
Performance, estilo e gênero no *Riot Grrrl* do Rio de Janeiro

Resumo

Este artigo é fruto de uma pesquisa etnográfica de três anos com um grupo de meninas do *riot grrrl* do Rio de Janeiro, que culminou também na dissertação de mestrado do autor. O trabalho traz um breve histórico da construção do *riot grrrl* enquanto movimento nos anos 1990 nos Estados Unidos e sua chegada ao Brasil. O texto traz uma reflexão sobre as relações entre “estilo” e “gênero” no contexto do *riot grrrl*, assim, aborda como o estilo é construído coletivamente, tendo o gênero um papel importante nesta construção. O gênero, no entanto, não é a única dimensão trazida pelas interlocutoras ao discutir o movimento, existem propostas de renovação de pautas para a manutenção de um “*viés revolucionário*” do estilo, que abrangem um debate sobre raça, sexualidade, corpo, entre outros, através de um olhar do feminismo interseccional. A base para a análise trazida no artigo são as falas em entrevista, a participação em rodas de conversas e em eventos com shows, bem como outros dados obtidos durante a pesquisa.

Palavras-chave: Riot Grrrl. Gênero. Feminismo. Interseccionalidade.

Patrick Monteiro do Nascimento Silva

Universidade Federal Fluminense
E-mail: pmonteirons@gmail.com

Abstract

This article is a result from a research that have last three years with a group of riot grrrls at Rio de Janeiro, which resulted as well in the autor's master's dissertation. The paper brings a brief history of the riot grrrl movement's creation in the 1990s in the United States and its arrival in Brazil. The text brings a reflection about the relations between “style” and “gender” in the context of riot grrrl, therefore, it approaches how style is constructed collectively, while gender having an important role in this construction. The gender, nevertheless, is not the only dimension brought by the research's interlocutors when discussing about the movement, there are propositions of renewal of agenda through a “*revolutionary alignment*” of the style, which englobes a debate about race, sexuality and body, among others, through the intersectional feminism point of view. The base for the analysis brought in the article are the talks in the interviews, the participation in group debates and festivals, as well as other data obtained during the research.

Key-words: Riot Grrrl. Gender. Feminism. Intersectionality.

Performance, estilo e gênero no Riot Grrrl Do Rio De Janeiro

O trabalho que desenvolvo trata sobre o movimento riot grrrl no Rio de Janeiro com base na pesquisa, que foi desenvolvida ao longo de três anos, entre 2015 e 2018, que teve como resultado a minha dissertação de mestrado. O movimento riot grrrl foi idealizado nos anos 1990 nos Estados Unidos na cidade de Olympia. Os objetivos do movimento na época eram questionar e denunciar as atitudes machistas no punk e hardcore, e associado a isso, incentivar mulheres a montar bandas. O nome do movimento traduz como “motim de garotas”, porém o “grrrl” é também uma onomatopeia de rosnado, que expressa a atitude insubmissa do movimento. Na pesquisa, acompanho um grupo de mulheres entre 20 e 40 anos que organizam e participam de eventos, têm bandas e criam *zines*², todos estes elementos importantes para o movimento *riot grrrl* e para o *punk*.

O interesse pelo campo surgiu quando decidi iniciar minha pesquisa para o trabalho de conclusão de curso da graduação em Antropologia na Universidade Federal Fluminense. Naquela época, já havia iniciado pesquisas com grupos do underground majoritariamente masculinos, porém não me adaptei ao campo e passei por situações desagradáveis com homens cis durante estes processos - a partir da minha experiência enquanto pesquisador homem trans. Decidi, então, continuar a estudar *underground*, porém, optei pelo recorte de gênero ao dialogar com mulheres sobre suas experiências neste meio. Entrei em contato com Sofia, a quem já conhecia de um grupo feminista do qual fazíamos parte em 2014, mas não tínhamos proximidade. Sabia que Sofia participava de eventos feministas do underground e tinha a banda “*Belicosa*”. Então, a inquiri sobre pessoas com quem poderia falar sobre minha pesquisa. Tive a indicação de algumas pessoas com quem entrei em contato através das suas mídias sociais. Quem respondeu com maior entusiasmo, foi Amanda da banda “*Ostra Brains*” que se encontrou comigo na mesma semana. Amanda tinha alguns amigos em comum comigo, porém, não havíamos nos falado antes. Nos encontramos para um evento e conversamos sobre as minhas ideias. Contei a ela sobre ter tido experiências negativas ao iniciar pesquisas com homens cis como interlocutores e essa abordagem pareceu a aproximar da minha proposta. Durante o evento, Amanda me falou sobre os projetos

¹ Os termos estrangeiros serão marcados ao longo do texto com o uso do itálico. As categorias analíticas e citações de pesquisadores aparecerão entre aspas - “categoria” -, para diferenciá-las, as categorias e extratos de falas próprias do campo e das interlocutoras irão ser marcadas com o itálico, além das aspas - “categoria”. Da mesma maneira que são citadas as categorias das interlocutoras, também serão citados os nomes das bandas, coletivos e outras produções - “Banda”.

² Publicações impressas independentes, geralmente de baixo custo com temas e formatos variados.

que já teve, os eventos que organizou e as bandas nas quais tocou. Também me mostrou páginas de mídias sociais e blogs sobre *riot grrrl* para que eu acompanhasse e indica muitas pessoas com quem eu poderia conversar. Ao longo da conversa, falei sobre uma ideia inicial de acompanhar bandas em ensaios e gravar áudios. Amanda aprovou, mas sugeriu ampliar a ideia. Propôs fazermos entrevistas e gravarmos shows das bandas para montar um documentário. Aceitei sua proposta, e ela passou a me apresentar para as *riot grrrls* do Rio de Janeiro como a pessoa com quem ela faria um documentário sobre o movimento na cidade. Realizamos entrevistas, filmamos e fotografamos muitos eventos, porém, Amanda precisou se afastar da participação ativa no movimento por questões pessoais, então o documentário não foi concluído. Através do auxílio dela, todavia, consegui me conectar com a maior parte das meninas que se tornaram minhas interlocutoras.

Em 2015, as questões mais críticas que surgem no campo são opressões sofridas nos espaços de homens cis e falta de “*espaços seguros*” para os eventos e de selos de gravação feministas na cidade. Neste primeiro momento, as meninas não tinham espaço nem selo de gravação próprios. Em 2016 ocorre uma mudança, e a “*Efusiva*”, selo feminista, passa a existir. Também é criada, por duas delas, a “*Motim*”, uma casa para fazer seus eventos. Assim, os eventos passam a ser mais frequentes e os problemas com donos de espaços também se reduzem. Os problemas enfrentados desde então, giram principalmente em torno da busca por outros recursos financeiros para manter um espaço e para comprar equipamentos de som. Além disso, debates sobre o tipo de feminismo que elas queriam construir, tipos de eventos e o *riot grrrl* que elas queriam, também passam a integrar suas pautas. Para este artigo, volto a análise especialmente para estas discussões novas suscitadas de maneira mais detalhada em rodas de conversa às quais pude acompanhar. Também faço o contraste das novas discussões com aquelas que são lembradas quando elas falam sobre a criação do movimento. Este texto aborda, ainda, o debate sobre as categorias “estilo” e “estilização” associadas às relações de gênero. Os efeitos da percepção das *riot grrrls* dessas relações e o posicionamento político frente a estas para a construção de um estilo com o qual elas se identificam. Penso ainda como as performances realizadas nos shows têm potência para conectar pessoas no *riot grrrl* e em alguns momentos a conexão pode ser reconhecida pelo estilo. O trabalho trata, ainda, sobre a história do *riot grrrl*, os contrastes com outros estilos, e a importância do gênero para a formação do estilo *punk* feminista.

1 A construção coletiva de um estilo

O *riot* surgiu nos anos 1990 nos Estados Unidos (EUA) em Olympia, uma cidade pequena com 40 mil habitantes na época do início do movimento, segundo Marisa Meltzer (2010). Nesta cidade localiza-se a Evergreen State College, universidade conhecida por não ter o modelo tradicional de atribuição de notas e diplomas. O site da universidade descreve seu projeto acadêmico salientando o caráter interdisciplinar com objetivo de se declarar independente das *majors*³. Como Meltzer aponta, desde sua fundação em 1967, a Evergreen atraiu pessoas que não estavam em conformidade com a norma *mainstream*⁴ – os *outcasts* em suas palavras – como *hippies* e *punks*. Evergreen é descrita por Sara Marcus (2010) como uma universidade “onde as notas e majors não existem e cujas disciplinas frequentemente designam projetos criativos no lugar de trabalhos escritos” (2010, p. 460-461)⁵, e ela teria aberto os seus portões para grupos de “dreamers”, “seekers” e “freaks”. Muitas *riot grrrls* conhecidas frequentaram a Evergreen, como Corin Tucker (“*Heavens to Betsy*” e “*Sleater-Kinney*”), Carrie Brownstein (“*Excuse 17*”, “*Sleater-Kinney*” e “*Wild Flag*”), Tobi Vail (“*The Go Team*”, “*Bikini Kill*”), e Kathleen Hanna (“*Bikini Kill*”, “*Le Tigre*” e “*The Julie Ruin*”).

