, iii) surprised or negative reactions when (encapsulated) gender roles are broken.”

necessária (...) a “namoradinha” do cara da banda, saca? (VASCONCELOS, 2021).

As situações sexistas não vinham apenas de ex-membros da banda, que não admitiam que uma mulher assumisse a posição de percussionista. Gê também encarou dificuldades com donos de casa de show e funcionários que trabalhavam nesses espaços, como *roadies* e seguranças. No questionário da plataforma Google Formulários, Gê listou algumas situações que viveu nos espaços onde fazia shows com a Gangrena Gasosa:

* já fui barrada no meu próprio show, saí pelos fundos do evento pra ir no caixa eletr[ô]nico e quando eu voltei o segurança me mandou pra fila pra comprar ingresso.

* já fui impedida de ir ao palco por acharem que eu era namorada de alguém da banda

* já me impediram de entrar no evento com ferramentas, mesmo eu dizendo que eram dos meus instrumentos

* já fui hostilizada por técnicos de som e acontece com frequência deles tentarem me enrolar achando que eu não sei que tipo de equipamento eu preciso.

Essas coisas aconteciam mais quando a minha banda tocava em lugares mais caídos. Hoje em dia tocamos em lugares melhores. Mas ainda assim rolam situações em que muitas pessoas não levam a sério MESMO o fato de eu responder por uma banda com 5 homens. Quando tem alguma coisa pra resolver falam direto com o vocalista, achando que é ele quem resolve. E isso acontece mesmo quando o próprio diz: "é ela que resolve isso". Parece que essa informação simplesmente não é armazenada no HD de algumas pessoas. Elas voltam a falar com o vocalista, me ignoram (VASCONCELOS, 2020).

A seriedade que a banda possui hoje talvez não existisse sem o trabalho e influência de Gê Vasconcelos que também atua com agendamento e organização de shows, produção de vídeo clipes e músicas, entre outras funções. O acúmulo de responsabilidades é comum entre os membros de bandas de rock independente no Brasil. Profissionais que atuam nos bastidores como agentes, *roadies* e produtores são caros para bandas e artistas que não lucram exclusivamente com o que produzem, como é o caso da Gangrena Gasosa. Na atual formação, todos os integrantes desempenham papéis importantes para o andamento da banda, mas eu e Gê conversamos um pouco sobre as funções extras que ela acabou assumindo e acumulando em 11 anos:

quando eu entrei na banda, assumi a missão das redes sociais. vi a galera entrando em contato, querendo comprar camisa, e a banda nem sonhava em vender *mechan* [*merchandising*]... enquanto isso a galera contava moeda para pagar ensaio, e *os caras lá “estrelinhas” da época reclamando que a banda não dava dinheiro*. Eu que comecei o movimento de pegar uma parte de cachê pra investir em *merchan*, foi aí que começamos a n[ã]o pagar ensaio do bolso (VASCONCELOS, 2021, destaques meus).

Além do investimento em *merchandising*, ou produtos referentes a banda, como camisetas e bottons, Gê também padronizou a página da Gangrena Gasosa no Facebook, criou perfis no Twitter e no Instagram e incluiu a banda em plataformas de streaming como Spotify. Quando Gê menciona “os caras” que reclamavam “que a banda não dava dinheiro”, como destacado acima, ela se refere aos membros da antiga formação da Gangrena Gasosa. Apesar de consolidados na cena de rock *underground* brasileira, a banda, em sua antiga formação, suspendeu as atividades por causa de conflitos internos – um deles relacionado à administração financeira. Em 2004, Ângelo Arêde e Anjo Caldas – ex-percussionista – decidiram retomar as atividades da Gangrena junto com o guitarrista Vladimir Rodriguez e o vocalista Chorão, ambos membros da primeira formação. Apesar de se reencontrarem em 2004, o show de retorno só aconteceu quatro anos depois, em 2008.

