



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Ciências Sociais

Patricia Conceição Silva

Vênus em fúria: uma análise das emoções na cena Riot Grrrl carioca

Rio de Janeiro

2024

Patricia Conceição Silva

Vênus em fúria: uma análise das emoções na cena Riot Grrrl carioca



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Cláudia Pereira Coelho

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CCS/A

S586 Silva, Patricia Conceição.
Vênus em fúria: uma análise das emoções na cena Riot Grrrl carioca / Patricia
Conceição Silva. – 2024.
120 f.

Orientadora: Maria Claudia Pereira Coelho.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Institu
to de Ciências Sociais.

1. Punk (Música) - Rio de Janeiro (RJ) - Teses. 2. Emoções - Teses. 3. Mulheres
artistas - Rio de Janeiro (RJ) - Teses. 4. Música - Rio de Janeiro (RJ) - Teses. I.
Coelho, Maria Claudia Pereira. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Ciências Sociais. III. Título.

CDU 78:3

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Patricia Conceição Silva

Vênus em fúria: uma análise das emoções na cena Riot Grrrl carioca

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 22 de fevereiro de 2024.

Banca Examinadora:

Profª Drª Maria Claudia Pereira Coelho (Orientadora)
Instituto de Ciências Sociais – UERJ

Profª Drª Aline Gama de Almeida
Instituto de Ciências Sociais – UERJ

Dr. Lucas Kastrup Rehen
Museu Nacional / Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2024

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, minha mãe Rita, meu pai Paulo, meu irmão Renato e minha cunhada Vanessa por sempre me apoiarem na vida acadêmica mesmo com os obstáculos.

Minha gratidão eterna ao meu irmão, que generosamente me apresentou ao universo da música, me levando aos shows das minhas bandas favoritas, festivais e tudo que envolve o som. Se hoje meu interesse pela música é gigante, boa parte é por causa dele.

Agradeço imensamente à minha orientadora Maria Cláudia por me acompanhar nesses dois anos de pesquisa sempre com muita compreensão e incentivo.

À banca examinadora formada por Aline e Lucas, pelas críticas construtivas.

Às minhas maiores companheiras de mestrado durante esses dois anos, Gabriela e Lídia, por todo o apoio e companheirismo. Obrigada por todas as palavras e por todos os momentos juntas ao longo desses dois anos.

Agradeço à Mônica, minha namorada, por sempre me ajudar até nos momentos mais difíceis de aflição no campo e na escrita desse trabalho, sempre com muito amor e carinho.

Agradeço à Rafaela, minha melhor amiga que sempre esteve comigo nos momentos mais complicados, e à Gabriela, Bárbara, Yasmim, Pâmela e Daniele por uma longa trajetória de amizade e companheirismo, que se manteve inabalável também durante a elaboração desta dissertação.

À Monica Houry, minha antiga orientadora de Iniciação Científica na UFRJ, por me apresentar Foucault e me ajudar a chegar na Pós-Graduação.

Nada seria sem Ana Clara, Thaís, Marcela, Lucas, Malu, Aline, Brayner e Arthur e Letícia. Obrigada por formarem suas bandas e me inspirarem a escrever esse trabalho.

I feel music in your eyes
I have never reached such Heights.
Jamie XX

RESUMO

SILVA, Patricia Conceição. *Vênus em Fúria: uma análise das emoções na cena Riot Grrrl carioca*. 2024. 120 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

O presente trabalho visa apresentar, dentre as possibilidades de estudo sobre o movimento Riot Grrrl, a performance do sentimento de raiva na cena punk feminista carioca. O movimento Riot Grrrl surgiu durante os anos 90 nos Estados Unidos, em Olympia, e chegou ao Brasil na mesma década, idealizando a construção de um estilo independente e associando-se fortemente aos ideais do punk, como o “faça você mesmo”, além de criar punkzines. Surge, assim, a urgência de abordar temas sobre cenas musicais, punk e musicologia feminista atualmente, reforçando as mudanças na cena Riot Grrrl desde os anos 90. Com base em um recorte de duas bandas cariocas que se autointitulam Riot Grrrl e têm fortes influências no punk, pretende-se analisar, a partir dos estudos de Antropologia das Emoções, Gênero e Musicologia, os sentimentos expressos nas músicas punks dessas bandas, que, em sua maioria, manifestam o sentimento de raiva. A pesquisa é qualitativa, pois suas características possibilitam um envolvimento com o movimento Riot Grrrl e as bandas da cena carioca, permitindo a aquisição de informações mais aprofundadas e favorecendo a construção de uma etnografia da música. Além disso, são utilizadas técnicas de entrevistas semiestruturadas para analisar a ligação das integrantes das bandas com a cena Riot Grrrl e quais sentimentos são expressos nas composições. O trabalho de campo é de grande importância, pois a experiência da observação participante nos shows das respectivas bandas permite captar uma visão completa do universo punk feminista carioca.

Palavras-chave: punk; música; emoções; subcultura; Riot Grrrl.

ABSTRACT

SILVA, Patricia Conceição. *Venus in Fury: an analysis of emotions in the Rio de Janeiro Riot Grrrl scene*. 2024. 120 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

The present work aims to explore, among the various possibilities of studying the Riot Grrrl movement, the performance of the feeling of anger within the feminist punk scene in Rio de Janeiro. The Riot Grrrl movement emerged in the 1990s in Olympia, United States, and reached Brazil during the same decade, promoting the creation of an independent style and strongly associating with punk ideals, such as “do it yourself,” in addition to creating punk zines. This raises the urgency to address topics related to music scenes, punk, and feminist musicology today, highlighting the changes in the Riot Grrrl scene since the 1990s. Based on a sample of two bands from Rio de Janeiro that identify as Riot Grrrl and are heavily influenced by punk, the study aims to analyze the emotions expressed in their punk songs, focusing particularly on the feeling of anger, through the lenses of Anthropology of Emotions, Gender Studies, and Musicology. The research is qualitative, as this approach allows for deeper involvement with the Riot Grrrl movement and the bands within the Rio de Janeiro scene, facilitating the acquisition of more in-depth information and supporting the construction of a music ethnography. Furthermore, semi-structured interview techniques are employed to examine the connection of the band members to the Riot Grrrl scene and the emotions expressed in their compositions. Fieldwork plays a crucial role, as the experience of participant observation at the bands' shows provides a comprehensive view of the feminist punk scene in Rio de Janeiro.

Keywords: punk; music; emotions; subculture; Riot Grrrl.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Foto do espaço Motim	44
Figura 2 – Frase estampada na porta do banheiro da Motim	46
Figura 3 – Paredes do banheiro da Motim	46
Figura 4 – Imagem de um pôster antifascista na Motim	47
Figura 5 – Imagem antibolsonarista na Motim	47
Figura 6 – Show da artista argentina Victoria Rea na Motim	48
Figura 7 – Capa do single “Eu não admito” da banda Texuga	55
Figura 8 – Capa do álbum “Acho que isso é um sinal” (2023) da banda Klitoria	56
Figura 9 – Anúncio de evento com as bandas Antiontem, Klitoria, Victoria Real e Enervante na Motim	57
Figura 10 – Fotografia da banda Klitoria em um show	59
Figura 11 – Anúncio do evento “HC na Motim com as bandas Cadibode, Plastic Fire, Klitoria e Rangones	60
Figura 12 – Fotografia da banda Klitoria em um show da Motim	63
Figura 13 – Imagem de um evento das bandas Texuga, Vera Fisher era clubber e DJ S00stenido	63
Figura 14 – Anúncio de evento das bandas Burrice Precoce, Klitoria e Litrão na Motim	64
Figura 15 – Imagem da banda Texuga na Motim	66
Figura 16 – Anúncio de evento com as bandas Texuga, Antiética e Traste	68
Figura 17 – Anúncio de evento com as bandas Trash No Star, Klitoria e Texuga	68
Figura 18 – Malu, vocalista da Klitoria, cantando com a banda Texuga	70
Figura 19 – Parede da Motim com a palavra “raiva” pichada	71
Figura 20 – Capa do EP “190” da banda Klitoria (2022)	87
Figura 21 – Capa do EP “Eu não vou te ouvir” da banda Klitoria (2022)	88
Figura 22 – Capa do EP “Escárnio e Maldizer” da banda Texuga (2023)	99

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	“MULHERES PUNKS EXISTEM!”: A SUBCULTURA RIOT GRRRL	21
1.1	As raízes do punk rock	21
1.2	As mulheres no mundo da música: o punk feminista	22
1.3	O papel dos punkzines feito por mulheres	27
2	“MOVENDO CIFRÕES”: OS PRESSUPOSTOS TEÓRICOS DA PESQUISA .	31
2.1	Cenas musicais	31
2.2	A cena musical punk carioca	34
2.3	Os eventos a noite	35
2.4	Gênero e musicologia	37
2.5	Antropologia das emoções e o gênero feminino	39
2.6	O sentimento de raiva nas músicas punk	40
3	“VULVA LA REVOLUCIÓN”: O CASO DA MOTIM	42
3.1	A dinâmica do local: o “entra” e “sai” dos shows	42
3.2	A história da Motim: uma conversa com Letícia Lopes	48
3.3	As bandas da pesquisa: Klitoria e Texuga	52
3.4	O campo: as idas a Motim	56
3.4.1	<u>Cena I: 29/07/2023</u>	57
3.4.2	<u>Cena II: 06/08/2023</u>	60
3.4.3	<u>Cena III: 26/08/2023 e Cena IV: 21/10/2023</u>	63
3.4.4	<u>Cena V: 10/11/2023 e Cena VI: 22/12/2023</u>	68
4	“O SENTIR QUE VIOLENTA”: EMOÇÕES E PUNK ROCK	72
4.1	As entrevistas com as bandas Klitoria e Texuga	72
4.1.1	<u>O pré-show e as entrevistas</u>	72
4.1.2	<u>As entrevistas</u>	74
4.1.3	<u>Cooperação entre as bandas: entre a raiva e o acolhimento</u>	83
4.2	Análise das capas e das músicas das bandas	86
4.2.1	<u>Análise das capas da Klitoria</u>	86
4.2.2	<u>Análise das músicas da Klitoria</u>	90
4.2.3	<u>Análise das capas da Texuga</u>	99
4.2.4	<u>Análise das músicas da Texuga</u>	100

CONCLUSÃO	109
REFERÊNCIAS	112

INTRODUÇÃO

A cena punk hardcore nasceu nos anos 70 na Inglaterra, em que os próprios punks, mergulhados na falta de perspectivas (CAIAFA, 1982) insurgiram-se utilizando a música em favor da construção de uma nova cultura, com um movimento político-cultural e produção musical em ritmos rápidos e violentos, linguagem direta, mensagens claras e ideologias anticapitalistas e anarquistas (GALLO, 2008). Nessa perspectiva, o Riot Grrrl¹estadunidense, surgido ainda nos anos 90, teve destaque enquanto movimento musical e enunciado performativo feminista usando suas vozes a fim de não apenas se expressar contra a opressão de gênero construída socialmente, como também lutar pela inserção de mulheres em um espaço culturalmente conhecido como masculino. Bandas lideradas por mulheres como Bikini Kill, no vocal de Kathleen Hanna² ou Allison Wolfe³ no Bratmobile, grupo também da década de 90, foram pioneiras desse movimento. Nesse sentido, o Brasil também se mobilizou na entrada de mulheres nesse espaço. Dominatrix e Bulimia são exemplos de algumas bandas pioneiras, trazendo músicas que constatavam a luta dessas mulheres a partir dessas práticas e manifestações (sub)culturais (QUINTELA; GUERRA, 2017).

A performance Riot Grrrl é constituída do questionamento de outros modos de vida estabelecidos na sociedade. Assim, questionam relações de gênero e o fazem através da criação de performances diferenciadas em cima do palco. A performance possui, para Victor Turner (2012), um “caráter “liminóide””: “produz situações que estão fora (ou entre) posições sociais determinadas, o que destaca sua potencialidade transformadora, seu poder de gerar tensões e reformulações em ordens estabelecidas.” (TURNER, 2012 apud BORGES, 2019). Nesse caso, essas mulheres geram outras performances durante sua trajetória musical e pessoal por meio do punk, outras construções do eu enquanto sujeito.

O Riot Grrrl é um movimento que tem uma postura crítica feminista com relação ao próprio underground. A escrita intimidadora dos *punkzines*, publicações independentes feitas

¹ Inspirada no material de Gabriela Gelain (2017), ao longo deste trabalho, opto também por empregar "Riot Grrrl" com iniciais maiúsculas ao mencionar a subcultura. Já o termo "riot grrrl" em minúsculas é utilizado para referir-se às garotas (as riot grrrls), bandas ou produtos associados ao movimento Riot Grrrl.

² Kathleen Hanna nasceu em Portland, Oregon em 1968. Foi uma das mulheres creditadas na criação do movimento Riot Grrrl em Olympia nos anos 90. É mais conhecida por ter sido vocalista da banda punk Bikini Kill entre 1990 e 1997, e mais tarde ter liderado as bandas Le Tigre e The Julie Ruin nos anos 2000.

³ Allison Wolfe é compositora e jornalista de artes, co-fundou o movimento punk feminista da terceira onda, Riot Grrrl, e o fanzine feminista punk "Girl Germs". Ela cantou em várias bandas ao longo das décadas de 1990 e 2000, incluindo Bratmobile e Cold Cold Hearts, e organizou o Ladyfest, um festival de música feminista sem fins lucrativos, em 1999.

pelas *minas* (SILVA, 2018) do punk que segundo Camargo (2016) “constituíram num tipo de produção escrita por/para e sobre mulheres jovens interessadas no underground, bem como num feminismo alternativo aliado a políticas punks” (CAMARGO, 2016, p. 160), se tornou um meio de expressão para essas bandas e coletivos feministas que puderam não somente fazer a divulgação de suas ideias, mas também se tornaram a primeira geração de mídia feminista produzida em seus próprios termos. Guiadas completamente pelo *Do It Yourself* (DIY)⁴, as garotas se permitiram escrever, desenhar, imprimir e distribuir seu próprio trabalho, o que fez dos fanzines um meio crucial para a continuação da resistência das mulheres no mundo punk. A arte aqui funciona como um canal de comunicação política.

Não somente a arte por meio da música pode ser destacada nesse movimento, mas também, e especialmente para esse projeto, as relações de gênero e poder. O discurso feminista através das músicas, letras e zines pode ser analisado por uma gama de alternativas, e no que tange também a própria subjetivação das performances dessas mulheres na cena punk. O cotidiano dessas mulheres na cena musical punk se opõe ao machismo, violência e opressão a partir do *Revolution Girl Style!*⁵, e que por meio do feminismo podem finalmente se libertar da figura da “Mulher” (GRONZ, 2002), modelo esse universal construído desde o século XIX e que é revigorada ainda nos dias de hoje. As possibilidades de um “devir-mulher” - devir no sentido deleuziano - que está atrelado à ideia de mudança constante, de deixar-se estar nômade, acrescenta outras inúmeras perspectivas de libertação em prol de uma autonomia feminina, como afirma a filósofa feminista Rosi Braidotti (2004). É um dos movimentos que se constroem justamente nessa tensão dos mecanismos identitários de gênero (CHIDGEY, 2007), utilizando a música, principalmente o punk (muitas vezes, as adeptas se referem a punk hardcore), tanto como instrumento identitário quanto como veículo de luta política, como instrumento de protesto e de sociabilidade.

Dessa forma, a presente pesquisa analisa a perspectiva feminina com que essas mulheres se identificam na subcultura Riot Grrrl em relação ao sentimento de raiva contido nas letras das músicas de suas bandas. Dentre as possibilidades de estudo sobre o movimento Riot Grrrl, o presente trabalho foca na musicalidade punk feminista, mais especificamente na cena punk feminista carioca. De acordo com Rubini (2015), a musicologia passou por uma renovação na

⁴ Segundo Guerra e Straw (2017, p. 6), o "*Do It Yourself*" assumiu-se como a divisa do punk e serviu de estandarte para a quebra das regras existentes, principalmente na música e na estética. Inspirados na atitude e no visual da juventude londrina do final da década de 1970, Vivianne Westwood e Malcolm McLaren formularam uma cena pop que incluía a confecção de roupas e de adereços, a construção de vocabulário, a criação de cenários e a definição de um som.

⁵ Se traduz para: “Revolução do estilo das garotas!”

sua epistemologia nas últimas décadas, que “não teria sido possível sem uma abordagem interdisciplinar e a contemplação das dimensões culturais da música” (RUBINI, 2015, p.7). A partir dessa renovação, novas cenas nasceram mostrando a diversidade fora do cânone homem/cis/heteronormativo, abrindo espaço para que essas mulheres tenham suas vozes ouvidas e reconhecidas no underground.

O presente trabalho realiza uma etnografia da música segundo o antropólogo Anthony Seeger. De acordo com o autor, “a definição de música como um sistema de comunicação enfatiza suas origens e destinações humanas e sugere que a etnografia (escrita sobre música) não somente é possível, mas é uma abordagem privilegiada no estudo da música” (SEEGER, 2008, p. 239). Como campo, escolhi o estúdio Motim, localizado na zona norte do Rio de Janeiro, que reúne músicos, produtores culturais e artistas em geral. O estúdio em questão é um espaço importante para a cena punk feminista da cidade, organizado e idealizado somente por mulheres que são inspiradas no punk rock. Por ser um símbolo da resistência feminina no underground, analiso a cena musical Riot Grrrl carioca a partir da Motim, entendida como um coletivo punk.

Com base em um recorte de duas bandas que se autointitulam riot grrrl e com fortes influências no punk, analiso ao longo desse trabalho os sentimentos expressos nas músicas punks, que em sua maioria expressam o sentimento de raiva. Para Audre Lorde (1981), a raiva seria uma resposta às atitudes racistas que sofrem as mulheres negras, que surge como mecanismo de aprendizagem e enfrentamento. Ela entende a raiva como ato de libertação e empoderamento, tendo como objetivo a mudança, pois é a partir da raiva que são identificados aliados e inimigos. Com referencial teórico proveniente da Antropologia das Emoções, em particular os trabalhos de Abu-Lughod e Lutz (1990), Katz (1988) e Coelho e Rezende (2010), refletirei sobre como o sentimento de humilhação⁶ sentido por essas mulheres se transforma em raiva nas músicas e como esses sentimentos se articulam em “dinâmicas” ou “complexos” emocionais (REZENDE; COELHO, 2010).

⁶ Refiro-me à humilhação gerada pela desigualdade de gênero, machismo e sexismo em sociedade que atinge mulheres.

O porquê da pesquisa: eu e o punk

No segundo semestre do ano de 2019, ainda na graduação de Licenciatura em Ciências Sociais na UFRJ, cursei a disciplina de Antropologia Política. Em uma das atividades finais, um seminário em que cada grupo já formado poderia escolher um tema de sua preferência, relembrei alguns momentos que foram essenciais para que pudesse escrever o trabalho. Como era uma das minhas matérias favoritas já cursadas, me debrucei nele para que conseguisse ter uma temática que, junto com minhas duas parceiras de grupo, pudesse ser de interesse de todas. Com isso, pensando em alguns temas, voltei para o ano de 2013 quando, trocando de canais na TV a cabo, um documentário chamado “Pussy Riot: A Punk Prayer” (Pussy Riot: Uma oração Punk) me chamou atenção. Pussy Riot⁷ é um grupo de punk rock feminista russo - trazendo fortes influências do movimento Riot Grrrl norte americano dos anos 90 - que se tornou conhecido por realizar flash mobs/performances de provocação política. No documentário citado, é retratado um desses momentos: uma “oração punk” na principal catedral da Rússia, o que as levou à prisão por acusações de ódio religioso e culminou com um julgamento com repercussões enormes.

Essas mulheres me conquistaram, ainda no 1º ano do ensino médio, por terem essas performances que questionavam as relações de gênero impostas socialmente, e por lutar contra os pequenos fascismos do dia a dia, utilizando a arte como política, ou melhor, como micropolítica. Com o sucesso nesse primeiro trabalho, que ao final foi concretizado em um artigo intitulado “O papel da Pussy Riot enquanto luta/provocação política” (2019), continuei com a temática de gênero, feminismo e Riot Grrrl em mente, com objetivos de levar até a pós-graduação, que cada vez mais se aproximava de mim. Logo após, assisti ao documentário de Kathleen Hanna, uma das precursoras do movimento punk feminista nascido em Olympia nos anos 90, filme esse intitulado “The Punk Singer” (2013), que contava sua trajetória até os anos de lançamento da película. Me vi fascinada pelos discos, artes e toda mobilização feita pelo Bikini Kill, banda de Hanna, e por seu ativismo dentro de uma cena tão masculinizada como é a do punk. Foi dessa forma que comecei a me conectar com pessoas que tivessem interesses

⁷ O grupo é formado pelas russas Nadezhda Tolokonnikova, Maria Alyokhina, Yekaterina Samutsevich e Lucy Shtein e mais algumas garotas que não têm seus nomes amplamente divulgados. Os rostos de Nadejda Tolokonnikova e Maria Alyokhina são os mais conhecidos do grupo. Em 2012, elas foram condenadas a dois anos de prisão por "vandalismo motivado por ódio religioso". Elas foram soltas em 2014, porém, nunca deixaram de fazer protestos contra o governo russo.

alinhados aos meus - não apenas musicalmente - mas que pudesse ter uma rede para dividir minha experiência de estar presente na cena punk aqui do Rio de Janeiro.

Imediatamente após esse trabalho e minha aproximação com o movimento, conversei com alguns professores sobre a possibilidade de realizar uma pesquisa na pós-graduação sobre as *pussies riot*, que me alertaram para a grande quantidade de trabalhos já feitos sobre o assunto. Assim, para tentar alguma temática mais recente e englobar um assunto de maior interesse teórico, resolvi que a pesquisa seria sobre o movimento Riot Grrrl em si, a partir dos estudos que englobam subjetividade - que nesse caso seria sobre mulheres que estão nas bandas do movimento punk feminista carioca - a partir de Michel Foucault, Gilles Deleuze e Felix Guattari, autores com os quais eu, em 2021, estava amplamente conectada.

Orientada pela Profa. Dra. Mônica Hourí, professora titular da UFRJ, em uma pesquisa de Iniciação Científica, caminhamos em direção a leituras de um autor em específico: Michel Foucault. O primeiro texto que li, “Verdade e Poder”, parte do livro intitulado “Microfísica do Poder”, foi arrebatador. Na sua leitura, percebi o quanto é essencial problematizar assuntos e instâncias já naturalizadas. Considerar que relações de saber/poder produzem realidades. Logo, o texto mais importante, considerando toda a minha trajetória foucaultiana até aqui foi “A escrita de Si”, texto de sua obra “Ditos & escritos V - Ética, Sexualidade, Política” (2012). A partir de algumas reflexões, o texto traz uma perspectiva que parte de estudos sobre si, e todas as implicações que a escrita tem nesse processo sobre a constituição de um sujeito ético.

Com autores que me debruçava sobre estudos do punk como Antonio Bivar (1982), Red Chidgey (2007), Sara Marcus (2010), Paula Guerra (2017) e Nadya Tolokonnikova (2019), quis aproximar os estudos de subjetividade com uma parte de meu interesse na temática da música punk, em foco nos estudos sobre feminismos. A análise antropológica de um gênero musical sempre me chamou atenção, e por ser tão próxima e fascinada pela área musical como uma admiradora - não sei tocar nenhum instrumento até os dias de hoje, mas conversando com uma amiga zineira durante minha pesquisa, combinamos de fazer uma banda em que nenhuma das duas estivesse no vocal - e consegui alinhar a pesquisa durante a pós-graduação aos estudos das emoções graças à minha orientadora Maria Claudia Coelho.

Assim, passei por dois momentos principais durante minha pesquisa: qual seria o caminho e o que eu iria de fato pesquisar. O caminho foi perpassado por momentos de indecisão pelo qual eu decidia qual seria meu foco e objetivo da pesquisa. O que eu poderia pesquisar? As fanzines? As bandas? As musicistas? As letras? Parecia ser uma lista vasta em que eu permanecia confusa com todas as opções. Ao relembrao o texto de Foucault, sobre escrever sobre si (2012), refleti sobre as possibilidades de estudos com zines, já que as mulheres - a

maioria associadas a bandas - falam sobre suas vivências nessas publicações independentes. Porém, me parecia ainda mais oportuno escrever sobre as letras das músicas, que elas tocam nos shows, e que dentro e fora do palco envolvem performance, escrita e emoções. Com isso, cheguei ao meu objeto de pesquisa: as letras de música das bandas da cena punk feminista carioca.

A escolha da Motim era esperada, já que eu frequentava o local como alguém dedicada a conhecer cada vez mais essa cena de mulheres no underground e como admiradora das bandas que estavam presentes no cenário punk. Dessa forma, a escolha do local de campo de pesquisa foi bastante pessoal, por ser um centro cultural regido por mulheres e voltado para mulheres localizado na zona norte do Rio de Janeiro; pessoal assim como a escolha das bandas. Já conhecia algumas bandas da cena com a Bertha Lutz, Trash No Star, Kinderwhores e Tuíra que se apresentaram na Motim e por ser fã do movimento, acreditei que realizaria a pesquisa com elas. Por praticamente todas estarem em um hiato ou terem sido desfeitas, não havia a possibilidade de assistir os shows das bandas no local de pesquisa durante os anos de 2022 e 2023, além de não conseguir posteriormente efetivar as entrevistas com todos os integrantes das bandas que escolhi.

Logo após conversar com Letícia, sócia proprietária da Motim, conheci a Klitoria e a Texuga. Ambas comandadas por mulheres no vocal, todas foram muito solícitas e fizeram o trabalho de pesquisa ser muito mais prazeroso. Trabalhei durante esses anos de mestrado com mulheres, falando sobre mulheres e escrevendo para mulheres. Ir aos seis shows das bandas foram experiências importantes tanto para a pesquisa quanto para meu pessoal, e para além disso, importantes também para as bandas. Na maioria dos concertos, eu permanecia como fã na plateia, e não como *pesquisadora*, tentando reconhecer a intensidade dos afetos que sentia durante aquele momento.

O objetivo durante a pesquisa foi estabelecer uma interlocução não mais vertical durante o campo, assim criando um espaço de solidariedade e que traria uma discussão ainda mais clara e instigante sobre o universo Riot Grrrl. Assim, durante a pesquisa de campo feita durante o ano de 2023, as interconexões dentro do campo foram essenciais para que a pesquisa se concretizasse, assim como as emoções sentidas por mim e por cada membro das bandas nos exatos seis shows em que acompanhei a Texuga e a Klitoria. Se todos os encontros fossem diferentes, a pesquisa seria diferente.

Estrutura da Dissertação

Dessa forma, a pesquisa qualitativa se desenrolará a partir de quatro capítulos. Em todos os títulos dos capítulos, faço alusão a uma música de alguma banda do circuito Riot Grrrl brasileiro.

- 1) O capítulo I, intitulado “Mulheres punks existem!”⁸: A subcultura riot Grrrl, realiza uma revisão sobre o movimento punk ao longo dos anos, fazendo uma abordagem sobre o movimento feminista em relação ao mundo da música.
- 2) O capítulo II, “Movendo cifrões”⁹, traz os pressupostos teóricos da pesquisa e reúne os principais autores com quem dialogo durante a pesquisa, como Maria Claudia Coelho, Claudia Rezende, Jack Katz, Susan McClary, Janice Caiafa, Will Straw e Luc Gwiazdzinski.
- 3) O capítulo III, “Vulva la Revolución”¹⁰: o caso da Motim, descreve as bandas Texuga e Klitoria e os eventos que acompanhei no campo de pesquisa.
- 4) O capítulo IV, “O sentir que violenta”¹¹: emoções e punk rock, traz a análise das letras das músicas catalogadas das bandas.

Procedimentos Metodológicos

Para Mariza Peirano, “todo antropólogo está, portanto, constantemente reinventando a Antropologia; cada pesquisador, repensando a disciplina” (PEIRANO, 2014, p. 381). Dessa maneira, a pesquisa realiza uma etnografia da música punk segundo Anthony Seeger. Por meio da escolha de duas bandas que se autointitulam Riot Grrrl, o trabalho acompanha-as dentro do circuito da Motim, sendo o campo da pesquisa. Além disso, realizo a análise das letras de músicas das bandas Texuga e Klitoria, em específico de seus respectivos EP, a partir de autores da área de Antropologia das Emoções. A pergunta de pesquisa é: quais são as emoções inscritas nas letras de músicas de bandas do circuito punk feminista? Nas músicas em sua maioria reconhecemos o sentimento de raiva. O trabalho se divide em duas partes: a etnografia da Motim e a análise das letras das bandas que se apresentam regularmente no local.

⁸ Me refiro a música “Mulheres Punks” (2018) da banda Ratas Rabiosas.

⁹ Me refiro a música “Movendo Cifrões” (2022) da banda Rastilho.

¹⁰ Me refiro a música “Vulva La Revolución” (2017) da banda Charlotte Matou um Cara.

¹¹ A expressão se refere ao single “O sentir que violenta” (2006) da banda Cosmogonia.

Os objetivos da pesquisa são: (1) colaborar com os estudos de cenas musicais na Antropologia; (2) contribuir para os estudos de Antropologia das Emoções; (3) cooperar para os estudos de Etnomusicologia; (4) analisar a cena Riot Grrrl carioca a fim de realizar uma “etnografia da música”, segundo Anthony Seeger (2008) e (5) identificar sentimentos expressos nas letras das músicas punk-feministas.

Para realizar este estudo, opto pela pesquisa do tipo qualitativo, pois suas características proporcionam um envolvimento com as bandas que permite adquirir informações mais aprofundadas, possibilitando a compreensão da vivência punk. Por isso, o primeiro passo foi periodicamente ir ao estúdio Motim para acompanhar os shows, ensaios e/ou gravações que fossem relevantes para o presente estudo. Segundo Anthony Seeger (2008), a etnografia da música é a escrita sobre como é feita a música. Neste contexto, pensar os eventos é uma forma de etnografar a música e outras artes com um olhar próximo à cena de mulheres no punk. O local é referência para a cena underground feminina, e por isso, pelo intermédio de uma etnografia, analiso a cena musical da Motim que se configura como um coletivo punk e hardcore antifascista, feminista, com ênfase na cultura underground. Uma coletiva, ou coletivo, “é um campo de troca privilegiado, uma concentração de encontros de intensidade distinta”. (MIGLIORIN, 2012, p. 309). Nesse contexto, a Motim refere-se a uma organização coletiva que visa empoderar e visibilizar as mulheres na cena contracultural carioca.

Assim, realizei visitas de campo em seis eventos locais para compreender as dinâmicas da cena musical punk presente na região. O trabalho de campo assume grande importância, uma vez que a experiência da observação participante possibilita a apreensão da percepção dos participantes locais, sendo essencial para uma compreensão abrangente de seu universo. Assim, investigar a música para além do seu aspecto físico, considerando-a como algo “feito pelas pessoas” (SEEGER, 2008, p. 25), implica compreendê-la em relação a outras dimensões culturais, incluindo suas interações sociais. Ao abordar a etnografia da música, Seeger desenvolve um método para determinar o que questionar e observar em uma performance musical, com o propósito de compreender a música de maneira holística. Segundo Seeger, a etnografia da música considera aspectos como: “quem está envolvido, onde e quando acontece, o que, como e por que está sendo executado e quais os seus efeitos sobre os performers e a audiência?” (SEEGER, 2008, p. 253)

A observação participante supõe a interação pesquisador/pesquisado (WHYTE, 2005) e assim, é essencial acompanhar essas mulheres, sujeitos produzindo subjetividades e, aqui, a partir de dois elementos: música e emoção. Desse modo, a pesquisa traz uma visão necessária para os estudos da Antropologia e das Ciências Sociais, mais especificamente pela etnografia

da música. A presente pesquisa se dá por meio de uma etnografia na cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente na Motim, espaço que compartilha desses mesmos elementos da cultura punk feminista. Com isso, o estudo se encaixa nesses moldes, a fim de conhecer toda a cena, as bandas envolvidas e o público do local nos shows, ou seja, todos os elementos que se apresentam para a construção de uma etnografia da música.

Além das anotações no caderno de campo que fiz durante minha ida aos concertos na Motim, optei por usar as redes sociais como forma de me aproximar dos entrevistados e das bandas, principalmente pela rede social *Instagram*, que se fez como ferramenta de interação entre mim e os interlocutores. Todas as entrevistas foram marcadas pelo *WhatsApp* ou *Instagram*, incluindo a de Letícia, que foi a primeira que realizei. No capítulo IV descrevo mais detalhadamente o processo das entrevistas.

A pesquisa de campo foi realizada pela combinação das técnicas de observação participante, entrevistas e diário de campo. Um dos principais instrumentos de investigação deste estudo são as entrevistas do tipo semiestruturado, formado por blocos de temas. Este tipo de entrevista foi escolhido pois a forma de realizá-la não é rígida, o que permite fazer adaptações à medida em que o informante é entrevistado, ao mesmo tempo em que escutamos seu relato. De início, a entrevista seria realizada individualmente, sendo oferecida a cada informante uma possibilidade de uma maior interação e pelas agendas diferentes de cada integrante. Porém, a pedido dos músicos das duas bandas, a entrevista foi realizada com cada banda completa no ato da conversa e assim, foram entrevistadas a banda Klitoria (com 4 integrantes) e a Texuga (com 4 integrantes). As entrevistas foram realizadas na própria Motim, todas presencialmente.

Logo após começar a frequentar os shows, cataloguei todas as músicas que eram ideais para o trabalho de análise das letras de músicas. O ideal era um álbum ou EP¹² que não tivesse um número grande de músicas, para que eu pudesse dar atenção maior à qualidade, e não à quantidade. Ao olhar a discografia das duas bandas - que em praticamente todos os shows tocavam sua discografia inteira - percebi que as duas haviam lançado recentemente EPs que contavam com no máximo seis músicas, e que seria possível analisar seu material completo para a pesquisa: sua capa, nome das músicas e seu conteúdo inteiro em relação ao álbum, além das letras que se fazem como principal objeto de pesquisa.