Olympia é próxima a Washington DC, conhecida pela cena *punk* dos anos 1980, e assim como esta, sustentou uma cena *punk* no período. Segundo Calla Hummel (2009), o *riot grrrl* emerge da tradição *do ethos D.I.Y.* (Do It Yourself⁶) do *punk* e acompanha a história das *radical grrrls* em cenas *underground* de maneira geral. Meltzer similarmente coloca que a ideia de se formar um “girl riot” pairava o *punk* desde o início. Aponta que nos anos 1960 e 1970 muitas mulheres produziram música e obtiveram sucesso no *mainstream* como Janis Joplin, Stevie Nicks e Suzi Quatro, porém o *rock* era associado ao masculino. As bandas de *rock* progressivo, marcadas pelo virtuosismo, eram formadas por homens, e mesmo o *glam rock* que questionava padrões sexuais e de gênero tinha homens como protagonistas, como Meltzer apresenta. O *punk*, mesmo enquanto um movimento que questionava o virtuosismo e o estrelismo, não dava tanto espaço às mulheres. Como aponta Marcus, ao olhar para as bandas *punks* mais citadas pelos *punks*, antes do

³ A major é similar a “currículo” ou “curso”.

⁴ *Mainstream* é a categoria utilizada em oposição a *underground*. A primeira pode ser traduzida literalmente como “corrente principal” e a segunda como “subsolo”. Aquilo que é apontado como *mainstream* geralmente refere-se a um padrão de normalidade que ao mesmo tempo tem uma representação nas mídias hegemônicas. O *underground*, por outro lado, estaria mais próximo das mídias independentes e seria um questionador dos padrões de normalidade. No entanto, o que é reconhecido como *mainstream* ou como *underground* pode ser flexível com base na percepção de cada grupo, tendo em vista que as compreensões sobre inserção na mídia e sobre o que é a normalidade podem variar.

⁵ Esta é uma citação tirada de uma Edição Kindle e não possui páginas. Não existe uma regulamentação da ABNT com relação à citação nestes casos. Escolho citar através da posição, que é de divisão utilizada pelo Kindle.

⁶ Tradução livre: “Faça Você Mesmo”.

riot grrrl tinha-se a impressão de que não existiam mulheres em bandas. Podem ser lembradas, porém, Patti Smith, “*The Slits*”, “*X-Ray Spex*” dos anos 1970, e após, “*The Germs*”, “*X*”, “*The Cramps*”, “*Sonic Youth*” e “*Chalk Circle*”. Estas mulheres sofreram reações negativas do público, porém, tiveram popularidade duradoura no *underground*, afirma Hummel.

Os significados do movimento diferem entre localidades, argumenta Hummel. É importante, portanto, compreender o que foi determinante para o desenvolvimento do *riot* no Brasil, inclusive com mais longevidade que nos EUA. Segundo ela, os movimentos LGBT e de mulheres no final da ditadura militar abriram espaço para o *riot* no Brasil. Do mesmo modo, teria suas bases também na maneira como a música popular serviu como forma de propagar a crítica da juventude nos anos 1960 a 1980, como a tropicália ou o *punk* e metal. Aqui o *riot grrrl* é, para Hummel, a junção das lutas políticas e a cultura jovem no Brasil. Porém, ao mesmo tempo em que o *riot* se pauta dentro de referências nacionais, ele também parte de estratégias transnacionais. Desta maneira, o *riot* dos EUA serviu como catalisador de uma organização de meninas no Brasil, por meio da qual elas constroem suas experiências enquanto mulheres brasileiras, como aponta a autora. No Brasil, o *riot* chegou principalmente através das *zines* trocadas entre elas e da turnê da “*L7*” em 1992. Teria sido a partir disso que bandas como “*Bulimia*” de Brasília e “*Dominatrix*” de São Paulo surgiram. A relação com os EUA, por sua vez, não se resumia à influência das estadunidenses no Brasil, havia alguma reciprocidade, dado que bandas brasileiras também tiveram expressão nos EUA. Hummel cita a turnê da banda “*Dominatrix*” nos EUA e o sucesso, alguns anos depois, da “*CSS*” (“*Cansei de Ser Sexy*”). Ela recorda que há trocas também com outros países como Argentina, Espanha e Portugal.

Os pesquisadores do Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS), Clarke, Hall, et. al (2006) definem que as coisas que são vestidas – ou os sons escutados – não são o que define o estilo. Para eles, a definição é o ato de produção destas coisas, isto é, a “ativa organização de objetos com atividades e perspectivas, que produzem uma identidade de grupo organizada” (ibid. p 42). O estilo seria construído pelas pessoas que fazem parte de determinado grupo. Esta noção funciona para o entendimento dos processos de estilização, todavia, pode ser questionada. Como Daniel Miller (2013) propõe, não apenas as pessoas fazem objetos, mas os objetos também fazem pessoas. O argumento de Miller é que as roupas ou outros elementos do estilo, isoladamente, não têm sentido, pois precisam das relações sociais e indivíduos para lhes dar vida. Porém, o autor ressalta que falar sobre as roupas como expressão de uma representação do eu interior pode ser um erro, pois há uma tendência a considerar as pessoas que se importam com estilo, como superficiais. A própria relação entre “superfície” e “interior” pode ser vista de formas diferentes pelas pessoas de diferentes culturas. Miller propõe que essa “ontologia da profundidade” não é

universal, mas sim particular da cultura ocidental.

De todo modo, é interessante pensar a relação dos *punks* e *riot grrrls* com o estilo enquanto processo de estilização. Segundo Helena Abramo (1994), as pessoas criam os próprios bens, música e roupa com objetivo de se diferenciar da massificação da indústria da moda e escapar do tédio. A ideia da construção de um estilo independente das indústrias se associa fortemente com um dos ideais do *punk* que é o “*faça você mesmo*”. A cena *punk* de Olympia do final dos anos 1980, descrita por Sara Marcus (2010) é um exemplo. Segundo a autora, a cena era próspera, “mágica” e pautada mais no ideal *D.I.Y.* e menos nos moicanos e *spikes* em si. A ideia era “criar algo do nada, moda do lixo, música e arte de qualquer coisa que estivesse à mão” (2010, p. 469-470). Assim, o processo de estilização do *punk* se estende também à música e arte, que por meio do ideal “*faça você mesmo*” pretende que este processo seja fácil de ser produzido.

O estilo também não poderia ser visto isoladamente e para os pesquisadores do CCCS isso significava perceber o estilo a partir de sua relação com a “cultura mãe”, e nas relações de dominação e subordinação. Como John Clarke (2006) argumenta, a criação de objetos e significados surge com base na transformação dos objetos e significados aos quais as pessoas daquele grupo já tinham como referenciais. Desta forma, o estilo é criado a partir de homologias e um campo de possibilidades de objetos e significados. No *riot* no Brasil, os referenciais seriam o *punk*, o *riot* estadunidense e referências brasileiras, como colocado por Hummel (2009). O estilo sempre seria produzido em contraste com algo, segundo Abramo (1994), podendo ser um contraste com outro grupo ou com a ordem social. Para Clarke (2006), o processo de criação da identidade de grupo se dá principalmente como forma de distinção entre diferentes grupos, ou seja, para definir limites de pertencimento. A maneira como essa diferenciação na produção do estilo é feita pode ser percebida com uma observação da história desses grupos. Conforme descreve Abramo, na Inglaterra em 1976/1977, havia a distinção dos *punks* em relação ao *rock* progressivo, criticado pelo seu “estrelismo”. Também o *glam rock* pode ser apontado como grupo do qual o *punk* inglês se distinguia, como Antonio Bivar (1988) coloca, pela idolatria aos “rocks stars”.

Os *punks* que aparecem na Inglaterra nos anos 1970 eram da classe trabalhadora, em sua maioria, e viviam um momento de desesperança com o desemprego e um momento político difícil com Margareth Thatcher. O *punk* foi uma explosão, que serviu como catalisador para o surgimento de novos grupos, afirma Abramo, todos centrados na música e caracterizados pela construção de um estilo “espetacular”, no modo de vestir, expressões faciais e postura. Portanto, as distinções entre os *punks* e os outros estilos são audíveis e visíveis. As estrelas de *rock* estavam associadas a grandes gravadoras, tocavam em grandes palcos, no *rock* progressivo tocavam músicas com melodias longas e variadas, e no *glam rock* utilizavam roupas e maquiagens associadas ao glamour.

