

O punk não é só para o seu namorado: esfera pública alternativa, processos de identificação e testemunho na cena musical *Riot Grrrl**

ELIZA BACHEGA CASADEI**

RESUMO: O movimento *Riot Grrrl* surgiu em meados dos anos 90 e é constituído por garotas que usam o rock como instrumento da luta política feminista. Além de utilizar a música como elemento identitário e político central, esse movimento também é caracterizado pela constituição de uma esfera pública alternativa (formada por fanzines, blogs e e-zines) que funciona tanto como um modo de divulgar as suas músicas quanto como disparadores de mecanismos de identificação em relação às suas causas políticas. O objetivo do presente trabalho é estudar os instrumentos que estas bandas feministas – que se afastam dos movimentos políticos feministas tradicionais – utilizam para criar identificação com o seu público, principalmente a partir de uma pesquisa empírica dos e-zines publicados por estas bandas e pela ação comunicativa de suas líderes nas redes sociais. É possível notar que, a despeito de outros mecanismos de identificação, é o testemunho que funciona como elo de sociabilização que marca a esfera pública alternativa composta pelas publicações feitas pelas *Riot Grrrls*. O testemunho funciona como um poderoso agenciador das identidades coletivas, uma vez que está pressuposto no reconhecimento de um mundo em comum, alocando a identidade enquanto ato performativo.

PALAVRAS-CHAVE: Rock; identidades; luta política; feminismo; esfera pública alternativa.

Punk is not just for your boyfriend: alternative public sphere, identification procedures and testimonies in the *Riot Grrrl* music scene

ABSTRACT: The *Riot Grrrl* movement started in mid-90s and it consists of girls who use rock as a tool of feminist political struggle. Besides using music as a central element of political identity, this movement is also characterized by the formation of an alternative public sphere (formed by fanzines, blogs and e-zines) that functions both as a way to spread their music and as identification trigger

* Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada no IV Musicom – Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música Popular, realizado no período de 15 a 17 de agosto de 2012, na Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo/SP.

** **Eliza Bachega Casadei** é doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e professora do curso de Jornalismo da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (FAAC-UNESP). É Mestre em Ciências da Comunicação e graduada em Comunicação Social pela ECA-USP. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6547895943001454>. **Email:** elizacasadei@yahoo.com.br.

mechanism in relation to their political causes. The aim of this article is to study the instruments that these feminists bands - that deviate from the traditional feminist political movements - use to create identification with their audience, especially from an empirical research of e-zines published by these bands and from the communicative action of their leaders in social networks. It is possible to note that, despite other identification mechanisms, testimonies works as a socialization link which marks the alternative public sphere composed by publications made by Riot Grrrls. The testimony serves as a powerful arranger of collective identities, since it is presupposed in the recognition of a world in common, allocating identity as performative action.

KEYWORDS: *Rock; identities; political struggle; feminism; alternative public sphere.*

Ao questionar os parâmetros do movimento feminista tradicional, Judith Butler¹ (2003, p. 26) desconstrói os conceitos-chave que usualmente norteiam esta discussão, ou seja, a dualidade entre o sexo e o gênero. Para Butler, os movimentos feministas tradicionais, em seu esforço por demonstrar que a diferença entre os sexos não era uma marca geneticamente (ou biologicamente) imposta, mas uma construção socialmente demarcada, acabou por engendrar, como consequência, um outro tipo de determinismo não menos prejudicial: “nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino”.

A identidade feminina do feminismo tradicional, portanto “pressupõe e define por antecipação as possibilidades das configurações imagináveis e realizáveis de gênero na cultura” (BUTLER, 2003, p. 27). Com isso, ela não leva em consideração o gênero como uma construção não estabilizada, com sentidos em constante deslocamento e altamente contextuais. Em outros termos, a identidade, para Butler, está pautada pela própria *differance* implicada em todos os sistemas de atribuição de sentidos.

Ao afastar-se dos parâmetros do feminismo tradicional, a cena musical das *Riot Grrrls* é um dos movimentos que se constroem justamente nessa tensão dos mecanismos identitários de gênero, utilizando a música, principalmente o *punk* (muitas vezes, as adeptas se referem a *punk hardcore*), tanto como instrumento identitário quanto como veículo de luta política, como instrumento de protesto e de soci-

¹ Publicado originalmente no livro *Feminism/postmodernism* pela Routledge em 1990.

CASADEI, Eliza Bachega. O punk não é só para o seu namorado: esfera pública alternativa, processos de identificação e testemunho na cena musical Riot Grrrl. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 197-214, jan.-jun. 2013.

abilidade. Também chamadas de *rock de mina*, elas são formadas por jovens entre 14 e 20 anos e a maior parte das meninas pertence a estratos médios ou médio-altos da sociedade. Essa cena musical se estende pelas principais capitais brasileiras e “conecta-se a roteiros internacionais como Washington, Olympia, Portland, Seattle e outras cidades dos Estados Unidos”, uma vez que a principal referência do estilo vem da cena *punk* norte-americana (FACCHINI, 2011).

Bandas como a paulista *Dominatrix* ou a *Bulimia*, de Brasília, inauguraram este movimento no final dos anos 1990, com o objetivo de levantar a bandeira feminista na cena musical (FACCHINI, 2011), tanto no que diz respeito a um questionamento da predominância masculina no meio² quanto a partir da discussão de temáticas mais amplas como a violência contra a mulher, os direitos reprodutivos e as questões sexuais.

Também é possível notar que estas garotas não apenas utilizam a música como elemento identitário e de sociabilidade central, como também constituem, através de publicações próprias, uma esfera pública alternativa em termos de crítica musical (e crítica de rock, em particular) que funciona tanto como um modo de divulgar as suas músicas quanto como disparadores de mecanismos de identificação em relação às suas causas políticas.

