

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Flávia Lucchesi de Carvalho Leite

Riot Grrrl: capturas e metamorfoses de uma máquina de guerra

Mestrado em Ciências Sociais (Política)

São Paulo

2015

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Flávia Lucchesi de Carvalho Leite

Riot Grrrl: capturas e metamorfoses de uma máquina de guerra

Mestrado em Ciências Sociais (Política)

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais (Área de concentração: Política) sob orientação do Prof. Dr. Edson Passetti.

São Paulo

2015

Resumo

O *riot grrrl*, vertente feminista do movimento punk, eclodiu no início dos anos 1990, nos Estados Unidos. Esgotadas com as condutas machistas e os pequenos fascismos que incidiam sobre as suas vidas também no interior do punk, essas garotas inventaram um novo estilo de vida que as fortaleceu no embate contra essas condutas. Se as mulheres roqueiras que as procederam foram empurradas por caminhos tortuosos para conseguirem fazer seu rock'n'roll, as *riots* irromperam uma nova maneira de escrever, tocar e cantar: liberaram seu berro. Se ao provarem da máxima roqueira “sexo, drogas e rock'n'roll” as mulheres eram tidas como *sluties* [vadias], as *riots* se apropriaram dessa palavra e experimentaram seu sexo livre do governo da sexualidade e das violências do macho. Diante do crescente interesse de garotas pelo *riot*, o mercado da música investiu em contratá-las, mas foi recusado pela atitude anticapitalista anunciada por elas e radicalizada pela *riots* russas da Pussy Riot, cerca de 20 anos depois. Assim, o mercado lançou produtos e *entertainers* que pudessem capturar a inquietação latente daquelas jovens que se atraíam pelo *riot* e fazê-las potenciais consumidoras. De um lado, lançaram cantoras de pop rock *moderadamente* desbocadas, de outro, lançaram *popstars* que enunciaram um certo discurso feminista que hoje ganha amplitude como veridicção de mercado. Diferente do berro *riot* contra as condutas machistas, essas *popstars* reafirmam a família e a conduta feminina. Na contramão do mercado e avançando para além da cena *riot*, acontece a Pussy Riot, associação de garotas anônimas que faz suas obras por *ação direta* ao som de punk rock feminista pelas ruas e estabelecimentos privados de Moscou. Esta dissertação procura mostrar as metamorfoses da *máquina de guerra riot grrrl* na sociedade de controle.

palavras-chaves: riot grrrl; pussy riot; mulheres no rock; popstars; máquina de guerra.

Abstract

The *riot grrrl*, a feminist strand of the punk movement, appeared in the early 1990's in the United States. They were tired with the male chauvinist conduct and minor fascisms imposed on their lives also inside the punk movement. These girls created a new way of life that strengthened their struggle against such conduct. Whether the rocker women who preceded the *riot grrrl* faced obscure paths to produce their rock and roll, the *riots* emerged a new way of writing, playing, and singing: they liberated their howl. They drew from the rock maxim "sex, drugs and rock and roll" and were thus considered by many: *sluties*. The *riot grrrl* adopted this word and experienced their sex liberated from the control of sexuality and macho violence. Faced with increased girls' interest in the *riot grrrl*, the music market tried to invest in them but failed since the girls had an clear anti-capitalist attitude, which was radicalized by the Russian *riots* – Pussy Riot – around 20 years later. In this sense, the musical market launched products and entertainers that could capture the latent unrest of the young girls attracted by the *riots*, targeting them as potential consumers. Instead, the market launched rock pop women singers moderately foul-mouthed, or they launched popstars who used a certain feminist discourse that today is largely known as "veracity of market." Far from the *riot* howl against male chauvinism, the women popstars assumed the family and the feminine discourse. In hand against the market and surpassing the *riot* scene appeared an anonymous girls association, the Pussy Riot, creating their performances by *direct action* based on feminist punk rock in the streets and private properties of Moscow. This thesis has intent to show the metamorphosis of *riot grrrl war machine* in the society of control.

keywords: riot grrrl; pussy riot; women in rock; popstars; war machine.

Agradecimentos

Ao Edson, homem libertário que rompe com a identidade macho. Por fazer comigo este trabalho. Pela troca generosa e por não permitir que eu permaneça a mesma. Pelas conversas sempre surpreendentes. Por me ouvir e pela paciência. Pela nossa relação que tanto me fortalece.

À Salete por ter me encontrado no cantinho de uma sala de aula e me tirado para dançar sons inimagináveis. Por me mostrar que há jeitos outros de se tocar na vida. Pela presença. Pelas sugestões e comentários na banca de qualificação que movimentaram a escrita por outros espaços.

À Lu Uehara por me apresentar uma amizade anarquista. Por me manter sempre atenta. Pelas conversas e palavras precisas. Por me sacar no olhar. Pela força tremenda ao longo desta pesquisa, pelo olhar ligado, pela companhia e pelas risadas durante as pesquisas de campo.

À Ceci pela presença leve e agradável. Pelo material de pesquisa com que me presenteou. Pela ajuda com o inglês e por me impulsionar sempre para frente. À Lili pelas conversas sobre anarquismos e punk rock de garotas que ressoam em mim e neste trabalho. Ao Gus pela presença delicada e generosa, surpreendente nos momentos mais difíceis que atravessaram essa pesquisa. À Bia pelas viagens incríveis. À Helena pelo tanto positivo que afetou em mim. À Lucy pela presença estrondosa, forte e bem humorada. À Mayara por ter se lançado nessa ao meu lado, pela leitura atenta e pelo retorno empolgante. Pelas risadas, pelo carinho e pela franqueza. À todos com quem convivo, experimento e batalho no Nu-Sol: saúde, tesão e anarquia!

À Quel, minha gata. Pela nossa trajetória de mãos dadas. Por me habitar. Pela relação vital. Pelo nosso amor livre.

À Carol por atear fogo na minha terra. Por me sentir à distância e em silêncio. Por caminhar deliciosamente ao meu lado e dançar comigo, mesmo que a música não seja tão boa assim. Pelo humor único e pela companhia nas pesquisas de campo. Por ser comigo.

À Lu por ser minha amiga e não minha irmã. Pela imensidão do que trocamos. Por me fazer rir nos momentos mais enlouquecedores da escrita. Pelos mimos e comidas que tornaram tudo mais gostoso. Por vibrar comigo.

Às minhas germânicas favoritas: Joh e Vic. Pela brisa leve e *frita* que nem uma distância continental é capaz de afastar. À Joh pela alegria e pelo tanto que traz de positivo e múltiplo. À Vic pelo tanto que trocamos em silêncio. Pela relação que estraçalha espaço-tempo. Pela leveza e doçura que me acalmam nos dias mais turbulentos.

À Regina Facchini pelas sugestões e comentários na banca de qualificação que deram maior vigor a este trabalho. À Silvana Tótora por aceitar compor a banca de defesa.

Às garotas com quem conversei: Ana Luisa de Carvalho, Eliane Testone, Elisa Gargiulo, Michelle Britto, Patricia Saltara e Veridiana Fozatto. Pela generosidade e coragem dos retornos. Pela disponibilidade e empolgação que embalaram a escrita, e foram imprescindíveis para a feitura dessa dissertação. À Mi e à Veri pelas conversas e trocas mais próximas. À todas, pelas músicas que me animaram e atiçaram.

Ao Rafa pelas conversas, pelo material cedido e por agitar minha escrita. À Jéssica por acrescentar outro olhar nas pesquisas de campo e pelas boas e divertidas conversas. À Rachs pelas trocas e pela preocupação com esse trabalho.

Ao Hector, pela existência e pela relação singulares. O primeiro grande encontro na PUC, lugar de tantos bons encontros e experimentações.

Ao Cabelo, meu querido. À Talita e à Joana. Ao Vi Osório. À Aline Passos.

À Lana, ao Gui, ao Ti Gadioli, ao Fabrício, ao Vitão e ao Renato pela suavidade.

Ao Fantin e a Thais pelas noites, pelas risadas e por me manterem atualizada dos *bafons* do pop.

À Selma, minha mãe, pela força que nunca falta. Por querer o meu querer, mesmo que às vezes não entenda bem. Ao Fernando, meu pai, com quem aprendi desde bebê a ouvir e apreciar boas músicas feitas por mulheres *fodas*.

À Ieia por sempre ter me incentivado a escrever.

À Sônia por despertar em mim o gosto pela pesquisa e me dar um escape à mediocridade da escola. À Belle que encarou comigo toda aquela caretice.

À Gabi pela presença que atravessa todas essas páginas. Por acreditar na importância deste trabalho e não me deixar desanimar. Pelas conversas quentes e pela leitura minuciosa. Por me tirar do eixo e levar por paisagens novas e totalmente estonteantes. Pelo tanto em comum e pelo sabor das diferenças. Pela relação bela e libertária.

Ao Cnpq pelo financiamento dessa pesquisa. À Katia e ao Rafael do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP.

sumário

apresentação.....	11
capítulo 1 – procedências e emergência riot grrrl.....	25
uma grrrl riot.....	27
1968: um acontecimento também no rock’n’roll.....	42
as primeiras <i>all-female</i>	49
separatismo?.....	56
meninas roqueiras.....	60
<i>groupies</i> , punk(as) e a morte dos ídolos.....	66
procedências femininas <i>queer</i> no <i>hardcore</i>	70
Kim Gordon, Kim Deal e Mecca Normal.....	78
“tem tanto clitóris que não precisa ter bolas”.....	82
das mulheres no rock.....	93
capítulo 2 – girl power.....	96
escrita e o berro das garotas.....	100
uma cena de garotas em luta.....	114
grrrlfriends.....	123
a chegada ao Brasil e a invenção de uma cena daqui.....	134
qual violência?.....	142
<i>dykes</i>	146
a sociabilidade entre as <i>raiotis</i>	153
do riot grrrl.....	166
capítulo 3 – capturas do mercado da música e a atualidade das mulheres no rock.....	167
Beyoncé e as estrelas empoderadas.....	171
<i>angry white females</i> ou as <i>quiet grrrls</i>	181
<i>bitch</i>	188
uma <i>girl band</i> e o slogan <i>girl power</i>	191
as princesas da Disney.....	193
as vencedoras e <i>angry white females</i> do século XXI.....	205

somos todas feministas!?	218
Courtney Love: quase um capítulo a parte	223
das mulheres no mercado da música pop	235
capítulo 4 – metamorfose riot grrrl: a revolta Pussy	237
abortar o fascismo!	239
Voina	245
cores ácidas e berros em uma Rússia cinzenta	256
a construção de um crime e a afronta pussy ao tribunal	270
do totalitarismo à democracia – a continuidade do Estado, da polícia e da prisão	273
notas sobre as prisões de Katia, Nadia e Masha	281
Pussy Riot não é qualquer um	284
e as pussies?	296
considerações finais	298
bibliografia	304
lista de Figuras	312
Anexo	318

apresentação

A inquietação que move esta pesquisa relaciona-se às resistências na sociedade de controle. Apresento o *riot grrrl*, vertente feminista do punk que aconteceu na década de 1990, para mostrar como eclodem resistências e se produzem investidas de captura e produções de novas *linhas de fuga*. O *riot grrrl* é potência de resistência do *menor*, como um movimento artístico de garotas punks.

As sociedades de controle, diferentemente das sociedades disciplinares, “funcionam não mais por confinamento, mas por controle contínuo e comunicação instantânea” (Deleuze, 2010a: 220). Nelas aparecem novas resistências que se configuram no embate com as *modulações*, que substituem os moldes e modelos, e novos dispositivos que operam agregando e incluindo diferenças em um mesmo programa. A *modulação*, como situa Deleuze, é uma das formas pelas quais atuam os dispositivos de controle no intuito de apaziguar, imobilizar e capturar resistências.

Esta tecnologia de poder permite analisar como minorias que afirmam singularidades e diferenças passam a ser alvos de constantes investimentos interessados em sua inclusão e participação:

Sabemos pouco, ainda, como definir as inacabadas relações de poder produzidas em fluxos. Sabemos, por enquanto, que os seus efeitos dirigem-se não mais para o combate ou extermínio de resistências, mas às capturas que levam à inclusão. Na sociedade de controle nada pode escapar. Não se está mais no âmbito da inclusão-exclusão, como na sociedade disciplinar (...) agora, qualquer um e qualquer coisa pode estar incluído em função da ampliação e fortalecimento da *segurança* dos cidadãos, dos trabalhadores, dos empresários e dos programas. (...) A sociedade de controle requer e convoca à participação de cada um nos múltiplos fluxos: objetiva não deixar sequer um microespaço vago para ser preenchido por resistências de insurgentes. Por meio de reformas constantes, (...) ela visa capturar resistências, ampliando programas de inclusão (Passetti, 2007a: 12-13).

A noção de *máquina de guerra* aparece como uma força irreduzível ao aparelho do Estado e externa a ele. Firmada no embate contra a soberania e seus direitos, a *máquina de guerra* se faz oponente ao Estado. É definida como “uma certa maneira de ocupar, de preencher o espaço-tempo, ou de inventar novos espaços-tempos: os movimentos revolucionários, mas também os movimentos artísticos são máquinas de

guerra” (Deleuze, 2010a: 216). A exterioridade é uma característica própria à *máquina de guerra* que “só existe nas suas próprias metamorfoses” (Deleuze, 2008:24).

Uma vez que a sociedade de controle, por sua sociabilidade em fluxos, é capaz de capturar resistências ativas e “fazer da *máquina de guerra* um constante exército da ordem” (Passetti, 2007a: 31), é preciso identificar como operam suas metamorfoses diante destas capturas que visam garantir a ordem e a segurança por meio da *moderação*. Sociedade de controle é “era da moderação e dos moderados” (Idem). Diante da moderação, o que faz emergir o insuportável que escapa às capturas é a radicalidade das resistências.

O *riot grrrl*, *máquina de guerra* provinda da fusão do punk ao feminismo, remete às metamorfoses: da *máquina de guerra* underground estadunidense do final da década de 1960 e início de 1970, no punk em meados desta mesma década; do punk no *riot grrrl*, nos anos 1990. A *máquina de guerra riot grrrl* também se metamorfoseia diante de capturas pelo mercado e pelos direitos. Cerca de 20 anos depois sua forma mais radical emerge na Rússia, com a Pussy Riot: associação de garotas anônimas, inventada em outubro de 2011, que em suas ações multicoloridas e ao som de punk rock feminista, berram contra condutas machistas e os pequenos fascismos. Escancaram a atitude anticapitalista apenas anunciada pelas *riots* no início do anos 1990, e radicalizam esta rebeldia ao se elevarem contra o Estado, expressando a revolta como resistência feminista associada em “um coletivo separatista só de mulheres” (Pussy Riot, 2014: 150).

É possível compreender a luta *riot* pela criação de uma cena¹ de garotas como uma forma organizacional não apenas como uma *alternativa* no punk, mas oposta à sociedade. A produção interna circulava a base de trocas ou a baixos custos, não havendo o enunciado de uma ruptura radical com o capitalismo como com a Pussy Riot. O *riot grrrl* e o estilo de vida *riot* se configuraram como *alternativos* à sociedade, combativas à sua organização patriarcal, e ao mercado: recusavam sua inserção no *mainstream*. Entre a recusa e o *alternativo* de mercado, sobressaem direitos, que capturarão até mesmo segmentos das Pussy Riot: mercado e direitos constituem um

¹ Palavra usada para designar aqueles que circulam, frequentam e trocam produções em um determinado meio musical; sendo muito comum em meio ao rock independente – ou *indie rock* –, caracterizado por um modo de produção e consumo alternativos ao mercado da música e cujas procedências remontam às bandas provenientes do punk, nos EUA e no Reino Unido. A primeira delas a prescindir de uma gravadora, fazendo todo a produção de suas próprias músicas e gravações, foi a britânica Buzzcocks com o lançamento do EP *Spiral Scratch*, em 1977. Disponível em: <http://www.allmusic.com/album/spiral-scratch-mw0000605723>. (Consultado em 20 de agosto de 2014).

duplo nesta metamorfose, pela qual as *pussies* atçam os fluxos da revolta que atravessam economia, política e direitos.

A Pussy Riot tornou-se conhecida após virar notícia policial quando, em agosto de 2012, três integrantes, Yekaterina Samutsevich (Katia), Nadezhda Tolokonnikova (Nadia) e Maria Alyokhina (Masha), foram condenadas a dois anos de prisão por sua *ação direta*² Catedral do Cristo Salvador, em Moscou, no dia 21 de fevereiro de 2012: cinco garotas, vestindo roupas e balaclavas coloridas, subiram no altar para dançar e cantar a “reza-punk Virgem Maria, leve o Putin embora.” Além do *riot grrrl*, outra procedência das *pussies* é o grupo de arte de rua anarquista Voina, também russo. É, portanto, pela fusão do estilo de vida feminista punk *riot grrrl* ao anarquismo que as *pussies* radicalizam sua existência, escapam e contornam as capturas produzindo *linhas de fuga* potentes.

No ano de 1989, esgotadas com uma conduta machista preponderante dentro do movimento punk – que emergira há cerca de quinze anos com jovens pobres do subúrbio londrino no embate com a sociedade burguesa –, algumas jovens *punkas* no estado de Washington, Estados Unidos, começaram a expor seus posicionamentos contrários a essas condutas, e permanentes como rebeldia, mas oscilando entre um ímpeto revolucionário, e rompantes de expressões de revolta.

Incomodadas com a ambiguidade que permanecia no punk, e sob as cotidianas violências exercidas sobre seus corpos, estas garotas começaram a inventar, no interior do punk, formas de resistir, enfrentar o machismo e outros pequenos fascismos existentes dentro e fora deste movimento, em especial, os acossamentos às garotas que eram identificadas como o outro gay. Essas práticas de pequenos fascismos, de acordo com os apontamentos demarcados por Michel Foucault referem-se

não apenas o fascismo histórico de Hitler e Mussolini – que soube tão bem mobilizar e utilizar o desejo das massas – mas também o fascismo que está em todos nós, que assombra nossos espíritos e nossas condutas cotidianas, o fascismo que nos faz amar o poder, desejar esta coisa mesma que nos domina e nos explora (Foucault, 1993:198).

² Prática anarquista de confronto contra qualquer centralidade. Foi situada inicialmente por Pierre-Joseph Proudhon, no século XIX. Proudhon não a nomeia como tal, mas demarca uma atitude antirrepresentativa que passou a ser atrelada ao anarcossindicalismo. A partir dos apontamentos da anarquista Voltairine Clayre sobre a ação direta é possível dizer que: “A ação direta pode ser violenta ou não; ela antecipa qualquer lei e acontecimento revolucionário; está nas relações cotidianas contra as desigualdades; volta-se contra a autoridade, a favor de desobediências”. *Hypomnemata* 124, “@ção diret@”. Disponível em: <http://www.nu-sol.org/hypomnemata/boletim.php?idhypom=150>.

Foucault sinaliza algumas atitudes que considera como apontamentos para uma “introdução à vida não fascista”, destaco dois deles:

Livrem-se das velhas categorias do Negativo (a lei, o limite, as castrações, a falta, a lacuna) (...) Prefiram o que é positivo e múltiplo, a diferença à uniformidade, os fluxos às unidades, os agenciamentos móveis aos sistemas. Considerem que o que é produtivo não é sedentário, mas nômade. Não imaginem que seja preciso ser triste para ser militante, mesmo que o que se combate é abominável. É a ligação do desejo com a realidade (e não sua fuga nas formas de representação) que possui uma força revolucionária (Foucault, 1993: 199-200).

Ao berrarem, liberadas de identidades, contra o governo de seu sexo, as *riot grrrls* travaram uma luta contra o dispositivo da sexualidade,

a grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e poder (Foucault, 2009: 167-117).

Liberadas para a experimentação de “possibilidades radicais de prazer” (Bikini Kill, “I like fucking”), essas garotas punks romperam com as categorias fixas de identidade como heterossexuais, bissexuais, homossexuais, aproximando-se do que Preciado elabora como *contrassexualidade*, prática de embate contra

diferentes elementos do sistema sexo/ gênero denominados ‘homem’, ‘mulher’, ‘homossexual’, ‘heterossexual’, ‘transexual’, bem como suas práticas e identidades sexuais, não passam de máquinas, produtos, instrumentos, aparelhos, truques, próteses, redes, aplicações, programas, conexões, fluxos de energia e de informação, interrupções e interruptores, chaves, equipamentos, formatos, acidentes, detritos, mecanismos, usos, desvios... (Preciado, 2014: 22-23).

É neste embate, pela positividade do prazer descomedido e contra as violências provenientes do governo do sexo pela moral do macho, que as *riot grrrls* existiam como minorias potentes na contramão dos movimentos sociais minoritários por direitos civis, já bastante avançados em suas lutas, nos Estados Unidos, na década de 1990. Em uma leitura feminista contemporânea podem ser consideradas produtoras de *subjetividades nômades*, como define Rosi Braidotti “o nomadismo é explosivo entre as *riot girls*, as *bad girls*, as *guerilla girls* da era pós-feminista. A estratégia política delas é brincalhona, em repetição mimética” (Braidotti, 2002: 15). Sem polarizações, Deleuze sinalizou que essas subjetividades nômades podem levar ao desdobramento do

indivíduo em *divíduos* (Deleuze, 2010a), aos quais cabem múltiplas identidades, situando-se como *linhas de fuga* cancerígenas. Como *linhas de fuga* positivas, na perspectiva de Rosi Braidotti, possibilitam a “resistência crítica a identidades hegemônicas de todas as espécies (...) tem a ver com a simultaneidade de identidades complexas e multidimensionadas” (Braidotti, 2002: 09-10). Além de reinvenção, esse nomadismo permite mover-se pelas categorias estabelecidas como experimentação, sem fixidez e constituição identitária. Conecta-se às minorias e a “rebelião de saberes subjulgados” (Idem) por meio da recusa das representações de si; afirma-se “o outro em sua imensa diversidade” (Ibidem: 11).

Nas décadas de 1960 e 1970, consolidava-se uma contestação feminista radical, especialmente nos Estados Unidos, que buscava “alterar drasticamente” as instituições existentes, bem como “desenvolver novas instituições, de modo a acabar com a subordinação feminina” (McLaren, 2002: 7). Como mostra Margaret McLaren, essa contestação feminista radical, somada ao feminismo socialista revolucionário, compunha o que historiadores dos feminismos classificam como a segunda onda feminista. Respondia à primeira onda, anterior ao período entre Guerras, e que consolidou as características do feminismo liberal, “caracterizado pelo foco na igualdade” (Idem: 6). A partir de considerações feministas de Harriet Taylor Mill pode-se dizer que se advogava pela “participação política e igualdade legal e econômica (...) [pois] o feminismo liberal repousa nas noções de autonomia, direitos, liberdade, justiça e igualdade” (Ibidem).

