

UM MAPEAMENTO RIOT GRRRL: PRÁTICAS FEMINISTAS EM CANÇÕES DE PROTESTO

Juliana Miranda¹

Resumo: Este artigo apresenta um recorte de uma pesquisa realizada acerca dos modos de produção de mulheres feministas dentro do cenário Riot Grrrl brasileiro, movimento musical pertencente ao gênero punk. Por meio de metodologias quanti-quali, este estudo tem como principal objetivo mapear bandas brasileiras que se inserem no panorama do Riot Grrrl do Brasil em seus aspectos geográficos e socioculturais, bem como compreender as subjetividades expostas através da análise do nome dessas bandas. Os resultados proporcionados por esta pesquisa apontam como o ativismo social se insere dentro da produção cultural e artística de mulheres feministas contribuindo para a fomentação e disseminação do feminismo em espaços alternativos.

Palavras-Chave: Riot Grrrl. Feminismo. Modos de produção.

MAPPING OUT RIOT GRRRL: FEMINIST PRACTICES IN PROTEST SONGS

Abstract: This article presents an excerpt from a research carried out on the modes of production of feminist women within the Brazilian Riot Grrrl scene, a musical movement belonging to the punk genre. Through quanti-quali methodologies, this study has as main objective to map Brazilian bands that are part of the Riot Grrrl scene in Brazil in their geographic

¹ Professora de Língua Portuguesa e Literatura do Ensino Básico. Graduada em Letras e Mestra em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus II. Endereço eletrônico: julianasnmi@gmail.com.

and sociocultural aspects, as well as to understand the exposed subjectivities through the analysis of the name of these bands. The results provided by this research point out how social activism is inserted within the cultural and artistic production of feminist women, contributing to the promotion and dissemination of feminism in alternative spaces.

Keywords: Riot Grrrl. Feminism. Means of production.

Introdução

A música nunca foi, necessariamente, um espaço de predominância feminina. O universo musical sempre esteve repleto de figuras masculinas e esta característica se tornou o ideal para participar deste universo. Pesquisas realizadas pelo grupo Rumos Itaú Cultural Música, em 2009 mostram que até o ano de 2006 o número de mulheres que compunham o espaço musical não ultrapassava 20%. A partir desse dado, é possível observar que a carreira musical para as mulheres não contava com a consolidação necessária para seu avanço. Cabe destacar, ainda, que, dentro dos 20% apontados na pesquisa citada anteriormente, a maioria das mulheres exerciam a função do canto que, para muitos músicos, difere-se da condição de instrumentista, dando a este último um reconhecimento maior. As dificuldades para a mulher musicista não fazia distinção de estilo musical, elas eram vivenciadas na música erudita, popular ou de raiz. Embora em alguns espaços as mulheres fossem mais aceitas do que em outros, a sua existência, no geral, era quase nula. A questão que sempre era/é posta em xeque era/é a capacidade feminina em reproduzir atividades ditas masculinas, talvez por isso, o lugar da mulher musicista tenha sido marcado pela sua atuação vocal, ou raramente instrumentistas, em gêneros musicais leves, melódicos e delicados.

Os anos se passaram, e pouca coisa mudou no que diz respeito à mulher no universo musical. Hoje, muito se discute

acerca da representação da mulher nas canções populares e as formas pelas quais as mulheres vêm sendo retratadas nesse cenário, mas essas discussões ainda se referem mais à mulher enquanto sujeito passivo do discurso do que a mulher enquanto sujeito discursivo. A situação se torna ainda mais estreita ao tratarmos da mulher enquanto musicista, estudando e compreendendo sua produção artística. Há neste âmbito uma ausência marcada pelo preconceito que destinou à mulher um espaço de silenciamento que atravessou séculos e persiste, de alguma forma, até os dias atuais. Para Sérgio Bittencourt-Sampaio (2012), há dois possíveis fatores para que essa ausência seja justificada, o primeiro fator é de natureza social, enquanto o segundo é de natureza psicobiológicas. No que tange o fator de natureza social, a intelectualidade é o fator principal da discussão, ou seja, a condição intelectual oferecida às mulheres ao longo dos séculos sempre fora inferior, quando não nulas, em comparação aos homens. Enquanto aos homens o estudo e outras atividades intelectuais eram de inegável importância e apreço, às mulheres restava apenas se ocuparem com as atividades domésticas e tantas outras que as tornassem preadadas donas de casa. Somente a partir de meados do século XIX tornou-se possível o ingresso das mulheres em cursos superiores, ainda de maneira restrita. De acordo com Bittencourt-Sampaio, o déficit de instrução intelectual sofrido pelas mulheres foi um empecilho significativo para o seu desenvolvimento nos setores culturais. Para ele, ainda que houvesse uma aptidão que incentivasse as produções artísticas e culturais, a desvantagem da mulher estava em seu pouco conhecimento intelectual, e mais: na descrença em sua capacidade artística. Devido a isso, as poucas mulheres que compunham no período do século XIX utilizavam-se de pseudônimos para terem suas composições aceitas socialmente, é o que afirma Bittencourt-Sampaio: “Algumas delas foram compelidas a adotar um pseudônimo masculino, anulando a própria identidade, com o intuito de suas músicas atingirem o público” (BITTEN-