¹² A sigla EP deriva de 'Extended Play' e refere-se a uma gravação musical que é mais extensa do que um single, porém possui menos faixas do que um álbum ou LP. Atualmente, os EPs geralmente incluem cerca de 4 a 5 músicas, sendo considerados um meio mais econômico e ágil para a produção e lançamento de música em comparação com um álbum.

Abaixo há uma relação entre as bandas, suas músicas e a duração de cada uma. A lista da duração das músicas oferece uma perspectiva sobre o ritmo e a intensidade de cada canção. Além disso, essa relação pode servir como um registro importante para a reflexão sobre as escolhas artísticas de títulos das canções de ambas as bandas, destacando as peculiaridades que tornam cada grupo e sua música única dentro do contexto do evento:

Tabela 1: Relação entre as bandas, músicas e duração de cada uma.

BANDA	EP	MÚSICA	DURAÇÃO
Texuga	Escárnio e Maldizer	“Autoestima”	2:20
Texuga	Escárnio e Maldizer	“Vaquejada”	2:34
Texuga	Escárnio e Maldizer	“Raiva”	4:23
Texuga	Escárnio e Maldizer	“Não tenho medo”	2:42
Klitoria	190	“Quantas vezes mais”	1:30
Klitoria	190	“190”	2:29
Klitoria	190	“Nada mais brilha”	1:15
Klitoria	190	“Conteúdo Explícito Laboratório”	3:01
Klitoria	190	“Eu não vou te ouvir”	1:16

Fonte: A autora, 2023.

O olhar, o ouvir e o escrever são destacados por Roberto Cardoso de Oliveira (2000) como constituindo três momentos especialmente estratégicos do trabalho do antropólogo, que se relaciona com os momentos da presente pesquisa. Nisso, os pontos centrais do trabalho se dão a partir dessa perspectiva, em que o *fazer antropológico* da pesquisa é realizado, pois a fim

de me situar entre meus interlocutores, busco sua localização em campo, localização pensada em relação com os atores sociais que observo, que nesse caso são grupos que estão na Motim, que se encontram nos eventos que acontecem principalmente aos fins de semana. Ou seja, o olhar (OLIVEIRA, 2000) é feito a partir dos concertos a que assisto dentro d campo de pesquisa. Já o ouvir (OLIVEIRA, 2000) se relaciona às músicas das quais faço a análise. Não apenas a leitura era necessária, mas o áudio de cada música era importante para a compreensão de sua melodia, a forma que cada vocalista canta, sua entonação de voz, seus gritos e outros elementos que poderiam ser importantes para a compreensão de toda a letra. O falar e a escrita, nesse caso, estão amplamente ligados. O escrever, como mencionado por Oliveira (2000), é uma das etapas finais, em que concretizo todas as etapas da pesquisa, como o faço neste exato momento. Não só ao final da pesquisa com a dissertação, mas também em todas as idas a campo em que estive pelo menos em algum momento, dedicando uns minutos para a descrição do evento em que eu estava, sempre ciente de que as construções antropológicas são sempre ficções que tornam inteligíveis as formas de existência de diferentes grupos e culturas (STRATHERN, 2006). Cabia então a mim descrevê-los e concretizá-los a partir da escrita.

Assim, também, em quase todos os shows permaneci em posição de fã, e não de pesquisadora em um primeiro momento. Esse ponto acaba sendo evidenciado na parte metodológica deste estudo, uma vez que implica em um envolvimento ativo e imediato por meio da minha pesquisa. Acredito que se eu integrasse uma banda local, produzisse zines ou mesmo mantivesse uma colaboração profissional com a Motim, talvez meu “olhar antropológico” fosse diferente. Ser próxima da cena implica algumas posições dentro da pesquisa. Segundo Gilberto Velho (1978):

ao estudar o que está próximo, a sua própria sociedade, o antropólogo expõe-se, com maior ou menos intensidade, a um confronto com outros especialistas, com leigos e até, em certos casos, com representantes dos universos de que foram investigadores, que podem discordar das interpretações do investigador (VELHO, 1978, p. 131).

1 “MULHERES PUNKS EXISTEM!”: A SUBCULTA RIOT GRRRL

1.1 As raízes do Punk Rock

Segundo Caiafa (1985), o rock passou a perder sua função política a partir dos anos 70. Com o passar dos anos, o ritmo se encontrou entregue a uma situação de comércio, banalizando-se ao se tornar mera mercadoria e uma moda pronta para o consumo. Foi a partir deste contexto que o punk conseguiu resgatar uma força política do rock, pois trazia consigo não somente um “som”, mas uma intervenção no cenário musical, através das letras e atitudes. A autora exemplifica, “e enquanto as estrelas do rock privavam os reis (é quando o rock perde sua força de contestação), *Johnny Rotten*¹³ aparece com dentes estragados (e seu vulto frágil) – uma atuação que contaria com essas desvantagens para agir” (CAIAFA, 1985, p. 9).

A música era marcada por uma agressividade e violência evidentes, tanto na maneira de tocar quanto nas letras. Em seu artigo “Marcas Sonoras Juvenis”, Nadja Vladi Cardoso Gumes (2004) observa que:

O país vivia em recessão e sem espaço para a juventude, principalmente a dos subúrbios operários ingleses, excluída do sistema. A Inglaterra “sem futuro” tornou-se o ambiente propício para trazer à tona uma identidade juvenil, ancorada por um novo tipo de música: o punk rock. Dando um basta ao slogan paz e amor, em 1976, o Movimento Punk vociferava slogans como “No Future” ou “Faça Você Mesmo”, e fomentou uma nova onda rebelde e um novo mercado de consumo: o independente. Em garagens, galpões, no fundo do quintal surgiam bandas (SexPistols, Clash), fanzines (Sniffing Glue), revistas, dando voz às ideias anarquistas (GUMES, 2004, p. 8).

No Brasil, o pioneiro estudo a abordar o punk foi conduzido por Antônio Bivar, na década de 70, através de sua aproximação com grupos punk em São Paulo, concentrados na região central da cidade. Bivar publicou o livro “O que é punk?” em 1982, uma obra que traça uma genealogia do movimento, percebendo sua emergência como uma sobreposição radicalizada ao rock. Segundo Gallo (2010), “Isto tornou-se importante na investigação da disseminação desses grupos para fora da Europa e da América do Norte retirando o debate de uma centralidade nos continentes originários” (GALLO, 2010, p.298-299).

No contexto carioca, Janice Caiafa, com base em sua dissertação de mestrado, publicou em 1985 o livro “O Movimento Punk na Cidade do Rio: A Invasão do Bando Sub”. Nesta obra, a autora realiza uma investigação detalhada, abordando os espaços frequentados pelos punks, o

¹³ John Joseph Lydon, também conhecido como “Johnny Rotten”, é um cantor e compositor inglês mais conhecido como vocalista das bandas *Sex Pistols* e *PiL*.

comportamento desse grupo social marcado pelo princípio de autonomia e pelo faça você mesmo (*do it yourself*). Dessa maneira, torna-se evidente a necessidade da metodologia etnográfica para analisar esse grupo social, especialmente por serem essencialmente um fenômeno urbano. A antropóloga utiliza métodos descritivos para organizar informações e detalhes, proporcionando uma compreensão mais profunda dos punks e levantando questões relevantes sobre a sociedade moderna e industrializada, dado que esse movimento é estigmatizado por ser uma subcultura imersa em seu contexto social.

No presente trabalho, me refiro ao punk como uma subcultura. Escrito originalmente em 1979, o livro de Dick Hebdige, “Subcultura: o significado do estilo”, apresenta-nos as subculturas juvenis que emergiram na Inglaterra no período pós-guerra. A formação dos estilos punk¹⁴ e as condições históricas, socioeconômicas, raciais e de classe que proporcionaram o surgimento destas subculturas são estudadas neste livro e se fazem importante para o presente estudo. Paula Guerra também abrange o conceito de subcultura em seu artigo “Punk, ação e contradição em Portugal: uma aproximação às culturas juvenis contemporâneas” (2013). A autora procura justamente questionar a atualidade do punk nessa sua abrangência e multiplicidade significativa, tomando como referência o caso português, explorando os significados culturais, sociais e simbólicos que se constituem em torno dessa forma de expressão estética que em simultâneo se enxerga como um ethos e um modo de estar na vida.

1.2 As mulheres no mundo da música: o punk feminista

A música sempre desempenhou um papel importante em manifestações políticas. Canções de protesto têm acompanhado movimentos ativistas desde os primórdios das ações sociais, representando a visão das pessoas e alcançando o status de hinos (por exemplo, a música "I am woman" (1972) de Helen Reddy celebra a força das mulheres e a luta por igualdade de direitos). O ativismo, de maneira geral, sempre contou com a música para expressar suas diversas reivindicações. Como explica Attali (1985), a música se torna uma forma de compreender a política do mundo quando assume um papel de espelhamento "no qual cada atividade é refletida, definida, registrada e distorcida"¹⁵ (ATTALI, 1985, p.5, tradução

¹⁴ Hebdige (2004) descreve os estilos punk *teddy boy, mod, rocker, skinhead e rasta*.

¹⁵O texto em língua estrangeira é: “Music is a play of mirrors in which every activity is reflected, defined, recorded, and distorted”.

minha). Além disso, conforme sugere a musicóloga Susan McClary, a música não apenas reflete a sociedade de maneira passiva:

Como qualquer discurso social, a música tem significado precisamente na medida em que, pelo menos, algumas pessoas acreditam que tem e agem de acordo com essa crença. O significado não é inerente à música, mas também não é à linguagem: ambos são atividades que se sustentam apenas porque comunidades de pessoas investem neles, concordam coletivamente que seus sinais funcionam como uma moeda válida. A música sempre depende da atribuição de significado social... o estudo da significação na música não pode ser empreendido isoladamente do contexto humano que a cria, transmite e responde a ela (MCCLARY, 1991, p.21, tradução minha).¹⁶

De uma perspectiva feminista, a música atua como uma plataforma pública na qual diferentes modelos de organização de gênero são adotados, afirmados e/ou contrastados. Ao longo da história, especialmente na história ocidental, a música tem causado intensa controvérsia em termos de identidade de gênero (MCCLARY, 1991, p. 8). Explorar a música popular por meio de lentes críticas e acadêmicas é uma maneira valiosa de estudar as bases da configuração cultural, especialmente no que diz respeito às mulheres. De fato, a música revela a posição social que as mulheres ocuparam historicamente.

Assim, o cenário musical sempre foi dominado por figuras masculinas, estabelecendo-se como o padrão ideal para a participação nesse universo. As dificuldades enfrentadas pelas mulheres na música não faziam distinção de estilo musical, manifestando-se desde a MPB até heavy metal (e suas distinções), música popular ou de raiz. Embora em alguns contextos as mulheres fossem mais toleradas do que em outros, sua presença, de maneira geral, era quase inexistente. Possivelmente por isso, a atuação da mulher na música muitas vezes se limitou ao canto, sendo raras as instrumentistas, principalmente em gêneros musicais caracterizados por sua leveza, melodia e delicadeza.

Diferentemente de uma guitarra, contrabaixo ou bateria, que são os elementos centrais de uma banda de rock, esses instrumentos são vinculados a comportamentos que não se alinham com a feminilidade tradicionalmente esperada das mulheres. Haenfler (2012) destaca que, além de sua contribuição na produção musical, as mulheres desempenharam papéis fundamentais no movimento punk. Elas não só moldaram a sonoridade do gênero, mas também foram figuras-chave na expressão artística, ativismo e na redefinição de normas de gênero, contribuindo de

¹⁶ O texto em língua estrangeira é: "Like any social discourse music is meaningful precisely insofar as at least some people believe that it is and act in accordance with that belief. Meaning is not inherent in music, but neither is it in language: both are activities that are kept afloat only because communities of people invest in them, agree collectively that their signs serve as valid currency. Music is always dependent on the conferring of social meaning ... the study of signification in music cannot be undertaken in isolation from the human context that create, transmit, and respond to it."

maneira crucial para a cultura e identidade do punk. As concepções feministas no gênero musical punk rock facilitaram a expansão de uma resistência cultural entre as mulheres punks, que passaram a ocupar papéis em bandas do Reino Unido como *Siouxsie and the Banshees*, *Delta 5*, *Bodysnatchers* e *Skinned Teen*, para citar apenas algumas. Nos anos 90, as riot grrrls - dessa vez em Olympia - já começaram a contestar o sexismo e machismo dentro da cena punk, que se dizia libertária (GELAIN, 2017).

O movimento Riot Grrrl é a subcultura conhecida como “punk feminista”, que surgiu no início da década de 1990, nos Estados Unidos (mais especificamente em Olympia e Washington D.C.). A escolha da escrita e da pronúncia de "grrrl" foi estrategicamente feita para criar um contraste com "girl", gerando um efeito sonoro que expressa "raiva" (GELAIN, 2021). Originado inicialmente por jovens artistas e feministas que mais tarde se inseriram na cena punk, o movimento Riot Grrrl emergiu como uma resposta à presença do machismo e sexismo dentro de um movimento que, apesar de se autoproclamar libertário, perpetuava as mesmas questões contestadas por elas na sociedade.

O movimento foi "caracterizado pela presença de mulheres envolvidas na produção e performance de música, compartilhando um forte sentimento de irmandade e união" (ALCONADA; SAINZ, p. 84). Esse movimento relativamente "local" ganhou força e influenciou garotas americanas, alterando a forma como o feminismo abordava a música. De fato, graças ao trabalho de bandas riot grrrl que tiveram seu início no começo dos anos 90, novas formas de expressão e ativismo surgiram. As garotas utilizaram a arte para se expressar, e sua ambição como artistas representou um impulso inquestionável para exercerem sua agência.

Primeiramente, se examinarmos o discurso em torno do surgimento do movimento Riot Grrrl, pode-se dizer que era totalmente voltado para o empoderamento e a reivindicação contra o sexismo no punk e na cultura dominante. Durante a década de 1980, as diferenças de gênero e o sexismo dentro da comunidade punk exclusivamente masculina em Washington D.C e se tornaram cada vez mais evidentes:

Um som hardcore prescritivo evoluiu em DC, enfatizando a virtuosidade instrumental e a velocidade que, ao contrário da cultura punk independente em Olympia, problematizava os significados e valores do punk e do faça-você-mesmo e gerava experiências mais diferenciadas em termos de gênero na cena punk. (DOWNES, 2007, p. 16).

Assim, as garotas que apreciavam música punk alternativa e frequentavam shows punk eram frequentemente relegadas aos lados como suportes de casacos, insultadas e solicitadas a sair da cena. O espaço significativo e simbólico das primeiras fileiras era agressivamente

ocupado e comandado por distinções de gênero. O maltrato que as garotas tinham que suportar nos shows assemelhava-se à forma como as garotas eram tratadas socialmente. As garotas queriam ser participantes ativas na cena punk e, na década de 1990, o movimento Riot Grrrl abriria caminho para aquelas que desejavam reivindicar um lugar no palco a partir do “Girls To the front¹⁷”.

O Riot Grrrl começou como um grupo de garotas que se encontravam em Olympia nos finais de semana para discutir suas vidas, produzir música, performances ou arte, e pensar em possíveis planos políticos. O objetivo inicial era articular um espaço físico e discursivo para falar, compartilhar e aprender sobre preocupações culturais e sociais comuns e individuais. Mas a parte significativa do Riot Grrrl é que as garotas, que geralmente eram vistas como consumidoras, finalmente se tornaram produtoras: "Uma das maiores revoluções que o Riot Grrrl iniciou foi a entrada de garotas se tornando produtoras culturais pela primeira vez" (CHIDGEY, 2007, p. 114). A música foi a parte mais importante e visível do movimento, mas a produção do Riot Grrrl abrangia outras práticas e expressões culturais e artísticas. A arquivista estadunidense Lisa Darms (2013) apresenta o Riot Grrrl como um movimento que lutou pela:

libertação de jovens mulheres, ao tomar o controle dos meios de produção subculturais. Em forte contraste à cultura mainstream e à cultura underground. (...) Como resposta direta à dominação de homens brancos e heterossexuais na cena punk, o riot grrrl encorajou mulheres a tocarem instrumentos e comecem bandas, escreverem e distribuam fanzines, e compartilhem experiências nos espaços seguros só de garotas [*safe all-girl spaces*] de encontros e reuniões *riots* (DARMS, 2013, p.7).

De fitas feitas à mão, EPs, LPs até CDs, zines, panfletos e roupas, essas garotas abordaram o feminismo de uma maneira mais ativa, coletiva, artística e cultural, estabelecendo um modelo para futuras organizações ativistas. As garotas não eram famosas e não eram ícones, eram garotas comuns, entre dezesseis e dezoito anos, ansiosas por uma revolução feminista. Altamente influenciado por subculturas e movimentos sociais precursoras, como os *Mods*, *Punks*, *Hippies* ou *Yippies* (que faziam uso de estratégias artísticas e orientadas para a juventude), juntamente com movimentos feministas e lésbicos, gays, bissexuais, transgêneros e queer (LGBTQIAP+) que adotaram fortemente o lema DIY (Faça Você Mesmo) na tentativa de resistir às suas representações negativas na cultura popular, o “Riot Grrrl tentou opor-se às

¹⁷ Segundo Gelain (2017), “A frase “Girls to the front!”, repetida tantas vezes por Kathleen Hanna (MARCUS, 2010) e outras *riots* que surgiram a partir das bandas *Bikini Kill* e *Bratmobile*, foi destinada ao público feminino que antes ocupava o fundo dos shows, majoritariamente masculinos, mas também caracteriza a mulher na frente, ocupando o espaço do homem enquanto vocalista, guitarrista, baixista, baterista” (GELAIN, 2017, p.55).

experiências conflitantes do cotidiano da adolescência feminina, criando um movimento feminista radical de jovens garotas” (DOWNES, 2007, p. 14).

A música se tornou a representação cultural mais visível e evidente desse movimento feminista. As bandas riot grrrl tinham um som específico e usavam a música como uma ferramenta para resistir às definições da sociedade sobre elas. Tanto esse estilo particular quanto a carga ideológica tornaram-se sinais reconhecíveis. Segundo Casadei (2013), essas bandas são identificadas por se destacarem pela promoção do empoderamento e protagonismo feminino, pela composição formada "exclusivamente por mulheres, e quando presentes homens, estes não assumem posições de liderança" (CASADEI, 2013, p.200).

Elas usam as letras como uma forma de se expressar e compartilhar experiências pessoais (e políticas). Algumas mulheres se identificavam com essas narrativas, o que levou à criação de um forte vínculo entre as vocalistas das bandas e a audiência feminina, além de um sólido senso de comunidade e pertencimento. As bandas riot grrrl mesclavam teoria feminista e narrativas pessoais, escrevendo sobre questões e reivindicações das mulheres, a partir de uma perspectiva feminista, ao encontraram suas próprias vozes na música. O Riot Grrrl misturou arte feminista e música punk, sendo o estímulo que muitas garotas precisavam para expressar suas histórias. Também se tornou um novo, inclusivo e seguro espaço onde as garotas podiam realizar suas ambições artísticas, seja na forma de zines visuais ou músicas punk. Elas eram mulheres escrevendo para mulheres e falando sobre mulheres, pela primeira vez na música punk. As letras abordavam questões como assédio sexual, ambição artística, estupro ou irmandade, e o punk se tornou uma plataforma feminista radical para mulheres que queriam participar da cultura underground. Na verdade, as publicações do Bikini Kill (letras e zines) eram abertamente feministas desde o início, e preocupadas com o público não entendendo a mensagem correta, elas compartilhavam as letras em todos os shows. Suas músicas se tornaram hinos feministas e seus shows ao vivo eram fascinantes.

Portanto, o Riot Grrrl contribuiu para o ressurgimento do feminismo e pode ser descrito como um movimento musical radical moldado por políticas que incentivavam meninas e mulheres a fazerem uso de sua inspiração artística. Na realidade, a cultura Riot Grrrl se expandiu muito rapidamente, e bandas como Bikini Kill, Bratmobile ou Heavens to Betsy são bons exemplos de bandas quase totalmente femininas de punk rock que conseguiram desafiar o cenário punk underground dominado por homens na década de 1990. Ao encorajar as garotas a formar bandas de música e pedir que fossem para as fileiras da frente dos shows de punk, as bandas do riot grrrl estavam transformando a cena punk dominada por homens em uma

comunidade onde a música era livre e acessível a todos, independentemente de seu sexo, e de certa forma pode-se dizer que o movimento revolucionou o punk.

Sociedade, como aponta Foucault (2014), vive uma forte tendência de ritualização dos discursos, ao determinar atribuições espaciais para cada tipo de discurso. “Trata-se de sistemas de conexão direta entre as grandes máquinas produtivas, as grandes máquinas de controle social, e as instâncias psíquicas que definem a maneira de perceber o mundo.” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p.31). No entanto, essas feministas rompem frequentemente com as normas estabelecidas. Para além de produzir uma nova dinâmica espacial para os espaços urbanos, elas se associam a um devir selvagem, como “aquele que ao devorar os processos assimétricos que lhe assujeitam, cria mundos *possíveis* operando fissuras nas hegemonias e construindo redes de afeto e modos de existir” (SILVA, 2019, p.51). O devir selvagem se relaciona com a aceitação do “front” em que elas se propuseram ao enxergarem que a sua atuação artística precisa ultrapassar os limites impostos por essa sociedade.

Nessa cena, o incentivo às mulheres era que fizessem seu próprio trabalho: tocassem nas bandas, produzissem seu próprio som, vídeos e a criação de um estilo próprio punk feminista. O próprio grito, originalmente pensado como algo “masculino”, ou as vozes intimidadoras e estridentes e o formato do mosh pit¹⁸, por exemplo, trazem um novo significado a esses elementos do hardcore e punk. Segundo Mansano (2009), para Deleuze, o sujeito não está dado, mas se constitui nos dados dessa experiência, no contato com os acontecimentos. A possibilidade da construção de uma cultura filógina (RAGO, 2001) de toda a sua trajetória é essencial para a mulher constituída como sujeito político e ético de si.

1.3 O papel dos punkzines feito por mulheres

Um dos modos de expressão de jovens mulheres e suas práticas feministas é a produção de fanzines ou zines (ou e-zines, quando em formato eletrônico). Esses zines, geralmente feitos em papel, tornaram-se um dos principais meios para transmitir ideias e divulgar a música punk. Além de serem um espaço de expressão de ideias, os zines articulam e movimentam a cena underground, documentando a produção cultural de bandas que já estão em evidência na cena

¹⁸ O mosh pit, também conhecida como roda de pogo ou roda punk é uma dança na qual as pessoas se esbarram enquanto fazem movimentos de chutes, ou joelhadas, com as pernas e de socos ou ombradas com os braços. Não é intencional que alguém se machuque, porém existe a possibilidade que isso ocorra, ou que alguém esteja desrespeitando o acordo coletivo de que aquele momento é para dança e não para briga.

até os que estão crescendo dentro do movimento. Nesse cenário, as mulheres frequentemente enfrentam desafios para obter o devido espaço, em um ambiente dominado majoritariamente por homens, tanto no punk quanto no rock.

Desse modo, a arte sempre esteve presente no mundo punk dessas mulheres que a partir da música puderam se posicionar politicamente contra todo o machismo, fascismo e sexismo na questão do empoderamento e do protagonismo feminino no punk rock. A escrita intimidadora dos punkzines, com suas palavras secas, seus erros de digitação e ortografia (HEBDIGE, 2004), constitui uma escrita estridente que pode ser vista nas performances das bandas no palco, e toda a contextualização sobre presença majoritariamente feminina nos shows. As zines se tornaram um meio de expressão para essas bandas e coletivos feministas, que puderam não somente fazer a divulgação de suas ideias, mas também se tornaram a primeira geração de mídia feminista produzida em seus próprios termos, pois guiadas completamente pelo *Do It Yourself* (DIY) as garotas se permitiram escrever, desenhar, imprimir e distribuir seu próprio trabalho, o que fez dos fanzines um meio crucial para a continuação da resistência das mulheres no mundo punk.

As garotas se conectaram e se apoiaram, começando a expressar suas frustrações e sentimentos em palavras, criando assim uma cultura de zines que se tornou um espaço seguro fundamental para as mulheres discutirem e resistirem à desvalorização cultural das mulheres (DOWNES, 2007). A segurança era um conceito-chave para as jovens, já que esses zines se tornaram um canal onde uma comunidade de jovens garotas poderia trocar suas experiências pessoais em um ambiente seguro, permitindo-lhes desenvolver amizades e conexões com outras garotas. Assim como as letras de músicas faziam, essas escritas incluíam temas variados como imagem corporal, aborto, sexualidade, automutilação ou distúrbios alimentares (CHIDGEY, 2007) e, graças à internet, computadores domésticos e fotocópias baratas, essas garotas podiam escrever e distribuir seus próprios zines com pouca experiência ou habilidades e se tornavam produtoras pela primeira vez. Em 1993, zines mundialmente conhecidas como *Riot Grrrl*, *Jigsaw*, *Girl Germs* e *Bikini Kill* foram cruciais no desenvolvimento do movimento que com um forte senso estético, marcou a década de 1990 e encontrou nas letras sua forma mais pessoal de expressão.

Nesse sentido, a escrita, considerada essencial para os zines, consegue potencializar novas artes que essas feministas estão buscando. Esses fanzines feministas podem ser definidas como um estilo de Mídia Radical (DOWNING, 2002). Elas criam alternativas de escrita, de conhecimento dentro e fora do mundo punk. Radical e falando de gênero, são resistência no caminho de veículos contra-hegemônicos que essas ativistas fazem. São criadas ferramentas

capazes de interferir de modo político por meio dessa mídia radical, determinando novos modos de se fazer comunicação. Esses valores são trazidos por meio dessa mídia, de forma a representar a cena punk feminista de divulgação impressa, mas também na divulgação virtual, revelando o ciberfeminismo das redes sociais, que é amplamente usada no cenário atual.

Em relação ao veículo midiático do próprio punk, o termo de Mídia Radical foi desenvolvido pelo autor John D. H. Downing (2002) se referindo a um tipo de mídia geral que ligasse diversas formas de comunicação e que se opusessem a perspectivas homogêneas, como é o caso dos zines. Essas mídias podem estar relacionadas a etnia, religião e de forma comunitária, assim caracterizadas em diversos estilos. Neste sentido, a adoção de políticas descentralizadoras realizada pelas mídias radicais busca afetar a gestão controladora que as mídias hegemônicas apresentam. Segundo Santos (2004), as mídias radicais alternativas têm como objetivo:

a) expor verticalmente a demanda dos setores mais baixos em oposição direta à estrutura de poder e seu comportamento; b) obter, horizontalmente apoio e solidariedade para construir redes contrárias às políticas públicas ou mesmo a sua sobrevivência da estrutura do poder; (...) apresentam uma tendência a ser mais democrática na sua organização interna que a mídia estabelecida” (SANTOS, 2004, p.64).

Por meio de palavras fortes e uma escrita estridente, posicionando-se contra o sistema patriarcal já estabelecido, a militância dos zines produzidos por mulheres, alinhada à ideia de Downing, é radical. Ela se insere em um cenário social e em um contexto político onde perspectivas feministas são frequentemente marginalizadas. Assim, ao relacionar mídia radical, cultura e poder, as ideias gramscianas, conforme discutidas por Downing (2002), nos ajudam a refletir sobre o conceito de hegemonia. Esse conceito, conforme caracterizado por Gramsci, permeia tanto o campo da Antropologia quanto o da Comunicação, mostrando "que o filósofo marxista há muitos anos observava o modo como a mídia hegemônica se articulava, valendo-se do conceito central de hegemonia" (SOUZA, 2012, p.18). As teorias gramscianas revelam que a hegemonia interfere no campo das comunicações, influenciando e, conseqüentemente, mantendo o poder. Assim:

A hegemonia não deve ser entendida nos limites de uma coerção pura simples, pois inclui a direção cultural e o consentimento social a um universo de convicções, normas morais e regras de conduta, assim como a destruição e a superação de outras crenças e sentimentos diante da vida e do mundo (MORAES, 2010, p. 55).

Expressão da cultura popular de oposição, esses punk zines feitas por mulheres trazem o movimento Riot Grrrl como uma arte de viver. Suas ideias refutam o poder já constituído, ou

seja, o poder das corporações de mídias do tipo hegemônicas, e claro, do sistema governamental. Segundo Castells (2013) “movimentos sociais foram e continuam a ser as alavancas da mudança social” (CASTELLS, 2013, p. 157), e em relação à presente pesquisa, o movimento feminista, e especificamente o Riot Grrrl por meio de sua escrita pessoal, são formas de contrapor posicionamentos já naturalizados como femininos pela sociedade. Essas formas caminham desde a raiva, a ênfase no faça você mesma, autonomia e resistência, por exemplo. A estética da existência presente nessas ações, transformam a maneira de viver (ethos) por meio dessas práticas sociais dentro do movimento. “Portanto, não existe, com respeito ao poder, um lugar da grande recusa..., mas sim resistências, no plural” (FOUCAULT, 1999, p. 91).

2 “MOVENDO CIFRÕES”: OS PRESSUPOSTOS TEÓRICOS DA PESQUISA

2.1 Cenas Musicais

Conforme Bennett e Peterson (2004), o conceito de "cena musical" surgiu inicialmente no jornalismo, sendo usado na década de 1940 para descrever modos de vida marginais e boêmios, especialmente em torno do jazz. Com o tempo, jornalistas passaram a usar o termo para caracterizar diferentes cenários musicais e culturais, como a cena punk, goth, hip-hop, entre outros, permitindo que fãs dessas cenas se reconhecessem e expressassem identidades alternativas e se distinguissem do *mainstream*. Nos anos 1990, o termo começou a ser adotado em pesquisas acadêmicas, com estudiosos como Will Straw analisando como músicos, fãs e estruturas de apoio formam comunidades em torno de interesses musicais comuns, diferenciando essas cenas do conceito de subcultura. Ao contrário de subculturas, que implicam uma cultura dominante da qual se desviam, as cenas são vistas como coletivos mais fluidos, nos quais os participantes podem entrar e sair conforme seus interesses.

A diferença entre comunidade musical e cena musical segundo Bennett e Peterson (2004) parece ser sutil, mas importante. A comunidade musical é descrita como uma "cena" enraizada em um sentido de pertencimento e conexão duradoura entre os membros. Na literatura e na mídia, especialmente em relação a estilos como o punk, a comunidade musical é vista como uma base local e orgânica de criatividade musical, distinta das grandes indústrias de música. Já a cena musical se refere a um conjunto de pessoas que compartilham gostos musicais e práticas culturais, reunindo-se para criar e apreciar música em determinados espaços. Esses grupos formam redes compostas por músicos, fãs e pequenos empreendedores que colaboram para manter a cena cultural viva, criando uma rede de resistência cultural em torno do ambiente compartilhado por seus membros. A cena não exige uma associação constante e formal dos participantes, sendo mais fluida e permitindo que os indivíduos alternem sua participação, o que parece ser importante para falarmos da cena musical punk feminista carioca.

Segundo Bennett e Peterson (2004) “em muitos aspectos, a organização das cenas musicais contrasta fortemente com a da indústria musical multinacional, na qual relativamente poucas pessoas criam música para mercados de massa”¹⁹ (BENNETT; PETERSON, 2004, p.3, tradução minha). Uma cena local é caracterizada por indivíduos que compartilham interesse por

¹⁹ O texto em língua estrangeira é: “In many ways the organization of music scenes contrasts sharply with that of the multinational music industry, in which a relatively few people create music for mass markets”.

um estilo musical comum e possuem um ambiente físico específico, onde se reúnem para trocar experiências, apoiar artistas locais e cultivar uma identidade cultural própria que fortalece o senso de pertencimento entre os participantes.

Dessa forma, é bastante frequente que as cenas musicais sejam estruturadas através de uma rede de locais, que conforme Vasconcellos (2011) afirma "para que uma cena seja formada, é necessário que haja em uma determinada localidade (bairro, cidade, estado etc.)" (VASCONCELLOS, 2011, p.131). Isso implica que em uma única cidade podem coexistir diversos pontos de encontro destinados à sociabilidade dos integrantes da cena. Alguns desses espaços são criados com o propósito específico de reunir pessoas que compartilham afinidades com um estilo musical particular. Um exemplo disso é a Motim, um ambiente underground liderado exclusivamente por mulheres, que se destaca como um marco na cena punk feminista do Rio de Janeiro.

Luciana Xavier de Oliveira (2018) destaca que as cenas musicais englobam redes de interação social e cultural que conectam artistas, fãs e espaços, como clubes e ruas, e promovem formas de identidade e diferenciação. A autora também discute como essas cenas formam ambientes de consumo cultural e expressão de identidades, muitas vezes em oposição às indústrias musicais *mainstream*, e reconhecem a influência das novas tecnologias e das redes virtuais na expansão e no impacto dessas cenas. Em geral, as cenas são marcadas por tensões culturais e políticas, refletindo alianças coletivas e identidades fluidas que se consolidam através de práticas musicais. Ela ainda enfatiza o papel das cenas na construção de um espaço simbólico para a expressão de diferenças culturais e resistência, que se manifesta tanto em estilos de vida quanto em performances e identidades comunitárias, como é o caso, por exemplo, do riot grrrl, cena que "se propõe a ser um espaço para a afirmação e visibilidade das mulheres, para discutir questões de gênero e poder, tanto dentro da cena punk, quanto na sociedade em geral" (SOUZA, 2021, p. 179).

Ainda hoje, a cena punk encontra-se ocupada primordialmente por grupos masculinos. De acordo com Oliveira (2018), "música e identidade não estão isoladas e se materializam em territórios simbólicos que são configurados justamente por meio da performatização de gostos, valores e afetos" e prossegue afirmando que:

A cena musical, pois, não se trata de um conceito que classifica uma experiência, mas ela própria cria experiências por meio da ação de seus próprios participantes, cujas experiências sensíveis determinam os sentidos particulares que emergem de cada cena musical, demarcando fronteiras de um autorreconhecimento dinâmico correlacionado a instâncias produtivas e atos reflexivos de consumo (OLIVEIRA, 2018, p. 33).