O objetivo do presente trabalho é estudar os instrumentos que estas bandas feministas – que se afastam dos movimentos políticos feministas tradicionais – utilizam para criar identificação com o seu público, principalmente a partir de uma pesquisa empírica dos e-zines publicados por estas bandas e pela ação comunicativa de suas líderes nas redes sociais. É possível notar que, a despeito de outros mecanismos de identificação, é o testemunho que funciona como elo de sociabilização que marca a esfera pública alternativa composta pelas publicações feitas pelas *Riot Grrrls*.

² Uma das músicas da banda *Bulimia* se chama “Punk rock não é só para o seu namorado” e a letra se desenvolve nos seguintes termos: “O que te impede de lutar? / O que te impede de falar? / Pare de se esconder / Você não é pior que ninguém / Punk rock não é só pro seu namorado / Você sempre quis tocar / Você sempre quis andar de skate / Você que sempre quis, quis, quis, / Você não é um enfeite! / Punk rock não é só pro seu namorado / Faça o que tiver vontade / Mostre o que você pensa / Tenha a sua personalidade / Não se esconda atrás de um homem”. Sobre isso, ver FACCHINI, 2011.

CASADEI, Eliza Bachega. O punk não é só para o seu namorado: esfera pública alternativa, processos de identificação e testemunho na cena musical *Riot Grrrl*. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 197-214, jan.-jun. 2013.

A cena musical das *Riot Grrrls*

Segundo Camargo (2011, p. 155), “a cena do rock de mina surge enquanto oposição ao sexismo presente no rock e no punk (...) a partir de práticas como a elaboração de *fanzines* e letras de música feministas” e, embora essas meninas estabeleçam um diálogo com outros movimentos culturais (como o *punk*), elas carregam traços singulares”.³

Essas bandas são caracterizadas (1) pela ênfase na questão do empoderamento e do protagonismo feminino; (2) por serem compostas “exclusivamente por mulheres e, quando há homens na composição, eles não aparecem em posição de liderança”; (3) por contarem com uma presença majoritariamente feminina nos shows (embora seja possível encontrar garotos na plateia); e (4) por elaborarem seus próprios veículos de comunicação, através de *fanzines*, e-zines e um intenso uso das mídias sociais (FACCHINI, 2011).

Quanto a este último aspecto, Facchini (2011, p. 126-127) enfatiza “que tais tecnologias de informação tendem a servir muito bem às ideias de *faça-você-mesmo* e ao incentivo à auto-expressão das mulheres, característica da *cena*”⁴. As próprias

³ Sobre este aspecto, Camargo (2011), enfatiza o seguinte depoimento de uma das meninas ligadas ao movimento: “o *riot* veio do *punk* e o *punk* é muito musical e muito fácil de executar e por isso que tá enraizado no *riot* e a música ela é muito... eu acho que a experiência que ela traz, ela cai como uma luva pro *riot*, porque é uma coisa que você sobe no palco e fala no microfone, é uma coisa direta e com participação das pessoas e é uma coisa que transpira, é uma possibilidade de qualquer pessoa pegar no instrumento e fazer. Fora que também tem a questão do empoderamento: como é uma coisa tipicamente masculina, quando as minas fazem isso, elas tocam guitarra, tal, isso traz uma sensação de liberdade para as meninas que normalmente são criadas para ter baixa autoestima. Então, eu acho que tem a ver com liberdade e com a transgressão, a quebra de valores e tem a ver com a direção da mensagem, é muito rápida, assim. Tem a ver com diversão, porque música é bom, é pra dançar e eu acho que tem a ver com essa coisa da mensagem política num veículo emocional”.

⁴ Em uma entrevista com uma das meninas da cena *Riot Grrrl*, Facchini obtém o seguinte depoimento: “O *faça-você-mesmo*, tipo, se você não fizer, ninguém vai fazer. Isso é a coisa central no *riot grrrl*. Você não perder seu tempo com os caras, se eles quiserem ouvir o que você tem a dizer, beleza. A ideia é você fortalecer as meninas, não é você convencer um menino de que ele tá errado, é você pegar e ensinar a menina a se defender. Esse é o preceito central do *riot grrrl* pra gente, isso eu levo pra vida inteira. Porque, o quê que aconteceu? Uma das grandes ferramentas da cultura mesmo, até pra barrar o feminismo, é esse papinho: “Não, vocês estão sendo contra homens, não sei o quê”. E aí, tipo, a gente foi percebendo que isso tava entupindo o nosso canal de comunicação com as meninas. O cara vem me questionar, eu falo assim “Você quer aprender alguma coisa, você tá afim mesmo de entender alguma coisa ou você tá querendo me irritar?”. O feminismo do *riot grrrl* é isso, e é muito agressivo, nesse sentido, pros homens, né? Ele é um tipo de feminismo que pega porque ele ignora os caras em alguns níveis. E é assim que a gente construiu a *cena*” (FACCHINI, 2011, p. 127).

garotas, dessa forma, “tocam os instrumentos, compõem, atuam como DJs, como técnicas de som, fotografam e filmam os shows e atividades da *cena* e os divulgam através de *fanzines* e *sites* na internet”.