O *punk*, assim, ao buscar independência com relação às grandes gravadoras, passa a performar em palcos pequenos, ou, quando não há palco, cria músicas curtas com acordes simples, usando roupas que “chocam”, ao invés de criar vislumbre como no *glam*.

2 As relações entre gênero, performance e estilo

Nos anos 1990 nos EUA, o *riot* é produzido enquanto um estilo “*punk feminista*”. Meninas acostumadas a frequentar espaços *punk* e ouvir *punk*, incomodadas com a falta de mulheres nos palcos e o machismo, criam *zines* para criticar o que elas veem de errado, e convidando outras meninas para produzir seus próprios eventos, *zines* e montar suas próprias bandas. Pensar o estilo do *riot grrrl* é pensar como o gênero influencia a construção de um estilo. Poderia o gênero ser apropriado como estilo? Ao pensar o contexto brasileiro atual da música, percebe-se um grande sucesso de artistas do chamado “feminejo”, ou o sertanejo feminino com nomes como Marília Mendonça, Simone e Simaria, Maiara e Maráisa, por exemplo, com sucesso no mercado nacional. Também é notável a popularidade de artistas mulheres no funk, como MC Carol, Ludmilla e Anitta. Algumas delas se reconhecem abertamente enquanto feministas. Além delas, artistas que questionam as normas de gênero, como a *drag queen* Pablllo Vittar fazem sucesso no *pop*. Ainda, há maior visibilidade de pessoas trans na música com Linn da Quebrada, Pepita e Liniker. A meu ver, é interessante perceber como estilos musicais progressivamente apresentam mais nitidamente recortes de gênero. Na plataforma de *streaming* Spotify, por exemplo, o gênero torna-se um marcador de estilo com suas playlists: “Show das Poderosas” com funk de mulheres, e “Lacradorxs” com artistas LGBT.

De acordo com Judith Butler (2003), o gênero tem, como uma de suas dimensões, o caráter performativo. Deste modo, o gênero não seria estático, mas uma ação, pois o gênero é feito. Da mesma forma que o gênero é performativo, é possível dizer que as performances são generificadas. No contexto em que penso este trabalho, o estilo é um elemento orientador das performances e ele, assim como o gênero, pode ser entendido como uma ação. Conforme já citado, Abramo (1994) propõe que o estilo necessita ser compreendido a partir da sua construção na estilização, que por sua vez, é também um processo influenciado pelo gênero. A constituição do *riot* enquanto movimento e estilo foi fortemente pautada pelo gênero. Primeiramente, por ter surgido a partir do reconhecimento das opressões e assédios sofridos, todos associados à questão de gênero e, também, pela sensação de falta de representação das mulheres no palco e na “memória social” (POLLAK, 1992) do *punk*. Uma performance marcada pelas questões de gênero e pensada através delas, torna-se então, mais evidente. Esta performance *riot grrrl* é construída a partir da percepção

e questionamento das performances estabelecidas naquele momento. As *riot grrrls* partem do entendimento de que as performances existentes, até então, eram orientadas pelas normas de gênero vigentes. Sendo assim, elas questionam estas normas também através da criação de performances diferenciadas.

O *punk* foi representado pela mídia, muitas vezes, como um estilo violento, rebelde, agressivo, por sua representação estética do vestuário, acessórios e, também, pelo tipo de som distorcido, gritado, ruidoso. Aos sons são, frequentemente, atribuídas características e significados sociais, como suavidade, agressividade, força, fraqueza, entre outros (SCHAFFER, 2011). Cada uma destas características pode ser associada à feminilidade ou masculinidade. É necessário, no entanto, refletir brevemente sobre as categorias “feminilidade” e “masculinidade”. De acordo com Raewyn Connell (2005), todas as sociedades possuem concepções de “masculinidade”, no entanto seu uso moderno assume um certo tipo de comportamento, de modo que uma pessoa que não é masculina seria pacífica, conciliatória, sem interesse sexual, entre outros, ao contrário de uma pessoa masculina. Por conta da comum associação da agressividade à masculinidade, o estilo também era percebido como masculino. No entanto, como Connell argumenta, a “masculinidade” é relacional e não existe sem seu contraste com a “feminilidade”. Ao mesmo tempo, ela afirma que é necessário tomar o ponto de vista cultural como elemento importante para a compreensão de uma masculinidade. A autora afirma que só é possível definir “masculinidade” a partir da compreensão dos “processos e relações pelos quais homens e mulheres conduzem vidas generificadas”⁷. (CONNELL, 2005, p. 71). Para Connell, masculinidade é, ao mesmo tempo, um lugar nas relações de gênero, as práticas através das quais as pessoas se inserem nesse lugar e os efeitos destas práticas na experiência do corpo, personalidade e cultura. A masculinidade - e também a feminilidade -, desta maneira, não pode ser pensada enquanto algo único, ela alerta, é melhor pensar em “masculinidades”. E não apenas as masculinidades de homens brancos são construídas simultaneamente com relação a mulheres brancas e homens negros, no exemplo citado pela autora, mas também é necessário compreender que existem múltiplas masculinidades dos homens brancos, assim como existem múltiplas masculinidades de homens negros. De modo que, mesmo a “masculinidade hegemônica”, categoria cunhada por Connell, deve ser pensada, na verdade, de maneira plural como “masculinidades hegemônicas”. Desta maneira, ao falar neste artigo sobre masculinidade e feminilidade no *underground* e suas respectivas performances, tenho em mente que elas não existem de maneira singularizada. No entanto, a articulação política feita pelas *riot grrrls* por meio das performances evocam ideias de masculinidade e feminilidade

⁷ Tradução livre de: “processes and relationships through which men and women conduct gendered lives”.

modernos e, ao levar em conta as *role models* mais citadas do movimento, ideais estes majoritariamente brancos.

As interações durante os shows ajudam a construir o estilo e a performance de gênero. Conforme coloca Naomi Griffin (2012), o *punk* e o *hardcore* são marcados pelo intenso envolvimento do público com a banda, inclusive envolvimento físico. Ela observa que em muitos dos shows *punk*, as mulheres não ficavam na frente do palco. Contrariamente, elas se colocavam atrás e às margens. Isso também é observado pelas *riot grrrls* e é desta percepção que surge o lema “*meninas para frente*”. Uma das causas para esse “colocar-se à margem” nos espaços, tal como apontado por Griffin, seria a performance masculina nos shows. A autora cita danças como a “*roda punk*” - também chamada de “*pogo*” - para ilustrar o seu argumento. A “*roda punk*” é caracterizada por movimentos que simulam socos e chutes e faz parte da roda, também, o estreito contato físico e alguns empurrões. Para ela, se a performance é orientada pelas normas de gênero, esta seria uma performance construída de forma a reforçar certa masculinidade ao elaborar movimentos associados à agressividade. Além disso, fluidos corporais muitas vezes considerados impuros ou perigosos (DOUGLAS, 1976), estão em jogo quando se trata da participação de um show *punk/hardcore*. A saliva de quem canta, o suor, ou mesmo sangue em eventuais acidentes na “*roda punk*” são elementos comuns, afirma Griffin. A autora não faz maiores esclarecimentos sobre quais mulheres ela entrevistou, porém, é possível concluir a partir de seu trabalho que para determinado grupo de mulheres, se espera a pureza, docilidade e cuidado, de modo que o contato com estes fluidos é ainda menos esperado que para os homens. Evidentemente, definições demasiadamente universais de “masculinidade” e “feminilidade”, bem como de “homem” e “mulher” precisam ser evitadas. Conforme Donna Haraway (2004) delinea, o sistema sexo/gênero associado à oposição natureza/cultura foi utilizado por muitas feministas nos anos 1970 para questionar os determinismos biológicos sofridos pelas mulheres. No entanto, esta formulação é frágil por ser muito hermética e generalizante. A partir dos anos 1980 algumas críticas são feitas apontando as contradições do sistema sexo/gênero, como a negligência às lésbicas enquanto mulheres e também por parte das mulheres não brancas e não euro-americanas.

O poder universalizante do sistema sexo-gênero e a ruptura analítica entre o público e o privado foram também agudamente criticados politicamente, particularmente pelas mulheres de cor, como parte das tendências etnocêntricas e imperialistas dos feminismos europeus e euro-americanos. A categoria gênero obscurecia ou subordinava todos os outros “outros”. Os esforços para utilizar conceitos ocidentais, ou “brancos”, de gênero, para caracterizar a “mulher do Terceiro Mundo” frequentemente resultaram na reprodução do discurso orientalista, racista e colonialista. Além disso, as “mulheres de cor” norte-americanas, elas próprias uma construção política complexa e contestada de identidades sexuadas, produziram teoria crítica sobre a produção de sistemas de

diferenças hierárquicas nas quais raça, nacionalidade, sexo e classe estavam entrelaçados (HARAWAY, 2004, p. 237).