COUT-SAMPAIO, 2012, p. 200). O autor cita ainda outro fato recorrente:

Segundo testemunho de Gounod, a irmã de Felix Mendelssohn — FennyHensel —, dotada de raro talento para a composição, deixou de subscrever várias peças para piano e as incluiu nas famosas Canções sem palavras, de autoria do irmão. O mesmo aconteceu com Carrie William Krogmann: produziu grande número de obras com vários antropônimos masculinos. No século XX, a norte-americana Edith Borroff teve as composições rejeitadas, quando submetidas, com o nome da autora, a um editor. Só foram aceitas para publicação após serem apresentadas como trabalhos do sexo oposto (BITTENCOUT-SAMPAIO, 2012, p. 200).

Ainda no que diz respeito ao quesito social apontado por Bittencourt-Sampaio, os vínculos sociais estabelecidos entre a mulher e um homem, podendo ser o pai, o irmão, esposo entre outros papéis, facilitava de forma grandiosa a sua entrada e permanência no cenário musical. Ainda assim, nesta época, os espaços reservados para a apresentação das mulheres musicistas eram os âmbitos domiciliares: reunião com familiares e amigos; as exposições públicas de suas produções musicais, embora fosse uma opção, ainda eram vistas de forma negativa:

A escolha do tipo de atividade refletia na opinião que partia da sociedade. As intérpretes/compositoras voltadas ao palco enfrentavam condição desfavorável, pois não era de bom-tom a mulher da sociedade se expor ao público. Significava ingresso na carreira artística, cuja reputação era má, implicando pouca atenção ao lar e a família, dando vez a comentários negativos (BITTENCOUT-SAMPAIO, 2012, p. 202).

Percebe-se através disso que embora fossem dadas duas opções para a musicista expor sua arte, cabia a ela escolher a que a mantinha recatada e devota à família e ao lar, garantindo assim que seu papel social fosse cumprido de

acordo com o que a natureza lhe impusera: sendo uma boa esposa, uma boa mãe e se realizando somente nestes dois ofícios.

Para explicar os fatores psicobiológicos, por sua vez, Bittencout-Sampaio recorre à sapiência do estudioso Jean-Paul Despins (*apud* BITTENCOUT-SAMPAIO, 2012), discorrendo acerca das condições psicológicas correlacionadas com as estruturas anatômicas (hemisférios) do homem e da mulher. O estudo de Despins mostrou que as mulheres tendem a lidar melhor com funções que exigem processamentos rápidos, conseguindo captar, armazenar e deduzir informações com tamanha habilidade que supera a capacidade masculina. Tudo isso não quer dizer que os homens sejam incapazes de realizar tais atividades, ou que todas as mulheres o podem fazer com proeza, o que o estudo realizado por Despins aponta é que não há, psicobiologicamente falando, nenhum fator concreto que inferiorize a mulher perante o homem no que diz respeito às habilidades musicais. O que existe, de acordo com o estudioso, são diferentes privilégios. Nas palavras de Bittencourt-Sampaio, um breve resumo acerca dos estudos de Despins aponta o seguinte:

Na área cerebral, a interpretação musical implica hábil comunicação inter-hemisférica, predominante no sexo feminino. As musicistas são capazes de estabelecer com facilidade relações entre elementos denotativos (hemisfério esquerdo) e conotativos (hemisfério direito), que lhes favorecem a condição de intérprete. Por seu turno, a composição e a regência são processos mentais de tipo analítico (denotativo) e holístico (conotativo), respectivamente, envolvendo menos grau de ambivalência das estruturas anatômicas correspondentes; portanto, convém mais aos homens (BITTENCOUT-SAMPAIO, 2012, p. 205).

A sensibilidade contida na subjetividade feminina, aquela que segundo Despins consegue captar, armazenar e deduzir fatos, foi, durante muitos anos, considerada um em-

pecilho no processo da produção musical, pois por muito tempo a música fora entendida como uma manifestação técnica da arte. Havia formas de construir tablaturas e, nesse sentido, não havia por parte do compositor um envolvimento emocional com a composição, a única manifestação presente nesse momento era o talento particular de compor, aquele que fora devidamente aprendido e fielmente executado. Para a sociedade patriarcal era inconcebível a ideia de uma mulher compor, pois elas “estariam muito sujeitas às emoções, não conseguiriam realização plena neste setor” (BITTENCOUT-SAMPAIO, 2012, p. 20).

Contudo, não é como se a figura feminina estivesse absolutamente fora desse contexto, ao contrário, ela se fez um elemento fundamental para existência de muitas escritas feitas por homens, uma vez que estavam sempre presentes na condição de musas inspiradoras. Através disso, é possível observar que a mulher sempre teve sua história e sua identidade traçada por olhares masculinos, que do universo feminino conhecia apenas o que o patriarcado inventara.