Neste caso, a música e a busca por representatividade estão também interligadas. Além de musicistas, as mulheres desta cena musical precisam enfrentar toda uma construção semântica e resistência social e dos padrões de gênero estabelecidos pelo patriarcado local para assim estabelecer e reivindicar seus lugares nela. Esta ocupação da cena musical apresenta-se então como local de contestação e afirmação de identidades políticas e ideológicas de existência.

Ações²⁰ como a da Motim colocam em evidência as vozes de mulheres, tirando-as da condição de subalternizadas²¹, e o registro acadêmico deste evento reforça o progresso dessas ações, podendo ser utilizadas como exemplo para outras iniciativas futuras na mesma direção, evitando um apagamento na memória do público. As palavras e atitudes do *Bikini Kill* e de diversas outras bandas que fizeram parte do movimento ainda ressoam pelo mundo, incentivando jovens garotas a desenvolverem afinidade com o feminismo e a música.

A Motim mostra-se assim como um espaço relevante para a história da cena musical de hardcore e punk independente carioca, marcada ainda por uma presença primordialmente masculina. Ao inspirar-se nos ideais do movimento Riot Grrrl, as mulheres impulsionaram-se para a frente da cena, tomando um protagonismo que lhes foi negado por anos. O fato de o local ser feito por mulheres e para mulheres é também um diferencial. Ao criar um ambiente primordialmente feminino e seguro para este público, as mulheres do movimento Riot Grrrl passaram a conhecer uma nova experiência mais inclusiva e de reconhecimento ao frequentar shows desta cena musical de rock independente carioca, quando passam a visualizar nos palcos bandas compostas por mulheres com um discurso de posicionamento dentro da luta do movimento feminista.

O *Do It Yourself* característico do punk e das riot grrrls também possibilita que as mulheres envolvidas no movimento produzam suas próprias mídias e assim possam divulgar seus ideais e posicionamento político da maneira que pareça mais verdadeira e necessária. Os espaços proporcionados pelas redes sociais e mídias alternativas independentes são peças fundamentais no sucesso e futura propagação do debate feminista e das discussões acerca da

²⁰ Em ações, me refiro a shows, palestras, atividades e oficinas compartilhadas amplamente por mulheres no local.

²¹ O sujeito subalterno na definição de Spivak (2010) é aquele pertencente “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (2010, p.12). A autora sustenta que esta situação de marginalidade do subalterno é mais arduamente imposta ao gênero feminino, posto que a “mulher como subalterna, não pode falar e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir” (2010, p.15).

igualdade de gênero nas cenas musicais. O conceito de cenas musicais nos permite analisar os objetivos de pesquisa em questão, os discursos que o percorrem ou percorreram para que tenha surgido a necessidade da articulação feminina contestando espaço, e a partir disso, possibilitando discutir a ação das mulheres e mulheres negras nesses ambientes através das suas clivagens de gênero e de raça.

2.2 A cena musical punk feminista carioca

Para Jeder Janotti, uma “cena” tem a habilidade de "teatralizar, de encenar (no sentido de *mise-en-scène*) afetos, objetos, sensibilidades e valores culturais" (JANOTTI JR., 2014, p. 62). Nesse sentido, Micael Herschmann em seu artigo “Das cenas e circuitos às territorialidades (sônico-musicais)” (2019) ao se referir aos conceitos de cena e circuito, sugere relações mais flexíveis, em que a informalidade do cotidiano prevalece e os atores sociais assumem o papel principal. Assim, vínculos e afetos, incluindo gostos e prazeres, são valorizados. A ideia de "cena" aproxima-se da noção de performance, sendo vivenciada coletivamente em espaços públicos da cidade, onde os indivíduos não apenas interagem, mas criam e recriam laços e significados a partir de gostos e prazeres compartilhados. Essa dinâmica ressalta a importância das experiências afetivas e dos vínculos que se formam, conferindo maior peso aos aspectos relacionais. Em tais espaços, a "cena" torna-se uma manifestação coletiva de expressão e identidade, reforçando o papel dos afetos e da sustentabilidade nas relações sociais, acima das convenções e formalidades estabelecidas.

Se, conforme Will Straw (2013), a cena abrange o "sentido da efervescência" e, adicionalmente, uma "dimensão lúdica", é crucial fornecer um exemplo concreto desse processo, destacando o funcionamento de uma cena musical durante a noite. Nesse contexto, tomo a Motim como um centro crucial para a realização de eventos voltados para a cena musical underground no Rio de Janeiro, em especial na Zona Norte da cidade, em vista de seus encontros musicais e apreciação de diferentes manifestações artísticas. Assim, a dimensão espacial é tema central da análise, pois, segundo Herschmann, se tem partido da premissa “de que a música, quando agenciada pelos agrupamentos sociais na ocupação do espaço público, é um recurso capaz de ressignificar em algum grau os territórios” (HERSCHMANN, 2019, p.130).

Participar de uma cena musical e comparecer a eventos relacionados não é apenas uma forma de entretenimento, mas também um meio de ativar e expressar uma identidade cultural.

Esses eventos proporcionam a oportunidade de compartilhar valores, estilos e referências estéticas com outras pessoas, reforçando um senso de pertencimento a uma comunidade específica. Através da presença nesses espaços e da interação com outros participantes, essas mulheres na Motim reafirmam elementos de sua identidade, como gostos, crenças e preferências artísticas. Assim, a participação em uma cena musical se torna uma maneira de vivenciar e fortalecer uma identidade cultural coletiva e significativa, já que a música, como toda forma de arte, exerce um impacto sobre nós e nos comove de maneiras sutis e profundas, agindo tanto no nível consciente quanto de forma mais intuitiva. Dentro dessa concepção, podemos falar que a Motim, em seus shows, transforma o seu local em um espaço da cena underground carioca. Há uma tendência de ligar o termo *underground* a lugares obscuros, escondidos, mas o que o caracteriza é a concepção dada a esse determinado espaço e os valores que nele circulam.

2.3 Os eventos a noite

A noite, frequentemente associada a algo obscuro ou misterioso, se torna o cenário quase ideal para o punk rock. Durante a noite, os shows tendem a criar uma atmosfera única que é influenciada por fatores como iluminação, som e a própria cultura noturna, proporcionando um espaço onde os artistas e o público exploram um estilo de vida e uma identidade que desafiam as normas tradicionais. No artigo “Geographies of the night. From geographical object to Night Studies” (2018), Luc Gwiazdzinski, Marco Maggioli e Will Straw exploram como a noite pode ser entendida como um objeto geográfico, destacando suas diversas dimensões sociais, econômicas e culturais. Entre os principais temas discutidos, estão a "noturnização"²² (GWIAZDZINSKI, MAGGIOLI, STRAW, 2018, p.10, tradução minha) da sociedade, que se refere à expansão das atividades humanas durante a noite, e a transformação das cidades em ambientes que operam 24 horas por dia. O texto também analisa as tensões entre diferentes usos da noite, como espaço de comércio, criação e entretenimento, e a necessidade de preservar a identidade original da noite, que é o que nos importa para o presente estudo.

Os autores propõem uma abordagem incentivando um "pensamento noturno" que reconhece as complexidades e paradoxos associados ao uso do espaço noturno. Além disso, mencionam que a noite é frequentemente associada a um espaço de criação e entretenimento,

²² A expressão em língua estrangeira é: “nocturnalization”.

onde as pessoas buscam experiências mais intensas e imersivas. É por isso que a noite, “frequentemente considerada apenas como um fato dado, é, na realidade, uma construção social e cultural cuja própria definição”²³ (GWIAZDZINSKI, MAGGIOLI, STRAW, 2018, p.12, tradução minha).

Todos esses elementos fazem parte de uma vida noturna inscrita por mulheres do punk. Dialogando com a noção de que a criação de espaços é essencial na constituição dos grupos sociais, uma vez que abarca diversas possibilidades de interação entre eles e a cidade, os estudos da noite se fazem propícios quando relacionamos a Motim a um espaço que *acontece* à noite. Para os autores:

Uma das questões centrais e paradoxais colocadas pela noite é a das “representações”. A priori, um mundo em que tudo se torna indistinto, onde não há meios de reconhecer, identificar e mapear os espaços, em que as marcas que nos permitem orientar são reduzidas, seria um mundo em que a geografia – “a ciência da diferenciação espacial” – não teria razão de existir. Se o dia representa o domínio da diferenciação, a noite, por outro lado, é o da mistura indistinta (GWIAZDZINSKI, MAGGIOLI, STRAW, 2018, p.12, tradução minha).²⁴

Nesse caso, a noite pode ser vista como um espaço de transgressão, permitindo uma liberdade de expressão que pode não ser tão evidente durante o dia. O anoitecer pode, assim, influenciar tanto a experiência do público quanto a forma como esses eventos são planejados e realizados. Assim, a cena musical punk carioca, caracterizada por eventos noturnos, representa não apenas um estilo musical, mas também um espaço de resistência e criação cultural, onde a noite se torna *cúmplice* da autenticidade e da expressão coletiva que definem esse movimento. O grupo de pessoas, à medida que se desloca de um lugar para outro, os lugares pelos quais eles se movem e o movimento em si destaca a noite como um espaço de interação social, cultura e econômica no espaço urbano (STRAW, 2015).

²³ A expressão em língua estrangeira é: “so often considered merely as a factual given, is very much a social and cultural construction”.

²⁴ O texto em língua estrangeira é: “One of the central and paradoxical questions posed by the night is that of “representations”. A priori, a world in which everything becomes indistinct, and in which there is no way of recognizing, identifying and mapping spaces, in which the marks which allow us to orient ourselves are diminished, is a world in which geography – “the science of spatial differentiation” – would have no reason to exist. If the day represents the realm of differentiation, the night, instead, is that of an indistinct mixing”.

2.4 Gênero e Musicologia

No universo profissional da música popular, pesquisas contemporâneas sobre o papel das mulheres no cenário musical carioca no início do século XXI revelam uma disparidade significativa entre a presença de homens e mulheres em bandas, conjuntos e outras formas de organização musical. Esses estudos indicam que, embora as mulheres estejam cada vez mais interessadas e engajadas na produção musical, sua participação ainda é notavelmente menor do que a dos homens. Essa desigualdade se manifesta tanto na quantidade de mulheres inseridas nesses espaços quanto na forma como são representadas e valorizadas dentro do meio musical. Além disso, reflete questões estruturais que envolvem preconceitos de gênero, que podem dificultar o acesso e a permanência das mulheres em diferentes atividades, incluindo desde a prática instrumental até os processos de criação e liderança musical.

Segundo Barbosa (2020), “os estudos feministas e pós-coloniais transformaram o ramo da musicologia ao inserir no debate o caráter político presente na música” (BARBOSA, 2020, p.28). A partir dessa abordagem, o interesse pela crítica feminista na música não apenas ganhou força, mas também desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento de uma musicologia feminista, trazendo novos olhares para a análise musical e questionando estruturas de poder e representações de gênero que permeiam as composições, interpretações e recepção musical. Dessa forma, o campo da musicologia expandiu-se, incorporando novos debates e metodologias, entre os quais se destaca Susan McClary²⁵, uma das pioneiras e mais influentes musicólogas feministas.

A principal obra de Susan McClary, "Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality" (1991), examina como a música ocidental reflete e reforça construções culturais de gênero e sexualidade, desafiando a visão tradicional da música como uma forma de arte puramente abstrata e sem relação com questões sociais. A autora argumenta, em um contexto histórico, que a música ocidental - especialmente aquela dentro do cânone clássico - não apenas reflete normas culturais de gênero e poder, mas também ajuda a reforçá-las. Esse tipo de análise sugere que, ao ouvirmos e consumirmos música popular, não estamos apenas nos engajando com entretenimento, mas também absorvendo certas narrativas que afetam nossa percepção sobre questões como feminilidade, masculinidade, entre outras. Por exemplo, certos gêneros de

²⁵ Susan McClary é professora de Musicologia e autora de "Feminine Endings" (1991), um dos livros mais influentes sobre musicologia feminista, tanto em países onde o inglês é o idioma majoritário, quanto nos países não anglófonos. Ao longo de sua carreira, ela abordou questões sobre como gênero e sexualidade se relacionam com o estudo e análise de músicas clássicas e populares.

música popular podem desafiar normas de gênero, permitindo que artistas expressem sua identidade de formas que não seriam possíveis em outros contextos.

Nos últimos anos, a música popular tem sido abordada por musicólogos com uma perspectiva renovada. Enquanto é inegável que a música faz parte da indústria cultural e circula como uma mercadoria de consumo, essa abordagem destaca que a música também desempenha um papel crucial na formação das identidades culturais e pessoais. Segundo McClary (1993):

Nos últimos anos, vários musicólogos dos EUA, incluindo eu mesma, começaram a abordar a música popular de uma perspectiva um pouco diferente. Partimos do pressuposto de que, embora a música popular seja indiscutivelmente uma mercadoria, ela não é apenas uma mercadoria, mas também um meio público que ajuda a moldar nossas noções de identidade, sentimentos, gênero, desejo, prazer, o corpo e muito mais. Assim, em vez de focarmos exclusivamente nas dimensões exploratórias da indústria, também discutimos o que é articulado por meio dos aspectos performáticos e musicais dessa prática (MCCLARY, 1993, p.404, tradução minha).²⁶

Outro ponto importante na análise de McClary é a forma como características "masculinas" e "femininas" na música, entendidas como construções culturais, influenciam interpretações e estereótipos sobre estilos musicais e compositores. Ela explora como esses conceitos moldam a compreensão de temas e estruturas musicais, sugerindo que o que é considerado "masculino" e "feminino" reflete ideias profundamente enraizadas nas normas de gênero e relações de poder. Uma das distinções que ela apresenta é a diferença na abordagem de temas e estruturas musicais. Temas "masculinos" na música frequentemente transmitem características de agressividade, assertividade e resolução, enquanto temas "femininos" são representados como passivos e em busca de uma conclusão que lhes traga estabilidade. Essa estrutura reflete uma narrativa em que a "feminilidade" precisa ser completada pela "masculinidade", em uma analogia de poder e dependência. Além disso, mostra como suas contribuições foram frequentemente marginalizadas ou desvalorizadas dentro do cânone tradicional (MCCLARY, 1993).

As afirmações de Susan McClary continuam a ser fundamentais para a musicologia contemporânea, especialmente por ela ser uma das pioneiras ao incorporar uma análise crítica de gênero e de poder no estudo da música.

²⁶ O texto em língua estrangeira é: In the last few years, a number of U.S. musicologists, including myself, have begun to address popular music from a rather different viewpoint. We tend to assume although popular music is unquestionably a commodity, it isn't just a commodity but is also a public medium that helps shape our notions of self, feelings, gender, desire, pleasure, the body, and much more. Thus, instead of focusing exclusively on the exploitative dimensions of the industry, we also discuss what is being articulated through the performative and musical aspects of the enterprise".

2.5 Antropologia das Emoções

Na cultura ocidental, as mulheres têm sido definidas, historicamente, como seres emocionais. Tanto os sentimentos quanto o sexo feminino são considerados, no senso comum e em parte do pensamento científico, como entidades naturais, portanto caóticas, irracionais e potencialmente perigosas. Representariam riscos à ordem social por serem menos racionais que os homens. Diversos discursos, como o da medicina e o da psicologia, dedicaram-se a normatizar as condutas femininas, estabelecendo distinções entre a feminilidade ideal, ligada a características como sensibilidade, mansidão e passividade, e a patológica, relacionada à loucura e à histeria (LUTZ, 1990).

Portanto, para analisar a forma como a questão das emoções nas músicas punk feminista aparece, é fundamental compreender de que forma a sociedade entende a dimensão emocional da existência. Rezende e Coelho (2010) ressaltam que, na visão moderna ocidental, as emoções são fenômenos comuns e naturais a todos os seres humanos, com poucas ou nenhuma marca das culturas nas quais as pessoas estão inseridas.

Na perspectiva das ciências sociais, as emoções são vistas como fenômenos construídos socialmente. Como é apresentado no livro “Antropologia das emoções”, de Claudia Barcellos Rezende e Maria Claudia Coelho (2010), as emoções partem de um contexto de interação social e por isso não podem ser pensadas de forma isolada, nas quais se encontram dificuldades em separar o sentimento de percepção e expressão. As emoções são elementos sociais e é através delas que se estabelecem negociações para a definição da situação e de vários aspectos da vida social, devendo ser analisadas como “elementos de práticas ideológicas locais” (ABU-LUGHOD; LUTZ, 1990), levando em consideração o modo de sociabilização e comunicação entre as outras pessoas.

Abu-Lughod e Lutz (1990) destacam que os discursos culturais sobre as emoções podem ser um dos instrumentos mais poderosos para dominação, reforçando relações de poder entre grupos sociais (apud LUTZ, 2012). Desse modo, elas desenvolvem uma forma de analisar as emoções que chamam de “contextualismo”. Baseadas na noção foucaultiana de discurso, as autoras defendem que os discursos emocionais e os discursos sobre as emoções só podem ser analisados levando em consideração o contexto em que emergem. Articular emoções e discurso faz com que as autoras insiram seu problema dentro de uma questão de “micropolítica”. Assim, a “existência de uma dimensão micropolítica das emoções, ou seja, a capacidade que as emoções têm de atualizar, na vivência subjetiva dos indivíduos, aspectos de nível macro da organização social” (COELHO, 2010, p. 266).

Assim, os sentimentos seriam necessariamente perpassados por relações de poder, concepções de moralidade e demarcações de fronteiras entre grupos sociais (REZENDE; COELHO, 2010). É nesse sentido que a construção cultural das emoções reforça as estruturas que produzem uma hierarquização entre os gêneros na sociedade. A divisão entre os papéis masculinos e femininos se baseia em uma cultura afetiva que determina quais são as características de cada um dos sexos. Dos homens, é esperada a coragem, a racionalidade fria e a agressividade disciplinada. Já as mulheres precisam demonstrar bondade, compaixão e otimismo (ILLOUZ, 2008).

Os sentimentos, portanto, são organizados de maneira hierárquica na cultura, ajudando implicitamente a arquitetar os arranjos sociais e os papéis de gênero a eles relacionados. A construção da subjetividade feminina passa pela retórica do controle das emoções, tanto na dimensão da autogestão quanto na necessidade de uma gerência externa mais coercitiva (ABU-LUGHOD; LUTZ, 1990). Se os homens seguem sendo vistos como detentores da objetividade desejada no mundo público e as mulheres, como seres dóceis, ideais para a maternidade e para os arranjos domésticos, como elas adentram o mundo *underground*, que é marcado como um espaço amplamente masculino, fazendo música no estilo *punk rock* com teor feminista?

2.6 O sentimento de raiva nas músicas punk

É por esse caminho que podemos analisar de que forma as emoções estão presentes nas músicas de punk feitas por mulheres. O sentimento sempre recebe a sua forma através do pensamento, carregado de sentidos emocionais - os sentimentos são como “pensamentos incorporados”, seguindo a formulação de Michelle Rosaldo (1984). Os discursos emocionais e sobre emoção só podem ser entendidos em relação ao contexto do qual emergem. (REZENDE; COELHO, 2010). Katz (1988), em seu trabalho sobre as seduções do crime²⁷, estuda as motivações de crimes passionais, e procura mostrar que aquele que comete o homicídio²⁸ o faz para apagar no outro o olhar de si mesmo, que ele não consegue suportar. Aquele que ataca o

²⁷ Ver *Seductions of Crime: Moral and Sensual Attractions in Doing Evil* (KATZ, 1988).

²⁸ Segundo Rezende e Coelho (2010), “ele abre sua análise com o caso de um pai que espanca seu bebê de cinco semanas até a morte, porque a criança não parava de chorar. O autor aponta que, nesse assassinato “justificável” (*righteous slaughter*), a interpretação da cena não difere muito de eventos cotidianos em que pais demandam respeito e reagem a desafios e provocações com castigos físicos. A questão em jogo naquele episódio específico teria sido uma interpretação do choro da criança como desafiador e desrespeitoso, e o uso da violência como forma de restabelecer a autoridade paterna” (p. 38).

outro, portanto, não reconhece a humilhação em si mesmo e, conseqüentemente, tenta transcendê-la pela agressão, pela raiva (KATZ, 1988).

Não iremos nos ater ao exemplo de Katz em si no contexto de violência física, mas sim no movimento de relação entre o sentimento de humilhação e sentimento de raiva, e sua importância de analisá-los juntos. Aqui podemos observar as emoções como “dinâmicas” ou como “complexos” (REZENDE; COELHO, 2010) de modo a perceber como elas se articulam umas às outras sendo menos produtivo analisá-las isoladamente. Diversos analistas das práticas de humilhação a descrevem como um movimento de rebaixamento ou inferiorização (KATZ, 2013; LINDNER, 2001; MARGALIT, 1998; MILLER, 1993; NUSSBAUM, 2006 apud DÍAZ-BENÍTEZ, 2019). Segundo Díaz-Benítez (2019, p.71-72), “a humilhação estaria operando em um sentido vertical, denotando a criação de uma hierarquia: a humilhação”, e “põe para baixo; na humilhação você se sente subitamente diminuído, tão diminuído que o mundo inteiro parece olhá-lo de cima”. Para Katz, a humilhação é um sentimento holista, “enterra o self ou provoca uma resistência interminável na medida em que ameaça tomar conta da pessoa” (KATZ, 2013 apud DÍAZ-BENÍTEZ, 2019, p.71), “há nela uma profunda compreensão do poder dos outros de controlar a alma da pessoa” (KATZ, 2013, apud DÍAZ-BENÍTEZ, 2019, p.71).

É nesse sentido que Katz aprimora os sentimentos de raiva e humilhação como parte de uma engrenagem da ação. Nesse sentido, a humilhação é transformada em raiva. Humilhação e raiva são assim, na análise de Jack Katz, ambos sentimentos “verticais”, porém com a mão invertida (DÍAZ-BENÍTEZ, 2019). É por essa razão que podem rapidamente reverter-se um no outro, com a humilhação (sentimento que Katz descreve como tomando conta do sujeito, definindo quem ele é e parecendo-lhe, no momento, ser eterno) podendo ser compensada pela raiva.

Diante disso, podemos analisar de que forma, diante da desigualdade de gênero sofrida pelas mulheres em sociedade, e mais especificamente, nas mulheres no espaço musical punk, elas conseguem transformar o sentimento de humilhação - por se sentirem muitas vezes privadas de seus direitos, serem vítimas de feminicídio, sofrerem desigualdade no mercado de trabalho, não serem amplamente representadas nos espaços, entre outras situações - em raiva nas músicas punk feministas no movimento Riot Grrrl. Assim, “a humilhação pode ser transformada em raiva e ódio quando, segundo Katz, a pessoa acredita que o único modo de resolver esse sentimento é inverter a estrutura que o originou - o movimento de inferiorização ou degradação percebido no outro” (REZENDE; COELHO, 2010, p. 39).

3 “VULVA LA REVOLUCIÓN”: O CASO DA MOTIM

3.1 A dinâmica do local: o “entra” e “sai” dos shows

Aberta em 2016 para receber projetos independentes e construir um espaço seguro especialmente para artistas e produtoras, a Motim, um estúdio dedicado a oficinas, cursos livres, rodas de conversa, trabalhos manuais, festivais de música, ensaios de bandas, gravações e exposições, fica hoje em Vila Isabel. Já teve três endereços durante seus sete anos de existência: o primeiro foi em um local localizado próximo à Avenida Marechal Floriano; o segundo na Rua Gonzaga Bastos - 302; e hoje o endereço fica na rua Justiniano da Rocha - 466, bem próximo a UERJ, o que facilitou bastante a minha ida ao local quase semanalmente. A Motim é um espaço que foi idealizado por duas mulheres feministas do Riot Grrrl: Amanda, da banda Ostra Brains, e Letícia, da banda Trash no Star. Atualmente é gerido apenas por Letícia com ajuda de outras meninas. Poucos meses antes de completar um ano, Amanda precisou se afastar da responsabilidade de gerir o local por questões pessoais e por falta de tempo, e assim, as componentes atualmente são Hanna Halm, Letícia Lopes, Thaís Catão e Vitoria Parente.

O local é em uma área residencial, localizado hoje na rua Justiniano da Rocha. Certamente poderíamos confundir o centro cultural com uma casa residencial, que ao mesmo tempo realmente é, já que Letícia, uma das proprietárias, mora com a família no piso superior da casa de shows. Seu portão é preto com alguns desenhos em cor laranja e lilás, com o número 466 escondido na parte superior do portão. Na primeira vez em que fui a Motim nesse novo endereço, fiquei na dúvida em qual calçada era ao adentrar a rua, mas identifiquei uma casa de tamanho grande com o portão aberto, diferente de todas as casas nas proximidades. Os portões permanecem abertos durante toda a noite, permitindo a entrada de qualquer pessoa no local, e só são fechados após a saída da última pessoa ao final do show.

Ao ingressarmos no ambiente, deparamo-nos com uma espécie de "guichê", que serve como ponto de venda para os ingressos do evento do dia e funciona como caixa do estabelecimento, tudo disposto na mesma fila. Os ingressos para todos os eventos da Klitoria e Texuga, aos quais estive presente, mantiveram-se na faixa de preço de R\$ 10,00 a R\$ 15,00, sendo adquiridos, em sua maioria, através da plataforma *Sympla*²⁹, com valores que variavam entre 10 e 40 reais, no máximo.

²⁹ A Sympla é uma startup brasileira de tecnologia, estabelecida em 2011, que opera no setor de venda de ingressos e gestão de eventos online.

O cardápio apresenta uma diversidade de cervejas, amplamente consumidas pela audiência nos eventos, assim como opções de cervejas artesanais e bebidas não alcoólicas. Além disso, são oferecidos lanches, incluindo opções veganas. O portão de entrada está localizado em frente à área onde as pessoas aguardam o início do show, conferindo destaque àqueles que acabaram de ingressar, enquanto os demais espectadores permanecem nos sofás e cadeiras aguardando. Cada entrada parece imediatamente atrair os olhares, sem chance de se esconder ou escolher outra opção. Essa disposição destaca aquela entrada como a única escolha possível.

Imediatamente após o primeiro pit stop³⁰, menciono isso porque há uma sequência de intervalos entre os shows da noite na Motim, que consistem em dois ou mais concertos nessa mesma data. Por isso, há sempre um *antes* e *depois* de cada show. Da mesma forma que ocorre nas corridas de Fórmula 1, por exemplo, os shows na Motim seguem uma dinâmica que compreende tanto o período que antecede quanto o que sucede a apresentação. Durante esses momentos, as relações de amizade são cultivadas e o vínculo entre o público e a banda se desenvolve. Nesse contexto, o "pit stop" torna-se quase uma necessidade, uma vez que o mesmo espaço congrega a plateia e o grupo que se apresentará, promovendo uma interação única e intensa entre ambos. Essa pausa estratégica antes e depois do espetáculo contribui para uma experiência mais enriquecedora e memorável para todos os presentes no local. À vista disso, ao longo do texto, utilizarei o termo "zona"³¹ para me referir a cada local, visando facilitar a compreensão da geografia da Motim. Até o momento, discuti o primeiro ponto de parada (pit stop), ou seja, a zona 1.

A zona 2 revela-se quando nos deparamos com outras pessoas, sejam sentadas no sofá ou nas cadeiras disponíveis na entrada. Ao direcionarmos o olhar para a direita, notamos uma área dedicada às crianças, equipada com uma estante de livros e um cesto contendo alguns brinquedos. Nesse espaço, destaca-se um adesivo com a frase "mãe cansada". Ao lado, deparamo-nos com uma porta protegida por uma cortina, na qual está pintado o aviso "Entrada: só pessoal autorizado". Essa porta serve como acesso para as bandas guardarem seus

³⁰ No automobilismo, o termo "pit stop" é utilizado para descrever uma parada estratégica durante uma corrida. Essa parada ocorre na área dos boxes, onde as equipes e seus mecânicos estão posicionados. Durante o pit stop, os pilotos têm a chance de trocar os pneus de seus veículos e reabastecer o combustível, como é o caso da Fórmula 1.

³¹ Geograficamente, o termo "zona" é usado para descrever uma área específica ou região que compartilha características particulares. Essas características podem ser relacionadas a aspectos urbanos, climáticos, sísmicos, ambientais, econômicos ou outros critérios específicos. Em diferentes contextos, a palavra "zona" é empregada para delimitar e identificar áreas distintas, como faço no presente trabalho, cada uma com suas próprias características únicas.

instrumentos e bolsas, além de ser a entrada para a residência de Letícia. Durante a pesquisa, optei por não entrar nessa área, conforme solicitado, pois é destinada exclusivamente a pessoas autorizadas, e eu não fazia parte desse grupo. A imagem deste local é mostrada abaixo:

Figura 1: Foto do espaço Motim



Fonte: A autora, 2023.

Continuando a explorar o espaço, logo à frente da área destinada às crianças, encontra-se o local reservado para realizar refeições. Após efetuar o pagamento e retirar a ficha no caixa (zona 1), os clientes se dirigem a esse ponto para receber seus pedidos, sendo este o único lugar dentro da Motim onde alimentos são comercializados, no que chamo aqui de zona 2. Nas ocasiões em que estive presente, pude notar que os atendentes eram consistentemente as próprias proprietárias da Motim ou indivíduos próximos a elas, como parceiros, amigos ou colaboradores do espaço de maneira geral, e eram responsáveis por atender a todas as áreas do estabelecimento. Entre os "funcionários" e os clientes, existe uma divisória semelhante a uma bancada: olhando em direção ao chão, está o isopor com as bebidas e o gelo. Sobre ela, encontra-se um galão de água disponível para que qualquer pessoa possa encher sua garrafa ou copo sem nenhum custo. Além disso, ao lado, há uma "caixinha" na qual é possível depositar moedas, notas de dinheiro ou até mesmo deixar recados. Essa funcionalidade foi revelada por meio de um vídeo produzido por Letícia e compartilhado no *Instagram*, exibindo o conteúdo da caixa no final do ano de 2023.

Ao direcionarmos nosso olhar para o lado esquerdo, na zona 3, área destinada aos alimentos, deparamo-nos com uma mesa na qual são frequentemente exibidas as obras de

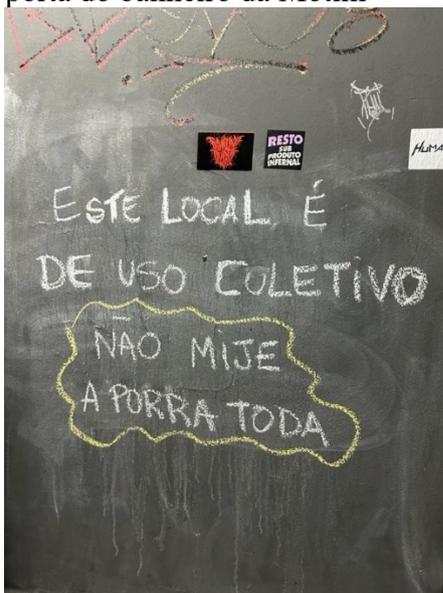
artistas que compartilham suas criações e designs no local. Essas exposições abrangem desde zines, livros e publicações independentes até roupas customizadas produzidas pelos próprios artistas. Em praticamente todos os eventos, observa-se a presença de mais de um show e de mais de um expositor nesse espaço. À medida que seguimos adiante, ainda no lado esquerdo, encontramos algumas cadeiras adicionais destinadas às interações sociais. Apesar da abundância de assentos disponíveis, é comum que muitas pessoas optem por permanecer em pé durante as conversas, especialmente na área da piscina, localizada mais ao fundo e em um espaço quase escondido.

A piscina (zona 4) se encontra completamente vazia, sendo parcialmente sombreada por galhos de uma árvore de porte médio cujas raízes também se estendem dentro da Motim. Este espaço capturou minha atenção pois é o único ambiente que não está totalmente coberto, e mesmo assim é um dos locais mais movimentados. Poderia ser designado como um "fumódromo", já que muitas pessoas fumantes se reúnem neste espaço. Não tive a oportunidade de vê-lo durante o dia, apenas à noite, devido à programação dos shows para o presente trabalho.

Ainda na zona 4, encontramos uma área repleta com arte nas paredes, apresentando desenhos de rostos em dimensões grandes que se assemelham a grafites. Ao lado dessa área da piscina, há uma entrada que leva aos banheiros, seguida pela entrada para o estúdio, onde ocorrem todos os shows. O estúdio é um espaço fechado, preparado para receber apresentações e criar uma experiência única para o público. Com boa acústica e iluminação adequada, ele se torna o ponto central do local, reunindo as pessoas que chegam para apreciar a música e aproveitar o ambiente. A proximidade entre a piscina, os banheiros e o estúdio torna o espaço prático e bem organizado, facilitando a circulação e o conforto dos frequentadores.

O banheiro (zona 5) é unissex e possui duas cabines cobertas por adesivos e recados, muitos dos quais eram direcionados a homens. As paredes se transformam em um mural de expressões, onde frases de protesto, declarações humoradas e mensagens diretas revelam a dinâmica do espaço. Entre os adesivos, destacam-se slogans feministas, convites à reflexão sobre comportamento masculino e até lembretes sobre consentimento, mostrando que o banheiro vai além de sua função prática, tornando-se um espaço de discurso e resistência. A diversidade das mensagens contrasta com a uniformidade visual dos adesivos, criando uma espécie de diálogo silencioso que dá vida ao ambiente. Esses elementos transformam o banheiro em uma extensão do local como um todo: uma área compartilhada que reflete as tensões e as ideias que permeiam o público que o frequenta.

Figura 2: Frase estampada na porta do banheiro da Motim



Fonte: A autora, 2023.