De toda forma, o que apresenta Naomi Griffin (2012) é que o efeito destas performances assim construídas enquanto performances masculinas dentro do contexto que ela estuda era da maioria das mulheres não participar delas. Do ponto de vista da autora, isso se dava, não por conta de um medo de se machucar ou sentir dor, mas sim de um julgamento que poderiam sofrer por participarem de uma prática masculina. Nos anos 1990 nos EUA, então, o *riot* aparece como uma forma de se apropriar deste tipo de som e de performance, antes considerados masculinos. As meninas são chamadas para frente do palco, são convidadas a fazer “*rodas punk*” e também a produzir arte e música.

Fotografia 1 - Roda punk composta majoritariamente por mulheres em evento na Motim.



Fonte: autoria própria.

Esta apropriação não se dá sem certas modificações, a exemplo de algumas das bandas mais conhecidas do *riot* que somam uma série de elementos ao estilo associados à feminilidade, o que causa incômodo aos homens *punks*. O contraste com o *punk* se dá pela valorização de vozes finas como a de Kathleen Hanna, vocalista da banda mais icônica de *riot grrrl*, “*Bikini Kill*”. A forma como Kathleen Hanna se portava no palco, suas danças, eram percebidas como muito femininas, às vezes associadas também à infantilidade e isso contrastava com suas letras que tratavam sobre assuntos fortes como estupro, por exemplo. No Brasil, a voz aguda de Iéri, da banda “*Bulimia*”, também se destaca. A minha interlocutora Sofia fala em uma entrevista que ouvir vozes

finas como a dela foi “empoderador”, pois achava que não poderia cantar esse tipo de música, então percebeu que “é possível ter uma voz meiga e fazer um punk gritadão”. As roupas também remetiam à ideia de feminilidade como os vestidos com golas de babado das *kinderwhores*, usados por Courtney Love da banda “Hole”. É evidente que cada um destes contrastes com os estilos anteriores, e o questionamento dos padrões de masculinidade e feminilidade sonora servem ao objetivo do *riot* de ser um movimento feminista. Quando se falava mal da Kathleen Hanna na época, frequentemente se remetia à sua voz estridente, e afirmavam que ela não era “punk de verdade”. Minha interlocutora Amanda falou que já ouviu críticas à sua voz, mas se colocava firme “vocal agudo, estridente, pra irritar mesmo, riot grrrl é isso, pra irritar”.

A criação do movimento *riot grrrl*, ao levar em conta as mulheres que tiveram maior relevância nas mídias tradicionais e também nas mídias independentes, é pautada por uma maioria branca e universitária. As pautas levantadas por elas e que ficam em maior evidência também nas construções de performances refletem isso. Mais à frente neste artigo, trarei o debate que algumas interlocutoras levantaram em torno da necessidade de trazer novas pautas para o movimento, que tenham uma perspectiva interseccional. No entanto, é importante frisar que, em um primeiro momento, as discussões sobre raça e classe foram negligenciadas pelas *riot grrrls* brancas, como criticam as minhas interlocutoras. Atualmente, surgem outros tipos de construção de diferenciação no estilo, como o uso da batida e ritmo do funk tocado na guitarra, baixo e bateria, como faz a banda “Bertha Lutz”⁸ de Minas Gerais. A banda possui letras feministas e tem uma abordagem interseccional com ênfase na crítica à lesbofobia, racismo e gordofobia. Desta forma, talvez esse seja um indicativo da existência performances críticas que também abordam classe e raça, considerando que o funk é frequentemente lembrado por sua origem na favela.

3 Criação de conexões

O *riot*, portanto, questiona a hegemonia masculina no *punk* e pretende irritar e incomodar os homens cisgêneros. Ainda, como aparecerá mais à frente, algumas *riot grrrls* buscam questionar o racismo, transfobia, gordofobia e outras opressões. Mas ao mesmo tempo, o *riot* também cria identificação e conexões entre mulheres, e no caso do grupo que acompanhei, entre pessoas LGBTQ+ também – mesmo que com uma presença menor que de mulheres. Esta identificação, na maioria das vezes, se dá através das performances e conexões construídas nos eventos. Muitas das

⁸ Disponível em: <https://berthalutz.bandcamp.com/track/funk-da-xoxota>. Acessado em: 24/06/2018.

mulheres que entrevistei, ao serem perguntadas sobre o que instigou seu interesse pelo *riot grrrl* e sobre como começaram a participar do movimento, falavam sobre algum evento ou show que foi o ponto chave para que elas se sentissem parte de algo. A potência que as apresentações têm, portanto, precisa ser compreendida. A apreensão do significado das performances para elas se dá na minha pesquisa por meio da participação nos eventos e também através das entrevistas.

Uma das entrevistadas, Bonnie, descreve um período difícil pelo qual passou em sua vida e após este período passa a sair e a frequentar “*uma casinha de shows*” na Lapa onde conheceu e reencontrou várias meninas. Depois de um tempo ela diz que foi a um “*rolê*” neste local e com lágrimas nos olhos conta:

[...] num show da “*Belicosa*”, nesse lugar do centro, a gente zoando e tipo, falando umas paradas e eu fiquei apaixonada pela banda, primeiro show que eu tinha visto... e tava ensandecida! Parecia que, sei lá.... Parecia que tudo o que eu tinha vivido, tudo aquilo acabou, era uma outra fase, tudo novo, tudo... sei lá, me sentia meio recém-nascida, descobrindo um mundo novo de meninas brilhantes com produções maravilhosas... era de dar água nos olhos... Como eu acho foda o trabalho de cada uma! Acho sensacional a forma como a galera se mobiliza, que as meninas se mobilizam [...].

Logo depois, ela fala também sobre Sofia ter feito um convite a ela para tocar na sua banda. Sobre seu primeiro show com a “*Belicosa*”, ela diz: “*não sabia como reagiria num show, nunca tinha tocado para pessoas, sempre tive medo de pessoas [...], só que eu tava cagando! tava foda! só menina no show, e sei lá... foi isso... tocamos!*”

Fotografia 2 - Bonnie e Sofia durante show da “*Belicosa*”.



Fonte: autoria própria.

Durante o show, as meninas do público demonstram grande empolgação, em especial nas duas últimas músicas. As músicas finais possuem letras de enfrentamento, uma delas com o refrão

“branco cis, vai se foder, se engasgue em privilégios até morrer”. A outra música critica homens que se dizem feministas na frente das mulheres, mas com seus amigos homens continuam machistas, ela ironiza: “não há nada mais sexy que um homem feminista”. Antes de tocar a última música, Sofia fala que aquele era um evento produzido “por minas para minas”, e as estimula a montar bandas. Fala que é importante que meninas toquem, e que “peguem em um instrumento”. Ao final do show, enquanto as pessoas ainda aplaudem, uma menina do público pede para que a banda toque uma música específica que ela queria ouvir, então outra fala: “passa a guitarra pra ela, ela toca”. Com o exemplo desta menina, várias outras começam a pegar os instrumentos e revezam entre si a cada música. Os microfones, enquanto isso, passam por muitas mãos e vozes durante uma mesma música. As luzes do estúdio são acessas pelo dono como um aviso de que o show havia acabado. Elas demonstram estar completamente envolvidas e entusiasmadas em poder tocar umas com as outras, cantar, gritar e dançar. As emoções que posso perceber são de completo encantamento coletivo, envolvidas naquele momento que elas performam. As meninas param de tocar depois de algum tempo e sobem para a área do bar. Comento com Amanda, que era uma organizadora deste evento, sobre o momento em que a menina pega o instrumento para tocar e várias outras meninas em seguida fazem o mesmo, exatamente após Sofia ter falado sobre a importância que teria o ato de tocar e incentivar que elas o fizessem. Amanda, emocionada com o momento, diz: “esses eventos que a gente faz não é só por diversão, porque a partir do que a gente faz outras minas começam a gostar e se interessar”.

Os shows das bandas têm um papel importante na formação de conexões, e certos shows podem ser cruciais para a formação de um movimento no *underground*. Ao falar sobre a construção de redes no pós-punk de Manchester, Nick Crossley (2009) analisa que um show em específico funcionou como catalizador do movimento. O show em questão foi o primeiro da “Sex Pistols” na cidade, no qual estavam presentes algumas pessoas que posteriormente vêm a se tornar grandes nomes da cena do pós-punk: Devoto e Shelley da “Buzzcocks”, assim como seu empresário Richard Boon; Bernard Sumner e Peter Hook da “Joy Division” e “New Order”; Mark E Smith e outros membros da “The Fall”; e Morrissey da “The Smiths”. Para o autor, a presença de todas as pessoas em um show, que teve um público reduzido, significa que o evento funcionou como faísca para o movimento e meio para construção de conexões. Entre as minhas interlocutoras e a partir dos eventos dos quais pude participar, acredito ser nítido como os shows e os encontros nos shows têm uma potência para a construção de conexões.