O movimento Riot Grrrl

Tendo em vista o contexto que nos permite refletir sobre o lugar da mulher na música ao longo do tempo, o objeto de estudo deste artigo faz um recorte, voltando-se para o movimento Riot Grrrl, que se insere dentro do que se classifica “música de protesto”. No geral, o conceito de música de protesto, no que tange o cenário brasileiro, gira em torno do movimento musical consolidado a partir do processo de radicalização político-ideológica na década de 60, especificamente falando, em 1961 a 1964. Os pensamentos que norteiam essa produção artística estão diretamente relacionados ao momento político em qual o país se encontrava. Segundo o pesquisador Luiz Antônio Afonso Giani, não há uma limitação política para justificar essa forma de expressão, pois “a

música de protesto estrutura-se a partir de orientações diversas, até mesmo contraditórias, que vão desde as do pensamento burguês-liberal até o materialismo dialético, como a do realismo socialista” (GIANI, 1985, p. 13).

O Riot Grrrl provém da vertente setentista do rock’n roll, mais especificamente do punk. O movimento teve suas origens nos Estados Unidos e, antes mesmo de se constituir em um movimento musical, tornou-se um movimento social com características fortemente sócio-político-ideológicas. Inicialmente, a luta do movimento punk era contra a mercantilização do rock, que com o passar do tempo começou a perder a sua característica contestadora se rendendo aos desejos da indústria musical. Nesse sentido, o movimento punk trouxe uma grande novidade no que diz respeito a musicalidade: extinguiu-se as complexas sonoridades típicas do rock’n roll e iniciou-se uma construção musical menos elaborada no sentido instrumental, porém agressiva no sentido rítmico e textual, além disso, o punk foi, inicialmente, tocado em garagens de bairros pobres, motivos pelos quais o fez ser conhecido como rock de subúrbio.

No Brasil, há controvérsias quanto ao surgimento do movimento punk. Data-se sua chegada entre 1975 e 1977, mas não se sabe se ao certo se chegou primeiro em São Paulo ou em Brasília. Assim como nos Estados Unidos, no Brasil o movimento punk se deteve em expor as mazelas sociais pelo ponto de vista do jovem suburbano. Nesse período, bandas como Lixomania, Cólera, Ratos de porão, Inocentes, Os Replicantes, entre outras, representavam a esfera punk brasileira, que com músicas, visual e atitudes agressivas chocavam a sociedade de modo geral. A jornalista Regina Echeverria² conclui que o movimento punk era um movimento que partia da ideologia anarquista: “Que que era o movimento punk? O

² As falas desse trecho, tanto da jornalista Regina Echeverria quanto de Zorro, foram retiradas do documentário Botinada, a origem do punk, realizado entre o período de 1976 a 1984.

movimento punk era um movimento anarquista...O que que eles querem? Acabar com tudo... Que que eles querem? Derubar para reconstruir...”, Zorro, integrante da banda punk M19 complementa esta ideia afirmando “[...] é uma metáfora, vamos destruir tudo para depois reconstruirmos com dignidade.”

Ao que pareceu, o movimento punk sugeria uma ideia libertária, em que através da música e do estilo de vida os jovens ressignificariam não só a forma de fazer rock’n roll como também a forma de fazer protesto. Podemos observar, entretanto, que em sua representação o punk era um movimento exclusivamente masculino e que se, por um lado, essa característica libertária do punk permitia que as mulheres se fizessem presentes no movimento, por outro, exigia delas características masculinas, mesmo quando ligadas ao homem sob condição de namorada. Sobre esta questão, Gabriela Marques e Joana Pedro levantaram a hipótese da invisibilidade da mulher no cenário punk brasileiro:

Não era de se estranhar, portanto, que, no início do punk e ainda nas décadas de 1970 e 1980 surgissem poucas mulheres na cena. Outra hipótese, apresentada em algumas produções punks feministas, é de que elas foram invisibilizadas na própria cena. Não é que elas não estivessem ali, mas como eram vistas, somente, como as “minas dos caras”, ou, ainda, não ocupassem nenhuma posição de destaque frente a uma banda conhecida, elas não mereceram nenhum destaque nas narrativas sobre o punk (MARQUES; PEDRO, 2012, p. 1).

Essa ausência da mulher na história do punk fora demarcada pela ideia de que a mulher, diferentemente do homem, não possuía as características fundamentais para a execução do punk, características estas que giram em torno do masculino igual a forte e agressivo e do feminino igual a frágil e sensível. Muitos depoimentos sobre a mulher no

punk, enquanto musicista, revelam o seu carácter masculino e sexista:

Não acredito que nas atuais bandas hard-core7 do subúrbio haja lugar para uma mina. O hard-core é o extremo do punk, exige uma estrondosa violência para sua realização. Força física na bateria, rapidez aguda no baixo e na guitarra, e o vocal tem que fazer frente a essa violência percussiva com muito volume e potência.' Se tudo está então preparado para os homens, se hard-core é coisa de macho, então o que se passa com as minas, como elas estão se havendo por aqui? (CAIAFA, 1985, p. 109).

