

FERNANDA GOMES RODRIGUES

O GRITO DAS GAROTAS

BRASÍLIA

2006

FERNANDA GOMES RODRIGUES

O GRITO DAS GAROTAS

Dissertação aprovada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília, pela comissão formada pelos professores:

Orientadora: Prof.^a Eurípedes da Cunha Dias
Departamento de Antropologia, UnB

Prof. Henyo Trindade Barretto Filho
Diretor Acadêmico do Instituto Internacional de Educação do Brasil

Prof.^a Wivian Weller
Faculdade de Educação, UnB

Brasília, 19 de novembro de 2006

SUMÁRIO

1	Introdução	02
2	O punk e o riot grrrl	10
3	Os shows e as performances	25
4	Representação e atitude	52
5	O riot grrrl: percurso e projeto	59
	Conclusão	65
	Bibliografia	67
	Anexos	72

INTRODUÇÃO

Como tudo começou

Início narrando a origem dos primeiros pensares sobre o tema desta dissertação, como tendo sido a necessidade de escolher um tema para os exercícios de Métodos e Técnicas em Antropologia Social, disciplina da graduação, cursada no primeiro semestre de 2000.

Escolhi, seguindo as indicações dos autores e do professor, algo que me instigava, me intrigava há muito tempo: as relações de gênero dentro do universo do rock. Já havia feito algumas observações e escrito uma espécie de relatório a respeito das diferenças no uso do espaço nos shows de rock, relacionando-as ao gênero dos atores, dentro da disciplina Introdução à Antropologia, no primeiro semestre de 1998.

Partindo deste interesse e fazendo uso de contatos, da minha rede de amigos, comecei a pesquisa com a observação participante de uma banda de rock do circuito alternativo, no final de abril de 2000. Chamarei de alternativas às bandas que não têm contratos com grandes gravadoras e fazem sua música circular através de um grupo de “amigos de amigos”, que acaba por formar uma rede de circulação bastante ampla, em alguns casos mundial, dos trabalhos das bandas que permanecem fora do *main stream*. O circuito alternativo abarca variados estilos de música dentre os quais está o *punk rock*.

A banda que acompanhei em uma viagem à Goiânia era composta somente por garotos. Era a única banda à qual eu tinha bastante acesso. A partir da observação da banda em Brasília e na viagem ao festival de rock Bananada, realizado na capital goiana, dia

29/4/00, surgiram algumas questões que me levaram às bandas de garotas. As bandas de garotas acabaram por despertar meu interesse se tornaram o meu objeto de pesquisa.

Na viagem de ida ao festival eram tecidas apreciações sobre os trabalhos das outras bandas de Brasília. Referências à qualidade do trabalho deste guitarrista, daquele baterista... e assim por diante. Chamou-me a atenção a ausência completa de menção a garotas nesses “diálogos” (eram bem mais explícitos no que concerne à disputas de poder). Perguntei, então, ao meu interlocutor mais próximo, se não havia banda de garotas que ele considerasse boa. Obtive um não como resposta, insisti citando um exemplo. Ele respondeu que se tratava de uma exceção à regra.

O baixista da banda (agora extinta), citou depois de ter sido pressionado por mim a fazê-lo, algumas bandas que ele considerava boas, compostas por garotas. Indicou-me a *Kaos Klitoriano*. Disse que conhecia Carla, a baterista, e que ela estaria disposta a colaborar comigo.

Conversei com a Carla em três ocasiões, duas em 2000 e uma em 2001. Eu ia ao encontro dela no estúdio de *body piercing* onde ela trabalhava, no SDS. Além deste trabalho ela também fabricava instrumentos de percussão e tocava em outra banda chamada Xixi de Aranha. Algum tempo depois do fim da *Kaos Klitoriano*, Carla empreendeu uma longa viagem pela América Latina, ao retornar voltou seu interesse para a dança – ela já havia estudado balé clássico – e em 2006 foi para a Bahia estudar dança.

Um passo seguiu conduzindo ao outro, quis saber um pouco mais sobre aquelas garotas, aquelas bandas, sobre as circunstâncias que as influenciaram e sobre a possível influência delas na *cena*.

Consegui, por uma sucessão de coincidências e através do apoio de uma nova amiga, entrar em contato com a vocalista da *Bulimia* que também se prontificou a ajudar no que estivesse ao seu alcance. Iéri, então estudante de comunicação social na UnB, trabalhava no CFEMEA – Centro Feminista de Estudos e Assessoria, participava também do coletivo feminista *Nada Frágil*. Após o término da graduação se mudou para a Espanha, onde permanece. Conversamos em diversas ocasiões, a maior parte dos encontros foi em 2000,

quando fui monitora da disciplina Antropologia do Gênero, no mesmo semestre em que Iéri a estava cursando, conversávamos antes e depois da aula. Conversamos uma vez no horário de almoço, já em maio de 2001, no restaurante natural do subsolo do ICC, ocasião em que ela me passou alguns CDs e Zines.

Não farei referência aqui a informantes. Considero mais apropriado me referir a colaboradoras daqui por diante. Além de me informarem, fizeram sugestões e teceram comentários interessantes, o que me faz considerá-las mais como co-autoras do que informantes. Partilhamos a mesma “região moral”, tal como Park (1979) a caracterizou ou como escreveu Trajano Filho: “Veja, pertencer ao mundo urbano brasileiro significa falar a mesma língua, partilhar as mesmas vivências no espaço e no tempo, dividir alguns hábitos em comum, em suma, significa haver diversas intersecções nos modos de vida dos diferentes grupos que compõem este mundo” (1984: 16).

Em nome da luta delas – nossa – pelo reconhecimento público das contribuições de nosso gênero – também, e não exclusivamente – para a arte, para a ciência e principalmente, para o desenvolvimento do respeito ao outro.

As principais colaboradoras da minha pesquisa de graduação foram Carla, Iéri, Mariana e Bianca, com as quais realizei entrevistas, além de ouvir às músicas e assistir a três shows de bandas de garotas. Na segunda etapa da pesquisa, em 2006, conversei com Bianca, Mariana, Adriana, Ana Carolina e Alice.

Um esquema pode facilitar o entendimento, nomes, posições nas bandas, nomes das bandas e datas de fundação das bandas:

- Carla (bateria) e Adriana (baixo) da *Kaos Klitoriano*, 1993-2004;
- Mariana, guitarra, *RTL*, 1996-2003;
- Iéri (vocal) e Bianca (guitarra) da *Bulimia*, 1997-2001
- Alice, bateria, *Toda dor do mundo*, 2002-2004
- Ana Carolina, guitarra, *Dona Florinda*, 2003-?

Todas extintas, com exceção da Dona Florinda, que estava em vias de extinção em setembro de 2006.

Outra coincidência, aliada a colaboração do meu orientador na graduação, colocou a Mariana no caderninho azul de anotações de campo. Mariana foi aluna da graduação em Ciências Sociais na UnB e também cursou uma das disciplinas da qual fui monitora, Introdução à Antropologia. O nosso primeiro encontro foi em abril de 2001, ao qual somaram-se várias conversas de corredor. Conversamos também em agosto de 2006, em uma lanchonete na comercial da quadra onde ela mora. Ela está trabalhando como professora e fazendo mestrado em antropologia.

A colaboração de Mariana e Iéri foi fundamental na fase de pesquisa e discussão de alguns aspectos do movimento *riot grrrl* – movimento de bandas de hardcore compostas por garotas feministas, originado nos anos 90 nos EUA – e de sua chegada ao Brasil. Este trabalho foi escrito assumindo as bandas de *hardcore* de garotas em Brasília como englobadas por esta denominação, incluídas neste grupo.

Em nossos encontros, eu e as garotas conversamos sobre as experiências delas na cena como ponto de partida e então fomos desenvolvendo uma linha de raciocínio conjunta, ou algumas raras vezes, eu apenas escutava pontuando aqui e ali minhas dúvidas, conforme fosse o caso. Como duas das colaboradoras, Mariana e Iéri, estavam bastante conscientes acerca de que tipo de informação me interessava e também tinham alguma intimidade com a antropologia (ambas cursaram disciplinas do DAN quando nos conhecemos), acabamos por ter encontros bastante frutíferos. As conversas foram quase todas individuais, eu e uma delas. Exceto a conversa com Adriana, que teve a participação de Bianca também. Conversamos em um restaurante árabe em setembro de 2006. A Adriana fez a gentileza de encaixar nossa conversa em sua rotina corrida, fabricando um intervalo entre o horário de trabalho e a faculdade.

Uma tarde, em 2000, assisti a um show no qual tocaram a *Kaos Klitoriano* e a *Bulimia*, entre outras bandas. Em 2001 assisti a *RTL*. Em 2002 assisti a *Kaos* e em 2006 assisti a *Pulso*, banda atual da Bianca. Conversei com Bianca em 2001, e novamente em duas

ocasiões em 2006. Das garotas com quem tive contato, Bianca é a única que optou por seguir trabalhando com rock.

Conheci Alice e Carol na segunda etapa da pesquisa, já em 2006. Conversei pessoalmente com ambas apenas uma vez, na UnB, trocamos também algumas mensagens via correio eletrônico. Conversei com Carolina primeiro e ela me falou de uma garota com quem seria interessante eu conversar, que poderia contribuir com a pesquisa, a Alice. Algumas semanas depois consegui encontrar-me com Alice

Além das conversas com as garotas já mencionadas e da observação dos shows, também ouvi os trabalhos registrados das bandas.

Para complementar as leituras e, principalmente, as conversas sobre determinadas bandas que eu desconhecia completamente, baixei arquivos em mp3 de algumas bandas precursoras do *riot grrrl* americano, acessei páginas que me foram sugeridas pelas colaboradoras, assim como outros sítios de música que conheci durante a pesquisa na Internet. Esta etapa da pesquisa foi pequena em relação ao que poderia ter sido. Qualquer busca por fanzines na rede encontrará muitos que não foram utilizados na pesquisa para este trabalho.

Usei a história reproduzida em sítios, reconhecidos e indicados pelas garotas, para escrever de forma mais sistemática o que elas já tinham me descrito e também para conhecer o processo de disseminação do estilo e do ideário *riot grrrl*.

A observação indireta e os dados de segunda mão foram buscados principalmente nos livros de Caiafa, Abramo e Bivar.

Em julho de 2005 o Centro cultural Banco do Brasil realizou a mostra *Punk 30 anos*. Tive oportunidade de assistir neste evento aos filmes *Blank Generation* e *Punks*. Também assisti ao documentário *O lixo e a fúria*, sobre a trajetória da banda inglesa *Sex Pistols*.

O livro de McNeil e McGain sobre o punk norte-americano, *Mate-me por favor* mesmo não sendo citado explicitamente, contribuiu bastante para a compreensão do clima e do ambiente do *punk*. As demais fontes bibliográficas serão citadas apropriadamente.

O “problema” e as formas de abordá-lo

No primeiro capítulo da coletânea de ensaios de antropologia da juventude intitulada *Youth Cultures: a Cross-Cultural Perspective*, Wulff apresenta ao leitor “o estado da arte” e vários argumentos interessantes em defesa da postura que almejo aqui. Destaco dois pontos importantes: não ter como foco o “problema da juventude” como algo que deva ser solucionado; nem tampouco aceitar a idéia de jovem como objeto passivo das ações adultas. A pretensão é produzir um texto que enxergue relevância nas culturas juvenis por elas mesmas. Torço para que estas intenções se tornem evidentes ao longo do presente trabalho.

A idéia aqui é discutir especialmente aspectos das construções de gênero, identidade e representação abordadas a partir de uma leitura antropológica das colocações das garotas que integram bandas de hardcore em Brasília-DF. Hardcore é um estilo de punk rock, caracterizado pela grande velocidade da música e peso da bateria. Costuma estar aliado a letras de protesto. Surgiu na década de 80, resultado de uma transformação impulsionada pela apropriação mercadológica do punk, representando o deslocamento no sentido contrário ao mercado.

Convém esboçar a quais “gênero”, “identidade” e “representação” estou me referindo. Uso gênero enquanto construção cultural, uma interpretação da morfologia dos corpos que atribui à dada marca um conjunto preestabelecido de significados. Representação em vários sentidos mas principalmente, como tudo que o discurso cultural faz circular real. Identidade como algo sempre em (re) construção, um projeto em andamento. Estes três elementos, que na verdade são plurais – gêneros, identidades e representações – aparecem aqui mencionados em separado, apesar de estarem inseparáveis nos escritos subseqüentes, a despeito dos meus esforços em contrário. Sempre que um está em destaque, percebe-se a presença dos outros ao fundo, por estarem indissociáveis no fazer/ser que etnógrafo aqui e por serem elementos constituintes dos atores sociais; bem como uns dos outros. A separação é puramente analítica. Como escreveu Carvalho, há no texto uma “circularidade discursiva” que lhe é inerente (CARVALHO, 1999:2).

As bandas estão inseridas em um movimento mundial de afirmação do poder das mulheres jovens, chamado Riot Grrrl. O nome foi cunhado em parte pela imprensa norte-americana que as chamava de “angry grrrls”, e em parte por Jean Smith, uma das precursoras que clamava por um movimento “girl riot”.

Alcançar algumas das motivações das garotas que se unem pra formar estas bandas, que tipo de transformação esta experiência traz ou deveria trazer, de acordo com as expectativas/experiências das garotas.

Pensar a maneira como as garotas do meio se organizam e procuram superar a invisibilidade, afirmando o seu valor ao mesmo tempo em que dão provas de pertencimento à “cena” alternativa. Através de quais mecanismos ideológicos e materiais elas produzem e reproduzem posturas ou “atitudes”? Como elas utilizam o *punk* e seu arcabouço ideológico para constituírem as peculiaridades dessa “tribo” (MAFFESOLI, 2000).

A exemplo dos diversos autores, usarei genericamente o *punk* para me referir ao conjunto das manifestações que este engloba tais como aparência, estilo musical e ideário, e nomearei os estilos específicos, tais como o *hardcore*, quando a eles estiver me referindo.

Quero deixar registrado, em especial atenção aos meu improváveis leitores “nativos”, que, a despeito de se tratar aqui da etnografia de um grupo construído em torno da prática musical e política, não realizarei uma abordagem mais detalhada da execução musical por não reconhecer em mim autoridade para fazê-lo. Eventualmente acabará por transparecer a minha preferência por esta ou àquela banda, mas de forma leiga. Não sou crítica musical e nem gostaria de sê-lo.

Aproveito a oportunidade também para esclarecer que estou ciente da existência de diversos estilos de *hardcore*, mas pela razão acima colocada, falarei nas variações apenas quando as circunstâncias me obrigarem a isto.

No capítulo 2 é feito um levantamento da história/mito de origem do punk, até a década de 90, culminando no movimento *riot grrrl*, para ilustrar como se desenvolveu este movimento que mudou as feições dos shows de *punk rock* na Brasília do século XXI.

Em um primeiro momento, foram utilizados trabalhos de outros autores sobre o punk, para que se pudesse situar o *riot grrrl* dentro da realidade juvenil urbana do final do século passado.

Um pouco dessa história será contada também para que não se caia no erro metodológico da antropologia desvinculada da realidade do objeto, solta no vazio, sem tempo nem espaço, sem consideração pelas forças que originam e transformam a realidade que se está interrogando, e que desemboca no modelo de sociedade em equilíbrio. Aqui não se aceita a idéia de equilíbrio estável, mas a de tensão constante no interior das agentes e no universo circundante. Daí à escrita caótica, com limites imprecisos, lembrando muitas vezes à estética *punk*, registrando meu esforço para acompanhar o movimento. Em todos os sentidos.

Dão corpo ao trabalho os dados colhidos em pesquisa de campo com garotas que estão inseridas na cena brasiliense. Muitas vezes, os dados provenientes de observação direta e indireta aparecerão juntos na argumentação, mas sempre bem identificados quanto as suas origens.

O movimento *Riot Grrrl*, sobre o qual falamos um pouco mais detidamente na segunda parte do capítulo 2, levanta a bandeira do(s) feminismo(s) através do *punk rock*. Mais especificamente do *hardcore*, uma versão mais pesada e acelerada de *punk rock*, tida por muitos como inacessível para garotas.

No capítulo 3 trato do show e das práticas possibilitadoras deste acontecer, Zines e Letras. Mirando as bandas de *hardcore*¹ de garotas no DF, através das falas de suas integrantes, suas músicas, *zines*² e performances.