No Brasil, as primeiras manifestações feministas datam de meados do século XIX, período em que as mulheres compunham boa parte da mão de obra da indústria nacional. Na primeira década do século XX muitas mulheres estavam envolvidas em agitações sociais, tanto liberais quanto anarquistas e socialistas. A partir da década de 1920, assim como nos Estados Unidos, após as reivindicações sufragistas e a conquista do direito ao voto, o movimento feminista passou por um processo de desarticulação. A chamada segunda onda, na América do Sul, responde ao período dos anos 1970, quando a maioria dos países enfrentava regimes ditatoriais. Apesar de romperem com o modelo organizacional tradicional da esquerda latina, seguiram pautadas por esse pensamento político, o que marca a diferença entre os movimentos feministas latinos e estadunidenses e europeus, pois os latinos tinham como “característica especial o interesse em promover um projeto mais amplo de reforma social dentro do qual se realizavam os direitos da mulher e formas organizativas que possibilitavam o

envolvimento de setores populares” (Costa, 2005: 05). Contudo, se aproximavam desse feminismo estrangeiro de cunho mais liberal, como quando em 1975, pela comemoração do Dia Internacional da Mulher, a ONU realizou atividades no Brasil possibilitando que essas mulheres se encontrassem e se organizassem, mesmo na ditadura (Idem). A partir dos anos 1980, passaram a ser incluídas na política institucional com o fim do bipartidarismo, e até mesmo o conservador partido PSD tinha sua ala dedicada às mulheres (Ibidem). Mesmo diante das resistências de mulheres mais contestadoras, o feminismo se configurou

enquanto movimento social organizado, articulado com outros setores da sociedade brasileira, [para] pressionar, fiscalizar e buscar influenciar esse aparelho [do Estado], através dos seus diversos organismos, para a definição de metas sociais adequadas aos interesses femininos e ao desenvolvimento de políticas sociais que garantissem a equidade de gênero (Ibidem: 7).

Apesar das contestações mais radicais e revolucionárias, foi o feminismo liberal que ganhou amplitude e em meio ao neoliberalismo, captura movimentos de contestação numa *pletora de direitos* “que funcionam para incluir minorias contestadoras em uma institucionalidade conservadora moderada” (Passetti, 2007a: 39), como práticas majoritárias e repercutindo em meio ao mercado da música e do entretenimento. Desde a década de 1970, alguns movimentos radicais de minorias foram se aproximando de políticas identitárias, que “mobilizam grupos oprimidos para demandar direitos iguais e representação” (McLaren, 2002: 119). Desta forma, as diferenças são capturadas em pluralidades que intenciam “compartilhar políticas” que funcionam como “categorias normativas” (Idem: 120). Na sociedade de controle, os fluxos atuam no sentido de aproximar as minorias ao Estado, as que não se voltam contra ele, obedientes e até mesmo rebeldes, para reivindicar seus direitos.

Os direitos de minorias substituem os antigos direitos sociais e funcionam como amortecedores de conflitos. Por isso mesmo também são inexecutáveis. A sociedade de controle, segundo prioridades e programas, também é capaz de absorver rapidamente um infrator como controlador, um inventivo jovem em programador institucional, uma rebeldia em moda, um contestador em político profissional; é a sociedade do consenso e das incansáveis capturas, sob a forma de dispositivos de inclusão (...), [e] as minorias se sentem contempladas por meio da pletora de direitos inexecutáveis e pela convocação geral à participação, que emana de seus relacionamentos com grupos organizados em função de seletivas manifestações latentes,

capturáveis pelo Estado e pela sociedade civil organizada (Passetti, 2007a: 27).

Diante desses movimentos a clamar por leis e, portanto, sistemas e uniformidades, é possível situar o *riot grrrl* como instaurador de um ativismo e, mais do que isso, de um estilo de vida *outros*. Na história do movimento feminista, é tido como demarcador da terceira onda (Gaar, 2002; Frietzsche, 2004; Darms, 2013). Como um novo feminismo, revigorado, erigiu-se contra a consolidação identitária liberal dos movimentos da segunda onda. Enquanto essas feministas se identificavam à categoria Mulher, ainda que de modo a ressignificá-la, as *riots* radicalizaram como garotas rebeldes. Garota não é a palavra para algumas das feministas da segunda onda, nem para as feministas institucionalizadas de hoje, pois não responde à seriedade da Mulher, categoria criada no interior dos discursos médico-jurídicos do século XIX e que foi questionada e reformulada nesses movimentos da década de 1970 e que produziu a inserção, via reivindicações identitárias e de direitos, das mulheres nos negócios e nas esferas institucionais da política (McLaren, 2002). Como pode ser notado também na música, com a *women's music*, vinculada ao Womens Lib e à publicação, em 1969, do “Manifesto of the Women’s International Terrorist Conspiracy from Hell (WITCH)” [Manifesto da Conspiração Terrorista Internacional de Mulheres do Inferno (a sigla, em inglês, significa bruxa)],

WITCH: o que faz uma garota se tornar mulher? Quando ela define sua própria vida e para de ser controlada por sua família, por seu namorado, por seu chefe. Quando ela aprende a se levantar e lutar por si mesma e pelas outras mulheres – porque ela aprendeu que seus problemas não são apenas dela. Por todo o mundo, garotas estão crescendo... (WITCH Manifesto apud Chidgey, 2007: 109).

Entendiam que o uso da palavra garota, para se referir a jovens e mulheres adultas, era uma “infantilização” e que essa palavra estava conectada à “passividade e obediência” (Idem). O uso da expressão onomatopeica *grrrl* procurou retirar esse tom passivo e obediente, aproximando-se de certa animalidade também pelo berro; afirma-se garota sem possibilitar que revistam essa palavra com conotações pejorativas ou identitárias. O uso da palavra garota nesta pesquisa vincula-se à radicalidade *riot grrrl*. Às demais artistas, refiro-me como mulher ou menina e, às *entertainers* apresentadas no terceiro capítulo com suas próprias identificações como *popstars*, princesas e rainhas, e divas.

Essa nova linguagem *riot*, acontece a partir da apropriação agressiva de palavras de conotação machista empregadas para depreciá-las, como *slut* (vadia) e *dyke* (sapatão) – esta última explícita a recusa a uma identidade gay e também a *woman identified woman* criada no interior do movimento Women Lib, nos Estados Unidos, na década de 1970, e que repercutiu na *women's music*. O dizer-se *slut* se situa na experimentação de outras práticas sexuais, de outra relação com o corpo e o sexo, e da afirmação do direito a ser o que se é:

Usualmente *SLUT* tem um sentido depreciativo, de que uma garota faz sexo, gosta de sexo, ou faz sexo com muitas e diferentes pessoas. É também um jeito muito fácil de agredir uma garota.

– Porque as pessoas têm medo de que uma garota possa ‘gostar’ de sexo?

–Porque é da conta de alguém com quem uma garota dorme, de qualquer forma? (Flyer *riot*, sem autoria e data, *apud* Darms, 2013: 148).

A arquivista estadunidense Lisa Darms foi direto ao alvo ao apresentar o *riot grrrl* como um movimento que lutou pela

libertação de jovens mulheres, ao tomar o controle dos meios de produção subculturais. Em forte contraste à cultura *mainstream* e à cultura *underground*. (...) Como resposta direta à dominação de homens brancos e heterossexuais na cena punk, o *riot grrrl* encorajou mulheres a tocarem instrumentos e comecem bandas, escreverem e distribuírem *fanzines*, e compartilharem experiências nos espaços seguros só de garotas [*safe all-girl spaces*] de encontros e reuniões *riots* (Darms, 2013: 07).

Tratava-se de uma urgência que “exemplifica a ética e a política do *riot grrrl*” (Idem: 12), combinando a atitude autogestionária punk *do it yourself* (faça você mesmo) a um novo feminismo, revigorado, afirmado pelo berro *girl power*, solto em suas músicas e na escrita de *fanzines* (publicações autogestionárias muito prezadas pelos punks). Se até então, às mulheres no rock era permitido o grito agudo de tiete na plateia, e, por caminhos tortuosos, uma apropriação feminina do grito desarmonicamente harmonioso dos roqueiros nos palcos. Agora, com as *riots*, era possível o berro, sem técnica e sem harmonia. Berro que deixava Canary, vocalista da banda Dickless, sem voz ao término dos shows, berro que compôs mais uma das estranhezas de Courtney Love à frente da Hole, berro de garota esgotada, expressando o *girl power*, que caracterizou o punk rock *riot grrrl* marcado pela voz de Kathleen Hanna na Bikini Kill,

banda *riot* mais conhecida, ainda que nunca tenha habitado, nem transitado, pelo *mainstream*.

Não há uma definição conceitual acabada do que é *girl power*. Tendo em vista o contexto dessas movimentações e o intuito por uma *revolução das garotas*, arrisco delinear essa definição e pensar suas diferenças e proximidades com relação ao gradativo *empoderamento das mulheres*³ enquanto noção muito difundida atualmente pelos feminismos institucionalizados. Esse *girl power* envolve a noção de empoderamento de si que abarca desde o desenvolvimento de técnicas de autodefesa até o conhecimento e domínio de técnicas musicais, e o exercício de uma escrita própria a cada uma, elaborada nos *fanzines*, como será mostrado no segundo capítulo.

Quando essas garotas falavam em segurança *safety, to feel safe*, significa: “a condição de estar protegido ou distante de perigos, riscos ou injúrias; denota algo designado a prevenir injúria ou prejuízo.” O que é diferente de *security, to feel secure*, que significa: “o estado de estar livre de perigo ou ameaça; a segurança do Estado ou organização contra crimes como terrorismo, roubo ou espionagem; normas seguidas ou medidas tomadas para assegurar a segurança de um Estado ou organização.” Apesar de diferentes, em português essas duas palavras acabam traduzidas como segurança não se dando especial atenção à sua variação. Utilizarei ao longo dessa pesquisa as palavras inglesas *safe* e *security* para sublinhar quando a segurança presente no discurso *riot* se relaciona ao *girl power* e quando ela caminha para uma reivindicação de segurança ao Estado, via empoderamento das mulheres.⁴

A segurança, grande questão neoliberal e que garante o funcionamento da sociedade de controle, é um dos incômodos que propiciaram o *riot grrrl*. A forma de lidar com a segurança pessoal e o interesse na liberdade individual situam o *riot grrrl* no

³ Palavra-chave do discurso de movimentos feministas institucionalizados e de defesa de direitos de minorias. Relacionado a vulnerabilidades, este empoderamento desponta, desde o início dos anos 2000 (“igualdade entre os sexos e a valorização da mulher” é o terceiro dos oito Objetivos do Milênio [ODM]). Por meio do empoderamento das mulheres, defende-se a atuação feminina enquanto liderança possibilitadora de mudanças. Com a criação da ONU Mulheres, em 2010, este empoderamento passa a ser definido como meta para: “Aumentar a liderança e a participação das mulheres; eliminar a violência contra as mulheres e meninas; engajar as mulheres em todos os aspectos dos processos de paz e segurança; aprimorar o empoderamento econômico das mulheres; colocar a igualdade de gênero no centro do planejamento e dos orçamentos de desenvolvimento nacional”. Disponível em <http://www.onu.org.br/onu-no-brasil/onu-mulheres/>. Ver também: <http://www.objetivosdomilenio.org.br/>. (Consultados em 20 de fevereiro de 2013).

⁴Disponível em:

<http://oxforddictionaries.com/definition/english/safety?q=safety;>

<http://oxforddictionaries.com/definition/english/secutiry?q=secutiry>. (Consultado em 05 de maio de 2014). O funcionamento do duplo *safety-security* é mostrado por Thiago Rodrigues no âmbito das Relações Internacionais e no funcionamento do dispositivo de segurança (Rodrigues, 2012).

interior dos embates históricos entre libertarismo e libertarianismo, que se travam nos Estados Unidos desde o pós-Segunda Guerra Mundial. O interesse nas liberdades individuais, quando não afirmado e radicalizado como anarquista, é passível de ser tragado pelo discurso neoliberal. “O libertarismo, quando não tomado como sinônimo de anarquismo, situa uma encruzilhada com o libertarianismo” (Passetti, 2013: 57), essa liberdade individual que passa a ser firmada como valor, entendida no âmbito jurídico-político e vinculada à participação e à profusão de direitos inacabados (Passetti, 2007a), e confundida com a segurança (Opitz, 2012). Enquanto para os libertários e anarquistas a liberdade é uma prática contra hierarquias, centralidades, domínios e direitos, voltada para a invenção da vida livre de interdições autoritárias, portanto, surpreendentes e capazes de enunciar contundências como uma *máquina de guerra* e anunciar o insuportável. Este embate entre libertários e *libertarians*, é importante para analisar a *máquina de guerra riot grrrl* em suas movimentações de desejos nomeados como revolucionários, expressões de revoltas latentes e a preponderante visibilidade de rebeldias, expressos por elas como autonomismo.

Em resposta ao que incidia direta, e por vezes, violentamente, sobre seus corpos e subjetividades, essas garotas deram forma a outro estilo de vida, a partir da coragem de proferir verdades incômodas voltadas contra o *macho*, e não deliberadamente contra os homens e garotos, como reprisam as críticas ao *riot*; voltadas contra o macho punk, o macho medíocre majoritário, o macho namoradinho-noivinho-maridão, o macho chefe, o macho pai de família; implodindo relações governadas pelo emprego da força e da astúcia dos mais fortes sobre os mais fracos e considerados inferiores, encontrando e consumando, na maioria das vezes, seus silêncios e *assujeitamentos*. Silêncio rompido tanto pelo barulho do punk rock, quanto pelo berro dessas garotas furiosas.

Em *A Coragem de Verdade* (2011), Foucault situa a coragem de pronunciar verdades diante do risco de ferir e ser ferido, encontrando sua radicalização na atitude do *parresiasta*,

É preciso não apenas que essa verdade constitua efetivamente a opinião daquele que fala, mas também que ele a diga como sendo o que ele pensa, [e não] da boca para fora – e é nisso que será um parresiasta. O parresiasta dá sua opinião, diz o que pensa, ele próprio de certo modo assina embaixo da verdade que enuncia, liga-se a essa verdade, e se obriga, por conseguinte, a ela e por ela. (...) Para que haja parresia é preciso que, dizendo a verdade, se abra, se instaure e se enfrente o risco de ferir o outro, de irritá-lo, de deixá-lo com raiva e de

suscitar de sua parte algumas condutas que podem ir até a mais extrema violência (Foucault, 2011: 11-12).

Essa atitude extrema encontra-se na metamorfose *riot* Pussy Riot, que pode ser constatada a partir da recusa de três integrantes do grupo diante do tribunal, anunciando verdades insuportáveis contra as autoridades, expressadas também em suas *ações diretas* contundentes. A transgressão funciona para manutenção e reforço da ordem, ou “se abre sobre o mundo” e contra limites (Foucault, 2011). Passetti indica como uma transgressão inovadora, como a liberação sexual, pode ser capturada pela racionalidade neoliberal reconfigurando a família, o casamento e a moralidade. Mostra como a transgressão que produz uma “reviravolta no estado das coisas e das gentes” (Passetti, 2014: 56) também é funcional para o Estado na reedição jurídica e na ampliação de repressões: “está no regime das disciplinas e nos monitoramentos atuais” (Idem). Assim, certas transgressões possibilitadas pelas *riots* e outras garotas e mulheres roqueiras podem, ao não romperem com o Estado como categoria do entendimento, reeditar normalizações e condutas, mas podem anunciar o insuportável “que abre para o ingovernável” (Ibidem: 57) como a radicalização na metamorfose *riot* Pussy Riot que aqui será mostrada no último capítulo.

No que concerne a este estilo de vida, acrescenta-se a noção de *vida de artista*, “capaz de dar à existência uma forma em ruptura com toda outra, forma que é a da verdadeira vida (...) autenticação da obra de arte, obra de arte ela própria” (Foucault, 2011: 164). Às *riot grrrls*, cabe ainda, a conexão ao estilo de vida militante que “deve estar em ruptura com as convenções, os hábitos, os valores da sociedade. E ele deve manifestar diretamente, por sua forma visível, por sua prática constante e sua existência uma outra vida que é a verdadeira vida” (Idem: 161).

Esta pesquisa interessou-se em afirmar diferenças mostrando, de um lado, artistas que respondem ao que Michel Foucault chamou de *arte da existência*⁵; de outro lado, artistas investidas de *capital humano* que se inserem no neoliberalismo como novo *homo oeconomicus*, “um empresário, e um empresário de si mesmo” (Foucault, 2008: 311), para as quais a transgressão aparece como retorno à ordem por meio de polêmicas estéreis e lucrativas, e as contestações políticas mínguam em manifestações politicamente corretas repletas de filantropia e defesa da igualdade de direitos e

⁵ “Deve-se entender com isso práticas refletidas e voluntárias através das quais os homens não somente se fixam regras de conduta, como também procuram se transformar, modificar-se em seu ser singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilo” (Foucault, 2007: 15).

condutas. Neste sentido, dá-se atenção à projeção dessas artistas no mercado da música e à recepção do público consumidor, pois, para além do que circula no âmbito econômico, são produzidas subjetividades. Para pensar essa produção de subjetividades é preciso atentar para os discursos que enunciam o que se consome, neste caso a música.

O *riot grrrl* afirma diferenças *menores* como potência de resistência. A análise aqui apresentada procura mapear o movimento desta *máquina de guerra* em embate com os controles que incidem sobre ela no sentido de capturá-la, mas que também produzem escapes, novas *linhas de fuga* e metamorfoses.

Em meio à rebeldia do rock, ao sexo e às drogas, como estavam as mulheres? No primeiro capítulo, apresento uma genealogia do *riot grrrl*, indo à emergência do rock como estilo musical nos anos 1950, nos Estados Unidos, tendo como enfoque a história *menor* das mulheres em seu interior. A genealogia como “a tática que faz intervir, a partir das discursividades locais assim descritas, os saberes dessujeitados que daí se desprendem” (Foucault, 2005:16), conecta-se as considerações de Gilles Deleuze sobre o *menor* e o devir-minoritário, pois interessa, como objetivo deste trabalho, a análise de uma minoria que “designa potência de devir” (Deleuze, 2010b: 63), a qual articulada com a noção de *máquina de guerra* persegue a análise das produções e desdobramentos de resistências na atual sociedade de controle. O objetivo é o de situar a emergência do *riot grrrl* não somente em meio ao punk, mas ao rock como gênero musical mais amplo e em todas as suas vertentes conectado à transgressão. Interessa mapear as mulheres e garotas no rock, suas práticas transgressivas e os discursos de contestação enunciados por elas, e suas relações de inclusão no mercado, e *alternativa* e recusa ao mesmo. Para tal, debruço-me na análise de letras de música e de documentações acerca da história transgressora das mulheres no rock, em especial, trazidas nas obras *She's a Rebel: The History of Women in Rock*, da jornalista Gillian Gaar (2002) e *Angry Women in Rock*, da cientista social Andrea Juno (1996).

Como as *riot grrrls* resistiam às condutas machistas e aos pequenos fascismos? Quais os ecos libertários reverberados no interior da cena? No segundo capítulo, apresento análises pormenorizadas das grandes questões postas pelas *riots* quanto ao sexo, a uma outra sociabilidade entre garotas que chamavam de *revolução do estilo das garotas*, e ao berro *girl power*. A reflexão gira sobre o estilo de vida *riot grrrl*, nos Estados Unidos e no Brasil, sinalizando para a captura do mercado da música pop, e à

metamorfose radical Pussy Riot. Estão em movimento suas produções, músicas e *fanzines*, e registros audiovisuais como *Not Bad for a Girl* de Lisa Rose Apramian (1995), *She's real (worse than queer)* de Lucy Thane (1997), *Don't need you – The Herstory of Riot Grrrl* de Kerri Koch (2005), *The Punk Singer* de Sini Anderson (2013); e sobre a cena nacional, *Bella Donnas – Meninas da Cena Punk* de Anelise Paiva Csapo (2004). Os *fanzines* e músicas analisados correspondem à década de 1990 da cena estadunidense, e ao final dos anos 1990 e primeira década dos anos 2000 da cena nacional. Sobre a cena *riot* daqui, acrescenta-se também o material coletado a partir de entrevistas com garotas que foram e/ou são vinculadas à cena. Se para a cena estadunidense me valho de registros bem documentados sobre o tema em obras como *Riot Grrrl: Revolution Girl Style Now!* organizada por Nadine Monem (2007), *Girl to the Front: The True Story of the Riot Grrrl Revolution* de Sara Marcus (2010), e *The Riot Grrrl Collection* compilada por Lisa Darms (2013); sobre a cena nacional me valho da produção acadêmica sobre o tema, “O Grito das Garotas” de Fernanda Rodrigues (2006), “Entre umas e outras: mulheres, (homo)sexualidades e diferenças na cidade de São Paulo” (2008) de Regina Facchini, “Cultura juvenil feminista riot grrrl em São Paulo” de Érica Melo (2008), “Lugares, pessoas e palavras: O estilo das minas do rock na cidade de São Paulo” de Michelle Camargo (2010), e ““Viva o feminismo vegano!”: Gastropolíticas e convenções de gênero, sexualidade e espécie entre feministas jovens” de Íris do Carmo (2013). As entrevistas generosa e corajosamente concedidas pelas interlocutoras, que não pediram anonimato, auxiliaram em muito a lidar com a falta de registros históricos sobre a cena e proporcionaram mais cuidado e atenção. Foram ao todo seis entrevistadas que retornaram por escrito um questionário previamente elaborado (Ver Anexo), a exceção de uma delas que preferiu uma conversa pessoalmente. Conto também com o depoimento de um garoto que esteve envolvido na cena, que respondeu a pergunta “como era ser um garoto na cena *riot*?”.

No terceiro capítulo busco mostrar de que maneira o mercado da música capturou o *riot grrrl*, diante da recusa dessas garotas a nele se inserirem. A captura é traçada por duas linhas paralelas: via as chamadas *angry white females*, cantoras de pop rock com uma conduta *moderadamente* desbocada e transgressora, e via *popstars*. Com as *angers* se enuncia um discurso direcionado às “meninas desajustadas” e a gays que buscam a normalização e a autoajuda. Com as *popstars*, desde o produto Spice Girls, lançado em 1996 para vender o slogan *girl power*, até a atual *rainha* feminista Beyoncé, apresenta-se a construção de um discurso de empoderamento feminino que passa a atuar

como verificação e a valorar condutas e produções do entretenimento. Busco delinear as diferenças entre esse discurso feminista palatável e apaziguado em relação ao feminismo *riot* e aos questionamentos às condutas machistas berrados pelas garotas grunges na década de 1990, a partir da análise de letras de música, vídeo clipes e notícias veiculadas pelo mercado do entretenimento.

No quarto e último capítulo, mostro a metamorfose *riot* Pussy Riot. São analisadas suas *ações diretas* que aconteceram em Moscou de 2011 a 2013, a prisão de três integrantes da associação, e a captura de duas delas, Masha e Nadia, pelo mercado e na luta por direitos. Neste capítulo, busco mapear o movimento de uma *máquina de guerra*, radical e transgressora, na sociedade de controle. A análise é feita a partir das letras de suas músicas e dos vídeos de suas ações, disponibilizados na internet. Utilizo-me também das obras *Let's Start a Pussy Riot* compilada por Emily Neu e Jade French (2013), *Pussy Riot – The Punk Prayer* documentário de Mike Lerner e Maxim Pozdorovkin (2013), e *Words Will Break Cement: The Passion of Pussy Riot* de Masha Gessen (2014).

capítulo 1 – procedências e emergência do riot grrrl

Uma mulher em uma banda de rock não está em um lugar comum. O ritmo que foi construído como estilo musical de homens brancos, relegou às mulheres e aos negros uma posição inicial recoberta de incompatibilidades. A construída fragilidade feminina e o gingado negro pareciam não caber na brutalidade e na dureza do rock, mesmo que seus baixos começos remontem a figuras como a cantora negra, gorda e bêbada, Willie Mae Thornton. Contudo, desde Elvis Presley, o rock'n'roll esteve vinculado a uma transgressão conectada à virilidade.