No trecho acima, é possível perceber o quanto a força física, a agilidade e a violência, componentes importantes para a constituição do punk, é atribuído, sem qualquer hesitação, ao sexo masculino. Deste modo, este cenário era hostil para com as garotas, que precisam, antes de tudo, mostrar-se viril, conforme observa Erica Melo:

Não é tranquila para as garotas a aproximação com essa cultura; para elas não basta que se identifiquem com o punk, como ocorre com os garotos, precisam também provar que são 'viris' como eles. As garotas são constantemente observadas na intenção de se descobrir se elas cumprem as expectativas exigidas pelo punk: conseguem tocar bateria com o peso de um homem? Empunhar uma guitarra com a mesma rapidez? Escrever em tom subversivo? Cria-se, assim, um ambiente hostil às garotas (MELO, 2013, p. 3).

Nesse contexto, é possível observar que o espaço para a mulher no cenário punk era restritamente demarcado pelo sexismo. No entanto, elas existiam e isso era um fato e, ainda com todas as adversidades, aos poucos as mulheres foram se encaixando e se destacando dentro do cenário do punk.

O movimento Riot Grrrl, por sua vez, surgiu nos Estados Unidos na década de 90 através da iniciativa das bandas Bratmobile e Bikini Kill. O movimento surgiu como contra-discurso ao movimento punk, que era um movimento pre-

dominantemente masculino. O termo Riot Grrrl foi usado pela primeira vez em 1993 através da publicação do zine *Jigsaw*, de autoria de Tobi Vail, baterista da banda Bikini Kill. A palavra riot significa motim, enquanto a 3o palavra grrrl é um trocadilho para a palavra girl (garota), que consiste em uma onomatopeia em que a pronúncia e escrita se assemelha ao ato de ranger os dentes, uma expressão que pode significar raiva (MELO, 2013).

De “as minas dos caras” para Riot Grrrl foi um longo intervalo de tempo, aproximadamente duas décadas, até que toda a revolta feminina pudesse vir à tona em forma de música e de fanzines. As Riot Grrrls utilizavam-se da ideologia “faça você mesma”, que por sinal surgiu de uma adaptação da ideologia punk “faça você mesmo”, para incentivar as meninas que não sabiam tocar instrumentos musicais, mas que tinham muito para falar. O objetivo das Riot Grrrls não era produzir uma música esteticamente bonita ou de boa qualidade sonora, fazer barulho era o principal objetivo. Por este motivo a música das Riot Grrrls alternavam-se em dois ou três acordes, em ritmos frenéticos e um intervalo de tempo que quase nunca ultrapassava os 60 segundos.

O movimento Riot Grrrl representa habilmente o feminismo jovem, pois inclui em seus temas a luta contra o patriarcado, a homofobia e o feminismo burguês. As Riot Grrrls conseguiram, através de suas músicas protestantes, ultrapassar os limites do feminismo teórico, expondo situações reais cuja vivência dizia respeito a todas as garotas, principalmente as que não se enquadravam nos padrões normativos impostos pela sociedade. O protesto manifestado pelas Riot não se visibilizava apenas nas letras de suas canções, o próprio corpo era um espaço político aberto para as mais diversas críticas e revoltas, a exemplo disso, Kathleen Hanna, vocalista da banda norte-americana, Bikini Kill, e uma das fundadoras do movimento, durante os shows escrevia em seu corpo as palavras “estupro”, “vadia” e outras palavras de

ordem que funcionavam como agressão física, verbal ou moral contra as mulheres e sua sexualidade (ARRUDA, 2011).

No Brasil, o movimento Riot Grrrl surgiu através da banda gaúcha Dominatrix, que durante os primeiros anos se deteve em realizar composições em inglês, mas que em 2008 lançou o primeiro EP com todas as faixas compostas em português: “Quem defende pra calar”. Neste EP, a banda traz composições que falam sobre a violência contra a mulher e a omissão dos fatos pela vítima e testemunhas. Outras bandas surgiram após Dominatrix e tornaram o cenário Riot Grrrl brasileiro maior e mais ativo; esse fator deve-se, sem sombras de dúvida à internet que, de modo especial, colaborou de forma significativa para que as ideologias Riot sobrevivessem e pudessem ser compartilhadas por garotas de diversas partes do mundo. Desse modo, com a finalidade de evidenciar as bandas Riot Grrrl brasileiras, na próxima seção, dedico-me mapear os lugares geográficos, bem como a posição social ocupadas pelas bandas, exercício este que possibilita algumas reflexões importantes acerca da análise que se busca fazer neste artigo.