No capítulo 4, faço uma composição, partindo da releitura de alguns aspectos da representação tal como caracterizada por Goffman e em outro momento como sintetizada por Woodward, e do discurso, tal como o concebe Foucault, entre outros.

¹ Ouvir CD anexo para exemplo.

² Corruptela de *fanzine*. Fan+magazine. Revistas artesanais fotocopiadas e distribuídas de graça, ou a preços simbólicos. É uma das formas de veiculação do *punk*.

No capítulo 5, busco interpretar a ação das garotas a partir do conceito de “agência” através da contribuição de Ortner, construindo uma analogia com o trabalho de Catroga, através da idéia de “projeto”.

O movimento expõe conflitos que estão presentes no cotidiano de membros desta sociedade, de forma velada ou não.

O punk não tem nada a perder, não deve nada a ninguém. Portanto, pode se manifestar sem ter qualquer ambição além dessa manifestação em si mesma, sem obrigação de buscar qualquer coerência ou referência que não seja para com a sua própria realidade. A realidade do caos é a realidade do punk (BIVAR, ABRAMO E CAIAFA). Tentaremos entender o que é o *Riot Grrrl*, considerando também que é portador de discordâncias internas como aliás, qualquer agrupamento humano.

O PUNK E O RIOT GRRRL

A atualidade da juventude, assim, consiste em estar mais próxima dos problemas presentes. Também por isso, os jovens são dramaticamente atentos aos processos da desestabilização e dispostos a tomar partido neles.

Helena Abramo (ABRAMO, 1994:49)

Um pouco sobre o punk

Bivar, Abramo e Caiafa concordam que o *punk* não tem nada a perder, não deve nada a ninguém. Portanto, pode se manifestar sem ter qualquer ambição além dessa manifestação em si mesma, sem obrigação de buscar qualquer coerência ou referência que não seja para com a sua própria realidade. A realidade do caos é a realidade do *punk*.

Vários autores remontam o surgimento de “subculturas juvenis” à segunda metade da década de 40, com o movimento existencialista cujas figuras centrais, Sartre e Beauvoir, são lembrados e citados em fanzines *punks* ainda hoje.

Abramo e Bivar situam no pós-guerra, possibilitada pelas mudanças ocorridas então, a emergência do que a primeira chamou de “uma cultura juvenil ampla e internacional, ligada ao tempo livre e ao lazer”. O *rock’n’roll* surge como o maior símbolo dessa “nova cultura” juvenil; é apresentado como uma linguagem internacional da juventude e esta última como uma “nova classe social” (ABRAMO, 1994).

O rock tem um alcance mundial. Ele passa por muitos lugares, vindo de longe, e lá entra em contato com os ritmos autóctones, transformando-os de toda forma, modificando um equilíbrio anterior, inoculando sempre um estrangeirismo numa suposta genuinidade original. Marcadamente jovem, é uma youth culture que articula essa língua internacionalmente. (...) É o punk rock que resgata a força política do rock ao fazer dele (imediatamente, diretamente) um instrumento de intervenção — na forma da música, nas letras, na atitude (CAIAFA, 1985: 11).

Helena Abramo também aborda a questão da “importação” do *punk*, destacando o caráter adaptável do *rock* e a sua possibilidade de transformação em uma linguagem que contém elementos regionais (ABRAMO, 1994). Esta posição encontra eco no trabalho de José Jorge de Carvalho:

O rock se apresenta cada vez mais como um idioma universal, capaz de absorver, sem dissolver-se, idiosincrasias estéticas muito remotas com padrão ocidental dominante. Ou seja, é veículo efetivo para a consolidação de uma sensibilidade estética e simbólica de fato pluralista, muito mais eficaz que os estilos de música de cunho nativista ou nacionalista surgidos na primeira metade do século XX em várias partes do mundo (CARVALHO, 1999: 21).

Quando o caráter contestador do *rock* perde força, em parte através do processo de apropriação pelo mercado e seu padrão de “homogeneidade”, em favor de uma certa “colonização”. Novamente, citando Carvalho:

O fato social total da performance parece ter sido substituído pelo que podemos chamar de fato individual total na medida em que a interação não é mais de tipo social, porém altamente mediada ela tecnologia, o que significa, em boa medida, uma individualização extrema da criação, produção e recepção da música (: 8).

Na medida em que o *rock* se distancia do alcance do jovem comum pelo aparato necessário para a sua execução, em meados dos anos 70; surge o *punk rock*.

Uma música que faz sentido de novo para os jovens e suas experiências reais. O resultado é um retorno à estrutura básica do rock, um som seco, mais percussivo, sem solos, gritado mais que cantado (ABRAMO, 1994: 44)

É a volta da música jovem ao seu papel contestador, dessa vez ainda mais agressivo. Como formulou Becker: “Um ataque a uma convenção torna-se um ataque à estética a ela

relacionada. (...) Um ataque a crenças estéticas sagradas, conforme incorporadas em convenções particulares, é, finalmente um ataque a um arranjo existente de status ordenados, a um sistema de estratificação” (BECKER, 1977: 218).

O punk

Para Bivar, autor do primeiro trabalho escrito no Brasil sobre o assunto, ser *punk* é ser insatisfeito e contestador, jovem e incoerente. “Se a política do mundo adulto é confusa, não se deve cobrar coerência política maior do movimento punk. Mesmo porque trata-se de um movimento de revolta adolescente” (BIVAR, 1982: 47).

Discordo do enunciado acima por considerar o movimento *punk* coerente com o que se propõe: desestabilizar e implodir. Nas palavras de Johnny Rotten: “Nós não estamos interessados em música. Estamos interessados em caos” (: 47).

O punk apareceu como uma cultura juvenil que se articulava, ao mesmo tempo, em torno da reversão musical dentro do *rock* e de um modo de vestir inusitado e extremamente “anormal” (mesmo depois de todo o relaxamento de padrões provocado pela juventude dos anos 60 e 70).

São grupos fundados em atitudes como a rejeição de aparatos grandiosos e de conhecimento acumulado, em troca da utilização da miséria e aspereza como elementos básicos de criação, o uso da dissonância e da estranheza para causar choque, o rompimento com os parâmetros da beleza e virtuosismo, a valorização do caos, a cacofonia de referências e signos para produzir confusão, a intenção de provocar, de produzir interferências perturbadoras da ordem (ABRAMO, 1994: 43 e 44).

Seguirei a trilha de Abramo (1994) que considerou a juventude mais como relacionada a sua condição do que como faixa etária e que, assim como Bivar, enxergou na juventude um dos principais ingredientes do *punk*.

Helena Wulff cita o sociólogo americano Bennett Berger e sua lista de traços característicos da juventude em seu país, traços esses, que me parecem em consonância com a juventude brasileira.

Not only teenagers are youthful and not all teenager would be defined as youthful according to Berger's characteristic traits such as being spontaneous, energetic, exploratory, venturesome, vivacious, disrespectful, playful and erotic. Berger also discusses how certain professions and settings like those of intellectuals, athletes and artists may prolong youthfulness into middle age (WULFF, 1995: 7).

Na dissertação de Abramo a juventude é definida por sua condição transitória, ambígua. O jovem é marginal, já não é criança e está à margem da vida de adulto com seus direitos e responsabilidades. Está em processo de “individuação”, “demarcação de um território próprio e de uma identidade mais singularizada, fenômeno que envolve a possibilidade de recusa dos valores e normas considerados fundamentais pelos pais”. O jovem é percebido como um ser em “crise potencial”, para o qual a possibilidade de “conflitos com a ordem social” está fortemente presente. Esses conflitos, ainda que eclodindo em grupos minoritários “dizem respeito a um mal-estar que é generalizado, que pode encontrar formas diferentes de manifestação e resolução” (ABRAMO, 1994).

O jovem, provavelmente também em decorrência de sua posição liminar, tem grande sensibilidade na apreensão das contradições e conflitos presentes na ordem social, e historicamente tem chamado a atenção da sociedade para essas características, fazendo de si próprio um veículo de contestação.

Há muita controvérsia a respeito do país e ano de origem do *punk*. Pode-se considerar Estados Unidos ou Inglaterra com suas respectivas datas e bandas. Alinho-me àqueles que afirmam que o movimento *punk* se consolidou na Inglaterra no final da década de 70. Consolidação porque poderíamos remontar à França ou à Rússia, se tomássemos a decisão de rastrear as bases filosóficas do movimento.

Alguns autores, seguindo Bivar, consideram 1976 como o ano de surgimento do *punk*. O movimento *punk* foi constituído, naquele momento inicial, por uma postura de

contestação da ordem burguesa e dos papéis nela reservados para os jovens de origem humilde no Reino Unido. Esta postura de contestação se manifestava através do uso da aparência “espetacular” (ABRAMO, 1994), da música, e de outros elementos que foram sendo incluídos ao longo do tempo e da expansão do movimento. Outras frentes, como por exemplo, a oposição aos preconceitos de gênero e idade foram sendo incorporadas. Estes elementos são compartilhados por toda a “tribo” *punk* (MAFFESOLI, 2000).

Nos anos 70, os pesquisadores do *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), da Universidade de Birmingham, desenvolveram uma série de estudos propondo uma interpretação da caracterização e do significado dos grupos juvenis surgidos nos anos 50. Na compilação de ensaios denominada *Resistance Through Rituals* (1976), é problematizada a noção de uma cultura juvenil genérica: os autores argumentam que tais grupos tinham uma clara origem de classe, e propõem, portanto, que sejam interpretados como subculturas juvenis referidas à cultura da classe da qual os grupos são originários.

Para esses pesquisadores, as “subculturas” eram também meios para “negociar espaços e sentidos no campo da luta cultural, entendida como uma luta pela manutenção/conquista da hegemonia, entre classes dominantes e subordinadas”. As subculturas eram vistas por eles como “formas de negociação e resistência à cultura dominante” (: 37).

Abramo sustenta que, no caso brasileiro, seria mais interessante considerar que “os *punks* constituem uma subcultura derivada da cultura juvenil internacional, que assumiu os contornos da classe proletária” do que “uma subcultura da classe operária que assumiu uma conotação juvenil”, como postularam os pesquisadores de Birmingham para os grupos juvenis daquele país. Considero a formulação de Abramo mais adequada à história do *punk* no Brasil, considerando-se as origens do movimento neste país. Faço duas ressalvas a esta formulação: “subcultura” e “internacional”. Quanto a primeira ressalva me amparo em Weller e Wulff.

Wivian Weller (2005) defende a adoção do conceito de cultura juvenil por considerá-lo mais apropriado que àquele empregado pelo CCCS. O uso de “subcultura”

juvenil leva a uma série de associações que não refletem tampouco o ponto de vista do presente trabalho. A autora destaca a necessidade de termos claras as implicações do uso do termo “subcultura”, a exemplo da idéia de hierarquia de culturas, que apenas reforça preconceitos, dificultando a percepção e o entendimento das diversas manifestações culturais juvenis.

O termo subcultura sugere a existência de uma cultura superior, que, atualmente deixa de fazer sentido diante da pluralidade de modos ou estilos, que não são mais específicos de uma dada cultura, uma vez que se manifestam em distintas localidades e em distintos continentes. Ao mesmo tempo o termo (...) leva a crer que estamos tratando de segmentos específicos da sociedade que devem ser demarcados ou diferenciados com objetivo de melhor controlá-los (: 110).

Para Weller, entre outros autores, o uso de “cultura juvenil” ou “culturas juvenis” seria mais indicado: “porque amplia a possibilidade de compreensão das distintas manifestações juvenis, seus estilos ou modos de vida que vêm sendo criados e recriados em diferentes localidades e contextos sociais” (:110).

Helena Wulff (1995) é uma das autoras que usa a expressão “cultura juvenil” e apresenta uma série de ensaios de outros autores que se posicionam da mesma forma. Para Wulff, embora presente em alguns clássicos da antropologia e sociologia, nos estudos de família e parentesco e de ritos de passagem, ou dos chamados “teóricos da delinquência”, a juventude é “vista como um caminho para a idade adulta”, como aprendizagem e não como “produzindo algo por ela própria que pode não perdurar em longo prazo, mas que pode ainda assim ser significativa para ela” (: 3).

Quanto a segunda ressalva defendo que tratemos punk como uma cultura juvenil transnacional, dado que este se insere no “eixo principal da discussão sobre transnacionalidade” na formulação de Ribeiro: “a organização de pessoas internamente a comunidades imaginadas, suas relações com instituições de poder, a reformulação de identidades tanto quanto de subjetividades e das relações das esferas pública e privada conformam o eixo principal da discussão” (RIBEIRO, 2000:467).

O aspecto transnacional deste grupo já era marcante nas primeiras décadas de existência, com registros de sua trocas através de uma intrincada teia de relações que fez acontecer coisas inimagináveis, como uma banda islandesa que tocava hardcore com sotaque brasileiro (BIVAR). Agora é quase uma banalidade, com o advento da internet, associada a profusão de sites de relacionamento e de troca de arquivos.

A estética, a educação e a política sempre foram alvo das discussões do movimento *punk*. É freqüente a negação, o desejo de atacar abraçando o contrário. Assim, temos a opção pelo feio, sujo e repulsivo, concretizada através da aparência e dos símbolos do movimento, em seus primórdios. Também se encaixa nesta postura a opção pela negação do conhecimento/aprendizado consolidado e transmitido através da escola, da universidade e de qualquer outra possível instituição de ensino. Da mesma maneira se encaixam nesta tendência a negação da participação político-partidária nos anos 70 convertida na atual tendência anarquista assumida. Fazem parte da bandeira *punk*, a contestação da ordem social vigente e de seus valores centrais.

As garotas: invisibilidade e afirmação na cena *punk*

Em 1984, no Rio de Janeiro, a antropóloga Janice Caiafa se surpreendia com a presença de “minas” nos “bandos” (Caiafa, 1985).

Segundo Caiafa não havia espaço para as “minas” no *hardcore* dos subúrbios cariocas em 1984. Em suas palavras:

Não acredito que nas atuais bandas de hard-core do subúrbio [...] haja lugar para uma mina. O hard-core é o extremo do punk, exige uma estrondosa violência para a sua realização. Força física na bateria, rapidez aguda no baixo e na guitarra, e o vocal tem de 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: 109).

Algo mudou no movimento, na composição das bandas de hardcore³ e na temática das letras das músicas. O riot grrrl⁴ é uma reação à ausência de visibilidade e de participação mais ativa das garotas no meio hardcore.

Carla, da *Kaos Klitoriano*, em entrevista realizada em maio de 2000 no SDS (CONIC), contou que escolheram o *hardcore* “porque a ideologia é mais forte”, porque através do *hardcore* podiam falar do que conheciam, dos problemas vivenciados por elas. “É mais sincero falar do que acontece com você, do que você conhece”.

De acordo com a história do riot grrrl, havia uma ausência de modelos para inspirar a atuação de garotas nas bandas. Por isso, o número crescente de bandas mistas foi tido como uma espécie de alavanca para o surgimento das *all female bands* nos EUA no início dos anos 90 (<http://www.emplive.org/exhibits/index.asp?articleID=667>), e pouco depois, no Brasil. A *Bikini Kill* é de 91, assim como a *Bratmobile*, outra banda *riot grrrl* norte-americana.

A invisibilidade das garotas nos registros bibliográficos sobre *punk* se torna patente quando lemos, por exemplo, o livro de Essinger cujo título “*Punk: anarquia planetária e a cena brasileira*”, que com suas 206 páginas, dá a entender ao leitor que cobrirá o *punk* “planetário”, dedica menos de duas linhas ao *riot grrrl*. Bivar, na última edição do seu “O que é punk?”, não cometeu esse erro. Trata um pouco do “Contingente feminino & feminista” – quase seis das 179 páginas. Ainda é pouco para quem, como ele reconhece: “Se ontem eram poucas, hoje as minas somam, no mínimo, um quarto da cena – e é bom lembrar que o movimento punk é em essência masculino. É não, era. Porque aqui também está havendo mudança” (Bivar, 2001: 139).

A questão da ausência de registro da participação de garotas nas culturas juvenis já preocupava pesquisadoras em 1975. Angela McRobbie e Jenny Garber registram apreensão quanto a invisibilidade das garotas, indicando que a invisibilidade poderia estar sendo causada pela forma como as pesquisas vinham sendo conduzidas (2002:209).