No decorrer deste capítulo, procuro traçar as metamorfoses que produziram o *riot grrrl*: metamorfose da *máquina de guerra* do movimento underground em punk, e da *máquina de guerra* punk em *riot grrrl*, situando a eclosão *riot*. Como procedência *riot* na *máquina de guerra* underground, nas décadas de 1960 e 1970, encontram-se as artistas Patti Smith e Yoko Ono. A primeira, conhecida como a maior “poeta punk” que repercutiu em grandes bandas como Sex Pistols e The Clash, e instaurando no rock uma estética andrógina feminina combinada a uma atitude indomesticável, anos mais tarde recuperada pelas *riots*. A segunda, tornou-se a explicitação do machismo no rock ao ter suas obras relegadas ao trabalho de seu marido, John Lennon e dos Beatles, banda que a artista foi acusada de destruir, tanto pela mídia e quanto pela maioria dos fãs de rock. O machismo evidente no trato com Yoko Ono repercutiu nas *riots* produzindo alertas em seus *fanzines*, e ganhou outros desdobramentos com outra figura roqueira de viúva negra e mulher, desprovida de talento, de um “gênio do rock” como Courtney Love, após o suicídio de Kurt Cobain.

É também neste período que surgiram as primeiras *all-female bands*. De um lado, estavam atreladas ao mercado da música e aos empresários, o que garantia a elas certa projeção no mercado, ainda que seu sucesso fosse efêmero na brevidade de uma “nova tendência”. Essa relação com os empresários e as grandes gravadoras é importante para a história das mulheres no rock, e também, para situar com maior coerência os embates anticapitalistas das *riot grrrls*. A recusa ao mercado que acabou constituindo um mercado *alternativo menos agressivo* em meio à cena underground, levado ao limite com a banda *riot* russa Pussy Riot, cujo único disco, *Kill the Sexist* (2012), não existe em forma física comercializável, e está disponível na rede para download gratuito, enquanto, por outro lado, as *riots* vendiam seus discos, a preços baixos produzidos em pequenas gravadoras. Era também por baixos preços que as *riots* vendiam os ingressos de seus shows, enquanto a Pussy Riot não cobra por seus shows

que acontecem sempre em lugares “ilegais” – como elas definem –, implodindo as relações legal-ilegal e público-privada.

De outro lado, havia *all-female bands* independentes em meio ao ambiente universitário e à militância em movimentos feministas, como alternativas ao *mainstream*, mas que se fixavam no trânsito entre identidades. Também no interior das lutas feministas da década de 1970, algumas mulheres criaram a *women’s music*, na qual se combinavam vontade empreendedora e militância, aproximando e distanciando-se das *riot grrrls*. É a partir da *women’s music* que a questão da sexualidade aparece pela primeira vez, para ser posteriormente reconfigurada dentro do punk a partir do *queercore*, da luta de forças contra o dispositivo da sexualidade, e das importantes procedências *riots* no *queercore*.

Na década de 1980, o mercado musical projetou bandas de rock com mulheres vocalistas construindo imagens mais vendáveis de mulheres roqueiras com Debbie Harry e Chrissie Hynde, das bandas Blondie e Pretenders. Elas estavam à frente de bandas de rock, cantando, tocando – no caso de Hynde –, e vestindo um visual rock’n’roll. Eram aceitas sem críticas preconceituosas da imprensa, diferente de Susi Quatro e das meninas da The Runaways e assim, consolidaram uma imagem de mulher roqueira mais palatável e sem estranhezas como Janis Joplin, Patti Smith e Yoko Ono.

No final deste capítulo, são apresentadas as proveniências *riots* em meio ao *indie rock* e ao conservador metal, com as bandas Mecca Normal, Lunachicks e Dickless, e da nova figura de mulher roqueira projetada a partir da baixista da Sonic Youth, Kim Gordon. A contestação às condutas machistas, a atitude escandalosa e o sexo solto das *all-female* grunges Hole, L7 e Babes in Toyland aparece sinalizando a ebulição *riot*. Dentre essas bandas, saliento a importância de Courtney Love, vocalista da Hole, como figura de mulher roqueira de destaque, mas muito pouco prestígio, em meio ao *mainstream*.

uma grrrl riot

Por volta de 1989, na cidade de Olympia, a jovem estudante de fotografia da Evergreen State College, Kathleen Hanna começou a frequentar o Safe Space: um grupo de apoio a garotas que haviam enfrentado situações de violência, criminologicamente classificadas como “estupro”, “abuso sexual” e “violência doméstica”, composto por

estudantes. As reuniões que aconteciam no campus marcaram o envolvimento de Hanna na luta contra essas violências, práticas de pequenos fascismos que situavam mulheres e meninas em posição de vulnerabilidade, anunciando uma condição desconfortável, uma vez que, diante da recusa dessa condição, as distanciava da *pletora por direitos* (Passetti, 2007a: 39), o que supõe amparos institucionais.

Hanna frequentava a cena punk local. O punk, neste momento fragmentado em diversas vertentes⁶, era um espaço de lutas políticas voltadas contra o estilo de vida burguês e suas formas de dominação, radicalmente contrário ao capitalismo neoliberal por meio da atitude *do it yourself* (faça você mesmo). Nesse espaço de lutas, Hanna montou a banda Viva Knievel com Louise e dois rapazes. A existência da banda foi curta, mas a experiência vivenciada durante seus shows se desdobrou no acontecimento mais caro a essa pesquisa: a invenção do *riot grrrl*. O efeito produzido pela Viva Knievel era impactante sobre o público feminino que a assistia, que retornava à banda para elogiar sua coragem e demonstrar reconhecimento. O objeto de luta política da Viva Knievel mostrou ser comum a outras punkas, roqueiras e estudantes universitárias.

Kathleen Hanna considerava importante que um espaço como esse, onde garotas jovens pudessem falar, fosse ampliado. A presença majoritária de homens, tanto nos palcos quanto na plateia, começava a ser notada como um entrave à ampliação desse espaço. Ela passou a lutar para construir esse novo espaço, feito por garotas e para ser frequentado por garotas; um espaço para se reunirem, trocarem entre si, e estabelecerem outras relações que tinham como objetivo combater e resistir às práticas machistas e de pequenos fascismos aos quais estavam sujeitadas cotidianamente. Foi então que Hanna procurou Tobi Vail, a quem conhecia por meio de leituras do *fanzine Jigsaw*, publicação autogestionária de Vail que abordava assuntos referentes à cena punk marcando uma

⁶ O movimento punk ao ramificar-se em vertentes, contempla um leque o qual se abre em meio a extremos opostos tendo, de um lado, o movimento anarco-punk e, de outro, o *skinhead*. Entre eles encontra-se uma gama de vertentes: o *white power*, vertente do *skinhead* caracterizada pelo posicionamento nazi-fascista; o *sharp* (*skinheads against racial prejudice*), vertente do *skinhead* caracterizada por expressar um posicionamento contrário ao nazi-fascismo; o *hardcore*, vertente caracterizada pela música mais acelerada que o punk rock e de conteúdo estritamente político; o *crust punk*, vertente caracterizada pelo som mais sujo e rústico e pelo visual desleixado; o *straight edge*, vertente a qual os adeptos são contrários ao consumo de drogas e álcool e, em sua maioria, são vegetarianos ou *vegans* (estilo de vida derivado vegetarianismo cuja dieta exclui qualquer alimento de origem animal); o *deathcore*, vertente caracterizada pela mistura do *hardcore* e do *deathmetal* (derivação do heavy metal cuja música é mais pesada e as letras tratam de temas como o satanismo e o ocultismo); o *emocore*, caracterizado por um *hardcore* com melodias menos agressivas e aceleradas, invariavelmente, com letras de temática pessoal; o *grindcore*, estilo mais agressivo do *hardcore*, caracterizado por vocais ininteligíveis e pelo som desarmônico; o *splatcore*, vertente caracterizada por um *hardcore* macabro de temáticas relacionadas a filmes de terror e à morte; o *queercore/homocore*, vertente que se propunha a problematizar a homofobia dentro do punk e no âmbito geral da sociedade; e por fim, a vertente feminista *riot grrrl*.

perspectiva de garota. Após troca de correspondências, as duas se juntaram à baixista Kathi Wilcox e ao guitarrista Billy Karren e formaram a Bikini Kill, em 1990. Além da Bikini Kill, as duas passaram a publicar um *fanzine* juntas, o *Revolution Girl Style Now*.

A repercussão do que Vail e Hanna faziam logo animou outras jovens frequentadoras da cena punk da costa oeste dos Estados Unidos, provocando maiores agitações nas cidades de Olympia e Seattle, em Washington, e em Portland, no estado vizinho, Oregon. Allison Wolfe e Molly Neuman, duas punkas estudantes da Universidade de Oregon e com trânsito pela cena de Olympia, empolgadas com as agitações de Kathleen e Tobi, formaram a banda Bratmobile e publicaram o *fanzine Girl Germs*. A primeira apresentação da banda Bikini Kill aconteceu em uma casa de shows *straight edge* em Washington chamada DC Space, em julho de 1991, e foi um escândalo:

Kathleen se virou para o fundo do palco do DC Space e tirou sua camiseta em um movimento deliberadamente vulgar. O Bikini Kill tinha tocado suas primeiras músicas completamente vestido, mas agora, vestindo apenas uma saia e um sutiã preto arrematado, Kathleen virou de frente para o público e então todos puderam ver o que estava escrito em sua barriga: *SLUT* [vadia] (Marcus, 2010: 75).

Neste mesmo mês aconteceu a primeira reunião *riot*, nas proximidades de um centro social frequentado por punks em Washington D.C., e atraiu cerca de 20 garotas. Poucos meses depois, de volta a Olympia, os integrantes das bandas Bikini Kill e Bratmobile incendiaram a cena local, ao mesmo tempo em que garotas de Washington seguiram com as agitações da cena *riot* local. O *riot grrrl* ganhava corpo em duas regiões distintas, Northern Pacific (nos estados de Washington e Oregon) e Northeastern (na capital federal, Washington D.C.).

A difusão dessas bandas e *fanzines*, bem como do novo discurso feminista que se anunciava com essas garotas, se dava por meio dessa circulação de bandas pelo país. A troca de correspondências entre garotas de todos os cantos do planeta possibilitou conversas para além da cena local e ampliou as agitações *riots*. Nestas cartas, repassavam *fanzines* delas próprias ou de suas cenas e escreviam sobre suas experiências de garotas. Com o intuito de ampliar o espaço que estavam inventando, as garotas incitavam, no final dos *fanzines* e no intervalo de shows: “Garotas: vamos ter uma reunião sobre punk rock e feminismo! Vamos compartilhar nossas experiências e agitar um show de rock juntas!” (Kathleen Hanna *apud* Juno, 1996:98). Buscavam unificar as garotas, rompendo também com as arraigadas condutas de sociabilidade

entre mulheres e meninas fundadas em “ciúme e competitividade” (Darms, 2013: 7). Buscavam inventar uma outra sociabilidade entre garotas, na qual “reconheciam e aceitavam as diferenças individuais de cada garota” (Idem); uma outra sociabilidade a partir da experimentação de relações entre amigas, e de relações amorosas e sexuais entre amigas, associadas em torno da luta *riot*, e iguais no estilo de vida inventado no interior dessa luta.

No âmbito geral da cena punk, essas jovens não encontravam meios para explicitar suas perspectivas de garotas e as especificidades de certas questões inquietantes e, até mesmo insuportáveis, relativas ao machismo, dentro e fora da cena. No punk, tinham alguns incômodos pontuais na frequência de shows como o fato delas não poderem ficar perto do palco nem entrar no *pogo* (nome dado à dança dos punks), por serem consideradas “frágeis” demais para essa dança agressiva, e quando davam *mosh* (se jogar do palco para ser carregado pelo público) eram recorrentemente molestadas. Não conseguiam tocar porque não tinham espaço, se o tinham não era para falar de questões que as afetavam como garotas, e enquanto assistiam aos shows das bandas dos caras não podiam aproveitá-los da mesma maneira que os rapazes, não podiam dançar.

As agitações estavam crescendo e cada vez mais garotas buscavam essas jovens que estavam tocando punk rock, e atizando: “Te desafio a fazer o que você quer/ Te desafio a ser quem você será/ Te desafio a gritar em alto e bom som/ (...) Você deve ouvir o que o Homem diz/ É hora de fazer o estômago dele queimar/ Queimar, queimar, queimar, queimar, queimar, queima” (Bikini Kill, “Double Dare Ya”).⁷ A partir daí, as garotas foram se organizando e se reunindo semanalmente em pequenos grupos associados localmente, para além do circuito Northern Pacific-Washington D.C.. As garotas se articulavam nessas reuniões, discutiam, organizavam shows, festivais, eventos, oficinas de autodefesa e de instrução musical, *fanzines* e, eventualmente, alguma manifestação; também organizavam festas universitárias, em sua maioria somente para garotas, explicitando de uma outra maneira a relação com a Universidade e os embates com as caretas e machistas festas das *irmandades universitárias* estadunidenses. Com os festivais, foram explorando novas formas artísticas por meio de exposições de desenhos e pinturas, fotografias, performances, poesias e produções audiovisuais, sempre realizadas pela prática *do it yourself*.

⁷Todas as traduções de trechos de *fanzines* e letras de música são traduções livres, feitas pela autora. Disponível em: <http://letras.mus.br/bikini-kill/4012/>. (Consultado em 20 de agosto de 2014).

Neste momento, ainda não havia a expressão *riot grrrl* para denominar aquilo que acontecia. O uso da palavra *riot* (revolta) era comum em seus fanzines e no discurso que vinha se enunciando; a expressão onomatopeica como referência a *girl* (garota) para expressar algo próximo de um rosnado, produzido pelo excesso de erres (r), também era usual. Quem juntou as duas palavras, sem nenhuma pretensão de estabelecer um nome foi Jean Smith da banda canadense Mecca Normal, ao dizer: “o que vocês estão fazendo é uma *grrrl riot*.”⁸

Mais do que uma revolta, como o próprio nome dado às movimentações sugere, havia um ímpeto recoberto de anseio revolucionário naquilo que acreditavam ser a *revolução das garotas*, algo como uma minoria potente em gestação que esboçavam um *devoir revolucionário* (Deleuze; Guatarri, 2007), “o único que pode conjurar a vergonha e responder ao intolerável” (Deleuze, 2010: 215), apresentado pelas garotas, em seus *fanzines* e músicas, com o berro “Revolution Girl Style Now!”.

Bikini Kill é mais do que apenas uma banda ou um *fanzine* ou uma ideia, é parte de uma revolução. (...) Minhas amigas me ajudam a parar de chorar e procurar o que é importante (revolução) minhas amigas conhecem a revolução (sexo) minhas amigas não são uma posse minha (...) MINHAS AMIGAS QUEREM REVOLUTION GIRL STYLE NOW.

Nós somos quem somos por trabalharmos juntas com nossos olhos abertos e tendo experiências e nos ajudando para além da Mamãe e de outros amigos. Nós prometemos lutar bravamente contra a palavra ‘J’ [jealousy, ciúme], assassina do GIRL LOVE. Nós não somos especiais, qualquer uma pode fazer isso. ENCORAJAMENTO DIANTE DA INSEGURANÇA [INSECUTIRY] é o slogan da revolução (Bikini Kill #1, 1990).

Revolução e revolta são distintas:

a palavra revolução conserva o sentido que tem em astronomia. É um movimento que descreve um círculo completo, que passa de um governo para outro após uma translação completa. Uma mudança de regime de propriedade sem a correspondente mudança de governo não é uma revolução, mas uma reforma. (...) Na origem, o movimento de revolta é restrito. Não é mais do que um depoimento incoerente. A revolução, ao contrário, começa a partir da ideia. Mais precisamente, ela é a inserção da ideia na experiência histórica, enquanto a revolta é somente o movimento que leva da experiência individual a ideia. Ao passo que a história, mesmo que coletiva, de um movimento de revolta é sempre a de um compromisso sem solução nos fatos, de um

⁸ Trecho de depoimento extraído do documentário *Don't need you – The Herstory of Riot Grrrl*. Direção de Kerri Koch. Estados Unidos, 2005, DVD.

protesto obscuro sem o compromisso de sistemas ou razões, uma revolução é uma tentativa de modelar o ato segundo uma ideia, de modelar o mundo em um arcabouço teórico (Camus, 2010: 132).

Ao que acrescento a constatação do anarquista russo Mikhail Bakunin sobre a diferença entre os animais e os animais humanos, segundo a qual, o bicho gente é “dotado, em grau maior do que o os animais de todas as outras espécies, de duas faculdades preciosas: a faculdade de pensar e a necessidade de se revoltar” (Bakunin, 2000: 10). A partir desta diferenciação, fica a pergunta: estariam as *riot grrrl* almejando uma revolução, expressando uma revolta ou visibilizando rebeldias?

Quando falam na *revolução do estilo das garotas, agora!*, levam adiante uma transformação no estilo de vida das garotas e não um programa revolucionário. O Estado para elas não era uma questão, não queriam reformá-lo, não queriam revolucioná-lo, não queriam ser incluídas nele, mas também não se erigiam diretamente contra ele a fim de destruí-lo. Contudo, incitando transformações por meio de suas músicas e escritos, nos quais afirmavam seu estilo de vida pelo *girl power*, voltavam-se a uma vida exterior ao Estado. Recusando o lugar da vítima e vulnerável, diante das violências exercidas sobre seus corpos e dos riscos conectados a uma força física menor, tida como inferior, promoviam por meio do *girl power* técnicas de autodefesa que lidavam com a grande questão neoliberal da segurança – *security* – como *safety*, portanto não na esfera institucional e policial, mas no âmbito pessoal de suas existências. Entre a revolta e as rebeldias, por vezes ignoravam o Estado, outras *gritavam* contra sua configuração. Expressavam, a seu modo, o incômodo ainda que estivessem longe de enunciar o *insuportável*.

Bakunin postula a rebeldia e a rebelião como aspectos do desenvolvimento humano no sentido da afirmação de sua liberdade. De antemão a rebeldia se manifesta contra “o fantasma supremo da teologia, contra Deus” (Bakunin, 1974: 149), para depois, se manifestar contra “toda autoridade, divina ou humana, coletiva ou individual” (Idem). A revolta individual de cada uma das garotas tomava forma na combinação da atitude punk *do it yourself* aos questionamentos feministas, na experimentação de um outro estilo de vida, que possibilitava rebeldias coletivas sob a ode da “união das garotas”, ora como gangues, ora como coletivos, visando uma comunidade de garotas, e, por vezes, como associação, como veremos no próximo capítulo.

Outro aspecto importante do *riot grrrl*, que sinaliza para a transformação do estilo de vida dessas garotas, foi a experimentação de outras possibilidades de prazer, na

ruptura com as normatividades “hetero”, “homo” e “bi”, voltando-se contra o dispositivo da sexualidade. Voltavam-se também contra a família como uma instituição burguesa, e contra as relações monogâmicas e de dominação estabelecidas em seu interior: uma revolta sem lugar para se estabelecer, todavia, também uma rebeldia a se confirmar encontrando seu lugar de segurança – uma junção de *safety* e *security*; uma recomposição no dispositivo *security* na qual se elaboram táticas de autodefesa diante da perceptível impossibilidade de garantia de *security*, mas sem se voltarem radicalmente contra o Estado e, por vezes, confundindo-se em meio ao discurso liberal que clama por segurança como sinônimo de liberdade.

O interesse em liberar o sexo tinha como alvo arruinar o governo do sexo pela moral do macho; se o sexo seria praticado entre garotas, entre uma garota e um rapaz, entre garotas e rapazes, ou quaisquer outras possibilidades, não importava. Interessava propiciar esse espaço de liberdade para que cada garota pudesse vivenciá-lo e experimentar seu sexo como quisesse.

Atenta às movimentações das garotas que se alastravam, a mídia estadunidense buscou notificar o que era esse movimento e quem eram essas garotas: corria desesperada atrás de suas lideranças. Certo incômodo foi despertado durante essa busca por uma novidade para as manchetes e para o mercado: ainda que, no início, estivessem dispostas a conceder entrevistas, mostravam-se pouco amistosas e não apresentavam uma líder ou representante do movimento, e nunca estiveram disponíveis a serem contratadas e produzidas pelo mercado da música e do entretenimento. Partiu da mídia a mais forte investida de combate ao *riot grrrl*: as notícias “ridicularizavam e/ou removiam o aspecto radical e político do *riot grrrl*, sensacionalizando-o como uma subcultura agressiva anti-homem ou commodificando-o em um gênero de música (ruim) ou estilo (anti-)fashion” (Downes, 2007:30).

Em julho de 1993, a revista *Rolling Stone* divulgou a matéria “Girls at War” na qual, de maneira elucidativa, afirma cinco verdades sobre o *riot grrrl*: “1.Elas não sabem tocar. 2.Elas odeiam homens. 3.Elas são forçadas. 4.Elas são elitistas. 5.Elas não são um movimento de verdade” (Kim France *apud* Downes, 2007: 30). Essa matéria, veiculada pela mais importante revista de música do *mainstream* foi o golpe derradeiro da mídia na tentativa, bem sucedida, de enfraquecer as agitações que estavam contaminando garotas por todos os cantos – “Germes de garota, sem volta/ Não pode se esconder, eles estão em todo lugar/ Germes de garota, sem volta” (Bratmobile, “Girl

Germes”).⁹ Curiosamente, treze anos depois, em edição comemorativa, a mesma revista elegeu “Rebel Girl” a melhor canção de 1993 em “Most Excellent Songs of Every Year Since 1967”.

Desde a primeira matéria de destaque sobre o movimento, da *LA Weekly* em 1992, vendiam as *riot grrrls* como: “revolução, *Girl Style*: Conheça as *Riot Grrrls* – uma insolente nova raça de feministas para a geração MTV”; “Punk Rock e a nova era do feminismo: *Riot Grrrls* são adolescentes furiosas com estilo de autoconscientização próprio”; “Novo grupo de jovens feministas está em movimento. Elas são *riot grrrls*. Isso é garota com um furioso ‘crrrescimento’”; “*Riot grrrls*: podem elas elevar a temperatura?”; “Punk rock, políticas explosivas, e nenhum garoto permitido. Irá o *riot grrrl* redefinir o feminismo ou fritará em sua própria fúria?”; “os garotos devem tomar cuidado. De centenas de quartos com rococós pink vem a jovem revolução feminista. E não é bonita. Mas não quer sê-lo. Então aguente!”¹⁰ Se em um primeiro momento, do despertar do interesse midiático, algumas *riots* davam entrevistas a jornalistas mulheres, depois dessa repercussão se estabeleceu, consensualmente, que mais nenhuma *riot* falaria à imprensa.¹¹

Diante dessa recusa, exploraram a luta contra as violências exercidas sobre os corpos produzindo notícias sensacionalistas como “uma stripper que canta e escreve sobre ser uma vítima de estupro e abuso sexual infantil, Hanna representa o limite extremo da raiva das *grrrls*” (Downes, 2007: 30-31). Na mídia, Kathleen Hanna foi elevada a líder do *riot grrrl* e sua atitude feminista era justificada, alegando-se ter sido abusada sexualmente quando criança pelo seu pai. Hanna, entretanto, nunca foi violentada quando criança. A criação de explicações dramáticas para a luta e a rebelião travadas pelas *riot grrrls*, por vezes motivadas por acontecimentos trágicos que enunciavam o insuportável diante das violências que espancavam e violentavam seus corpos, foi uma das maneiras da mídia justificar e apaziguar a luta travada pelas *riots*, e

⁹ Disponível em: http://lyrics.wikia.com/Bratmobile:Girl_Germes. (Consultado em 18 de agosto de 2014).

¹⁰ Disponível em: <http://feministmemory.wordpress.com/2010/10/25/riot-grrrl-media-timeline/>. (Consultado em 18 de agosto de 2014).