Principais bandas *Riot Grrrl*

Para o desenvolvimento deste estudo fizemos um levantamento considerando as principais bandas *Riot Grrrl* do cenário brasileiro. Todas as bandas aqui mencionadas são bandas brasileiras que se inserem na esfera alternativa de produção, ou seja, encontram-se fora do eixo hegemônico de produção cultural. Apesar de brasileiras, muitas bandas aqui citadas possuem composições em língua estrangeira, mais precisamente em língua inglesa e em língua espanhola, no entanto, as canções que privilegiamos em nossa análise foram aquelas compostas em língua portuguesa.

O levantamento realizado apontou o número de 46 bandas, entre os anos de 1992 e 2017. Destas, a grande maio-

ria se concentra no estado de São Paulo e em seguida no Distrito Federal. Outros estados como o Rio Grande do Sul, Bahia, Ceará, Paraíba, Sergipe, Alagoas, Minas Gerais e Rio de Janeiro também possuem bandas representantes do *Riot Grrrl*, porém em proporções bem menores. A história do movimento *Punk* no Brasil, movimento que inspirou o *Riot Grrrl*, é um pouco controversa, como dito anteriormente. Sabe-se que seu surgimento se deu entre os anos de 1975 e 1977, porém não se sabe ao certo se chegou primeiro em São Paulo ou em Brasília³. O fato é que esses dois estados ficaram conhecidos como sendo pontos de referência para o cenário *Punk* do Brasil. Por esse motivo, é comum que os maiores festivais de *Punk* aconteçam nessas cidades, principalmente na cidade de São Paulo, o que justifica o maior número de formação de bandas nessa localidade. Nos outros estados brasileiros, entretanto, sobressaem as manifestações culturais ligadas a outros gêneros musicais, isto, ligado a hegemonia controlada pelas indústrias musicais, faz com que estilos como o *Punk* e o *Riot Grrrl*, por exemplo, permaneça dentro, apenas, dos cenários alternativos.

Devido ao fato desses movimentos estarem fora da hegemonia musical, constituindo um circuito alternativo e independente, o seu alcance é limitado e, de certo modo, restrito. Assim, o público a quem o *Riot Grrrl* alcança é seletivo, pois é necessário possuir um gosto musical específico para admirar este tipo de sonoridade. Outro aspecto limitador é o fato de que as músicas são veiculadas, majoritariamente, através de mídias digitais, ou seja, apenas quem tem acesso a essas mídias conseguem acompanhar os trabalhos das bandas. Além disso, o rock, e aqui destaco o *Riot Grrrl*, tornou-se referência de cidades grandes e desenvolvidas, principalmente pela sua estreita ligação com suas raízes estrangeiras. Deste modo, apesar de haver cidades interioranas com o cenário rock efervescente (o mesmo, infelizmente, não ocorre com o

³ Ver documentário *Botinada*, a origem do *Punk*.

Riot Grrrl), quanto mais longe do centro, representado pelas capitais, mais difícil ter acesso aos recursos necessários para o sucesso de sua produção.

Isso nos leva a outra questão pertinente nesta discussão. De acordo com Elisa Casadei (2012), as *Riot Grrrl* são garotas entre 14 e 20 anos de classe média ou média-alta. No que se refere a idade, observamos que a faixa etária sugerida por Elisa Casadei passou por algumas mudanças. Hoje é possível constatar que as *Riot Grrrl* são mulheres entre 20 e 35 anos, com algumas exceções para mais ou para menos. Em relação a classe social podemos afirmar que, salvo algumas exceções, elas são pertencentes, conforme afirmou Elisa Casadei, a estratos médios ou médio-altos. Essa afirmação pode ser verificada observando alguns fatores como, por exemplo, as músicas compostas em língua estrangeira. Para que haja uma composição em língua estrangeira é necessário que a compositora tenha conhecimento desta língua, seja por ter feito algum curso de línguas ou por ter viajado para o exterior. Sabemos que ambas as formas de conhecer uma língua estrangeira são privilégios de determinadas classe social.

Apesar de não ser possível descrever o grau de instrução, bem como a formação acadêmica, das mulheres que compõem as bandas *Riot Grrrl*, uma vez que estas informações nem sempre estão disponíveis em redes sociais, é possível notar que muitas delas possuem nível de ensino superior. Essa constatação é possível, principalmente, pela linguagem discursiva utilizada por elas, tanto na composição de suas canções, como nos discursos proferidos em entrevistas, a exemplo da utilização de termos e conceitos desenvolvidos por teóricas acadêmicas. Das formações constatadas, podemos citar, a nível de exemplificação, Ludmila Gaudad, vocalista da banda Estamira, e Flávia Bigg, guitarrista e vocalista da banda The Biggs, ambas formadas em Sociologia; Andrea Dip, vocalista da banda Charlotte Matou um Cara, e Pryka

Almeida, vocalista da banda Lâmina, formadas em jornalismo; Bah Lutz, vocalista da banda Bertha Lutz, e Rafaela Araújo, baixista da banda Bertha Lutz, formadas em Design.