³ Estilo de punk rock, caracterizado pela grande velocidade da música e peso da bateria. Costuma estar aliado a letras de protesto. Surgiu na década de 80, resultado de uma transformação impulsionada pela apropriação mercadológica do *punk*.

⁴ O nome foi cunhado em parte pela imprensa norte-americana que as chamava de “angry grrrls”, e em parte por Jean Smith uma das precursoras que clamava por um movimento “girl riot”.

Esta é, aliás, nas palavras de Maria Luiza Heilborn: “uma das mais vigorosas contribuições críticas das cientistas sociais feministas – a denuncia do *male bias*” (1981:16). Para esta autora existe a necessidade de se problematizar a ótica do pesquisador, o seu lugar de fala, já que este implicou, ainda que de forma inconsciente numa “não – percepção ou valorização do lugar e participação efetivos da mulher na vida social” (16).

Em Boas (1947) encontramos uma discussão que pode servir como ferramenta para pensarmos esta situação de invisibilidade, quando não de forte oposição. O autor trata da maneira como são construídas as oposições a comportamentos que discordem dos padrões vigentes em determinada época. Fala do caráter conservador, da resistência ao comportamento divergente e do que ele chama de “grupo de reações emocionais contra infrações de hábitos automáticos estabelecidos” (: 22). Isto pode explicar o sentimento de aversão que algumas pessoas têm ao verem garotas tocando nas bandas. O guitarrista de uma banda de *pop rock* famosa na cena brasiliense, disse que “mulher não sabe tocar, não sabe nem segurar a guitarra direito”. Ele, como muitos, ficava com a sensação de que alguma coisa estava fora do lugar quando via uma mulher tocando *rock*. O baixista da mesma banda ao se referir, elogiosamente, eu suponho, a *Kaos Klitoriano* disse que eram “umas meninas que tocavam que nem macho”. Essas frases foram colhidas durante uma excursão da banda, da qual participei acompanhando a banda por dois dias em 2000.

Garotas são para “ficar” ou namorar. Não têm o que é necessário para tocar em banda.

Está explícita nas falas dos garotos uma certa dificuldade de enxergar as garotas como pessoas capazes de ações que para eles são corriqueiras, mas que requerem algo que está intimamente ligado à masculinidade, da forma como nossa cultura a representa. Se elas se assemelham a “machos”, se elas tocam como eles, garantem o direito de pertencer à cena. Tornam-se visíveis porque neutralizam “o feminino” tal como eles o percebem.

Em nossa sociedade o masculino é associado a competência, poder, força, velocidade, racionalidade, audácia e outros tantos atributos que colocam o sujeito em uma posição hierarquicamente superior, virtualmente em qualquer circunstância. O macho não é

melhor porque é forte. A força sim é que se torna valor por ser característica associada a masculinidade. O mesmo, porém inversamente acontece com características associadas ao feminino, sendo negativamente valoradas por associação. Quero destacar que a posse de certos atributos masculinos – ou femininos, dependendo do gênero do ator social, não garantem o seu exercício, já que são culturalmente sancionados apenas para os machos/fêmeas, implicando o seu exercício por aqueles que não são vistos como detentores legítimos desta características em represálias.

Mauss e Durkheim (Mauss, 1981) chamaram a atenção para a característica hierarquizadora das classificações. Afirmaram que estas classificações não apenas opunham os seus objetos, mas realizavam a inclusão de “conceitos hierarquizados” (: 407). “Esta ordem lógica é tão rígida, o poder coercitivo destas categorias sobre o espírito... é tão poderoso que, em certos casos, vê-se todo um conjunto de atos, de sinais, de coisas ser disposto segundo tais princípios” (: 408). No mesmo ensaio, os autores destacam que “uma vez que a organização da mentalidade coletiva existe, é suscetível de reagir sobre sua causa e contribuir para modificá-la”. É este o principal motor da ação das garotas: a tentativa de modificação “do modelo fornecido pela sociedade”.

Citando Donna Haraway, “as coisas que estão em jogo nessa guerra de fronteiras são os territórios da produção, da reprodução e da imaginação” (2000: 41-42).

Nas conversas com as garotas de Brasília, quando perguntadas por que escolheram o *punk rock*, elas respondiam que este era o melhor instrumento para tornar públicas as suas posições. Foi isto o que propôs o *riot grrrl*, como explica Smith, uma das precursoras do movimento *riot grrrl* nos EUA e componente da banda *Meca Normal*: “I talked a lot during those years... I almost talked more than I performed, in between songs, and I just said to women, ‘Get a guitar, get your friends together, and do this!’ Because it was so much fun. And it was essential to the music scene because it was really lacking in that aspect” (Smith in <http://www.emplive.org/exhibits/index.asp?articleID=667>).⁵

⁵ “Eu falei bastante durante todos estes anos... Eu quase falei mais do que me apresentei, entre as músicas, eu dizia para as mulheres, ‘Pegue uma guitarra, junte suas amigas e faça isto!’ Porque era muito divertido. E era essencial para a cena musical, que estava realmente carente neste aspecto”.

A expressão de sua realidade, de seus problemas e anseios parece ter sido, de acordo com os depoimentos das garotas, um fator determinante na escolha do *hardcore* como linguagem. As garotas perceberam que, para falar das coisas que queriam no tom em que elas julgavam necessário, era preciso ter peso e tradição de discurso político. O *hardcore* se mostrou o veículo apropriado para este fim, de acordo com elas. O grupo se forma e afirma a sua coesão no compartilhamento de valores, projetos e de afinidades artísticas, através dos quais constrói a sua identidade de grupo. Nas palavras de Maffesoli, isso se dá através da reafirmação do “sentimento que um dado grupo tem de si mesmo” e através do reforço à idéia de um “corpo”, através de um “sentimento partilhado” (MAFFESOLI, 2000: 25-26).

Maffesoli trata as “neo-tribos” urbanas como “comunidades emocionais”, termo que este empresta de Weber:

As grandes características atribuídas a essas comunidades emocionais são: o aspecto efêmero, a ‘composição cambiante’, a inscrição local, ‘ausência de organização’ e a estrutura cotidiana... É difícil estabelecer uma anterioridade, mas ressalta de sua análise que a ligação entre a emoção partilhada e a comunalização aberta é que suscita essa multiplicidade de grupos, que chegam a constituir uma forma de laço social, no final das contas bastante forte. (MAFFESOLI, 2000: 17).

Para ele as tribos estariam cumprindo o propósito de suprir o desejo de proximidade, de cumplicidade dos seus membros que, por outro lado, pertencem sempre a vários grupos pelos quais transitam incessantemente.

Ao trabalhar o conceito de “*neo tribalismo*”, Maffesoli credita este fenômeno ao “declínio do individualismo nas sociedades de massa”. As mais importantes características para os fins desta proposta são a “transitoriedade” e a “emoção partilhada”, a vontade de estar junto daqueles que “pensam e sentem como nós”, que estão contidas na categoria “comunidade emocional” (: 17-19). Dentro da perspectiva de Maffesoli, as “*neo tribos*” estão fundamentadas por um desejo de pertencimento, de fazer parte, de ser reconhecido como “pessoa”, de ter valorizado seu “papel” dentro da tribo, ainda que fugazmente (: 9).

Em comum, as garotas apontaram a amizade prévia das integrantes como um dos fatores que influenciaram na decisão de montar as bandas. A amizade e a vontade de “estar junto”, dentro dos moldes discutidos por Maffesoli⁶. Mariana contou que as integrantes da *RTL* queriam passar mais tempo umas com as outras e que isto teve peso na decisão de montar a banda.

Carla conta que decidiu começar a andar com os *punks*, porque queria estar com pessoas que pensassem como ela. Carla – como Iéri, Mariana, Carolina, Bianca Alice – já tinha prévio acesso à música e ao ideário *punk*, o que é uma das diferenças fundamentais da situação do *hardcore* no presente com relação à situação retratada por Caiafa no período em que pesquisou no Rio de Janeiro. Este acesso maior evidentemente facilita a identificação com a tribo, qualquer que seja ela.

As garotas do *riot grrrl* tinham como objetivo incentivar outras garotas a chamar as amigas e montar uma banda, incentivar a discussão sobre os papéis sociais reservados às mulheres e defender algumas bandeiras feministas, como por exemplo a liberdade sexual e reprodutiva. Para alcançar este objetivo elas faziam o uso de um discurso de forte carga emocional, característico do *punk rock*, defendendo a amizade entre garotas para superação de barreiras comuns.

Um outro fator de bastante peso na decisão de montar uma banda pode ser a necessidade de “mostrar serviço”, segundo Carla, a baterista da *Kaos Klitoriano*. As garotas do meio *hardcore* têm de mostrar serviço, caso contrário são taxadas de “minas dos caras” como escreveu Caiafa. Elas querem o reconhecimento de seus pares como querem todos os outros membros de todos os outros grupos. Para demonstrarem/provarem o seu pertencimento a cena *hc*, as garotas podem montar uma banda, produzir shows e fanzines, dentre outras coisas.

O surgimento dentro do *hardcore* — um estilo de *punk rock* que costuma estar aliado com letras de protesto de cunho político, denunciando a miséria e a desigualdade

⁶ Ver capítulo 5.

social — de algumas bandas cantando letras de cunho sexista tais como as dos *Raimundos*⁷ possibilitaram uma série de discussões por parte dos próprios integrantes do movimento. Um episódio ocorrido em 1999 ilustra bem o tipo de conflito que acontece dentro da cena *hardcore* no DF.

Após assistir a shows de bandas de *hardcore*, Iéri, a vocalista da *Bulimia*, escreveu um manifesto de repúdio às letras sexistas das referidas bandas onde convidava as meninas e meninos da cena *hardcore* para discutir o “machismo reinante em Bsb”. Como resultado, foi ameaçada por um integrante de uma das bandas citadas no manifesto, passou “semanas sem poder sair de casa”.

Este episódio desencadeou uma série de discussões que culminaram com o pedido público de desculpas pelas letras. Os componentes da banda alegaram que haviam sido incompreendidos. Uma das garotas me disse que as coisas não foram bem assim que houve exageros de ambas as partes.

Mariana relatou que diversas vezes viveu a desanimadora experiência de subir ao palco e escutar pérolas tais como: “Tira a roupa gostosa!”, gritadas da platéia. Ela contou que a baterista da banda acabou por cansar de ter sempre que provar que era competente, que tinha compromisso com o *hardcore* e que estas dificuldades acabaram exaurindo a energia delas e provocando o fim da *RTL*.

De qualquer forma existia uma certa tensão causada, ou tornada pública, pela manifestação das garotas do meio.

O *riot grrrl* está inserido no movimento feminista, as garotas muitas vezes participam de grupos feministas de discussão como o “Nada Frágil”, de Brasília, e eventos como o Corpus Crisis que realiza uma série de atividades entre debates, performances e oficinas durante os três dias de feriado de corpus christi, nesta oportunidade reúne pessoas para: “Conversar sobre as crises dos corpos: gênero, sexualidades, o lugar que os corpos ocupam no espaço, arte a partir do corpo, transgressões pelo corpo, violações do corpo, alterações de corpo e mente, conflitos entre o modelo repartido mente versus corpo. o norte

⁷ Para exemplos, visitar <<http://raimundos.letras.terra.com.br/>>.

de nossas ações é o espírito faça-você-mesma, de maneira liberta, espontânea e divertida” (<http://corpuscrisis.sarava.org>, última visita em 15/9/2006).

Em se tratando de movimento social adoto a noção apresentada por Alvarez, Dagnino e Escobar (2000), que concebem os movimentos sociais enquanto geradores de políticas culturais alternativas à política cultural dominante, enquanto produtores de significados outros que redefinem as posições dos sujeitos nos campos de poder e desestabilizam as bases legitimadoras das relações de desigualdade. Alguns dos autores citados no artigo destacam “a luta pelo poder interpretativo”, (: 24) como central nas lutas sociais, Slater declara que “as lutas sociais podem ser vistas como *guerras de interpretação*” (apud. ALVAREZ, DAGNINO, ESCOBAR, 2000: 24).

Interpretamos política cultural como o processo posto em ação quando conjuntos de atores sociais moldados por e encarnando diferentes significados e práticas culturais entram em conflito uns com os outros (: 24).

Definimos cultura política como a construção social particular em cada sociedade do que conta como político. Desse modo, a cultura política é o domínio de práticas e instituições, retiradas da totalidade da realidade social, que historicamente vêm a ser consideradas como propriamente políticas (:25).

O movimento *punk* prega a intervenção direta na realidade prezando a ação desestabilizadora cotidiana, em todas as frentes de ação dos sujeitos; casa, escola, trabalho e lazer.

As políticas culturais dos movimentos sociais tentam amiúde desafiar ou desestabilizar as culturas políticas dominantes. Na medida em que os objetivos dos movimentos sociais contemporâneos às vezes vão além de ganhos materiais e institucionais percebidos; na medida em que esses movimentos sociais afetam as fronteiras da representação política e cultural, bem como a prática social, pondo em questão até o que pode ou não pode ser considerado político, finalmente, na medida em que as políticas culturais dos movimentos sociais realizam contestações culturais ou pressupõem diferenças culturais – então devemos aceitar que o que está em questão para os movimentos sociais, de um modo profundo, é uma transformação da cultura política dominante na qual se movem e se constituem como atores sociais com pretensões políticas (:26).

A matéria-prima da identidade é a diferença. Tudo que é similar a algo o é por ser dessemelhante a todo o resto. Neste sentido, o oposto do masculino é o que não possui ou não

deveria possuir características tidas como masculinas. A existência e a inscrição no espaço público em escala mundial do levante das garotas é um elemento desestabilizador das identidades essencialistas de gênero. Propõe uma nova mulher, mais agressiva, absolutamente indiscreta e mais segura de si. Consciente das limitações impostas pela cultura patriarcal, às quais se opõe frontalmente, testando sempre os limites e deslocando-os um pouco mais para além.

OS SHOWS E AS PERFORMANCES



Bulimia



Bulimia



Kaos Klitoriano

Antes de tratar dos shows é importante informar o leitor pra ele possa ter ao menos uma vaga idéia do clima destes eventos, do que se espera ver, sentir e viver ali. Fazendo uma analogia talvez inapropriada, é preciso ser batizado para comungar. Também é preciso entender de onde vem a autoridade para subir ao palco, como se legitima esta presença, em outros tempos, completamente deslocada.

O antropólogo Stanley Jeyaraja Tambiah se debruçou sobre a análise de rituais, identificando os eventos rituais por alguns aspectos característicos que eles aparentam ter em comum: “an ordering or procedure that structures them, a sense of collective or communal enactment that is purposive (devoted to the achievement of a particular objective), and an awareness that they are different from “ordinary” everyday events” (:126).

Tambiah propôs a análise do ritual como um “sistema de comunicação simbólica culturalmente construído” (TAMBIAH: 128). Para que a comunicação aconteça é preciso que os envolvidos estejam informados sobre os conteúdos simbólicos da performance ritual.

Para Tambiah deve-se considerar a importância da articulação de sentimentos produzida através do ritual, e o produto desta articulação que seria mais que emoção, do que sentir-se transportado para uma realidade supranormal, seria uma atitude complexa e permanente:

This attitude, which is the worshipper’s response to the insight given by the sacred symbols, is an emotional pattern, which governs all individual lives. It cannot be recognized through any clearer medium than that of formalized gesture. Ritual is not a free expression of emotions but a disciplined rehearsal or right attitudes (: 133-134).

Continuando a caracterização do ritual enquanto ato performativo, ele postula que este pode estar sujeito a “dois tipos de regras: a regulativa e a constitutiva”. As regras do primeiro tipo orientam “uma atividade preexistente, cuja existência seja logicamente independente das regras”, a exemplo das regras de etiqueta `a mesa. As do segundo tipo constituem e também regulam “uma atividade cuja existência é logicamente dependente da existência das regras, como no caso das regras do futebol ou xadrez” (135).

O hardcore está sujeito a ambas. As regras cuja aceitação permitem a circulação e inclusão de um indivíduo como membro do grupo, que seriam segundo a formulação acima,

as regras constitutivas, são o caráter libertário, gostar de hardcore e manifestar um desejo de pertencimento. A partir da obediência a elas se pode jogar este jogo identitário. Para a nossa análise no momento importa mais o conjunto básico de regras “regulativas”, que são as que permitem a participação das garotas nas bandas e nos shows, regulando uma atividade pré-existente, para conseguir espaço. Através do reforço `a certos tipos de postura, como o respeito a diferença, criando mesmo mecanismos regulatórios novos, como por exemplo a intervenção de uma vocalista de banda exortando os garotos a aceitarem as garotas na roda de pogo ou, ainda mais interessante, o uso de objetos para resguardar as meninas de toques constrangedores nos moches – pulos do palco para as mãos da platéia. A existência destes mecanismos é um índice da tensão existente na convivência entre gêneros no hardcore.