Quando ingressou na Gangrena em 2010, as ideias de Gê Vasconcelos para trabalhar melhor a visibilidade da banda, tocar em locais maiores e ganhar alguma renda com a venda de produtos foi justamente para que pausas por conflitos, como em 2001, não acontecessem. Para tal, ela inclusive assumiu a responsabilidade de organizar os camarins:

Se você tá lá [no camarim] e tem uma mesa que você pode botar seu celular, você chega e fala assim: “Gente, olha só, essa mesa aqui, vamo deixar pros celulares? Vamo deixar bebida e tal naquela dali?” (...). Aí, eventualmente, se eu vejo alguma coisa [falo]: “Quem foi o filho da puta que botou esse copo aqui?” (...) Uma merda, escolhi tá numa banda com os caras, não vou sair dela, não por esse motivo, né. Mas vou reclamar até a morte! (VASCONCELOS, 2019).

Questionando-a sobre como estava a situação da organização dos camarins e se ela sentia que ficava com essa responsabilidade por ser a única mulher do grupo, ela me diz:

Homem é tudo folgado mesmo. E mulher é atenta né... até por questões de *sobrevivência*. Eu chego nos lugares e já faço uma varredura em tudo. Como eu entro, como eu saio, quem tá lá, se eu vou com a cara das pessoas, *se tiver homem desconhecido eu olho pra cintura pra ver se tem arma*. (...) Claro que eles se garantem nos instrumentos, nos ensaios, no carisma, mas pra mim ser profissional é se preocupar com tudo, desde sua existência no camarim, desde seu comportamento com os técnicos de som. (...) já paguei esporro pra geral na banda com esse lance de limpeza, pra pensar nos funcionários, nas pessoas que v[ê]m depois. É cansativo ter esse tipo de conversa, gasta energia e eu acho que é obrigação deles se preocupar. Mas enfim... HOMENS (VASCONCELOS, 2021, destaques meus).

Interessante de se observar que em ambos os relatos de Gê, a percussionista reproduz algumas concepções sobre os papéis de gênero impostos entre homens e mulheres. Em sua fala, percebemos que Vasconcelos internalizou que o seu papel vai ser sempre a de pessoa que reclama e tenta organizar o espaço para o bem do profissionalismo da banda. A mesma preocupação não parece acontecer de maneira automática para os outros cinco membros da banda, porque eles estão acostumados com uma estruturação patriarcal da sociedade que dita que homens não precisa se preocupar com algumas situações básicas do dia a dia, como organização doméstica. Apesar de um camarim não ser um espaço doméstico, mas um espaço de trabalho, a *organização* do dito espaço perpassa ideias de domesticidade. E, dessa maneira, e por causa de uma construção social que impõe a harmonia do lar como uma responsabilidade exclusivamente feminina (FEDERICI, 2018), na relação entre cinco homens e uma mulher da mesma banda, o incômodo e o impulso de arrumar o espaço que é parte do trabalho acaba recaindo para o lado feminino. Nesse sentido, o questionamento que requer um maior aprofundamento é qual o entendimento do conceito de *profissionalismo musical* quando transpassado por problemas de gênero.

Não apenas o quesito organizacional, mas a própria noção de *perigo* perpassa as questões de gênero e isso é perceptível no relato acima. Quando Gê fala que a primeira coisa que faz ao chegar em algum lugar é olhar o seu entorno, buscando rotas de fuga, caso haja necessidade e se certificando que homens desconhecidos não são uma ameaça, ela demonstra a sua própria maneira de lidar com situações potencialmente perigosas. Uma forma de sobrevivência, utilizando a mesma palavra ressaltada pela percussionista,

enquanto mulher que trabalha como musicista na cena de rock *underground* e, portanto, frequenta muitos eventos noturnos.

Essas preocupações fazem parte do dia a dia de mulheres em sociedades extremamente patriarcais e misóginas. De acordo com o relatório *Visível e invisível: a vitimização de mulheres no Brasil – 2º edição*²⁷, pesquisa divulgada pela ONG Fórum Brasileiro de Segurança Pública em 2019, 37,1% de brasileiras com mais de 16 anos contam já terem sofrido algum tipo de assédio. No entanto, de acordo com o mesmo relatório 59% da população admite já ter presenciado pelo menos uma mulher sendo agredida física ou verbalmente no espaço público. Somam-se esses dados ao fato de que as cenas de rock *underground* ainda se mostram como absolutamente masculinizadas (SCHAAP; BERKERS, 2014), a desconfiança e precaução demonstradas por Gê Vasconcelos não é desmedida.