¹¹ A revista *Sassy*, destinada a meninas e jovens mulheres, foi a primeira – e única durante a década de 1990 – a trazer algumas questões, de fato, importantes e próprias das *riot grrrls* no seu editorial. Na edição, trabalhavam algumas mulheres que simpatizavam com o movimento, inclusive, a editora chefe, Christina Kelly, que contratou Erin Smith, guitarrista da *Bratmobile* para trabalhar na revista após ler uma cópia de seu *fanzine*, *Teenage Gang Debs*. Com a contratação de Smith, passaram a publicar *reviews* sobre *fanzines*. Um dos *fanzines* resenhados foi o *Jigsaw #5*, incomodando Tobi Vail, “Eu não pedi para estar naquela revista estúpida, quero dizer, eu nem sei quem enviou uma cópia a elas. Além disso, eu não faço o *Jigsaw* para o público em geral, eu o faço porque eu estava enlouquecendo e precisava fazer algo” (Tobi Vail *apud* Chidgey, 2007: 131).

de ter o que noticiar sobre elas, veiculando-as de maneira despolitizada, como vítimas que buscavam vingança ou que odiavam homens porque haviam tido experiências ruins com eles.

Essas notícias tinham o objetivo de, ora explicar o *riot* com histórias dramáticas, ora despolitizá-lo como uma rebeldia adolescente, ora anunciá-lo como um perigo “feminazi” – uma suposta junção entre feminismo e nazismo, que intenta acusar um caráter autoritário de suas práticas políticas e artísticas, vinculadas ao seu feminismo considerado, majoritariamente, como muito radical. É preciso elucidar a palavra “feminazi”, em grande escala utilizada como crítica às *riot grrrls* e às feministas mais radicais ou indomesticáveis, inclusive bastante utilizada em meio a chamada esquerda contemporânea. Esse termo foi cunhado por um professor de Economia e Direito da University George Mason chamado Thomas Hazlett, e popularizado pelo apresentador de *talkshow* Rush Limbaugh. O apresentador escreveu um livro, em 1992, intitulado *The Way Things Ought To Be*, em que define as “feminazis” como “feministas para as quais a coisa mais importante na vida é assegurar que se possa fazer quantos abortos forem possíveis” (Wilson, 2011: 55). Este livro foi *best seller* nos Estados Unidos em 1992,¹² e Limbaugh continua a usar essa palavra até hoje e a redefini-la conforme lhe convém, explicitando seu objetivo, em 1995, quando afirmou: “[feminazi] é modo como eu vejo o movimento feminista” (Ibidem, 56). Diante disso, o julgamento enquanto “feminazi” torna-se irrelevante, ainda que por vezes recorrente.

Nunca houve um artigo sério sobre o *riot grrrl*. Eu achava ultrajante a maneira como eles trivializaram, totalmente, o movimento como sendo uma afirmação *fashion* e como eles nunca entenderam as questões sérias com as quais as jovens mulheres tinham que lidar na sociedade e que eram feministas sérias... era deliberado que nós éramos feitas para sermos olhadas como se fossemos garotas ridículas desfilando por aí de roupas íntimas (Corin Tucker *apud* Downes, 2007: 31).

Após a invasiva intervenção midiática, Tobi Vail aponta como possível caminho para a tentativa de captura do *riot grrrl* o sucesso explosivo da banda Nirvana, que eclodiu nos anos 1990 como a última grande cena do rock a inventar um novo som e um novo estilo de vida: o grunge, explosão da fúria e da melancolia de jovens esgotados com as investidas rumo ao brilhante *american dream*, diante do fim da Guerra Fria e do alardeado triunfo do capitalismo, e que agora se tornava um estrondoso sucesso do

¹² “He’s No.1”. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1993/02/21/books/he-s-no-1.html>. (Consultado em 20 de fevereiro de 2015).

mercado da música e da moda. O apogeu comercial decorreu do lançamento do álbum *Nevermind* (1991), que atingiu rapidamente o topo das paradas musicais globais. Kurt Cobain, seu vocalista e uma das maiores figuras de *rockstar*, foi um dos poucos homens que atravessou a história das mulheres no rock, inclusive do *riot grrrl*. Cobain andava junto com garotas grunges e *riots*, foi muito amigo de Kathleen Hanna, próximo de Kim Deal e das integrantes da L7, namorou Tobi Vail e foi casado com Courtney Love. A Nirvana tocou em festivais feministas, como o Rock for Choice e o Rock Against Rape, e Cobain sempre se posicionou como homem disposto a romper com o rock como coisa de macho.

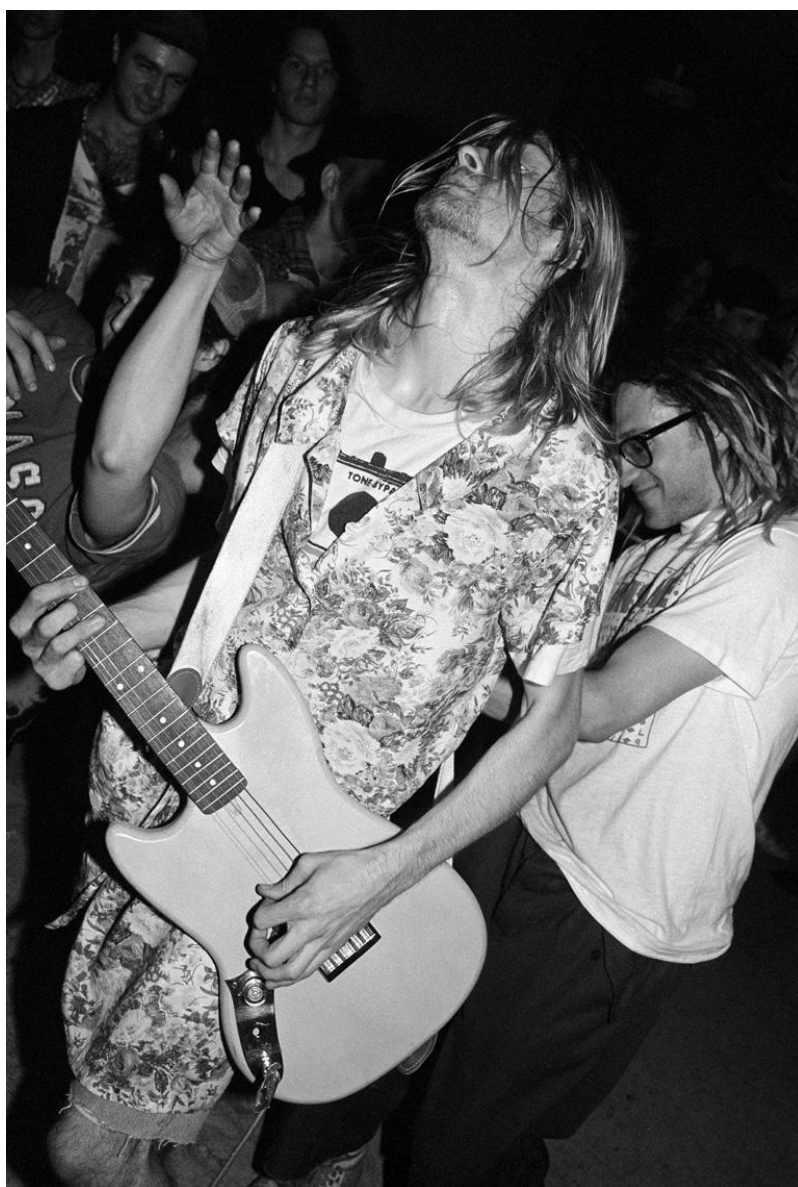


Figura 1 – Kurt Cobain usando vestido em show no Hampshire College, Massachusetts, 1990.



Figura 2 – Foto da parede da antiga casa de Kurt Cobain. A pichação foi feita por Kathleen Hanna, depois dos dois picharem as paredes de uma falsa clínica de abortos com frases como “fake abortion clinic” (clínica de abortos falsa) e “God is Gay” (Deus é Gay). Seis meses depois, Cobain procurou Hanna para contar a ela que usariam essa frase como base para o título de uma das canções de seu novo álbum, *Nevermind*, era “Smells Like a Teen Spirit”, maior hit da Nirvana.

O combate às condutas machistas travado por Kurt Cobain está presente em suas obras: “Frances Farmer Will Have Her Revenge On Seattle” dedicada à atriz Frances Farmer, detida em 1942 por dirigir embriagada, “desacato à autoridade” e internada compulsoriamente em hospitais psiquiátricos onde foi submetida a sessões de eletrochoque e a uma lobotomia; “Been a Son” cujo refrão, “Ela deveria ter nascido um filho”; e as canções sobre estupro “Floyd The Barber”, “Rape me” e o grande hit “Polly” – “Ela pediu que ele a desamarrasse/ (...) Polly disse... Polly disse que suas costas doíam/ Ela estava tão aborrecida quanto eu/ Ela me pegou desprevenido/ Me impressiona, a força do instinto”¹³ – que conta a história da fuga de Polly, uma garota de 14 anos que foi raptada por Gerald Friend, na saída de um show punk em Tacoma,

¹³ Disponível em: <http://www.theindividualistfeminist.com/home/2013/4/8/kurt-cobain-outspoken-feminist.html>. (Consultado em 18 de agosto de 2014).

no ano de 1987, e submetida à torturas que incluíram o sexo forçado. No entanto, esse posicionamento de Cobain foi encoberto pela mídia, o que se reflete até hoje se analisadas as interpretações da direta “Rape me” – cujo refrão grita: “Estupre-me, estupre-me, amigo/ Estupre-me, estupre-me novamente” (Nirvana, “Rape me”) – que vão desde a metáfora de um “estupro do sucesso” até o choque dos que escutam na música uma estúpida ode à violência.¹⁴

No entanto, as acusações de serem “man-haters” (“odiadoras” de homens) continuavam alardeadas. As garotas respondiam:

Parece que na maioria das conversas sobre sexismo os homens querem, imediatamente, tirar o foco de como o sexismo afeta as mulheres e focar em como o feminismo os afeta. (...) Ao invés de ficar me dizendo que a minha fúria é sinal de sexismo reverso, porque não pergunta o porquê deles nos oprimirem ao invés de sempre perguntar por que nós resistimos? É óbvio que nós iremos resistir e é óbvio que estamos putas, cara! (*Bikini Kill #2 apud Darms, 2013: 138*).

As *riots* costumavam dizer que os homens que se sentiam excluídos da cena não estavam “firmemente comprometidos em achar uma maneira de sair da cova do capitalismo e de todos os outros ‘ismos’, se vocês não estão prontos para empregarem o trabalho necessário para isso, se posicionarem na história e reconhecerem seus privilégios...” (*Bikini Kill #2 apud Darms, 2013: 134*). As acusações de sexistas, para essas garotas, advinham da compreensão de suas atitudes como sendo ameaçadoras pelos homens que, amedrontados não constataavam o óbvio: “Nós queremos que eles simpatizem conosco, assim poderão mudar esses comportamentos” (Idem: 138). E alertavam: “Não é subversivo agir como o seu tio. (...) Os meninos que querem agir como seus pais não são bem vindos” (Flyer “Why?” *apud Darms, 2013? 173*).

As práticas *riots* mais frequentemente acusadas de sexistas eram a frequência exclusiva de garotas nas reuniões e oficinas de autodefesa, e a exigência por parte de algumas bandas, inaugurada com a Bikini Kill, de deixar a frente do palco reservada para as garotas, estabelecendo um lugar afastado do palco para as rodas de pogo dos caras. O destaque de bandas *all-female* também era insinuado como uma prática sexista. Essas acusações não eram exclusividade da mídia, eram fortes também em meio à cena punk e vinham acompanhadas de práticas fascistas: os machos iam aos shows das *riots* para bater e cuspir nelas, ameaçá-las, arremessar latas de cerveja contra elas no palco,

¹⁴ Ver: http://en.wikipedia.org/wiki/Rape_Me. (Consultado em 18 de agosto de 2014).

como mostra Tobi Vail em *The Punk Singer* (2013), “Cada show era uma guerra. Os caras tentavam bater na gente.” Isso repercutia também em bandas de punk rock *mainstream*, como se pode notar na música “Kill Rock Star” da banda Nofx¹⁵, de 1997.

‘Mate os rock stars’ que irônico, Kathleen [Hanna]
Você foi coroada a nova rainha, tipo uma Gloria Steinem punk rock
Não pode mudar o mundo odiando homens
Não pode mudar o mundo culpando os homens
Alternativa, republicana
Só porque eu não sei a razão de você estar tão irritada, não ouse me
taxar de misógino
Eu achei que a meta aqui era o respeito mútuo, não construir uma
facção separada
Eu gostaria de ter visto Courtney [Love] demonstrar alguma misoginia
de verdade
Não pode mudar o mundo odiando homens (Nofx, “Kill Rock Star”).¹⁶

As *riots* foram construídas como desprezíveis “odiadoras” de homens ou como “adolescentes problemáticas” que encontravam nesse “micro movimento” um espaço onde podiam estar e ficar confortáveis, sem abalar o conforto externo, num processo de autoajuda; portanto, apaziguadas em sua luta política. Neste embate, a cena *riot* foi gradualmente se enfraquecendo. Em abril de 1997, a banda Bikini Kill fez seu último show em Tokio, no Japão. As demais bandas que iniciaram as agitações *riots*, Bratmobile e a Heavens to Betsy, haviam encerrado suas atividades em 1994.

Neste contexto, pouco menos de um ano antes de seu hiato – que continua até hoje – a Bikini Kill lançou seu último álbum *Reject All American* (1996). Dentre as 12 faixas que compõe a gravação, está “Bloody Ice Cream”,

A história de Sylvia Plath é contada para garotas que escrevem
Eles querem que a gente pense que ser uma garota poeta significa que
você tem que morrer
Quem é isso que me diz que todas as garotas que escrevem devem se
suicidar?
Tenho uma outra, boa para você: nós estamos transformando nossa
letra cursiva em facas (Bikini Kill, “Bloody Ice Cream”).¹⁷

“Bloody Ice Cream”, sorvete de sangue, é uma faixa rápida e barulhenta na qual Hanna canta, berra, declama, respira curto e fortemente no microfone. Breve e brutal, não é um suspiro final, afirma a fúria das garotas e a recusa à imagem que lhes

¹⁵ Nofx é uma banda de machinhos, da Califórnia, que ascendeu ao *mainstream* em meados da década de 1990 ao lado de outras bandas masculinas de pop punk como Offspring, Green Day e Bad Religion.

¹⁶ Disponível em: <http://letras.mus.br/nofx/121441/>. (Consultado em 15 de janeiro de 2015).

¹⁷ Disponível em: <http://letras.mus.br/bikini-kill/85709/>. (Consultado em 27 de junho de 2014).

construíram de “*riot grrrls*”. No entanto, é entendida não como algo direcionado às garotas punks rebeldes apenas, mas às mulheres artistas cujo estilo de vida lhes é insuportável. Ao lado dos julgamentos de “odiadoras” de homens, das interpretações psicologizantes, da crítica especializada no mercado da arte e no entretenimento, escancara-se o tênue limiar do tolerável ao se tratar de uma obra de arte feminina. Mais do que o insuportável de garotas punks, o insuportável de mulheres artistas que, de acordo com a força de sua escrita, levam ao limite a imagem psicologizada de garotas “desajustadas” como as escritoras e poetisas de renome Sylvia Plath e Virginia Woolf – consideradas deprimidas e transtornadas, argumento moral reforçado diante do fato de ambas terem dado cabo à própria existência. Essa luta é travada por mulheres das mais diferentes expressões artísticas, não somente na literatura e na música de gêneros tidos como masculinos, por serem mais agressivos e pesados como o rock. Elas são “ensinadas a submeterem-se ao outro e a silenciarem suas vozes, as artistas tem de lutar contra elas próprias para poderem criar” (Laurentiis, 2015: 141).

Mesmo diante das investidas desproporcionais que enfraqueceram o *riot grrrl*, que elas não iriam parar. Hanna e a *riot* Johanna Fateman formaram a Le Tigre, banda de eletropunk feminista em 1998, menos de um ano após o fim da Bikini Kill, e Corin Tucker, da Heavens to Betsy, e Carrie Brownstein, da Excuse 17, tocavam com sua nova banda, Sleater-Kinney, desde 1994.



Figura 3 – Bikini Kill em show no St. Stephens, Washington DC., 1991. Foto de Brad Sigal.



Figura 4 – Bratmobile em show no Charlotte, Leicester, 1994.

1968: um acontecimento também no rock'n'roll

Willie Mae Thornton, a Big Mama Thornton, foi uma cantora de destaque no R&B (rhythm and blues), estilo musical caracterizado por vozes de mulheres negras, sem reconhecimento, exploradas por um mercado musical dominado por homens brancos. Até meados do século XX, as canções de R&B eram confinadas nas chamadas rádios negras, mas o ritmo contagiante das ondas sonoras, que ninguém pode conter, tomava de assalto corpos negros e brancos, e de todos os sexos.

“Você não passa de um cão de caça/ Fuçando em torno da porta/ Você pode abanar o rabo/ Mas eu não vou mais te alimentar” (Willie Mae Thornton, “Hound Dog”)¹⁸ – este é o refrão da música “Hound Dog”, consagrada por Elvis Presley em 1956. É uma composição de Big Mama, a única música de seu repertório a atingir as paradas de sucessos estadunidenses. Pelo sucesso de “Hound Dog”, que vendeu dois milhões de cópias, Big Mama ganhou apenas um cheque no valor de cinco mil dólares. Sem outra produção rentável, perdeu seu contrato com a gravadora, Peacock em 1957.

Pouco tempo depois, compôs “Ball and Chain”, música que chegou a gravar em K7, mas que nunca foi masterizada em vinil, e cujos direitos autorais foram roubados pela Baytone. Foi a partir de uma dessas fitas que Janis Joplin e sua banda, a Big Brother and the Holding Company, apresentaram uma versão rock'n'roll da canção durante o Monterey Pop Festival, em 1967. O sucesso imediato de “Ball and Chain” na voz de Joplin rendeu a recuperação e posterior publicação da versão original de Big Mama, em 1968, mesmo ano da publicação da versão de Joplin no estrondoso disco *Cheap Thrills*. Joplin, admiradora do trabalho de Big Mama, tornou público os créditos de autoria da canção, diferentemente do que fez Elvis Presley. Isso possibilitou à Mama, que ganhava a vida fazendo shows pelos Estados Unidos por alguns trocados ou apenas algumas doses, que alimentavam seu hábito de consumir bebidas alcoólicas, voltar a gravar, lançando seu disco mais popular, *Stronger Than Dirt* (1969). Foi em decorrência deste hábito de beber que Thornton, não mais a Big Mama, cerca de 115 quilos mais magra, morreu em julho de 1984, aos 57 anos de idade.

Regravada por Elvis Presley, já no processo de “branquização” do R&B, “Hound Dog” chegou ao topo das paradas em diferentes países do mundo ocidental,

¹⁸ Disponível em: <http://letras.mus.br/big-mama-thornton/hound-dog/>. (Consultado em 08 de agosto de 2014).

deixando a versão original no esquecimento. Presley foi uma figura chave para a diluição da concepção da R&B como música de negros, uma vez que o timbre de sua voz soava semelhante ao de uma “voz de negro”. Foi Presley, nesse momento, quem inseriu na R&B elementos da cultura pop estadunidense, em especial a música country, e que tornou esse novo estilo – nos limiares entre o R&B e o que viria a ser o rock’n’roll – um “lugar seguro” para o consumo do público branco. Branco e viril, o cantor serviu orgulhosamente o exército estadunidense, e sua presença cênica indicava de quem seriam os palcos do rock’n’roll.

Desde essas primeiras experimentações musicais que viriam a dar corpo ao que se conhece como rock’n’roll, a presença feminina foi empurrada a caminhos tortuosos. Dos anos 1950 até meados de 1990, período correspondente aos fatos apresentados neste capítulo, muitas e diversas mulheres atravessaram estes caminhos marcando suas diferenças e explicitando suas lutas. Isso foi possível, principalmente, pela existência de Janis Joplin em meio ao acontecimento de maio de 1968. A presença escandalosa, a voz inconfundível, o uso de drogas como um estilo de vida somado às práticas do sexo solto, liberado das normativas hétero, homo e bissexual, estavam à frente de uma grande banda de rock e eram apresentados por uma jovem mulher.

Janis Joplin sempre foi tida como “a estranha”, desde os tempos de escola, quando se interessava mais por música e poesia do que pelos esportes que arrebatavam o rebanho escolar, e principalmente por se recusar a participar dos chamados “nigger-knocking” – prática fascista comum no estado do Texas de bater em negros com tábuas de madeira, de dentro do conforto e segurança de seus carros. Quando entrou para a Universidade do Texas, em Austin, ela começou a cantar em bares, mas em pouco tempo abandonou a faculdade e saiu do Texas, após ter sido eleita “o homem mais feio do campus” pelos *alunos* da universidade.

Era início de 1963 quando ela foi de carona com Chet Helms para São Francisco. Nessa efervescente cidade, em meio às experimentações artísticas e de sexo solto, aos questionamentos políticos à dominação e à vida burguesa, Joplin experimentou também diferentes substâncias capazes de produzir estados alterados. Encantou-se pelos efeitos do speed. O uso constante de speed combinado com o álcool a levaram de volta à Port Arthur, Texas, dois anos depois. Enquanto tentava retornar a rotina pacata de sua conservadora cidade natal e a ficar sem cheirar speed e beber, foi contatada por Helms para assumir os vocais da banda que ele estava empresariando, a

Big Brother and Holding Company. Ela aceitou e em junho de 1965 estava de volta à São Francisco, às bebidas e às drogas.

A mencionada apresentação no Monterey Pop Festival, em 1967, foi um dos mais memoráveis shows de Joplin que despertou público e críticos. No ano seguinte, ela lançou com a Big Brother seu primeiro álbum, *Cheap Thrills* pela Columbia, que censurou o título original dado pela banda, *Sex, Dop and Cheap Thrills* (Sexo, doses e emoções baratas). No final deste ano, Joplin saiu da banda para iniciar sua carreira solo. Ela estava bastante incomodada com a grande atenção da mídia à sua “imagem pessoal”, que ela considerava maior que a dada às suas músicas, “Os entrevistadores não falam sobre minhas canções o tanto quanto falam sobre meu estilo de vida. Talvez o público possa curtir mais minhas músicas se pensar que estou me autodestruindo” (Janis Joplin *apud* Gaar, 2002: 92).

A imagem de alcoólatra durona e “speed freak”¹⁹, decorrente da grande atenção aos seus excessos, era algo que a perturbava, no entanto, permitir a exploração de si mesma a partir dessa imagem parecia ser uma garantia de que continuaria a fazer sucesso. Neste momento, Joplin começou a usar, também com frequência, heroína. O estilo de vida moralmente condenável para uma jovem mulher dificultava cada vez mais a vida da artista que não conseguia mais lugares onde tocar. Neste momento, não só Janis Joplin, mas outros roqueiros começavam a ser construídos como problemáticos e muito próximos a condutas ditas delinquentes, que iam desde “problemas” com as autoridades até o uso de certas substâncias que os definia como “drogados”, e “promíscuos” por serem adeptos da prática do sexo solto, escancarada por Joplin: “Minha música não é para fazer as pessoas quererem se revoltar! Minha música é para fazer você querer foder!” (Idem).