Fora das cabines também havia muitos adesivos, com escritos de “fora Bolsonaro”, “vá a shows e leia zines” e “faça música como uma mulher”, além de recortes de bandas, coletivos e selos underground, conforme a figura abaixo:

Figura 3: Paredes do banheiro da Motim



Fonte: A autora, 2023.

Além disso, nas paredes da Motim, é possível observar diversos elementos de destaque com temáticas políticas, conforme ilustrado nas imagens a seguir:

Figura 4: Imagem de um pôster antifascista na Motim



Fonte: A autora, 2023.

Figura 5: Imagem anti-bolsonarista na Motim



Fonte: A autora, 2023.

A última zona em destaque, a zona 6, é uma das principais do local: o estúdio. Ao olharmos a porta na visão de entrada do ambiente, há a frase “Abra sua mente!”. Com cerca de 30m², essa seção é equipada com duas caixas acústicas de grande porte e uma quantidade considerável de microfones no palco (cujas alturas são baixas, mas a separação entre banda e público é perceptível), além de cabos, plugs, mixers e amplificadores. É nesse espaço que os shows se desdobram de forma completa no local, com todas as suas quatro paredes repletas de placas acústicas pretas, que reduzem o eco e a reverberação do ambiente. Além disso, há um sistema

de ar-condicionado e um ventilador no ambiente. Próxima à porta de entrada/saída de madeira, encontra-se uma mesa de som/setup que é constantemente operada por uma das proprietárias, sendo, nas ocasiões em que estive presente, Vitória ou Letícia. Letícia assumia essa responsabilidade quando não estava se apresentando com sua banda, Trash No Star, no palco. Para proporcionar uma visão mais detalhada do espaço no estúdio da Motim, deixo abaixo uma foto do show da artista Vitória Real, que ocorreu no mesmo dia da apresentação da banda Klitoria em julho do ano passado:

Figura 6: Show da artista argentina Victoria Real na Motim



Fonte: A autora, 2023.

3.2 A história da Motim: uma conversa com Letícia Lopes

Letícia Lopes, sócia proprietária da Motim, foi a primeira pessoa com quem conversei durante o processo da pesquisa, ainda em janeiro de 2023. Quando ainda estava catalogando as bandas, a vocalista e guitarrista da banda Trash No Star foi fundamental para que eu escolhesse os grupos que eu iria acompanhar ao longo do ano passado. Nosso primeiro contato foi pela rede social *Instagram*, onde já a seguia e sempre acompanhei seu trabalho durante a pandemia, e mais recentemente no pós pandemia também. Muito solícita, Letícia logo me respondeu e marcamos uma conversa, mas acabou não acontecendo. Em outro momento, marcamos durante um dia de semana à noite, já que ela trabalhava e só conseguia em um horário mais tarde. E assim, conseguimos conversar sobre a Motim e um pouco do futuro de sua banda.

Dou ênfase à palavra “conversa” porque nesse momento ainda não quis realizar uma entrevista mais formal, com um roteiro, mas sim uma conversa sobre a Motim, espaço esse que eu já havia decidido que seria meu campo de pesquisa. Segui o fluxo de algumas perguntas que fariam sentido no contexto da pesquisa: como surgiu a Motim, shows que acontecem lá e seu público, e sobre o movimento Riot Grrrl no Rio de Janeiro, principalmente. Dessa forma, conversamos por meio de uma videochamada em uma sexta-feira à noite, na qual discutimos durante algumas horas sobre os pontos que havia listado.

Leticia compartilhou que sempre esteve próxima do universo underground feminista. Ao contextualizar um pouco da história da Motim, mencionou que o primeiro coletivo do qual fez parte chamava-se Riotagë que esteve ativo entre 2013 e 2014 e realizava reuniões semanais em um local no Centro do Rio. Ela decidiu sair por sentir que o contato com o grupo não era tão próximo, especialmente devido à sua gravidez na época. A partir dessa experiência, surgiu a ideia de criar um espaço próprio, onde mulheres como ela pudessem se sentir seguras, engajadas em discussões políticas e participando de uma programação constante que incluía oficinas, rodas de conversa sobre feminismos, trabalhos manuais, ensaios de bandas, gravações, exposições e uma variedade de intervenções políticas.

O selo Drunken Butterfly, constituído por mulheres - Hanna Halm, Soso Fia, Ehine, Micha Oliveira e Letícia Lopes e parte delas envolvidas na organização da Motim - teve origem antes mesmo da existência tanto da Motim quanto da Efusiva, focando especialmente na distribuição de zines. Em 2015 a Efusiva, selo, gravadora e produtora cultural feminista, também passa a existir. É composto pelas próprias meninas da Motim (Hanna, Letícia e Vitória) e Soso, mais conhecida como DJ S00stenido, e funciona como distribuidora e coletivo feminista, com preceitos bastante parecidos com a Motim, visando a resistência nas criações de mulheres no cenário cultural brasileiro. Por meio de atividades que promovam debates e reflexões, abraçando a diversidade artística, a Efusiva conduz rodas de conversa sobre temáticas de gênero, raça e classe, além de uma variedade de oficinas destinadas a fomentar a produção artística e a troca de habilidades. Estas incluem oficinas de audiovisual, montagem de palco, instrumentos musicais, pedais de efeito, defesa pessoal, grafite, entre outras. A Efusiva esteve “parada” durante a pandemia, sendo impossibilitada de continuar com encontros presenciais. Porém, em outubro de 2023, a gravadora anunciou o single “Single Ladies” da banda Trash No Star pelo seu selo Além da nova música da banda, a Efusiva também irá gravar o novo álbum da banda.

Iniciamos nossa conversa com Letícia, explorando um pouco sobre a Motim, conforme descrito anteriormente. Em um determinado momento, questionei: "A cena Riot Grrrl ainda tem

uma presença marcante aqui no Rio, especialmente na Motim?" Ela prontamente respondeu que não mais. Ao longo dos últimos anos, a cena tem passado por transformações, incorporando novos elementos e integrantes. De acordo com Letícia, o Riot Grrrl foi se "deslocando" - termo que utilizo para abordar sua observação de que o movimento Riot Grrrl era predominantemente branco, burguês e norte-americano - para abrir espaço a uma cena mais racializada, com maior presença de pessoas trans e uma ênfase maior na questão de gênero. Chama atenção a ênfase na diversidade de corpos, ponto enfatizado por Letícia repetidas vezes. Ela ressaltou que os shows na Motim já não se limitam apenas ao punk rock. Dentro desse espaço, uma ampla gama de estilos musicais se desenvolve, e, de acordo com Letícia, essa diversidade é extremamente enriquecedora para um ambiente que valoriza a heterogeneidade. Será que essas mulheres são consideradas menos "punk" simplesmente por não se restringirem a tocar apenas rock?

Segundo Barbosa (2020), apesar de o Riot Grrrl transmitir uma mensagem de apoio à "revolução girl style" e outras expressões que incentivam a união feminista contra o patriarcado, como foi feito pelas bandas em Olympia na década de 90, o movimento Riot Grrrl não conseguiu colocar as discussões sobre classe e raça no cerne de suas demandas. Isso contribuiu para a "dissolução das cenas musicais iniciais" (BARBOSA, 2020, p. 5). Dessa forma, as transformações na cena punk foram impulsionadas pelo retorno constante de bandas pioneiras do movimento, como o caso da banda L7 que se apresentou no Brasil em outubro de 2023, e do Bikini Kill, que fará sua primeira apresentação no Brasil em março de 2024. Esse retorno reforça que as reivindicações feministas feitas no início dos anos 1990 ainda não foram plenamente atendidas, suscitando uma reflexão sobre como o movimento Riot Grrrl pode melhor incorporar uma abordagem feminista interseccional.

As discussões sobre raça e classe no âmbito do Riot Grrrl apresentam semelhanças notáveis com as críticas direcionadas à segunda onda do feminismo, o que deu origem ao que agora denominamos de terceira onda³². A partir de meados dos anos 1980 e com maior intensidade na década de 1990, autoras como bell hooks, Audre Lorde e Patricia Hill Collins,

³² De maneira geral, argumenta-se que o Ocidente vivenciou pelo menos três momentos significativos de mobilização e articulação feminista, não restritos a um único espaço geográfico, sendo denominados como ondas feministas em uma perspectiva global. A primeira dessas ondas surgiu na segunda metade do século XIX, abrangendo diferentes países e impulsionando diversas demandas até o início da Primeira Guerra Mundial, quando milhares de mulheres se viram obrigadas a lidar com a devastação e os desafios gerados pelo contexto da guerra. A segunda onda despontou em meados da década de 1960, intensificando-se na década de 1970 e espalhando-se por diversos contextos sociais nas décadas subsequentes. Quanto à terceira onda, de acordo com Ribeiro, Magalhães e Nogueira (2021), "as feministas desse período, iniciado nos anos 80, trazem consigo uma natureza pós-modernista e pós-estruturalista, ou seja, têm na essência da luta uma resistência à categorização, ao essencialismo. O conceito de gênero passa a ser amplamente discutido, ultrapassando a visão binária e configurando uma nova forma de pensar a identidade" (NOGUEIRA, 2001 apud RIBEIRO, MAGALHÃES, NOGUEIRA, 2021, p. 66).

nos Estados Unidos, produziram análises que sublinharam como a teoria feminista predominante naquela época utilizava uma construção universal da mulher, dando preferência às experiências das mulheres brancas e de classe média (hooks, 2019; LORDE, 2019; HILL COLLINS, 2019).

Ainda em relação a uma mudança na cena, a interlocutora afirmou que a cena Riot Grrrl é mais expressiva em São Paulo do que no Rio de Janeiro, sugerindo que, nesse momento, uma pesquisa lá seria muito bem aproveitada. Letícia citou o Girls Rock Camp³³ como exemplo, um acampamento de rock destinado a meninas de 7 a 17 anos. Este projeto visa fortalecer a autoestima e o protagonismo de meninas e adolescentes por meio da música, arte e pensamento crítico. Embora o GRC aconteça em Curitiba e Porto Alegre, sua edição principal ocorre em Sorocaba, interior de São Paulo. Em determinado momento, a Motim recebeu uma sugestão para realizar uma edição carioca do evento, porém as mulheres responsáveis pelo local explicaram que, naquela ocasião, isso não seria possível. Ao mencionar o evento, Letícia afirmou:

Vamos ser sinceras. Lá em São Paulo, a cena riot grrrl é bem mais burguesa, diferente daqui. Quem da nossa realidade do Rio pagaria para a filha tocar um instrumento, ter 6 dias em um acampamento - que não tem nem espaço físico para isso na Motim - que acontece no meio de julho e que nos custaria mais do que pagaria nossas contas? (Letícia em entrevista online, 06 de janeiro de 2023).

Ao explorarmos a perspectiva de cena na Motim, a partir de sua diversidade, torna-se evidente a coexistência de várias práticas musicais que se entrelaçam, impulsionando processos diversos de diferenciação e fertilizações cruzadas, como ressaltado por Straw (1991). Essa dinâmica favorece a criação de novos valores, símbolos e gêneros musicais. Segundo Xavier (2018), “é nesse contexto que a internacionalização pode produzir uma diversidade mais complexa, ao invés de impor uma homogeneização nas dinâmicas da música popular massiva.” (XAVIER, 2018, p.32). Para uma compreensão mais produtiva das cenas, é importante enxergá-las como processos que evoluem e se reconfiguram ao longo da história, manifestando-se de forma difusa, mas consistente na sociedade.

Apesar da diversidade tanto no público quanto nas bandas que se apresentam, Letícia mencionou que na Motim não é comum encontrar muitos homens se apresentando. Mesmo

³³ Desde 2013, o Girls Rock Camp tem sido realizado em Sorocaba (São Paulo) com a participação de voluntárias de diversas partes do Brasil, predominantemente mulheres envolvidas de alguma forma com a cena Riot Grrrl e o movimento feminista no país. As edições do evento também são realizadas em Curitiba e Porto Alegre, além de São Paulo. Inspirado por um festival internacional criado em Portland, intitulado "Rock'n' Roll Camp For Girls" em 2001, o Girls Rock Camp tem como objetivo promover o encontro entre garotas que desejam aprender a tocar instrumentos e mulheres interessadas em compartilhar seus conhecimentos nessa área.

quando ocorre, elas tomam precauções e solicitam a presença de pelo menos uma mulher na banda ou que alguém desempenhe algum papel de "assessoria" para o grupo. Em alguns casos, músicos foram proibidos de se apresentar devido a denúncias feitas por companheiras, que alegavam comportamento abusivo por parte deles, segundo Letícia relatou em nossa conversa.

Ao longo do período pandêmico, a Motim permaneceu fechada por dois anos, retomando suas atividades somente em 2022, um ano antes do início da pesquisa de campo. Durante essa fase, a casa operou um bazar que continuou em funcionamento até o momento da entrevista, porém se encontra atualmente inativo. Com notável presença no *Instagram*, a página esteve ativa até outubro de 2021, marcando sua última postagem. Essas publicações, predominantemente relacionadas a roupas, livros, utilidades e até mesmo decoração, eram destaque. Como destacado por Letícia: "O bazar abrange uma variedade de itens, desde roupas, acessórios, livros, calçados e tudo mais que recebemos como doações de familiares, seguidores e amigos". Hoje, a Motim funciona com o selo da gravadora Efusiva. Os shows, as gravações e oficinas continuam acontecendo no local, além de ser residência musical da Trash No Star.

Ao discutir com Letícia sobre as bandas atuantes no cenário carioca Riot Grrrl, ela indicou algumas que possivelmente seriam minhas escolhas para futuras investigações: Klitoria e Texuga.

3.3 As bandas da pesquisa: Klitoria e Texuga

Imediatamente após a entrevista com Letícia, acertei de comparecer ao primeiro evento da Motim na nova localização, na Justiniano da Rocha, um espaço que ainda não havia visitado. Considerando que a despedida da Gonzaga Bastos ocorreu em setembro de 2022, minha expectativa era de ir ao novo local no início de 2023 e Letícia mencionou um evento no final de semana, que incluía apresentações das bandas Clandestinas (SP), Mimi e DJ Soso, programado para 28 de janeiro de 2023. Esse dia foi especial também pela exposição de uma amiga, Larissa, uma zineira riot grrrl há anos, que compartilha seus trabalhos em alguns eventos no local. Adquiri os ingressos para o evento junto a uma amiga, mas, devido a um típico dia chuvoso no verão carioca, sair de casa e ir até o local foi um pouco mais desafiador. Como mencionado por Letícia, o final de semana prometia ser bastante "riot" devido à presença da banda Clandestinas de São Paulo, que também faz parte da cena underground feminista brasileira.

Ao indagar Letícia sobre as bandas que frequentemente se apresentavam no local e que faziam parte da cena, ela mencionou a Texuga, um grupo criado por uma das suas sócias, a Thaís. Naquela data em questão, a Texuga já havia feito sua estreia na Motim em um sábado de janeiro, compartilhando o palco com a Klitoria, uma banda que também foi sugerida por ela como uma possível escolha para o meu trabalho. Como havia dito, em 14 de janeiro ocorreram apresentações das bandas Texuga, Klitoria e Agnes Dourada na Motim. Além de ser o show de estreia da Texuga, também foi o primeiro show de 2023 da banda Klitoria, conforme compartilhado durante a entrevista com eles.

Ao chegar no momento de selecionar as bandas para a pesquisa, surgiu a dúvida se eu trabalharia com três ou apenas duas durante o período de campo na Motim. Inicialmente, a escolha estava entre Trash No Star, Klitoria e Texuga. No entanto, ao refletir durante a elaboração do projeto, considerei que o ideal seria optar por bandas cujos shows eu pudesse assistir pessoalmente, permitindo assim uma captação mais direta das performances. Diante disso, optei por escolher apenas Texuga e Klitoria, visto que a Trash No Star estava em hiato e não se apresentava há um longo período nem na Motim, nem em qualquer outro local.

Assim, meu recorte foi acompanhar todos os shows das bandas Texuga e Klitoria, bandas que se autointitulam punk e são predominantemente constituídas por mulheres, na Motim no período de junho a dezembro de 2023. Foram ao todo seis shows em que estive presente: quatro shows da Klitoria e dois da Texuga. As bandas se apresentaram também em alguns locais da cena underground carioca como o Espaço Barricada, a Audio Rebel, o Escritório Transfusão e o Heavy Beer Bar ao longo do ano.

Um ponto importante foi entrar em campo - a Motim -, ainda sem as bandas me conhecerem exatamente como pesquisadora, e por isso não havia me apresentado devidamente como alguém que iria pesquisá-los. Dessa forma, fui em todos os shows sozinha e permanecia todo o tempo atenta aos olhares, aos acontecimentos.

A banda Texuga é uma banda de punk rock carioca formada por Marcela Valverde (vocalis e guitarra), Thaís Catão - uma das sócias da Motim - (vocalis e guitarra), Ana Clara Martins (vocalis e baixo) e Lucas Valuche (bateria) e integra a lista dos grupos que contactei para a pesquisa. Segundo uma publicação³⁴ no *Instagram*, a banda descreve que “*trazendo canções de escárnio e maldizer, Texuga carrega influências de bandas como The Distillers, Hole e Bikini Kill – além de tudo que é capaz de gerar raiva.*” A banda é recente e está na ativa

³⁴ A publicação foi feita no dia 19/02/2023, anunciando o evento CANINHA SONORA VOL. 8, no bairro da Ilha do Governador (RJ).

desde o ano de 2021. Antes da Texuga, Thaís e Marcela, que são amigas da época de escola, criaram a Kinderwhores junto com Beatriz Casarotto (Baixo/Vocal) e Amanda Mattos (bateria), banda que se apresentou em alguns eventos da Motim e que foi dissolvida durante a pandemia. Assim como com a Kinderwhores, elas foram amplamente apoiadas por Leticia - que foi a primeira baterista da banda - para que começassem a compor as próprias músicas e se apresentarem fora da Motim com a Texuga, como acontece atualmente com a banda.

Um pouco antes da entrada de Lucas na bateria da banda em 2022, ainda com o baterista Eduardo Raddi, elas lançaram o single “Eu não admito” na época das eleições presidenciais de 2022, direcionado à possível reeleição do candidato Jair Bolsonaro. Conhecido por ter inúmeras falas preconceituosas e acumular escândalos de corrupção, Bolsonaro esteve em atividade como presidente desde 2018 no país e é conhecido por seus seguidores como “mito”. A banda possui letras políticas em suas músicas - que serão analisadas detalhadamente no próximo capítulo -, como mostra “Eu não admito”, ao fazer uma crítica ao ex-presidente:

Eu não admito!
 Eu não admito!
 Eu não admito!
 Eu não admito!

Eu não admito
 Bolsonaro ser chamado de mito!
 Eu não admito
 Bolsonaro ser chamado de mito!

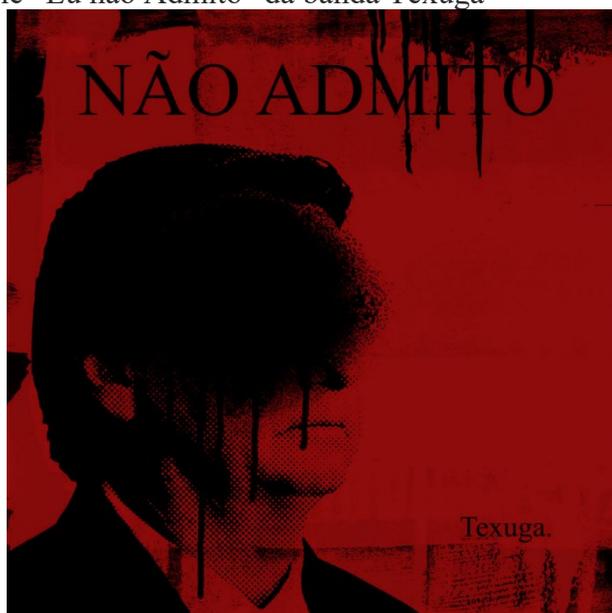
Eu não admito!
 Eu não admito!
 Eu não admito!
 Eu não admito!

Eu não admito
 Bolsonaro ser chamado de mito!

(MARTINS; VALVERDE; RADDI, 2023)

A capa do single é quase uma representação visual da mensagem da letra, mostrando o rosto de Jair Bolsonaro coberto por uma tinta preta, com o nome da música em destaque na parte superior. A cor de fundo combina tons de vermelho e preto, incorporando o título da música, o nome da banda e o rosto encoberto. A música tem duração de 1 minuto e 6 segundos e é cantada por Ana Clara e Marcela.

Figura 7: Capa do single “Eu não Admito” da banda Texuga



Fonte: Felipe Pessanha, 2023.

A banda alcançou destaque em uma apresentação marcante no Heavy Beer Bar, situado na Rua Ceará, nas proximidades do antigo Garage. No evento, compartilharam o palco com Desdito, Onda Errada HC e Merda, todas bandas pertencentes à cena underground, embora nenhuma delas seja liderada por mulheres ou tenha integrantes femininas. Esse foi o único evento da banda em que estive presente fora do circuito de shows da Motim. Importante falar que esse show, por ser em um local que geralmente é frequentado por homens, teve em massa homens na plateia em todos os shows, incluindo a da Texuga. Lá estavam presentes todos os integrantes da Klitoria também.

Já a *Klitoria*, banda niteroiense formada em 2022 por Malu (bateria e vocal), Aline (baixo), Nina (guitarra) e Brayner (guitarra) traz influências que vão do pop punk carioca ao metalcore estadunidense dos anos 2000 e punk californiano. Na mesma publicação já mencionada pela banda *Texuga* nesse texto, a banda é descrita como “*criando uma sonoridade única e energética com letras viscerais furiosas*”. Teve seu primeiro EP lançado em novembro de 2022, intitulado "190". Nesse caso, a banda teve seu início recente na cena punk, mas já realizando shows com grande notoriedade em lugares do underground.

Durante o ano de 2023, com a saída de Nina, a banda contou com alguns guitarristas provisórios, como é o caso de Leonardo Justino que também atua na banda Lenhadores da Galáxia, conhecida por se apresentar também na Motim e estar no circuito underground. Pelo menos três shows na Motim contavam com “Leozinho”, como é conhecido carinhosamente pela banda, assim como contavam com Arthur Doglio, amigo de longa data da banda e que também

foi colaborador por um período. No último disco da banda intitulado “Acho que isso é um sinal” lançado em 2023, eles oficializaram a entrada de Arthur na banda, e podemos perceber pelo fato de os quatro integrantes aparecerem implicitamente na capa, como podemos ver abaixo:

Figura 8: Capa do álbum “Acho que isso é um sinal” (2023) da banda Klitoria.



Fonte: Maria Luiza Bessa e Bruna Massa.

Da esquerda para direita aparecem Arthur montado em um cavalo, Brayner sentado vestindo um paletó, enquanto Malu, de pé ao lado dele, está vestida como uma noiva. Na capa, eles representam um casal, e esse vínculo é real, pois são namorados. O rosto de Aline se encontra na lua, no canto superior direito. O álbum é composto por 10 músicas que ficam em torno de 1-2 minutos no máximo, e a duração inteira é de 16 minutos e 47 segundos. Sua gravação foi feita no Estúdio da Salvação, em Icaraí (Niterói), local onde a banda foi formada, e tem produção de Arthur Doglio, atual guitarrista da banda.

Assim como a Texuga, a banda se apresentou no Circo Voador em um show de grande destaque no dia 3 de novembro de 2023, ao lado de Dark Tower, Surra e Crypta Death, esta última composta exclusivamente por mulheres que tocam heavy metal.

3.4 O campo: as idas a Motim

Neste subcapítulo, relato todos os shows de que participei no meu campo de pesquisa, a Motim. Ao todo, foram seis noites acompanhando as bandas Texuga e Klitoria de junho a dezembro de 2023. Me refiro aos momentos no campo como "cena", assim como Hermano

Vianna faz em “O Mundo Funk Carioca” (1988), ao descrever a ida aos bailes funk. Além disso, início cada “cena” com o anúncio dos shows divulgados pela Motim em sua rede social Instagram, que inclui, em sua legenda, uma mensagem firme: “Não toleramos vacilação. Saiba chegar e saiba sair. LGBTQIAPN+fobia, capacitismo, etarismo, gordofobia, machismo e racismo não têm espaço aqui. Se você se sentir desrespeitado de qualquer forma, fale com a organização”. Esse aviso vai além de uma simples formalidade; ele estabelece um compromisso ético da organização com a criação de um ambiente seguro e acolhedor. A linguagem direta reforça a importância de um comportamento respeitoso, ao mesmo tempo em que reconhece e valoriza a pluralidade de identidades presentes nos eventos. A indicação de que o público pode procurar a organização em caso de desrespeito também reforça a responsabilidade ativa na gestão do espaço, garantindo que qualquer violação dessas normas seja tratada com seriedade. Assim, a legenda não apenas informa, mas também educa e molda as expectativas de convivência durante os shows.

3.4.1 Cena I: 29/07/2023

Figura 9: Anúncio de evento com as bandas Antiontem, Klitoria, Victoria Real e Enervante na Motim.



Fonte: Virginia Moura, 2023.

Esse foi o primeiro evento em que estive na Motim no endereço da Justiniano da Rocha. Fui algumas vezes antes da pandemia, quando o endereço ainda era na Gonzaga Bastos, em eventos aos quais, assim como no presente trabalho, também fui sozinha. Durante a pesquisa, optei por ir sozinha ao local, já que, ao contrário de antes, agora eu estava na posição de

pesquisadora, e não apenas como uma fã das bandas que se apresentavam. Os eventos da Motim sempre são de no mínimo três artistas, que nessa data contava com Victoria Real, Klitoria, Enervante e o lançamento do álbum da banda Antiontem, respectivamente. Expositores também estavam presentes durante toda a noite, como é habitual em todos os eventos.

Logo quando entro na Motim, procuro Letícia para finalmente me apresentar pessoalmente. Apesar de já conhecer o centro cultural e frequentá-lo, eu nunca havia falado com as proprietárias, já que era um local apenas de “divertimento” para mim e nessa época ainda não tinha concretizado uma pesquisa de mestrado, já que ainda estava na graduação. Cheguei aproximadamente 19h30 no local e já estava lotado, e conversei um pouco com Lety, que me apresentou a Hanna e Vitória, as outras sócias-proprietárias da Motim, que estavam perto do local de venda de bebidas e comidas. Logo em seguida, me sentei sozinha e permaneci observando o local o tempo todo, com meu diário de campo em mãos, que, aparentemente, não incomodou as pessoas ao meu redor. Era quase como se eu e meu diário fossemos invisíveis.

O público que aguardava os shows era bastante diverso, com homens e mulheres, majoritariamente composto por jovens. Ainda assim, a presença feminina era maior.

Elas representam um sistema de valores atribuídos à juventude, ou seja, são conjuntos de valores compartilhados por jovens de diversas origens e condições sociais (GONÇALVES, 2005). No contexto brasileiro, o punk e, conseqüentemente, o hardcore, tiveram suas raízes em experiências vividas inicialmente por jovens. Assim como em outras partes do mundo, esses gêneros passaram por transformações significativas ao longo do tempo. O punk representa uma cultura juvenil dos anos 80, na qual “as culturas juvenis podem ser vistas tanto como uma oposição às gerações mais antigas quanto como uma forma de resistência de classe” (GONÇALVES, 2005, p.19).

Havia grande possibilidade de o local estar lotado devido a quantidade de bandas que estavam se apresentando: eram quatro e raramente isso acontece. Ainda não conhecia bem o local e fui olhando para ver onde era o estúdio, o banheiro, como funcionava a dinâmica das bebidas. Ao entrar no estúdio em si para ver o show, percebi que o local era menor que o espaço onde as pessoas ficavam conversando antes do show. O primeiro era de Victoria Real. Ao sair do show da artista argentina, percebi que nem todos estavam presentes no show, o que indica que cada banda tinha seu público, e que de acordo com o passar da noite, mais lotado ficava o estúdio para cada concerto das bandas. Além disso, dá para escutar o show do estúdio do lado de fora, apesar de se sua porta permanecer fechada. Escutamos o começo do show do lado de fora, onde havia as cadeiras e sofás. O segundo show era da Klitoria, meu foco da pesquisa. Entrei no estúdio após ouvir os instrumentos e o grito de Letícia: “Gente, o show vai começar!”.

Em meu diário descrevo-o como “elettrizante”. Por ser um local pequeno, as rodas punks se formavam quase em frente ao palco, local onde eu estava para fazer as gravações e fotos da banda para pesquisa, além de ter uma visão melhor de todos os integrantes. Nesse dia, a roda punk (ou mosh) foi formado por alguns homens ao som da canção “Nada mais brilha”, mas que não seguiu durante o resto do show. Malu, a vocalista da banda diz: “Gente, cadê o mosh? Façam algo, se animem. A gente tá aqui pra curtir”.

Como já estava na última música, a banda tem o costume de tocar “Eu não vou te ouvir”, e é nesse momento que Malu fica em pé no vocal e Brayner sai da guitarra para a bateria, como é feito em todo show. Esse foi um dia atípico, pois tanto Arthur quando Leonardo estavam tocando no show junto a banda, como podemos ver na imagem abaixo:

Figura 10: Fotografia da banda Klitoria em um show



Fonte: A autora, 2023.

Como em todos os shows da Motim, há duas grandes caixas acústicas posicionadas próximas à banda no estúdio, o que torna o som bastante alto. Como permaneci o tempo todo quase de frente para o palco, conforme mostrado na figura 10, a intensidade do show era realmente potente. O show da Klitoria se assemelha com o que descreve Caiafa (1989):

O som é muito simples, e muito rápido. Basicamente percussivo, com vocal violento. Contra a complicação do “rock progressivo” que se fazia na época, o punk rock é o uso imediato do instrumento. Produzir intensidade e lançar um desafio – essa a contundência do punk – e fazer isso com o mínimo. O punk surgiu então num momento em que a extrema complexidade de elaboração e execução fazia do rock uma obra de muitos anos de trabalho (as etapas de progresso e maturação) e muito dinheiro para comprar os mais sofisticados equipamentos. E enquanto as estrelas do rock privavam com os reis (é quando o rock perde toda sua força de contestação, sua

estranheza), Johnny Rotten [da banda punk rock Sex Pistols] aparece com os dentes estragados (e seu vulto frágil). (CAIAFA, 1989, p.9)

Diferente do rock progressivo, o punk trouxe uma abordagem inovadora. Se tornou essencial reinventar algo simples, mas carregado de mensagens políticas, como exemplifica o próprio punk. O movimento Riot Grrrl, em particular, apresentava letras estridentes (MARCUS, 2010), e havia uma identificação com as letras, estilo e ideias propostas pelas musicistas, como acontece com as apresentações da banda Klitoria. Segundo Gelain (2017) “iniciava, no país, uma articulação entre grupos autônomos de jovens mulheres dentro do movimento punk (movimento que apesar de se dizer libertário, reproduzia atitudes misóginas e sexistas), onde criaram uma nova subcultura” (GELAIN, 2017, p. 11).

3.4.2 Cena II: 06/08/2024

Figura 11: Anúncio do evento “HC na Motim” com as bandas Cadibode, Plastic Fire, Klitoria e Rangones.



Fonte: Motim, 2023.

Diferente dos outros dias, o evento “HC³⁵ na Motim” aconteceu em um domingo à noite. Os domingos são conhecidos por serem dias mais monótonos, já que, no dia seguinte, a maioria das pessoas trabalha e precisa acordar cedo. Acredito que por isso o evento começou um pouco

³⁵ HC significa Hardcore. Segundo Oliveira (2011), “a mudanças ocorridas na área do hardcore resultaram em subgêneros que classificam a sua polifonia, como o crossover, o thrashcore, o moshcore, o metalcore, o old school, o hardcore-punk, o hardcore melódico e o grindcore” (OLIVEIRA, 2011, p. 138), e o hardcore inclui todos esses subtipos.

mais cedo do que o usual, às 18h. Como novamente contava com quatro bandas, era necessário que os shows começassem mais cedo. Quando cheguei ao local, fiquei surpresa ao ver a Motim quase vazia às 18h30, com todos sentados na parte à direita da porta, enquanto eu me acomodava sozinha em um dos três sofás à esquerda da entrada. Antes, falei com Letícia e comentamos sobre o fato de estar vazio e já ter passado do horário da abertura dos portões, e ela disse: “Ah, você sabe, esses roqueiros não querem sair de casa na chuva (risos)”. Disse também que o evento iria no máximo até às 01h da manhã. Ou seja, além de ser domingo à noite, dia tradicionalmente voltado para descanso, ainda estava chovendo durante quase o dia inteiro, o que dificultava a lotação do local.

Como havia o show da Klitoria, tive que ir e permanecer com meu diário de campo sozinha, em mais um dia. Dessa vez, fiquei em um lugar de destaque sozinha, descrevendo tudo o que eu podia observar no campo. Mesmo assim, não obtive muitos olhares das pessoas que estavam presentes até aquele momento, todas em grupos ou pelo menos em duplas. Eu era literalmente a única pessoa sozinha ali durante a noite toda, o que me chamou atenção para que pudesse pensar em relação ao acolhimento e amizade entre bandas e pessoas do meio underground carioca. Como já mencionado, não há a divisão entre público e banda, todos permanecem no mesmo local antes e depois do show conversando e/ou bebendo. A Klitoria chegou quando eu já estava no local e, assim, fiquei esperando que o show começasse. Nesse dia, pensei em falar pessoalmente com Malu, que parecia estar desenhando na mesa onde o *merch* da banda se encontrava, mas preferi observá-los em grupos e continuei apenas sozinha, sem contato com a banda ou outras pessoas.

A primeira banda a se apresentar foi a Klitoria. Por volta das 19h, a Klitoria subiu ao palco, e seu público era, em sua maioria, composto por homens. As bandas que se apresentaram naquela noite eram todas de Hardcore e formadas exclusivamente por homens. Como expressado por Malu durante um ponto da entrevista registrada para esta pesquisa, a presença de mulheres na formação da banda era o fator que atraía especificamente um público feminino. Contudo, devido ao fato de a audiência do punk-hardcore ainda ser predominantemente masculina, isso parece ter atraído majoritariamente um público masculino para os shows daquela noite, incluindo a banda riot grrrl.