As conexões que ocorrem nos shows também podem ser identificadas através do estilo. Em determinada conversa durante um dos eventos do qual participei durante a pesquisa, um grupo de pessoas lembrava os shows da banda americana “RVIVR” no Rio de Janeiro. Nas ocasiões dos

shows, a banda vendeu camisetas especiais para a turnê no Brasil e muitas das pessoas que foram aos shows compraram as camisetas. Uma das pessoas contou que conheceu um amigo dela por conta da camiseta da "RVIVR". Ela disse que estava andando na Lapa com a camiseta quando o rapaz, então desconhecido, a abordou falando "eu também tava lá! posso te abraçar?", eles então se abraçaram, conversaram e criaram laços de amizade. Outras pessoas na conversa também falaram que já encontraram pessoas na rua e conversaram sobre o show da "RVIVR" por conta da camiseta. A primeira pessoa que contou a história falou empolgada "não é qualquer banda né? Não é algo tipo 'Ramonés' ou sei lá, é o 'RVIVR'". As pessoas concordavam, dado que a banda da camiseta, do seu ponto de vista, não seria tão conhecida pelo público *mainstream*. Ainda, acrescentam que aquela camisa foi feita exclusivamente para o show, então só tinha a camisa quem estava no evento. Ao falar sobre o "espetáculo público" do estilo, Helena Abramo (1994) trata brevemente sobre a relação dessas pessoas que se identificam com determinado estilo com o espaço físico da cidade e com outras pessoas que fazem os mesmos trajetos que elas. Mariana Chaves (2005) aponta que os estilos, ao produzirem um "nós" e um "outros", produzem inclusão ou exclusão nos diversos "circuitos" de sociabilidade - conceito também utilizado por José Guilherme Magnani (2012). A inclusão através do estilo pode dar-se até mesmo por elementos muito sutis para aqueles que não pertencem àquele circuito. Como o vestuário no caso exemplificado aqui, que, isoladamente, é apenas uma camiseta de algodão com uma estampa de uma banda americana, mas que serviu como maneira de criar vínculos entre pessoas que frequentam um mesmo circuito.

4 A mercadorização do estilo e o viés revolucionário

O estilo também não seria apenas uma questão estética ou de moda. Abramo diferencia moda de estilo ao colocar que, ao contrário do estilo, a moda não está associada com o processo de criação e identificação de um grupo social. Todavia, diz que o estilo pode ser apropriado pelo mercado e utilizado de uma forma que ele se transforme em moda. Usualmente, essa transformação de estilo em moda é vista negativamente pelas pessoas que se identificam com aquele estilo, portanto muitos desses grupos se preocupam em evitar que isso ocorra, como acontece entre *punks* que se preocupam com a autenticidade e o ser "punk *de verdade*". Porém, as *riot grrrls* do Rio de Janeiro reforçam que não existe "riot *de verdade*". Os primeiros versos da música "Girl Gathering" da banda brasileira "Dominatrix" também expressam isso: "Three things you should learn: riot

grrrl will never die, every girl is a riot grrrl, stop boy's violence!"⁹ Mas apesar de não haver preocupação com a autenticidade *riot* da forma como se dava no *punk*, havia nos anos 1990 uma cautela com a mídia tradicional e certo medo das apropriações que poderiam ser feitas.

A comunicação no *riot* era feita por meio de mídias próprias, especialmente através das *zines*, assim como no *punk* dos anos 1970. Com a popularização do *riot* no *underground*, a mídia *mainstream* passou a produzir artigos jornalísticos sobre o movimento. No entanto, as meninas tinham resistência com a mídia por medo de que fosse transformado negativamente o que elas construíram com a presença dos meios de comunicação tradicionais, como aparece no documentário "Don't need you – the herstory of riot grrrl" (2005). Artigos baseados em rumores foram publicados e elas se sentiram atacadas com sua exposição, o que levou ao boicote à mídia *mainstream*. Calla Hummel (2009) conta que após este momento o *riot* foi transformado em um produto a ser vendido e foi apropriado pelas grandes gravadoras de modo suavizado. O exemplo mais citado é o das "Spice Girls" e a criação do "gwl power". Em vista dos conflitos, algumas bandas se separaram, mas elas falavam que continuariam seu trabalho em outras áreas, o que de fato ocorreu com Kathleen Hanna com "Le Tigre" e "The Julie Ruin" ou Corin Tucker e Carrie Brownstein com "Sleater-Kinney", a última também com a "Wild Flag" e a série de comédia "Portlandia". Todas estas bandas são mais próximas do *indie* e *pop* e não se colocam como *riot grrrl*, porém há em todas as produções algum comprometimento com o feminismo.

Apesar do bloqueio à mídia *mainstream*, para Hummel era através desse tipo de mídia que mais pessoas e lugares eram alcançados, algo que a rede de mídia *underground* não seria capaz, na sua análise. As bandas de gravadoras grandes como "Hole" e "L7" chegavam a outros países com mais facilidade e era por meio dessas que as meninas buscavam outras bandas. Talvez esse seja um dos fatores que tenha contribuído para que a relação das *riot grrrls* brasileiras com a mídia tenha se dado de maneira diferente. Apesar de ainda terem cautela com relação à mídia externa, muitas criaram estratégias para se relacionar com esta, como trata Hummel. Para ela, essas estratégias foram cruciais para a continuidade do *riot* no Brasil, em contraste com a ruptura ocorrida nos EUA. A primeira estratégia é o uso da internet como forma de divulgação, comunicação e de manutenção das conexões feitas em festivais. A segunda teria sido a relação que algumas *riot grrrls* tinham com a MTV Brasil. Em 2007, quando Hummel entrevista as *riot grrrls* brasileiras, algumas trabalhavam na MTV. Ao invés de bloquear completamente a mídia *mainstream* elas se inseriram na empresa que produzia essa mídia e controlavam o tipo de

⁹ Tradução livre: "três coisas que você deve aprender: *riot grrrl* nunca vai morrer, toda garota é uma *riot grrrl*, pare a violência dos garotos!"

divulgação a ser feito.

Atualmente, a MTV não tem a relevância que tinha em 2007 e o formato do canal mudou desde a venda a outra empresa em 2013. A internet continua, então, como principal meio de divulgação e comunicação, junto com as *zines*. Entre as meninas com quem convivo nos eventos, a questão da mídia e a aproximação dela surgiu em certo momento com um convite da TV Brasil para realização de uma reportagem sobre *zines* e feminismo. Uma delas contava que aceitou imediatamente, mas que outras meninas ficaram receosas por medo da edição. A jornalista, no entanto, era amiga de uma pessoa da editora de *zines* independente "*Maracujá Roxa*" e foi essa pessoa que fez o convite e as tranquilizou. Posteriormente a entrevista ocorreu sem problemas.

O tema do uso do gênero enquanto estilo e a mercadorização desse estilo foi discutido pelas meninas em uma roda de conversa. O debate era baseado em um texto da jornalista Máira Valério, que falava sobre os usos da internet na construção do *riot* e das redes¹⁰. Bárbara Fraga, conhecida como Bah da banda "*Bertha Lutz*", também participou ativamente da roda para trazer a sua perspectiva sobre as questões raciais, que ela discutia na *zine* que vendia no evento, "*Preta e riot*". Em determinado momento, o debate seguiu para a questão da mercadorização do *riot grrrl* e o capitalismo. Segundo Dick Hebdige (2002) existem duas principais estratégias de incorporação utilizada pela mídia e pelo mercado, uma é ideológica, através da rotulação e redefinição das práticas desviantes, a outra é pela forma de *commodity*, através da apropriação de signos destes grupos e a transformação deles em produtos comerciais, ou como Abramo (1994) sugere, transformação de estilo em moda. No debate, as meninas lembram dos slogans como "*girl power*", que, para elas, foram formas de cooptação para a venda de uma versão suavizada dos ideais do *riot*. Também analisam que existe, nas suas palavras, um "*revival dos anos 90*" na moda e no mercado. E criticam a postura de algumas meninas, Bah fala: "*tem gente que compra a camisa cara da C&A [com slogans feministas] e não apoia a arte da amiguinha*". Completa ao apontar como, às vezes, é fácil se deixar levar pela nostalgia dos anos 1990 e não propor mudanças. Afirma que as pessoas querem ouvir "*yeah, girls, amigas, feminismo*" e se incomodam em ouvir "*isso aqui acontece por causa do seu privilégio*". Fala sobre seus objetivos com o *riot* e sua banda: "*eu como banda não quero tocar o que as pessoas querem ouvir*". Isso seria, nas palavras de Bah, manter o "*viés revolucionário*" do *riot grrrl* e do *punk*. As meninas lembram como *riot* foi importante para o *underground* nos anos 1990 porque trouxe uma crítica necessária e tirou o *punk* de uma posição de comodidade, que já não era revolucionária. Como já falado, o *riot* incomodou muitas pessoas e como Bah colocou, o objetivo é tocar o que as pessoas não querem ouvir.