Todas essas preocupações casadas com as funções extras que Gê parece assumir com a banda parece muito trabalho. De fato, em nossa conversa em 2021 eu questionei se ela achava que carrega demais a Gangrena Gasosa sozinha, se, talvez, estivesse um outro homem assumindo sua posição, a banda estaria cotada para tocar em grandes eventos como o Abril Pro Rock²⁸. Gê responde: “eu acho que se não tivesse eles estariam tocando no heavy duty e reclamando da vida. ou se tivesse outro cara [no meu lugar]. Eu que tive que dizer que a gente não é mais banda de heavy duty” (VASCONCELOS, 2021). Neste relato fica evidente que a preocupação da percussionista vai além da boa imagem da banda, como quando ela se preocupa com o camarim; também vai além da preocupação com a segurança pessoal. Ao casar imagem e segurança, Vasconcelos se coloca na posição de impulsionar a Gangrena para tocar em

²⁷ O relatório pode ser acessado em <https://bit.ly/3nKeu8c>. Último acesso 20 out. 2021.

²⁸ Recorrente desde 1993, o Abril Pro Rock é um dos festivais mais importantes de música popular independente do Brasil. O festival acontece anualmente na cidade de Recife e já levou para seus palcos bandas e artistas importantes como, Sepultura, Arnaldo Antunes, Nação Zumbi, Pato Fu, O Rappa, entre outros. A Gangrena Gasosa já tocou na edição de 2015 e estava listada para tocar no festival em 2020 – foi cancelado por causa da pandemia.

locais maiores, saindo dos espaços pequenos e, na visão de muitos, que já estão em decadência²⁹.

Para tal, ela assume uma posição em que se coloca realizando múltiplas funções, focando na criatividade e pensando no bem-estar coletivo. De acordo com a pesquisa realizada por de Gouvêa, Silveira e Machado (2013), a grande diferença entre mulheres empreendedoras e homens empreendedoras acontece justamente no foco. Mulheres tendem a assumir mais responsabilidades e serem mais flexíveis, sabendo lidar melhor com situações de imprevisibilidade por pensarem criativamente e por estarem acostumadas a lidar com situações que requerem múltiplo foco. Homens são mais centrados em seu desenvolvimento pessoal, sendo mais objetivos e assertivos.

Provavelmente, isso acontece por causa do determinismo cultural que coloca a mulher contemporânea como uma profissional capaz de competir com outros homens, mas que seguem assumindo as funções domésticas. Assim, essa característica do pós-feminismo que apresenta a supermulher, capaz de lidar com o mercado de trabalho e o espaço doméstico, sem que o homem assuma parte dessa responsabilidade é apenas mais uma amarra para a regulação da vida de mulheres (MCROBBIE, 2009). E isso acaba sendo continuamente reproduzido por diversas mulheres e parece introjetado no discurso de Gê.

No entanto, outro fator entra na equação quando o assunto é a experiência de Vasconcelos com a música: o fato dela atuar como percussionista e professora de bateria.

FAZENDO BARULHO: A EXPERIÊNCIA FEMININA NA PERCUSSÃO

Megan Aube (2011) afirma que as primeiras influências são importantes para o interesse profissional feminino na bateria ou na percussão. A referência que professoras

²⁹ O Heavy Duty é uma tradicional casa de shows, palco do início da cena de rock underground no Rio de Janeiro, também localizado na Rua Ceará. Diferente do Garage, o Heavy Duty segue com suas atividades como um bar e restaurante, mas uma denúncia de agressão contra frequentadores do espaço vem levantando dúvidas sobre a segurança das mulheres no local. Mais informações <https://bit.ly/3btq7KZ>. Último acesso 30 out. 2021.

ou professores de percussão podem representar para suas alunas ou alunos é importante, pois é nos primeiros estágios da educação instrumental que a sensação de pertença e o interesse vão tomar forma. Por isso, mesmo a troca comunicacional entre alunos e professores precisam levar em conta as diferenças decorrentes da construção social dos papéis de gênero, especialmente em se tratando de estereótipos (AUBE, 2011).