Em 1970, durante a gravação de *Pearl*, Janis Joplin morreu em um quarto do L.A.’s Landmark Hotel, aos 27 anos. Mesmo sem o laudo da autópsia, a morte de Joplin foi rapidamente alardeada pela mídia como overdose. Uma mulher, à frente de uma banda de rock, que usava e abusava de diversos tipos drogas, provocou tamanha repulsa moral que o fato trágico de sua morte foi usado como exemplo de um estilo de vida inaceitável que devia ser combatido.

Como no hippie – que além de Joplin teve Joan Baez, que ao lado de Bob Dylan, inventou o folk rock ao introduzirem em suas músicas guitarras elétricas no lugar de

¹⁹ “Janis Lyn Joplin: biography”. Disponível em: <http://www.janisjoplin.net/life/biography/>. (Consultado em 18 de agosto de 2014).

violões acústicos –, no movimento underground as mulheres encontravam um pouco mais de espaço, como Maureen Tucker, baterista da banda Velvet Underground, e as cantoras solo Patti Smith e Yoko Ono.

Yoko Ono nasceu em Tokyo e se mudou para os Estados Unidos aos 20 anos, onde se dedicou, além da música, às suas performances e *happenings*. Artista ativa no acontecimento de 1968, integrou o Fluxus²⁰, onde fez a impactante performance “Cut Piece”, na qual permanecia sentada e o público era convidado a cortar pedaços de sua roupa e cabelo. A ação de Yoko Ono no Fluxus sinaliza para o fazer artístico como experimentação, independente de técnicas e saberes específicos, tal como a produção *riot*. A recusa aos lugares próprios para o fazer artístico aparecerão radicalizadas com as *pussies*. Uma das procedências da prática punk *do it yourself* remete aos movimentos artísticos da metade do século XX, antes do Fluxus, como o Situationist International (SI) que encorajava aqueles que viam suas obras a

expressarem suas frustrações praticando suas próprias formas de subversão no dia a dia. (...) Essas táticas disruptivas da subversão cultural DIY diárias foram retomadas por vários movimentos radicais políticos e sociais dos anos 1960 e 1970. Precursores particularmente relevantes para o *riot grrrl* foram movimentos sociais e de subcultura jovens, teatrais, artísticos e estilísticos de táticas de resistência (Downes, 2007: 13).

Em novembro de 1968 ela gravou pela primeira vez uma experimentação musical, *Unfinished Music No.1: Two Virgins*, junto com John Lennon. Até então os dois não tinham uma relação amorosa, mas admiravam suas obras mutuamente e compunham e faziam performances juntos. A primeira apresentação musical dos dois, casados, aconteceu na Universidade de Cambridge e deixou clara a cisão entre os fãs da Beatles e aqueles que admiravam o trabalho conjunto do casal e de Ono, que sempre foi criticada pela estranheza de suas obras e reduzida à esposa de Lennon pela mídia e pela maioria dos fãs de rock. O pequeno fascismo se manifestava explicitamente, como na manchete da revista *Esquire*, “A gloupie excrusiva de John Rennon”²¹ que além de insinuá-la como *groupie*, o que nesse caso pode ser lido como um sinônimo de *slut*, agravava o racismo em função da descendência nipônica da cantora.

²⁰ “os artistas do Fluxus não concordavam com a autoridade dos museus em determinar o valor da arte, tampouco acreditavam que alguém deveria ser educado para ver e entender uma obra de arte. O Fluxus não apenas queria que a arte estivesse disponível para as massas, eles também queriam que todos produzissem arte. É difícil definir o Fluxus, como muitos artistas do Fluxus afirmam o ato de definir o movimento é, de fato, limitá-lo e reduzi-lo”. Disponível em: <http://www.theartstory.org/movement-fluxus.htm>. Último acesso em 20 de fevereiro de 2015.

²¹ Mantenho a troca intencional das letras “L” e “R”, conforme na manchete original, em inglês.

Os embates de Ono contra o machismo da mídia e do mercado da música e do entretenimento também foram um tema abordado pelas *riot grrrls*. Tobi Vail publicou na primeira edição do *zine Bikini Kill* um texto sobre Ono:

O que ela fez foi completamente não ouvido, e ela precisa ser reconhecida pelo o que fez, e por prover uma alternativa à besteira das corporações encaradas por John Lennon com os Beatles naquela época. Isso sem mencionar que Plastic Ono Band era totalmente subversiva politicamente, na forma e no conteúdo... aquelas primeiras gravações são absolutamente incríveis e dê o nome de outra mulher asiática no rock... Não posso pensar em nenhuma outra... então, deixe saber, de agora em diante, que Yoko Ono abriu o caminho, de várias maneiras, para nós angry grrl rockers. E, talvez, as garotas do futuro aprendam a questionar os motivos por trás da necessidade de tantas normas na música (*Bikini Kill #1*, 1990).

Também experimentando rock e poesia, Patti Smith emergiu do underground para atravessar o *mainstream* em meados dos anos 1970. Quando completou 20 anos de idade, Smith deixou a casa dos pais, em Nova Jersey, rumo a Nova Iorque atrás de outros espaços mais interessantes para viver sua arte. Em Nova Iorque e sem dinheiro, encontrou o fotógrafo Robert Mapplethorpe, e com ele estabeleceu uma relação amorosa e sexual entre amigos. Foi em Nova Iorque, junto com Mapplethorpe, circulando pelos corredores do Hotel Chelsea, em meio a todas as agitações artísticas e políticas dos anos 1960 que Patti Smith acabou se arriscando na música, misturando-a com poesias, depois de conseguir comprar um violão antigo a prestações numa casa de penhores. Sua primeira canção, “Fire of unknown origin”, foi escrita como um poema, e depois musicada.



Figura 5 – Patti Smith, 1976. Foto de Lynn Goldsmith.



Figura 6 – Capa de *Horses*. Foto de Robert Mapplethorpe, 1975.

Em meados da década de 1970, ela lançou seu primeiro single “Hey Joe (version de Patty Hearts)”/ “Piss Factory” que a deixou na mira dos empresários, levando-a a um contrato com a Arista, gravadora pela qual lançou seu primeiro disco, *Horses* (1975), que abre com a frase: “Jesus morreu pelos pecados de alguém, não pelos meus” (Patti Smith, “Gloria”)²², e cuja capa é um retrato seu fotografado por Mapplethorpe. Anunciava: Patti Smith era diferente de tudo o que se havia visto e ouvido e, certamente, não se confundia com nenhuma outra cantora. Ela aparecia

²² Disponível em: <http://www.theguardian.com/music/2011/nov/30/old-music-patti-smith-gloria>. (Consultado em 18 de junho de 2014).

escandalosamente andrógina e nenhuma de suas músicas, nem mesmo as eleitas como hits, eram de fácil assimilação. “Ela foi a única garota [jovem] cantora que eu já vi cuspir no palco” observou um crítico do londrino *Evening Standard* (Gaar, 2002: 1997).²³ Seu segundo álbum, *Radio Ethiopia*, de 1976 não teve sucesso de crítica nem de público, que só vieram à tona novamente com o trabalho seguinte, *Easter* (1978) que a levou às paradas de sucesso com seu maior hit, uma regravação de Bruce Springsteen:

Desejo é fome é o fogo que eu respiro
Amor é um banquete do qual nos alimentamos
Venha agora tentar entender
o modo como me sinto quando estou nas suas mãos
Pegue minha mão, venha encoberto
Eles não podem te machucar agora, não podem te machucar agora
Porque a noite pertence aos amantes
Porque a noite pertence à luxúria
Porque a noite pertence aos amantes
Porque a noite nos pertence (Patti Smith, “Because the Night”).²⁴

Desde então, Patti Smith é uma das primeiras referências quando se pensa em mulheres roqueiras. No presente, Patti Smith e Yoko Ono continuam a fazer sua arte. O fazer artístico e a projeção dessas mulheres no *mainstream* decorreram em meio ao acontecimento de 1968 que possibilitou outras experimentações do sexo, com sexo e prazer liberados, e das drogas. Produziu outros estilos de vida que romperam com a moral burguesa e afetou também o próprio rock’n’roll: pela primeira e única vez na história mulheres e pretos fizeram seu rock e foram ouvidos em suas diferenças, mas como iguais.

as primeiras *all-female*

É possível traçar dois itinerários comuns a grande parte das primeiras bandas *all females*, nas quais todas as integrantes tocam seus próprios instrumentos: as que foram descobertas por empresários tocando em bares, e as que tiveram sua entrada no rock pela universidade ou pelo envolvimento em movimentos sociais.

Dentre as produzidas, uma das primeiras foi Goldie and the Gingerbreads, criada pelo empresário Mickie Most após assistir a uma apresentação de Carol MacDonald

²³ Gesto repetido anos mais tarde, como inaugural, por Cassia Eller, explicitamente lésbica, em show dirigido por Wally Salomão alguns anos antes de sua morte prematura, durante turnê do álbum *Veneno Vivo* (1998) também produzido por Salomão.

²⁴ Disponível em: <http://letras.mus.br/patti-smith/37011/>. (Consultado em 27 de junho de 2014).

tocando guitarra. Tiveram como primeiro e maior hit “Can’t You Hear My Heartbeat”, composta por Most, em 1965. Apesar da curta existência e do baixo reconhecimento, a banda foi importante ao abrir espaço para outras bandas de meninas no *mainstream*, como a Fanny, das irmãs June e Jean Millington, que escreveram nove das onze canções de seu primeiro disco homônimo, do qual tiveram um único hit, “Charity Ball”, em 1971. A primeira *all female* a conquistar sucesso encabeçando os rankings de álbum mais vendido nos Estados Unidos foi a Go-Go’s, mais de dez anos depois, com seu álbum de debut *Beauty and the Beat* (1982).

Dentre as *all-females* iniciadas na universidade, se encontram The Deadly Nightshade e New Haven Women’s Liberation Rock Band e a Chicago Women’s Liberation Rock Band, todas nos anos 1970.



Figura 7 – The Deadly Nightshade em apresentação no programa televisivo infantil Vila Sesamo, 1975.

Pamela Brandt decidiu que queria ter uma banda após tocar guitarra pela primeira vez em uma moradia estudantil na Mt. Holyoke College. Amiga de outras

estudantes que tocavam instrumentos, teve duas bandas só de mulheres até montar The Deadly Nightshade, em 1972, com sua namorada, Helen Hooke, e Anne Bowen. Fecharam contrato com a RCA sob a condição de que a gravadora se comprometesse a não fazer qualquer propaganda ou publicidade de teor sexista vinculada à banda. Isso aconteceu depois da gravadora, para divulgação dos shows da Nightshade em Boston, publicar: “‘The Deadly Nightshade é uma dinamite *feminina*’, descrevendo suas músicas como ‘women’s lib com senso de humor’, e oferecendo a garantia de que ‘homens chauvinistas não serão ofendidos.’” As jovens fizeram a gravadora mudar a propaganda na semana seguinte com as correções: “The Deadly Nightshade é uma dinamite *musical*”, “women’s liberation” e não mais women’s lib e “homens chauvinistas *serão* [grifo das autoras] ofendidos” (Gaar, 2002: 120). Nesta época, era raro que artistas mulheres impusessem questões à gravadora, muito menos de cunho político.

As integrantes da Nightshade eram feministas e explicitavam esse posicionamento em suas músicas – “Dance, Mr Big, Dance”, “High flying woman”, “Mary Hartman, Mary Hartman”, “Dancing in the Streets”, “Ain’t I a Woman” –, e na participação de festivais feministas como o Joan Little Defense Leagues²⁵. A banda atravessou o *mainstream*, mas não foi aclamada pelo público, tendo mais reconhecimento dos críticos. Acabou em 1978 com a saída de Anne Bowen depois da separação de Brandt, mas voltaram a ativa em 2008, continuam tocando juntas até hoje envolvidas em projetos artísticos vinculados à sua luta feminista.²⁶

²⁵ Joan Little era uma jovem negra de 20 anos quando foi presa por roubo e invasão de propriedade durante o verão de 1974, em North Carolina, Washington. Joan Little havia passado grande parte de sua vida internada na The New Jersey Training School (NJTS) e na Philadelphia Training School for Social Work. Ela fora internada pela Juvenil Court após ser entregue às autoridades por sua própria mãe. Ficou presa dos 14 aos 18 anos idade, para depois de dois anos, ser detida na Beaufort County Jail, em junho de 1974. Joan Little ainda estava na Beaufort County Jail, aguardando transferência para a Women’s Prison in Raleigh onde cumpriria de sete a dez anos de detenção, quando conseguiu fugir da cadeia. Na madrugada do dia 26 de agosto de 1974, Little foi violentada por um carcereiro, Clarence Alligood, e reagiu matando-o com onze facadas. Deu fuga da prisão e o corpo de Alligood foi encontrado, despido da cintura para baixo, coberto de sangue e esperma, na cela de Little. Ela foi encontrada pela polícia e enfrentou um julgamento por assassinato e fuga da prisão. A pressão dos movimentos civis, de negros, mulheres, feministas e antiestupro – do qual fez parte o festival em que a Deadly Nightshade se apresentou –, somado a uma cobertura favorável da grande mídia estadunidense, levaram a absolvição de Little sob o argumento de autodefesa em agosto de 1975. No entanto, Little voltou a ser detida diversas vezes em sua vida. Disponível em:

http://testaae.greenwood.com/doc_print.aspx?fileID=C8337&chapterID=C8337-1097&path=books/greenwood; e <http://www.usprisonculture.com/blog/2011/01/04/free-joan-little-reflections-on-prisoner-resistance-and-movement-building/>. (Consultados em 05 de maio de 2014).

²⁶ Ver: <http://www.thedeadlynightsade.net/Band.html> (Consultado em 05 de maio de 2014).

Diferente da Deadly Nightshade, as integrantes da Fanny e da Goldie and the Gingerbreads não estavam envolvidas com o Women's Liberation ou outros grupos feministas. June Millington, quando estava a frente dos vocais da Fanny, se queixava da insistência por parte da mídia em conectá-las ao feminismo, “Minha mentalidade era ‘Hey cara, eu sai da linha apenas segurando uma porra de uma guitarra. Não me coloque em mais nenhum lugar’” (June Millington *apud* Gaar, 2002: 199), mas seu posicionamento mudou quando foi tocar na banda de apoio da cantora Cris Williamson. Foi na relação com Williamson que se envolveu na luta do movimento das mulheres e passou a notar que sua prática musical, como uma atitude feminista, era importante não somente no meio musical; interessou-se em voltar para a universidade.

O álbum de debut de Williamson, com June na banda, *The Changer and the Changed* (1975), foi gravado pela Olivia Records – primeira gravadora exclusiva de e para mulheres, fundada em 1972, em Washington D.C.. A Olivia foi importante para cristalizar o que ficou conhecido como *women's music*:

que possibilitou às pessoas identificarem que aquela música falava sobre mulheres e para mulheres. Estava realmente falando a partir do ponto de vista das mulheres sobre as suas vidas. Naquele tempo era um conceito novo, e também era, quer as pessoas soubessem disso ou não, uma ferramenta extremamente poderosa de marketing, porque deixava as mulheres saberem logo de cara que se tratava de algo pelo qual elas poderiam se interessar (Jude Dlugacz *apud* Gaar, 2002: 114).

A proposta das mulheres que formavam a Olivia Records não fugia de uma vontade empreendedora, “O que estávamos tentando dizer com a Olivia era que as mulheres nunca tinham tido a oportunidade de participar nesse mercado, e nós gostaríamos de criar essa oportunidade” (Idem). Criaram uma gravadora para empreender oportunidades, “Nós éramos a combinação de muita esperança e idealismo; nós acreditávamos que poderíamos mudar o mundo e ao mesmo tempo amávamos a possibilidade daquilo que estávamos empreendendo” (Ibidem).

Judy Dlugacz tinha 20 anos quando entrou para a Olivia por convite de duas amigas feministas, Meg Christian e Ginny Berson. Na época, era um grupo de cinco mulheres, que viviam e trabalhavam juntas, e que levou a frente a proposta que culminou na criação da gravadora. Além da gravação de materiais, organizavam festivais como o National Women's Music Festival que aconteceu pela primeira vez em 1974 na Universidade de Illinois e o Michigan Womyn's Music Festival, festival com acampamento que existe desde 1976 – os dois eventos continuam a ser realizadas

anualmente nos Estados Unidos.²⁷ Engajadas, faziam o som de manifestações feministas e de paradas gay.



Figura 8 – Judy Dlugasz, Meg Christian, Ginny Berson, Jennifer Woodul, e Kate Winter, integrantes da Olivia Records.

A organização de festivais para promover troca de materiais, apresentações artísticas e o encontro entre garotas interessadas, foi uma pratica importante para as *riot grrrls*. Dentre esses festivais, o de maior importância, devido a sua projeção para além dos Estados Unidos, é o Ladyfest: um festival *riot grrrl* inventado no ano de 1999 por Allison Wolfe, Corin Tucker e Sharon Cheslow com o intuito de responder ao “estado da música, todos esses festivais de música de macho que são tão corporativos e *mainstream*. A galera paga 50 dólares para entrar em um festival estúpido onde dizem para as garotas tirarem a camiseta” (Allison Wolfe *apud* Downes, 2007: 44). Sua

²⁷Ver: <http://www.wiaonline.org/>; <http://www.michfest.com/>. (Consultados em 27 de agosto de 2014).

primeira edição aconteceu em Olympia, em agosto de 2000, e estipulou um formato para o festival: era composto por uma programação que contava com shows, oficinas, discussões, e mostra de artes visuais e filmes, organizados em mais de um dia de evento. Sem patentear copyright, o objetivo era propiciar que outras garotas organizassem Ladyfests em suas cidades (desde então versões do Ladyfest acontecem em diferentes lugares do planeta, inclusive no Brasil). Tobi Vail nota que a invenção desse festival transformou o ativismo *riot grrrl*, que segundo a autora se encontrava enfraquecido, esvaindo-se como afirmação identitária sem invenções e transformações,

O Ladyfest foi criado com uma estratégia em mente. Refletindo sobre o riot grrrl, que estava imerso em identidade, nós quisemos voltar com algo baseado em ação. (...) Tentamos criar algo que pudesse ser reproduzido por outras mulheres em suas comunidades. (...) Esperávamos desenvolver meios descentralizados de organização que pudessem permitir às mulheres criarem eventos que refletissem seus desejos e necessidades particulares (Tobi Vail *apud* Downes, 2007: 44).

Nos anos 1980, a Olivia Records começou a ter problemas para se desvincular do rótulo de *women's music* e ganhar espaço no meio musical como gravadora. Neste momento, passaram a questionar a necessidade de continuidade ou de transformação disso que chamavam de *women's music*. A conclusão demonstrou que, para além de questões políticas, tinham uma vontade empreendedora em se inserirem no mercado e, em 1988, criaram a Olivia Company, empresa especializada em turismo lésbico.

Distante dessa vontade empreendedora, Calvin Johnson e Candice Pedersen fundaram, em 1982, a K Records. Em meio à cena independente, eles montaram a gravadora para poder gravar e divulgar bandas de amigos e deles próprios, como a Go Team, banda de Johnson com Tobi Vail. A gravadora, situada em Olympia, foi a responsável pela gravação de grande parte dos primeiros álbuns de bandas *riots*, junto da Kill Rock Star, fundada em 1991 por Slim Moon e Tinuvel Sampson, com o mesmo objetivo da K Records: colocar para circular o trabalho de bandas de amigos. Ambas continuam a existir como pequenas gravadoras até hoje.

A entrada na música via universidade foi experimentada de uma outra maneira, apartada do mercado, por estudantes da University of New Haven e da University of Chicago que deram forma a um novo tipo de banda de rock com a New Haven Women's Liberation Rock Band e a Chicago Women's Liberation Rock Band. Elas eram amantes do rock e feministas que recusavam o rock de macho, buscando outras

maneiras de tocar, uma outra atitude rock'n'roll e uma outra relação com o público, “quebrando a barreira que os separava.”²⁸ Queriam uma música para dar forma à perspectiva

radical, feminista e humanista. (...) Não temos líderes, produtores, empresários, agentes, *roadies* – nem mesmo uma equipe ou instrumentos. Pensamos nas bandas como coletivos, então queremos aprender juntas e trabalhar para eliminar as desigualdades do poder musical que existem sobre nós (Idem).

Elas não cobravam ingressos, mas aceitavam doações para custear os gastos ou como arrecadação para suas organizações, Women's Liberation Union de Chicago e de New Haven. Inseriam a banda no contexto de lutas desse movimento

não vemos a banda como uma organização sem fins lucrativos (todas nós temos empregos que nos sustentam) mas como uma parte do que precisa ser feito para mudar a cultura dessa sociedade. (...) O que nós queremos fazer é usar o poder do rock para transformar o que o mundo é naquilo em que ele pode ser; criar uma atmosfera onde as mulheres sejam livres o suficiente para lutar por suas liberdades, e fazer um novo tipo de cultura que seja uma afirmação de nós mesmas e de todo o povo (Ibidem).

Não à toa, no ano 2005 a banda *riot* Le Tigre mixou versões originais, gravadas pelas bandas de Chicago e New Haven, com versões atuais gravadas por elas. A relação das *riots* com a universidade foi crucial para dar forma aos problemas que as inquietavam, culminando na eclosão do *riot grrrl*. Kathleen Hanna quis montar uma banda punk só de garotas, impulsionada pelos debates feministas na universidade. Allison Wolfe e Molly Neuman se conheceram na universidade. A *Heavens to Betsy* também foi montada depois do encontro de Corin Tucker com Tracy Sawyer na *Evergreen*, nesta época, Hanna havia criado o *Reko Muse*, um centro cultural/coletivo de arte junto com outras estudantes da *Evergreen* como a *riot grrrl* Tammy Rae.

²⁸ Disponível em: <http://www.uic.edu/orgs/cwluherstory/CWLUGallery/Liner.html>. (Consultado em 20 de maio de 2014).



Figura 9 – The Chicago Women's Liberation Rock Band, 1973. Foto de Elaine Wessel.

separatismo?

A *women's music*, assim como o Womens Lib, era notada pelos críticos como um movimento separatista. O fato de algumas mulheres criarem um espaço para poderem produzir seus trabalhos sem as imposições contratuais de um mercado dominado por homens, com a intenção não de excluí-los, mas de incluir as mulheres de modo a dar-lhes as oportunidades que não lhes eram dadas por este mercado incomodava, pois diante da força dos movimentos sociais e feministas nesse momento temia-se que a *women's music* tomasse outras proporções prejudiciais ao *establishment*.

A acusação de separatistas, enquanto crítica política, recaiu sobre as *riot grrrls*, “as pessoas ficam realmente nervosas, dizendo que somos ‘separatistas’, o que faz com que isso pareça necessário para que [o *riot grrrl*] aconteça.”²⁹ Hoje, na produção de novas *linhas de fuga riots*, a banda russa de punk rock feminista Pussy Riot afirma-se

²⁹Trecho do fanzine *Jigsaw*, de Tobi Vail. “Revolution Girl Style, 20 Years Later”. Disponível em: <http://www.npr.org/blogs/therecord/2011/09/20/140640502/revolution-girl-style-20-years-later>. (Consultado em 08 de agosto de 2014).

como um coletivo de resistência feminista separatista. June Millington, após envolver-se com a *women's music*, também afirmava a necessidade de separatismo:

Eu pensava que o separatismo era necessário porque a dominação masculina no rock era uma coisa muito exclusiva, de qualquer forma, você precisava formar algo de que pudesse dizer. 'Hey, isso é nosso, nós estamos reivindicando isso. Esse é o nosso território, esse é o nosso orgulho, e nós vamos proporcionar um espaço seguro [safe] para nós mesmas para que possamos ser criativas e aprender como fazer' (June Millington *apud* Gaar, 2002: 126).