¹⁰ Disponível em: https://noisey.vice.com/pt_br/article/8x9myp/riot-grrrl-2-0. Acesso em: 10/05/2018.

Atualmente, elas reconhecem que é preciso fazer novas críticas ao *riot* enquanto estilo e movimento, para que seu viés revolucionário se sustente. Para Bah isso significa falar sobre outras histórias que não são as de mulheres cis brancas, magras e heterossexuais, como os ícones mais conhecidos do *riot*, sendo Kathleen Hanna um deles. Bah, enquanto mulher cis, negra, gorda e sapatão, afirma: “*a gente tem que falar sobre a nossa história também, porque só é história se a gente falar sobre*”.

Micha, que mora na Baixada Fluminense, diz que existe uma facilidade grande em permanecer na Baixada, numa roda de samba por exemplo, que tem muito mais mulheres negras, do que ocupar os espaços e estar no “*rolê underground*” no centro. Leticia concorda, mas também aponta que a internet facilitou, ao menos, no processo de conhecer o “*rolê*”: “*antes a Baixada não conversava com a Zona Sul e ela nem conhecia o riot*”. Por outro lado, Bah lembra: “*o riot sempre funcionou em rede, sem a rede [internet] né? a gente precisa fortalecer a rede com debates antirracismo, anti-transfobia, anti-lesbofobia*”. Então, pergunto sobre a internet em relação a estes debates e o *riot*, como a internet facilitava ou não a tratar sobre eles. Elas afirmam que as estruturas também estavam presentes na internet, que ela era um espaço em disputa e que também estava em processo de ser cooptada. Ao final, Bah reafirma a necessidade de superar os debates dos anos 1990 e continuar com novos debates.

Para abordar o contexto do feminismo nos anos 1990, Meltzer (2010), parte do final dos anos 1980 e afirma ter sido um momento sombrio para o feminismo nos EUA. O momento era do surgimento do termo “*pós-feminismo*”, que se referia às mulheres que se beneficiavam das conquistas do movimento feminista, e ao mesmo tempo era questionado se o feminismo ainda teria algum papel. As afirmações de Meltzer podem ser questionadas ao perceber que existiu um florescimento de importantes teorias nos anos 1980, como a teoria queer, ou ainda os debates do feminismo negro. Porém, como a autora fala sobre o feminismo dos anos 1980 a partir de sua perspectiva enquanto uma *riot grrrl* dos anos 1990 nos EUA, penso ser interessante considerar que existe a possibilidade de que esta fosse uma percepção comum entre as *riot grrrls* e outras feministas jovens de contextos de classe e raça semelhantes nos anos 1990.

Para Meltzer, a terceira onda do feminismo teria chegado como uma renovação e uma reação à segunda. Como afirma, “*third wave feminism was about embracing the individual, and acknowledging that feminism could be different for everyone, and was not some monolithic force*”¹¹ (ibid, p. 12). A chamada terceira onda chegou a ser reduzida a uma rebelião de feministas

¹¹ Tradução livre: “o feminismo de terceira onda tratava de abraçar o indivíduo e reconhecer que o feminismo poderia ser diferente para todo mundo e não era como uma força monolítica”

jovens contra suas mães da segunda onda. Para Claire Snyder (2008), é mais do que uma rebelião, as mudanças propostas seriam especialmente mudanças táticas, que vieram em resposta a problemas teóricos anteriores. Seriam respostas ao colapso da categoria "mulher", ao crescimento do pós-modernismo e às fragmentações causadas pelo debate sobre sexo, ou "guerra do sexo".

Porém, as "ondas" não podem ser vistas de forma tão rígida e temporalmente linear. Como Snyder afirma, as pautas possuem continuidade, apesar de apresentarem táticas ou ênfases diferentes. Feministas da terceira onda privilegiavam um debate da produção cultural e da mídia, voltado para representação da feminilidade e artistas mulheres. Isso veio como uma resposta à crescente presença da mídia no cotidiano, mas também é uma continuidade de pauta do feminismo cultural da segunda onda, segundo Snyder. Feministas de terceira onda também teriam uma proposta de "brincar com a feminilidade". O "girl power" seria uma "parte do projeto de reapropriação da geração mais nova"¹² (ibid. p. 179). Estas feministas, coloca Snyder, tensionavam os discursos produzidos sobre o que deveria ser a feminilidade se colocando em posições e tomando atitudes contraditórias para o discurso normativo.

[...] the Riot Grrrls, Courtney Love, or Buffy the Vampire Slayer. By occupying female subject positions in innovative or contradictory ways, third-wavers unsettle essentialist narratives about dominant men and passive women and shape new identities within the interstices of competing narratives. There is no one way to be a woman¹³. (SNYDER, 2008, p. 185).

Como a autora afirma, o feminismo clássico da segunda onda entendia que mulheres compartilhavam experiências comuns no patriarcado e isso as unia. As feministas da terceira onda rejeitam essa noção por considerá-la universalista e irreal. Recusam a categoria "mulher" como unificadora e se posicionam de uma forma mais anarquista, pautando a ação direta. Além disso, uma ideia importante da terceira onda é de que as experiências, quando compartilhadas, servem para compreender as diferentes realidades de mulheres distintas e então construir um feminismo mais plural. Construir um feminismo mais inclusivo e racialmente diversificado é uma das propostas da terceira onda. As críticas do feminismo negro dos anos 1970 são tomadas como inspiração para tal.

Conforme Meltzer afirma, as ideias da terceira onda nos 1990 foram tiradas do *underground* e estavam progressivamente mais visíveis no *mainstream*. Conta que o ativismo

¹² Traduzido livremente de: "the younger generation's project of reclamation"

¹³ Tradução livre: "as riot grrrls, Courtney Love, ou Buffy a Caçadora de Vampiros. Ao ocupar posições de sujeitos femininos de formas inovadoras e contraditórias, feministas da terceira onda desequilibram narrativas essencialistas sobre homens dominantes e mulheres passivas e moldam novas identidades entre os interstícios de narrativas em disputa."

estava em todo lugar e cita uma série de protestos do início dessa década voltados para jovens, pessoas LGBT, pessoas negras, contra estupro, entre outros. Em abril de 1992 houve uma votação em Washington DC para proibir o aborto, então foi feita uma marcha das mulheres contra a proibição. As feministas que vinham da segunda onda, em geral, estavam pessimistas, segundo Marcus (2010), ao passo que as *riot grrrls* que participavam do protesto, demonstravam postura diferente.

A dozen or more young women beat on drums and plastic buckets, swarming and clamoring around their massive banner, which was covered in glitter and bore the words RIOT GRRRLS and CHOICE and a bunch of big Valentine's Day - worthy hearts"¹⁴. (MARCUS, 2010, p. 358-361).

Em 1991, havia acontecido também as manifestações conhecidas como *Mount Pleasant Riots*, nas quais latinos protestavam contra violência policial. Os protestos foram bastante noticiados pela mídia, mas negativamente, parabenizando os policiais por sua atuação ao reprimir os protestos. Pouco tempo depois de Mount Pleasant, conforme conta Meltzer, Kathleen Hanna, Tobi Vail, Allison Wolfe e Molly Neuman teriam criado a *zine* chamada "*Riot Grrrl*". A autora cita Tobi Vail, que descreve as quatro sentadas para pensar como mudar o que significava ser uma garota, como repensar o feminismo para aquela geração. Então criaram um plano e o implementaram. O "*riot grrrl manifesto*", publicado pela "*Bikini Kill*", trazia o slogan "*Revolution Girl-Style Now*"¹⁵. Como aponta Meltzer, uma nova forma de feminismo surgia. O autor afirma que o *riot* foi uma maneira de conectar meninas e tornar a juventude feminina uma experiência menos isolada. Teria sido o último movimento de juventude a existir antes do uso massificado da internet.

Na América Latina, porém, entender o feminismo a partir de ondas e suas teorias institucionalizadas não é adequado. De acordo com Natália Silveira (2013), por conta do contexto político no qual a luta pela democracia era uma prioridade no Brasil, o que se chama de segunda onda teria se estendido mais que no Norte. Também sugere que, mesmo com o papel das ONGs e outras organizações no movimento feminista brasileiro e latino-americano, haveria uma pluralização grande. Todavia, apesar da multiplicidade de linguagens e formas de lidar com opressões, de acordo com Bandeira e Siqueira (apud. Silveira 2013), haveria uma ética comum. Esta consistiria em um pensamento elaborado a partir da experiência concreta das mulheres, uma prática ao mesmo tempo individual e social.

¹⁴ Tradução livre: "Uma dúzia ou mais de jovens mulheres batem em tambores e baldes de plástico, se aglomerando e gritando ao redor do seu enorme cartaz, que estava coberto de glitter e portava as palavras *RIOT GRRRLS* e *ESCOLHA* e vários corações grandes, dignos de dia dos namorados".