Durante o show da banda, a vocalista Malu pediu várias vezes para que o público se animasse, pulasse, "se matasse", demonstrando um sentimento de insatisfação com a falta de reação da plateia. Afinal, era um show de punk rock, mas as pessoas estavam todas paradas. Como isso era possível? Malu também mencionou estar em um dia emocionalmente sensível, pois era o aniversário de sua irmã, e ela não poderia estar com ela naquele dia, além de estar de

"TPM". Como de costume nos shows, ela se levanta da bateria e se aproxima do microfone para cantar a música "Eu não vou te ouvir", mas desta vez, não quis fazer isso por estar triste e mais sensível. Esse momento foi essencial para perceber que as emoções entre a banda e o público podem se expressar de diferentes formas.

Para Gomes (2014), "o concerto underground é uma experiência de festa transgressiva, intensificada pelo efeito sensorial da música" (GOMES, 2014, p. 57). Ainda segundo o autor, o significado ritual do concerto pode ser interpretado como uma experiência intensificada e expressiva durante a performance musical em cada ocasião. Nesse contexto, a palavra "ritual" sugere que o concerto vai além de uma simples apresentação musical, transformando-se em um evento simbólico e cultural. Além disso, a recorrência dos concertos é apontada como crucial para a criação e manutenção de redes de cooperação e competição nos circuitos de produção subterrâneos. Isso implica que os concertos não são eventos isolados, mas sim parte de uma série contínua que fortalece as conexões entre os participantes, sejam eles músicos, produtores, ou mesmo o público.

Esse caráter ritualístico e recorrente dos concertos é fundamental para a criação de um senso de pertencimento entre os envolvidos. A continuidade das apresentações permite o estabelecimento de uma comunidade de afinidades e experiências compartilhadas, onde cada membro encontra um espaço de expressão e validação mútua. No ambiente dos concertos underground, os participantes não apenas assistem a uma apresentação, mas vivenciam uma celebração coletiva que reafirma valores, normas e identidades próprias desse grupo. Essa dinâmica intensifica o vínculo com a cultura local e com o circuito underground, fomentando um sentimento de lealdade e pertencimento que se mantém além do momento do show.

A colaboração das bandas no circuito underground é importante para pensarmos em como a Motim pode ser considerada uma espécie de pólo de experiências que envolvem amizade, acolhimento e parcerias entre esses indivíduos. Essas práticas vão desde o ensaio da banda, que deve possuir uma disponibilidade de um espaço seguro para esse momento, à organização dos concertos em um espaço underground seguro para mulheres e até a motivação de outras bandas "amigas" para estarem nos shows das duas bandas estudadas na presente pesquisa, o que evidencia a valorização do sentido comunitário da prática musical riot grrrl/punk. Neste estudo, vemos como o cenário underground pode ser investigado como um universo que evidencia a interação entre a organização social e as práticas culturais. Trata-se de um espaço onde as relações sociais, as expressões artísticas e as dinâmicas de poder se entrelaçam, criando um microcosmo que reflete e, ao mesmo tempo, desafia normas sociais mais amplas. Nele, é possível observar como os valores de inclusão, resistência e

experimentação se manifestam tanto nas interações cotidianas quanto nas escolhas estéticas e políticas. Assim, o cenário underground torna-se um terreno fértil para compreender como práticas culturais específicas podem questionar estruturas dominantes, ao mesmo tempo em que produzem novas formas de sociabilidade e pertencimento.

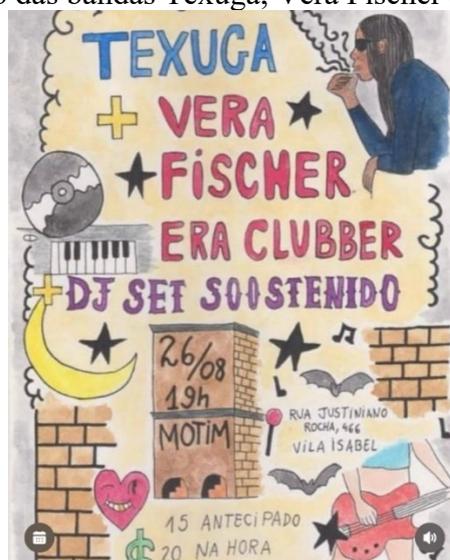
Figura 12: Fotografia da banda Klitoria em um show da Motim



Fonte: A autora, 2023.

3.4.3 Cena III: 26/08/2023 e Cena IV: 21/10/2023

Figura 13: Imagem do evento das bandas Texuga, Vera Fischer era Clubber e DJ S00stenido.



Fonte: Gabrielle Gurski, 2023.

Figura 14: Anúncio de evento das bandas Burrice Precoce, Klitoria e Litrão na Motim.



Fonte: Motim, 2023.

Optei por colocar duas cenas (Cena III e Cena IV) juntas pois elas se assemelham em algumas características em um show de punk.

Esse foi o primeiro show que pude assistir da Texuga. Elas haviam tocado em outros lugares como o Espaço Barricada, em Niterói, e quantitativamente fazem menos shows que a Klitoria. Por ser lançamento do seu primeiro EP intitulado “Escárnio e Maldizer”, a banda foi a última a se apresentar em uma ordem respectiva de DJ S00stenido, Vera Fischer Era Clubber e Texuga. Era um sábado e eu havia chegado um pouco mais tarde por estar em outro evento que coincidia com o horário dos shows da Motim, e por isso cheguei aproximadamente às 20h, e como de costume, era mais um sábado lotado no local. Me apresentei finalmente à banda completa - nesse momento, só havia conhecido Ana em um concerto anterior da Klitoria - e ficamos conversando durante alguns minutos sobre as expectativas que cada um tinha para aquela noite. Todos pareciam animados após ingerir algumas garrafas de cerveja.

Nesse dia, eram praticamente dois grupos que tocavam na Motim, já que a DJ discotecava apenas durante os momentos em que os shows não estavam acontecendo: no começo do evento, na pausa entre os shows e ao fim dos concertos da noite. Após a banda Vera Fisher Era Clubber entrar no palco, foi a vez de Texuga na cena III.

Tanto na Cena I quanto na Cena I, destacaram-se os concertos com maior participação de mulheres na plateia. Como mencionado anteriormente, a Klitoria já se apresentou ao lado de bandas compostas exclusivamente por homens, o que pode explicar a presença predominante de homens na plateia. No entanto, esse dia apresentou uma dinâmica diferente. Mesmo

compartilhando o palco com a Litrão e a Burrice Precoce, duas bandas formadas unicamente por homens, a Klitoria parece ter atraído um grande público feminino na cena IV.

Ana, uma das vocalistas da Texuga, pediu para que todas as mulheres e pessoas trans se pusessem na frente, a partir do lema “girls to the front” (MARCUS, 2008), já conhecido no movimento Riot Grrrl. Logo quando a música chamada “Raiva” se iniciou, todas essas pessoas que estavam à frente do palco começaram juntas o ato do *pogo*. As emoções que pude perceber eram de completo encantamento coletivo, envolvidas naquele momento que elas estavam a performar. Assim, é importante perceber algumas práticas consideradas fundamentais para o movimento punk por meio de seu engajamento corporal em momentos de interação, como é o caso do mosh apenas com mulheres, que aconteceu tanto no show da Texuga quanto da Klitoria.

Isso se deve não apenas à natureza coletiva das performances, mas também ao compartilhamento de interesses comuns que atrai o público para aquela apresentação específica. Mesmo que esses encontros pareçam, e sejam, rotineiros, desempenham um papel significativo na formação e manutenção de um grupo social. O mosh é uma expressão coletiva típica de shows de punk e hardcore, marcada por movimentos amplos e vigorosos dos braços e pernas, que simulam cotoveladas e socos, mesmo sem necessariamente haver contato direto entre os participantes. Sua intensidade aumenta conforme mais pessoas se concentram em um ponto específico, geralmente perto do palco ou das caixas de som. Quando uma música amplamente reconhecida - no caso da Texuga, a música é a “Raiva” e no caso da Klitoria, a música é “Eu não vou te ouvir” - começa a tocar, é o momento propício para essa combustão espontânea acontecer. A agitação é constante e a dor física parece estar presente, como uma sensação que acompanha os movimentos intensos. Cada impacto, cada empurrão, parece intensificar a experiência, e essa movimentação, muitas vezes desordenada, pode ser tanto traduzida como felicidade quanto como raiva, por exemplo. É uma energia que flui de maneira visceral, transformando o corpo em um canal de expressões emocionais que vão do prazer ao desconforto, do alívio à tensão. Em meio à intensidade do movimento, a dor física se torna parte de um processo mais amplo, em que o corpo se entrega à experiência sem se preocupar com as consequências, refletindo uma forma particular de se conectar com o ambiente e com os outros.

Figura 15: Imagem da banda Texuga na Motim.



Fonte: A autora, 2023.

André Lepecki em seu artigo “Coreo-política e coreo-polícia” (2013) discute alguns principais conceitos em relação à coreografia e sua intersecção com a política. Ele propõe que a coreografia não é apenas uma forma de arte, mas também uma prática política que pode mapear e incidir sobre performances de mobilidade e mobilização em contextos urbanos de dissentimento. O autor introduz os termos "coreopolítica" e "coreopolícia" para descrever como as práticas artísticas e coreográficas podem revelar e desafiar as estruturas de controle e normatização que definem os espaços urbanos, especialmente sob a influência do neoliberalismo.

Ele argumenta que a coreografia pode ser um meio de expressar dissenso e que o surgimento do sujeito político está ligado a uma nova compreensão da coreografia, que não é apenas performativa, mas também estética e política. Além disso, Lepecki enfatiza a importância do espaço urbano como um local de circulação e movimento, onde a política se manifesta na capacidade de um sujeito aparecer e exercer sua “potência para o dissenso” (LAPECKI, 2013, p.56). Esses conceitos interligam a prática coreográfica com questões sociais e políticas contemporâneas, propondo uma reflexão crítica sobre como a arte pode atuar como um agente de mudança e resistência.

Considerando a coreografia como uma "peculiar invenção da modernidade, como uma tecnologia que molda um corpo disciplinado para seguir os comandos da escrita" (LEPECKI

2006, p.6, tradução minha)³⁶ podemos associar essa escrita às letras das músicas de bandas riot grrrl, frequentemente voltadas ao público masculino. Movimentos circulares, destaque para cotovelos e joelhos, e a possibilidade constante de "colidir" com as costas ou a lateral do corpo de outra pessoa são elementos recorrentes durante o espetáculo entre as mulheres que coreografam uma dança que se integra à narrativa sonora presente em todo o espaço, vocalizada pelas mulheres. Logo, a escrita das letras das canções e a coreografia nos shows estão interligadas. O público se envolve no momento do mosh pit "pelos contornos da música e da dança, a fim de que ambas se materializem mutuamente. Corpo e sonoridades se exploram, ensaiando o que pode se transformar em corpo e o que pode se transformar em música" (KATZ, 2017, p. 36).

Para a autora Diana Taylor (2013), a performance também “constitui a lente metodológica que permite que pesquisadores analisem eventos como performances” (TAYLOR, 2013, p.27). Dessa forma, compreendo que shows de música operam sob a dicotomia da performance, em que todos os presentes naquela ocasião organizam uma "totalidade" analisável para o pesquisador. Como uma forma de explorar e compreender diferentes culturas por meio de suas expressões corporais, performances e dinâmicas teatrais, a organização do ato performativo “sugere o reconhecimento de que a performance reflete a especificidade cultural e histórica existente tanto na encenação quanto na recepção” (TAYLOR, 2013, p. 27).

A performance ganha um significado especial quando abordamos as emoções, especialmente a raiva. Nos moshs de shows do movimento Riot Grrrl, as mulheres protagonizam performances intensas, organizadas em rodas, marcadas por chutes, empurrões e vozes carregadas de energia, impulsionadas pela música da banda no palco. Ao ocuparem a área em frente ao palco junto a outras mulheres, elas se posicionam em um lugar de destaque, transformando o espaço previamente dominado por homens no punk e concretizando o espírito de “revolution girl style now”.

³⁶ O texto em língua estrangeira é: “peculiar invention of early modernity, as a technology that creates a body disciplined to move according to the commands of writing”.

3.4.4 Cena V: 10/11/2023 e Cena VI: 22/12/2023

Figura 16: Anúncio do evento com as bandas Texuga, Antiética e Traste.



Fonte: Motim, 2023.

Figura 17: Anúncio do evento das bandas Trash No Star, Klitoria e Texuga.



Fonte: Motim, 2023.

Chego, enfim, ao último show de 2023 na Motim, que coincidentemente também marcou o encerramento da minha pesquisa de campo. Esse momento se destacou como um dos mais “agitados” na investigação, pois, ao contrário do habitual, não estive sozinha na Motim, mas cercada por pessoas ao longo de toda a noite. Cheguei por volta das 19h30, pouco antes do

início do primeiro show, da banda Trash No Star, liderada por Letícia. Em seguida, subiram ao palco a Klitoria e, por fim, a Texuga.

A banda Trash No Star, formada em 2010 na Baixada Fluminense, tem sua residência artística na Motim. Inicialmente um duo composto por Letícia Lopes (guitarra e vocal, além de sócia proprietária da Motim) e Felipe Santos (baixo e vocal), a formação foi expandida em 2018 com a entrada de Pedro Millecco na bateria e Mara Chantre no baixo. A banda define sua sonoridade “como um equilíbrio entre college rock, punk e noise, combinando vocais impactantes e melodias intensas”. Suas influências incluem L7, com uma mistura dos riffs vibrantes do Ramones e o som lo-fi e experimental do Sonic Youth. Entre as bandas da Motim, a Trash No Star se destaca pela trajetória mais longa, celebrando 14 anos no cenário underground em 2024.

Considero a cena VI um dos mais importantes durante a trajetória da pesquisa, já que pode ser considerado um evento totalmente Riot Grrrl na Motim. Naquela noite, todas as bandas que subiram ao palco eram lideradas por mulheres e faziam parte da cena punk feminista carioca, o que atraiu um público predominantemente feminino, tanto no espaço interno do estúdio quanto nas áreas externas, como os sofás. Durante esse show, a Malu, vocalista da Klitoria, subiu ao palco e cantou a música "Autoestima" com a Texuga, o que trouxe uma energia surpreendente ao show, já que nada havia sido planejado. Malu estava próxima de mim e simplesmente decidi se juntar à banda. Mais uma vez, o mosh pit foi composto exclusivamente por mulheres. Ao observar o espaço onde eu estava, só via mulheres ao meu redor, o que me proporcionou a experiência única de estar dentro da roda punk naquele momento.

Percebi que estava cercada apenas por mulheres, o que fez daquele momento algo singular e transformador. Estar dentro da roda punk, geralmente associada a uma presença masculina majoritária, tornou-se uma experiência de resistência e força coletiva feminina. A energia compartilhada naquele espaço reverberava em cada movimento, criando uma conexão poderosa entre todas as participantes, que desafiava padrões e reafirmava a importância de ocuparmos lugares como aquele. Na intensidade dos corpos em movimento, se sente a liberdade e a união que só uma vivência tão única poderia proporcionar.

Figura 18: Malu, vocalista da Klitoria, cantando com a banda Texuga.



Fonte: A autora, 2023.

Notei que a configuração do *mosh pit* inclui os seguintes elementos: 1) abertura de um espaço no local; 2) identificação com as mulheres que estavam ali e assim, sentir-se segura; 3) o toque entre todas as mulheres por meio de empurrões; 4) a dança por meio da coreografia usual de uma roda - protegendo suas bolsas e seus seios com um escudo feito pelos braços; 5) o final da música *hit* e a dispersão das pessoas na roda.

No show da Texuga na Cena V, Thaís faz um discurso sobre raiva antes da música intitulada de mesmo nome, que se encontra na setlist de todos os shows a que estive presente. Ela diz:

Dentre todas que eu escrevi no EP e da minha vida, é uma das músicas que mais significa algo construtivo, sabe? Minha resposta pro racismo é a raiva, como diz Audre Lorde. E a gente vive muito tempo tentando lidar com ela de uma forma ruim, que é ignorando ou sentindo culpa por isso. Mas o nosso medo da raiva nunca vai nos proteger e o nosso silêncio nunca vai nos proteger. Então não se calem!.

A fala da guitarrista parece ser “uma maneira de transferir emoções humanas diretamente para a música” (HOBSBAWM, 2009, p. 19). Foi nesse último show também que, por um acaso, ao sair da Cena V, percebi que a palavra “raiva” estava pichada em uma das paredes perto do portão do local. Aqui, a raiva foi ressignificada por essas mulheres. Desafiando as expectativas, uma mulher expressa sua raiva e questiona o lugar dócil que tradicionalmente lhe é atribuído, resultando em desconforto, mas também significa um ato/emoção de esperança.

Figura 19: Parede da Motim com a palavra “raiva” pichada.



Fonte: A autora, 2023.

4 “O SENTIR QUE VIOLENTA”: EMOÇÕES E PUNK ROCK

Neste capítulo, farei uma análise das entrevistas e interações com os membros das bandas Klitoria e Texuga. Através dessas entrevistas, busco entender as motivações, os processos criativos e as perspectivas de cada banda dentro do cenário punk feminista carioca. Além disso, expandirei a análise para incluir as músicas de ambas as bandas, explorando as letras, sonoridades e influências que permeiam seu trabalho. Também dedicarei atenção às capas dos EPs de cada banda, considerando-as como elementos visuais que complementam e reforçam as mensagens e identidades que as bandas desejam transmitir.

4.1 As entrevistas com as bandas Klitoria e Texuga

4.1.1 O pré-show e as entrevistas

Todas as entrevistas ocorreram no estúdio da Motim, em dias de shows nos quais as próprias bandas se apresentariam, o que facilitou a possibilidade de conversar com mais de uma banda no mesmo dia. O primeiro contato com os integrantes foi feito através do Instagram, seguido por comunicações via WhatsApp. Mantive contato com os membros das duas bandas ao longo de alguns meses, já que as agendas de ambas eram bastante distintas, inclusive entre os próprios integrantes de cada grupo.

A primeira pessoa com quem entrei em contato foi a Thaís, guitarrista da Texuga, devido à proximidade de poder realizar a entrevista pessoalmente, já que a havia visto em fotos na UERJ várias vezes e suspeitava que ela estudava lá. Isso facilitaria a realização da entrevista no local onde eu estava diariamente. Ao conversar com ela, descobri que, de fato, ela é mestranda na UERJ, mas no Instituto de Medicina Social (IMS-UERJ). Essa informação trouxe alguns desafios, pois, como me explicou um membro da banda: "A Thaís trabalha muito e às vezes é difícil ela estar sempre conosco". Propus a ela uma conversa individual, já que planejava entrevistar cada integrante separadamente. No entanto, fui surpreendida pelo pedido dela, que sugeriu realizar a entrevista com a banda inteira, ao falar: “Você não acha que seria melhor marcar com a banda inteira, não? Ao invés da gente fazer uma entrevista hoje só comigo. Final de semana temos ensaio...”.

Assim, aceitei a ideia e, após alguns meses de negociações, conseguimos finalmente agendar a entrevista. Ao entrar em contato com as outras bandas, percebi que essa abordagem

era uma espécie de “pedido implícito” entre todas: sempre que perguntava sobre uma data para a entrevista, tanto os membros da Texuga quanto os da Klitoria me respondiam sugerindo um momento em que toda a banda pudesse estar presente. Outro aspecto comum entre as bandas era a questão da presença de homens nas entrevistas. Alguns membros mencionaram que, se necessário, as entrevistas poderiam ser feitas apenas com as mulheres, já que eu havia comentado que minha pesquisa se focava em bandas do movimento Riot Grrrl. No entanto, respondi que gostaria de entrevistar todos os integrantes, pois acreditava que seria mais proveitoso para compreender melhor as dinâmicas de composição e de shows com a banda completa.

Inicialmente, entrei em contato com a Texuga. Tentamos marcar encontros várias vezes, mas sempre em datas que eu não podia. Quando eu sugeria novos horários, eles não estavam disponíveis. Na maioria das tentativas, as oportunidades surgiam após os ensaios da banda, por volta das 22h, geralmente em algum bar no bairro da Tijuca, Zona Norte do Rio de Janeiro, que também servia como local de encontro do grupo em determinados dias da semana. Por estar acompanhando a banda, achei que poderia pedir para participar dos ensaios e fazer a entrevista durante esse período, mas a proposta foi recusada. Thaís explicou: "temos algumas coisas para resolver entre nós".

Em um segundo momento, durante um show anterior da Klitoria na Motim, encontrei Ana, baixista da Texuga, fumando sozinha em um sofá, que ficava de frente para o meu, onde eu também estava sozinha. Fui até ela e, assim que me aproximei, ela me perguntou: “Você é quem quer fazer a entrevista, né? Ai, eu sou muito tímida!”. Respondi que não havia problema, que eu também era tímida e que tudo iria dar certo. Tentamos marcar uma data, e eu disse que enviaria uma mensagem pelas redes sociais durante a semana. A partir daí, mantivemos contato para agendar a conversa.

Já com a banda Klitoria, o diálogo foi acontecendo de forma gradual com alguns dos integrantes. Enviei algumas mensagens para Malu, a vocalista e baterista, com a intenção de iniciar o contato com o grupo através de uma integrante específica antes de me dirigir ao restante da banda. Enviei algumas mensagens explicando sobre a pesquisa e os motivos pelos quais gostaria que a banda participasse, mas, inicialmente, não obtive sucesso. A única resposta recebida foi um cumprimento breve. Após alguns dias, tentei novamente, mas ainda assim não obtive retorno. Decidi, então, entrar em contato com Brayner, guitarrista da banda, perguntando diretamente sobre a possibilidade de realizarmos a entrevista no mesmo dia do show das três bandas. Ele respondeu de forma imediata e explicou que o celular de Malu estava com defeito,

o que a impedia de responder normalmente. Após discutir o projeto com o restante da banda, conseguimos marcar a entrevista para o final de semana seguinte.

Finalmente conseguimos alinhar o dia para as entrevistas, que aconteceram na própria Motim, no mesmo dia em que as bandas Klitoria e Texuga se apresentariam. Isso facilitou a logística, me permitindo conversar com mais de uma banda na mesma ocasião. Cheguei ao local por volta das 19h30 (a abertura dos portões estava marcada para as 19h) e encontrei alguns integrantes da Texuga. Conversamos sobre a melhor dinâmica para realizar a entrevista, decidindo entre o pré-show ou após a apresentação. Deixei claro que, para mim, qualquer horário funcionaria, já que teria a noite e a madrugada inteira disponível, sendo uma sexta-feira. Os eventos da Motim geralmente seguem até as duas da manhã ou, como Letícia uma vez mencionou, “até a hora que o pessoal quiser ir embora”.

Pouco depois, a outra banda chegou, e fui cumprimentá-los para entender qual seria o momento mais adequado para conversarmos e onde isso poderia acontecer. Enquanto conversava com Malu sobre a entrevista e as expectativas da banda, Malu comentou: “Olha, eu vou ser sincera. Eu odeio dar entrevistas, não me sinto confortável e fico muito tímida nesses momentos. Não sou tímida, mas quando rola, eu fico.” Respondi que não havia problema, explicando que seria mais uma conversa descontraída do que uma entrevista formal, algo leve e rápido. Nesse momento, um terceiro integrante da conversa brincou: “A Malu tem essa cara de brava, mas ela é um amorzinho”. Essa observação me levou a refletir sobre a questão das emoções no punk. Será que todas as mulheres do punk performam (TAYLOR, 2013) a raiva, aparentando estar bravas principalmente nos shows, enquanto fora dos palcos expressam outros sentimentos?

4.1.2 As entrevistas

A primeira conversa foi com a banda Klitoria, realizada antes do início dos shows. Fizemos a entrevista no próprio estúdio onde as apresentações acontecem, sentados próximos aos instrumentos. O gravador da cena — meu celular — foi colocado no centro, no meio de todos nós. Logo no início, confessei estar nervosa, já que era minha primeira vez entrevistando uma banda, o que naturalmente me deixava um pouco tensa. Imediatamente, recebi palavras de incentivo e carinho, com os integrantes pedindo para que eu ficasse tranquila e garantido que tudo seria “de boa”. Assim, começamos a entrevista com Malu, Brayner, Aline e Arthur.

Com a Texuga, a dinâmica foi um pouco diferente. Ao longo da noite, mantivemos contato para definir o horário mais adequado para a entrevista. Como seria uma noite longa, logo após a conversa com a Klitoria, acompanhei os shows da noite: Trash No Star, Klitoria e, por fim, Texuga. Após o último show, enquanto eu conversava com alguns amigos, Ana me abordou dizendo que poderíamos realizar a entrevista naquele momento. Imediatamente, a acompanhei enquanto procurávamos pelos outros integrantes da banda pela Motim. Assim que todos estavam reunidos, nos dirigimos para perto da porta do estúdio e nos sentamos para começar. Participaram da entrevista Ana Clara, Marcela, Thaís e Lucas.

O roteiro das entrevistas foi estruturado em blocos temáticos, seguindo a seguinte ordem: (1) Apresentação de cada integrante; (2) Relação com a Motim; (3) Processo de composição e o papel da raiva; (4) Experiências nos shows; (5) Dificuldades enfrentadas na cena punk; (6) Participação de mulheres nos shows, especialmente nas rodas punk; (7) Episódios de hostilidade durante as apresentações e (8) Interação com a plateia.

Quanto à relação com a Motim, os entrevistados relataram ter uma conexão próxima e significativa com o espaço. Malu, da Klitoria, lembrou que o primeiro show de 2023 da banda foi lá: “Nosso terceiro show foi aqui, e o nosso primeiro no Rio. E cara, não sei como elas chegaram na gente, mas elas fizeram o convite. Foi o primeiro show da Texuga também”. Marcela diz que o primeiro ensaio da Texuga foi na Motim, quando a formação ainda era somente Ana, Thais e Marcela, e que já foram até chamadas pelo nome de “Motim” quando se apresentavam: “A gente tem uma história com a Motim que vai ao ponto de a gente ser confundida com o espaço da Motim, pra você ver como se mistura o espaço com a gente” e Thais continua “a gente foi chamada de Motim, na nossa outra banda, a Kinderwhores”.

A Motim mostra-se assim como um espaço relevante para a história da cena musical de hardcore e punk independente carioca, marcada ainda por uma presença primordialmente masculina. Ao inspirar-se nos ideais do movimento Riot Grrrl, iniciado em Olympia, Washington, as mulheres se impulsionaram para a frente da cena, tomando um protagonismo que lhes foi negado por anos. Thaís, que também é sócia do local, traz um pouco sobre esse ponto em sua fala:

A Motim surgiu realmente da necessidade de ter um espaço que fomentasse o trabalho de mulheres, pessoas LGBT, pessoas racializadas, os corpos dissidentes né... enfim... era um lugar que a gente se sentia em casa, que a gente se sentia abraçado e tal e aí eu acabei virando sócia da Letícia quando ela resolveu abrir a parada para outras pessoas. A Motim era no centro e aí quando foi mudar pra Gonzaga Bastos, que é uma rua aqui muito próxima, a Letícia percebeu que ela precisava de outros sócios e aí ela me chamou. Aí no primeiro momento eu não aceitei, eu não tava trabalhando e tive medo de empreender, entre aspas, né, de me envolver em uma coisa que eu não ia dar conta, mas assim que eu arrumei emprego eu falei “cara, ainda dá

tempo” e aí ela (Letícia) falou “claro que dá, é isso aí”. E aí a gente tá junto até hoje, eu, ela, Hanna e Vitória. A Texuga surgiu da Motim (Thaís em entrevista, 22 de dezembro de 2023).

A fala de Thaís se assemelha bastante com a de Malu, que diz:

Cara, eu criei um carinho assim... pelas meninas aqui. Sempre me senti acolhida. Eu lembro que a gente chegou aqui e a Lety recebeu a gente e eu fiquei toda me sentindo em casa... porque normalmente essas casas... aqui é a única casa que eu fui que tinham mulheres no som, mulheres nessa parte mais direta dos artistas, e é muito mais acolhedor sabe? Eu me sinto bem mais confortável para pedir alguma coisa, para poder demonstrar que várias coisas eu não sei. Os homens sempre subestimam a gente, mas as mulheres não. Então elas são acolhedoras, e a gente foi criando uma amizade. Acho que já é a sexta vez que tocamos aqui nesse ano. E eu toparia sempre tocar aqui, eu gosto muito daqui (Malu em entrevista, 22 de dezembro de 2023).

O espaço da Motim parece, também, tornar-se mais “casa” e menos “rua” (MAGNANI, 1992). No texto “Da periferia ao centro: pedaços & trajetos”, o autor debate sobre a relação entre a dicotomia “público e privado” que se conecta diretamente às noções de “casa” e “rua” por meio da categoria “pedaço”. O pedaço é descrito como um espaço intermediário, situado entre o privado (a casa) e o público (a rua), onde se desenvolve uma sociabilidade básica.

Assim, o pedaço atua como uma zona de transição entre os dois polos (casa e rua), mediando as experiências e reforçando a identidade dos indivíduos dentro de um espaço delimitado, que não é nem totalmente privado nem completamente público. O argumento apresentado sugere que, assim como as casas possuem áreas mais públicas, como jardins e salas, as ruas também podem incluir espaços que são considerados mais privados. A construção da Motim como um espaço seguro e acolhedor, frequentemente associado ao privado, se reflete na forma como as pessoas interagem no ambiente e nos usos que fazem dele. Esse espaço, que não é totalmente privado nem completamente público, cria uma configuração que favorece a formação de redes de pertencimento e lealdade. Dessa forma, transforma-se em um local que, embora público, adquire características de um espaço mais íntimo, tornando-se, em certo sentido, uma “casa”.

O fato de o espaço ser criado por mulheres e para mulheres é, também, um diferencial. Malu comenta que o show da Klitoria atrai predominantemente o público feminino, quando questionada sobre a formação das rodas punk. De acordo com SILVA (2018), quando a performance é moldada pelas normas de gênero, o pogo nos shows se configura como uma expressão que reforça certa masculinidade, associada a movimentos de agressividade, o que leva a um “colocar-se à margem” (SILVA, 2018, p.148) das mulheres nesses eventos. Para Malu, porém, sempre há, no mínimo, uma mulher participando das rodas:

Depende do lugar. Aqui na Motim fica mais misturado, no Barricada, e em Niterói no geral fica bem misturado. Mas nas outras casas não muito. Eu acho que o nosso show já chama um público feminino, em geral. Mas várias vezes eu vi moshs só com uma mulher, ou com nenhuma. Acho que no Heavy Beer chama muito homem, até no Escritório também, mas enfim, é um retrato da cena, né? Mas eu acho que como a gente é uma banda que tem mulheres e tal, a gente acaba chamando mais mulheres (Malu em entrevista, 22 de dezembro de 2023).

Ao questionar a banda Texuga, a banda confirma que sempre há roda punk em seus shows e que mulheres estão sempre presentes, como Marcela relatou em um show no qual foi agredida por outra mulher durante o pogo. Mesmo em um espaço formado exclusivamente por mulheres, a agressão física se faz presente, assim como nas rodas compostas apenas por homens. A agressão, como reação comportamental, envolve respostas motoras com o objetivo de causar dano. A relação entre raiva e agressão é que a última materializa uma tendência à ação derivada do sentimento de frustração e raiva. Ana, por sua vez, inicia falando sobre a tradição do mosh: “No show da Ilha, por exemplo, eu percebi que não tava tendo roda e eu falei: “eu quero que vocês dancem, galera!”. E Marcela continua:

A parada do show da Ilha que eles estavam zoando que eu fui agredida foi porque numa música eu desci do palco e a menina saiu meio que da rodinha e me jogou no chão e eu tava com a garrafa de cerveja de vidro, e quase caí. E o nosso amigo, Pedrão, ele me pegou. Eu estava encostada no chão. Ele me pegou no chão e me jogou de volta. Eu fiquei igual ao João Bobo, sabe? Aquele brinquedo de criança (Marcela em entrevista, 22 de dezembro de 2023).

Logo em seguida, Ana brinca ao falar: “Isso é muito punk rock (risos)”. Ao criar um ambiente essencialmente feminino e seguro para esse público, como é o caso da Motim e dos shows da Klitória e Texuga, as mulheres do movimento Riot Grrrl passaram a vivenciar uma experiência mais inclusiva e reconhecida ao frequentar os shows dessa cena musical punk independente carioca. Elas começaram a ver, nos palcos, bandas formadas por mulheres que adotam um discurso³⁷ de posicionamento dentro da luta feminista.