A ideologia do *Do It Yourself* das *riot grrrls* se liga à própria ética *punk*, ligada à valorização do anticonsumismo e à rejeição das grandes indústrias fonográficas – um emblema *punk* bastante conhecido é, justamente, “*DIY not EMI*”, em referência à gravadora que, durante muito tempo, dominou grandes fatias do mercado musical. Muitas bandas, inclusive, antes do surgimento do Mp3 criavam as suas próprias estratégias de distribuição musical a partir do envio de fitas gravadas em casa via correio. Tal ideologia diz respeito a uma valorização de bandas que cuidam, elas mesmas, de todos os processos que envolvem o processo de produção musical, desde a criação e produção das músicas, os processos de edição e comercialização, bem como de divulgação e publicidade, com seus próprios recursos e pessoal. Os *fanzines* fazem parte dessa ideologia, uma vez que são produzidos em fotocopiadoras e distribuídos à mão em shows e eventos.

Outra questão importante diz respeito ao fato de que as *riot grrrls* se posicionam a partir de uma relação de independência em relação aos grupos feministas tradicionais, tais como ONGs mais gerais, alinhando, com isso, uma *cena* feminista própria⁵.

O estilo de música, as roupas utilizadas e os modos de comportamento destas garotas, assim como acontece em várias *cenas* musicais à margem do chamado “*mainstream*”, são formas a partir das quais essas meninas criam mecanismos de identificação coletiva e adquirem visibilidade no espaço público, constituindo-se mesmo como formas de comunicação a partir das quais são negociados os seus espaços de sentido na composição social.

Essas estratégias de visibilidade são combinadas com formas próprias de expressão e socialização ligadas ao estabelecimento de veículos próprios de comuni-

⁵ A respeito deste aspecto, Facchini (2011, p. 135) enfatiza o seguinte depoimento: “acho que a grande diferença é uma coisa muito ligada à estética, o feminismo das jovens do rock também está ligado a uma maneira de se vestir, a uma música que você escuta e não é muito profundo intelectualmente, assim, com pouca informação. São poucas as meninas que, de fato, vão atrás de coisas. A maioria pega como uma doutrina de vida por já ter desconfiado que estava alguma coisa errada e se identifica com isso”.

CASADEI, Eliza Bachega. O punk não é só para o seu namorado: esfera pública alternativa, processos de identificação e testemunho na *cena* musical Riot Grrrl. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 197-214, jan.-jun. 2013.

cação como os fanzines e, principalmente, os e-zines, bem como um uso bastante intenso das redes sociais. A falta de espaço na esfera pública mais ampla de crítica de rock fez com essas meninas criassem seus próprios espaços de divulgação, em que são representadas tanto as lutas políticas quanto os preceitos estéticos ligados a este movimento.

Nestes veículos criados pelas *Riot Grrrls*, o rock funciona como a linguagem comum que permite veicular as lutas políticas por meio de compartilhamento de experiências pessoais. Como enfatiza Camargo (2011, p. 159), “neles podemos encontrar: a criação de agência em situações de violência sexual, física e simbólica do cotidiano; a recusa a heteronormatividade; a busca de um espaço onde possam falar de suas experiências e a rejeição a padrões estéticos dominantes”.

Mais importante do que isso, contudo, é o fato de que esse conjunto de publicações – que, ao longo dos anos 1990 eram majoritariamente impressos e, hoje, tem uma presença mais marcada na internet e nas redes sociais – parecem se constituir como uma espécie de esfera pública alternativa em relação à crítica de rock tradicional, uma vez que cria um espaço de discussão e inserção para uma cena musical não contemplada pelos veículos de crítica de rock tradicionais. Embora esse aspecto não seja exclusividade da cena Riot Grrrl, ele sugere o alinhamento de espaços de crítica que não se confinam nos grandes meios de comunicação e nos espaços tradicionais de sociabilidade feminista.

A construção identitária em uma esfera pública alternativa

Giron (2004) aponta que o nascimento do jornalismo musical no país teria se dado ainda na primeira metade do século XIX com a publicação de folhetins sobre ópera, muito embora as primeiras críticas possam ser atribuídas aos artigos de Oscar Guanabary no fim do período do Império. Embora a crítica musical esteja atrelada ao próprio nascimento do jornalismo cultural no Brasil, é apenas nos anos 1960 que há uma sofisticação do mercado editorial e a proliferação de uma série de revistas segmentadas especializadas em música.

As revistas especializadas em rock, segundo Saldanha (2005, p. 25), começaram a ganhar popularidade ao longo da década de 1960, muito embora algumas publicações pontuais já pudessem ser encontradas antes disso, como a revista *Eu Canto*, de 1959. A *Revista do Rock*, cujo primeiro número data de agosto de 1960, seria um marco, neste sentido, porque é a primeira de uma série de publicações sobre a temática que irá surgir neste período (como as revistas *Baby Face*, *Rock News* e *Os Reis do Iê-iê-iê*). A *Revista do Rock* “trazia fofocas, fotos dos artistas, pequenas biografias, letras das músicas (e traduções dos sucessos estrangeiros) e se colocava como um espaço para que o fã entrasse em contato com seus novos ídolos”. A dimensão de sua importância deve ser avaliada diante do fato de que “numa época em que a televisão ainda não estava em todos os lares brasileiros, a revista tinha ainda o papel de dar um rosto às vozes conhecidas através do rádio” (SALDANHA, 2005, p. 26). É neste período, portanto, que começa a consolidação de uma esfera pública de rock, fomentada por estas revistas especializadas.