Gê fala que um de seus primeiros contatos com instrumentos musicais foi na banda da escola, ainda durante a sua infância. Ela optou por tocar um surdo e era a única menina que havia escolhido um instrumento na linha da percussão. No entanto, a escola de Gê mudou o professor de música: “E aí entrou um professor que [falava]: ‘Meninas não tocam percussão’” (VASCONCELOS, 2019). Segundo ela, o professor deu duas opções para as meninas da banda: flauta doce ou pratos. Não fosse essa experiência negativa logo no início do interesse pelo fazer musical, Gê diz: “acho que eu ia ter começado [a tocar bateria] mais cedo” (VASCONCELOS, 2019).

Uma professora pode possibilitar, facilitando ou dificultando, o pertencimento de uma aluna na indústria musical a partir da usabilidade do instrumento. Ele ou ela pode também estimular suas alunas ou alunos a testar novas possibilidades, conhecer outros gêneros e estilos musicais, indo além dos limites criativos (AUBE, 2011). Ou não. Na conversa presencial que tive com Gê em que ela relatou sua experiência com aulas – sendo aluna ou professora – ela afirmou que talvez tivesse se sentido mais confortável no começo de sua trajetória como baterista e percussionista caso tivesse tido aulas com ao menos uma professora. A falta de representação nesta fase inicial de aprendizado fez com que ela entendesse a importância de ensinar, ela mesma, outras jovens garotas. Por esse motivo, Gê se associa hoje com o projeto Hi-Hat Girls.

O Hi-Hat Girls é um projeto desenvolvido por Julie Sousa³⁰ que começou como uma revista *online*, criada em setembro de 2002. A revista tinha como público-alvo mulheres e meninas que desejavam tocar, ou tocavam bateria. Ela reunia uma série de matérias e entrevistas tendo como foco mulheres bateristas, dicas de técnicas de

³⁰ Ex-baterista da banda Mortarium, a primeira banda de doom metal inteiramente feminina na América Latina. Hoje, coordena o Hi-Hat Girls, realiza podcasts, oferece aulas de bateria e é embaixadora da premiação Women’s Music Event.

percussão, quais materiais valiam a pena serem comprados, entre outras. Em 2012, na cidade do Rio de Janeiro, o projeto ganhou um novo formato: oficinas de bateria gratuitas para meninas e mulheres. Desde então, as oficinas acontecem de maneira regular quase mensalmente³¹ em cidades nas cinco regiões do Brasil. Gê Vasconcelos é uma colaboradora do projeto, atuando como professora e organizadora. Para ela, essa ação é importante, pois facilita o processo de criação de referências para meninas e mulheres que desejam tocar bateria, mas não sabem se devem ou por onde começar. Gê defende que a falta de referência cria situações em que essas mulheres se conformam com posições estereotipadas, por exemplo, o fato do heavy metal ser considerado como algo masculino.

Eu acho que as mulheres ainda estão um “passo atrás” assim, no rock, e no metal. Talvez até pela falta de mulheres. E também porque... Não sei, acho que pela falta de representatividade mesmo, acho que é falta de ver a Nervosa no Rock in Rio, e falar assim: “Caralho, a mina não errou um acorde” (...) A mina da bateria, é aquela [que acerta]. Porque o que acontece muito é assim, po, a menina toca pra caralho, só que nego [nive-la] a mina [em] um nível abaixo, então a mina não tá nem fazendo um negócio maneiro, aí o povo acha que aquilo é o auge da capacidade dela. Aí ela vai e acredita (VASCONCELOS, 2019).

Para fugir do conformismo, seja autoimposto, seja influenciado pela forma como a sociedade as enxergam, bateristas precisam ir um passo além, de acordo com a fala de Gê, e não se conformar com um nivelamento mais abaixo. Afinal, esse nivelamento acontece justamente por causa de um determinismo social que afirma que o *banco da bateria* não é um lugar feminino. Para dominar esses espaços, portanto, mulheres bateristas precisam se esforçar muito mais como profissionais do que os homens, pois, no caso deles, o lugar de reconhecimento, da delegação do virtuosismo musical, já é algo dado como certo. Isso só reforça o entendimento de que para ser uma baterista reconhecida não basta apenas empreender todo o esforço para demonstração de habilidade com o instrumento, mas também é necessário construir a postura correta.

³¹ Essa realidade mudou de figura quando a pandemia de COVID-19 estourou no Brasil. Em março de 2020 os encontros foram suspensos, sendo retomados em setembro do mesmo ano, mas de maneira remota.