Jack Katz explora como os sentimentos de raiva e humilhação operam em uma dinâmica de transformação mútua. A humilhação, nesse contexto, é convertida em raiva, ambos descritos

³⁷ Segundo Monteiro (2024), “Abu-Lughod e Lutz (1990) propõem uma abordagem que compreende o discurso como um produto sociocultural que surge em situações sociais específicas, o que inclui não só a fala, mas também elementos não-verbais, gestuais e até mesmo a música. Segundo as autoras, as distinções entre o público e o privado não devem ser separadas da emoção e do discurso, mas sim incorporadas na vida como uma forma de ação, criticando a associação do privado com sentimentos e emoções e do público com expressão e discurso. Em vez disso, argumentam que os sentidos das emoções estão enraizados no discurso público, que está ligado à dinâmica da vida social. Para Abu-Lughod e Lutz, a noção de discurso, tal como compreendida por Foucault (1972) — como um dispositivo de controle que está intimamente ligado às relações de poder — é fundamental para analisar os aspectos mais amplos da vida social” (MONTEIRO, 2024, p.17).

por Katz como sentimentos "verticais". Essa característica permite que um se transforme rapidamente no outro, com a humilhação (sentimento que, segundo Katz, domina o sujeito, definindo sua identidade de forma aparentemente permanente) sendo compensada pela raiva. Essa raiva, por sua vez, é vivenciada intensamente pelas mulheres no palco. Como relata Marcela em sua entrevista, a raiva expressa durante o show se torna quase necessária para evitar a agressão fora daquele espaço:

A gente não teve uma conversa sobre raiva hoje mais cedo? Thaís estava meio cabisbaixa e eu falei: “Thaís, canaliza isso no palco, porque esse é o momento para a gente soltar a raiva.” Porque é uma parada que tipo, eu vi em alguma entrevista da Courtney Love³⁸ de muito tempo atrás que ela falou do porquê ela grita, e era justamente por isso, porque ela tem muita raiva, sabe? E o momento dela na Hole de gritar é o momento que ela extravasa isso. E a gente tava falando: “cara, se a gente não grita no palco, a gente vai sair por aí dando soco na cara dos outros”. Não é uma coisa legal de se fazer, sabe (risos). [...] Quando as coisas dão errado eu sinto raiva e canalizo isso na performance (Marcela em entrevista, 22 de dezembro de 2022).

Nas sociedades contemporâneas, observa-se que, de modo geral, mulheres "raivosas" não são amplamente aceitas, havendo uma expectativa específica em relação ao comportamento considerado apropriado para elas. Catherine Lutz relaciona emoções e gênero na cultura ocidental ao explorar como as emoções são percebidas e valorizadas de maneira distinta em relação aos gêneros. A emoção é frequentemente associada ao feminino, enquanto o pensamento e o distanciamento são ligados ao masculino (LUTZ, 2012).

Rios e Coelho (2021) ao discutirem a relação entre emoções e masculinidade no universo do futebol brasileiro comprovam a associação entre a masculinidade, no contexto do futebol, com uma sentimentalidade culturalmente compreendida como um traço típico do comportamento feminino como amor, paixão e fidelidade. Por estarem associados à feminilidade, os sentimentos são entendidos como sinais de fraqueza e descontrole, que devem ser evitados com vistas à manutenção de uma conduta genuinamente masculina (LUTZ, 1988 apud RIOS; COELHO, 2021), já que não são relacionados a uma virilidade esperada culturalmente. Nas bandas entrevistadas, observamos uma inversão semelhante à discutida por Fabio Rios e Maria Cláudia Coelho (2021) onde os sentimentos de raiva e agressividade, geralmente vinculados aos homens, estão, nesse caso, associados às mulheres, especialmente no contexto dos shows de música do movimento punk feminista.

Então, se como sugere Lutz (1988), “qualquer discurso sobre emoção é também, pelo menos implicitamente, um discurso sobre gênero” (LUTZ, 1990 apud BISPO; COELHO, 2019)

³⁸ Conhecida como um ícone feminino do punk e do grunge da década de 1990, Courtney Michelle Harrison é uma figura marcante da cena musical. É vocalista da banda Hole.

é imprescindível notar a importância que essa discussão tem a respeito das emoções enquanto fator construtivo desta “feminilidade desviante” descrita aqui no presente trabalho. Se tomarmos a definição de Becker (2008) a respeito do desvio como um produto de um processo que envolve reações de outras pessoas ao comportamento, ao tempo que o “mesmo comportamento pode ser uma infração das regras num momento e não em outro; pode ser uma infração quando cometido por uma pessoa, mas não quando cometido por outra; algumas regras são infringidas com impunidade, outras não” (BECKER, 2008, p.26) podemos compreender por que um ato tão banal, como falar palavrões durante a música, é tratado com tanta estigmatização. Isso ocorre porque, segundo o autor, o grau de um desvio é definido pelas reações que os outros têm frente a ele, somado à forma como a cultura ocidental socializa mulheres e cria um ideal de comportamento público que elas devem seguir. Ao performar a raiva por meio das letras das músicas e pelos shows também, Aline, Brayner e Malu conversam:

Como seu trabalho é sobre raiva, eu vou te dizer que as primeiras músicas da Klitoria saíram de eu só falando do que tava me dando raiva. Então “Eu não vou te ouvir” é uma música que eu tava com raiva do meu chefe e aí eu comecei a xingar ele e foi isso. Foi uma forma de eu liberar, sabe? Já que eu não podia xingar na cara dele, senão ia perder meu emprego (risos) (Malu em entrevista, 22 de dezembro de 2023).

E Brayner continua: “Te falar que assim, a gente conversou que tipo, já reparou que todas as letras são sobre raiva? É a gente com muita raiva sempre. Depois que as primeiras letras já estavam no EP percebemos isso”. Aline diz:

O que eu achei interessante também foi que quando a gente tava gravando pro disco, lembrei de que Malu comentou que as nossas últimas músicas, as que você (se referindo a Malu) e Brayner fazem não tem muito palavrão comparada com o que tinha no início. E talvez seja porque essa raiva que vocês têm ao fazer as letras seja de uma maneira mais... como que eu posso dizer? (Aline em entrevista, 22 de dezembro de 2023).

Malu continua a conversa: “Mais polida?”. E Aline confirma que sim. Na conversa com a banda Texuga, Thaís expressa uma opinião alinhada ao que os membros da banda Klitoria compartilharam quando questionados sobre se sentem raiva no palco, ao contrário de Ana, que fala: “Eu sinto felicidade, entusiasmo. Eu fico tão feliz de estar no palco, e eu acho que dá para perceber isso.” Logo após, Marcela diz: “Eu também sinto raiva, mas é um misto com prazer”. Thaís fala sobre sua raiva no palco:

“Ah, eu sinto raiva (risos). Os dois sentimentos principais da minha vida: raiva e tristeza. Então acho que é melhor ficar com a raiva, galera (risos). Então assim, porque eu acho que é isso... não é uma raiva descanalizada, é uma raiva voltada para um trabalho, para uma resistência. Uma reação. E é isso, assim. Não dá para a gente achar

que tipo, vai passar pelas coisas e não vai sentir nada, como muitas vezes eu me neguei na vida, a achar que eu não estava mal pelas coisas, que aquilo não me emputecia, que não me entristecia, e que me afetava. A gente precisa assumir as coisas, que elas afetam a gente. As coisas que acontecem afetam a gente e a forma que a gente reage... então tipo, se a parada é ruim, porra... qual o problema de ficar puta, entendeu? O punk eu acho que dá essa libertação para a gente também, entendeu? A Audre Lorde, que foi a pessoa que me inspirou a escrever a música e tal, mas assim.. também... é isso. É um motor que a gente tem pra poder reagir porque a sociedade mente para caralho. Querem que você se deprima, porque deprimido você não faz nada. Você não avança, você não tem aquela fúria para seguir. Quando você se revolta, você ainda tem esperança, entendeu? A raiva às vezes a galera interpreta de uma forma meio errada, mas assim, quando eu falo de raiva eu tô falando de esperança, cara. Eu não tô falando de uma parada de destruir, atropelar os outros. Eu já estive nesse lugar de atropelar as pessoas... profissionalmente, emocionalmente etc. E isso me causou muito mal. Eu falo de esperança. Cara... diga e resista, se mova contra. É isso. É esperança mesmo. Porque quando você fica apático, é a pior coisa do mundo. Quando você fica deprimido, é a pior coisa do mundo. Você não consegue ver que porra, tá errado, vou resistir. Mas a gente precisa resistir. Não existe lugar seguro. A Motim tenta ser. Mas não existe. Isso não existe. É uma utopia do caralho. Nunca vai existir lugar seguro, isso é um caô. Isso é uma viagem psicodélica, apesar de ser a intenção que a gente tem. A gente quer que a sociedade progrida, que as coisas avancem. Mas enquanto isso a gente tem uma onda de violência muito grande, a gente precisa estar são e ter esperança de que a gente vai estar bem, que a gente vai ter felicidade e tudo mais. Então quando eu falo de raiva eu falo de esperança. É isso. Por isso que hoje eu fiz questão de falar de amor. Porque não é só isso..." (Thais em entrevista, 22 de dezembro de 2023).

Com base nisso, é possível examinar como, diante da desigualdade de gênero vivenciada pelas mulheres na sociedade, e de maneira mais específica no cenário musical punk, elas conseguem transformar o sentimento de humilhação em raiva. Essa transformação ocorre em resposta a experiências como a privação de direitos, o feminicídio, a desigualdade no mercado de trabalho, a falta de representatividade em diversos espaços, entre outros desafios. Nos shows de punks feministas do movimento Riot Grrrl, essa raiva se manifesta como uma forma de resistência. Nesse contexto, "a humilhação pode ser transformada em raiva e ódio quando, segundo Katz, o único modo de resolver esse sentimento é inverter a estrutura que o originou, o movimento de inferiorização ou degradação percebido no outro" (REZENDE; COELHO, 2010, p. 39).

Ampliando o debate sobre o sentimento de esperança, que Crapanzano descreve como uma "categoria de análise social e psicológica" (CRAPANZANO, 2003, p. 5), Maria Claudia Coelho e Susana Durão no artigo intitulado "Moral e emoção nos movimentos culturais: Estudo da 'tecnologia social' do Grupo Cultural AfroReggae" (2012), exploram uma estrutura teórica específica para examinar o papel da esperança nas atividades do Grupo Cultural AfroReggae (GCAR). Elas abordam duas dualidades presentes em um conjunto de pequenas narrativas, tratadas como fábulas, compartilhadas pelo grupo sobre sua própria trajetória: mártir/sobrevivente e utopia/esperança. Desta forma, destacam a escolha do grupo em dar ênfase ao papel do sobrevivente como protagonista em suas narrativas, permitindo-nos

compreender que a ação social do GCAR é influenciada pelo sentimento de esperança. É assim que a esperança também se manifesta no cenário riot grrrl por meio da raiva: esta atua como um catalisador para a esperança. Como destacou a guitarrista da banda Texuga, é a raiva que a impulsiona a seguir lutando por seus ideais, alimentando, assim, a crença em um futuro melhor. Nesse contexto, é possível observar a esperança e a raiva formando um "complexo emocional" (REZENDE; COELHO, 2010), semelhante à dinâmica entre humilhação e raiva abordada nesta pesquisa.

A reação que os integrantes da banda têm no palco nos conduz ao ponto de controle e descontrole emocional quando nos remetemos ao gênero e emoções. O texto de Maria Claudia Coelho, "Gênero, emoções e vitimização: percepções sobre a violência urbana no Rio de Janeiro" (2012) visa examinar emoções relatadas em depoimentos de vítimas de assaltos a residências pertencentes às camadas médias do Rio de Janeiro, localizado no cerne da análise que reside na comparação entre a maneira pela qual homens e mulheres experienciam e narram suas vivências de vitimização. O objetivo é investigar de que maneira a tradicional associação entre a condição feminina e a posição de vítima se manifesta no contexto da pesquisa. Nela, foram entrevistados três casais formados por um homem e uma mulher. A análise versa sobre as diferenças entre as formas de (des)controle emocional e suas relações com o gênero.

Nos relatos apresentados no texto, uma recorrência essencial chama a atenção: durante a vivência das experiências de vitimização, os três casais adotam uma "divisão sexual do trabalho emocional" (COELHO, 2012). Nesse contexto, um dos parceiros encarrega-se de manter o controle e guiar a situação com serenidade, protegendo a todos, enquanto o outro assume o papel de "vulnerabilidade", seja por questões de gênero, idade ou estado emocional. As maneiras de experienciar essa "divisão sexual" no âmbito da vitimização apresentam nuances que ressaltam a importância da interseção entre gênero e idade-geração para sua compreensão. Nos dois primeiros casais, é o homem quem demonstra autocontrole, coordenando o episódio de assalto, enquanto a mulher desempenha o papel da figura temerosa cuja fragilidade exige proteção. Já no terceiro casal, essa distribuição se inverte, com a mulher assumindo o controle da situação para proteger o marido e a filha. Durante a conversa que fiz com as bandas, fala-se sobre o que sentem quando há algum problema no show. Marcela começa dizendo: "Quando as coisas dão errado, eu realmente sinto muita raiva. E eu realmente canalizo na performance". As respostas dos outros integrantes da Texuga são diferentes. Há um diálogo entre Lucas e Ana, em que ele diz: "Eu entro em um espaço em branco. Eu não sinto nada, eu fico estoico (risos). (...) A baqueta hoje voou da minha mão. Ô gente...". Ana diz:

“Mas a gente contornou, tá bom?”. Lucas segue: “É só manter o ritmo. Contanto que ninguém pare de tocar, tá tudo certo. Vambora, segue o ritmo”.

Vemos, nesse caso, que a reação do integrante homem aos inconvenientes encontrados nos shows é diferente da das mulheres. Em meio à tensão dos obstáculos encontrados, Lucas tem uma reação calma, pensando que aquilo irá passar rapidamente se seguirem. Já a resposta de Marcela vai de encontro à raiva, sendo potencializada ali no palco pelo erro que ocasionou qualquer problema naquele momento. Assim como o personagem Luís³⁹, descrito no texto de Coelho (2012), que vivencia um controle internalizado, em que o indivíduo é um homem calmo, controlado, desprovido de raiva, medo ou qualquer outro sentimento, Lucas reage da mesma forma, seguindo essa imobilidade e calma, em uma espécie de “herói calmo” (COELHO, 2012, p. 30), não havendo em sua ação qualquer necessidade de “controlar-se” no plano emocional.

A fala de Marcela se diferencia do discurso das três mulheres⁴⁰ mencionadas no texto, que reconheceram sua vulnerabilidade naquele momento, mesmo abordando outras figuras de vulnerabilidade, geralmente crianças sob sua proteção. Mesmo no caso de Ana, personagem descrita como uma “liderança feminina” durante o assalto, o foco está em controlar a paralisia provocada pela percepção de si mesma como sujeita a agressões. Isso contrasta com o controle da raiva vivenciado pelo personagem Rafael⁴¹, que lidava com uma percepção de si como “sujeito de agressões”. Marcela, por sua vez, assume o papel de geradora de uma emoção, que nesse caso é a raiva se manifestando durante o concerto. Afetada pelos problemas ocorridos no local, ela canaliza suas emoções ao expressar raiva por meio das letras cantadas de forma intensa e agressiva.

³⁹ O casal Luís e Joana, de 55 e 52 anos, respectivamente, narram no texto a experiência de um assalto que ocorreu enquanto estavam na casa dos sogros. O assalto aconteceu 25 anos antes da entrevista.

⁴⁰ As três mulheres são Magnólia, de 85 anos, Joana, de 52, e Ana, de 42 anos.

⁴¹ O casal Rafael e Magnólia passou duas vezes pela experiência de assalto, em ambas as ocasiões, em sua casa de veraneio. A primeira delas ocorreu 13 anos antes da entrevista; a segunda, poucos meses antes, como relata no texto. Rafael representação de si na cena dos assaltos “como um sujeito corajoso e controlado, cujo senso de responsabilidade surge na forma de preocupação com a integridade de outros, representados como carentes de proteção: mulheres e crianças” (COELHO, 2012, p.17).

4.1.3 Cooperação entre as bandas: entre a raiva e o acolhimento

Um importante da fala de Marcela, integrante da Texuga, é a cooperação entre as bandas, que se identifica em um diálogo entre ela e Ana, em que Ana diz: “Em um show, minha fonte deu mal contato. Eu acho que quase todo show a gente tem percalço, mas a gente passa por cima”. Marcela continua:

Sempre tem alguém gente boa. Tipo, sempre a gente está dividindo (a noite de shows) com outra banda. No show da (banda) Merd, avisaram em cima da hora que tinha que levar o pedal de bateria e a gente já estava a caminho. Aí o Brayner, que é da Klitoria e toca também na Onda Errada HC, foi um anjo e emprestou o pedal de bateria dele para o Lucas. Lá também a fonte da Ana deu problema e a gente deu um jeito e conseguiu resolver na hora, e meu pai ficou segurando a fonte durante o show. Hoje a minha fonte se desfez na hora que a gente foi entrar no palco. Por sorte o Arthur da Klitoria emprestou uma fonte e a gente conseguiu remanejar (Marcela em entrevista, 22 de dezembro de 2023).

E Lucas segue: “Até agora só eles salvando a gente né, mas a gente nada (risos)”. Em outro momento, conversamos sobre o processo de composição, que se liga bastante com a cooperação na fala de Marcela. Malu, da banda Klitória descreve:

Olha, é um processo conjunto. Mas a gente tem uma pessoa que é uma máquina de escrever músicas que é o Brayner. Ele sempre chega... todo ensaio ele chega com alguma ideia, e aí a gente vai normalmente polindo as ideias. Aí dependendo do fluxo que está, tipo, quando a gente tá, por exemplo... A gente fez um show grande no Circo (Voador) recentemente, estava ensaiando muito, então ele chegou depois do show com várias músicas prontas que ele foi guardando (risos). Porque ele não queria encher ensaio de coisa nova, então ele é uma boa fonte. Mas no geral a gente faz muita coisa muito junto também. Quando a Nina estava na banda também tinha muito essas ideias espontâneas. Do nada no ensaio fazia um negócio e saía uma música. Em geral a gente tenta fazer o processo em conjunto, mas como o Brayner é muito criativo e ativo, ele vai criando várias coisas sozinho (Malu em entrevista, 22 de dezembro de 2023).

Brayner segue:

A gente ensaia bastante, e todo mundo tá ali no estúdio, e semanalmente a gente tá ensaiando, tem a oportunidade de tá ali jogando pra eles uns riffs. É sempre eficaz o ensaio. Dá para ensaiar o set, dá para colocar uma música a mais... rola também a coragem de testar ao vivo. Então fica tudo a favor. Sempre tem música nova (Brayner em entrevista, 22 de dezembro de 2023).

Malu completa: “Hoje a gente vai tocar uma nova, aliás (risos). Mas é isso, a gente tem um fluxo bem intenso”. Becker em “Uma teoria da ação coletiva” (1977) argumenta que a arte não é resultado exclusivo do trabalho individual de um "gênio criativo", mas sim o produto de uma rede de cooperação entre diferentes atores sociais. No contexto dessa teoria, Becker

ênfatiza que a criação artística envolve uma série de interações e contribuições entre diversos agentes e que cada um desempenha um papel essencial para que a obra exista e seja reconhecida como arte. Destaca também que toda obra de arte, em sua visão, envolve redes complexas de cooperação. Isso pode ser observado nos processos colaborativos que ocorrem durante os shows, como no caso da banda Texuga, ou na criação musical da banda Klitoria.

Para que uma música seja apresentada,   necessário que ela seja composta e ensaiada por um grupo de músicos, muitas vezes em um estúdio preparado e operado por outras pessoas. O espaço da apresentação precisa ser reservado, e alguém deve cuidar da divulgação para atrair o público interessado. Além disso, há a operação do som, a limpeza do local e diversas outras tarefas que precisam ser realizadas para tornar a apresentação musical possível. Sob essa perspectiva, para abordar punk, hardcore, underground e eventos independentes em geral, com foco aqui no movimento Riot Grrrl, é essencial considerar a arte como uma ação coletiva. Da mesma forma, os eventos ou "rol s" podem ser entendidos como ações coletivas, como demonstram os relatos das duas bandas.

Magnani (1992) discute como grupos que circulam pela cidade estabelecem circuitos sociais e culturais através das conexões formadas pelos trajetos. Esses trajetos não são aleatórios; eles são construídos a partir de escolhas que refletem lógicas de compatibilidade e preferências dos indivíduos e grupos. Além disso, podem ser vistos como uma forma de apropriação do espaço urbano, onde as pessoas não apenas transitam, mas também constroem significados e identidades ao longo do caminho. Esse debate é relevante para analisar as relações de proximidade entre os diferentes agentes e grupos que constroem o underground no Rio de Janeiro. Nesse contexto, a Motim se destaca como um espaço favorável para o florescimento da cooperação e da amizade entre as bandas, criando, assim, um circuito de hospitalidade entre os agentes que frequentam esse ambiente. E com isso, os circuitos formados pelos trajetos são fundamentais para entender a dinâmica social do movimento Riot Grrrl carioca, pois eles revelam como as pessoas se conectam e interagem em um espaço que   ao mesmo tempo físico e simbólico.

O feminismo Riot, além de estar conectado ao movimento feminista de forma ampla dentro de uma cena marcada pela cooperação e amizade, também apresenta pautas específicas. Há um forte incentivo à representatividade feminina no punk, encorajando as meninas a formar bandas, aprender a tocar instrumentos, subir aos palcos, participar dos moshes e a ocupar a frente dos palcos como público, abandonando a posição de se manterem escondidas no fundo dos shows. No grupo que entrevistei, essas pautas se entrelaçam. Ana comenta: "Tem muita banda

foda, muita banda com mina. Muitas bandas com pessoas trans, LGBTQIA+ no geral. E é muito lindo ver isso crescendo, sabe. Banda de homem já tem toda hora (risos)”. Segue um diálogo:

A gente estava dando uma entrevista e aí o cara perguntou: “como tá a cena do Rio?” E a gente falou exatamente isso, que tá tipo um eixo Rio-Niterói. Tá tendo muito intercâmbio de bandas. Tá sendo muito legal, muito diferente de antes... a gente não fazia tanta amizade assim (Marcela em entrevista, 22 de dezembro de 2023).

É, a galera tá mais colaborativa. É o sentimento que eu tenho. Teve uma morte do Rock, na minha opinião, tipo... meio que pô, morreu. No dia que o Rock morreu, a gente botou a pá de cal. Foi no final da Gonzaga Bastos né... ah, foi na época do Aparelho. Foi o melhor show da Kinderwhores. Um calor dos infernos, mas foi muito bom. Mas aí o que é que acontece... A Letícia fez esse evento em outro lugar, que era o Aparelho, no centro do Rio. E aí, tipo, o evento era “Rock morreu”, não sei o que lá. E eu achei engraçado que para mim bateu um pouco, sabe? O Rock morreu... e a gente estava naquela reflexão de... a cena tá miando, as pessoas já tá de saco cheio. A gente precisa se renovar, fazer outras coisas... se rever, sabe? Não dá para a gente ser careta ainda com várias paradas. A gente tem que passar, ultrapassar isso. E aí beleza, a gente fez o evento, passou um tempo e aí a gente começou a trocar com outras pessoas. Porque a gente continuou tocando. O Rock morreu, mas... a gente mesmo morto... A gente tá morto mas tá aqui, sabe? A gente tá assombrando, entendeu? Mesmo que seja como fantasma, mas a gente continua. E aí a coisa foi seguindo, a gente foi seguindo. E aí a gente se deparou com outra cena, uma cena da galera mais colaborativa, de uma galera fazendo amizade entre si (Thaís em entrevista, 22 de dezembro de 2023).

E a Texuga nasce nessa nova cena, de um renascimento do rock no pós-pandemia. A Klitoria é uma banda amiga, sabe?” (Marcela em entrevista, 22 de dezembro de 2023)

É mais que amigas, somos irmãs. A gente se ajuda, a gente troca, a gente tá a fim de tá junto (Thaís em entrevista, 22 de dezembro de 2023).

A gente quer muito fazer uma música todo mundo junto. A Malu deu essa ideia, e vem aí! (Marcela em entrevista, 22 de dezembro de 2023).

Só as meninas das bandas, só para deixar claro (risos). Para juntar as duas bandas tem que ser as partes principais das duas bandas (Lucas em entrevista, 22 de dezembro de 2023).

A galera é muito amiga mesmo. Aliás, precisamos de mais minas no punk. Na verdade, já tem muita mina no punk, mas falta enxergarem (Ana em entrevista, 22 de dezembro de 2023).

Exatamente, falta enxergarem. Acho que raiva é a palavra daqui. Não tem outra palavra. A parada da raiva é que existe uma repetição de como a estrutura está na vida de cada um, entendeu? Você vai fazer dez, vinte vezes mais com muito menos recurso e as pessoas continuam tipo... “ah, qualquer banda de quatro caras que faça um trabalho meia boca ou que não esteja nem aí para nada faz isso” ... é óbvio que vai ter mais visibilidade. A gente sabe disso. A estrutura atropela a gente igual um trator, entendeu? Só que é isso. A gente morre, mas morre atirando. Eu falei hoje a parada da raiva... o que eu queria dizer no show foi que... ah, ok, eu não estou 100% aqui para falar bonitinho (risos). Mas o que eu tô dizendo aqui é que também parte muito da gente o que a gente valoriza, o que a gente prioriza. Isso também tem um pouco... tem a estrutura que vai atropelar, mas assim, a gente também tem esse nosso poder pessoal de começar a agir também... cara, vamos escutar Klitoria, vamos escutar a banda do colega, vamos fomentar essa cena porque não vai ser deles que vai partir, não existe concessão. Eles querem que a gente se foda, que a gente desapareça, que a gente se deprima, suma e foda-se. Então vai ter que partir da gente. A gente tem

que começar a fazer esse movimento de autoamor, de autocuidado, de autopreservação, inclusive somando com outras bandas que estão alinhadas com a gente, somando com espaços que estão alinhados com a gente. Não é esmolando a atenção de quem tá cagando, entendeu? Claro que a gente tem um grau de necessidade porque a gente vive em uma estrutura, mas a gente precisa se fomentar (Tháís em entrevista, 22 de dezembro de 2023).

Assim, a utilização da música como veículo de expressão vai além da simples performance; ela se torna uma forma de resistência e afirmação. Ao adotar o punk como linguagem, essas mulheres desafiam as normas de gênero que historicamente limitaram sua presença e participação nos espaços musicais. Através das letras, ritmos e da própria atitude nos palcos, elas reconstroem narrativas, colocando em evidência questões como desigualdade de gênero, violência contra a mulher e representatividade. Essa ocupação dos palcos é também simbólica: rompe com a ideia de que certos espaços, como o da música underground, são de domínio masculino. Aqui, a música não é apenas uma ferramenta de denúncia, mas também um meio de transformação social, permitindo que essas mulheres criem circuitos culturais.

4.2 Análise das capas e das músicas das bandas

4.2.1 Análise das capas da Klitoria

Para muitos homens da cena punk, é inaceitável que mulheres adotem um estilo de vida revolucionário por meio do lema “revolution girl style now”, expressando agressividade e transformando seus sentimentos em música. A trajetória do movimento Riot Grrrl é marcada por episódios de agressões direcionadas às bandas por parte desses homens, como relatado por Tobi Vail⁴² no documentário *The Punk Singer* (2013), que aborda a vida de Kathleen Hanna, vocalista do Bikini Kill. Essas agressões refletem a resistência de muitos homens à ruptura das normas tradicionais de gênero promovida pelo movimento. O documentário “*The Punk Singer*” (2013) ilustra como Kathleen Hanna, juntamente com outras integrantes do Bikini Kill, enfrentou não apenas desafios artísticos, mas também uma hostilidade direta, desde insultos durante apresentações até tentativas de silenciamento por meio de violência. Esses episódios, embora dolorosos, reforçaram o propósito do Riot Grrrl em ocupar esses espaços e ampliar sua autonomia dentro da cena punk e além dela.

⁴² Tobi Vail é uma musicista, ativista e teórica feminista de Olympia (Estados Unidos) e integrante da banda Bikini Kill.

Mesmo sendo acusadas de serem “man-haters” (LEITE, 2015, p. 38), é possível perceber o limite sutil do que é considerado “aceitável” ao se deparar com uma obra de arte feminina. Essa acusação evidencia uma tentativa de desqualificar o movimento, desviando o foco de suas pautas legítimas e reivindicações de igualdade. Esse tipo de reação revela os limites impostos às mulheres na produção artística, onde suas obras frequentemente enfrentam julgamentos baseados em estereótipos de gênero. Quando uma obra feminina expressa raiva, força ou crítica às estruturas patriarcais, ela é rapidamente enquadrada como “radical” ou “inaceitável,” enquanto essas mesmas características são vistas como naturais ou até louváveis em produções masculinas.

Nesse contexto, a capa do EP desempenha um papel crucial na análise do conteúdo da banda, pois evidencia como essas artistas utilizam recursos visuais para expressar resistência e desconstruir essas mesmas normas. A imagem de "190" apresenta elementos visuais que remetem diretamente à estética punk e Riot Grrrl, carregando traços marcantes desse universo. Nela, é possível identificar como a raiva emerge como resposta à agressão, refletindo a essência contestadora e combativa do movimento, como vemos abaixo:

Figura 20: Capa do EP "190" da banda Klitoria (2022)



Fonte: Klitoria, 2022.

O movimento punk liderado por mulheres também é marcado pela produção de imagens que expressam raiva, como no caso das fanzines brasileiras. No texto "Manifeste-se, faça uma zine! Uma etnografia sobre 'zines de papel' feministas produzidos por minas do rock" (2011), Michelle Camargo traça um panorama das publicações feitas por mulheres envolvidas na cena punk feminista entre 1996 e 2007, no contexto da juventude cultural paulistana. Ao analisar os

zines, a autora reflete sobre suas capas, que, assim como as capas de discos de bandas da cena riot grrrl, apresentam:

Desenhos de meninas tocando instrumentos, ilustrando a relação entre música, principalmente o rock e feminismo em uma colagem composta por fotos ou desenhos de jovens mulheres com instrumentos musicais, como forma de identificação com o rock e com o emprego deste como forma de empoderamento de jovens mulheres. Em outras capas, como a do Girl's Unity, encontram-se garotas de mãos dadas, o que remete à solidariedade entre jovens mulheres (CAMARGO, 2011, p.164).

No caso do single "Eu não vou te ouvir", o primeiro lançamento da banda, a capa carrega um simbolismo marcante. Ela retrata, em uma sequência de três imagens, o momento em que um homem leva um soco no rosto. A mão que desfere o golpe tem unhas longas, sugerindo intencionalmente que é de uma mulher. Na última imagem, da direita para a esquerda, é possível ver o sangue escorrendo do nariz do rapaz, enfatizando o impacto da ação:

Figura 21: Capa do EP "Eu não vou te ouvir" da banda Klitoria (2022)



Fonte: Estúdio Móstyle, 2022.

Martine Joly (2012), em sua obra “Introdução à Análise da Imagem”, destaca a influência de Charles Sanders Peirce no entendimento da significação das imagens, abordando como a decodificação de um signo é profundamente influenciada pela cultura e pelo contexto do observador. Para Peirce, os signos são uma forma de comunicação que envolve três polos fundamentais: o significante, o objeto referente e o interpretante. O significante é a face perceptível do signo, aquilo que pode ser captado pelos sentidos, como uma imagem ou som. O objeto referente é o elemento ao qual o signo se refere, podendo ser algo concreto ou abstrato.

Por fim, o interpretante é o significado atribuído ao signo pelo observador, resultado do processo de interpretação.

Esses três elementos, segundo Joly, são essenciais para compreender como as imagens comunicam sentidos de maneira dinâmica e multifacetada. Ao observar uma fotografia, por exemplo, o significado que ela adquire não é fixo, mas depende do contexto em que é apresentada e da bagagem cultural de quem a interpreta. Uma mesma imagem pode ser lida de formas distintas em diferentes culturas ou em diferentes momentos históricos, evidenciando que o signo visual carrega múltiplas possibilidades de interpretação. Dessa forma, a análise de imagens, segundo Peirce, exige uma atenção cuidadosa ao contexto e às camadas de significação que emergem da interação entre o significante, o objeto e o interpretante.

Dessa forma, essas capas, repletas de colagens, desenhos e frases provocativas, revelam a raiva como um elemento central e mobilizador. Elas funcionam não apenas como introduções visuais ao conteúdo dos zines, mas também como manifestações estéticas de resistência e contestação. Semelhante às capas de álbuns da cena riot grrrl, essas imagens transmitem uma mensagem direta e impactante, ao mesmo tempo em que denunciam desigualdades e reforçam a luta feminista. O punho ilustrado na capa do disco, por exemplo, remete aos zines, que, segundo Camargo (2011), são repletos de símbolos carregados de significado:

O símbolo do feminino com um punho fechado em seu interior remete a uma posição de enfrentamento e à afirmação do feminismo. Em muitos dos fanzines em que esses símbolos estão presentes, a palavra feminismo também aparece na capa, o que não quer dizer que não apareça nas capas daqueles que não utilizam tais símbolos (CAMARGO, 2011, p.164-165).

As capas de EPs, singles e álbuns associados ao movimento Riot Grrrl podem ser analisadas dentro de um contexto em que a agressividade está presente, alinhando-se ao conteúdo feminista das letras, ao estilo vocal e às guitarras estridentes. Nessas capas, o texto - neste caso, o nome da banda - aparece em escrita manuscrita (ou corrida), com todas as letras em maiúsculo e na cor rosa. Ele ocupa grande parte da composição, posicionado na parte superior da imagem. A imagem de uma mão feminina desferindo agressivamente um golpe reforça a ideia de uma mulher capaz de ferir fisicamente outra pessoa, simbolizando força e resistência, como é mostrado na capa. Nesse sentido, os fanzines criados por, para e sobre as mulheres do rock podem ser situados como ferramentas de expressão ainda relevantes. Assim como as capas de discos, eles abordam questões relacionadas aos interesses das mulheres na cena musical, servindo como plataformas para explorar temáticas feministas e afirmar o protagonismo feminino em um cenário tradicionalmente dominado por homens.