Chegamos então, a disseminação das informações através dos Zines, que veiculam muitas vezes as datas e locais dos shows, viabilizando que aconteçam; bem como disseminam o esquema cosmológico do grupo, seus valores, crenças e regras de conduta. As músicas/letras têm também a função de preparar o clima certo, de produzir o estado de espírito que possibilita que se apreenda o acontecimento ritual que é o show. As músicas geralmente se tornam conhecidas e são ouvidas antes dos shows. Na verdade, as pessoas em geral tendem a ir a shows de bandas que conhecem e gostam. Este conhecimento prévio das músicas colabora imensamente para produzir o enlevo característico destes eventos.

Voltemos a Tambiah e ao que ele escreveu sobre ação ritual:

We must realize that cosmological conceptions are ... most richly embedded in myths, rituals, legal codes, constitutional charters, and other collective representations. Moreover, when beliefs are taken to be prior to ritual action, the latter is considered as derivative and secondary, and is ignored or undervalued in its own right as a medium for transmitting meanings, constructing social reality, or for that matter, creating and bringing to life the cosmological scheme itself (: 129).

A performance no palco, a escrita no zine, a participação nas atividades dos coletivos feministas; toda a ação das garotas que se relaciona com a produção desta nova posição no mundo, pode ser descrita como escreveu Tambiah.

Katthleen Karlyn escreveu, em seu artigo sobre feminismo da terceira onda e cultura popular, a respeito do processo de apropriação de artefatos das mais diversas origens na construção de novas identidades.

In Third Wave feminism, popular culture is a natural site of identity-formation and empowerment, providing an abundant storehouse of images and narratives valuable less as means of representing reality than as motifs available for contesting, rewriting and recoding (KARLYN, 2003).

É o que as garotas fazem: contestam, reescrevem e recodificam a partir das próprias experiências.

Hebdige (1979), assim como Abramo, usa o conceito de bricolage, trabalhado por Lévi-Strauss para falar da construção do estilo das subculturas. a apropriação de um bem qualquer através da colocação dele em um lugar simbólico que serve “para apagar ou subverter o sentido original”. O mesmo autor também acredita que o punk exemplifica claramente “os usos subculturais desses métodos anárquicos”, que através da “perturbação e deformação” tentam desintegrar e reorganizar o significado (HEBDIGE, 1979. Tradução livre minha).

O punk toma emprestados objetos dos “contextos mais sórdidos” e transforma-os em “ornamentos”. Hebdige fala de várias dessas “perversões”: a maquiagem que transforma o rosto em um “retrato abstrato”, a gravata que simboliza rebeldia e inconformação. Dessas apropriações, a que mais chamou a atenção de Caiafa foi a suástica, que os punks ostentavam para negar àquilo a que ela remete. Da mesma forma que imagens de pessoas deformadas

pela miséria em capas de discos e camisetas são uma forma de protesto contra a miséria e não uma simples referência a ela.

É por meio dessas criações que eles manifestam sua posição no mundo e as questões com que se debatem. Num meio onde a principal forma de comunicação se dá através da imagem e as identidades sociais se expressam principalmente através da ostentação de artigos de consumo, é pela construção alegórica da própria imagem e com o uso estranho de determinados objetos, que esses grupos vão tentar se movimentar nesse universo. (ABRAMO, 1994:83).

Em se tratando do estilo, podemos citar a apropriação do *baby look* que compoado com outros signos de feminilidade como a *lingerie*, por exemplo, compunham um visual caótico. Este visual poderia ser lido como uma alusão à condição feminina e às pressões sofridas pelas garotas.

O estilo está sempre em mutação, acoplando novos elementos e descartando outros. Personagens de alguns filmes e desenhos animados passam a fazer parte do conjunto de emblemas desse grupo para depois serem descartados. As meninas superpoderosas estiveram nos shows das bandas de hc de garotas em Brasília. O “moicano” (penteadado que deixa o cabelo em pé, formando uma espécie de lâmina compacta que segue da nuca a testa) que sempre foi um aparato distintivo punk, quase não é mais usado. Em shows, atualmente, via-se também muitos apliques coloridos de mechas em cores berrantes ou mesmo o cabelo totalmente tingido dessas cores (pink, magenta, roxo, verde-limão, etc.).

As bandas Bulimia, Kaos Klitoriano e RTL tinham um visual que não chamava a atenção, um pouco porque os emblemas que utilizam já foram popularizados pelo mercado, passando por um processo que os autores do CCCS, de Birmingham chamaram de defusion. Este processo se caracteriza pela perda do “caráter simbólico e expressivo” à medida que seus componentes vão se “difundindo para além das experiências e atuações dos grupos” (ABRAMO, 1994:89). Outras apropriações estão provavelmente a caminho.

É importante notar que não há uma obrigatoriedade de paramentar-se, a escolha individual do que vestir é externada através das múltiplas possibilidades que encontramos ao olhar ao redor em um show.

Atualmente há uma tendência a negar a aparência ostensiva em razão do processo de defusão e do aparecimento de tribos que tem o consumismo como valor positivo. Existe uma preocupação com estas questões. Uma associação do estilo, em se tratando de roupas e acessórios, com consumo, leva ao não emprego do visual de grupo. A negação do imperialismo impõe negação do consumo. Não me parece, entretanto, que seja possível afirmar que não existe um estilo característico das garotas, já que é possível reconhecê-las. Ao evitar consumir certos produtos, aderindo alternativamente a outros ou não, partindo de certas premissas comuns ao grupo, as garotas acabam por adotar um não-estilo característico.

As letras

A banda *Kaos Klitoriano* tocava um tipo de *punk rock* chamado *hardcore*, caracterizado por batidas rápidas e “duras” aliadas a letras de protesto, quase sempre inseridas dentro de uma postura ideológica anarquista. A *Kaos Klitoriano*, assim como *RTL* e a *Bulimia* se apresentavam como bandas feministas. Nem todas as bandas incluídas aqui se apresentam desta forma, a Dona Florinda é uma exceção dentre as citadas aqui.

Karlyn discutiu no ensaio citado acima, algumas características da postura das jovens contemporâneas a respeito do feminismo. Esta autora considera que a dificuldade do movimento feminista em acompanhar a velocidade de produção de novas posturas e novos significados tem jogado um papel decisivo na não identificação das garotas como feministas. Apesar de concordarem em vários pontos, muitas garotas relutam em se identificar como feministas. Uma garota me disse que não queria que pensassem que ela era contra os homens, outra me disse que não queria ser considerada coitadinha.

Estas posições vão de encontro à afirmação de Karlyn, segundo quem o movimento feminista não consegue atingir as garotas porque não entende em que pé as coisas estão para elas, não conhece as referências delas para construir o seu estar no mundo. Se o mundo é violento, elas são fortes o suficiente para bater de volta se for preciso.

A temática, envolvendo a denúncia da violência contra a mulher e a opressão sofrida por ela é parte da caracterização deste grupo. As bandas de *hardcore* de garotas fazem músicas de protesto dentro desse escopo. As bandas incluem protestos sobre outros problemas sociais, como a miséria. Coisas que irritam as integrantes, como a conduta mercenária da Ordem dos Músicos, ou outros incidentes relacionados às suas realidades.

Segundo Caiafa *punk rock* não é música, nem é *rock*, é “anti-música” e tem como objetivo “agastar pelo atrito”(Caiafa,1985: 101). “De um modo geral o som punk tende ao mínimo de música, à exasperação total que é o *hardcore*” (Caiafa,1985: 102).

No anexo pode-se conferir algumas letras da *Bulimia*. O objetivo aqui é aliar estas letras aos zines para exibir o discurso do grupo. A precariedade da escrita será discutida oportunamente, quando da discussão sobre os zines.

As letras do primeiro disco da *Kaos Klitoriano*, disco batizado com o nome da banda e de uma das faixas, lançado em vinil no começo de 2000, pela Prótons,- gravadora e produtora da qual Bianca faz parte, apontam para as desigualdades de gênero e de classe. Pregam a alfabetização política, como em “Falsidade Política” que diz:

Preste atenção, ele só quer te enganar
preste atenção para depois não lamentar
seu voto é uma arma que pode te assassinar⁸

A letra da música *Kaos Klitoriano* fala da situação da mulher sublinhando a violência sexual e a reificação, um verdadeiro caos. Também fala da dupla jornada de trabalho e do “pagamento menor por trabalho maior”.

⁸ Letra de Ana e Adriana.

“Desprezível Ser” descreve um homem vulgar, animalesco e vazio. A letra começa com a seguinte estrofe:

Da sua boca surge a vulgaridade
Nos seus atos estão presentes a imbecilidade
E o infantil pensamento de provar superioridade
Sua linguagem suja reflete a vontade de aparecer
Mas apenas esclarece o quanto idiota é você⁹

Em “Dura Rotina” a história de um trabalhador que é morto pela polícia, na invasão na qual construíra um barraco. Na segunda estrofe encontramos:

Queimado pelo sol ralando
Dando o seu sangue em busca de dinheiro
Desse dinheiro o que lhe resta?
Nada, apenas aquilo que não presta¹⁰

“Direito ao aborto” diz às ouvintes que:

Seu corpo não pertence a nenhum estado ou igreja
E sim a você mesma
Não dê ouvidos a entidades conservadoras
Que chamam-lhe devassa e pecadora
Ninguém a não ser você
Sabe o que é melhor pra sua vida¹¹

Já igualdade humana diz:

Vivamos todos iguais vivamos todos unidos
Vivamos todos iguais vivamos sem sexismo¹²

⁹ Letra de Carla e Adriana

¹⁰ Letra de Ana

¹¹ Letra de Adriana

¹² Letra de Adriana

Também estão presentes a conclamação ao amor livre e à extinção do patriarcalismo, respectivamente, nas letras de “Amor Livre” e “Anti-Patriarcal”.

A partir das letras é possível ter uma idéia das falas nos shows, das intervenções em defesa do respeito à diferença, que são uma constante ao longo dos shows, além é claro da própria performance da banda, como venho destacando, parte essencial do discurso. É recomendável a leitura das outras letras constantes no anexo.

Os zines das garotas

Um zine — contração de fanzine — pode ser descrito como uma espécie de revista escrita à mão, datilografada ou digitada — costumam estar presentes e conjugadas todas essas variantes —, posteriormente copiada através de mimeógrafo ou fotocopiadora ou simplesmente postada em alguma página da Internet. Esta última é a forma predominante, atualmente.

Aos zines são incorporadas fotos e ilustrações que, na maioria das vezes, acompanham os textos. As fotos e ilustrações mesmas podem ser os textos. Muitas vezes assim são postas, preenchendo toda a página, geralmente com uma pequena legenda ou uma palavra de ordem.

O número de páginas é bastante variável. Encontra-se zine de uma folha, tal como o zine brasileiro *Good Sister/Bad sister*, escrito em uma folha de papel dobrada em três. Também existem zines de mais de quinze páginas, como o *Dear Jessie*, de São Paulo.

Os textos componentes desses zines, alguns dos quais podem ser consultados em anexo, versam sobre experiências de vida e circunstâncias relacionadas ao dia-a-dia das garotas que escrevem os textos. Esses relatos provavelmente, encontram eco nas experiências das leitoras. Desnecessário dizer que são escritos com o objetivo de partilhar experiências, de “trocar uma idéia”, como elas mesmas escrevem.

O padrão é que os textos dos zines sejam escritos em tom bastante pessoal. Um exemplo esclarecerá o que quero dizer. “Saudades. Talvez assim eu possa resumir o momento de agora. São dez e meia da noite, e eu parei para escrever no editorial. Sabe aquela tristezazinha que vem subindo, subindo” (Zine Koro Rude).

Os fanzines falam da família, das amigas, das esperanças, dicas de leitura e audição, conselhos sobre como se portar diante de certas circunstâncias, ou melhor, de como ter “atitude”.

Também estão presentes entrevistas com componentes de bandas da cena *punk* ou de *rock* alternativo; às vezes, com integrantes da cena que, por alguma razão, estão em evidência no momento da feitura dos fanzines.

É importante esclarecer que as pessoas que escrevem nesses fanzines, que vão aos shows de hardcore, também vão aos shows de outros estilos de *rock*, freqüentam outros grupos, outros lugares. Não estão fechadas na associação com essa “tribo”. Está é uma característica do neo-tribalismo contemporâneo, segundo Maffesoli (2000): a circulação do mesmo indivíduo por vários grupos. Talvez não seja demais destacar aqui que o ator social de nosso tempo é multifacetado, não podendo ser descrito como se atuasse apenas em uma cena. Goffman já registrava a “tendência” da ocorrência de “uma grande quantidade de números diferentes, partindo de um pequeno número de fachadas” (GOFFMAN, 1999), ou seja de um mesmo ator social atuar em várias frentes.

Alguns assuntos estão presentes em vários zines, tais como sexismo, racismo, xenofobia, homossexualismo, ditadura da moda. Estes temas apontam para a ideologia da cena hc, para o que se defende dentro deste meio. As abordagens são ligeiramente variadas, mas a concordância entre os diversos zines é uma constante. Pontos como a descriminalização do aborto, o respeito às diversas orientações sexuais, a posição contrária aos testes em animais e contra a opressão-patriarcal, capitalista e autoritária, fazem parte da ideologia *hardcore*. Outros pontos, como a adoção de um estilo de vida *vegan*, não são partilhados pelo grupo como um todo. Alguns aspectos do *vegan*, como não se alimentar de

nada que possa causar sofrimento a um animal, estejam se infiltrando lentamente no corpo do grupo.

Através de sua escrita em primeira pessoa, as garotas abordam estes temas a partir de situações supostamente vividas por elas, envolvendo tais temas. Experiências de discussões com colegas na escola sobre a legalização do aborto, confissões de ressentimento com amigas que só pensam em seus namorados, de admiração ao pai, e assim por diante. A impressão que certos fanzines passam é de um diário de adolescente que foi publicado, com seus desenhos de corações e florzinhas, e declarações de afeto ou rancor.

Essa escrita produz proximidade com as leitoras que se sentem compelidas a também se manifestarem, contribuindo com o seu ponto de vista, com uma certa experiência vivida por ela fazendo, através do seu próprio fanzine, uma declaração de pertencimento, de conexão por afetividade, para usar a formulação do sítio do Corpus Crisis.

Através dos zines, podemos detectar algumas diferenças entre os vários “feminismos” e “anarquismos” professados pelo grupo. Sobre anarquismo fala-se muito pouco nos zines pesquisados. Um trecho de livro no zine *Gastura* é a referência mais longa ao anarquismo. É possível que o anarquismo não seja tão recorrente por não ser um tema de grande interesse para essas garotas que escreveram os zines. Pode ser que se trate de uma daquelas bandeiras do movimento que não é levantada por todos os integrantes. Ou ainda porque seja mais difícil escrever sobre anarquismo do que escrever sobre os temas mais ligados ao universo feminino e ao seu próprio dia-a-dia. Há sempre a preferência, mesmo nas letras das músicas, por falar de temas relacionados com a própria realidade. Como esclareceu Carla, elas julgam “mais sincero falar do que acontece com você, do que você conhece”.

Dentre as referências ao feminismo, há a afirmação de que a “luta” também é dos garotos, pois eles também se encontram aprisionados dentro de padrões normatizados de comportamento de gênero. Ou que as garotas não devem se iludir, pois os garotos só estão interessados em manter a hierarquia de gênero, o que é confortável para eles. E pode-se encontrar posturas do nível do seguinte apelo para que os membros do sexo oposto se unam à

luta das mulheres: “Faça por suas irmãs, suas amigas, sua mãe, sua namorada, etc... elas sofrem precisam de ajuda!!” (Texto do Good Sister/Bad Sister).

É interessante notar a diversidade de posições professadas pelas garotas sob a égide do feminismo, de qualquer um dos “feminismos”. Elas próprias oscilam entre posições contraditórias: mulheres enquanto donas do seu destino e mulheres enquanto vítimas que precisam de socorro.