De acordo com Matt Brennan (2020), bateristas e percussionistas perpassam por uma longa construção histórica de deslegitimação musical. Instrumentos de percussão eram, nos séculos XVIII e XIX, mais comumente escutados em músicas não-Europeias. Indígenas, povos nativos de regiões como as Américas e África e, conseqüentemente, imigrantes provenientes desses mesmos lugares, popularizaram as percussões e influenciaram na construção do kit de bateria moderno. Portanto, essa deslegitimação caminha a partir de uma perspectiva estruturalmente racista da sociedade que coloca a produção cultural euro-centrada como superior às culturas provenientes de países não europeus. Outro fator de *aversão* para determinados músicos com relação a bateria leva em conta o volume do instrumento em si:

O kit de bateria causava problemas para performances ao vivo – com bateristas usualmente sendo estrategicamente alocados ao fundo da orquestra para balancear a dinâmica. Bateristas causavam ainda maiores perturbações no estúdio de gravação, onde eles eram supostamente desencorajados a tocar, no início das gravações de jazz, por engenheiros nervosos que temiam que as vibrações do bumbo estragassem a agulha de gravação. Por fim, o crescimento do kit de bateria ao longo do século XX se dá paralelamente com o aumento do interesse de compositores do mundo artístico por barulho e ritmo (BRENNAN, 2020, p. 57, tradução livre³²).

Dessa maneira, desde o seu princípio e por razões fundamentalmente ligada à materialidade do instrumento, a bateria é associada principalmente com a produção de *barulho*, um instrumento que possui um som alto e que é capaz de dominar a musicalidade de outros instrumentos mais sutis em sua sonoridade. É praticamente impossível não ouvir o som da bateria em um show de rock, por exemplo. No caso da Gangrena Gasosa, é possível ouvir tanto a bateria, quando a percussão dominando o espaço do palco, competindo com a guitarra e o baixo – que quase se perde na

³² Original: “The drum kit posed problems in live performance— with drummers usually strategically placed at the rear of the orchestra to balance dynamics. Drummers posed even greater disruptions in the recording studio, where they were allegedly discouraged from playing on early jazz recordings by nervous engineers who feared the vibrations of the bass drum would disrupt the recording needle. Finally, the rise of the drum kit in the early twentieth century is also paralleled by a growing interest in noise and rhythm from composers in the art music world.”

miscelânea de sonoridades que são produzidas de maneira frenética, como usualmente podemos observar acontecer com composições de metal (ou saravá metal, nesse caso).

A bateria – barulhenta, imponente, perceptível, que chega a incomodar dependendo do contexto – representa tudo aquilo que é socialmente constituído como impróprio para o feminino. Layne Redmond (2018) retraça a história de mulheres e a percussão, relatando que em determinadas culturas antes da dominação das religiões judaico-cristãs, em contexto indo-europeu, mulheres eram as sacerdotisas responsáveis por performar rituais religiosos em que os tambores de quadro eram utilizados como ferramentas para o contato com o sobrenatural.

Em similar perspectiva, Anna Mariella Bacigulapo (2007) reconta que machis – curandeiros ou xamãs dos Mapuche, povo indígena residente no que hoje são as regiões da Argentina e Chile – eram responsáveis pelo manuseio performático do cultrún³³ em rituais de cura e de contato com o sobrenatural. Machis eram selecionadas ainda crianças e não se fixavam em estereótipos binários de gênero – indo além das ideias Ocidentais de normas e papéis de gênero. Com Silvia Federici (2019) relembra, mulheres indígenas curandeiras das regiões Andinas na América do Sul organizavam, muitas vezes, as resistências contra os colonizadores na época de exploração das Américas. Essas mulheres eram responsáveis por manterem vivas as tradições originais de seus povos e, por causa delas, o cultrún e seu significado não foi totalmente perdido no processo de genocídio cultural dos Mapuche.

Ao generificar espaços e funções, o patriarcado que privilegia o poder masculino busca diminuir a importância das mulheres na sociedade. Dentro dessa perspectiva, manter o *poder de fazer barulho* na mão de mulheres pode ser letal para o patriarcado. A primeira maneira de fazer isso foi justamente silenciando, tirando a possibilidade de mulheres em fazer barulho, especialmente com a percussão.