Voltando à história do movimento *Riot Grrrl* no Brasil, em entrevista para Bruno Lisboa, do site *Scream & Yell*⁴, Letícia Marques, diretora do documentário *Faça você mesma*⁵, afirma que é possível dividir o movimento *Riot Grrrl* brasileiro em duas ondas, sendo a primeira entre os anos de 1990 e 2008 e a segunda a partir do ano de 2013. Letícia Marques ressalta que as influências geradas pelo *Riot Grrrl* norte americano foram visíveis no *Riot Grrrl* brasileiro primordialmente em sua primeira onda, após isso, as questões concernentes as realidades de mulheres brasileiras foram sendo discutidas através de atividades promovidas para troca de experiência e aprendizagens coletivas:

As cenas tiveram repercussões parecidas até 2008 com festivais como Ladyfest acontecendo nos Estados Unidos e em São Paulo também. Em 2008, algumas bandas terminaram e aí o movimento riot deu uma desacelerada. [...] Acho que a partir de 2013 as mulheres começaram a se reunir novamente, dar oficinas, trocar experiências e, de um ano para cá, esta cena ressurgiu com mais festivais de música em SP e BH, entre outras cidades, com bandas da terceira geração também tomando mais a cena. (Entrevista com Letícia Marques, julho de 2017)

Embora Letícia Marques afirme a existência de um longo hiato entre os anos de 2008 e 2013 quando, de acordo com ela, houve uma desaceleração nas produções de bandas *Riot Grrrl*, é possível observar através do levantamento realizado que durante esses anos um total de 9 (nove) bandas se

⁴ <http://screamyell.com.br/site/2017/07/06/tres-perguntas-leticia-marques-faca-voce-mesma/>.

⁵ O documentário narra a história do movimento *Riot Grrrl* no estado de São Paulo. Ele conta com entrevistas de bandas, fãs e pesquisadoras do movimento. Lançado em 2018.

formaram e deste número apenas 2 (duas) não estão mais na ativa. No levantamento, é possível notar também que dessas bandas somente 2 (duas) fazem parte do eixo São Paulo/Distrito Federal que, como vimos, são os locais onde o maior número das bandas *Riot Grrrl* se concentra, as demais bandas encontram-se em áreas com pouca visibilidade dentro do movimento como, por exemplo, a Bahia, o Ceará e o Rio Grande do Sul. Além disso durante os anos de 2011, 2012 e 2013 alguns festivais *Riot Grrrl* estavam acontecendo na região nordeste do país, como por exemplo o festival Vulva La Vida, na Bahia e o Festival Girls on X, no Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco. É muito provável que o fato de tais bandas e festivais estarem inseridos fora do eixo principal do *Riot Grrrl* brasileiro, fez com que sua notoriedade tenha sido comprometida e com isso a sensação de desaceleração comentada por Letícia Marques.

Letícia Marques, em sua fala, evidencia o modo como a nova geração do movimento *Riot Grrrl* vem fomentando o cenário atual contribuindo para a sua visibilidade. Esse fato se dá principalmente pelo advento da internet, que possibilitou que as barreiras geográficas fossem rompidas e que as produções *Riot Grrrl* pudessem se difundir pelo Brasil de forma relativamente democrática. Através da internet, o acesso aos conteúdos produzidos pelas bandas, a comunicação entre elas e a interação com o público, foram facilitados, fazendo com que o movimento tenha se fortalecido. O marco alcançado por meio da internet pode ser considerado a principal diferença entre a primeira e a segunda onda *Riot Grrrl* brasileira, uma vez que, referente aos temas abordados nas canções e a agenda política das bandas, as temáticas, de modo geral, são basicamente as mesmas, isso nos mostra que pouca coisa mudou acerca dos problemas enfrentados pelas mulheres.

Reflexão analítica sobre os nomes das bandas

Para uma banda o nome demarca um significado muitas vezes coerente com a mensagem que se quer transmitir, uma vez que ele funciona como um cartão de visitas. Neste sentido, muitas bandas *Riot Grrrl* têm como nome algo que faz referência a questões relacionadas às mulheres. Assim, existem bandas que homenageiam mulheres que fizeram parte da história do mundo, outras bandas optam por nomes de doenças que afetam as mulheres, outras ainda associam algum aspecto feminino à elementos que representam seus protestos e indignações. De uma forma ou de outra, o fato é que por si só os nomes escolhidos por elas fazem parte de uma estratégia eficaz, principalmente no que diz respeito a chamar a atenção do público para elas, uma vez que, por meio dos nomes já é possível prever suas propostas.

Das bandas que escolheram como nome doenças que atingem, prioritariamente, as mulheres podemos citar as bandas *Bulimia*, *Endometriose*, *Kolika* e *TPM*. *Bulimia*, como sabemos, não é uma doença que atinge exclusivamente as mulheres, pois trata-se de um transtorno alimentar cujo objetivo é evitar o ganho de peso. Entretanto, o padrão de beleza que é imposto principalmente para as mulheres faz com que sejam elas as principais vítimas desta doença. Deste modo, a *bulimia* representa a opressão dos padrões estéticos contra as mulheres, uma tática que violenta ao passo que contribui para manutenção do sistema patriarcal.