Ao longo da década de 1970, é possível notar mesmo um aprofundamento do jornalismo de música no Brasil e, no que diz respeito ao rock, há o surgimento de publicações como a *Rolling Stone Brasil*, em 1972, e o *Jornal de Música e Som*, em 1974. Ambas as revistas tinham como característica a inserção em um cenário musical em que o próprio rock se apresentava como um gênero musical mais consolidado e, portanto, a identificação com o público se dava por meio de uma crítica musical mais sofisticada, em comparação ao período anterior e uma linguagem menos estereotipada. Ambas destacavam os artistas internacionais, ao mesmo tempo em que abriam espaço para os músicos nacionais. A *Rolling Stone*, que durou 36 edições e foi publicada até 1973,

além dos clássicos do rock, como Janis Joplin, Rolling Stones e Yes, entre outros, tinham vez em suas páginas os brasileiros Paulo Bagunça e A Tropa Maldita, Módulo 1000 e Jards Macalé, ou ainda Luiz Gonzaga, Hermeto Paschoal, Tom Jobim e Nelson Cavaquinho, que ganhavam duas, três páginas, com entrevistas e detalhadas informações sobre suas obras” (ROSA apud SALDANHA, 2005, p. 25).

Há uma explosão da segmentação editorial na área do jornalismo de música ao longo da década de 1980 e uma série de pequenas publicações sobre o rock são lançadas neste período, destinadas a públicos cada vez menores. É assim que te-

mos o lançamento de títulos que tiveram duração bastante curta como *Intervalo*, *Pipoca Moderna*, *Rock Passion* e *Rock Brigade* (a primeira especializada em heavy metal) e que, muitas vezes, eram produzidas pelos próprios fãs que conseguiam certa notoriedade. As principais revistas do período são a *Roll*⁶, em 1983 (que incorpora a linguagem dos fanzines e mesclava reportagens sobre os grandes artistas internacionais com alguns regionalismos brasileiros), e a *Bizz*, lançada em 1985 pela Editora Abril.

Embora a segmentação continue ao longo da década de 1990, consolidando-se como uma tendência não apenas do mercado editorial brasileiro de revistas, como também da própria indústria fonográfica (uma vez que começaram a aparecer gravadoras e selos para segmentos específicos), ainda é possível notar uma série de movimentos musicais que não encontram expressão neste espaço consolidado. É neste interstício que há a consolidação do que podemos chamar de uma esfera pública alternativa de rock proveniente destes grupos não-contemplados pela mídia tradicional – como são as *Riot Grrrls*.

De acordo com Susan Herbst (1994) – que define a esfera pública alternativa como um espaço criado como arena de batalha e desenvolvido pelos grupos marginais ou grupos com ideias pouco consensuais com o objetivo de dar voz às suas opiniões – existem algumas características que definem este tipo de movimento. A primeira delas se refere ao fato de que esses espaços seriam criados, normalmente, a partir de uma *relação de oposição em relação às grandes mídias*. Em segundo lugar, esses veículos alternativos teriam como objetivo mais geral, a *inserção de suas reivindicações e agendas sociais em uma esfera pública mais ampla* (ou seja, que não se restringe somente aos membros destes grupos).

De uma maneira geral, é possível notar que este espaço midiático próprio criado pelo movimento *Riot Grrrl* atende a estes pressupostos apontados por Herbst (1994), formando mesmo um espaço alternativo tanto em relação às reivindicações do movimento feminista mais amplo – posicionando-se a partir de uma perspectiva distinta e própria, ao mesmo tempo em que busca uma interface e um meio de comunicação com as instituições feministas tradicionais – quanto em relação aos espa-

⁶ Esta revista era quase uma versão em português da original argentina. Da mesma editora, havia a revista *Metal*.

CASADEI, Eliza Bachega. O punk não é só para o seu namorado: esfera pública alternativa, processos de identificação e testemunho na cena musical *Riot Grrrl*. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 197-214, jan.-jun. 2013.

ços tradicionais da crítica musical de rock. Ao mesmo tempo em que essas garotas constituem o seu próprio espaço de reivindicação e divulgação (em uma relação de oposição aos espaços já constituídos) há sempre a busca por uma interface com estes mesmos espaços constituídos. Vejamos, a seguir, algumas características desta esfera pública alternativa formada pelas *Riot Grrrls*.

Os fanzines das *Riot Grrrls* e o engajamento feminista

A produção de veículos próprios que serviam tanto como instrumento de divulgação das músicas quanto como marcos de uma luta política, nasceram com o próprio movimento *Riot Grrrl*. Os fanzines produzidos “se tornaram a primeira geração de mídia feminista produzida em seus próprios termos, pois guiadas completamente pelo *do it yourself*” (uma vez que as garotas se permitiram escrever, desenhar, imprimir e distribuir seu próprio trabalho), “o que fez dos fanzines um meio crucial de expressão e ativismo da ‘terceira onda’ do feminismo”. Elas conseguiram, com isso, criar e documentar uma cultura baseada na raiva de garotas, resistência e amor (CAMARGO, 2011, p. 161).

Em uma pesquisa sobre os fanzines publicados pelas *minas do rock* entre 1996 e 2007, Camargo (2011) alinhava algumas características centrais destas publicações como, por exemplo, o fato de as capas destas publicações normalmente trazerem elementos tanto do universo do rock quanto do universo feminino como forma de criar identificação. As figuras de mulheres empunhando guitarras ou levantando os seus punhos em uma atitude de afronta funcionavam como “forma de identificação com o rock e com o emprego deste como forma de *empoderamento* de jovens mulheres” (CAMARGO, 2011, p. 164). É interessante pensar como as imagens desse empoderamento estavam ligadas a evocação de figuras normalmente associadas ao universo masculino. Figuras representativas deste empoderamento dentro do universo feminino, como Virginia Wolf ou Frida Khalo, também eram constantemente evocadas.