Em um depoimento, foi dito que as mulheres não assumirão nunca uma “postura dominadora”, pois mulheres “são mães e mãe cede”. A garota que fez essa declaração acredita que as garotas podem fazer qualquer coisa, mas parece acreditar também que a mulher é impedida por sua própria “natureza”. É este tipo de feminismo que encontramos na maioria dos zines, que acreditam na defesa da liberdade feminina para fazer o que quiser, mas parecem aceitar, ao mesmo tempo, que o campo de possibilidades dos desejos femininos seja bastante reduzido.

Esta percepção da condição feminina e as contradições equacionadas por elas me remeteram ao mito do ciborgue de Haraway que projetou um mito pautado na blasfêmia e ironia.

A blasfêmia nos protege da maioria moral interna, ao mesmo tempo que insiste na necessidade da comunidade. Blasfêmia não é apostasia. A ironia tem a ver com contradições que não se resolvem – ainda que dialeticamente – em totalidades mais amplas: ela tem a ver com a tensão de manter juntas coisas incompatíveis porque todas são necessárias e verdadeiras. A ironia tem a ver com o humor e o jogo sério. Ela constitui também uma estratégia retórica e um método político que eu gostaria de ver mais respeitados no feminismo socialista (HARAWAY, 2000: 39).

O Riot grrrl conseguiu com sua estratégia anárquica atrair uma parcela do contingente feminino que simplesmente não se interessaria pelo movimento feminista por não se reconhecer nele e por opinar que o feminismo tem uma retórica ultrapassada e muitas vezes castradora (KARLYN, 2003). Uma das minhas entrevistadas não se dizia feminista em 2001. Conversando com ela em 2006, repeti a pergunta e ela disse que sim, era feminista.

Alguns zines apresentam idéias mais bem elaboradas, mas trazendo sempre um estilo confuso que lembra textos sem revisão e bastante autorais característicos do estilo. São

zines de garotas mais ativistas, que participam de grupos de discussão, que estão vinculadas a coletivos feministas, ou tentando se informar de outras maneiras. Um exemplo é o *La Carnissa*.¹³ Zine brasiliense bem escrito e com propósitos bem claros:

do primeiro carnissa (número zero) pra cá muita coisa aconteceu. um crescimento tomou conta do zine - como se pode ver nas diferenças entre os textos dos números - mas o oposto aconteceu com o grupo, que ficou mais conciso.
a idéia de fazer edições temáticas permanece mas quase todo o resto mudou. colaborações externas são sempre muito bem-vindas, existe uma intenção de se promover qualquer debate a partir desse zine.
para o número três escolhemos falar sobre transgressão (d)e sexualidade e fizemos nossa primeira entrevista, além de publicar um texto feito por alguém de fora do nosso círculo de amizades.
a partir desse número nos comprometemos - conosco mesmas - a publicar o carnissa trimestralmente. a periodicidade nunca foi uma preocupação mas agora parece-nos que nossa necessidade de escrever (e através dessa escrita alcançarmos o objetivo de abrir, dentro do hardcore, o debate de temas muitas vezes esquecidos) está mais urgente. pra conseguirmos distribuir esse "fluxo literário" de forma organizada optamos pela periodicidade. esperamos que, com isso, as conversas não fiquem datadas - não é, de forma alguma, o que queremos.
também estamos muito felizes por termos ultrapassado o número maldito - há um mito de que o terceiro zine é sempre o último, o que nos assustou um pouco, visto que o terceiro carnissa (número 2, "racismo") saiu em MARÇO de 2003, há exatamente um ano atrás! por enquanto isso é o que conseguimos juntar, em junho tem muito mais.

La Carnissa, # 3, março de 2004.

Outro exemplo é o manifesto da Elisa do *Dominatrix*, "*Prometo morrer pela minha cena.*"/*Quem perdeu?*. Também é um Zine grande, de 12 páginas de texto, dividido em vários capítulos que versam sobre a hierarquia dentro da cena, sobre homofobia, sexismo, feminismo (defendendo a importância do rótulo "feminista"), sobre violência nos shows, entre outros tantos tópicos.

Os zines são escritos sempre mantendo o caráter explicitamente autoral com o uso do texto em primeira pessoa e das referências às experiências pessoais. É possível perceber

¹³ Vide anexo.

no texto dos dois fanzine citados como exemplo um certo verniz acadêmico, com referências a figuras históricas que não são tão conhecidas, além de falar um pouco dos textos e idéias de pensadores famosos. Estas características não estão presentes nos outros zines a que tive acesso.

As garotas não têm muita clareza sobre o que elas professam, declarando tomar para si ideais que elas não conhecem bem, como o anarquismo, e defendendo posturas que elas mesmas não abraçam sem ressalvas, como o feminismo. E nem precisam, já que elas sabem muito bem o que não querem. Além de serem totalmente amparadas neste *bricolage* ideológico que fazem pelas próprias premissas do movimento.

Elas estão buscando se diferenciar, se distanciar do que é considerado o padrão ideológico e comportamental por entenderem que ele não responde, ao menos naquele momento, às suas necessidades enquanto indivíduos. Além disto, como registrou Bivar (1982) não é apenas nas fileiras de movimentos juvenis que encontramos pessoas defendendo idéias com as quais não estão bem familiarizadas.

É importante lembrar que a postura *punk* não reverencia conhecimento acumulado, não acredita no sistema educacional e portanto, dispensa alguns usos que poderiam vincular seu texto ao famigerado sistema. Esta postura marginal em relação ao conhecimento pode explicar o porquê de tanta precariedade na diagramação, de tantos erros de português e das contradições na argumentação. Para esclarecer, a nota de uma editora.

NOTA:

GOOD SISTER BAD SISTER contém prováveis erros gramaticais não percebidos ou propositadamente publicados devido à liberdade de expressão que circula nas veias FUCK THE RULES!!

Os palavrões ou frases de efeito contidas no zine nada mais são do que uma pequena parcela de toda a nossa revolta e indignação (Nota da editora do zine GOOD SISTER BAD SISTER).

Tomemos a liberdade de estender estas premissas às letras das músicas também.

Pensando no caráter transitório da inserção nestes grupos, uma passagem me chamou especialmente à atenção. Uma garota escreveu no Zine Gastura que entrar no o “sistema” é a próxima etapa.

A declaração coloca a rebeldia contra o sistema como uma coisa passageira, uma fase, pois quando adulta Sanny — é quem assina o texto — entrará no sistema, seguindo o que ela mesma chama a “lei natural da vida”.

É legal ver que a gente vai crescendo, amadurecendo, formando a própria personalidade... As coisas mudam a cada dia e vamos tomando rumos diferentes, seguindo nossos caminhos, conhecendo novas pessoas, arrajando namorados(as) sérios(as) e entrando no fucking sistema. É a lei natural da vida... (Friends 4 free, do zine Gastura).

Parece ser assim que estas garotas de um modo geral, vêm a sua participação nesse grupo: como um processo relacionado ao seu amadurecimento, que, quando completo, proporcionará a entrada delas no “sistema”.

Dentre as garotas que com as quais conversei na primeira etapa da pesquisa, apenas uma continua envolvida diretamente com a cena hardcore, tocando em banda e produzindo shows. As outras seguiram rumos diferentes, duas estão cursando pós-graduação e trabalhando, a terceira continua estudando outras formas de arte.

As garotas registram uma grande dificuldade em acumular os papéis da vida adulta, trabalho, pós-graduação e outros projetos pessoais com a atuação direta na cena.

Mariana me contou que entrou em uma banda após o fim da *Kaos Klitoriano*, mas foi expulsa porque não conseguia participar dos ensaios da banda, por conta de sua rotina corrida, dos compromissos da vida adulta. Este relato é bastante comum. Elas tentam continuar no rock mas acabam arrastadas pelas suas outras escolhas, por prioridades outras de uma nova etapa na vida. A dinâmica das vidas delas acaba levando a outros caminhos e projetos mas todas sem exceção, sentem saudades da “amizade, do companheirismo” e afirmam não ter aberto mão do projeto de tocar em uma banda de hardcore ainda que no momento presente pareça impossível conciliar todas as atividades.

As bandas de hardcore de garotas de Brasília costumam fazer poucos shows, por falta de espaços e eventos para as apresentações. Esta situação se estende às bandas de garotos e aos outros estilos de rock também. É provável que em outras cidades do Brasil a situação seja similar.

Os shows de punk rock são arranjados precariamente e cancelamentos alguns dias antes são bastante comuns, assim como problemas com o equipamento, que acabam por inviabilizar as apresentações.

As características do estilo apontam para a precariedade: não há planejamento prévio dos shows, não há profissionais, não se ganha dinheiro com isto.

Bianca, única das garotas que entrevistei na primeira etapa da pesquisa que continua envolvida com punk rock feminista, me contou como funciona a produção shows. Desde a idéia de fazer o show, geralmente motivada pela vinda de uma banda para Brasília ou pela vontade de trazer a banda para tocar, porque gostam da banda e se não produzirem o show ninguém produzirá.

Eu – Como que é a produção de um show desse? Me explica que eu não faço a menor idéia...

Bianca – (...) Cara é tudo na mão mesmo! [pequena digressão sobre o número de pessoas e os percalços da produtora Pulso]

X'eu explicar como a gente faz um show (risos)... A gente junta, tipo... Sempre tem o porque do show (...) tal banda tá vindo pra Brasília... Dominatrix tá vindo pra Brasília, vamo fazer o show! Beleza, Dominatrix... Quem a gente vai colocar pra tocar? Um grande problema: em Brasília não tem uma casa de shows. Olha isso! Que vergonha! Ou seja, tem que alugar o lugar, alugar o palco, alugar luz, alugar...tã...tudo, né?! Desde o palco mesmo! A gente vai na gráfica, faz os cartazes, busca, vai na rádio, Internet(...)

É trabalhoso pra caramba, e estressante pra caramba. Muitas vezes dá prejuízo. Quando dá lucro, é pra pagar o prejuízo... é uma ralação.....o pessoal têm a imaginação de que é todo mundo milionário, que tá todo mundo se dando bem...(risos) É muito amor! (Café com letras, 28 de julho de 2006).

Este relato foi corroborado por Mariana que confessou se sentir desanimada. Após “ralar” com os amigos para fazer um bom show a preços acessíveis, tendo inclusive a preocupação de garantir a venda de cerveja barata dentro do espaço do show, o público simplesmente não correspondeu. Ela contou que já trabalhava de graça, mas pagar para trabalhar era demais.

A precariedade faz parte do punk rock. Caiafa destaca esta característica em seu livro em diversas passagens. Em uma delas, diz que a precariedade das condições dos shows é uma: “situação imposta pelos percalços da falta de dinheiro e oportunidades, usada pelo grupo em seu exercício, e assim desejada, provocada. Para que nada se feche, repouse e se

acalme.” (Caiafa, 1985: 99). Eu acrescentaria que se alguém eventualmente conseguisse lucrar com atividades relacionadas à cena *hardcore* seria mal visto. O lucro não combina com o *punk*.

Apesar de todas as dificuldades estas bandas conseguem se fazer ouvir. São conhecidas no meio alternativo. São bandas que conseguiram conquistar algum espaço e algum reconhecimento daqueles que circulam nos mesmos grupos que elas ou que tem acesso a produção artística deles de alguma forma.

Alguns daqueles que se vêem como instrumentistas, que sabem tocar, que têm bandas que “levam o rock a sério”, como me disse um certo baixista nutrem um certo desprezo pela postura faça-você-mesmo (*do it yourself*) para com a música difundida por estas e outras bandas (bandas de garotos, inclusive), que defendem que ter vontade de tocar e conseguir convencer os amigos são os ingredientes necessários para se montar uma banda.

Este desprezo não é motivado apenas pelo sexismo, pois se estende às bandas de garotos. Essa rejeição de uma parte da cena alternativa para com as bandas que seguem a máxima *punk: do it yourself* é também manifestação de um certo elitismo. A temática feminista cantada/gritada por garotas agrava a não aceitação, provocando, algumas vezes, reações mais violentas.

Algumas garotas, no decurso de sua trajetória se cansam de tocar *hardcore* e partem para outros estilos pelo desafio e pela possibilidade de variação e crescimento musical que esta mudança representaria. As garotas com quem conversei me disseram todas que reconhecem uma certa limitação no estilo mas que gostam mesmo é de tocar *hardcore*, além de destacarem as infinitas nuances e possibilidades de combinação do estilo.

Muito ilustrativo da percepção dos agentes deste meio é a negação do nome. Algumas bandas de garotas e bandas de garotos também, se recusam a adotar o rótulo *hardcore* por não acharem suficiente para definir o que elas tocam, simplesmente inventando nomes alternativos para o estilo de música que fazem. É uma prática comum no meio *rocker*, para fugir da castração criativa provocada pela nomenclatura. Qualquer semelhança com a negação do rótulo “feminista” não é mera coincidência.

Você não precisa dizer que toca hardcore para que o público que gosta e conhece reconheça aquilo que está ouvindo, e mais, aqueles que não gostam podem até te dar uma chance de audição já que, afinal de contas, o que você toca não é hardcore, é outra coisa.

Novamente a percepção aguçada de Haraway: “A consciência da exclusão que é produzida por meio do ato de nomeação é aguda. As identidades parecem contraditórias, parciais e estratégicas” (: 52).

Eu digo que as identidades são sempre contraditórias, parciais e estratégicas. A forma como nos lidamos com essa fluidez é que precisa ser aprimorada. Precisamos perder o medo da instabilidade, pois aquela que não é tem um leque de possibilidades de tornar-se muito mais amplo.

Os shows

Kaos Klitoriano e Bulimia - 20/5/00

Era uma tarde de domingo. Cheguei ao SESC da 913 Sul pouco depois das 17 horas. O show estava marcado para este horário. Eu, como todos os presentes, sabia que atrasaria, se tudo corresse bem. Do lado de fora da cerca, em meio a carrinhos de cachorro-quente e vendedores ambulantes de bebida, a primeira surpresa: garotas. Muitas garotas, em duplas, trios e grupos maiores. Nunca havia visto tanta garota assim, nem em show de bandas de rock de outros estilos. Meu acompanhante atentou para a vitalidade destas meninas — meninas mesmo. Algumas aparentavam 12, 13 no máximo. Muitas não conseguiram demover os pais do propósito de embarcá-las: eram deixadas por papai ou mamãe bem em frente ao portão e fugiam dali com as amigas o mais rápido que podiam fazendo cara-de-poucos-amigos. A julgar pela aparência dessas meninas — e meninos, ainda em maioria — e pelos carros de seus pais, a maior parte dos presentes ali era de classe-média. Era domingo, o show no plano piloto, o que contribuiu para o ar majoritariamente

classe média do público. Quem conseguiu chegar ali vindo de cidade satélite, ou veio de carro, ou esteve horas a caminho.

Várias bandas tocaram neste dia, algumas de garotos e duas de garotas. Nenhuma banda mista de hc tocou neste dia.

Escureceu e as primeiras bandas tocaram. Nós entramos no prédio, não no Teatro Garagem mas em um espaço atrás do prédio. O Garagem estava em reforma.

A Kaos Klitoriano subiu ao palco. Meu acompanhante notou a beleza de Adriana. Começou, rápido e ensurdecidor, ininteligíveis os urros, uma multidão de garotos pogando.

Parou. O nome da próxima música e algum comentário sobre a situação da mulher. Começou de novo. Meu acompanhante sorria de orelha a orelha. Boa surpresa. Estávamos mais afastados do palco, no lugar onde ficam aqueles que querem observar sem sofrerem esbarrões e sem risco de serem pegos por aquela turba ensandecida de adolescentes.

De repente, outra surpresa: uma garota na roda de pogo — o pogo é a dança característica dos punks e se assemelha a uma luta, com os participantes dando murros e pontapés no ar. Já havia visto garotas pogando em shows, mas sempre às margens da turba, nunca no meio. Percebi logo que havia várias garotas pogando na confusão. Não muitas, apenas quatro. Elas resistiram por algum tempo e saíram, depois voltaram, para o meio do turbilhão. E as garotas da Kaos Klitoriano berravam o refrão da música de mesmo nome: “É o caos clitoriano! Caos, caos, caos clitoriano...”.

O show da Kaos Klitoriano é impactante. As músicas são rápidas, gritadas a plenos pulmões. As garotas parecem estar realmente se divertindo no palco.