Diante de espaços construídos como *all-women* ou *girls only* a reação majoritária era considerá-los lugares discriminatórios ou ameaças radicais, enquanto, para essas mulheres eles eram somente lugares seguros. Essa luta por um espaço seguro, de e para mulheres, aparece com uma nova implicação política – fora do mercado e no interior do discurso da *revolução das garotas* com as *riot grrrls* na década de 1990. Tratava-se da ampliação de um espaço de liberdade, anteriormente produzido pelo punk, voltado para garotas, entendidas em suas diferenças e não diluídas numa categoria como a mulher da *women's music*. Apesar de voltado às garotas, dando a elas o local de fala privilegiado, esse espaço não apartava os garotos, como a *women's music* apartava os homens – basta notar que a mais conhecida banda *riot*, a Bikini Kill, tinha um garoto em sua formação, Billy Karren.

Nós estamos vindo juntas, com toda a força, porque nós sabemos que o mundo nos trata como garotinhas, idiotas, vadias [slut], estúpidas, putas [whore], feias, vacas – velhas, donzelas, criaturas, propriedades. e nós sabemos o que nós realmente somos. (às vezes). Porque nós precisamos de um espaço para nos sentirmos livres + seguras [safe] para falar, fazer, e planejar a revolução que está tomando seu lugar a cada dia (*What is a riot grrrl anyway?* *apud* Marcus, 2010: 125).

No intuito de ampliar esses espaços *riots* e, portanto, a união e a segurança [safety] das garotas, houve grande incentivo a formação de grupos de discussão que se reunissem frequentemente para organizar bandas, *fanzines*, eventos, festas e intercambiar informação e frequência entre estes grupos, aos poucos espalhados pelo território estadunidense. O convívio nesses grupos, a partir do que se inventava como estilo de vida *riot*, propiciou uma outra sociabilidade entre essas garotas e garotos no embate contra condutas machistas.

A questão do separatismo foi endossada, muitas vezes, quando combinada ao chamado lesbianismo. E isso não só em meio à mídia e à opinião pública. No ano de

1970 a feminista Betty Friedan se referiu ao lesbianismo no interior do movimento das mulheres como uma “ameaça”. A cisão entre as chamadas mulheres gays e as chamadas heterossexuais, dentro do movimento, seguiu acirrada.

As cofundadoras da Olivia Records, Jennifer Woodul e Ginny Berson, integraram o coletivo lésbico-feminista Furies. Com o intuito de amenizar os impactos críticos, mulheres como Woodul passaram a se identificar como *woman identified woman* e não mais como lésbicas ou bissexuais. Esta designação foi criada em 1970 e trazida à público por um grupo de mulheres que assinava como *Radicalesbians*. Para essas mulheres, o “rótulo” lésbica era algo negativo por expressar uma categoria masculina, uma vez que a ciência do sexo é masculina, e firmava uma “condição imposta pelos homens para manter as mulheres na linha”³⁰, desde que respondessem, no interior dessa categoria, a uma conduta esperada como fetiche masculino.

Essas mulheres notavam um problema referente às categorias heterossexual, bissexual, e homossexual, não pelo embate contra o dispositivo da sexualidade, da governamentalidade do sexo e dos prazeres, mas porque, segundo elas, um homem não poderia deixar de ser “o opressor” (Idem) e, portanto, suas classificações deveriam ser negadas. No fim, operavam uma troca de designações, ambas identitárias, e delimitando, seja pela Ciência do Homem ou pelo que pretendiam uma Cultura de Mulheres, condutas sexual e moralmente aceitas. Questionavam uma certa “heterossexualidade compulsória”, inclusive naquilo que definia as chamadas lésbicas, advogavam a identificação (“essa identidade que temos que desenvolver tendo como referência nós mesmas, e não em relação ao homem” (Ibidem)), e o amor entre *all women* como conscientização necessária para a criação de uma “base para a revolução cultural” (Ibidem). Almejavam uma revolução na cultura, demonstrando que queriam se incluir nela para modificá-la. Portanto, não se tratava de um movimento separatista, apesar da declaração de June Millington, mas de um movimento identitário.

Diante dessas questões, da recusa da categoria lésbica e do empenho em reformar a cultura, as *riots*, de um lado, afirmavam “possibilidades radicais de prazer”, implodindo não somente com a categoria lésbica, mas com as demais categorias, “heterossexual” e “bissexual”; de outro lado, se apropriavam agressivamente dessa categoria lésbica por meio do uso afirmativo e provocativo da expressão *dyke* (sapatão). O uso dessa palavra não tinha intenção de afirmar uma identidade. Apropriavam-se

³⁰ “The Woman identified woman”. Disponível em: <http://www.cwluherstory.org/the-woman-identified-woman.html>. (Consultado em 04 de setembro de 2014).

delas – *slut*, *whore*, *dyke* – de maneira agressiva, porque era o que ouviam, revestido de violência e preconceito, para classificá-las, uma vez que, não respondiam a uma conduta sexual e moralmente aceita. Podiam ser mulheres roqueiras, ou garotas punks, eram tidas vadias (*sluts*) ou sapatonas (*dykes*), as duas possibilidades delimitadas a elas no interior de uma sociedade machista.

No início dos anos 1990 era essa a questão colocada pelas *riots*: a recusa às investidas de governo sobre seus corpos e, principalmente, seu sexo. Por essa mesma recusa, abdicavam se mover por identidades, também instauradoras de condutas e regras muito bem delimitadas. Serem ou não garotas gays não era uma questão. Dentre as garotas que iniciaram essas movimentações, Kathleen Hanna e Tobi Vail da Bikini Kill, Allison Wolfe e Molly Neuman da Bratmobile, e Corin Tucker da Heavens to Betsy, nenhuma era gay. Somente Tucker, namorava também com garotas. Inclusive, foi ao lado de sua então namorada, Carrie Brownstein, que formou a banda Sleater-Kinney, banda *riot* de maior prestígio em meio ao cenário de rock *indie* devido ao som refinado que até hoje produzem, com duas guitarras, afinações atípicas e pedaleiras, e uma bateria, destoando da sonoridade simples das demais bandas *riots* que faziam um som cru. Brownstein foi a única guitarrista mulher a entrar para o *ranking* da revista *Rolling Stone*, em 2006, dos “25 Guitarrista mais Subestimados de Todos os Tempos”. Mostrando que realmente rompiam com as modulações monogâmicas, burguesas, heterossexuais, as duas terminaram o namoro em 1997, e seguiram numa boa com a banda, até um hiato anunciado em 2006. Em 2015, retomaram as atividades com a Sleater-Kinney lançando *No Cities to Love*.



Figura 10 – Suzi Quatro no Bottom Line, Nova Iorque, 1974. Foto de Bob Gruen.

Suzi Quatro foi a primeira artista a dar corpo a um visual rock'n'roll para as mulheres, ainda que remetendo-se à estética dos roqueiros. Foi rechaçada pela crítica midiática, que a apresentava como um cartoon, uma paródia dos roqueiros homens. Quatro iniciou sua experiência musical aos 14 anos, quando junto de suas irmãs e

formou a banda *Pleasure Seekers*, na qual tocava baixo. Iniciou sua carreira solo em 1971 e teve três músicas de relativo sucesso “Can the Can”, “48 Crash” e “Daytona Demon” – todas no ano de 1973 e sendo “Daytona Demon” a que mais transpirava sexo, drogas e rock’n’roll, apesar de brincar ao remeter à moto veloz da marca Daytona, “Monte-me, te monto/ Nós fazemos qualquer coisa que queremos/ Você speed, eu speed, você é a minha máquina/ (...) Sinta-se bem, oh se sinta livre/ e eu sei que ele sempre se sente como eu/ Ele dirige rápido, dirige duro, dirige comigo” (Suzi Quatro, “Daytona Demon”).³¹

Impressionada com Suzi Quatro, aos 13 anos Joan Larkin ganhou uma guitarra e, sozinha, aprendeu a tocar seus primeiros *power-chords* (tipo de acordes comum ao punk rock). Em meados dos anos 1970, Larkin conheceu o empresário Kim Fowley e iniciou parceria que culminaria na banda *The Runaways*. A relação com Fowley foi bastante turbulenta, envolvendo exploração das garotas e desentendimentos violentos, mas sua função como produtor e empresário da banda foi determinante. Foi ele que, quando solicitado por Larkin (que neste momento se apresentava como Joan Jett), formou a banda: chamou a baterista Sandy West, a baixista Jackie Fox e a talentosa guitarrista Lita Ford – todas elas tocavam seus instrumentos desde muito novas –; convocou várias cantoras para assumirem a frente da *Runaways* até encontrar o que estava buscando: Cherie Currie. Contudo, segundo palavras de Jett, elas não eram um produto de Fowley, mas meninas inexperientes em um mercado dominado por homens, “Ele deve ter muito crédito, mas não éramos as cachorrinhas dele” (Idem). Em 1976, estrearam com o álbum homônimo e hit “Cherry Bomb”,

Não consigo ficar em casa, não consigo ficar na escola
Os coroa dizem, ‘pobre tolinha’
Pelas ruas sou uma garota comum
Sou a gata que você estava esperando
(...) Vamos garotas, vocês não têm nada a perder
Olá papai, Olá mamãe
Sou sua ch ch ch ch ch cherry bomb [bomba de cereja]
Olá mundo, sou sua garota selvagem
Sou sua ch ch ch ch ch cherry bomb (The Runaways, “Cherry Bomb”).³²

³¹ Disponível em: <http://letras.mus.br/suzi-quatro/424780/>. (Consultado em 18 de agosto de 2014).

³² Disponível em: <http://letras.mus.br/the-runaways/263507/>. (Consultado em 20 de maio de 2014).



Figura 11 – Joan Jett, Jackie Fox e Cherrie Currie em show The Runaways no CBGB, agosto de 1976.

Apesar de seus shows atraírem muito público, com relevante furor no Japão que lhes rendeu a gravação do álbum *Live in Japan* (1977), as meninas nunca estrelaram no *mainstream*.³³ Depois da turnê no Japão, Fox e Currie, devido em grande parte a problemas na lida com uso de drogas, deixaram a banda que seguiu com Jett nos vocais, West e Ford, e Vicki Blue no baixo até 1979. Jett e Ford continuam, até hoje, com suas carreiras solo – Ford é uma das artistas de maior destaque em meio ao conservador e machista metal, seu sucesso foi conquistado após mais de uma década de árduo trabalho solo, com o lançamento de seu terceiro disco, *Lita* (1988) –; Fox trabalha como advogada especializada em casos envolvendo musicistas; West morreu de câncer de

³³ O sucesso da Runaways no Japão é um dos indicativos da atualidade das bandas femininas neste país. Uma busca na página de listagem de bandas femininas da Wikipédia soma 331 bandas das quais 157 são de música pop e 168 de rock (no interior de rock estão as bandas de hard rock, indie, metal e punk) e os países com mais bandas listadas são Estados Unidos com 115 e Japão com 94. A maioria das bandas japonesas listadas é de música pop (conhecidas como J-pop). Ver: http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_all-female_bands.

Estados Unidos, Canadá, Inglaterra e Suécia são os países com maior numero de bandas listadas, em sua grande maioria de rock.

pulmão em 2006; e Currie tentou obstinadamente uma carreira como atriz e escreveu sua autobiografia *Neon Angel: The Cherie Currie Story*, publicada em 1989, e que foi base para o filme *The Runaways (The Runaways – Garotas do Rock)*, lançado em 2010, dirigido por Floria Sigismondi e produzido por Joan Jett. O filme, além de contar a história da banda, dá grande destaque ao relacionamento entre Jett e Currie, que assim como se verificará com as *riots*, rompia com as delimitações majoritárias do que é uma relação entre amigas e do que é uma relação amorosa.

À parte o êxito comercial e as investidas de Fowley, *The Runaways* é a primeira banda *all-female* a vincular rebeldia feminina, mesmo sem conhecimento feminista, a uma atitude rock’n’roll.

Selvagem nas ruas, semiviva
Mamãe sempre dizendo para ficar dentro
‘Não vagabundei com aqueles garotos, logo você estará apaixonada por eles
Eles são todos brinquedos da noite’
Eu quero estar onde os garotos estão
Eu quero lutar como os garotos lutam
Eu quero amar como os garotos amam
Eu quero estar onde os garotos estão
Amor intenso, eu que conduzo
Vizinhos têm me aborrecido, tenho que me esconder
Sou a *bitch* [vadia] com a guitarra quente
Sou o ar, o sol e as estrelas (*The Runaways*, “*I Wanna Be Where the Boys Are*”).³⁴

Elas só queriam tocar e fazer outras coisas quisessem, mesmo as consideradas masculinas. Neste momento, Joan Jett, nome de maior destaque dentre as *Runaways*, se distanciava de um posicionamento feminista: “Eu não preciso de um movimento como esse para me fazer uma pessoa que vale a pena” (Joan Jett *apud* Gaar, 2002: 183). Posteriormente, envolveu-se na luta feminista e, no *riot grrrl*, e constatou de uma maneira politizada o tratamento machista que ela e as outras integrantes da *Runaways* foram submetidas, inclusive pelo seu empresário. Elas eram frequentemente agredidas e xingadas nas ruas, as chamavam de vadias (*slut*, *bitch*) e putas (*whore*) ou de sapatonas (*dyke*). Para essas meninas de 15 e 16 anos suportarem essa conduta fascista, acostumaram-se a andar sempre juntas – situação que ganhou outros contornos, como tática de revide, por meio do conhecimento de técnicas de autodefesa com as *riot grrrls*. O meio e o público da *Runaways* eram majoritariamente masculinos e esperavam “vê-

³⁴ Disponível em: <http://letras.mus.br/the-runaways/263520/>. (Consultado em 18 de agosto de 2014).

las tirar a roupa ou algo do tipo – isso era o que eles esperavam de nós. Poucas mulheres vinham aos shows” (Joan Jett *apud* Juno, 1996: 99).

Na Inglaterra, Jett lançou seu primeiro LP solo, *Joan Jett* (1980), e de volta aos Estados Unidos enfrentou dificuldades para gravar o álbum *Bad Reputation*, rejeitado por 23 gravadoras, entre grandes e pequenas, o que a levou a montar seu próprio selo, o Blackheart Records. A distribuição do disco foi feita pela própria cantora. A carreira longeva de Jett a faz uma das mulheres roqueiras musicistas mais conhecidas, no entanto suas canções foram de sucesso passageiro – à exceção de “I Love Rock’n’Roll” –, e sua figura, restrita a fãs deste gênero musical. Ela e Quatro pavimentaram o lugar de mulher roqueira para duas figuras mais admiradas: Debbie Harry e Chrissie Hynde.

Harry teve uma *all-female*, Stilettos, aos 28 anos, pouco antes de formar a Blondie em meados dos anos 1970. Foi em 1979 que “Heart of Glass” colocou a banda no topo das paradas de diversos países, sendo o primeiro de muitos hits – “Call me”, “X Offender”, “One Way or Another” que foi regravado por Joan Jett, e “Dreaming” – todos compostos por Harry. Adequada aos padrões de beleza e feminilidade, e dona de uma voz doce e encantadora, ela chamava muita atenção da mídia e do público, sendo frequentemente referida como a líder da Blondie – lugar que ela recusou, mas que pela insistência midiática culminou no hiato das atividades da banda em meados de 1980.

Chrissie Hynde, nascida em Ohio, viveu em Londres quando jovem e esteve envolvida nas agitações punks. Em 1978, após conhecer o empresário David Hill, formou a The Pretenders, que lançou seu primeiro disco homônimo no ano seguinte. Deste trabalho, apenas duas canções foram escritas por Hynde e em sua maioria, com exceção de “Tattooed Love Boys” e “Precious”, apresentam uma levada mais pop. A presença de uma integrante mulher à frente da banda, por assumir os vocais – e a guitarra base –, não fez de Hynde a figura central ou um bibelô do grupo como foi comum às bandas com vocalistas mulheres, inclusive com Debbie Harry. No lugar de vocalista e guitarrista da Pretenders, ela consolidou uma nova imagem de “roqueira durona” no mercado da música a qual havia aparecido anteriormente, sem vingar, com Susi Quatro e Joan Jett. Agora, essa figura de “roqueira durona” tomava contornos mais aceitáveis por Hynde demonstrar maior maturidade e feminilidade do que Quatro e Jett. O uso de drogas feito pela musicista nunca foi uma questão de destaque no mercado do entretenimento e tampouco sua vida amorosa, da qual se sabia o suficiente, que ela “era

heterossexual” e não tinha uma conduta sexual inadequada, o que fazia de Jett uma *slut* ou *dyke* e de Quatro uma “punk *Penthouse*”.³⁵



Figura 13 – Chrissie Hynde tocando com The Pretenders no Arlington Theatre, 1980.
Foto de Donna Santisi.

³⁵ Classificação de Susi Quatro pela revista *New Musical Express*, que faz referência à revista pornográfica masculina *Penthouse* (Gaar, 2002).



Figura 12 – Debbie Harry e Joan Jett, anos 1970. Foto de Donna Santisi.

groupies, punk(as) e a morte dos ídolos

Até então, as únicas mulheres bem aceitas no meio do rock, tanto pelos homens do mercado da música quanto pelos roqueiros, eram as chamadas *groupies*. Elas não fugiam de uma conduta feminina esperada, que pode ser similar à figura da amante ou *bitch* que, apesar de ser alvo de julgamentos morais, atua como duplo complementar da esposa e dá continuidade ao casamento burguês; sinalizando para um dos efeitos da liberação sexual, no sentido da reafirmação da moral e do governo das condutas.

No final dos anos 1960, as *groupies* estavam em alta no *backstage*, com seus gritos estridentes na boca do palco, acompanhando *rockstars*, sendo protagonistas sazonais do mercado do entretenimento e coadjuvantes fundamentais em filmes sobre bandas de rock – muitas delas estavam organizadas no grupo GTO (Girls Together Outrageously). A ruptura com a figura da *groupie* aconteceria com o punk, mas não foi imediata.

Em meados dos anos 1970 a eclosão do punk irrompeu como um acontecimento singular contra o estilo de vida burguês, produzindo efeitos políticos e artísticos – e resistências – século XX e XXI adentro. O punk teve sua proveniência no movimento underground e em seus encontros e agitações no bar CBGB, frequentado por bandas como New York Dolls, Velvet Underground e Patti Smith. No ano de 1974, com a banda Ramones a música que viria a ser conhecida como punk rock começava a ganhar sua forma, com poucas variações de *powerchords* e uma levada rápida e crua.

O inglês Malcolm McLaren viveu por um tempo em Nova Iorque trabalhando como produtor da banda New York Dolls e frequentando o CBGB. De volta a Londres, ele investiu na produção e no agenciamento de uma banda que seguisse a nova tendência. McLaren era proprietário da loja de roupas *Sex*, e junto com sua esposa, a estilista Vivianne Westwood, passaram a confeccionar o que viria a ser a escandalosa estética punk de modo a poder vincular a banda e este novo estilo à sua loja; foi assim que uniu quatro clientes da *Sex* e criou a Sex Pistols. Mas seria um equívoco reduzir a Sex Pistols e a estética punk ao empresário, à estilista e a uma marca de roupas. A banda ficou conhecida – para além de sua estética escandalosa – pelas confusões em shows, com a imprensa, as gravadoras e confrontos constantes com a polícia. Foi devido a todo esse escândalo da Sex Pistols e dos punks ingleses que o movimento ganhou atenção midiática se espalhando feito pólvora por todo o planeta.

Nancy Spungen era uma jovem *groupie* estadunidense que trabalhava como *stripper* em Nova Iorque. Em 1976, viajou para Londres e conheceu os integrantes da Sex Pistols. Tentou se relacionar com Johnny Rotten, vocalista da banda, mas diante de seu desinteresse, acabou se envolvendo com Sid Vicious, o baixista. Os dois se apaixonaram e viveram um intenso relacionamento, violento e injetado de heroína, até Nancy ser encontrada morta, esfaqueada, num quarto do Chelsea Hotel, em outubro de

1978. Vicious, que era um dos acusados pela morte de Nancy, teve uma overdose de heroína quatro meses depois.³⁶

Apesar do trágico final, a relação vivenciada por Nancy e Sid rompeu com a relação *rockstar-groupie*, na qual as *groupies* são mulheres que se dedicam a satisfazer seus ídolos. Roqueiros desfilavam com suas *groupies*, por vezes, fixas, no correlato de qualquer cliente com sua prostituta. Sid vivia com Nancy e o fato dela o ter conhecido por ser uma *groupie* não foi um impeditivo. O punk permitiu essa aproximação, possibilitou outras relações que derrubaram a elevação do palco que apartava quem estava nele, atrás dele, e plateia. A atitude *do it yourself* possibilitou a quem assistisse a um show não se colocasse no lugar de mero espectador, pois poderia independente de técnicas e saberes específicos, subir ao palco e nele tocar suas músicas.

Uma das primeiras *punkas* inglesas a subir ao palco com sua banda foi Marion Elliot, a Poly Styrene, da X-Ray Spex. Styrene era constantemente atacada pela mídia, que criticava sua aparência “assexuada no palco” e o fato de desconhecem se ela tivesse ou não um namorado (Reddington, 2012). A X-Ray Spex teve um único álbum, *Germ Free Adolescents* (1978) que chegou a estar entre os 30 mais vendidos no Reino Unido. No ano seguinte a banda acabou, pois Styrene decidiu seguir carreira solo, deixando o mercado da música pouco tempo depois para se dedicar à seita Hari Krishna.

Nesta mesma época, também na Inglaterra, havia outras bandas punks compostas por homens e mulheres como Siouxsie and the Banshees, Adverts, Penetration, Delta 5, Au Pairs, Toyah Willcox e Lene Lovich; e as *all-females* Slits, Raincoats, Castrators e Mo-dettes. Apesar da procedência punk do movimento *riot grrrl*, essas bandas inglesas não aparecem nas *riots*, com exceção da Slits.

Uma das bandas punks só de garotas mais conhecidas daquele momento, a Slits veio a público em 1977 quando abriram os shows da banda The Clash durante a turnê de *White Riot*. Elas produziram dois vinis, *Cut* (1979) e *Return of the Giant Slits* (1981), desmanchando a banda poucos meses depois do lançamento deste último. Voltaram a tocar em 2005, lançando *Trapped Animal* (2009), um ano antes de encerrarem de vez a Slits após a morte da vocalista Ari Up.

³⁶ Ver: *Sid & Nancy – o amor mata*. Alex Cox. Reino Unido, cor, 112 min., The Samuel Goldwyn Company.



Figura 14 – The Slits, s/d. Foto de Ray Stevenson.

O público e a mídia viam a Slits agressiva. Essa agressividade agradava certas jovens que agitariam as movimentações que culminariam no *riot grrrl*, como Carrie Browstein: “The Slits era uma banda que mudava a vida e fez músicas de mudar a vida. (...) algumas músicas como ‘Typical Girls’ – com seu turbilhão de socos de melodia – faz você pensar que você é capaz e corajosa e um pouco em chamas, bem... não para isso que a música é feita?” (Browstein, 2010: s/p).