Os conteúdos destas publicações também eram normalmente bastante diversos, não se limitando apenas às questões concernentes às mulheres. Neste sentido,

o conteúdo propriamente feminista dividia espaço com temas mais gerais como o vegetarianismo, a proteção dos animais ou o uso de drogas⁷. Alguns outros fanzines traziam ainda letras de música, resenhas e críticas musicais, bem como reportagens e entrevistas com bandas pertencentes a esta cena musical. Essa diversidade se refletia também em relação às perspectivas adotadas pelos diferentes grupos, de forma que, embora todos eles fossem feministas, não é possível atestar um feminismo compartilhado nos grupos que utilizavam o rock feminino como bandeira política.

A autora aponta, ainda, para o estabelecimento de algumas fases, neste sentido, de forma que “os *zines* da ‘primeira geração’, datados a partir da segunda metade dos anos 90, priorizavam temas como aborto, violência contra a mulher e o *faça-você-mesmo*”. Já os *zines* da ‘segunda geração’, produzidos entre 2004 e 2007 (mesma época em que foram realizados os festivais *Lady Fest* em São Paulo), “trazem com força temas como sexualidade e combate à homofobia” (CAMARGO, 2011, p. 171).

Essa segunda fase é marcada pelo crescimento da visibilidade da cena musical *Riot Grrrl* e testemunha uma passagem de um cenário “em que algumas garotas das bandas eram reconhecidamente homossexuais para um contexto em que a categoria *dyke* passa a ser quase sinônimo de *mina do rock* e tem seu significado alargado”, incorporando “qualquer garota que compartilhe uma dada estética e o gosto por convivência com outras mulheres e *bagunça feminina*” (CAMARGO, 2011, p. 171).

É interessante notar que, nos veículos de comunicação produzidos nesta cena, são raras as referências a autoras teóricas do feminismo, um ponto que distancia esse movimento das referências tradicionais do feminismo institucional. O *feminismo riot grrrl* é caracterizado por um modo diferente de representação do que o posto pelo feminismo tradicional e isso se reflete nas produções destes *zines*.

Isso implica falar de modo curto e direto, expondo experiências pessoais ou muito comuns de modo concreto, demonstrando o vínculo entre a vida de cada uma e o que está sendo dito e utilizando uma linguagem – visual e escrita – que vincule o

⁷ Um exemplo citado por Camargo (2011, p. 181) está no primeiro número do fanzine *Um Outro Olhar* em que se dizia que “Não aceitamos o preconceito aos negros e/ou homossexuais, e muito menos piadinhas e insultos fúteis cometidos por pessoas machistas, racistas e homofóbicas. (...) Não queremos ter que assistir uma garota se maquiando, se matando na academia (...) Mulheres e homens em luta por um feminismo revolucionário!”.

CASADEI, Eliza Bachega. O punk não é só para o seu namorado: esfera pública alternativa, processos de identificação e testemunho na cena musical *Riot Grrrl*. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 197-214, jan.-jun. 2013.

zine e seu conteúdo ao cotidiano da *cena* e de suas integrantes. Isso resulta, sem dúvidas, num modo próprio de compor essas publicações, que difere tanto das publicações feministas quanto dos *punkzines* feitos fora da *cena*. Trata-se de uma composição intencional de um conjunto de elementos retirados de seu contexto original, compondo um *bricolage* que dialoga (de modo a se identificar ou diferenciar) com outros grupos, pessoas ou com instituições (CAMARGO, 2011, p. 175).

Nessa outra forma de representação, é marcante o uso de uma linguagem que valoriza mais as experiências pessoais do que as preocupações teóricas. As características centrais dessas produções são a valorização do cotidiano, o tom biográfico do relato, a linguagem “espontânea” e que não se identifica com o feminismo acadêmico, a recusa à heteronormatividade, a rejeição aos padrões dominantes de beleza, o questionamento da educação diferenciada entre meninos e meninas e a recusa da naturalização do gênero.

Em todas essas produções, é o mote de um gosto musical compartilhado que serve como gatilho para a discussão feminista mais ampla.

Camargo (2011) aponta também para uma mudança sensível na constituição deste espaço público formado pelas *minas do rock* a partir do início dos anos 2000: neste período, houve uma queda sensível do número de impressos, de forma que a maior parte das manifestações migrou para um ambiente online. Muitas das características apontadas pela autora se mantiveram neste período subsequente, de domínio dos *e-zines*, muito embora eles possuam algumas características próprias que mereçam ser analisadas. É este o objetivo do presente trabalho e, a partir de agora, iremos esmiuçar algumas características destes *e-zines* das *Riot Grrrls*, tendo como parâmetro a questão de que eles funcionam como agenciadores dos processos de identificação coletiva ligados a este movimento que é, ao mesmo tempo, político e artístico.

Como amostragem, foram analisados os seguintes endereços: *Avessa*⁸ (<http://avessa.org>), *Soror*⁹ (<http://www.sororhardcore.blogspot.com.br>), *Ao Ataque*¹⁰

⁸ Segundo os organizadores do site, “AVESSA é um espaço voltado para reunir e divulgar as diversas manifestações feministas/ femininas/antissexistas”. As organizadoras descrevem-se nos seguintes termos:

“Mah: É militante anarquista e participa de diversas frentes de luta, dentre elas o feminismo riot grrrl/queer/anarca. Já participou de projetos como o site da *Hard Grrrrls*; tocou nas bandas *Sündae* e *Clangor* (...).

LuLu: Completamente apaixonada por moda, música, arte e literatura, além de uma necessidade exagerada de busca pelo desconhecido; foi na adolescência que o mundo do rock/feminismo/riot

CASADEI, Eliza Bachega. O punk não é só para o seu namorado: esfera pública alternativa, processos de identificação e testemunho na cena musical Riot Grrrl. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 197-214, jan.-jun. 2013.