Gê Vasconcelos conta que, mergulhando nos estudos das religiões de matrizes africanas no Brasil, ela descobriu que algumas delas não aceitam que mulheres sejam

³³ Instrumento de percussão feito de madeira, couro de cavalo ou carneiro, amarrado com cordas de crina de cavalo.

ogã³⁴, limitando às funções hierárquicas ao masculino. De fato, como observa Laila Rosa (2006), algumas linhas de religiões de matrizes africanas possuem determinações de gênero muito definidas, sendo absolutamente afetadas pela dominação colonial, o que faz com que elas reproduzam as normas limitantes de gênero. Consequentemente, os homens recebem mais poder. No entanto, nem todas seguem esse padrão, a Jurema Sagrada, por exemplo, se mostra mais aberta para a presença feminina e, ainda assim, o uso de percussão por mulheres é um tabu (ROSA, 2006). Nas palavras de Redmond (2018, posição do ebook 128, tradução livre³⁵): “o banimento de mulheres tocando percussão na vida religiosa foi central para o a retirada de poder de mulheres na cultura Ocidental”.

No entanto, esta realidade também vem mudando de figura. Observamos um crescimento exponencial de mulheres tocando bateria profissionalmente, mas também atuando de maneira religiosa em prol da “cura” e do processo de “autoconhecimento” a partir de religiões, sendo a percussão um importante instrumento para tal (REDMOND, 2018, tradução livre). Gê Vasconcelos conta que conheceu um terreiro no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, que mistura Candomblé e Umbanda, tem o Exu Caveira como guardião e admite ogãs mulheres. Assim é possível afirmar que essas proibições vêm aos poucos sendo derrubadas.

Para além do próprio processo de construção social e cultural que afastam mulheres da percussão, o fator econômico parece ser um impeditivo tangível, principalmente quando especificamos o kit de bateria. Um kit completo tem o custo de cerca de R\$ 3.100, sendo o salário-mínimo no Brasil R\$ 1.045. Isso significa que, para comprar um kit de bateria novo é necessário que se desembolse pelo menos três meses de salário-mínimo integralmente. De acordo com banco de empregos Trabalha Brasil, oficialmente a média salarial de um músico ou uma musicista pode variar entre um salário-mínimo e chegar até mais ou menos R\$ 4.291,70 dependendo de quantas horas

³⁴ Sacerdote responsável indicado pela entidade orixá para conduzir os trabalhos. Ogã fica responsável por tocar atabaques nesses eventos, sendo o/a único/a a fazê-lo.

³⁵ Original: “*banning women’s drumming from religious life was central to the disempowerment of women in Western culture*”

ele ou ela desempenha na função, onde trabalha e o nível de especialização³⁶. Esse problema econômico cria uma situação em que comprar e manter um instrumento tão caro quanto o kit de bateria é quase impossível. De acordo com um estudo desenvolvido pelo DATA SIM³⁷, das 612 respostas de mulheres que trabalham na indústria musical, a maioria delas (cerca de 49%) tem o ganho salarial entre menos de um salário-mínimo até quatro salários-mínimos. 37,3% ganham de cinco até 10 salários-mínimos, 13,1% não responderam e 0,7% declaram que não possuem renda substancial.

A temática do custo da bateria aparece na fala de Gê Vasconcelos. Ela diz que, no início de sua carreira como percussionista da Gangrena, teve vontade de sair da percussão e assumir o lugar no banco da bateria – afinal a sua formação inicial é como baterista e não percussionista. Quando eu a questiono sobre o motivo dela não ter seguido esse plano, ela responde:

Eu esbarrei com a questão, po, não tenho equipamento maneiro de bateria, sabe? (...) Primeiro gastar dinheiro com equipamento que eu não poderia, né. Sei lá, é melhor alguém que já tenha equipamento, o Alex [Porto, atual baterista da Gangrena] já é baterista profissional, já toca em milhares de bandas, já tem pinador, tem prato, não sei o quê. Tem a bateria. E eu não tenho. Eu tenho a minha percussão aqui humildezinha, mas se for algum negócio importante eu alugo barato do meu ex-professor [de percussão]. Tem uns esquemas aí (VASCONCELOS, 2019).