A banda *TPM*, por sua vez, apesar do verdadeiro significado da sigla ser *Trabalhar Para Morrer*, que se refere muito mais ao contexto capitalista que explora a trabalhadora, traz em seu nome uma referência à tensão pré-menstrual, momento que precede a menstruação e é vista por muitos como período em que as mulheres tendem a ficarem irritadas, nervosas, raivosas, e etc. Não negamos o fato de que neste período, devido as oscilações hormonais, algumas mulheres

apresentem um quadro de irritabilidade, cansaço e outros tipos de mal-estares, no entanto, a TPM tem sido argumento de homens para deslegitimar as mulheres em diversos momentos, principalmente nas situações que, em seu discurso, as mulheres se mostrem mais firmes ou indignadas. As bandas Kolika (cólica) e Endometriose fazem referência direta a doenças que atingem apenas pessoas que possuem útero⁶.

Das bandas que trazem em seu nome uma homenagem às mulheres que contribuíram em algum aspecto para a construção de um legado feminino na história do mundo, citamos, Bertha Lutz, Frida *Punk Rock*, Charlotte Matou um Cara, Estamira e Pagu Funk. A banda Bertha Lutz presta homenagem a sufragista brasileira de mesmo nome que lutou pelo direito ao voto e a candidatura das mulheres brasileiras desde 1922. Frida *Punk Rock* homenageia a pintora mexicana Frida Kahlo, conhecida principalmente pelos seus autorretratos. Mulher à frente de seu tempo, Frida Kahlo, que morreu em 1954, inspira mulheres até os dias de hoje, representando a força que transforma o próprio sofrimento em arte.

A história por trás do nome da banda Charlotte Matou um Cara vem de 1789, mais precisamente no contexto da Revolução Francesa. A francesa Charlotte Corday entrou para a história do mundo quando, em 1793, matou, através de uma punhalada certa no coração, um dos mais importantes defensores da Revolução, Jean-Paul Marat, sendo guilhotinada por esse crime no mesmo ano. A banda Estamira homenageia Estamira Gomes de Souza, que ficou conhecida após protagonizar um documentário homônimo. Estamira, uma catadora de lixo que vivia no Rio de Janeiro, chamou a atenção por sua fala filosófica que mesclava lucidez e loucura, representando a perspectiva de uma mulher oprimida

⁶ Usamos o termo “pessoas que possuem útero” pela legitimidade dos homens trans que ainda possuem útero e, portanto, podem sofrer com essas doenças.

⁷ Documentário dirigido por Marcos Prado e produzido por José Padilha, lançado em 2005.

pelo capitalismo, mas que resistia transformando o lixo em sobrevivência. Por fim, Pagu Funk referencia Patrícia Galvão, escritora e jornalista que exercia militância política na primeira metade do século XX, sendo conhecida como musa dos modernistas pela sua inserção no movimento antropofágico.

Do leque das bandas que trazem em seu nome expressões de cunho explicitamente protestante, podemos mencionar as bandas Menstruação anárquica, Kaos Klitoriano, Útero *Punk*, Dança da vingança, A vingança de Jeniffer, Feminil Kaos e Ratas Rabiosas. Dessa lista, podemos observar o modo como o feminino é posto em contato com termos que remetem a agressividade. É perceptível, que o almejado é a subversão dos conceitos, desorganizando a ordem de que o feminino está para a passividade. Nessa lógica, o feminino é demarcado por signos remetentes ao corpo da mulher, a exemplo da menstruação, clitóris e útero, além dos marcadores de gênero nas palavras.

Em primeira instância, a subversão surge no ato de ousadia ao usar palavras que são, socialmente, consideradas tabus. Veemente a isso, o fator agressivo colabora para a criação de uma atmosfera que demonstra uma ação contra a opressão, deste modo, o caos, a vingança e a fúria são elementos semânticos que compõem o cenário de revolta e resistência proposto pelas bandas. Podemos citar também, nesse item, as bandas Sub-Traídas e Anti-corpos, que, apesar de não trazerem aspectos específicos que pontue características de mulheres, a não ser a demarcação de gênero em “traídas”, é observável que ambas partem da ideia da reação, o que não deixa de fazer referência a agressividade e a não-passividade.

A banda Dominatrix traz em seu nome um deslocamento no significado da palavra, o que efetivamente define uma forma de subversão. No sentido mais conhecido da palavra, dominatrix se refere a mulher dominadora dentro de uma determinada prática sexual. Neste contexto, a domina-

trix não é dominadora por desejo próprio, ao contrário, a mulher dominatrix só ocupa o lugar de dominadora a fim de realizar um fetiche fantasiado por um homem. Ao utilizar o nome Dominatrix para uma banda assumidamente feminista e militante das causas LGBT, o que demonstra uma quebra no padrão heteronormativo, o que vemos é o sentido do termo dominadora ganhar novas proporções: a dominadora, neste sentido, exerce seu domínio sobre si mesma.