A era dos *e-zines*: o reforço do testemunho como gatilho de processos de identificação

Nos sites de *e-zines* produzidos pelos diversos grupos que formam o movimento *Riot Grrrl*, a música continua a ser o elemento central de sociabilização e construção identitária. Dentre as temáticas principais, podemos notar a divulgação dos festivais que reúnem essas bandas – como o festival *Vulva La Vida*¹², que aconteceu em Janeiro deste ano, em Salvador – bem como os shows individuais. Os assuntos principais, contudo, estão ligados à divulgação de outras bandas feministas que formam o circuito, tanto no Brasil quanto no exterior, construindo mesmo um amplo espaço de identificação e sociabilidade.

grrrl a físgou. Idealizadora do extinto site *Hard Grrrls*, promoveu diversos festivais de cultura feminina/feminista que levavam o nome do site (...).

⁹ Palavra que significa “irmã”, em latim.

¹⁰ Segundo a descrição do site, “O Coletivo ao Ataque é formado por três meninas (Ingrid, Leila e Mônica), que moram em cidades diferentes e se reúnem para realizarem tarefas voltadas para o feminismo e o tratamento ético aos animais, bem como outras questões, como a luta contra o preconceito sexual, racial e de classe”.

¹¹ “Este blog que tem como proposta inicial informar sobre e apoiar o underground. Idealizado somente por mulheres, nossa proposta também é incentivar outras como nós, que curtem o som, a serem mais ativas na cena. A ideia não é separatista, mas como é bem perceptível, os homens são maioria em quase tudo relacionado ao tema. Vamos tentar “desesteriotipar” e divulgar mais bandas mistas ou só com mulheres na formação. Enfim, estamos abertas às sugestões, críticas construtivas e parcerias, pois este é o nosso primeiro trabalho, AINDA! Mandem emails para divulgar a sua banda (mulher na formação), sugerir algo, manter contato, etc.”.

¹² Em um relato bastante intimista, o site *Aversa* fez a cobertura do Festival usando os seguintes termos: “Sabe aquela sensação de solidão por sentimento feminista? Aqueles pensamentos: Será que só eu me importo, ou, não importo nenhum um pouco com isso?! Esse vazio simplesmente de-sa-pare-ce quando tanta feminista se une e se reúne. Pra quê? Pra se alimentar de amor, respeito, aprendizado, delícias vegans e principalmente de novas amizades. São com esses ingredientes que volto do Festival *Vulva La Vida 2012*, Salvador-BA. (...) Sim, o *Vulva* é um festival riot grrrl. As bandas do palco gritam por vozes de mulheres, meninas, meninos (sic). Black powers (sic) entre guitarras, microfones, suor, cheiro de dendê, algumas sem camiseta, erguendo os braços em pêlos, punhos fechados gritando refrão de *Bulimia*, cabelo com trança em impulso do pescoço numa energia alucinante. Era a celebração da solidariedade entre meninas (sic)”. É possível notar, nesses textos, que há termos compartilhados entre adeptas que não são usuais entre leigos. O uso da letra “x”, por exemplo, dá um tom de oralidade ao relato e termos como “meninos” (que sugere a indefinição de sexo) e *black powers* (estilo de cabelo) são marcas dos elos de sociabilidade deste grupo a partir do uso de um vocabulário específico.

Em um de seus posts, o blog *Avessa* traz, por exemplo, uma entrevista, publicada na revista *Vice*¹³, com a banda russa *Pussy Riot*. De acordo com o texto:

Pussy riot é uma banda-coletivo de ação direta da Rússia, um país que repressão e persegue indivíduos que vão contra a ordem do estado... As pessoas são proibidas de protestar e de propagar ideias que sejam contra o regime opressor do país. O grupo, no entanto, possui uma tática de ação que consiste em shows e outras flash mobs (intervenções); já foram presas algumas vezes e da última vez que fizeram um ato desse tipo (veja mais no vídeo) tiveram integrantes detidas, mais uma vez, sendo que duas delas ainda estão presas e fazendo greve de fome como forma de protesto à falta de liberdade de expressão e contra os presos políticos¹⁴.

A divulgação das diversas bandas que compõem o circuito indica mesmo uma solidariedade entre as garotas e a instituição de um movimento organizado, mesmo que de forma espontânea.

Para além disso, contudo, uma das características destes blogs é o fato de que é comum existirem espaços de interação com a leitora, deixando o processo mais dinâmico do que nos fanzines tradicionais. O *Avessa*, por exemplo, possui o espaço “Expressão”. Segundo o site, “todas manifestações expressivas ficam aqui: seja pintura, literatura, cinema, cênicas, manifestos e afins...” (disponível em <http://avessa.org/expressao>).¹⁵

O combate à violência contra a mulher também é um tema privilegiado. Em *Avessa*, há um espaço constituído para que as leitoras enviem os seus relatos de violências sofridas. Segundo eles, “Se preferir, não precisa se identificar, escreva seu depoimento entrando em “Administração” (na página principal) com: login: denuncie, senha: querodenunciar” (disponível em <http://avessa.org>).¹⁶

¹³ Disponível em <http://www.vice.com>.

¹⁴ Disponível em <http://avessa.org/2012/03/21/free-pussy-riot>.

¹⁵ Uma das leitoras, por exemplo, enviou o seguinte relato: “Eu acabo de ser agredida por um mendigo na rua na frente de dois policiais da PM e o que eles fizeram? Nada. Absolutamente nada. Cheguei até eles e disse: “Aquele mendigo me bateu” e eles foram até o mendigo com aquela má vontade inexplicável... No mesmo instante o mesmo mendigo veio para cima de mim, como se fosse me bater novamente. E o que os PMs fizeram? Mais uma vez, NADA! Tive que sair correndo, do contrário seria agredida mais uma vez” (Lulu, em relato escrito em 24 de Abril de 2012).