Na fala de Gê, é possível observar que a imposição de uma construção social não afeta tanto quando o assunto é assumir as baquetas ou não. O maior problema que ela encara nesse momento é justamente a obtenção do material de trabalho. Por isso, assumir que a baixa quantidade de mulheres bateristas é um problema exclusivamente de incentivo e representação é um erro. Contextos social e econômico são fortes segmentadores para a definição de interesse musical, principalmente quando falamos do fazer musical. Dessa maneira, enquanto questões ligadas a diferença salarial, carga horária de trabalho e dificuldade de acender a cargos de maior poder hierárquicos

³⁶ De acordo com o site Educa Mais Brasil. Disponível em: <https://bit.ly/3bsNUux>. Último acesso 04 mai. 2021.

³⁷ O estudo pode ser acessado em <https://bit.ly/3Cq7DH0>. Último acesso 29 out. 2021.

perpassarem questões de gênero, a curva crescente de mulheres bateristas continuará acontecendo de maneira vagarosa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um panorama mais abrangente, o presente artigo teve como objetivo apresentar a discussão sobre mulheres bateristas e percussionistas que atuam em bandas da cena de rock *underground*. A partir da perspectiva de Gê Vasconcelos, percussionista da Gangrena Gasosa e baterista profissional, foram abordadas questões ligadas aos problemas resultantes da baixa visibilidade feminina no rock *underground* e os fatores que dificultam o acesso feminino a posições específicas no fazer musical, como é o caso da bateria. Analisando os relatos da entrevistada, é possível ter uma noção de alguns dos problemas enfrentados por mulheres instrumentistas na indústria musical, no entanto, a partir dos mesmos relatos também é possível estabelecer que essas mulheres existem e fazem o possível para serem reconhecidas pelo seu profissionalismo e sua paixão pela música.

A partir de nossas conversas, Gê evidencia o tipo de estratégias empregadas por ela – ainda que, talvez, de forma não intencional – para buscar essa legitimação profissional. A preocupação com a imagem e o futuro da banda em que ela está inserida, a dedicação na passagem de conhecimento musical para futuras gerações, o seu posicionamento enquanto profissional dentro e fora do contexto da banda e até mesmo a forma como lida com os seus companheiros fazem parte dessas estratégias que, no final, também acabam beneficiando seu próprio espaço de trabalho. A Gangrena Gasosa, como mostrei anteriormente, é uma banda com uma forte história que a conecta com o desenvolvimento da cena de rock *underground* brasileira e que carrega, em si mesma, um simbolismo identitário nacional próprio do Brasil e de suas crenças. Esse reconhecimento parte principalmente do público que, em determinados espaços como a

sessão de comentários do YouTube de qualquer vídeo clipe da banda, a reconhece como uma semelhante de bandas maiores, como Sepultura.

Gê Vasconcelos leva consigo a responsabilidade de manter a banda em ordem. Assim como Maria Mulambo, a entidade encarna, Vasconcelos preza pela ordem e vem auxiliando a Gangrena Gasosa constantemente no processo de *abertura de caminhos* a partir da limpeza, da organização e da motivação para tomada de decisões mais acertadas. Essas funções não parecem serem assumidas por outros membros com tanta frequência, o que ressalta até mesmo a necessidade da iniciativa por parte da única membra feminina do grupo. No entanto, se outras mulheres em bandas possuem o mesmo comportamento, é uma questão que vale ser investigada em trabalhos futuros.

Concluo levantando um ponto que entendendo como necessário de ser ressaltado: o crescente número de bateristas que vemos performando em bandas – sejam inteiramente femininas, ou não – e até mesmo em espaços não tão óbvios para música. Observamos uma grande quantidade de vídeos de meninas e mulheres bateristas nas plataformas de redes sociais como TikTok e Instagram³⁸, por exemplo, que funcionam como excelentes portas de entrada para a visibilidade feminina na bateria. Além disso, premiações e eventos como o Hit Like a Girl³⁹ também comprovam o necessário e crescente interesse de meninas pela percussão. No entanto, visibilidade e representatividade não são o suficiente. É necessário que haja mais investimentos, preferencialmente, com políticas públicas, no combate às desigualdades de gênero dentro do mercado de trabalho. Afinal, uma mulher só pode ser baterista se ela tiver condições financeiras para comprar e manter uma bateria.