Bem como a banda Dominatrix, as bandas Lolitta e Bonecas de Trapo também ressignificam os termos utilizados pela cultura patriarcal. Lolitta, por exemplo, é um termo bastante empregado para mulheres jovens sexualmente ativas que são recorrentemente desejáveis ao imaginário masculino. Boneca, desta mesma forma, é um termo comum para se pensar o ideal de padrão feminino: branca, magra, jovem, bonita e, que de preferência, não tenha vontades próprias. Ambos os termos são apropriados pelas bandas e ressignificados quando entram em atrito com o tipo de sonoridade proposto por elas, assim, o discurso normatizado que emprega fragilidade e passividade às bonecas é rompido pela reação vigorosa, energética e atuante dos discursos emitidos pelas bandas.

Outras bandas utilizam para nome termos que fazem referência a militância sexual da banda, como o caso das bandas Sapataria e The Truckers (as caminhoneiras), ambas fazendo alusão a lesbianidade e, no caso da The Truckers, referindo-se a uma ocupação, por parte das mulheres, de um espaço antes reservado aos homens. No entanto, há também as bandas que utilizam como nome termos sem qualquer significado aparente, como The Biggs e Hitch Lizard, por exemplo.

Considerações finais

Embora atualmente o feminismo tenha se tornado atrativo à indústria da música, fazendo com que temas das pautas feministas sejam recorrentes em músicas de compositoras POPs e sertanejas, por exemplo, o Riot Grrrl traz em sua formação não apenas o discurso em suas canções, mas também o ativismo social. O ponto-chave, talvez, seja o modo como o liberalismo e o capitalismo se apropriaram das questões feministas a fim de transformá-los em produtos palatáveis e, logo, facilmente vendíveis, sem qualquer interesse em discuti-los seriamente. Se, por um lado, isso popularizou o movimento, e gerou muito lucro ao capitalismo, por outro, esvaziou o seu sentido em diversos aspectos, impossibilitando, propositalmente, que se alcançasse a raiz do problema. As Riot Grrrls se organizaram desde o início para criar estratégias contra esse sistema, reagindo às diversas tentativas de cooptação das suas lutas pelo mainstream.

As bandas feministas aqui citadas mandaram suas mensagens e coube a este trabalho o dever social de divulgá-las. Muita coisa ficou de fora da discussão, mas estão sendo vividas e discutidas em outros espaços promovendo ótimos resultados. Os resultados sociais desses manifestos são bem visíveis, sendo possível notá-los ao observar o número cada vez mais crescente de formação de bandas femininas e feministas e através do crescimento de articulações culturais feministas através de festivais como, por exemplo, o Girls on X Festival, que acontece em Natal, João Pessoa e Recife, o Festival Riot Grrrl e o Vulva La Vida, que acontecem em Salvador, o Festival LadyFest, que na maioria das edições ocorreram em São Paulo, o Festival Mulheres no Volante que acontecem em São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, Recife, Curitiba, Brasília e outras cidades e o Girl Rock Camp Brasil, que acontece em São Paulo.

REFERÊNCIAS

- ARRUDA, Renata. *A música Feminista das Riot Grrrl*. Disponível em: <http://blogueirasfeministas.com/2011/07/musica-feminista-riot-girls/>. Acesso em: 24 set. 2022.
- BITTENCOURT- SAMPAIO, Sérgio. A mulher compositora: Uma expressão silenciada? In: *Música. Velhos temas, novas leituras*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- BOTINADA. A origem do punk no Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4wCpGfa4J7Y>. Acesso em: 24 set. 2022.
- CAIAFA, Janice. "A Mina Punk". In: *Movimento Punk na Cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 1985.
- CASADEI, Eliza Bachega. O Punk não é só para o seu namorado: esfera pública alternativa, processos de identificação e testemunho na cena musical *Riot Grrrl*. In: *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 197-214, jan./jun. 2013.
- GIANI, Luiz Antônio Afonso. *A música de protesto d'O subdesenvolvido à canção do bicho e proezas de Satanás*. Campinas (SP): Universidade Estadual de Campinas, 1985.
- MARQUES, G. M.; PEDRO, Joana Maria. *O feminismo Riot: geração e violência*. Labrys (Edição em Português. Online), v. 22, p. 32-48, 2012.
- DE MELO, Érica I. O FEMINISMO NÃO MORREU — AS RIOT GRRRLS EM SÃO PAULO. *Revista Ártemis*, [S. l.], v. 15, n. 1, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/16646>. Acesso em: 24 set. 2022.
- SEGNINIR, Liliana Rolfsen Petrilli. Relações de gênero no campo da música — *Rumos Itaú Cultural Música* — Edição 2007/2009. Disponível em: <http://d3nrv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2016/08/Rumos-Brasil-da-M%C3%BAstica.pdf>. Acesso em: 24 set. 2022.

[Recebido em: 30 mar. 2022 — Aceito em: 6 out. 2022]