Não crie
Não se rebele
Tenha intuição
Não consiga decidir
Garotas típicas se chateiam muito rápido
(...) Garotas típicas não pensam muito claramente
(...) Garotas típicas se preocupam com manchas na pele, gordura, e
cheiros naturais
Fedem cheiros falsos
(...) Não dirija bem
Não consiga decidir qual roupa usar
Garotas típicas são sensíveis
Garotas típicas são emocionais
Garotas típicas são cruéis e encantadoras
Ela é uma *femme fatale*

Garotas típicas ficam do lado de seu homem
Garotas típicas são realmente crescidas
Garotas típicas aprendem a se fingirem chocadas
Garotas típicas não se rebelam
Quem inventou a garota típica? (Slits, “Typical Girl”).³⁷

Nos Estados Unidos, diferente do Reino Unido, poucas mulheres faziam a cena punk. Além das precedências undergrounds de Patti Smith e Yoko Ono, havia poucos nomes como Poison Ivy, guitarrista da The Cramps, e Tina Weymouth, baixista da Talking Heads. O conteúdo político das músicas e a atitude punk eram mais rarefeitos, até os anos 1980.

procedências femininas *queer* no *hardcore*

Nos anos 1980 uma das poucas bandas a se apresentar publicamente como uma banda de mulheres gays foi a *all-female* texana Two Nice Girls. Previsivelmente, a abordagem bem humorada de assuntos que remetiam à vida de jovens mulheres gays não atingiu as paradas de sucesso. A única música a ganhar maior notoriedade nas rádios foi “I Spent My Last \$10.00 (On Birth Control & Beer)” na qual uma lésbica passa a se relacionar com um “homem forte e peludo” após ter tido uma decepção amorosa com uma *dyke*, satirizando afirmações do senso comum que tomam a chamada homossexualidade feminina como um efeito de relações amorosas e sexuais ruins com homens.

Também em meados de 1980, Phranc (pseudônimo de Susie Gottlieb) lançou-se em carreira solo com o elogiado disco *Folksinger* (1985), que apesar da vendagem baixa lhe rendeu uma turnê com The Smiths. Phranc tinha vivido em Los Angeles nos anos 1970 e lá se envolveu com os movimentos de libertação das mulheres e de lésbicas separatistas, quando também frequentou a cena punk, integrando as bandas Nervous Gender, Catholic Discipline e a *all-female* Castration Squad. Ela pode ser considerada uma das procedências femininas do *queercore* junto da banda Two Nice Girls. Poucos anos depois, se envolveu com o *riot grrrl*, lançando pela Kill Rock Stars o EP *Goofyfoot* (1995), que teve participações de Tobi Vail, Patti Schemel, baterista da Hole, e Donna Dresch, da Team Dresch.

³⁷ Disponível em: <http://www.sing365.com/music/lyric.nsf/Typical-Girls-lyrics-The-Slits/CF03CB714469A63E4825713B000F93F0>. (Consultado em 20 de agosto de 2014).

Em 1988, na cidade de São Francisco, Tom Jennins e Deke Nihilson publicaram pela primeira vez o *fanzine Homocore*, que consolidou a construção de uma cena *queer* no interior do punk. Como as garotas, os jovens punks e gays sentiam em seus corpos e subjetividades o machismo preponderante em meio à cena,

(...) a ideia original do punk [era], de ser ‘mau’, e isso era sinônimo de ser ‘macho’. Dada a imagem popular das atividades homossexuais como ‘efeminadas’, não é de surpreender que a homofobia tenha se tornado rapidamente uma parte – felizmente uma parte bastante polêmica – da cena punk (*Homocore* #7, 1991).

Ao combinarem o punk a um estilo de vida gay, se voltaram contra a afirmação identitária gay “‘assimilacionista’, ou seja, alguém que é gay, mas quer fazer parte da cultura convencional, pensa que ‘direitos iguais’ quer dizer mulheres e homens gays no exército, o direito de ter um emprego de merda para o resto da vida” (Idem). Desta forma, antes de voltar às relações entre as cenas *riot* e *queer*, lembro William Burroughs, que cunhou o termo *queer*:

para designar alguém que fazia sexo com uma pessoa do mesmo sexo que o seu; pode ser traduzida literalmente por estranho. Burroughs gostava muito dessa palavra, exatamente por sentir que ela deixava um espaço mais aberto de relações possíveis. (...) a cultura gay era estranha a Burroughs, ele nunca se viu com uma identidade homossexual, mas também, se ele não participou de uma cultura gay, certamente formou uma rebeldia gay (Wilson, 2014: 232).

Esses punks *queers* irromperam na cidade como “shows de horrores itinerantes” (O’Hara, 2005), escandalizando muito mais o punk do que a sociedade, diferente das *riot grrrls*. Essas duas cenas, cuja luta contra o machismo impulsionou suas movimentações, conversam entre si e se frequentam por meio de bandas de *riots queers* com maior destaque para a Team Dresch, banda criada por Donna Dresch em 1993, na cidade de Olympia.



Figura 15 – Team Dresch: Donna Dresch, Kaia Wilson, Jody Bleyle e Melissa York. Foto de Tammy Rae Carland.

Dresch frequentava a cena *queer* da região desde o final dos anos 1980, assinava o *fanzine Chainsaw*, e compôs bandas punks como a Go Team onde tocava ao lado de Tobi Vail. Juntas à Dresch formavam e cantavam na Team Dresch: Jody Bleyle e Kaia Wilson nas guitarras e Marci Martinez na bateria – substituída por Melissa York para a gravação do segundo disco da banda *Captain My Captain* (1995) álbum que contou com a participação da cantora Phranc, e foi gravado por elas mesmas com seus próprios selos, Chainsaw Records, de Dresch, e Candy Ass Records, de Bleyle. Após o lançamento de *Captain My Captain*, Wilson e York deixaram a Team Dresch para formarem a The Butchies. A Team Dresch continuou na ativa até 1998, mas Dresch continuou a se dedicar à cena *queer/riot* como produtora. Em 2004, a Team Dresch voltou aos palcos e se apresentou no Ladyfest Brasil, em 2010.

Formada no final dos anos 1980, a banda Tribe 8 lutava por um espaço de garotas gays no punk, e como as garotas da Team Dresch, defendia a necessidade da abertura de selos e distribuidoras de garotas para facilitar a produção e circulação de materiais e bandas. A Tribe 8 foi formada por cinco amigas gays de São Francisco –

Lynn Breedlove, Leslei Mah, Lynn Payne, Lynn Fliper e Slade Ballum, sendo uma das poucas bandas a ter uma integrante negra.

Lynn Breedlove, vocalista da banda, passou a dizer-se *queer* no final dos anos 1970, depois de ouvir Cris Williamson e outras cantoras da *women's music*, assim como Leslei Mah, que impulsionada por elas começou a tocar. Mesmo diante do escândalo que eram, a Tribe 8 tinha um público formado na cena hardcore, majoritariamente masculino, e apesar dos jargões machistas que ouviam – “Você são quase tão boas quanto eu”, “Vocês são a melhor banda de mulheres que já vi”, etc (Ibidem, 45) –; foram muito mais criticadas por outras bandas de mulheres e feministas tradicionais que acreditavam que Breedlove reproduzia uma conduta machista, e agia “como homem”.



Figura 16 – Garoto chupando dildo de Lynn Breedlove em show da Tribe 8, s/d.

A Tribe 8 adentrava aos palcos com Breedlove sem camisa, os seios de fora, um dildo e acessórios sadomasoquistas. Muitas vezes, o show chegava ao ápice quando, ao

cantar a música “Romeo and Julio”, ela convidava algum homem da plateia para subir no palco e chupar seu dildo. Terminada a música, Breedlove cortava o dildo fora. Para ela, isso era a exposição de uma outra possibilidade para o público olhar as mulheres e seu sexo (Juno, 1996).



Figura 17 – Lynn Breedlove em show da Tribe 8, São Francisco, 1994. Foto de Marc Geller.

Em seu *Manifesto Contrassexual*, Preciado analisa o dildo como algo “disruptivo, não porque permite à lésbica entrar no paraíso do falo, mas porque mostra que a masculinidade está, tanto quanto a feminilidade, sujeita às tecnologias sociais e políticas de construção e de controle” (Preciado, 2014: 78). Como imitação ou paródia, o dildo habita o entre: “um lugar estratégico entre o pênis e o falo” (Idem: 75), diferenciados por Judith Butler, a partir da implosão da “inveja do pênis” repetida a exaustão pelos seguidores de Freud e sua psicanálise: “os homens se comparam o tempo todo com o ideal de falo exatamente porque são dotados de um pênis, e não de um falo, estando, pois, obrigados a demonstrar sua virilidade de maneira compulsiva” (Ibidem: 77).

No discurso médico e psicológico heterocêntrico o dildo preenche a falta, como simples “consolo” (nome comumente usado para se referir ao dildo). Para algumas “feministas pró-censura e lésbicas separatistas”, segundo Preciado, o discurso que se anuncia como oposto ao heterocêntrico, é simétrico, pois ambos “acreditam na realidade do pênis como sexo” (Ibidem: 85). Para ela, “a invenção do dildo supõe o final do pênis como origem da diferença sexual” (Ibidem: 80), ele acaba com a naturalização do sexo e com as interpretações do prazer e do desejo vinculadas aos órgãos sexuais. Ao contrário do que se postula, não representa a natureza do sexo masculino, é estranho a própria natureza, não responde a um lugar anatômico corporal específico e não possui um orifício que lhe seja naturalmente designado. Para Preciado, é “um vírus que corrompe a verdade do sexo” (Ibidem: 83).

Diante do lugar comum da interpretação psicanalítica heterocêntrica, a maioria das pessoas se incomodava mais com os seios à mostra do que com o dildo. Esse incômodo por vezes chegava ao limite, com expressões fascistas e denúncias à polícia. Elas chegaram a ter seus shows interrompidos por policiais e “instruídas” a não se apresentarem com os seios a mostra, “instrução” que não foi seguida, e tiveram a censura – classificação indicativa – de seus shows aumentada.

Diante da força da metáfora da castração para toda a psicanálise freudiana, para o saber médico, e para a cultura ocidental heterocêntrica, ao cortar o dildo no final de seus shows, Breedlove afirmava o “potencial do corte como estratégia subversiva. (...) as tesouras das *sapas* que cortam, descolam e colam” (Ibidem: 86), mas sem reivindicar uma identidade sexual ou a reprodução de códigos de masculinidade no corpo feminino. Essa abertura para experimentações outras do sexo, bem como das formas de se relacionar, foi mostrada por Leslei Mah em entrevista a Andrea Juno:

Nenhuma de nós acredita em monogamia. (...) Neste país há um padrão do casamento heterossexual monogâmico. (...) Mas há também muitas pessoas que não vivem assim. Podem ser heterossexuais, bissexuais – podem ser qualquer coisa – ou podem ser simplesmente *freaks* [esquisitões]. Existem heterossexuais que são realmente caretas, mas existe um monte de sapatonas que são assim também. Elas dizem que se você é uma sapatão de verdade, você basicamente se casa com outra mulher, você tem um relacionamento baseado no casamento heterossexual, você não sai por ai vadiando (Leslei Mah *apud* Juno, 1996: 59).

Como as *riot grrrls*, elas se revoltaram contra as violências exercidas sobre os corpos e o sexo de garotas e mulheres, “Não, nós não odiamos os homens. Trata-se de fúria, trata-se dos estupradores. Trata-se de não ficar sentada e triste porque você é a vítima. É sobre sair e dizer: ‘Vá se foder, não vou mais suportar isso!’ Estamos furiosas com os estupradores, e nós queremos revidar” (Leslei Mah *apud* Juno, 1996: 64). O revide e a recusa ao lugar de vulneráveis ressoaram, pouco tempo depois, na escrita das *riot grrrls* e garotas grunges.

Apesar de não frequentarem a cena *queercore*, assinalo duas procedências do *riot* no conservador metal, que também rompiam com a governamentalidade de seus sexos, corpos e prazeres, escapando de reivindicações identitárias – as bandas Dickless e Lunachicks. As integrantes da Lunachicks mostravam-se preocupadas com questões referentes a uma outra estética e incentivavam outras garotas a montarem suas bandas e subiram nos palcos; enquanto a Dickless, apesar da falta de documentação e informações a seu respeito, é uma proveniência do berro de garota a frente de uma banda de rock pesado e composta por garotas. Esse berro aparecerá, pouco tempo mais tarde, com as bandas de garotas grunges, em especial na voz de Courtney Love e Kat Bjelland, propiciando o berro *riot* – diferente dessas cantoras aqui citadas, expressado principalmente por Kathleen Hanna: é um berro claramente de garota, alternando entre o grave e o agudo. No berro *riot* não se confunde uma voz de tonalidade feminina com masculina, e vice versa, é explicitamente um berro de garota. Na Dickless, a vocalista, ironicamente conhecida como Canary, apresentava um vocal rasgado, gutural. Contudo, sem técnica (tanto o gutural quanto o drive vocal – vocal rasgado – provêm de técnicas respiratórias; a respiração diafragmal é o que produz a sonoridade agressiva, quase animalesca, da voz), os shows da banda eram curtas apresentações de cerca de 20 minutos, geralmente terminando com Canary sem voz.

A Lunachicks foi formada em meados da década de 1980 por Theo Kogan, Gina Volpe e Sydney Silver (Squid), estudantes na Fiorello H. LaGuardia High School of Music & Art and Performing Arts. Lançaram um EP e seis álbuns dos quais a música mais conhecida, no meio underground, é “Don’t Want You” do álbum *Pretty Ugly* (1997). A banda está em hiato desde 2000. Seu visual era inusitado: as garotas subiam ao palco usando figurinos. A vocalista Theo Kogan se montava como drag queen, junto com as demais integrantes da banda combinavam elementos do metal, com referências à filmes trash de terror, produzindo uma estética *freak*. Para as integrantes da Lunachicks o fato de serem uma banda só de garotas era relevante; ter uma banda de garotas não era algo feito para “todo mundo”, mas para as garotas, para afetá-las de maneira positiva: “veja o que estamos fazendo, você pode fazer isso também!”³⁸ Esse discurso se aproxima do discurso *riot grrrl* pela importância da invenção de um espaço de e para garotas, via a atitude punk *do it yourself*. Somente em um espaço assim, sentiam-se seguras [safe] para “abrir seu coração e suas pernas.”³⁹



Figura 18 – Theo e Gina em show da Lunachicks, s/d.

³⁸ Trecho de depoimento da baixista Squid ao documentário *Not Bad for a Girl*. Direção de Lisa Rose Apramian. Estados Unidos, 1995, VHS.

³⁹ Idem.

Kim Gordon, Kim Deal e Mecca Normal

Depois do punk, a presença de mulheres empunhando instrumentos sobre os palcos era possível, aceitável e tolerável, em especial em meio ao indie rock. Dessas bandas alternativas com musicistas mulheres, as de maior sucesso foram a Sonic Youth e a Pixies, mas além delas houve certo destaque para My Blood Valentine, Mary's Danish, Lush, e Throwing Muses. Essas mulheres tocavam outros projetos juntas, inventando novas composições e experimentando musicalidades – Kim Gordon foi parceira de Maureen Tucker, da Velvet Underground, na gravação de *Life in Exile After Abdication* (1989); e Kim Deal (Pixies), Tanya Donelly (Throwings Muses) e Josephine Wiggs (Perfect Disaster) formaram a banda Breeders. Foram as baixistas Kim Gordon e Kim Deal, das bandas Sonic Youth e Pixies, que conquistaram a admiração do público.

Em 1992, diante de uma pausa na carreira da Pixies, Deal passou a se dedicar integralmente à sua outra banda, a Breeders, e não retornou mais a Pixies, que continua ativa. Além de Donelly, Kim Deal chamou sua irmã gêmea, Kelley Deal, e Jim MacPherson para fazerem parte da banda. Sem Donelly, a banda continua em atividade e teve hits como “Cannonball” e “Divine Hammer” – cujos vídeos, muito exibidos na MTV, foram dirigidos por Kim Gordon. Porém, o sucesso da banda foi curto, pois, em novembro de 1994, Kelley foi presa por posse de heroína. Enquanto ela esteve internada em uma clínica de reabilitação a Breeders interrompeu suas atividades, e cada um dos integrantes se voltou para outros projetos e bandas. A banda só foi retomada em 1999, mas “marcada” pelo incidente de Kelly não teve mais nenhum destaque. Kim Gordon montou a Sonic Youth junto de seu companheiro, o guitarrista Thurson Moore com quem dividia os vocais e as composições da banda.⁴⁰ A primeira apresentação da Sonic foi em junho de 1981 durante o *Noise Festival*, evento organizado pelo casal. Na banda, experimentavam a música escapando de classificações e estilos musicais duros; as técnicas e o uso de efeitos sonoros também eram inventados pelos integrantes da banda em conjunto, como salienta Gordon: “nunca quis aprender a tocar baixo, ou guitarra, de uma maneira convencional. E não havia razões para aprender porque na Sonic Youth nós sempre fizemos música por escutarmos uns aos outros” (Kim Gordon

⁴⁰ A filha de Moore e Gordon, Coco Gordon Moore de 17 anos de idade tem uma banda, a Big Nils, junto de mais três garotas e um rapaz. Coco é a vocalista e cita como principais influências musicais da Big Nils, “Bikini Kill, Circle Jerks, e The Runaways”. Disponível em: <http://www.interviewmagazine.com/music/big-nils/#>. (Consultado em 22 de junho de 2014).

apud Gaar, 2002: 371). Mesmo não sendo uma banda palatável, a Sonic Youth atraiu os olhares de grandes gravadoras e fechou contrato com a DGC, por onde lançou seu primeiro álbum, *Goo* (1990). Ainda que com baixo reconhecimento da banda no mercado, Gordon é até hoje conhecida como ícone roqueira musicista.



Figura 19 – Kim Gordon tocando com a Sonic Youth em 1986, no Texas.

Por meio da mídia e de seus *experts* jornalistas culturais, Kim Gordon ficou conhecida como a “avó do *riot grrrl*” (Gaar, 2002: 373). Mesmo sendo pouco mais velha que elas – Gordon nasceu em 1953 – sua atividade intensa envolvendo não só a banda Sonic Youth, mas uma série de projetos, que circulavam também em meio ao design e às artes plásticas, e parcerias musicais, faziam dela uma figura proeminente. A classificação parental – avós, mães, filhas – é bastante comum quando se trata, na mídia e no mercado, de referências a mulheres artistas de mais destaque. Algumas roqueiras

são postas nesta posição, assim como de realezas (Joan Jett é a “rainha do rock’n’roll”), contudo esses reconhecimentos como família e soberania são bem mais fortes na música pop e em suas *popstars*.

Enquanto Gordon era tida como a “avó” do *riot grrrl*, Jean Smith da Mecca Normal era tida como a “mãe” do *riot grrrl* (Gaar, 2002: 373), rotulação a qual Smith recusou, ao negar ser tornada família ou familiar

Eu escolhi não ter filhos – não sou a mãe de ninguém. Em grande parte, esses termos saltam da mente de jornalistas, que, por falta de imaginação, dependem de clichês. Na minha cabeça, um dos elementos do *riot grrrl* era rejeitar gravadoras e estereótipos limitantes (Jean Smith *apud* Gaar, 2002: 372).



Figura 20 – Mecca Normal no festival KAOS, realizado em 1987 na Evergreen State College, em Olympia.

Smith era vocalista da banda e assinava o *fanzine Smarten Up! – A How to Change the World Publication*, que, em 1984, se desdobrou na gravadora Smarten Up!, com a qual pôde cuidar de todo o material da Mecca Normal, desde gravações até

produção e publicidade. Em 1982, quando trabalhava para o jornal *The West Ender*, teve contato pela primeira vez com o pensamento feminista, que a levou a largar o casamento e começar uma banda de punk rock. A banda que Smith começou: Mecca Normal tinha uma composição nada tradicional para o estilo, era composta por ela nos vocais e por David Lester na guitarra, que era o único instrumento presente na banda. No decorrer dos nove trabalhos gravados, Smith foi aprendendo a tocar instrumentos e o som passou a não ser mais de voz e guitarra, ganhando incorporação de outros elementos sonoros e instrumentos. Lester questionava as condutas machistas e era designer do jornal anarquista *OpenRoad*. Smith e Lester, punks, sempre quiseram se manter fora do mercado, diziam não precisar de ninguém além deles mesmos para produzir suas obras, “Muitos da indústria do rock’n’roll poderiam muito bem estar vendendo carros; isso está distante do que me interessa” (Jean Smith *apud* Gaar, 2002: 373). Para ela o rock era um espaço para trocas e não de consumo. A Mecca Normal fez seu primeiro show em 1984, em Vancouver, no Canadá, junto com a banda punk D.O.A., e lançaram seu primeiro álbum homônimo gravado e produzido por eles mesmos na Smarten Up!, em 1986. Trinta décadas depois, a banda continua a existir. Em 2010 os dois abriram o The Black Dot Museum of Political Art em Olympia. Smith segue com a Smarten Up! e Lester é o escritor, que em 2007 publicou *The Gruesome Acts of Capitalism*.

Continuam artistas ativos e seu trabalho tem feito coisas consistentes – eles contam histórias, usam sons, luzes, texturas e imagens que examinam o mundo politicamente. Fazendo isso, nos ajudam a localizar nossas experiências em termos de poder. Esse tipo de arte política cria espaços para resistência (Vail, 2010b: s/p).

Sabe-se de Michel Foucault a Gilles Deleuze, que na sociedade disciplinar e na de controle não existe um espaço privilegiado para resistir, no entanto, o que Vail assinala aqui é de suma importância: no interior da cena punk se propiciava a ampliação de espaços de liberdade, culminando na cena *riot grrrl*, o que, apesar de emergir como espaço para a chamada revolução das garotas, possibilitava a experimentação de práticas de liberdade e outras sociabilidades resistentes ao machismo, aos pequenos fascismos, e ao estilo de vida burguês.

Vail relembra no *webzine JigsawUnderground* a primeira vez que viu um show da Mecca Normal. Era o ano de 1986, estava em Olympia para ver a Black Wedge que viajava se apresentando pela costa oeste do país. Vail era nova, tinha 16 anos, e “as

músicas e a voz de Jean falavam diretamente para a sua experiência como mulher” (Idem). Além de afetar sua vida, foi importante para a Bikini Kill que

era muito influenciada e inspirada pela Mecca Normal. Nós queríamos criar uma cultura feminista jovem para que as garotas pudessem resistir. Mas para que ao menos pudéssemos ter uma ideia de como poderíamos mudar as coisas nós precisávamos de uma análise política de como o capitalismo e o patriarcado impactavam nossas vidas como jovens mulheres. A Mecca Normal nos ajudou a ver e nos encorajou ativamente a encontrar nossa própria voz (Ibidem).

A análise política da Mecca Normal apresentava seus embates contra o capitalismo e o patriarcado a partir de uma perspectiva anarquista, o que repercutiu no *riot grrrl*, em seu caráter antcapitalista e antipatriarcal. A atitude de Smith ao assumir os vocais da dupla também chamava atenção das *riots*, por sua intensidade e singularidade. O *do it yourself* era levado a cabo e experimentado de maneira singular pelos dois.⁴¹

“tem tanto clitóris que não precisa ter bolas”⁴²

Se diante da explosão punk o mercado procurava pelo “próximo Sex Pistols”, diante do grunge, buscava o “próximo Nirvana” e encontrava a sua frente um tanto de bandas só de mulheres: as grunges Babes in Toyland, Hole e L7, que não se recusaram a fechar contrato com grandes gravadoras; e as punks *riot grrrls* que recusavam as gravadoras e o mercado da música. Contudo a atitude indomesticável de nenhuma dessas garotas coube no mercado. O lançamento dessas bandas coincidiu com a eclosão do movimento *riot grrrl* e, diante da recusa *riot* ao mercado, foram a solução para o mercado que as aproximava das bandas *riot* pelo peso e agressividade de suas músicas, além da formação feminina. No entanto, esses acordos com grandes gravadoras não afetaram a experimentação de espaços de liberdade: “Era furioso. Havia muita energia. Era perigoso. Não era o lugar onde uma garota de 16 anos deveria estar.”⁴³

Kat Bjelland, vocalista e guitarrista da Babes in Toyland, integrou sua primeira banda *all-female*, Venarays, quando se formou na escola e mudou para Portland, cidade

⁴¹ Apesar de mais de dez álbuns e EPs gravados e da existência de um site oficial atualizado, não há muita documentação do trabalho da banda disponível na rede; são poucas as letras de música encontradas.