¹⁵ Tradução livre: "Revolução no Estilo das Garotas Agora!"

Para além das “ondas”, é importante, especialmente, pensar a chamada “virada interseccional” (CARBIN e EDENHEIM, 2013) dos anos 2000 em diante. Colocar-se enquanto feminista interseccional é comum entre as interlocutoras da pesquisa. Conforme coloca Helena Hirata (2014), o conceito da interseccionalidade foi usado pela primeira vez por Kimberlé W Crenshaw (1989 apud. Hirata 2014) para abordar a interdependência das relações de sexo, raça e classe. A ideia da interseccionalidade, apesar de não usar este termo ainda, teria suas origens no feminismo negro dos anos 1970, que criticava o feminismo branco heteronormativo de classe média. A origem da ideia foi nos anos 1970 e do conceito no final dos 1980, mas é no final dos 2000 que a categoria ganha maior força. Segundo Carbin e Edenheim (2013), houve uma “explosão” do uso da categoria nas pesquisas sobre gênero na Europa e América do Norte neste período. A interseccionalidade surge como uma proposta de considerar múltiplas dimensões da identidade, afirma Hirata. A noção parte da ideia da não hierarquização entre as diferentes formas de opressão, de modo que a opressão racista não seria mais importante a ser combatida em relação à de classe, à lesbofóbica, entre outras e vice-versa.

A “explosão” do uso do termo na Europa e EUA em 2000, porém, é vista de forma crítica por Carbin e Edenheim. Afirmam que, inicialmente, a categoria surgiu como crítica incisiva de feministas negras ao feminismo branco e que se tornou uma categoria demasiadamente institucionalizada e liberal. Elas afirmam que as feministas brancas da Europa, ao se deparar com as críticas do feminismo negro e feminismo pós-colonial, reagiram primeiramente com resistência e se recusavam a perceber seu próprio feminismo como racista. A reação é descrita por elas como de ansiedade das feministas brancas em lidar com estas feministas que tinham sotaques diferentes dos delas. Neste contexto, a inclusão da categoria “interseccionalidade” entre as feministas brancas europeias surgiu, de acordo com as autoras, como uma forma de reconhecer a importância de parte das críticas, ao mesmo tempo que escondem o conflito.

A visão das autoras sobre os usos da categoria interseccionalidade, no entanto, é pautada especialmente no caso europeu e norte-americano dentro do contexto das pesquisas acadêmicas. A interseccionalidade nos movimentos feministas no Brasil tem usos diferentes. Segundo Hirata, as análises e críticas de feministas negras no Brasil contribuíram para uma sensibilização com relação às práticas racistas. Alguns estudos comparativos das desigualdades salariais entre homens brancos e homens negros, ou entre mulheres brancas e mulheres negras são citados por Hirata (Guimarães, 2002; Guimarães e Britto, 2008) para exemplificar as formas positivas como a ideia da interseccionalidade foi usada para pensar as dimensões de gênero e raça conjuntamente. Além disso, como colocado acima, os feminismos brasileiros costumam ter as experiências práticas vividas pelas mulheres como norte.

Em uma roda que aconteceu em um evento da “*Efusiva*” chamada “*Cadê as manas pretas no rolê?*” mediada por Bah, as meninas discutiram, entre outros temas, as diferenças entre feminismos da periferia e do centro. A discussão explicita a visão que elas têm de como deve ser o feminismo, e nessa conversa, temas como feminismo na prática e interseccionalidade surgiram. O debate é suscitado pelo questionamento sobre a pertinência de que pessoas do centro deveriam se preocupar em atrair pessoas das periferias. Uma das meninas fala que essa era uma preocupação dela e que tinha um projeto de produzir uma *zine* que explicasse o conceito de “*sororidade*”¹⁶ simplificada, de forma que alguém que nunca debateu teorias feministas pudesse entender. A fala causou algumas divergências. Aquelas que discordaram disseram que muitas mulheres periféricas pobres vivem o feminismo no seu cotidiano e que não cabe às pessoas do centro, que têm acesso aos debates teóricos, levar conceitos para elas. Bah argumenta:

[...] tem que tirar essa coisa [...] que a gente tem que chegar no lugar e espalhar a palavra do feminismo. Mano, cê tem que chegar no lugar e ver que essas pessoas são feministas na prática, na política, na forma que elas se relacionam e tudo mais, só não põe o nome.

A menina que iniciou o debate afirma que o objetivo é que elas entendam o processo pelo qual elas passam, na prática. Afirma que se o entendimento foi importante para ela e outras pessoas, este também poderia ser importante para mulheres da periferia. Bah novamente questiona se esse tipo de informação precisava “*chegar lá*”. Do seu ponto de vista, é mais importante se atentar para o que sai da periferia e que não é visto pelo centro. Evelyn (conhecida pelo nome artístico Negamburguer) concorda com Bah e diz que talvez as pessoas do centro subestimem o que vem de informação da periferia pobre. Para ela, o que mulheres da periferia fazem no cotidiano é tão feminista quanto o que elas fazem, apenas não teriam as mesmas palavras. Então, Bah lembra do contato que teve com feministas negras das periferias de São Paulo e descreve a reação destas mulheres ao conhecer o feminismo acadêmico:

O impacto é esse de quando chega na academia, tá lá estudando o gênero e tudo mais, você: ‘mano, tomar no cu, vai falar que isso é feminismo? a galera vive isso aqui há muito tempo’. A referência da galera são as mulheres da comunidade fazendo essas mesmas coisas, só que sem ser com os mesmos nomes.

Sofia também concorda ao afirmar ser prepotente pensar que se pode “*salvar o rolê*” e acreditar que “*está inventando a roda*”. A menina que havia falado inicialmente justifica que não é seu objetivo levar para as mulheres periféricas o “*rolê*” das pessoas das áreas centrais e que tem uma familiaridade maior com algumas categorias teóricas do feminismo. Argumenta que é uma

¹⁶ A categoria é bastante utilizada por algumas feministas para falar sobre o apoio entre mulheres.

questão de direito a cidade e falta de acesso, inclusive à informação, afirma: “*vejo uma carência enorme de um mínimo de informação. Imagina pra gente, que a gente tá num rolê e a gente passa por várias situações e agora imagina triplicado e elas acham que o que elas estão vivendo é normal*”. Micha fala sobre a linguagem, diz que se ela conversar com uma mulher na periferia e falar alguma “*palavra difícil*” que aprendeu na internet, as pessoas não iriam entender. Sobre o feminismo na internet, Micha ainda critica sugerindo que existe o que elas chamam de “*cagar regra*”, que é quando existe um julgamento sobre outra pessoa. “*No feminismo de internet caga-se muito regra, né? E rola muito! Você fica assim ‘oi?! eu não sou obrigada a ler isso e saber isso!’*”.

Em seguida, Hanna fala sobre a importância de observar quem está ao redor para reconhecer seus privilégios. Ela narra sua experiência de ida para a faculdade quando saía de Queimados em uma viagem de 1h20 que começava no trem de 5h20. A maioria das pessoas frequentavam o trem no horário eram pobres e trabalhavam no centro ou na Zona Sul. Então, ela compara sua experiência com a de outras pessoas com quem estudava:

[...] você chega na faculdade e a galera tá discutindo gênero, só que a galera acordou às sete. No trem, as mulheres que estão indo de manhã tão com alfinete no bolso pra reagir a uma agressão, um assédio sexual. Pra espetar um cara que talvez queira encoxar nela. E elas vão voltar depois do trabalho às cinco horas da tarde e encarar um trem muito pior [...]. Vão chegar em casa e vão ter que cozinhar, ter que ver os filhos, ter que cuidar do marido, sei lá, mil coisas[...]. As pessoas vêm querendo colonizar e botar termos que não são acessíveis numa vivência que tá ali.

Para Hanna, observar outras mulheres no trem ofereceu uma nova perspectiva com relação à vivência delas, o que permitiu a ela identificar alguns privilégios. Ela fala então sobre como pessoas se calam ao ver alguma opressão. Afirma que pessoas brancas se calam frente ao racismo e em alguns casos é por não perceber que o que ocorreu era racista. As meninas, então, falam sobre ser preciso se questionar para construir um feminismo melhor. Bah afirma que cada pessoa precisa se envergonhar de incentivar espaços que não levam em conta as diversas opressões. Micha corrobora:

Até porque – imita voz caricata – ‘ai, eu sou feminista, mas faço apagamento trans’. Eu também sofro apagamento racial e aí, gente, é se colocar um no lugar do outro, sabe? Eu me vejo em você, você se vê em mim, gente... Pera lá, né? O feminismo radical que pra mim não é feminismo. Eu fico passando mal. Por isso que pra mim tem que ser interseccional sim.