¹⁶ Em dos relatos não-identificados, publicado em 17 de Agosto de 2011, escreve-se que “Sou uma vítima de estupro. Sou filha de uma mulher que quase foi estuprada. Irmã de um homossexual que poderia ser agredido a qualquer momento. O que existe de comum? A incapacidade da sociedade aceitar que o respeito não é algo que se constrói, mas um direito fundamental. De que nosso corpo e nossa sexualidade dizem respeito somente a nós”.

A possibilidade de uma interação mais ativa entre as diversas participantes deste movimento, bem como com outras meninas cuja associação é eventual, parece ser a característica central que diferencia os fanzines impressos dos e-zines, uma vez que estes combinam o relato das experiências pessoais (característica central das produções impressas) com a ampliação do público que tem acesso a contar as suas próprias histórias. Embora esse não seja um aspecto que concerne apenas exclusividade do uso da internet pelas *riot grrrls*, a consolidação deste espaço de diálogo funciona como um poderoso mecanismo de criação de identificação. Em relação à música, às práticas *Do It Yourself* e mesmo aos assuntos concernentes ao tratamento ético de animais e alimentação, elas parecem próximas ao punk/ punk hardcore e, ocasionalmente, ao punk straightedge.

O tom da narração utilizado nestes espaços é sempre bastante intimista, refletindo as experiências de quem escreve e alocando o narrado na esfera do testemunho de uma situação social injusta ou pouco favorável – o que parece ser o diferencial das *riot grrrls*.

A criação de identificação pela música, nessa esfera pública alternativa criada pela cena *Riot Grrrl*, é reforçada, portanto, pelo testemunho como instrumento de identificação grupal. É necessário olhar de forma mais detida este processo.

Se o testemunho pode ser ligado aos processos de identificação, isso se deve ao fato de que o ato de testemunhar, dentro de uma concepção geral, guarda a especificidade de ser uma ação que não pode ser dada a partir da separação entre a asserção da realidade e a autonegação do sujeito que testemunha. Assim, ela conserva em si duas vertentes que estão inicialmente separadas, mas que se articulam uma sobre a outra, que são: “de um lado, a asserção da realidade factual do acontecimento relatado; de outro, a certificação ou a autenticação da declaração pela experiência de seu autor, o que chamamos de sua confiabilidade presumida” (RICOEUR, 2007, p. 172).¹⁷ É a partir deste acoplamento inicial que, para Ricoeur (2007), o testemunho seria o resultado da articulação de três momentos que podem ser expressos pelas máximas: “eu estive lá”, “acreditem em mim”; “e se não acreditarem em mim, perguntem a outra pessoa”.

¹⁷ A primeira edição, em francês, foi publicada pela Le Seuil em 2000.

CASADEI, Eliza Bachega. O punk não é só para o seu namorado: esfera pública alternativa, processos de identificação e testemunho na cena musical Riot Grrrl. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 197-214, jan.-jun. 2013.

Quanto ao primeiro termo, ele se refere ao fato de que é a testemunha que se declara testemunha, ou seja, ela nomeia a si mesma.¹⁸ Esta autodesignação tem um duplo efeito: ela “liga o testemunho pontual a toda a história de uma vida”, ao mesmo tempo em que “faz aflorar a opacidade inextricável de uma história pessoal que foi ela própria ‘enredada em histórias’” (RICOEUR, 2007, p. 173).

Como é sempre diante de alguém que o testemunho se processa, instaurando, assim, uma situação dialogal, a segunda fase diz respeito a este aparecimento de um momento fiduciário e de um pedido de crédito na palavra. É este credenciamento que traz a escolha entre a confiança e a suspeita e é a resposta a isso que autentifica o testemunho. Uma vez acreditado, abre-se o espaço para a terceira etapa, ou seja, para a crítica ao testemunho que se dá a partir do confronto deste com outras narrações circunstanciadas, como forma de reforçar a credibilidade do narrado.

Ao aproximar as fronteiras entre a ocorrência do fato e a presença do narrador – que se coloca para poder ser problematizada ou referendada posteriormente, Ricoeur coloca o testemunho como uma espécie de instituição social, como um fator de amparo no conjunto das relações que asseguram os vínculos societários. Isso porque, segundo o autor, é mesmo a confiabilidade de cada testemunho que assevera a segurança do vínculo social na medida em que ele repousa na confiança na palavra de outrem. “O que a confiança na palavra de outrem reforça, não é somente a interdependência, mas a similitude em humanidade dos membros da comunidade. O intercâmbio das confianças especifica o vínculo entre seres semelhantes” (RICOEUR, 2007, p. 175). Em resumo, “é da confiabilidade, e, portanto, da atestação biográfica de cada testemunha considerada uma a uma que depende, em última instância, o nível médio de segurança de linguagem de uma sociedade” (RICOEUR, 2007, p. 175).

Ricoeur se refere aqui ao fato de que o ato de testemunhar tem consistência e sentido apenas porque supomos que uma pessoa é capaz de dizer a verdade, ou seja, porque se confia na capacidade cognitiva do outro, mas, mais do que isso, porque se acredita no comprometimento moral deste que fala. É neste aspecto está o ca-

¹⁸ Ricoeur chama a atenção para o triplo dêitico que pontua essa autodesignação: “a primeira pessoa do singular, o tempo passado do verbo e a menção ao lá em relação ao aqui”. Além disso, “esse caráter auto-referencial é por vezes sublinhado por certos enunciados introdutórios que servem de ‘prefácio’” (RICOEUR, 2007, p. 173).

ráter moral do testemunho e o seu estatuto como um laço de sociabilidade. É, portanto, na pressuposição de um mundo comum que está instalada a crítica e a confiabilidade no testemunho.