O show da Bulimia perde um pouco em energia, mas ganha em qualidade na execução, embora este seja um critério de pouca relevância no universo do punk rock. Também fazem intervenções, discursos de poucos segundos sobre a condição da mulher, a violência contra a mulher, etc. As intervenções das duas bandas são muito parecidas em conteúdo. Iéri fez uma intervenção que achei sui generis: defendeu a participação das garotas nas rodas de pogo e pediu aos garotos que respeitassem as diferenças, que não

fossem violentos. Mas as mudanças são mais lentas do que gostaríamos. Tudo continuou como estava. E não estava tão mal, considerando outros tempos.

A platéia apresenta diferentes formas de interação com a música que se executa ali. Vemos empolgados de ambos os sexos, mais garotos do que garotas. É importante notar que o público masculino é bastante mais numeroso do que o feminino, mesmo em shows de estilos mais suaves de rock.

Essa aproximação do número de expectadores masculinos e femininos se soma à participação de garotas em rodas de pogo — ainda em pequena proporção em relação aos garotos, mas já superior ao que se via nos primeiros anos da década de 90, por exemplo. Estas mudanças podem ter tido como uma de suas causas o riot grrrl e também estar relacionadas com a conjuntura social de um modo mais geral.

Quando perguntei a Iéri¹⁴ se ela acreditava que o número de garotas nos shows havia aumentado depois que as bandas de garotas começaram a tocar, ela disse que não sabia, mas que uma garota chegara até ela após um show para agradecer pela existência da banda e pela mudança provocada na sua vida.

Pode-se observar algumas características comuns na distribuição do público nos shows. Na frente do palco ficam aqueles e aquelas que vão pogar, nas laterais ficam os observadores mais envolvidos com a apresentação mas que não dançam, como os produtores do evento. Mais distantes do palco, em frente, ficamos nós, observadores de todos os tipos.

RTL- 8/07/01

Fim de tarde, hora do passeio familiar de domingo. Em frente ao parque Olhos D'água, famílias passeiam: bebês, cachorros, vovós e netinhos de velocípede. Barracas vendendo água de côco, refrigerante e cerveja; carrinhos de cachorro-quente dão o toque final na construção do clima de quermesse, quebrado apenas por alguns cabelos vermelho-

¹⁴ Conversamos em 2001.

cereja de papel crepom e alguns dreadlocks¹⁵. Os personagens abaixo dessas cabeleiras destoantes não vieram pelo passeio domingueiro no parque. Vieram para um show de rock.

Do outro lado da rua, uma estrutura de metal e madeira espera solitária o momento em que terá alguma utilidade. De início, essa estrutura só destoa do ambiente como os personagens com adereços de couro (visivelmente sintético) e metal.

O público desse show é bem variado no que concerne à aparência no sentido usado por Goffman (1999), como “...estímulos que funcionam no momento para nos revelar o status social do ator...”. Vestem calças jeans e camisetas que não os incluiriam a priori, em nenhum subgrupo específico. O olhar mais atento percebe algumas garotas com roupas que se assemelham às roupas de criança — é o que costumava ser chamado de baby look no começo dos anos noventa. Às roupas são adicionadas presilhas de cabelo, com motivos de bichinho ou florzinhas, podendo ser substituídas por marias-chiquinhas com motivos infantis. Essas garotas do público se identificam com desenhos animados e personagens de quadrinhos, tais como As Meninas Superpoderosas¹⁶, Hello Kitty e Betty Boop. Esse tipo de visual parece estar se alastrando entre as freqüentadoras dos shows de punk rock.

A espera já dura mais de duas horas, os grupos de pessoas se espalham pela rua de uma forma bem definida: os grupinhos de quatro ou cinco jovens espalham-se pelos meios-fios e laterais da rua, enquanto o meio é ocupado pelas pessoas que estão apenas passeando, assim como a entrada do parque.

Pouco depois das cinco, o show começa. O atraso, segundo disse a organizadora, foi causado por uma banda que deveria ser a primeira a tocar, mas não apareceu nem avisou que não viria. Em função dos rearranjos a RTL, que seria a terceira banda, passou a ser a quinta, porém acabou sendo a quarta banda a se apresentar no palco em frente à quadra 214 Norte.

A terceira banda era de Planaltina, tocava hardcore, botou um pequeno grupo de pessoas para pogar. Não mais que dez jovens, dentre os quais apenas três garotas. Uma

¹⁵ Dreadlocks são tufos de cabelos mantidos juntos geralmente com um tipo de cêra. Um exemplo conhecido de cabeleira dreadlock é o de Bob Marley.

¹⁶ Desenho animado onde três meninas fabricadas em laboratório são as heroínas

resistiu quase um minuto aos empurrões; foi expelida da roda, entrou novamente e desistiu em seguida. As outras ficaram apenas alguns instantes e saíram rindo. Poucos minutos depois da saída da última garota, a roda se desfez.

A banda arrancou aplausos da platéia com um discurso de congratulação pela derrubada das torres gêmeas do World Trade Center, registrando o pesar pelas vítimas e a satisfação por verem um símbolo do “sistema” ruir.

Com relação à aparência dessa banda de garotos, não fossem os dreadlocks de um dos vocalistas, seriam adolescentes comuns com suas bermudas de skatistas, camisetas de algodão e tênis. O mesmo pode-se dizer das garotas que compõem a RTL. Nenhum traço do visual punk, nada de cabelos pintados de cores vivas, nada de botas ou mesmo de piercings, tão em voga atualmente. Não se visualizava quaisquer signos que apontassem para uma banda de punk rock.

A Mariana e uma garota no público do show incorporaram as Meninas Superpoderosas ao visual. Essas personagens de desenho animado estão se tornando cada vez mais populares entre as garotas. A primeira tem uma tatuagem (que não era perceptível durante o show) da Docinho e estava com botons das Meninas enfeitando a bolsa. A segunda estava usando uma camiseta das Meninas Superpoderosas.

O show da banda seguiu um estilo low profile. As garotas subiram no palco tocaram e foram embora, sem discursos. A guitarrista se limitou a introduzir uma música com uma breve consideração sobre a natureza do estupro. Em suas palavras: “O estupro é a pior violência que pode acontecer a um ser humano, pois além de física, é uma violência moral”.

O show da RTL não seguiu os cânones do hardcore. Elas ficaram paradas nos seus lugares sérias e concentradas em tocar seus instrumentos. Tal performance, inusitada para uma banda de hc, pode ser explicada pela natureza peculiar do show, seu espaço físico, seu público diversificado e pequeno em comparação aos outros shows que a banda já deu.

Ninguém pogoou e a banda pareceu não ter interesse em estimular o pogo ou os moshes (pulos do palco para os braços do público). Os vocais não tiveram força; soaram doces e nada agressivos, os instrumentos não estiveram pesados e ruidosos.

O show foi encerrado em função da chuva, que caiu ao mesmo tempo em que a RTL acabava sua apresentação. As outras bandas, dentre as quais a Kaos Kitloriano, não puderam apresentar-se. Fui pra casa um tanto desapontada.

Este show teve sua eficácia reduzida, por circunstâncias que J. L. Austin batizou de “infelicidades”, *grosso modo* consistem em infrações às regras rituais. Cito dois exemplos dessas infrações apresentados por Austin, que explicam por que o show não conseguiu alcançar a comunhão com o público, porque falhou na execução dos passos rituais.

There must exist an accepted conventional procedure having a certain conventional effect, the procedure to include the uttering of certain words by certain persons in certain circumstances; and ... completing it, was the particular persons and circumstances in a given case must be appropriate for the invocation of the particular procedure invoked (: 26).

No caso em análise, eram esperados uma série de procedimentos, que ou não foram realizados ou foram levados a cabo de forma equivocada. Cito três exemplos: baixo grau de agressividade na performance; poucas falas entre as músicas e uma apresentação que foi levada a cabo de forma pouco entusiástica e portanto, errada. Esta performance aliada às outras circunstâncias como a audiência variada e o local inusitado que configurando a segunda causa de infelicidade citada no parágrafo acima: as pessoas e circunstâncias não eram nada apropriadas para o procedimento.

Leach, em seu artigo *Ritualisation in Man*, faz considerações bastante interessantes para o meu objetivo aqui. Os três pontos principais levantados por ele também são encontrados alhures, neste caso a leitura é surpreendentemente feliz:

(1) In ritual, the verbal part and the behavioral part are not separable.

(2) As compared with written or writable speech the ‘language’ of ritual is enormously condensed; a great variety of alternative meanings being implicit in the same category sets...

(3) In any event in ritual sequences the ambiguity latent in the symbolic condensation tends to be eliminated again by the device of thematic repetition and variation. This corresponds to the communication engineer's technique of overcoming noisy interference by the use of multiple redundancies (: 164).

O universo do punk e amplificadamente, o estilo hardcore, tem características intrínsecas que fomentam a sua peculiaridade enquanto linguagem, quando estas características não se manifestam, ele perde eficácia, deixa de fazer sentido para seus atores – músicos e público.

Elencarei três principais sem a pretensão de exaurir o assunto: precariedade, caos e máxima velocidade.

A precariedade está em tudo, na falta de instrumentos, falta de dinheiro para ensaios, falta de planejamento nos show, nos espaços improvisados para tocar, esta em outros capítulos do presente trabalho também. Esta relacionada à ideologia *punk*, ao faça você mesmo, ao caráter artesanal e anticapitalista com que a materialidade deste grupo é realizada. Acredito até que parte da crítica que outros grupos alternativos fazem a este é por não entenderem que capricho nesta cena não é um valor positivo. Capricho é nome de revista pra domesticar garotas.

O caos é uma bandeira política do movimento punk, é o pai da precariedade, e esta lhe presta homenagem apenas por existir.

O caos é quase uma instituição do punk, é uma bandeira, um jeito de ser e de parecer. Já que a ordem é uma falácia produzida pelo sistema – sistema é tudo, rigorosamente tudo, que guarde relação explícita com o sistema capitalista – que é preciso combater, vamos pregar o caos, melhor, vamos personificar o caos, vamos usar o caos como uma bomba. A força libertária do caos é muito presente na literatura *cyberpunk*, o caos representa a possibilidade da mudança enquanto a ordem é a manutenção do mesmo. Do mesmo arbitrário, violento, disciplinado e guiado apenas pelo desejo de manutenção do poder. Temos os ótimos exemplos dos romances *cyberpunks* de Dick e Gibson e do manifesto ciborgue de Haraway para ilustrar a força política transformadora do caos.

A velocidade é um outro traço marcante do hardcore. Nele as músicas são rápidas, os shows são rápidos, mesmo a duração das bandas, seu período de vida, é curta. A velocidade é vista como um desafio a cada vez tornar-se mais rápido. O que é rápido escapa. As letras escapam a compreensão dos não iniciados e portanto à censura.

Agressivo, forte, as letras ininteligíveis para quem não tem acesso às mesmas escritas. O impacto violento que este estilo musical tem deve muito a esta velocidade máxima.

Essas características aliadas a outras, constituem não apenas a música, mas a cena hardcore como um todo.

Alguns meses depois desta apresentação, a baterista da RTL deixou a banda, o que acabou por causar o fim.

As garotas da Bulimia já estavam considerando o fim. Após a morte trágica da Berila, baterista da banda, não restou alternativa.

A Kaos Klitoriano, a mais antiga das bandas de hardcore de garotas do DF, seguiu resistindo um pouco mais, até o fim em 2002. As três bandas já haviam trocado de formação várias vezes. Caiafa (1985) já listava a curta duração das bandas e a grande rotatividade como uma das características do *punk rock*.

As bandas punks mudam de formação muitas vezes, e mesmo se formam a partir dessa oscilação. Alguns desistem, outros os substituem, ou se troca de posição na banda (CAIAFA.1985:101).

Segundo Carla, baterista da *Kaos Klitoriano*, a escolha de quem vai tocar o que, também é feita através de oscilações. Nenhuma das garotas da Kaos Klitoriano conseguia tocar a bateria, todas tentaram, Carla conseguiu e ficou sendo a baterista.

Em relação à composição das bandas é importante notar que a maioria das bandas de garotas que menciono tiveram um garoto tocando em alguma posição, especialmente na bateria, em algum momento da história da banda, muitas vezes por não conseguirem uma garota pra tocar na posição. Aconteceu com a Caos e aconteceu com a D. Florinda, cujas integrantes gostam de brincar que contrataram um baterista.

Existe uma carência de bateristas mulheres que é registrada por todas as garotas com quem conversei, menos por Alice, que é baterista e afirma ser muito mais difícil encontrar guitarristas mulheres pra tocar hardcore. Por outro lado é notória na cena a profusão de garotas no baixo.

É de conhecimento geral que a alma da banda é o duo guitarra e bateria. Não é menos conhecido que a guitarra é o instrumento que tem mais autoridade, desde que o rock é rock. A bateria, mesmo ficando lá no fundo do palco, é ouvida por todos o tempo todo, no hardcore é ainda mais importante, como bem descreveu Caiafa.

Já o baixo é um instrumento que exige alguma atenção do ouvinte para percebê-lo na música. É um instrumento mais discreto, importante, mas praticamente imperceptível para ouvidos não treinados. O baixo se torna, neste contexto, um instrumento com características simbólicas análogas ao feminino enquanto colaborador para o reconhecimento e destaque de um outro. Lembra por exemplo a característica do trabalho realizado por mulheres no sustento de uma casa/família tradicional. Elas ajudam o marido, como as crianças ajudam os pais, independentemente do montante de trabalho ou ganho material que seja agregado através daquela “ajuda”. Lembra também a identificação simbólica entre certas posições de trabalho e o gênero daqueles que costumam ocupá-las, partindo de padrões culturalmente definidos (WOORTMAN E. e WOORTMAN, K., 1997).

Trajano Filho descreve uma hierarquização completamente diferente no caso das orquestras e imagino que existam múltiplas possibilidades de se organizar um conjunto de músicos. Penso que em um grupo como a Timbalada, por exemplo, encontraremos uma conformação completamente diversa do caso aqui tratado e da orquestra.

Voltemos aos shows. Algumas mudanças já podem ser percebidas. No público destes já vemos muitas garotas, dentro e fora do palco. Nas apresentações a que assisti – quatro shows das bandas de garotas, em 2000, 2001, 2002 e 2006¹⁷ – pude observar o aumento da participação das garotas.

¹⁷ Show da Pulso no CONIC.

Vi garotas participando em todas as rodas de pogo, elas entravam e saiam, em número visivelmente menor do que o de meninos, mas a participação de algumas meninas já é uma mudança sensível. Até então eu já tinha visto meninas participarem apenas de rodas de pogo periféricas, com menor número de participantes. Na apresentação da *Kaos Klitoriano* e da *Bulimia* elas estavam na roda grande, em frente ao palco, fazendo parte do redemoinho de várias dezenas de braços e pernas.

No show de 2002, exclusivamente de bandas femininas, o público tinha tantas garotas quanto garotos. As garotas tomaram a frente do palco e participaram ativamente do show, algumas inclusive cantando e pogando no palco. É preciso ressaltar que se tratava de uma ocasião especial, o show foi organizado pelo Centro Acadêmico de Sociologia (CASO) e se chamava “CASO de garotas”. Mariana, que tocava pela primeira vez na *KK* participou da organização do evento que foi um sucesso em todos os aspectos.

REPRESENTAÇÃO E ATITUDE

Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos para conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.

Michel Foucault



Toda dor do mundo

O linguísta José Luiz Fiorin, faz “as primeiras distinções” entre língua, discurso e fala. Começa por distinguir “entre o sistema virtual (a língua) e sua realização concreta”.

[O sistema] é um todo em si e compreende o conjunto dos elementos lexicais e gramaticais que fazem parte da língua, a organização interna desses elementos e suas regras combinatórias (...).

Definamos melhor o sistema: é uma rede de relações que se estabelece entre um conjunto de elementos lingüísticos. Essas relações dão um determinado valor a cada componente do sistema e permitem selecionar o elemento apropriado para figurar em cada ponto da cadeia da fala e combinar adequadamente esses elementos entre si (1997: 10-11).

A realização concreta do sistema dá-se através dos atos de fala. O autor destaca então a necessidade de distinguir “o *discurso da fala*”.

O discurso são as combinações de elementos lingüísticos (frases ou conjuntos constituídos por muitas frases), usados pelos falantes com o propósito de exprimir seus pensamentos, de falar do mundo exterior ou de seu mundo interior, de agir sobre o mundo. A fala é a exteriorização psico-físico-fisiológica do discurso. Ela é rigorosamente individual, pois é sempre um eu quem toma a palavra e realiza o ato de exteriorizar o discurso (*idem*).