Neste contexto, a interseccionalidade aparece menos como um conceito teórico para uma produção acadêmica e mais como algo a ser aplicado na prática do movimento feminista. Como Hirata (2014) afirma, a interseccionalidade não é apenas um conceito analítico, mas um

“instrumento de luta política”. A interseccionalidade, pelo que pude perceber na pesquisa, é usada para dimensões além de raça, classe, gênero e sexualidade. Algumas vezes são pensadas as relações entre corpos gordos e magros em conjunto com outras intersecções, ou entre ter ou não uma deficiência, ou ainda um novo recorte de gênero que pensa as relações de cisgenereidade e transgenereidade.

O feminismo *riot*, além da conexão com o movimento feminista de modo geral, tem pautas específicas. Existe o incentivo à representação das meninas no *punk*. Elas buscam montar bandas, aprender a tocar instrumentos, subir nos palcos, participar das “*rodas punk*”, e, também, de participar enquanto público na frente dos palcos, ao invés de se manter no fundo das salas. Existe, por outro lado, uma luta contra a opressão machista no *underground* expressa em assédio, abuso e agressão. Na roda de conversas na qual Maíra, Bah e outras meninas discutiram sobre o movimento *riot grrrl*, já citada, foi trazido o debate de relembrar como foi o *riot* dos anos 1990 e repensar como deveria ser o *riot* na atualidade e futuro próximo. Um dos primeiros pontos trazidos foi o fascínio das pessoas do *riot* com “*ídolas*”. Conforme observado por Bah, todas elas tinham uma estética muito específica em comum e brancas. Maíra faz uma autocrítica após a fala de Bah e aponta que, quando fez um mapeamento no seu texto de ícones no Brasil, citou apenas meninas brancas que foram para o exterior e conheceram o *riot* lá. Afirma que este era o problema em se mapear o movimento por ícones. Outras meninas, então, entram na conversa. Mara, sendo mais velha que algumas delas, participou do *underground* dos anos 1980 e 1990 e acabou se afastando do movimento. Narra que antes de retornar e montar sua banda, “*Bochechas Margarinas*”, se sentia velha para voltar a participar dos eventos. Quando voltou, sentiu algumas diferenças. Aponta que antes não via mulheres nos eventos, e agora vê que mulheres estão presentes e participam, mas continua a não ver mulheres negras. Então, Bah e Maíra concordam ao falar que é preciso avançar o debate do *riot grrrl*. Bah aponta: “*a gente precisa superar o ‘meninas para frente’ e avançar para ‘minas negras pra frente’, ‘minas gordas pra frente’, ‘pessoas trans pra frente’, pra manter o viés revolucionário do riot*”. Esta fala explicita a influência do feminismo interseccional na sua proposta de *riot grrrl*. O movimento, desde o princípio, foi associado com a terceira onda, como colocado acima, que buscava abranger novas pautas e recortes, com uma busca pela interseccionalidade. Porém, conforme criticado pelas meninas na roda, esse discurso não era o que foi colocado em prática, muitas vezes. E mesmo existindo bandas com mulheres negras, gordas e pessoas trans, estas acabam por aparecer de forma apagada na memória do *riot grrrl*. Por outro lado, Maíra, complementa ao colocar que nos anos 1990 existia uma dificuldade em meninas participarem dos eventos, mas hoje em dia as meninas já têm incentivo para isso, as mulheres já

tocam nas bandas, ela afirma: “a gente precisa de meninas pra trás também, fazendo o som, por exemplo. Fazer, a gente já tá fazendo, a gente precisa de recursos agora, de espaços”.

O que se apresentou nestas conversas foi, na verdade, uma proposta de mudança de discurso e apontamento de novos objetivos para o movimento *riot grrrl* para que ele mantivesse seu “viés revolucionário”, que foi sua proposta desde o início com o “*Revolution Girl Style Now*”. Nos anos 1990, o que garantia o “viés revolucionário” do movimento era o incentivo às meninas a tocar nas bandas, a busca pela representação de mulheres nos palcos, e a criação de um estilo *punk* feminista. Agora, o revolucionário seria o incentivo dado às meninas para montar palcos e equalizar o som. A luta também não seria mais por representação, mas por recursos para manter-se fazendo eventos. A meta é ter equipamentos, espaço e os recursos financeiros necessários para o evento acontecer. E seria também incentivar outras pessoas a tocar, a ir para frente (ou para trás) dos palcos: mulheres negras, mulheres trans, mulheres gordas, pessoas trans, com deficiências, entre outras que não chegaram a ser citadas explicitamente. Este esforço é feito e são exemplos disso as rodas de conversas descritas neste trabalho.

Considerações Finais

Neste artigo, portanto, escolhi partir do conceito de “estilo”, muito usado nos estudos de grupos no *underground*, então refleti sobre o processo de estilização, que se dá através de contrastes. No caso do *riot grrrl*, o contraste mais comum é com o *punk*, quando elas frisam que querem um estilo “*punk feminista*” e que querem uma “*Revolução no Estilo das Garotas*”. A partir da percepção da ênfase no gênero pelo *riot* e o papel do gênero na estilização, pensei as performances musicais enquanto performances de gênero, que são construídas a partir da relação que as *riot grrrls* têm com as normas de gênero e com as performances do *punk*. Argumentei que o *riot* vem como forma de tomar signos e performances masculinos do *punk* para elas e modificá-los para produzir uma performance *riot grrrl*. Através das performances dos shows também são criadas as conexões que dão vida aos circuitos de sociabilidade que mantêm os “*rolês*”. Nos anos 1990, o foco o contraste com o *punk* e a uma performance masculina dos homens *punk*, mas hoje em dia as meninas apontam a necessidade de superar esses debates. Isso significa, para elas, tomar a interseccionalidade como central na sua forma de se organizar. Além disso, são trazidas novas pautas para as mulheres que já têm espaço nas bandas, como a busca por recursos, espaços e atuação nas áreas técnicas.

Referências

ABRAMO, Helena. *Cenas juvenis. Punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1994.

BIVAR, Antonio *O que é punk*. 4. Ed São Paulo, SP. Brasiliense, 1988.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Editora Brasileira, 2003.

CARBIN, Maria, EDENHEIM, Sara. *A virada interseccional na teoria feminista: um sonho de uma língua comum?* European Journal of Women's Studies, pp. 1-16. 2013.

CHAVES, Mariana. *Creando estilo: Alternativos en La Plata*. In Sanchez, Silvana (org.). *El mundo de los jóvenes en la ciudad*. Rosário: Laborde Libros Editor. 2005.

CLARKE, John. *Style*. In. HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (orgs) *Resistance through Rituals: Youth subcultures in post-war Britain*. Routledge. Second edition, 2006

CLARKE, John, HALL, Stuart, JEFFERSON, Tony, ROBERTS, Brian. *Subcultures, cultures and class*. In. HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (orgs) *Resistance through Rituals: Youth subcultures in post-war Britain*. Routledge. Second edition. 2006.

CONNELL, Raewyn. *The Social Organization of Masculinity*, In. CONNELL, Raewyn. *Masculinities* - 2nd Edition. University of California Press, 2005

CROSSLEY, Nick. *The man whose web expanded: Network dynamics in Manchester's post/punk music scene 1976–1980*. Poetics, Ed. 37. p. 24–49. 2008.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e Perigo*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

DON'T NEED YOU: the herstory of riot grrrl. Direção: Keri Koch. Produção: Urban Cowgirl Productions. Los Angeles: Urban Cowgirl Productions. 2005. DVD

GRIFFIN, Naomi. *Gendered Performance Performing Gender in the DIY Punk and Hardcore Music Scene*. Journal of International Women's Studies, 13(2), 66-81. 2012

HARAWAY, Donna. *"Gênero" para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra*. Cad. Pagu [online]. n.22, pp.201-246. 2004

HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. Routledge. Taylor & Francis e-Library. 2002.

HIRATA, Helena. *Gênero, classe e raça: interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais*. Tempo Social, v. 26, n. 1, jun. pp. 61-73. 2014

HUMMEL, Calla. *Tenho Minhas Ideias e Não Posso Ficar Calada: Riot Grrrl in Brazilian Civil Society*, Intersections 10, no. 3, p. 69-110. 2009.

MAGNANI, José Guilherme. *Circuito de jovens. Da periferia ao centro: trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012

MARCUS, Sara. *Girls to the Front: The True Story of the Riot Grrrl Revolution*. HarperCollins. Edição do Kindle. 2010.

MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas: Estudos antropológicos sobre a cultura material*. Zahar. 2013.

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. Estudos históricos, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

SCHAFER, Murray. *A Afinação do Mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem 2*. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011

SILVEIRA, Natália. "Os assuntos que discutimos são a cara da nossa luta" *Um estudo antropológico dos debates feministas em meio às possibilidades de sociabilidade online*. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Porto Alegre. 2013

SNYDER, R. Claire. *What Is Third-Wave Feminism? A New Directions Essay*. The University of Chicago Press. Signs, Vol. 34, No. 1, pp. 175-196. 2008