É a partir desta colocação do testemunho como uma “instituição social” e da sua ligação com o verdadeiro que Derrida o define como “uma promessa de verdade até mesmo no perjúrio” (DERRIDA, 1997, p. 89). Isso porque, para ele, há mesmo uma fiabilidade que funda toda a relação com o outro no testemunho. Como não há resposta sem um princípio de responsabilidade – ou seja, “é preciso responder ao outro, diante do outro e de si próprio” –, esta não pode ser concebida fora de um campo que envolva uma fé jurada ou um juramento, nos termos sempre de uma ação ou, em outras palavras, de um “eu comprometo-me a tanto diante do outro a partir do momento em que me dirijo a ele, ainda que só e talvez, sobretudo, se para cometer perjúrio”.

É justamente a possibilidade de manutenção desta promessa de verdade – mesmo na mentira – que assegura o vínculo e laço social. Qualquer endereçamento ao outro se tornaria impossível sem a manutenção desta concepção. E é por isso que “no testemunho, a verdade é prometida para além de toda a prova, toda a percepção, toda a mostraçã intuitiva”. E assim,

ainda que eu minta ou perjure (e sempre e, sobretudo, quando o faço), prometo a verdade e peço ao outro para crer no outro que sou, aí onde sou eu o único a poder testemunhar e onde nunca a ordem da ordem ou da intuição serão redutíveis ou homogêneas a essa fiduciariedade elementar, essa “boa fé” prometida ou requerida (DERRIDA, 1997, p. 89).

Como está posta em toda a ligação social, a problemática do testemunho está implicada diretamente na problemática dos processos de identificação coletiva. Aliados à música, a esfera do testemunho pessoal contribui, para as *Riot Grrrls*, para a formação de uma comunidade feminina que compartilha dos mesmos problemas e questões, com um espaço de expressão constituído por esta esfera pública alternativa posta nos fanzines, sites e e-zines.

Tal aspecto é reforçado, ainda, pela atuação de algumas destas líderes feministas do rock nas redes sociais. Algumas líderes de banda tem uma participação

muito marcante ao comentar temas do cotidiano feminista, funcionando mesmo como formadoras de opinião acerca de temáticas diversas.

Só para citar um exemplo, Elisa Gargiulo, vocalista e guitarrista da banda *Dominatrix*, precursora do gênero, comenta diariamente os aspectos da luta feminista no mundo em seu perfil no twitter – que possui mais de 2 mil seguidores. Entre os assuntos tratados, podemos encontrar, por exemplo, a entrevista dada por Xuxa acerca do abuso sexual que teria sofrido na infância (“Tenho como princípio ã duvidar de quem narra seu abuso”) Sigo esse preceito feminista. Texto da [@lolaescreva](#) sobre Xuxa”) e o julgamento do STF sobre a questão do aborto dos fetos anencefálicos (“Vitória pela vida das mulheres. Interrupção FACULTATIVA terapêutica da gestação de fetos anencéfalos aprovada pelo STF”) – tema este, aliás, que a vocalista comentou em detalhes, mencionando cada voto dado durante o julgamento.

Em um de seus *posts* recentes, ela escreve “Ativismo feminista rock and roll. Som no talo, mas consciência clara e firme”.

Considerações finais

Neste ponto, é bastante claro o fato de que a luta política feminista instuída pela cena musical constituída pelas *Riot Grrrls* difere essencialmente dos parâmetros postos pelo feminismo tradicional e esta diferença se alicerça, entre outros aspectos, pelos mecanismos de identificação coletiva postos em uma esfera pública alternativa de crítica musical.

Além de veicular as suas ideias por meio da música, esses grupos conseguiram constituir uma esfera pública alternativa de crítica de rock, cujos mecanismos de identificação se alicerçam, entre outros aspectos, na ênfase do empoderamento feminino, na adoção de uma estética própria e na edificação de casos exemplares de violências cotidianas sofridas por meio do testemunho.

No que diz respeito a isso, o testemunho funciona como um poderoso agenciador das identidades coletivas, uma vez que está pressuposto no reconhecimento de um mundo em comum, alocando a identidade enquanto ato performativo.

Referências

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

CAMARGO, Michelle Alcântara. “Manifeste-se, faça um zine!”: uma etnografia sobre “zines de papel” feministas produzidos por minas do rock (São Paulo, 1996-2007). *Cadernos Pagu*, n. 36, Janeiro-Junho de 2011, p. 155-186.

DERRIDA, Jacques. Fé e Saber: as duas fontes da “religião” nos limites da simples razão. In: DERRIDA, Jacques e VATTIMO, Gianni (dir.). *A Religião: seminário de Capri*. Lisboa: Relógio D’Água, 1997.

FACCHINI, Regina. “Não faz mal pensar que não se está só”: estilo, produção cultural e feminismo entre as *minas do rock* em São Paulo. *Cadernos Pagu*, n. 36, Janeiro-Junho de 2011, p. 117-153.

GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

HERBST, Susan. *Politics at the margin: historical studies of public expression outside the mainstream*. New York: Cambridge University Press, 1994.

RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROSA, Fernando. O rock dos setenta em jornal. Disponível em: <<http://www.senhorf.com.br/sf3vs/literatura/RSerie/rolstone.htm>>. Acesso em: 23 mar. 2013.

SALDANHA, Rafael Machado. *Rock em Revista: o jornalismo de rock no Brasil*. Monografia apresentada à Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora: UFJF, 2005.