Mais adiante o autor volta às características do discurso:

Há no discurso, então o campo da manipulação consciente e o da determinação inconsciente. A sintaxe discursiva é o campo da manipulação consciente. Neste, o falante lança mão de estratégias argumentativas e de outros procedimentos da sintaxe discursiva para criar efeitos de sentido de verdade ou de realidade com vistas a convencer o seu interlocutor(...) O campo das determinações inconscientes é a semântica discursiva, pois o conjunto de elementos semânticos habitualmente usado nos discursos de uma dada época constitui a maneira de ver o mundo de uma determinada formação social.

Esses elementos surgem a partir de outros discursos já construídos, cristalizados e cujas condições de produção foram apagadas. Esses elementos semânticos, assimilados por cada homem ao longo de sua educação, constituem a consciência e, por conseguinte, sua maneira de pensar o mundo. A semântica discursiva é o campo da determinação ideológica propriamente dita. Embora inconsciente ela também pode ser consciente (: 18-19).

Para, Foucault “as palavras receberam a tarefa e o poder de ‘representar o pensamento’... Representar deve-se entender no sentido estrito: a linguagem representa o pensamento como o pensamento representa a si mesmo...” (2002 :108). Sobre o discurso ele escreve: “este não é mais do que a própria representação, ela mesma representada por signos verbais” (: 112).

Através do Riot produziu-se uma outra representação das mulheres jovens, uma que está mais próxima dos desejos delas. As garotas exploram as possibilidades do hardcore ao máximo, na medida em que se utilizam dos espaços de fala tradicionais deste estilo, nos intervalos entre as músicas para “agir sobre o mundo” e para inscrever no campo da experiência sensível a sua representação do feminino, através do discurso difundido das mais diversas formas.

Erving Goffman usou o termo “representação” para referir-se a “toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência” (GOFFMAN, 1999). O foco deste autor está na interação entre atores sociais na vida cotidiana. A construção cotidiana de uma representação de si que atenda ao interesse do ator social mas que não vai além do personagem que cada um cada um consegue construir instrumentalizando suas referências pessoais a cada interação, e definindo a cada cena, o papel dos participantes no momento do desenrolar do evento. Os processo de construção identitária se alimenta das referências providas pela representação. A analogia com a comunicação lingüística é esclarecedora:

Se cada um de nós se constrói e é construído com matéria discursiva, na nossa subjetividade e na nossa camada mais recôndita, somos “signos lingüísticos”, ao menos, signos languageiros, em que as diferentes linguagens se articulam de forma complexa e com configurações individuais imprevisíveis (VOTRE, 2002: 97).

As metáforas de Goffman e Votre se encontram na medida em que lidam com a construção e (re) definição de papéis a cada interação.

Voltando a metáfora lingüística, não existe língua individual. O que torna a fala inteligível é que ela se efetiva gramaticalmente a partir de elementos fornecidos pela língua (signos lingüísticos), a partir de um modelo comum aos outros falantes é construída a porção individual da nossa presença, da nossa inserção no discurso. Da mesma forma a construção identitária parte e retorna à cultura, ao campo dos “sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos”.

Goffman definiu “fachada”, como sendo “o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação” (: 1999), desenvolvendo a argumentação, chama a atenção para o fato de que certas fachadas tornam-se “representação coletiva”. Neste sentido, podemos tratar o *riot grrrl* como forma de representação coletiva.

A apropriação de diversos símbolos da cultura popular dos mais variados estilos, aliados ao discurso de tendência feminista e à truculência musical, tornou esta representação coletiva perceptível aos sentidos e concede à opção de pertencimento uma aura de ação política e lúdica ao mesmo tempo. O pertencimento ao coletivo das garotas tem apelo emocional e racional, mais importante, torna possível um outro jeito de estar no mundo.

A construção de um lugar de fala, um palco onde a voz daquelas que buscam a expressão de seus anseios pode ser ouvida. Onde as situações problemáticas do cotidiano podem ser expostas e discutidas, pois uma certa autoridade foi conquistada, e é simbolicamente representada pelo próprio lugar de fala, neste caso, literalmente: o palco.

Tomado este lugar privilegiado de expressão, é possível aumentar a potência em todas as palavras e ações, amplificando tudo o que se faz e fala ali. E deste lugar elas conclamam as garotas a se expressarem, a lutarem pelos seus direitos, a tomarem o controle do próprio corpo, a terem atitude. É um meta-discurso. Ao mesmo tempo em que a garota do palco conclama as garotas à ação ela realiza isto. A expressão do desejo de uma outra realidade, através dos discursos, letras e fazendo uso de todo o aparato ritual de um show de rock, faz com que a garota que realiza a performance se aproxime mais do ideal de atitude, que ela professa ali. Ela está agindo no mundo de forma consciente, como descreveu Fiorin.

Nas palavras de Votre, “os homens mudam o mundo ao mudarem sua linguagem”, ele continua:

Quando alguém percebe que um vocabulário/discurso está interferindo em outro e inventa um novo, para substituir os dois, está contribuindo para as conquistas revolucionárias, em qualquer campo da produção humana: nas artes, na ciência, no pensamento moral e político. Novos instrumentos vêm ocupar o lugar dos instrumentos velhos e passam a ser utilizados para fazer algo que nunca tinha sido pensado antes (2002: 99).

Os que elas produziram já havia sido pensado antes, parte pelo punk , parte pelo feminismo. Mas a consecução, o alcance em escala mundial, em um par de anos era inimaginável.

Atitude

Ao contrário de Abramo e do CCCS, não acredito que se possa condicionar o impacto que as tribos juvenis causam a uma imagem espetacular (: 25), porque esta imagem já não é tão espetacular assim, porque o que importa para as meninas é ter atitude.

Garotas que sabem o que querem, ou melhor, sabem o que não querem, que possuem e exteriorizam opiniões, que tocam em bandas se tiverem vontade, que não precisam da aprovação geral para tomar suas próprias decisões. Garotas, talvez, um pouco mais independentes do que é usual encontrar por aí.

Eis o trecho de uma exortação recorrente no discurso deste grupo: “Não! Não estamos sujeitas a homem algum! Não reverenciamos nem obsequiamos ninguém! Podemos querer um homem, ou uma mulher, ou ninguém! Nossa virtude é escolhida por nós mesmas!” (KORO RUDE # 3).¹⁸

Esta proclamação da independência feminina, aliada ao caráter de denúncia das letras, é o que estas bandas querem mostrar quando sobem ao palco.

¹⁸ Vide anexo.

Não encontrei nas etnografias sobre o punk uma definição apropriada para esta tal “atitude”, porém acredito que seja possível fazer uma tentativa de aproximação do significado.

Vamos fazer uma apropriação, partindo da idéia de “representação” em Erving Goffman: “toda a atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência” (GOFFMAN,2000: 29.).

Para Goffman “atitude” é um dos componentes da “fachada pessoal”, assim como o “vestuário”. Goffman usa o termo atitude para designar a postura do indivíduo perante os outros.

Na linguagem do meio hardcore esta palavra é usada com outro significado. Ali “atitude” mistura os ingredientes que compõe a “fachada pessoal”, com alguns daqueles presentes na “aparência” e com a “maneira”, todas essas trabalhadas por Goffman

Poderíamos fazer uma aproximação entre “atitude hardcore” e aquilo que Goffman chamou de “fachada pessoal”: “parte do desempenho do indivíduo que funciona regularmente de forma geral e fixa com o fim de definir a situação para os que observam a representação... É o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação” (: 31).

As “partes padronizadas” da fachada seriam a “aparência” definida por este autor como “aqueles estímulos que funcionam no momento para revelar o status social do ator” (:31), e a “maneira” que corresponde aos “estímulos que funcionam no momento para nos informar sobre o papel de interação que o ator espera desempenhar na situação que se aproxima” (idem).

Se considerarmos que o “cenário”, que segundo Goffman é “referente às partes cênicas de equipamento expressivo” (:31), no caso em questão, a presença faz o cenário ou o traz em si, então podemos dizer que há bastante semelhança entre o conceito de “atitude dentro do movimento punk e o conceito de ”fachada pessoal” de Goffman. O conteúdo da atitude dependeria então da cultura juvenil que personifica.

Este autor fala da fachada como “representação coletiva” e pode ser este o caso do punk.

[...] deve-se observar que uma determinada fachada social tende a se tornar institucionalizada em termos das expectativas estereotipadas abstratas às quais dá lugar e tende a receber um sentido e uma estabilidade à parte das tarefas específicas que no momento são realizadas em seu nome. A fachada torna-se uma ‘representação coletiva’. (GOFFMAN, 2000: 34)

Atitude seria um composto do comportamento, aparência, postura e discurso esperados de alguém que se diz membro de um determinado grupo. Crédito a esta atitude uma parcela da responsabilidade pelo caráter conservador, já que quem não tem atitude, está fora. Trata-se de um valor tido em alta conta e é cobrado dos membros do grupo a cada segundo, criando a sensação de contenção, de controle que é comum nos grupamentos humanos com um código de conduta bem estabelecido.

Neste caso está relacionada ao reconhecimento das garotas da própria potência, da capacidade de produzir mudanças nas próprias posturas nas próprias vidas. A própria vida, no século XXI vai muito além dos limites da família, das fronteiras dos bairros, cidades e nações.

O reconhecimento de si como sujeito autorizado, como protagonista, nos leva a próxima relação que gostaria de discutir. A relação entre agência e projeto nos percursos das garotas.

O RIOT GRRRL: PERCURSO E PROJETO

A declaração de Isabella da *Dominatrix*, banda paulistana e uma das divulgadoras do *Riot Grrrl* no Brasil, é bem parecida com a descrição das outras garotas, das razões pelas quais elas próprias teriam ingressado neste grupo: “É, eu não quero brigar, não quero mesmo... Tô nessa para ganhar mais amigos porque o hardcore é um movimento que tem membros que pensam em comum, pelo menos é para ser assim...” (Isabella no zine *Dear Jessie*).

Essa coincidência no conteúdo das respostas sugere uma influência do grupo na construção das respostas às perguntas externas sobre as razões de se pertencer a ele, bem como uma motivação — talvez a mais importante — para unir-se ao grupo. A motivação é a de “estar junto” às pessoas que “pensam em comum” para dentre elas “ganhar mais amigos”.

Halbwachs também trata da necessidade deste “sentimento partilhado o qual chamou de “comunidade afetiva”, enfocando a sua importância para a possibilidade de reconstrução da memória individual “sobre um fundamento comum” ao indivíduo e à sua comunidade ou grupo (HALBWACHS, 1990:34).

O riot grrrl, reafirma a sua inserção no punk, através de um processo de “representificação” (CATROGA, 2001:46) que obedece a uma lógica específica. Dentro do processo de identificação do riot grrrl com o punk, que ao mesmo tempo em que se filia, reconhecendo-se como parte do movimento, reivindica transformações no mesmo, baseando-se para tais reivindicações, em diferenças de várias ordens, vislumbramos a idéia de “percurso como projeto” (CATROGA, 2001: 46). Aqui acionada no sentido da construção do percurso a partir do momento presente e dos valores caros ao indivíduo neste momento. A

partir do seu agora o indivíduo resignifica o seu passado e projeta o futuro, construindo uma continuidade e legitimando suas escolhas atuais a partir deste processo.

O *punk* é o que se compartilha. Seu ideário de igualdade, de liberdade e de contestação do sistema. O confronto, o choque se dá através das afirmações das diferenças de gênero através do *-hardcore* e da busca do reconhecimento da igualdade de valor da participação feminina no movimento *punk* e fora dele.

Sherry Ortner (2006) faz uma reflexão interessante através do conceito de “agency” e da imbricação deste com o conceito de “power” e seu papel na trajetória dos atores sociais. Ela faz a aproximação do conceito a partir da interpelação de três aspectos: a intencionalidade, a questão da construção cultural da “agency”, e finalmente a relação entre “agency” e “power”.

Quanto à intencionalidade, Ortner destaca que deseja que esta abarque um amplo leque de estados “cognitivos e emocionais, e em vários níveis de consciência, que estejam a algum fim”(9). “In short intentionality as a concept is meant to include all the ways in which action is cognitively and emotionally pointed *towards* some purpose” (idem).

Sobre a questão da construção cultural da “agency”, ela defende que se trata de algo universal, como parte das características do humano, como a linguagem, variando sua forma e a forma como é alimentada ou castrada. Fala das múltiplas formas da idéia destacando que o aspecto comum a todas relação direta entre a noção de “agency” e “power”. Destaca dentre os tipos discutidos a “agency of projects” como sendo a mais fundamental dimensão, entre outras razões por tratar-se de uma forma de resistência daqueles que vivem as margens do poder. Mais adiante acrescenta que “talvez a resistência seja sempre desta natureza: proteger projetos ou o direito de ter projetos” (:27)

A autora aponta para a necessidade de se destacar que a ação dos envolvidos em determinado processo é sempre motivada pelos seus objetivos, seus “projetos”, trazendo a possibilidade de transformação: “There is a dynamic, powerful, and sometimes transformative relationship between the practices of real people and the structures of society, culture, and history” (:7).

Catroga inicia seu ensaio memória e história referindo-se ao estudo de Jöel Candau sobre memória e identidade, no referido estudo Candau destaca três tipos de memória:

[...] proto-memória, fruto do habitus e da socialização, e fonte dos automatismos do agir que tendem a diluir a distanciação entre o passado e o presente; memória propriamente dita que enfatiza a recordação e o reconhecimento; e a metamemória, conceito que define as representações que o indivíduo faz da sua própria memória e o conhecimento que tem e afirma ter desse facto. Esta acepção remete, portanto, para a maneira como, cada um se filia no seu próprio passado e como, explicitamente, constrói a sua identidade e a sua distinção em relação aos outros... ela recebe sempre uma sobre-determinação social (2001: 44).

Mais adiante o autor ressalta que o recordar:

[...] se dá dentro de “quadros sociais”, interiorizados a partir do topos histórico do próprio evocador, ... conduz à necessidade de se conferir uma coerência narrativa à vida dos grupos, como se de “colectivos” se tratassem. Daí o diálogo que os indivíduos mantêm, dentro de um processo socializador, com os valores da (s) sociedade (s) e grupo (s) em que se situam, e o modo como à luz do seu passado, organizam o seu percurso como projecto (:46).

Carla contou que na ocasião em que resolveram formar a banda, nunca tinham sequer ouvido falar de garotas em bandas de *hardcore*. As outras coolaboradoras contaram que só pensaram em tocar *hardcore* depois que escutaram a banda americana *Bikini Kill*, uma das fundadoras do *riot grrrl* e ícone do movimento. Duas das bandas, Dona Florinda e Toda dor do mundo foram fundadas já tocando *hardcore*.

As garotas optaram pelo *hardcore* primordialmente por compartilharem da opinião de Carla. Duas das bandas foram fundadas tocando estilos diferentes de *rock*, após ouvirem a banda *Bikini Kill*, descobriram o *riot grrrl*. As três bandas eram compostas exclusivamente por garotas.

Os relatos das entrevistadas têm muitos pontos em comum que se relacionam principalmente com a maneira como elas travaram contato com o *hardcore* e porque fizeram a opção por este estilo. Podemos aventar a possibilidade da existência da influência da história do *riot grrrl* nesses relatos, da “memória como construção seletiva” (CATROGA, 2001: 46).

Pollak chama a atenção sobre estas relações que Catroga discutiu e enfatiza também “a memória como um elemento constituinte do sentimento de identidade” (POLLAK, 1992: 204). Encontramos a relação entre memória e identidade em diversos autores, seja em relação à identidade nacional ou de vizinhança, de grandes e pequenas comunidades, todas constroem suas identidades através da memória e tendo sempre em vista o problema da representação de si.

Podemos pensar em “memória herdada”, já que estas garotas pensam como se elas tivessem feito parte do que havia acontecido há mais de uma década, em outro país. Estas memórias fazem parte da memória individual de cada uma, em maior ou menor grau. Chegamos ao ponto de pensar em uma contradição entre termos do discurso, como, por exemplo, ao considerarmos que havia uma ausência de modelos que elas queriam solucionar através do próprio exemplo, como então elas dizem terem tomado consciência da ausência através do exemplo de outras bandas de garotas? Esta aparente contradição se soluciona através do recurso à memória herdada, elas estavam lá, em outro tempo e outras circunstâncias, por identificação com o grupo. Sem esquecer, é claro, que para que algo nos atinja com a sua existência não basta acontecer, é preciso acontecer com certas prerrogativas que tornem o acontecimento significativo para nós.