4.2.2 Análise das músicas da Klitoria

Neste tópico, dividirei as estrofes numericamente, atribuindo um número crescente a cada uma conforme avançam na música. No caso da Klitoria, realizarei a análise das músicas presentes no EP “190”, o primeiro compilado lançado pela banda em 2022. A análise será conduzida na ordem cronológica das canções, que totalizam cinco faixas: "Quantas Vezes Mais", "190", "Nada Mais Brilha", "Conteúdo Explícito Laboratório" e "Eu Não Vou Te Ouvir". É importante destacar que todas as músicas analisadas são interpretadas por mulheres. No estilo punk rock, essas canções se caracterizam por serem curtas e rápidas, com melodias e vocais intensos (MARCUS, 2010), instrumentação simplificada e, frequentemente, a presença de gritos e letras de cunho político. Iniciaremos pela canção "Quantas Vezes Mais", cuja letra está apresentada a seguir:

- (1) Quantas vezes mais
- (2) Mesmos erros outra vez
- (3) Sem segunda chance para esse merda de burguês

- (4) É você
- (5) Só te ver
- (6) Que vontade
- (7) De morrer

- (8) Quantas vezes mais mesmos erros outra vez
- (9) Eu não tenho paz estando perto de vocês

- (10) É você
- (11) Só te ver
- (12) Que vontade
- (13) De morrer

(BESSA; CARVALHO; COELHO; RODRIGUES, 2022)

Esta canção é interpretada com vocais gritados em volume alto. As letras, no entanto, são de difícil compreensão tanto ao vivo quanto gravadas no estúdio, que são frequentemente ofuscadas pelo som intenso da bateria e das guitarras. Com duração de um minuto e trinta segundos, sua execução é marcada por uma vocalização acelerada, transmitindo a sensação de urgência em afirmar as frases mencionadas, acompanhadas por poucos acordes. A música é inteiramente composta na primeira pessoa do singular e é cantada por Malu, baterista e vocalista da banda, assim como todas as outras faixas analisadas aqui. Por essa razão, optei por interpretar a narradora das canções sempre como uma mulher, evidenciando que quem transforma a raiva

em versos são as próprias mulheres, tal como Malu faz na Klitoria. Então, em todas as músicas, parto do pressuposto de que é uma mulher vivenciando as situações descritas.

O enunciado (1) indica que os mesmos erros são repetidos por uma pessoa várias vezes, configurando uma situação exaustiva. Já os enunciados (2) e (3) apresentam um tom de indignação, destacando os erros de alguém pertencente à classe alta, referido como "burguês". A burguesia é a classe social dominante no sistema capitalista. Segundo a teoria marxista, a relação entre proletariado e capitalismo é marcada pela exploração e dominação do primeiro pelo segundo. Marx e Engels apontam que as classes sociais emergem a partir de uma base econômica, especialmente quando diferentes formas de exploração do trabalho se estruturam em torno de modos de produção antagônicos. Assim como é evidente a contradição antagônica que contrapõe os detentores dos meios de produção aos trabalhadores diretamente expropriados, essa oposição caracteriza a luta de classes.

Nesse contexto, proletários e capitalistas desempenham papéis específicos dentro da lógica capitalista de produção, contribuindo para a reprodução do sistema no qual vivemos. A música expressa essa dinâmica ao mencionar "esse merda de burguês", direcionando a raiva ao "outro" identificado como responsável. No refrão, a intérprete manifesta uma "vontade de morrer", seguida pelo grito de um homem, representado pela segunda voz de Brayner, único integrante masculino da banda. Já a estrofe "quantas vezes mais" (enunciado 8) evidencia a insatisfação com os privilégios atribuídos às classes mais altas, que, mesmo cometendo repetidos erros, permanecem impunes.

No enunciado (9), a frase "eu não tenho paz estando perto de vocês" expressa não apenas a raiva da intérprete, mas também um profundo asco pelo "burguês" que compartilha o mesmo sistema que ela. A frase revela uma situação de confronto, na qual a mulher se sente praticamente forçada a suportar a ausência de paz na presença desse indivíduo. As estrofes "É você", "Só te ver" e "Que vontade de morrer" reforçam esse sentimento, indicando que a presença desse outro é tão insuportável que desperta o desejo de desaparecer.

O EP, intitulado "190", também dá nome a uma das faixas que o compõem:

- (1) Porco fardado
- (2) Eu odeio você
- (3) Precisa de arma para se defender

- (4) Porco fardado
- (5) Eu odeio você
- (6) Quer pegar o meu beck e botar para vender

A música “190” pode ser interpretada dentro de um contexto político, caracterizado pelo uso de diversos xingamentos ao longo da letra. No enunciado (1), há uma referência à canção “Porcos Fardados/Bicho Feroz (Música Acidental)” do grupo de rap Planet Hemp, lançada em 1995 como parte do álbum *Usuário*. A letra expressa desconfiança em relação aos agentes da lei, especialmente aos policiais militares, que são referidos como “porcos” em uma linguagem informal e pejorativa. Para aprofundar essa análise, vejamos um trecho da letra a seguir:

Porcos da lei são todos marginais
 Matam pessoas inocentes e continuam em paz
 Despreparados, incompetentes agem acima da razão
 Ao invés de impor a segurança apavoram a população
 São ensinados a proteger uma minoria rica
 Da maioria pobre que paga com a vida
 E se você é um trabalhador você tem o padrão ideal
 Para cair na malha do esquadrão da morte oficial

(PLANET HEMP, 1995)

Assim como na música do grupo de rap liderado por Marcelo D2 e BNegão, “190” também se desenvolve a partir de um discurso contra a repressão policial. Para compreender a relação entre a polícia militar e o uso da força, os conceitos de poder e Estado tornam-se fundamentais. No campo da política, Max Weber, um dos principais teóricos das Ciências Sociais, formulou categorias essenciais que vão além do estudo do capitalismo. Weber teorizou sobre os conceitos de política, Estado e dominação, buscando entender o funcionamento integral do aparato burocrático estatal.

Weber foi um dos pioneiros no estudo da burocracia moderna, considerada um dos pilares das organizações. Ele identificou três tipos principais de dominação: a) tradicional, b) carismática e c) legal-racional ou burocrática. A burocracia representa o tipo ideal de autoridade legal, em que a administração baseada em regras estabelece um ambiente propício para o exercício eficaz da dominação. Conforme apontado por Rondon e Rodrigues (2009):

O homem submetido a essas regras racionais burocráticas que organizam o sistema formal é visto como uma peça que cumpre sua função de maneira cooperativa, porém, nesse viés ocorre uma despersonalização que sofre uma resistência através do excesso aos limites impostos segmentadamente. As formalidades não dão conta de um exercício de controle total e podem falhar diante de modificações, por exemplo, as ocasionadas pela personalidade do indivíduo que tem consigo outros hábitos e compromissos que não aqueles ditados pelas regras. (SELZNICK, 1973 apud RONDON e RODRIGUES, 2009, p.3)

Weber distingue claramente entre Poder e Dominação. O poder é entendido como uma imposição vertical, exercida por uma instituição sobre indivíduos — embora não se restrinja ao

âmbito institucional. Nesse contexto, o Estado se legitima por meio desse poder. Já a dominação consiste na legitimação do poder pela aceitação da subordinação por parte dos subordinados. Para Weber, a concepção de Estado está vinculada ao controle do poder estatal por uma burocracia civil e militar, na qual o Estado detém o monopólio da violência. Ou seja, o monopólio da violência implica que apenas o Estado possui a legitimidade para exercer ações violentas.

Em outras palavras, ao deter o monopólio da violência, o Estado é o único autorizado a exercer ações violentas de forma legítima. Nesse sentido, “o Estado consiste em uma relação de dominação do homem sobre o homem, fundada no instrumento da violência legítima” (WEBER, 1974, p. 60), existindo apenas sob a condição de que “os homens dominados se submetam à autoridade continuamente reivindicada pelos dominadores” (WEBER, 1974, p. 60). No entanto, se o Estado, para Weber, é o único detentor do “direito à violência”, como ele legitima sua autoridade e o monopólio da força perante os indivíduos? Essa violência é justificada, em parte, pelo propósito maior de garantir a segurança de toda a sociedade, sendo considerada necessária. Assim, as leis adquirem um caráter nacional, atribuído coletivamente.

Dessa forma, outros tipos de violência não são aceitos, pelo menos em teoria. No enunciado (3), a música faz referência à necessidade de aquele homem só conseguir se defender estando armado. Sem a arma, ele seria apenas um indivíduo desprovido de legitimidade para exercer tal violência? A letra da música do Planet Hemp sugere algo similar com os versos: “Você com o revólver na mão é um bicho feroz” e “Sem ele anda rebolando e até muda de voz”. Sem a posse da arma e sem o uniforme da instituição policial, quem é esse indivíduo? Ele ainda teria o poder de “Quer pegar o meu beck e botar pra vender”, como descreve o enunciado (6)?

Seguindo a ordem do álbum, a canção intitulada “Nada mais brilha” traz um contexto político com um tom mais intimista:

- (1) Já não sei mais
- (2) Se sou capaz
- (3) Sinto minha vida
- (4) Indo para trás

- (5) Solta minha mão
- (6) Só quero meu chão

- (7) Penso mais fundo
- (8) Peso do mundo
- (9) Nada mais brilha
- (10) E eu sou sua filha

- (11) Venta frio aqui
- (12) Ainda não desisti

(BESSA; CARVALHO; COELHO; RODRIGUES, 2022)

Como mencionado anteriormente, "Nada mais brilha" é a música mais intimista do álbum, se afastando de um contexto predominantemente político. No trecho (2), ao afirmar que não é capaz, a letra evoca uma sensação de fracasso, revelando uma incapacidade em cumprir algo que lhe é imposto. De forma semelhante, a canção "Sem Silêncio", da banda Cosmogonia - uma das pioneiras do movimento Riot Grrrl no Brasil -, também transmite um tom de indignação enfiada. Em um dos trechos, a banda expressa descontentamento com práticas cotidianas que afetam as mulheres, como estar "calada e omissa", conforme ilustrado na letra:

Todas as vezes em que pensamos
E mesmo aquelas em que achamos
Não existir motivos, não existir saída
Foi o momento em que nos encontramos
Para existir em toda essa vida
Em todo momento calada e omissa

(DELGADO; LOPES; RINALDI; ROSA, 2019)

Ao declarar que sente sua vida ficando para trás (enunciado 4) e pedir para que soltem sua mão (enunciado 5), a letra pode ser interpretada como a expressão de um desejo de isolamento, onde não há mais soluções visíveis para os conflitos enfrentados naquele momento. O peso do mundo parece recair sobre essa mulher, frequentemente retratada como dependente, submissa e privada de espaços de fala. A canção transmite uma imagem marcada pelo sofrimento e pela desesperança. No enunciado (9), quando afirma que "nada mais brilha", sugere-se a perda de um prazer antes presente, refletindo um vazio emocional e existencial.

A condição feminina na sociedade, ao longo da história, foi caracterizada por exclusão e marginalização (MAGALHÃES, 2007). Mulheres eram obrigadas a casar, viver sob tutela masculina e desempenhar papéis domésticos, como gerar filhos, encontrando-se assim confinadas ao lar. Essa insatisfação também é retratada em outra canção da banda Cosmogonia, intitulada "Tempo":

Por quantos dias
Por quantas horas nos renderemos à nossa omissão?
Por quantos anos
Sem demora nós aguentaremos mais agressão?
Por quantos meses
Por quantos anos, por quantas vidas?
Por quantas de nós?
Por quantas mortes
Por quantas levamos? Para longe de tudo?
Para longe de nós?

(DELGADO; LOPES; RINALDI; ROSA, 2019)

E quando essas mulheres se cansam de ocupar esse papel, o que resta? Para bell hooks (2018), feminismo é um movimento para acabar com sexismo, exploração sexista e opressão. O movimento Riot Grrrl também reflete esse compromisso de transformação, desafiando o papel tradicionalmente atribuído às mulheres ao introduzir o “punk feminista” na cena underground, amplamente dominada por homens. Essa perspectiva é percebida na música da banda Klitoria em um tom de insatisfação pela figura feminina. Durante a entrevista, a banda revelou que algumas palavras nas letras foram escolhidas apenas para “conseguir rimar” com o restante da composição. Esse é o caso do enunciado (10), em que Malu, a vocalista, mencionou que nem sabia tocar bateria na época e que as letras eram, em grande parte, “improvisadas”.

Abaixo analiso a letra de “Conteúdo Explícito “Laboratório”:

- (1) Ogro
- (2) Brocha
- (3) Filho da Puta

- (4) Bobo
- (5) Bosta
- (6) Seu Fascista

- (7) Vou cortar seu pinto todo
- (8) Vou cortar seu pinto fora
- (9) Vou cortar seu piru de ogro
- (10) Vou cortar seu pinto agora

(BESSA; CARVALHO; COELHO; RODRIGUES, 2022)

A predominância da linguagem coloquial, caracterizada pelo uso de expressões utilizadas no cotidiano e pela presença de diversas variedades linguísticas, foi constatada por Costa (2003) na materialidade linguística da canção. Quando nos referimos a palavrões, eles estão presentes em um estilo informal, em conversas despojadas e/ou que sejam tomadas pela raiva, por exemplo, e raramente se encontram na escrita formal. “Conteúdo Explícito ‘Laboratório’” é repleta de palavrões, mais especificamente xingamentos a essa outra pessoa. Tanto nos enunciados (1), (2) e (3), quanto nos enunciados (4), (5), (6) são dirigidas palavras de baixo calão para esse homem, e poderíamos nos perguntar o porquê daquelas palavras: será que simbolizam um ato de revolta ou vingança sobre alguma ação daquela pessoa contra o “eu poético” (PEREIRA, 2013) de uma mulher da música? A repetição dos palavrões ao longo da música parece ilustrar tal atitude buscada nesta musicalidade.

O corte do órgão reprodutor masculino como é descrito no enunciado (7) traz algumas categorias que podem ser estudadas a partir da antropologia das emoções: humilhação, desprezo e nojo representam aspectos importantes nos estudos sobre marcadores sociais da diferença,

sobretudo no contexto da desigualdade, “porque existe um lugar social em que gênero, sexualidade, raça e classe são construídos e reconhecidos a partir de atos vexatórios e de rebaixamento” (DÍAZ-BENÍTEZ; GADELHA; RANGEL, 2021, p.12). Essa atitude hostil de “vou cortar seu pinto agora” nos mostra que o nojo atua como “um fator combinado a outras emoções (desprezo, ódio, humilhação, rechaço) nas dinâmicas de violência” (DÍAZ-BENÍTEZ; GADELHA; RANGEL, 2021, p.16), mesmo a violência física, como é nesse caso.

Na canção, os insultos dirigidos aos homens, como “Ogro”, “Brocha” e “Filho da Puta”, expressam um misto de nojo e rejeição, evidenciando um tipo de humilhação imposta pela persona feminina da letra. Essas emoções ganham destaque ao revelar a indignação das mulheres em situações de subordinação ou inferioridade em relação ao outro. Essa dinâmica é especialmente significativa quando se considera que emoções como humilhação, nojo e desprezo “são pensadas como caminhos para a interpretação das gramáticas do racismo, da homofobia, da transfobia, bem como das situações em que são ativadas e atualizadas as hierarquias de gênero e de classe” (DÍAZ-BENÍTEZ; GADELHA; RANGEL, 2021, p.12).

Analiso a letra de “Eu não vou te ouvir”, a última música do EP:

- (1) Se você acha
- (2) Que vai me controlar
- (3) Pode esquecer
- (4) Eu não respondo a você

- (5) Fecha essa boca
- (6) Antes que eu feche a força
- (7) Cala essa boca
- (8) Você não sabe nada

- (9) Vai tomar no cu
- (10) Eu não vou te ouvir
- (11) Vai tomar no cu
- (12) Eu não tô nem aí

- (13) Não tô nem aqui
- (14) Vai tomar no seu cu
- (15) Vai tomar no cu

- (16) Você não passa de um verme
- (17) Nem sua mãe te ama
- (18) Tá na merda e me chama
- (19) Mas eu não vou te ajudar

(BESSA; CARVALHO; COELHO; RODRIGUES, 2022)

No enunciado (4), o discurso feminista aparece a partir da frase ao desafiar a autoridade masculina que tenta impor o controle sobre a mulher, afirmando que ela não será mais subjugada. Nesse contexto, a mulher opta por não responder à essa tentativa de controle,

marcando um rompimento definitivo com essa dinâmica. As conquistas do movimento feminista trouxeram mudanças significativas na correlação de forças (MARCUS (2010), transformando-as e criando espaço para a autonomia feminina. Segundo Melo (2006), “as riot grrrls adotam um feminismo contundente e exaltado, numa crítica, e ao mesmo tempo uma redefinição, ao que comumente se espera de uma garota: comportada, meiga, frágil” (MELO, 2006, p.2). A humilhação vivenciada por essas mulheres é transformada em raiva, como evidenciado no enunciado (7) pelo uso do xingamento. De acordo com Orlandi (2015 apud PINHEIRO, SILVEIRA, DE SOUZA E DA SILVA, 2018), os discursos implícitos na enunciação levam o ouvinte a associar a imagem da enunciadora a uma mulher questionadora e independente. Essa percepção é reforçada pelo fato de a música ser interpretada por uma mulher e pertencer a uma banda de riot grrrl, desafiando a figura do homem como símbolo de prepotência e dominação.

O enunciado (5) representa uma provocação direcionada ao homem, remetendo ao histórico silenciamento imposto às mulheres e evidenciando sua condição de subalternidade (SPIVAK, 2010). Esse silenciamento reflete a falta de espaço para que suas vozes sejam ouvidas. A frase "antes que eu feche à força" expressa, por parte da intérprete, um desejo de inversão dessa dinâmica, sugerindo uma forma de vingança em que, desta vez, é a figura masculina que enfrenta a mesma imposição de silêncio retratada na música.

No enunciado (7), a expressão “cala a boca” é uma maneira ríspida de exigir que alguém interrompa sua fala, geralmente por ser considerado inconveniente. O questionamento é: “Quem é você para mandar em mim? Você não sabe de nada.” Essa indagação expõe a ideia de que a mulher idealizada por alguns é submissa, o que não se aplica à protagonista da música. A composição, carregada de raiva e marcada por gritos, reflete uma resistência contra a dominação masculina e as relações de poder que historicamente prejudicam as mulheres. Miguel e Biroli (2014) reforçam essa perspectiva ao afirmar que:

Numa sociedade estruturada pela dominação masculina, a posição das mulheres não é apenas “diferente” da dos homens. É uma posição marcada pela subalternidade. Mulheres possuem menos acesso às posições de poder e de controle dos bens materiais. Estão mais sujeitas à violência e à humilhação. O feminino transita na sociedade como inferior, frágil, pouco racional; é o “outro” do universal masculino, como a reflexão feminista aponta desde Simone de Beauvoir. A ruptura com esse estatuto subalterno exige a revisão dos privilégios masculinos. (MIGUEL; BIROLI, 2014, p.102)

Segundo Houaiss (2001), palavrão é uma palavra de teor grosseiro ou obsceno, sendo "obsceno" algo que, no âmbito da sexualidade, fere o pudor. Termos como "baixo calão" e "palavra feia" costumam ser usados como sinônimos. Os palavrões têm caráter ofensivo e, conforme Damo (2005, p. 104), frequentemente apresentam "uma estética da honra, da

alteridade e da masculinidade". No enunciado (9), o uso de palavras expressa a raiva da mulher de maneira contrária à visão tradicional que os associa à imoralidade, prejuízo ou ofensa. Aqui, o espaço simbólico da "virilidade", historicamente ligado ao masculino, é subvertido por uma força feminina. No enunciado (12), percebe-se a rejeição de qualquer preocupação com julgamentos externos, mantendo uma postura firme e inabalável. A canção, assim, evoca uma noção de empoderamento, ainda que o termo não seja explicitamente mencionado no discurso.

O enunciado (16) expressa o desprezo direcionado à pessoa mencionada ao longo da música. De acordo com Pinheiro, Silveira, De Souza e Da Silva (2018), ao citarem a percepção de Orlandi (2015), esse discurso carrega um "interdiscurso, no qual o ouvinte inconscientemente relaciona a enunciação com a questão institucional do homem como ser dominador, que tende a comandar os atos de sua parceira. Por isso, o 'você' está relacionado ao homem" (PINHEIRO; SILVEIRA; DE SOUZA; DA SILVA, 2018, p. 57). De maneira semelhante, o enunciado (18) reforça o desprezo da intérprete em relação ao homem a quem se refere.

A música pode ser uma excelente ferramenta para estudar as emoções a partir da perspectiva das Ciências Sociais. Cada estilo musical exerce influência sobre nosso cotidiano e sentimentos, seja por nossa subjetividade, seja pela melodia e ritmo que o caracterizam. No caso específico do punk feminista, essa relação se intensifica, revelando um campo rico para compreender as interações entre música e diversas violências simbólicas (BOURDIEU, 2003) a que as mulheres estão submetidas. O sociólogo francês trata a violência simbólica como:

violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento (BOURDIEU, 2003, p. 7-8).

Gomes e Mello (2019), em seu artigo "Relações de gênero e a música popular brasileira: um estudo sobre as bandas femininas", destacam que atributos como potência, força, "pegada forte", resistência física e poder são frequentemente associados ao rock e ligados ao ideal de masculinidade. Em contrapartida, características como sensibilidade, suavidade e afetividade tendem a ser relacionadas ao feminino. Na música analisada, ocorre uma inversão desses papéis, colocando a mulher em um espaço tradicionalmente associado a figuras masculinas. O punk rock, assim, pode ser entendido como uma expressão cultural que reflete questões sociais mais amplas, incluindo as desigualdades de gênero, que permeiam diversos aspectos da vida em sociedade.

4.2.3 Análise das capas da Texuga

No caso da banda Texuga, analiso aqui o EP “Escárnio e Maldizer”, lançado em julho de 2023. O trabalho é composto por quatro faixas: “Autoestima”, “Vaquejada”, “Raiva” e “Não Tenho Medo”. As composições da banda se destacam por terem uma duração média maior do que as da Klitoria, além de apresentarem uma batida musical mais suave. Com um total de 11 minutos e 19 segundos, o EP oferece, em média, cerca de dois minutos e meio por faixa. O nome “Texuga” deriva de “texugo”, também chamado de texugo do mel, um animal carnívoro encontrado na região euro-asiática, caracterizado por sua pelagem branca com duas listras pretas que se estendem do focinho até as orelhas.

Com seu corpo robusto e levemente alongado, o texugo é retratado na capa do EP, onde aparecem dois texugos tocando alaúdes e vestidos como trovadores. A ilustração faz alusão às cantigas do trovadorismo, marcadas por sátiras e deboches que variavam entre tons mais leves e outros mais ácidos e diretos, como podemos observar na imagem abaixo:

Figura 22: Capa do EP “Escárnio e Maldizer” da banda Texuga (2023).



Fonte: Mabel, 2023.

A aparência do texugo remete bastante à fisionomia dos furões e doninhas, o que pode nos fazer enganar e até acreditar que o animal é dócil, fofo e até domesticável quando, na verdade, é destemido, raivoso e violento. Em uma reportagem da “Um só planeta” (2022), um texugo-de-mel enfrenta três leopardos em uma batalha pela sobrevivência, a qual surpreendentemente acaba vencendo. Essa cena é mostrada em um vídeo gravado na África do Sul, o que acabou dando ao texugo a fama de “animal mais destemido do mundo” pois, apesar de ser pequeno e aparentemente impotente, não tem medo de predadores maiores que ele.

Assim, podemos refletir sobre a persona feminina, frequentemente associada a características como doçura, vulnerabilidade e fragilidade. A capa do EP faz referência à meiguice e à ternura com os texugos na imagem, características que, em um contexto musical mais específico, não são facilmente aceitas no gênero punk (GOMES; MELLO, 2019). No entanto, ao conhecermos melhor a banda "Texuga", percebemos que a realidade é bem diferente. Em suas letras, a banda expressa raiva, faz contextualizações políticas e critica o próprio feminismo. Como descrevem na biografia musical disponível na plataforma Spotify, “assim como o animal que inspirou o nome, que é capaz de repelir outros bem maiores que ele, Texuga não dá a mínima.”

4.2.4 Análise das músicas da Texuga

Após ensaios exaustivos, em abril de 2023, o quarteto gravou as quatro canções do EP em duas sessões: no primeiro dia, registraram o instrumental ao vivo no estúdio, e no segundo, as vozes foram gravadas separadamente. Realizarei a análise das músicas seguindo a ordem de gravação. A primeira faixa é intitulada “Autoestima”:

- (1) O privilégio de ser um imbecil
- (2) O privilégio de ser um boçal
- (3) O privilégio de ser sempre um merda
- (4) E mesmo assim se ver como genial

- (5) Que autoestima da porra!
- (6) É fácil pra quem vive numa bolha
- (7) Que autoestima da porra!
- (8) Pele clara, dinheiro no bolso e cabeça oca

- (9) Gratidão por fazer o básico
- (10) Obrigada por fazer o mínimo
- (11) Parabéns por registrar seu filho
- (12) Alguém dá uma medalha para esse menino

- (13) O curioso caso de mulheres incríveis
- (14) Que perdem tempo atrás de homens medíocres
- (15) Tentando acreditar que podem regenerar
- (16) Porque além de esposa ainda tem que ser babá

- (17) Que autoestima da porra!
- (18) É fácil para quem vive numa bolha
- (19) Que autoestima da porra!
- (20) Pele clara, dinheiro no bolso e cabeça oca

(CATÃO; MARTINS; VALUCHE; VALVERDE, 2023)

O EP inicia com a faixa “Autoestima”, que critica pessoas em posições de privilégio

que se acomodam na mediocridade. A análise da letra revela como os privilégios masculinos se manifestam, evidenciados nos enunciados (1), (2) e (3), que ironizam a exaltação e os elogios direcionados a homens por realizarem apenas “o básico”. Diversos relatos de mulheres apontam que méritos por trabalhos realizados por elas são frequentemente atribuídos a homens, geralmente brancos, como destacado no enunciado (8), que aborda homens privilegiados financeiramente e racialmente. A música reflete, portanto, sobre a construção social da identidade branca e masculina, frequentemente imaginada como uma essência intrínseca a certos indivíduos, conferindo-lhes poder e privilégios.

Por isso, os homens são descritos como tendo uma "autoestima da porra", conforme apontam os enunciados (5), (6) e (7). A autoestima está relacionada à autoimagem, à valorização pessoal e à percepção das próprias habilidades, comportamentos e traços. Na música, essa autoestima elevada é alvo de crítica, pois esses homens raramente são responsabilizados por seus erros ou submetidos a críticas - um privilégio decorrente de serem homens e brancos. A letra adota um tom sarcástico para expressar gratidão a esses homens por fazerem apenas "o básico", contrastando com a realidade de muitas mulheres, que enfrentam desafios como a dupla jornada de trabalho e maternidade, frequentemente ignorados.

Isso nos leva aos enunciados (13), (14), (15) e (16), relatando o desperdício de mulheres incríveis submissas a homens medíocres, que “além de esposa ainda tem que ser babá”. A discussão da banda “Autoestima” lembra também que, embora a década de 1980 tenha marcado avanços na conscientização sobre as desigualdades de gênero, tanto no mercado de trabalho quanto no âmbito familiar, os papéis sociais atribuídos a homens e mulheres permanecem amplamente constantes, ressaltando que “a consciência antecipou-se às relações” (BECK, 2011, p. 150).

O álbum segue com a canção “Vaquejada”:

Vaquejada
 Atolada na lama
 Vaquejada
 Perdido e sem grana
 Tudo mato
 GPS quebrado
 Que roubada
 Por que saí da cama?

Corrida de charrete
 Caminhos desertos
 Velhos e bares
 Cachorros selvagens
 Corrida de charrete

Cachorros, desertos
Velhos e bares
Caminhos selvagens

Vaquejada
Estrada de terra
Ninguém passa
na Vaquejada
Só buraco
Afundou o carro
Que roubada
Por que saí da cama?

Corrida de charrete
Caminhos desertos
Velhos e bares
Cachorros selvagens
Corrida de charrete
Cachorros, desertos
Velhos e bares
Caminhos selvagens

Lugares estranhos
Calor desgraçado
Roças e ranchos
Cavalos cansados
Não tem como fugir
Não tem para onde ir
De volta na Rua Capivari
Presos na... Vaquejada!

Terra de ninguém
Terra de ninguém

(CATÃO; MARTINS; VALUCHE; VALVERDE, 2023)

A segunda faixa, “Vaquejada”, se destaca por ser a única do EP que não apresenta um teor político para análise neste trabalho, diferenciando-se das demais músicas que abordam questões sociais e de gênero. A canção narra uma situação de “perrengue” vivida por Marcela e Thaís, vocalista e guitarrista da banda, respectivamente. Embora não tenha o engajamento crítico das demais faixas, “Vaquejada” integra a narrativa do EP ao abordar situações pessoais de dificuldade na vida dos integrantes, independentemente do contexto.

A penúltima faixa do EP, intitulada “Raiva”, expressa esse sentimento de maneira intensa através da voz de Thaís, guitarrista da banda:

- (1) Vesti meu ódio
- (2) E me atirei para cima
- (3) De quem já cisma

- (4) De quem duvida
- (5) Sequei meu pranto
- (6) Joguei num canto qualquer
- (7) Para você não ver e achar
- (8) Que pode me deter

- (9) Mas se você me mata
- (10) Só te devolvo raiva
- (11) Obrigada por nada...

- (12) Mas se você me mata
- (13) Não ouse pedir calma
- (14) Obrigada por...

- (15) Eu estive sempre só
- (16) Aonde você tava?
- (17) Eu nunca estive só
- (18) Eu e a minha mágoa

- (19) Eu estive sempre só
- (20) Aonde você tava?
- (21) Eu nunca estive só
- (22) Eu e a minha raiva

(CATÃO; MARTINS; VALUCHE; VALVERDE, 2023)

A música, como mencionado na entrevista, tem um papel significativo para Thaís, funcionando como um meio de ressignificar emoções complexas, como a raiva. Sendo mulher negra, ela identifica a raiva não apenas como um sentimento individual, mas como uma ferramenta de resistência e transformação social. O ato de "vestir o ódio", mencionado no enunciado (1) sugere a apropriação desse sentimento como um ato político, que desafia as narrativas históricas que deslegitimam as emoções de pessoas marginalizadas, especialmente mulheres negras. Isso reflete um processo em que Thaís transforma uma emoção frequentemente vista como negativa em uma força construtiva e mobilizadora.

A noção de raiva para a análise dessa música partirá das reflexões da norte-americana Audre Lorde. Considerada uma das mais importantes teóricas sobre o feminismo negro, a autora carregava em si as marcas de ter existido como uma mulher, negra e lésbica. Ao evidenciar as interseccionalidades de raça e gênero, Lorde (2019) nos apresenta a raiva como possível fonte de energia que alimenta a luta e fomenta transformações. Além de uma reação legítima diante das opressões sociais, a raiva seria uma forma de resistência ao ódio direcionado às mulheres negras. Isso é ilustrado pela música no enunciado (5), no qual a mulher, ao secar as lágrimas, não se revela submissa a essas opressões nas quais está imersa, mas sim reage com raiva. Sendo

assim, a autora nos convida a abraçar o potencial reativo da raiva, incentivando a mobilização social no combate ao racismo, sexismo e homofobia.

Conforme destaca Alves (2023), uma representação amplamente reconhecida “consiste na ideia de associar a mulher negra a uma pessoa raivosa e enfurecida, como se ela sempre estivesse pronta “para atacar o outro.” (ALVES, 2023, p. 81). Essa visão estereotipada tem implicações significativas, pois deslegitima a expressão de sentimentos como indignação e revolta por parte das mulheres negras, especialmente em contextos de enfrentamento ao racismo. Ao reduzir essas manifestações a uma suposta "raiva descontrolada", o discurso racista desqualifica a luta por justiça racial, desviando o foco das questões estruturais e históricas que fundamentam essa indignação legítima. No contexto apresentado, a música reinterpreta a raiva em outro sentido, como o potencial para despertar a mobilização dos sujeitos marginalizados.

Nos enunciados (15) e (16), destaca-se a solidão da mulher negra, uma presença constante em sua trajetória. O debate sobre esse tema ganhou maior evidência nos últimos anos, e segundo Mizael, Barrozo e Hunziker (2021), “tal fenômeno aponta para o fato de que a experiência de solidão das mulheres negras é diferente da solidão que pode existir entre mulheres brancas, pois, embora ambas sofram os efeitos do machismo, as mulheres brancas não sofrem racismo” (MIZAEL, BARROZO, HUNZIKER, 2021, p. 217). Em resposta a essa solidão, surge a raiva, como exemplificado nos enunciados (17) e (18). Essa emoção torna-se uma companheira constante, inseparável, para a mulher negra. Nesse contexto, Audre Lorde reflete sobre como a raiva pode ser articulada politicamente, enfrentando as distorções raciais que marcam sua vivência:

Minha reação ao racismo é raiva. Essa raiva devorou pedaços da minha existência apenas quando permaneceu silenciada, inútil para qualquer um. Ela me foi útil nas salas de aula carentes de luz e aprendizado, onde as obras e as histórias de mulheres negras eram menos que uma bruma. Ela me serviu como fogo diante da frieza do olhar incompreensível das mulheres brancas que veem a minha experiência e a do meu povo apenas como novas razões para sentir medo ou culpa. E minha raiva não serve de desculpa para que você não lide com a sua cegueira, nem de motivo para que você se esquive das consequências de seus próprios atos (LORDE, 2019, p. 150).