REFERÊNCIAS

AUBE, Meghan Georgina. **Women in Percussion: the emergence of women as professional percussionists in the United States, 1930-present**. 2011. 131 f. Tese

³⁸ É o caso da britânica Nandi Bushell. Informação disponível em <https://bit.ly/3mq15me>. Último acesso 30 out. 2021.

³⁹ Evento competitivo e premiação para meninas e mulheres bateristas amadoras. <https://hitlikeagirlcontest.com/>. Último acesso 30 out. 2021.

(Doutorado em Artes Musicais) – Curso de Pós-Graduação em Artes Musicais, Universidade de Iowa, Cidade de Iowa.

BACIGALUPO, Anna Mariella. **Shamans of the Foye Tree: Gender, Power, and Healing among the Chilean Mapuche.** Austin: The University of Texas Press, 2007.

BILBAO, María. El género de la música. In: **Viento Sur**, Volume 141, Número 24, 2015.

BRENNAN, Matt. **Kick It: A Social History of the Drum Kit.** New York: Oxford University Press, 2020.

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

CLAWSON, Mary Ann. When Women Play the Bass: Instrument Specialization and Gender Interpretation in Alternative Rock Music. In: **Gender & Society**, Volume 13, Número 2, 1999.

DE GOUVÊA, Anna Beatriz; SILVEIRA, Amelia; MACHADO, Hilka. Mulheres empreendedoras: compreensões do empreendedorismo e do exercício do papel desempenhado por homens e mulheres em organizações. In: **Revista da ANEGEPE**, Volume 2, Número 2, 2013.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa: Mulheres, Corpos e Acumulação Primitiva.** São Paulo: Editora Elefante, 2019.

LOPES, Pedro Alvim Leite. **Heavy Metal no Rio de Janeiro e Dessacralização de Símbolos Religiosos: A Música do Demônio na Cidade de São Sebastião das Terras de Vera Cruz.** Tese (doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2006.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá.** São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MCCLARY, Susan. **Feminine Endings – music, gender & sexuality.** Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2002.

MCROBBIE, Angela. **The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change.** London, Thousand Oaks, New Delhi, Singapore: SAGE Publications, 2009.

MEDEIROS, Abda. **Entre a “terra do sol” e a “Cidade Maravilhosa”:** rotas, desvios e torneios de valor nos circuitos de rock metal. Curitiba: Editora CRV, 2017.

REDMOND, Layne. **When the Drummers Were Women: A Spiritual History of Rhythm.** Brattleboro, Vermont: Echo Point Books & Media, 2018.

ROSA, Laila. Salve a Jurema Sagrada!: Das relevações aos conflitos do gênero neutro ao feminismo em música. In: **Temas & Matizes**, Volume N/C, Número 10, 2006.

SILVA, Natália Ribeiro da. **Saravá Metal: Santo de casa também faz milagre.** Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2017.

SCHAAP, Julian; BERKERS, Pauwke. Grunting Alone? Online Gender Inequality in Extreme Metal Music. In: **IASPM Journal**, Volume 4, Número 4, 2014.

SCHILT, Kristen. 2003. ‘A Little Too Ironic’: The Appropriation and Packaging of Riot Grrrl Politics by Mainstream Female Musicians”. In: **Popular Music and Society**, Volume 26, Número 1, 2003.

VASCONCELOS, Gheise. **Entrevista presencial.** [out. 2019]. Entrevistadora: Beatriz Medeiros, 2019. 1 arquivo .mp3 (82 min.).

VASCONCELOS, Gheise. **Mulheres instrumentistas na indústria musical brasileira** [questionário]. Resposta pessoal concedida em mai. 2020. Entrevistadora: Beatriz Medeiros, 2020. Disponível em <https://forms.gle/up9gCJ1bRK72m2MS8>

VASCONCELOS, Gheise. **Entrevista online** (WhatsApp) [set. 2021]. Entrevistadora: Beatriz Medeiros, 2021. Arquivo pessoal.

WALD, Gayle. Just a Girl? Rock Music, Feminism, and the Cultural Construction of Female Youth. In: **Signs**, Volume 23, Número 3, 1998.

WOLFE, Paula. **Women In The Studio: Creativity, Control and Gender in Popular Music Sound Production.** London & New York: Routledge, 2020.

Recebido em 13 de maio de 2021.

Aprovado em 02 de novembro de 2021.