O hardcore ainda hoje é tido como um estilo essencialmente masculino. Há vinte anos, não era sequer parte do leque de comportamentos pensados como possíveis para as garotas. As justificativas, quando chegavam a serem formuladas, eram essencialistas e de suposta base biológica, a exemplo de Caiafa, na suposta ausência de características como a “força física”, o “volume” e a mais esclarecedora de todas as ausências, a de “potência”. Fica evidente que, para poderem ocupar um lugar no palco as garotas das bandas de *hardcore* precisaram construir metaforicamente um “palco”, um espaço de fala para elas. Esse palco foi construído através do *riot grrrl*. “Initially, women seemed to play only a small part in the alternative music scene. This lack of role models didn't so much discourage women from starting bands as it prevented the idea from occurring in the first place” (NEUMAN, MOLLY. Disponível em:

<http://www.emplive.org/exhibits/index.asp?articleID=667>.¹⁹. Acesso em: 11 setembro de 2006).

As garotas não consideravam a possibilidade de tocar em uma banda de *hardcore*. Nas palavras de Boudieu: “a censura mais radical é a ausência”.

De acordo com depoimento de Molly Neuman, uma das fundadoras do movimento *riot grrrl*, componente da banda *Bratmobile*:

*At that time, you just didn't think: 'Oh, it's normal to have punk bands with girls, I mean not that there weren't some, but it just wasn't as normal. I wasn't given the tools or even the idea that [it] was a possibility to start a band. And it's weird because I didn't have that barrier in any other thing in my life (NEUMAN, Molly, op. cit.).*²⁰

Esta afirmação é corroborada por Mariana e Iéri, que não cogitavam a possibilidade de formar uma banda de *hardcore* antes de travarem conhecimento com o levante das garotas.

Bourdieu trata do processo de naturalização da diferença, que ele aborda através do conceito de “ritos de instituição”, ritos estes que têm como função marcar a diferença, de instituí-la. Os ritos de instituição separam o “conjunto daqueles passíveis de serem... daqueles que não o são” (1998: 98). Nas palavras de Pierre Bourdieu:

O trabalho de inculcação através do qual se realiza a imposição duradoura do limite arbitrário visa naturalizar as rupturas decisórias constitutivas de um arbitrário cultural – expressas por pares de oposições fundamentais, masculino/feminino etc. –, sob a forma do sentido dos limites, fazendo com que alguns mantenham sua posição ou se conservem à distância enquanto outros se mantêm em seu lugar e se contentam com o que são, a serem o que têm de ser, privando-se assim da própria privação (BOURDIEU, 1998: 103).

¹⁹ Inicialmente, as mulheres pareciam desempenhar apenas um pequeno papel na cena musical alternativa. Esta falta de modelos de conduta não só desencorajou mulheres a começarem bandas como impediu que a idéia ocorresse em primeiro lugar (Tradução livre minha).

²⁰ Naquele tempo, você simplesmente não pensava: Ah, é normal terem bandas de punk com garotas, não que não fosse alguma coisa, mas isto não era assim tão normal. Não me foram dadas as ferramentas ou mesmo a idéia de que havia a possibilidade de começar uma banda.

Este é um outro aspecto que contribui para a percepção que as garotas tinham, para esta ausência de modelos mesmo considerando que existiram bandas de garotas nos primeiros anos do punk, vistas como inadequadas ou incapazes, mas estavam lá.

Em se tratando de EUA, a história do rock do final dos anos sessenta até meados de oitenta contou com participações femininas de destaque. Mulheres do porte de uma Patti Smith (poeta, compositora e vocalista), ou para falar de uma não tão destacada Maureen Tucker, baterista do lendário *Velvet Underground*, não são facilmente ignoráveis, mas acrescentada aos aspectos já discutidos, existe a conjuntura histórica e as artistas punks ficaram esquecidas do grande público por um tempo. Como me explicaram Iéri e Mariana, existem ciclos no rock e as ondas conservadoras atingem este universo, como todos os outros.

Além destes fatores, como escreve Karlyn "Americans are notoriously lacking in an historical consciousness, a condition exacerbated by postmodernity's erasure of history, and young women are no exceptions".

A oportunidade de fornecer um modelo de conduta, pautado nos desejos, percepções do mundo e necessidades das garotas foi percebida e plenamente aproveitada. Criou-se aqui mais um mito feminista.

Sobre os mito e utopias do feminismo, três antropólogas feministas escreveram:

A posição social de um grupo ou de um movimento determina o conteúdo do discurso sobre si mesmo. No caso das mulheres, procede-se à reconstrução de um passado que se quer histórico como meio eficaz de garantir legitimidade. Entretanto recusar-lhe validade científica não significa negar-lhe uma verdade. O mito enquanto parte de um sistema de representações, possui valor de verdade que reside no fato de que a história que narra, não importa em que tempo ocorra, forma uma estrutura permanente que tematiza e soluciona problemas culturais contemporâneos (FRANCHETTO, HEILBORN E CAVALCANTI, 1981: 25).

Elas conseguiram, através de uma queda de braço exaustiva, afastar a fronteira do possível um pouco mais para além.

CONCLUSÃO

O caráter de desdobramento da ideologia individualista do feminismo é uma das abordagens adotadas pelas autoras do artigo *Mulher e Antropologia*, nele as autoras traçam brevemente a história do feminismo enquanto movimento social e procedem a uma análise das relações do feminismo com o quadro geral de representações onde ela nasce: o individualismo, tal como descrito por Dumont (FRANCHETTO, HEILBORN E CAVALCANTI, 1981: 33). No correr da argumentação as autoras escrevem:

Aquilo que parecia ser pessoal, individual, que para as mulheres se agudizava em razão da dicotomia privado/público, na experiência do grupo de reflexão ganha inteligibilidade como uma construção social, no caso, a de gênero. Duas figuras de discurso dão conta dessa percepção – a idéia de “eu coletivo” e de “O pessoal é político”. O feminismo, exemplo de prática e ideologia de um universo individualista, ao pôr em foco, valorizar a experiência individual, relativiza-a, descobrindo-a no interior do social. Produzindo essa visão totalizadora está dada a sua com dição e a sua força de fazer política (idem: 42).

O grupo é construído a partir da identificação individual das garotas, que quando deixa de acontecer, cessa o sentimento de pertença.

Ao pensar em coletivo, em tribo urbana quase cai no erro de desconsiderar a ênfase valorativa no indivíduo, que acredito ter sido essencial no caso deste grupo específico. Ainda bem que a forma como se efetivou o trabalho de campo não me deixou muita escolha.

Penso que seria um erro ignorá-lo se fazer etnografia de outros grupos juvenis urbanos também. Mas ai já se trataria de um outro trabalho para, que confesso tem me despertado a imaginação.

Só consegui desenvolver este trabalho quando entendi que este é um grupo de indivíduos, parece óbvio, mas o valor da decisão individual dentro deste grupo é muito

grande. A construção dumontiana foi exacerbada pelas referências ideológicas a partir das quais ele se construiu.

Após o período da escrita que envolve a rememoração e redefinição do meu lugar na narrativa, chego nestas considerações finais, à guisa de conclusão. Aprendi sobre motivações e projetos. Aspecto doloroso e interessante do fazer antropológico: aprendi também sobre meus próprios projetos e motivações. Sobre o meu desejo de apresentar a minha contribuição para o meu grupo, sobre o meu fazer que me transforma naquilo que quero me tornar e prova aos meus pares que sou um deles. Eu também “entrei nessa para ganhar mais amigos”, para “pensar e sentir em comum”, para idealmente conviver com pessoas que vêem o mundo da mesma forma que eu embora reconheça, como elas, esta impossibilidade. Como elas continuo tentando “mostrar serviço”, este trabalho é uma forma de fazê-lo.

A escolha do tema foi motivada por culpa. Cheguei a esta conclusão depois de muito meditar sobre o assunto. Qual seria a minha contribuição para construir o mundo com o qual sonhamos? Outras pessoas estão por aí fazendo o que podem, ou melhor ainda, o que não podem, para contribuir com a nossa utopia de igualdade. E eu? Fazendo cursos e cuidando da minha própria vida. Agora, depois de ter feito tudo o que culminou com este cândido trabalho que você agora lê, percebi que também tenho uma outra identidade. A partir de quem sou, agora re-significo a minha trajetória e me sinto mais confortável comigo mesma, mais próxima do ideal de ser humano (ou de ciborgue).

Disputas travadas no campo estético-musical com o objetivo de combater os papéis tradicionais atribuídos aos sexos masculino e feminino em nossas sociedades, ou seja, as contribuições que essas manifestações estão oferecendo no processo de negociação das contradições existentes nas culturas patriarcais também carecem de maiores análises e pesquisas (WELLER, 2005: 112).

Na tentativa de ajudar a preencher a lacuna descrita acima, apresento minha contribuição.

BIBLIOGRAFIA

ABRAMO, Helena W.

1994 *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scritta, ANPOCS.

AUSTIN, John L.

1975 *How to do things with words*. 2. ed. Cambridge, USA: Harvard University.

BECKER, Howard S.

1977 *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar.

BIVAR, Antonio.

1982 *O que é punk?* São Paulo: Brasiliense.

BOAS, Franz.

1964 Las asociaciones emocionales de los primitivos. In: _____. *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*. Buenos Aires: Solar. p. 228-252.

BOURDIEU, Pierre.

1974 Estrutura, habitus e prática. In: _____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva. p. 337-361.

1998 Os ritos de instituição. In: _____. *A economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: Edusp.

1999 A construção social dos corpos. In: _____. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

2004 Introdução a uma sociologia reflexiva. In: _____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil. p. 17-58.

CAIAFA, Janice.

1985 *Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

CARVALHO, José Jorge de.

1999 Transformações da sensibilidade musical contemporânea. *Série Antropologia*, Brasília, v. 266, 1999. Disponível em: <<http://www.unb.br/ics/dan/Serie266empdf.pdf>>. Acesso em: 13 out. 2006.

CATROGA, Fernando.

2001 Memória e história. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). *Fronteiras do milênio*. Porto Alegre: UFRGS. p. 43-69.

CRAPANZANO, Vincent.

1992 *Hermes' dilemma and Hamlet's desire: on the epistemology of interpretation*. Cambridge, USA: Harvard University.

1994 Kevin: on the transfer of emotions. *American Anthropologist*, v. 96, n. 4, p. 866-885, Dec.

DOUGLAS, Mary.

1970 *Purity and danger: an analysis of the concepts of pollution and taboo*. London: Routledge.

RIOT grrrl retrospective.

Disponível em: <<http://www.emplive.org/exhibits/index.asp?articleID=667>>. Acesso em: 22 ago. 2006.

ESSINGER, Sílvio.

1999 *Punk: a anarquia planetária e a cena brasileira*. São Paulo: 34.

FIORIN, José L.

1997 *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática.

FOUCAULT, Michel.

1982 Soberania e disciplina. In: _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal. p. 179-191.

1997 *Resumo dos cursos do Collège de France*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

2004 *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola.

FRANCHETTO, Bruna; CAVALCANTI, Maria Laura V.C.; HEILBORN, Maria Luiza.

1981 Antropologia e feminismo. In: FRANCHETTO, Bruna et al. *Perspectivas antropológicas da mulher*. Rio de Janeiro: Zahar. p. 13-47.

GOFFMAN, Erving.

1999 *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis, RJ: Vozes.

HALBWACHS, Maurice.

1990 *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice.

HALL, Stuart.

1997 *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DPA.

2000 Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes.

HEBDIGE, Dick.

1979 *Subcultures: the meaning of style*. London: Methuen.

KARLYN, Kathleen R.

2003 Scream, popular culture and feminism's third wave: "I'm not my mother". *Genders*, n. 38. Disponível em: <http://www.genders.org/g38/g38_rowe_karly.html>. Acesso em: 13 out. 2006.

LEACH, Edmund R.

1988-1989 Masquerade: the presentation of the self In holi-day life. *Cambridge Anthropology*, v. 13, n. 3, p. 47-69.

1996 *Sistemas políticos da alta Birmânia*. São Paulo: Edusp.

2000 *The essential Edmund Leach*. Edition: Stephen Hugh-Jones, James Laidlaw. New Haven: Yale University.

MAFFESOLI, Michel.

2000 *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

MAUSS, Marcel.

1981 Algumas formas primitivas de classificação. In: _____. *Ensaios de sociologia*. São Paulo: Perspectiva. p. 399-455.

McNEIL, Legs; McCAIN, Gillian.

1997 *Mate-me por favor: uma história sem censura do punk*. Porto Alegre: LPM.

McROBBIE, Angela; GARBER, Jenny.

2002 Girls and subcultures. In: JEFFERSON, Tony; HALL, Stuart (Ed.). *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*. London: Routledge.

ORTNER, Sherry B.

2006 Power and projects: reflections on agency. Texto apresentado no Workshop Reflexões Avançadas em Gênero, Sexualidade e Saúde Reprodutiva, Goiás, 2006.

PARK, Robert E.

1979 A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar.

POLLAK, Michael.

- 1989 Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15.
- 1992 Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212.

RAJAGOPALAN, Kanavillil.

- 2002 A construção de identidades e a política de representação. In: FERREIRA, Lucia M. A.; ORRICO, Evelyn G. D. (Org.). *Linguagem, identidade e memória social: novas fronteiras, novas articulações*. Rio de Janeiro: DPA, FAPERJ, UNIRIO. p. 77-88.

TAMBIAH, Stanley J.

- 1985 *Culture, thought and social action: an anthropological perspective*. Cambridge, USA: Harvard University.

TRAJANO FILHO, Wilson

- 1984 Músicos e música no meio da travessia. Brasília. 326 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília.

VELHO, Gilberto.

- 1994 *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

VOTRE, Sebastião Josué.

- 2002 Linguagem, identidade, representação e imaginação. In: FERREIRA, Lucia M. A.; ORRICO, Evelyn G. D. (Org.). *Linguagem, identidade e memória social: novas fronteiras, novas articulações*. Rio de Janeiro: DPA, FAPERJ, UNIRIO. p. 89-105.

WEISBARD, Eric; Marks, Craig (Ed.).

- 1995 *Spin alternative record guide: the essential artists and albums of punk, new wave, indie rock and hip hop*. New York: Vintage.

WELLER, Wivian.

- 2005 A presença feminina nas (sub)culturas juvenis: a arte de se tornar visível. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 107-126, jan./abr.

WOODWARD, Kathrin.

- 2000 Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes.

WOORTMAN, Ellen F.; WOORTMANN, Klaas.

1997 *O trabalho da terra: a lógica e a simbólica da lavoura camponesa*. Brasília: UnB, 1997.

WULFF, Helena.

1995 Introducing youth culture in its own right: the state of art and new possibilities. In: AMIT-TALAI, Vered; WULFF, Helena (Org.). *Youth cultures: a cross cultural perspective*. London: Routledge. p. 1-18.

YANAGISAKO, Sylvia Junko.

1985 *Transforming the past: tradition and kinship among Japanese Americans*. Stanford: Stanford University.

ANEXOS

Anexo I

Alguns zines na íntegra

Dear Jessie

Gastura

Good Sister / Bad Sister

Koro Rude n. 3

“Prometo morrer pela minha cena” / Quem perdeu?

Panfletos e Press Releases

Capa e encarte da fita da Bulimia

Panfleto de autoria de Iéri (Bulimia)

Press release da banda Bulimia

Anexo II

Cd com exemplos de músicas de algumas bandas de garotas

Faltando tdm e D. F

- 1 – Kaos Klitoriano – Kaos Klitoriano
- 2 – Direito ao aborto – Kaos Klitoriano
- 3 – Igualdade humana – Kaos Klitoriano
- 4 – Lute pela sua vida – Bulimia
- 5 – Nosso corpo não nos pertence – Bulimia
- 6 – Tempo livre – Bulimia
- 7 – Futuro em extinção – RTL
- 8 – Homophobia on a tray – Dominatrix
- 9 – Patriarchal laws – Dominatrix
- 10 – Rapist's fault – Dominatrix
- 11 – Hamster baby – Bikini Kill
- 12 – Rebel girl – Bikini Kill
- 13 – Reject all american – Bikini Kill