A faixa final do EP, intitulada “Não tenho medo”, aborda uma variedade de temas políticos:

- (1) Não vai ter sororidade que me faça
- (2) Não virar um soco no meio da sua cara

- (3) Quer um palco para aparecer
- (4) A Barbie do gelo quer te convencer
- (5) Defende a família tradicional
- (6) Mas seu raciocínio é tipo o aborto mental

- (7) Não tenho medo do inverno
- (8) De fascista
- (9) De cruz de ferro

- (10) Não tenho medo do inverno
- (11) De quem dizia que pagar peitinho era protesto

- (12) Quer um palco para aparecer
- (13) A Barbie do gelo quer te convencer
- (14) Defende a família tradicional
- (15) Mas seu raciocínio é tipo o aborto mental

- (16) Não tenho medo do inverno
- (17) De fascista
- (18) De cruz de ferro

- (19) Não tenho medo do inverno
- (20) De quem dizia que pagar peitinho era protesto

- (21) Você quer atenção?
- (22) (Então Toma)
- (23) Você é uma piada pronta
- (24) Feminismo dá dinheiro?
- (25) (Cadê?)
- (26) Nunca caiu na conta

- (27) Você quer atenção?
- (28) (Então Toma)
- (29) Você é uma piada pronta
- (30) Feminismo dá dinheiro?
- (31) (Cadê?)
- (32) Nunca caiu na conta

- (33) Minha fantasia de todo carnaval
- (34) Branca maluca defensora da moral
- (35) Minha fantasia de todo carnaval
- (36) Branca maluca nazista tropical

- (37) Minha fantasia de todo carnaval
- (38) Branca maluca defensora da moral
- (39) Minha fantasia de todo carnaval
- (40) Branca maluca tarada na federal

- (41) Eu Não tenho medo do inverno
- (42) De fascista
- (43) De cruz de ferro

- (44) Não tenho medo do inverno
- (45) De quem dizia que pagar peitinho era protesto

- (46) Não vai ter sororidade que me faça

(47) Não virar um soco no meio da sua cara

(CATÃO; MARTINS; VALUCHE; VALVERDE, 2023)

O EP encerra com a faixa “Não Tenho Medo”, um recado direto que critica, de forma irônica, a violência gratuita daqueles que buscam se promover utilizando pautas identitárias, como o feminismo. No enunciado (4), a banda faz referência à “Barbie do gelo”, em alusão à boneca Barbie, personagem fictícia criada pela empresa estadunidense Mattel nos anos 1950, destacando seu tom de pele branco, quase "gelo". Como ilustrado pelo filme da boneca lançado em 2023, viver na “Barbielândia” é reservado às pessoas perfeitas, onde tudo deve permanecer impecável, contrastando com o mundo real, para o qual a boneca é forçada a ir. Nos enunciados (5) e (6), são delineadas as ações dessa mulher privilegiada e seus valores conservadores, evidenciados pelo apoio à "família tradicional brasileira". Ao mesmo tempo, sua visão é comparada a um "aborto mental", uma expressão amplamente criticada por aqueles que defendem ideias conservadoras e se posicionam contra a interrupção voluntária da gravidez.

No enunciado (8), essa Barbie também é chamada de fascista. Assim como na música “Conteúdo Explícito ‘Laboratório’” do grupo Klitoria, já mencionada neste trabalho, o termo fascista é empregado para designar alguém cujas ações compactuam com o fascismo⁴³, regime autoritário originado na Itália, baseado em princípios como autoritarismo, nacionalismo e controle dos meios de comunicação de massa. Ao usar essa denominação na canção, Texuga afirma não ter medo “nem de fascista” nem “de cruz de ferro” - conforme destacado no enunciado (9). Esta última é uma condecoração característica dos períodos de guerra, amplamente utilizada por oficiais do exército comandado por Adolf Hitler, frequentemente contendo uma suástica em seu centro.

A música expõe como essa mulher branca e privilegiada é retratada como uma piada, com a banda utilizando o deboche para atacá-la, como evidenciado nos enunciados (34), (35), (36) e (37). Ao mencionarem a “branca maluca”, há uma possível inversão do xingamento racista “nega maluca”, frequentemente associado à prática do blackface⁴⁴ e utilizado como fantasia em carnavais. Na canção, a banda subverte o insulto, desta vez direcionando-o à mulher

⁴³ Segundo o filósofo e historiador Norberto Bobbio (2004), o termo fascismo se refere principalmente à sua dimensão histórica. Esta é constituída pelo fascismo italiano liderado por Benito Mussolini e posteriormente pelo fascismo alemão.

⁴⁴ O blackface teve origem nos Estados Unidos durante o século 19, quando atores teatrais pintavam seus rostos com carvão ou cortiça para representar personagens afro-americanos. Isso ocorria devido à exclusão dos negros das expressões artísticas naquela época. Infelizmente, essa prática ganhou popularidade, expandindo-se para o teatro europeu e até mesmo para programas de televisão. Os negros eram retratados de maneira caricata e exagerada, resultando em representações depreciativas.

branca. Conforme apontam Ramos, Rocha e Carvalho (2020), sintagmas relacionados à raça, como "mulher negra/branca", são construídos a partir da propagação do racismo, fundamentado na ideia de superioridade da branquitude. Essas representações reforçam e legitimam a dominação de pessoas negras por aquelas consideradas superiores exclusivamente por serem brancas.

A música aborda o Movimento Feminista em tom de deboche, como observado nos enunciados (24) e (25). Nesse contexto, é essencial destacar a importância do Feminismo Negro dentro das lutas sociais. Essa vertente desempenha um papel fundamental ao questionar a invisibilidade das mulheres negras enquanto sujeitos de estudo, referências teóricas e participantes nas diversas esferas sociais, culturais e políticas. Na canção, o binômio mulher negra/mulher branca ganha ainda mais relevância, especialmente considerando que uma das integrantes da banda, sendo uma mulher negra, atua não apenas como guitarrista, mas também como compositora dessa música. Segundo Lima (2018):

O feminismo negro, como um movimento de mulheres negras alinhadas tanto com a proposta feminista de emancipação da mulher, fim das violências simbólicas e materiais oriundas das desigualdades de gênero quanto com a proposta antirracista de combate à discriminação racial, só surgirá enquanto tal no Brasil no final dos anos 1970 (LIMA, 2018, p.182).

Conforme Angela Davis argumenta em seu livro “Mulheres, Raça e Classe” (2016), ao abordar o sufrágio feminino nos Estados Unidos: “mulher era o critério, mas nem toda mulher parecia estar qualificada. As mulheres negras, claro, eram praticamente invisíveis no interior da longa campanha pelo sufrágio feminino...” (DAVIS, 2016, p. 46). Essa citação ressalta a exclusão das mulheres negras e evidencia a gravidade do problema: a dificuldade - ou mesmo a recusa - do feminismo predominante da época, marcado por sua branquitude e elitismo, em reconhecer as opressões vividas por mulheres não brancas e pobres como questões centrais. Essas mulheres eram frequentemente ignoradas, tanto enquanto pautas legítimas quanto como possíveis aliadas na luta feminista.

Logo em seguida, retornamos às duas primeiras estrofes da música, apresentadas nos enunciados (1) e (2). O termo “sororidade”, amplamente debatido nos últimos anos, refere-se à solidariedade, empatia e apoio mútuo entre mulheres, promovendo união e respeito recíproco. No entanto, na música, essa sororidade é deixada de lado, evidenciada pela vontade de socar outra mulher. A raiva, nesse caso, expressa pela intenção de agressão, pode ser comunicada tanto pela linguagem verbal quanto pela física, como apresentado na canção. Vale ressaltar que, embora seja uma música de mulheres para mulheres, a letra evidencia as dinâmicas de opressão e privilégio entre as figuras femininas retratadas, considerando as marcas da

interseccionalidade.

CONCLUSÃO

Nos últimos anos, a música tem sido valorizada como uma poderosa expressão cultural, capaz de transcender barreiras sociais e conectar pessoas em torno de questões identitárias e coletivas. No entanto, quando se trata da participação feminina, é percebida uma lacuna histórica marcada pela invisibilidade e marginalização de suas contribuições. Embora as mulheres desempenhem um papel ativo e criativo na produção musical, frequentemente enfrentam estruturas que limitam seu reconhecimento, refletindo desigualdades sustentadas por normas de gênero. Esses desafios destacam a necessidade de repensar as dinâmicas de poder na música, abrindo espaço para que suas vozes sejam ouvidas e suas obras plenamente reconhecidas.

Essas convenções, discutidas ao longo deste trabalho, representam construções sociais que impactam tanto coletivos quanto indivíduos, afetando particularmente as mulheres, tanto em nível individual quanto como grupo social. Profundamente enraizadas em diversas sociedades e esferas, incluindo a música - objeto central deste estudo -, essas normas reforçam desigualdades de gênero. A conexão entre música e os âmbitos social, político e cultural tem atraído crescente interesse acadêmico nos estudos contemporâneos, se consolidando como uma área de pesquisa que explora com êxito questões de gênero na análise de produtos culturais e representações.

Nesta dissertação, analisei a música punk sob uma perspectiva acadêmica e feminista, explorando como as mulheres são impactadas por sua posição social específica e pelo contexto carioca em que estão inseridas. Essa abordagem permite compreender como a música punk, com sua estética e ethos contestadores, pode funcionar como um espaço de resistência e expressão identitária para as mulheres. No contexto do Rio de Janeiro, essa expressão ganha contornos únicos, influenciados por questões como desigualdade de gênero, violência simbólica e as especificidades culturais da cidade. Assim, ao investigar as experiências dessas mulheres no cenário punk carioca, se buscou evidenciar como elas negociam, recriam e desafiam as normas sociais e os papéis de gênero impostos, ao mesmo tempo em que constroem redes de solidariedade e identidade coletiva dentro desse universo musical.

No âmbito desses objetivos amplos, desenvolvi uma hipótese central que estrutura e orienta meu estudo. Proponho que as letras desempenham um papel fundamental no esforço contínuo da crítica feminista em compreender e dar voz à experiência feminina ao longo das gerações. Nesse contexto, analiso como as relações de poder de gênero são configuradas, perpetuadas e desafiadas nas obras das bandas Texuga e Klitoria. Paralelamente, exploro a

conexão entre as letras e o sentimento de raiva que permeia o universo dessas mulheres, as quais, através da prática do *do it yourself*, expressam suas emoções de forma politicamente engajada. Gênero, controle e poder emergem como temas centrais na Antropologia das Emoções, moldando o percurso deste estudo, que se baseia na análise das letras e capas de bandas punk.

No caso específico das bandas Klitoria e Texuga, cujas canções representam o espírito do movimento Riot Grrrl, suas letras e performances no palco desafiaram a força persistente patriarcal que permeava até mesmo a música popular. Através da raiva expressa nas composições e nas apresentações, essas mulheres se posicionaram como agentes ativas, engajadas política e socialmente, em uma postura de resistência e rebeldia. Nesse contexto, a música se apresenta não apenas como um espelho das distribuições desiguais de poder nos âmbitos social, político e cultural, mas também como uma ferramenta poderosa para questionar e enfrentar a invisibilidade das mulheres na cultura. É nesse ponto que os estudos musicais e a teoria crítica feminista se cruzam, oferecendo uma abordagem metodológica rica e interdisciplinar. Essa combinação permite investigar as condições sociais e culturais que perpetuam a exclusão das mulheres, ao mesmo tempo em que valoriza seu papel ativo na produção artística, destacando suas obras e demonstrando como elas podem ser analisadas de forma criteriosa e significativa.

Assim como as músicas dessas bandas mantêm sua relevância até o momento presente, as canções do circuito carioca também serão lembradas como marcos de um período em que o movimento Riot Grrrl já não ocupa o mesmo protagonismo no cenário brasileiro. Elas simbolizam uma resistência contínua, reafirmando a importância de dar visibilidade às vozes femininas e preservar suas histórias em uma cena musical que, muitas vezes, ainda reproduz estruturas de exclusão. A durabilidade dessa produção musical reforça o poder transformador da arte como ferramenta de contestação e construção de memória coletiva, especialmente em contextos de luta por equidade e justiça social.

Historicamente, as mulheres foram vistas como figuras periféricas no campo da música, muitas vezes relegadas a papéis secundários e passivos. As mulheres eram concebidas tacitamente como agentes passivas e participantes secundárias: musas, mas não criadoras. Essa visão limitava suas contribuições à inspiração para os homens, enquanto suas próprias produções eram frequentemente marginalizadas ou ignoradas. Além disso, reforçava as normas de gênero que, ao longo do tempo, silenciavam as vozes femininas e restringiam seu espaço de atuação no cenário musical. No entanto, movimentos como o Riot Grrrl, representados por bandas como Klitoria e Texuga, desafiaram essa estrutura, oferecendo uma nova perspectiva,

na qual as mulheres não apenas eram protagonistas, mas também criadoras, criadoras de um som rebelde e de uma narrativa de resistência.

Ao criar e abordar a música a partir de novas perspectivas e paradigmas, esta dissertação revelou como existem e ainda surgem músicas que propõem modelos alternativos de compreensão, demonstrando como uma geração de mulheres se posicionou firmemente contra as injustiças, a opressão e o preconceito, abrindo espaço para novas oportunidades para artistas femininas. As composições das bandas selecionadas, como busquei evidenciar neste trabalho, servem como exemplos complexos, porém eficazes, para ilustrar essa abordagem ampliada sobre a interseção entre emoções e música.

REFERÊNCIAS

ABU-LUGHOD, L.; LUTZ, C. Introduction. In: LUTZ, C.; ABU-LUGHOD, L. (orgs.). *Language and the Politics of Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 1-23, 1990.

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

ALCONADA S.A.; SAINZ Á.C. Punk pioneers: Chicana Alice Bag as a case in point. Lectora: *Revista de Dones I Textualitat* 23: 83–98, 2017.

ALVES, Francisco Gabriel. A raiva como combustível para lutas por reconhecimento: um olhar sobre o caso Marielle Franco. PAULUS: *Revista de Comunicação da FAPCOM*, [S. l.], v. 7, n. 13, 2024. DOI: 10.31657/rcp.v7i13.651.>. Acesso em: 26 nov. 2024.

ATTALI J. *Noise: The Political Economy of Music*, translated by Massumi B. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1985.

BARBOSA, Karina Moritzen. *Entre gatas, demônias, flores e darma: atravessamentos de gênero em cenas musicais natalenses de rock*. 2020. 148f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Mídia) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2020.

BECKER, Howard S. *Outsiders: Estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar. 232pp. 2008 [1963].

BECKER, Howard S. *Uma teoria da ação coletiva*. 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1977.

BECK, Ulrich. *Sociedade de risco: rumo a uma outra modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2011.

BENNET, A; PETERSON, R. *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

BESSA, Maria Luiza; CARVALHO, Nina; COELHO, Aline; RODRIGUES, Brayner. Conteúdo Explícito “Laboratório”. Intérprete: Klitória. In: KLITORIA. 190, Rio de Janeiro, 2022. Faixa 4.

BESSA, Maria Luiza; CARVALHO, Nina; COELHO, Aline; RODRIGUES, Brayner. Eu não vou te ouvir. Intérprete: Klitória. In: KLITORIA.190. Rio de Janeiro, 2022. Faixa 5.

BESSA, Maria Luiza; CARVALHO, Nina; COELHO, Aline; RODRIGUES, Brayner. Nada mais brilha. Intérprete: Klitória. In: KLITORIA. 190. Faixa 3.

BESSA, Maria Luiza; CARVALHO, Nina; COELHO, Aline; RODRIGUES, Brayner. Quantas vezes mais. Intérprete: Klitoria. In: KLITORIA. 190, Rio de Janeiro, 2022. Faixa 1.

BESSA, Maria Luiza; CARVALHO, Nina; COELHO, Aline; RODRIGUES, Brayner. 190. Intérprete: Klitória. In: KLITORIA. 190, Rio de Janeiro, 2022. Faixa 2.

BISPO, Raphael; COELHO, Maria Claudia. Emoções, Gênero e Sexualidade: apontamentos sobre conceitos e temáticas no campo da Antropologia das Emoções. *Cadernos de Campo* (São Paulo - 1991), São Paulo, Brasil, v. 28, n. 2, p. 186–197, 2019. DOI: 10.11606/issn.2316-9133.v28i2p186-197. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/165042>>. Acesso em: 17 nov. 2024.

BIVAR, A. *O que é punk*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

BOBBIO, Norberto, MATTEUCCI, Nicola e PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*. São Paulo: Editora UnB. 2004.

BORGES, Laís Gomes. “Performance - Victor Turner”. In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2019. Disponível em: <<http://ea.fflch.usp.br/conceito/performance-victor-turner>>. Acesso em: 26 nov. 2024.

BOURDIEU, Pierre; *A Dominação Masculina*, 3ª ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BRAIDOTTI, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona, España: Editorial Gedisa, 2004.

CAIAFA, Janice. *O Movimento Punk na Cidade do Rio: A Invasão do bando Sub*. Rio De Janeiro: Zahar, 1985.

CAMARGO, M. A. “Manifeste-se, faça um zine!”: uma etnografia sobre “zines de papel” feministas produzidos por minas do rock (São Paulo, 1996-2007). *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 36, p. 155–186, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644992>>. Acesso em: 7 nov. 2024.

CASADEI, E.B. O punk não é só para o seu namorado: esfera pública alternativa, processos de identificação e testemunho na cena musical Riot Grrrl. *Música Popular em Revista*, Campinas, SP, v. 1, n. 2, p. 197–214, 2013. DOI: 10.20396/muspop.v1i2.12889. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/12889>>. Acesso em: 7 nov. 2024.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *O trabalho do antropólogo*. São Paulo: Unesp, 2000.

CASTRO, K; CASTRO, J; OLIVEIRA, A.N. *A moda como objeto de informação: o caso do Movimento Feminista Punk Riot Grrrl*. *AtoZ: novas práticas em informação e conhecimento*, 4(1), 24 – 33, 2015.

CATÃO, T.; MARTINS, Ana Clara; VALUCHE, Lucas; VALVERDE, Marcela. Autoestima. Intérprete: Texuga. In: TEXUGA. *Escárnio e Maldizer*. Rio de Janeiro, 2023. Faixa 1.

CATÃO, T.; MARTINS, Ana Clara; VALUCHE, Lucas; VALVERDE, Marcela. Eu não

admito. Intérprete: Texuga. In: TEXUGA. Rio de Janeiro, 2023. Single.

CATÃO, T.; MARTINS, Ana Clara; VALUCHE, Lucas; VALVERDE, Marcela. Não tenho medo. Intérprete: Texuga. In: TEXUGA. Escárnio e Maldizer. Rio de Janeiro, 2023. Faixa 4.

CATÃO, T.; MARTINS, Ana Clara; VALUCHE, Lucas; VALVERDE, Marcela. Raiva. Intérprete: Texuga. In: TEXUGA. Escárnio e Maldizer. Rio de Janeiro, 2023. Faixa 3.

CATÃO, T.; MARTINS, Ana Clara; VALUCHE, Lucas; VALVERDE, Marcela. Vaquejada. Intérprete: Texuga. In: TEXUGA. Escárnio e Maldizer. Rio de Janeiro, 2023. Faixa 2.

CATÃO, T.; MARTINS, Ana Clara; VALUCHE, Lucas; VALVERDE, Marcela. Raiva. Intérprete: Texuga. In: TEXUGA. Escárnio e Maldizer. Rio de Janeiro, 2023. Faixa 3.

CHIDGEY, Red. *Riot grrrl writing*. In: MONEM, Nadine. (ed.) *Riot Grrrl: revolution girl style now!*. Londres, Black dog, pp.100-141, 2007.

COELHO, M. C.. Gênero, emoções e vitimização: percepções sobre a violência urbana no Rio de Janeiro. *Sexualidad, Salud y Sociedad*. Rio de Janeiro, n. 10, p. 10–36, abr. 2012.

COELHO, Maria Cláudia. Narrativas da violência: a dimensão micropolítica das emoções. *Mana*, n. 16 (2), p. 265-285, 2010.

CONTIERI, Amanda Ágata. “*As mais tocadas*”: uma análise de representações da mulher em letras de canções sertanejas. 2015. 133f. Dissertação (Mestrado em Linguística). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

COSTA, N. B. Canção popular e ensino da língua materna: o gênero canção nos Parâmetros Curriculares de Língua Portuguesa. *Linguagem em (Dis)curso (Online)*, UNISUL. Tubarão, Santa Catarina, v. 4, n.1, p. 5-18, 2003.

COSTA, Tatiane Cruz Leal. *A Mulher Poderosa: construções da vida bem-sucedida feminina no jornalismo brasileiro*. 2015. 139 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

CRAPANZANO, Vincent. Reflections on Hope as a Category of Social and Psychological – Analysis. *Cultural Anthropology* vol. 18, n.1: 3–32. DOI 10.1525/can.2003.18.1.3, 2003.

CUSICK, Suzanne, Capítulo. In COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. *Rethinking Music. Gender, Musicology and Feminism*. Oxford University Press, p.471-499, 2001.

DAMO, Arlei Sander. *Do dom à profissão: uma etnografia do futebol de espetáculo a partir da formação de jogadores no Brasil e na França*. 2005. 435 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

DARMS, Lisa. *The Riot Grrrl Collection*. New York, Feminist Press, 2013.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELGADO, Gabriela; LOPES, Daniela; Maria Esther RINALDI; Karoline, ROSA. Sem Silêncio. Intérprete: Cosmogonia. IN: COSMOGONIA. Reviva!. São Paulo, 2019. Faixa 2.

DELGADO, Gabriela; LOPES, Daniela; Maria Esther RINALDI; Karoline, ROSA. Tempo. Intérprete: Cosmogonia. IN: COSMOGONIA. Reviva!. São Paulo, 2019. Faixa 3.

DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira; GADELHA, Kaciano; RANGEL, Everton. Apresentação do Dossiê: Nojo, humilhação e desprezo: Uma antropologia das emoções hostis e da hierarquia social. *Anuário Antropológico, [S. l.]*, v. 46, n. 3, p. 10–29, 2023. DOI: 10.4000/aa.8898. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/47801>. Acesso em: 26 nov. 2024.

DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira. “O gênero da humilhação. Afetos, relações e complexos emocionais”, *Horizontes Antropológicos*, 54 | 2019, 51-78.

DOWNES, Julia. Riot Grrrl: the legacy and contemporary landscape of DYU Feminist cultural activism. In: Monem, Nadine. (ed.) *Riot Grrrl: revolution girl style now!*. Londres, Black dog, pp.12-49, 2007.

DOWNING, John D. H. *Mídia radical: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais*. São Paulo: Editora Senac, 2002.

DURÃO, S.; COELHO, M. C. P. Moral e emoção nos movimentos culturais: estudo da “tecnologia social” do Grupo Cultural AfroReggae. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 55, n. 2, p. 899-935, 2012.

FOUCAULT, Michel. A Ordem do Discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970/ Michel Foucault; tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio, 24. Edi., São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

GALLO, I. Punk: Cultura e Arte. *Varia História*, 24(40), p. 747–770, 2018.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

GELAIN, Gabriela. Memórias da cena Riot Grrrl no Brasil: releituras de mulheres no punk feminista contemporâneo. *Revista Sapiência: Sociedade, Saberes e Práticas Educacionais*, v. 10, p. 1-20, 2021.

GELAIN, G.; AMARAL, A. R. Girls Rock Camps no Brasil: continuidade subcultural e presença Riot Grrrl. *IS Working Papers*, v. 1, p. 1-18, 2017.

GUERRA, Paula; STRAW, Will. I wanna be your punk: o universo de possíveis do punk, do D.I.Y. e das culturas underground, *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 6, No. 1 -1, 5-16, 2017.

- GEERTZ, Clifford. "Do ponto de vista dos nativos": a natureza do entendimento antropológico. In: GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Vozes. p. 85-107, 1997.
- GOMES, Rodrigo Cantos Savelli; MELLO, Maria Ignez Cruz. Relações de gênero e a música popular brasileira: um estudo sobre as bandas femininas. *DAPesquisa*, Florianópolis, v. 2, n. 4, p. 500–510, 2019. DOI: 10.5965/1808312902042007500. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/16645>. Acesso em: 21 nov. 2024.
- GOMES, Rui Telmo. O pessoal está interessado numa tour: ritos de procrastinação das cenas musicais underground. *Sociologia, Problemas e Práticas*. 76 | 2014.
- GROSZ E. *Futuros feministas ou o futuro do pensamento*. Labrys Estudos Feministas 2002; 1-2, jul/dez de 2002.
- GUERRA., P. Punk, ação e contradição em Portugal. Uma aproximação às culturas juvenis contemporâneas. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 102., p. 111-13, 2013.
- GUMES, N. V. C. Música: marcas sonoras juvenis. In: XXVII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. Porto Alegre: *Anais...* p. 1- 15. 2004.
- GWIAZDZINSKI, L., MAGGIOLI, M., STRAW, W. Géographies de la nuit / Geographies of the night / Geografie della notte. *Bollettino della Società Geografica Italiana*, s. 14, vol.1, n. 2, 3-22, 2018.
- HEBDIGE, Dick. *Subcultura: el significado del estilo*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2004.
- HERSCHMANN, Micael. Das Cenas e Circuitos às Territorialidades (Sônico-Musicais). *Logos, [S. l.]*, v. 25, n. 1, 2019. DOI: 10.12957/logos.2018.35696. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/35696>>. Acesso em: 8 nov. 2024.
- hooks, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. 1 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.
- ILLOUZ, E. *Saving the modern soul: therapy, emotions, and the culture of selfhelp*. Los Angeles: University of California Press, 2018.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. 14 ed. Campinas: Papirus, 2012.
- JANOTTI JUNIOR, Jeder. *Rock me like the devil: a assinatura das cenas musicais e das identidades metálicas*. Recife, PE: Editora Livrinho de Papel Finíssimo, 2014.
- KATZ, Jack. *Seductions of Crime: Moral and Sensual Attractions in Doing Evil*. Nova Iorque: Basic Books, 1988.
- LEITE, Flávia. *Riot Grrrl: capturas e metamorfoses de uma máquina de guerra*. 2015. 320 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

LEPECKI, André. Coreo-política e coreo-polícia. *Ilha Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 13, n. 1,2, p. 041–060, 2013. DOI: 10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>>. Acesso em: 15 nov. 2024.

LEPECKI, André. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. Routledge, Nova Iorque, 2006.

LIMA, Dulcilei C. Trajetórias políticas de mulheres negras na primeira metade do século XX: Laudelina de Campos Mello, Maria de Lurdes Vale Nascimento e Maria Brandão dos Reis. In: FARIAS, M.; SILVA, M. L.; OCARIZ, M. C.; STIEL NETO, A.. (Org.). *Violência e Sociedade: O racismo como estruturante da sociedade e da subjetividade do povo brasileiro*. 1ed.São Paulo: Escuta, v. 1, p. 1-288, 2018.

LORDE, Audre. Os Usos da Raiva: Mulheres Respondendo ao Racismo. In: LORDE, Audre. *Irmã Outsider*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, p.155-169, [1981] 2019.

LORDE, Audre. *Irmã outsider: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

LUTZ, Catherine. Antropologia com emoção. *Mana*. vol.18, n.1, p. 213-224, 2012.

LUTZ, Catherine. *Unnatural emotions: everyday sentiments on a Micronesian atoll and their challenge to Western theory*. Chicago, University of Chicago Press, 1988.

McCLARY, Susan. *Reshaping a discipline: Musicology and Feminism in the 1990s*. *Feminist Studies*, v. 19, n. 2, p. 399-423, 1993.

McCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Da periferia ao centro: pedaços & trajetos. *Revista de Antropologia*, São Paulo, Brasil, v. 35, p. 191–203, 1992. DOI: 10.11606/2179-0892.ra.1992.111360. Disponível em <<https://revistas.usp.br/ra/article/view/111360>>.. Acesso em: 16 nov. 2024.

MARCUS, Sara. *Girls to the front: the true story of the Riot Grrrl Revolution*. New York: Harper Perennial, 2010.

MAGALHÃES, Henrique. *O que é fanzine*. São Paulo, Brasiliense, 1993.

MELO, Érica I. de; Riot Grrrl: feminismo na cultura juvenil punk. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 7, 2006, Florianópolis. *Seminário Fazendo Gênero 7. Florianópolis*: Editora Mulheres, 2006. v. 7. p. 1-7.

MIZAEL, Táhcita Medrado e BARROZO, Sarah Carolinne Vasconcelos e HUNZIKER, Maria Helena Leite. Solidão da mulher negra: uma revisão da literatura. *Revista da ABPN*, v. no 2021, n. 38, p. 212-239, 2021 Tradução. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/1270>. Acesso em: 10 jan. 2024.

MIGUEL, Luís Felipe; BIROLI, Flávia. *Feminismo e política: uma introdução*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2014.

MORITZEN, K. “Minha resistência é minha revolução”: Feminismo Interseccional, Branquitude e Riot GrrrL. *TROPOS: COMUNICAÇÃO, SOCIEDADE E CULTURA (ISSN: 2358-212X)*, [S.l.], v.9,n.2, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/3979>>. Acesso em: 11 nov. 2024.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. *A cena musical da Black Rio: estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970*. Salvador: EDUFBA, 2018.

ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. São Paulo: Pontes, 2015.

PEIRANO, M. Etnografia não é método. *Horizontes Antropológicos*, v. 20, n. 42, p. 377–391, jul. 2014.

PEREIRA, Valéria Cristina. A Representação Da Mulher Na Música Popular Brasileira: Eu Poético E Voz Autoral. *VERBO DE MINAS*, Juiz de Fora, v. 14, n. 24. p. 102-127, ago./dez. 2013 – ISSN 1984-6959.

PINHEIRO, C. M. P.; SILVEIRA, R. V.; DE SOUZA, D. P.; DA SILVA, E. Q. Chora não coleguinha: uma análise da influência da formação discursiva do movimento feminista em músicas da dupla Simone & Simaria. *PragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, n. 15, p. 48-61, 12 nov. 2018.

PLANET HEMP. Porcos Fardados/Bicho Feroz (Música Acidental). Intérprete: Planet Hemp. IN: PLANET HEMP. Usuário. São Paulo: Sony Music Entertainment, 1995. Faixa 2.

QUINTELA, P.; GUERRA, P. Ciências sociais, arquivos e memórias: considerações a propósito das culturas musicais urbanas contemporâneas. *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, [S. l.], v. 33, 2017. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/Sociologia/article/view/2825>. Acesso em: 26 nov. 2024.

RAGO, MARGARETH. *Feminizar é preciso: por uma cultura filógina. São Paulo em Perspectiva*, 15(3), 53-66, 2001.

RAMOS DOS SANTOS, C.; MENDES DA ROCHA, M.; FRANCISCO DE CARVALHO, I. O racismo, antirracismo e branquitude: os signos e o tema em ressonância dialógica no embate ideológico. *fólio - Revista de Letras*, [S. l.], v. 12, n. 2, 2021. DOI: 10.22481/folio.v12i2.7420. Disponível em: <<https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/7420>>. Acesso em: 10 jan. 2024.

REZENDE, C. B.; COELHO, M. C. *Antropologia das emoções*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

RIOS, Fábio. COELHO, M.C. Emoção e Masculinidade no universo do futebol no Brasil. *Cadernos Pagu*, nº 58 (fevereiro). Campinas, SP:e205807, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8664329>>. Acesso em: 26 nov. 2021.

- RONDON, E. ; RODRIGUES, F. X. F. . Monopólio Legítimo da Força como Processo Civilizador: Weber e Elias em Perspectiva. In: XII SIMPÓSIO INTERNACIONAL PROCESSO CIVILIZADOR, 2009, Recife - PE. *Anais XII Simpósio Internacional Processo Civilizador: Civilização e Contemporaneidade*. Recife-PE: UFPE/FUNDAJ, 2009. v. 1. p. 03-16.
- ROSALDO, M. Toward an anthropology of self and feeling. In: SHWEDER, R. A.; LEVINE, R. A. (ed.). *Culture theory: essays on mind, self, and emotion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. p. 137-157.
- RUBINI, T. Musicologia, gênero e sonoridade eletrônica. In: XI ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, XI ENECULT, Salvador, 2015.
- SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Cadernos de Campo*, USP, v. 17, p. 237-59. 2008 (1992).
- SILVA, L. L. T. da. Risco e Vulnerabilidade Social feminina. *RELACult - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade*, [S. l.], v. 4, 2018. DOI: 10.23899/relacult.v4i0.972. Disponível em: <<https://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/972>>. Acesso em: 25 nov. 2024.
- SILVA, Patrick M. N. Performance, estilo e gênero no rolê riot grrrl do Rio de Janeiro. *LATITUDE (UFAL)*, v. 12, p. 136-161, 2018. Disponível em: <<https://www.seer.ufal.br/index.php/latitude/article/view/5152>>. Acesso em 26 nov. 2024.
- SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- SOUSA, Leticia N. A Cena das Minas: dinâmicas de gênero nas cenas musicais do Punk e do Hardcore em São Paulo. *Humanidades em diálogo*, São Paulo, Brasil, v. 10, p. 177–193, 2021. DOI: 10.11606/issn.1982-7547.hd.2021.159337. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/humanidades/article/view/159337>. Acesso em: 8 nov. 2024.
- STRATHERN, Marilyn. *O gênero da dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*. Tradução: André Villalobos. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.
- STRAW, W. Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. IN: DE SÁ, Simone Pereira; JANOTTI JUNIOR, Jeder (Org.). *Cenas musicais*. São Paulo: Anadarco, 2013. p. 9-24.
- STRAW, W. *Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music*. *Cultural Studies*, v.5, n.3, 1991, p.368-88.
- STRAW, W. Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. in: DE SÁ, Simone Pereira; JANOTTI JUNIOR, Jeder (Org.). *Cenas musicais*. São Paulo: Anadarco, 2013. p. 9-24.
- STRAW, W. The Urban Night. In Darroch, M., & Marchessault, J. (Eds.), *Cartographies of Place: Navigating the Urban* (pp. 185-200). Montreal, Quebec: McGill Queens University Press, 2015.

TAYLOR, D. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

UM SO PLANETA. Animal "mais destemido do mundo" enfrenta três leopardos em batalha épica pela sobrevivência. São Paulo: *Globo*, out. 2022.

VASCONCELLOS, Victor Maurício Barbosa de. A Cena da Rua, a Cena na Rua: um Debate sobre o Conceito de Cena Musical a Partir do Heavy Metal no Rio de Janeiro. *Espaço Aberto*, v. 1, n. 2, p. 129-142, 2011.

VELHO, Gilberto. *Observando o familiar*. Nunes, Edson (org.) A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social. Rio de Janeiro: Zahar. pp.36-46, 1978.

WEBER, Max. *A política como vocação*. A ciência como vocação. In: GERTH, H. H.;

WRIGHT MILLS, C. *Ensaio de sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.

WHYTE, William Foote. *Sociedade de esquina: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada*. Tradução de Maria Lucia de Oliveira. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.