⁴² Trecho da música “Fast and Frightening” da banda L7.

⁴³ Trecho de depoimento de Jennifer Finch ao documentário *Not Bad for a Girl*. Direção de Lisa Rose Apramian. Estados Unidos, 1995, VHS.

onde encontrou Courtney Love que, como ela, partilhava a paixão pelo rock e trabalhava como *stripper*. Noto que Love, Bjelland e Kathleen Hanna trabalharam como *strippers*, as duas últimas para ajudar a pagar as contas de uma vida universitária, as três tinham suas considerações enquanto feministas postas em descrédito, majoritariamente, por acharem que alguém cujo emprego está no mercado do sexo não pode se dizer feminista. Depois de assistirem a um show da *all-female* Frightwig, Love e Bjelland decidiram montar uma banda juntas. Entraram em contato com a baixista Jennifer Finch e formaram a Sugar Baby Doll, em 1981, mas a banda não vingou, em 1984, Love e Bjelland montaram a Pagan Babies que chegou a lançar uma demo em 1986.⁴⁴

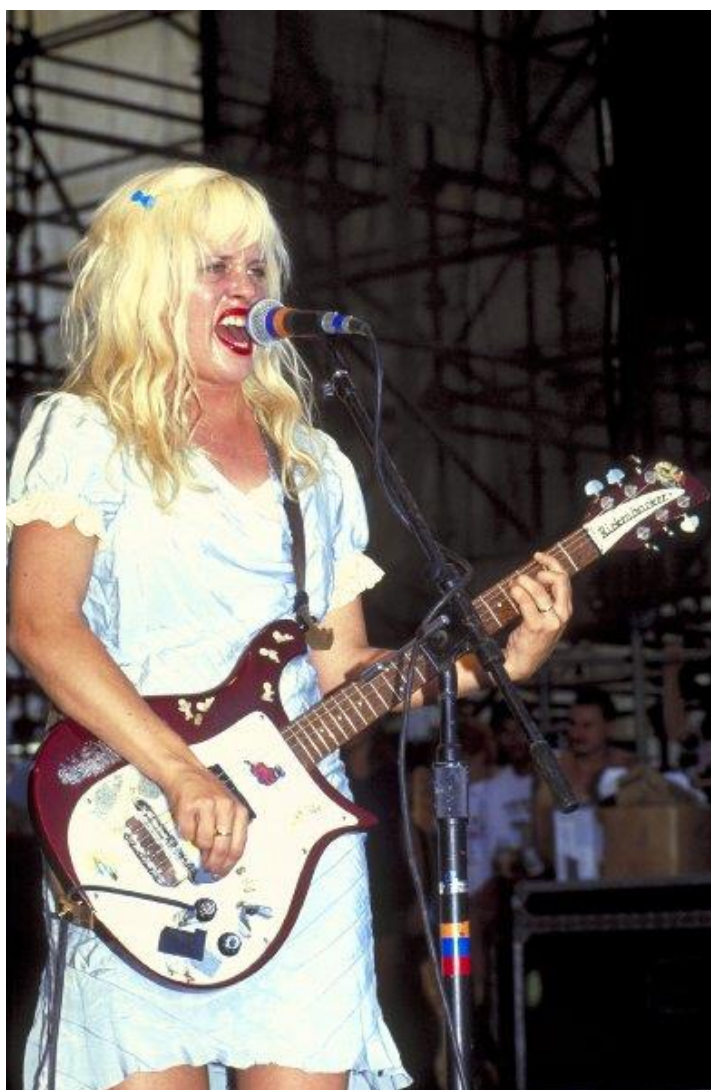


Figura 21 – Kat Bjelland durante show da Babes in Toyland no Lollapalooza, 1993.

⁴⁴ Duas músicas escritas por elas nesse período foram gravadas posteriormente, “The Quiet Room” pela banda de Bjelland, Babes in Toyland; e “Best Sunday Dress” que ganhou uma versão acústica especial para o MTV Unplugged da Hole, banda de Courtney Love.

Em Minneapolis, Bjelland encontrou Lori Barbero, uma garçonne *dreadlocked* que, como ela, admirava Billie Holiday. Bjelland a convidou para comporem juntas uma banda. Barbero não tocava nenhum instrumento, mas tinha vontade de tocar bateria, e assim começou a Babes in Toyland. A banda passou por diferentes formações, incluindo uma rápida passagem de Courtney Love no baixo, e se consolidou com Bjelland, tocando guitarra e cantando, Barbero na bateria, e Michelle Leon no baixo. A experiência nos palcos mostrava o impacto que uma banda de rock *all-female* podia ter sobre as garotas roqueiras: “Nada faz sentir melhor do que ver garotas percebendo, pela primeira vez, que o rock’n’roll pode ser para elas também” (Kat Bjelland *apud* Gaar, 2002: 390). As apresentações da Babes eram fortes e entusiasmantes, contagiadas pela energia de Bjelland que chacoalhava todo o corpo enquanto tocava sua guitarra dando passinhos apressados sem sair do lugar e chutes no ar; olhos revirados, berrava, grunhia, babava e cuspiu: “[Bjelland] era como a Linda Blair no Exorcista, tocando da maneira mais louca, os acordes de guitarra mais inventivos, e usando um vestidinho. Ela não estava assimilada na coisa do rock dos caras – ela tinha sua própria pegada. E essa banda influenciou tanta gente” (Kathleen Hanna *apud* Gaar, 2002: 390).

Lançaram seu primeiro álbum, *Spanking Machine* em 1990, e no outono desse mesmo ano, excursionaram pela Europa abrindo os shows da Sonic Youth. Seu segundo EP, *To Mother* (1991), atingiu a primeira posição entre os *indies* no Reino Unido. Desde essa época, a intenção de Bjelland era trabalhar com grandes gravadoras: “se você tem uma banda boa, com um som diferente, então você deve ter uma gravação que vá pra fora [do underground]” (Kat Bjelland *apud* Gaar, 2002: 392). Em 1992, lançaram pela Reprise *Fontanelle*, cuja review no *Los Angeles Time* classificou como: “Essa pode ser a mais brutal performance já lançada por uma grande gravadora, mas também uma das mais necessárias.” Questões políticas relacionadas ao seu estilo de vida, ao seu sexo e ao seus corpos não apareciam em suas músicas, mas o visual de bonequinha, o som sujo, os berros e a presença de Bjelland nos palcos, a frente de sua *all-female band*, produziram a partir da arte da Babes, efeitos políticos de ruptura e questionamento à conduta esperada de meninas e mulheres. A música de repercussão mais notória do disco foi “Bruise Violet”, oferecida a Courtney Love, que como Bjelland costumava se apresentar de *babydoll*. Esse visual de Love e Bjelland foi apelidado de “kinderwhore”, algo como puta amável, por vestir o *babydoll*, símbolo de certa inocência virginal, estando em bandas de grunge e com o corpo marcado de quem trabalhava na noite dançando e fazendo *striptease*; combinavam o vestidinho de boas moças, com meias

três quarto, sapatinho e fivela no cabelo, ao batom vermelho borrado, ao cabelo despenteado e a atitude rock'n'roll, empunhando suas guitarras e berrando a frente de suas bandas de músicas barulhentas, pesadas e furiosas, feitas por garotas.



Figura 22 – Courtney Love em show da Hole, The George, 1995.

Ficaram alguns anos sem publicar material novo, lançando *Nemesisters* em 1995, o disco mais brando da Babes que desanimou o público animado com as canções brutais cantadas de modo insano por Bjelland. Em 1998, Bjelland se dedicou a produção musical da série *Witchblade* e formou uma nova banda, Katastrophy Wife; Barbero investiu em seu próprio selo, Spanish Fly; Herman havia deixado o grupo cerca de dois anos antes. No final de 2014, anunciaram o retorno aos palcos da Babe in Toyland.

Outra banda de garotas a captar atenção do mercado nos anos 1990 foi a L7. Em seu esforço para serem vistas antes como musicistas e depois como mulheres, recusavam-se figurar em artigos sobre as mulheres no rock: “Criar gênero a partir do sexo é simplesmente horrível para mim. Há algo único em ser mulher, mas não é tudo isso” (Jennifer Finch *apud* Gaar, 2002: 393).

A L7 foi formada em meados dos anos 1980 na cidade de Los Angeles, por Donita Sparks e Suzi Gardner nas guitarras, Jennifer Finch no baixo, e, depois de dois bateristas temporários, Demetra Plakas. Com essa formação fixa – até o hiato em 2000 e retomada em seu retorno anunciado em 2014 – a L7 estabeleceu uma sonoridade encorpada e muito característica, combinando riffs abafados de guitarra alternados a riffs pungentes e solos, uma base firme da bateria esmurrada de Plakas e os vocais diretos de Sparks, a uma levada cativante de procedência na surf music.

Em 1992, gravaram pela Slash *Bricks Are Heavy*, álbum que assim como o seguinte, *Hungry for Stink* (1994), não fez muito sucesso.⁴⁵ A banda ganhou reconhecimento por sua atitude escandalosa, após algumas apresentações que impressionaram o público que esperava uma conduta de meninas. Costumavam apresentar-se sem camiseta, geralmente usando tops, e tomando cerveja que, eventualmente, jogavam no público.

⁴⁵ Recentemente, *Bricks Are Heavy* foi considerado pela Rolling Stone como uma das “100 gravações essenciais dos anos 1990”. Disponível em: <http://www.motorhead.ru/int3217.htm>. (Consultado em 18 de agosto de 2014)



Figura 23 – Em agosto de 1992 durante a apresentação da banda no Reading Festival, diante das vaias do público devido a problemas no som, Donita Sparks arrancou seu absorvente interno e lançou contra a audiência gritando “Comam a porra do meu absorvente usado”.



Figura 24 – Em 1992, no final da apresentação do hit “Pretend We’re Dead” no programa inglês *The Word*, Sparks baixou as calças, ficando nua da cintura para baixo, enquanto Finch, que havia tocado desde o início de top e bermuda, se jogou sobre a bateria numa atitude comum aos rapazes grunges, consagrado pela banda mais famosa do estilo, Nirvana.

Mas o sexo das garotas do L7 não era fácil de ser vendido. As garotas não respondiam aos padrões estéticos, nem às condutas adequadas. Era difícil capturá-las em identidades e elas não davam brecha para serem assunto polêmico, “Sou lésbica? Sou um rapaz preso em um corpo de mulher? O que está acontecendo comigo? Mas me tornei mais ‘tanto faz!’ . Eu faço o que tenho vontade de fazer”⁴⁶ essa simples conclusão a qual Sparks foi levada, pelo prazer da experimentação, teve a potência de fazer ruir o O posicionamento político das integrantes da banda não cabia nos padrões do mercado. No dia 25 de outubro de 1991, as garotas da L7 juntas com Sue Cumming, editora da *LA Weekly*, realizaram o primeiro Rock for Choice – festival organizado por elas como um evento beneficente para a descriminalização do aborto nos Estados Unidos – que teve na *line-up* L7, Hole e Nirvana. As garotas da L7 não conseguiam espaço para participar de eventos feministas, uma vez que também não apresentavam uma contraconduta esperada por não se “assumirem” gays ou feministas. Depois de sua realização, as organizadoras produziram informes para auxiliar na realização de Rock for Choice em outras cidades e por outras pessoas de maneira descentralizada. Tal como o Ladyfest nos anos 2000.



Figura 25 – L7 e Joan Jett no *backstage* do Rock for Choice, 1992.

⁴⁶ Trecho de depoimento de Donita Sparks ao documentário *Not Bad for a Girl*. Direção de Lisa Rose Apramian. Estados Unidos, 1995, VHS.

Dentre essas bandas a que atingiu maior *high-profile* foi a Hole de Courtney Love, “a mulher mais popular do rock nos anos 1990 – embora, tipicamente, muito do debate entorno dela tenha sido centrado na sua imagem e comportamento, não na sua música” (Gaar, 2002: 496).

Courtney Michelle Harrison nasceu no dia 09 de julho em 1963, na cidade de São Francisco. Ainda menina começou a praticar pequenos furtos que a levaram a contínuas internações no Nelson College for Girls até ser expulsa por correr sem roupa pelos corredores; na Children’s Farm Home, local aonde, aos 13 anos, descobriu The Runaways e ficou encantada; e na Hillcrest Youth Correctional Facility (Oregon Youth Authority), onde pagou pena de dois anos por ter roubado peças de roupa em uma loja.

Ao sair da prisão, foi para Portland trabalhar como *stripper*, profissão que exerceu em diferentes regiões dos Estados Unidos, da Europa, no Alaska, Japão, Taiwan. Em meados de 1980, foi à Los Angeles tentar ser atriz. Conseguiu seu primeiro papel como coadjuvante no filme *Sid and Nancy* (1986), de Alex Cox. Foi nessa época que começou a usar heroína.

Depois da segunda tentativa frustrante de tocar com a amiga Kat Bjelland, na Babes in Toyland, Love resolveu montar sua própria banda:

Eu quero alguém que saiba tocar bem, e se segurar na frente de 30.000 pessoas, que tire sua camiseta e tenha um ‘vá se foder’ escrito em suas tetas. Se você não tem medo de mim e não tem medo de dizê-lo, escreva-me uma carta. Sem mais covardes, sem mais garotas falsas, eu quero uma puta [whore] do inferno...⁴⁷

O primeiro a lhe retornar foi o guitarrista Eric Erlandson, junto de quem fundou, em 1989, a banda Hole – nome escolhido em referência a uma passagem da tragédia grega *Medéia*, “Há um buraco [hole] que perfura minha alma.”

Em janeiro de 1990, Courtney Love encontrava-se no clube Satyricon, em Portland, quando conheceu Kurt Cobain. Reencontraram-se, novamente, em 1991, nos bastidores de um show da L7 em Los Angeles e demoraram alguns meses para ficarem juntos. Courtney estava com Billy Gorgan, da banda Smashing Pumpkins, de quem se separou depois de ganhar de Cobain a música “Heart-Shaped Box” – “Ela me olha como um pisciano [signo de Cobain] quando estou fraco/ Estive preso na sua caixa em

⁴⁷ Extraído do comunicado escrito por Courtney Love, conforme apresentado na série documental *The E! True Hollywood Story: Courtney Love*. Direção de Michael Hacker. Estados Unidos, E! Entertainment, 2003, DVD.

forma de coração por semanas/ Fui arrastado para dentro da sua armadilha, feita de pixe magnético” (Nirvana, “Heart-Shaped Box”).⁴⁸

Foi nessa época que a Hole gravou seu primeiro single, “Retard Girl” que depois entrou no álbum de estreia *Pretty on the Inside* (1991), coproduzido por Kim Gordon. É certamente o disco mais agressivo da banda, barulhento, com Courtney aos berros na maioria das canções que lidam com temas como violência sexual, prostituição e incesto. As canções da Hole, em sua maioria compostas por Love, são de fúria e dor, explicitando a procedência punk do grunge. A estreia da banda foi aclamada no Reino Unido e, nos Estados Unidos atraiu atenção de críticos de música e roqueiros. Mas os holofotes se voltaram para a banda, especificamente para Love, quando em fevereiro de 1992, a revista *Vanity Fair* denunciou que ela estava usando heroína durante a gravidez. Courtney Love estava grávida de Frances Bean Cobain, filha única da cantora com Kurt Cobain. A matéria foi devastadora para o casal, que vivia uma relação intensa, repleta de drogas e melancolia. Love apressou-se em justificar que havia interrompido o uso de drogas imediatamente ao saber da gravidez. Frances nasceu saudável, mas Love e Cobain perderam sua guarda duas semanas após o parto. A sentença só foi revogada diante da comprovação da saúde do bebê, submetido a uma série de exames.

Em 1993, Love retomou a Hole com uma nova formação, Patty Schemel na bateria e Kristen Pfaff no baixo, gravaram o segundo álbum *Live Through This* agora pela grande DGC e mostrando um som menos pesado que agradou os críticos. No entanto, o lançamento do proeminente trabalho da Hole foi obstruído pelo suicídio de Kurt Cobain, no dia 04 de abril de 1994. Rapidamente jornalistas começaram a sinalizar que haveria uma “ironia” contida no título do álbum, nas letras de algumas músicas, no que apontavam como um “pressagio da desgraça”. Essas acusações, que no limite apontam-na como assassina de Kurt Cobain, repercutem até hoje sobre Love.⁴⁹

⁴⁸ “The moment Kurt Cobain met Courtney Love”. Disponível em: <http://www.thedailybeast.com/articles/2014/03/04/the-moment-kurt-cobain-met-courtney-love.html>. (Consultado em 18 de agosto de 2014).

⁴⁹ O resultado mais buscado na Google, em português, em combinação com o nome da cantora é “Courtney Love matou Kurt Cobain”. Em inglês a combinação – “Courtney Love killed Kurt Cobain” – é a segunda mais buscada.

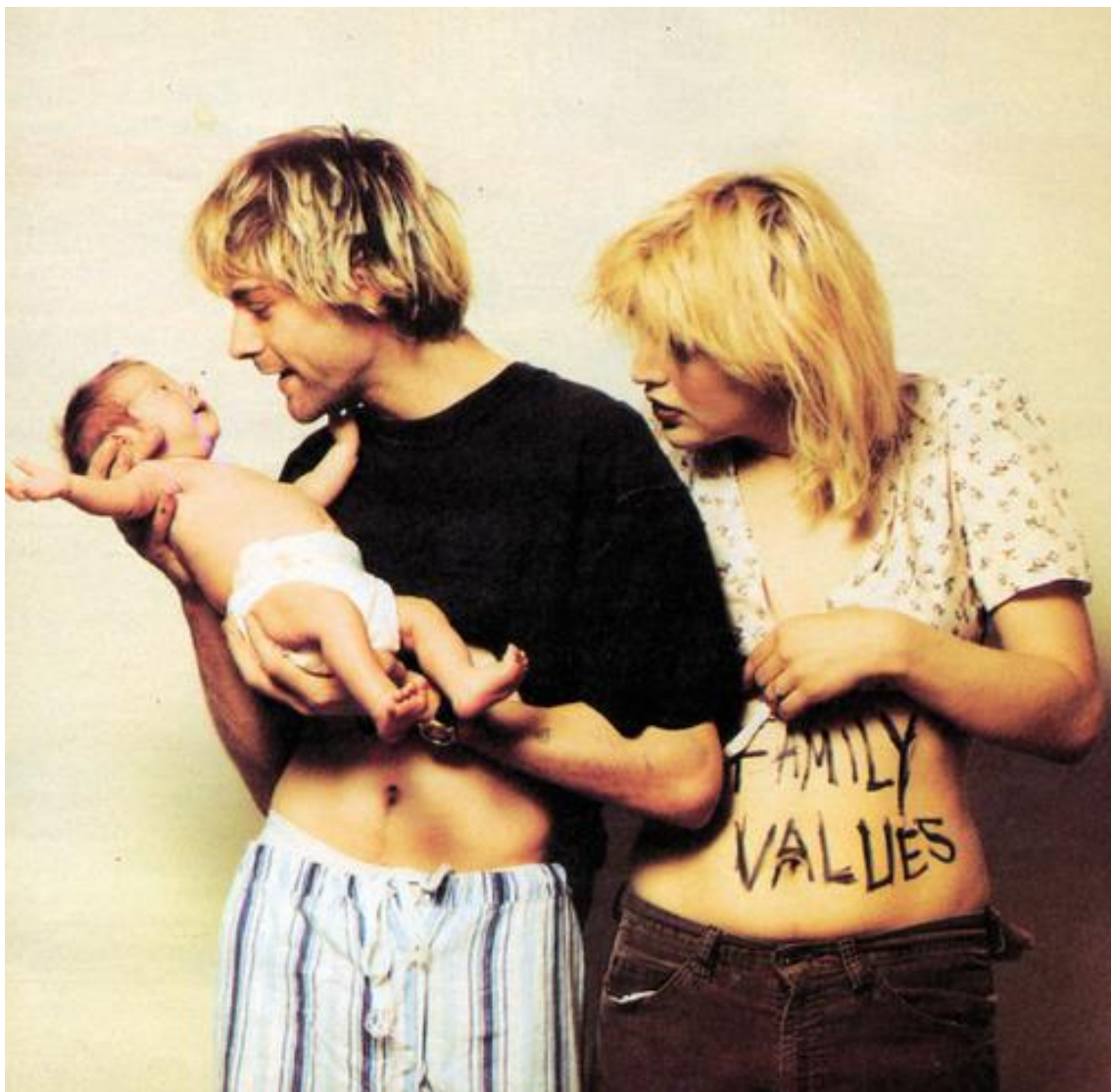


Figura 26 – Kurt Cobain e Courtney Love com Frances Bean Cobain, 1992. Foto de Guzman.

Dois meses depois, Kristen Pfaff foi encontrada morta em decorrência de uma overdose de heroína. A banda saiu em turnê para divulgar o novo disco apenas em agosto, quando a canadense Melissa Auf Der Maur assumiu o contrabaixo. Courtney Love não saía dos noticiários, sendo alvo de acusações e suspeitas, inclusive acerca da autoria de suas músicas – quando estava com Kurt Cobain, diziam que ele compunha as músicas do Hole; quando estava com Billy Gorgan, da banda Smashing Pumpkins, diziam que ele compunha as músicas do Hole. A banda ficou sem novas composições por mais quatro anos, o que, diante de um mercado de produções instantâneas, manteve a Hole na mídia especializada como uma confirmação de que a autoria de suas canções não seria de Love, tampouco dos demais integrantes do grupo vistos como uma mera

banda de apoio da cantora.⁵⁰ Ela também enfrentava processos judiciais por envolvimento em brigas e pelo uso de substâncias ilícitas. Dentre esses processos, respondia por ter socado Kathleen Hanna durante o Lollapalooza de 1995, no qual estavam na *line-up* Bikini Kill, Hole e Sonic Youth. Love, sem razão explícita, socou o rosto de Hanna nos bastidores do festival. Os seguranças do evento chamaram a polícia, a quem Hanna declarou ter sido “agredida”.⁵¹ A conduta de Hanna, ao denunciar Love para a polícia, é incompatível com a coragem da atitude *riot grrrl* que afirma a autodefesa, a segurança enquanto *safety* e não o apelo de *secutiry*, e à união de garotas. Ainda que Hanna utilizasse da retórica afirmação: “Eu estava vendo a banda [Sonic Youth] e Courtney chegou e me atacou. (...) é uma merda ser agredida. Ainda mais por uma mulher, deveríamos ser aliadas.”⁵² Essas encrencas de Love mantinham-na nos noticiários, sob as lentes de *paparazzis*, vendida pelo mercado do entretenimento como *bad girl* e uma mulher fora de controle.

Em 1998, lançaram *Celebrity Skin* (1998) que, a despeito do momento nada tranquilo da vida de Love e dos outros integrantes da banda, foi concebido em outra atmosfera musical, com uma roupagem mais pop. Não à toa, *Celebrity Skin* foi o álbum da Hole mais vendido. As atividades da banda foram minguando e, em 2002, anunciaram seu fim. Courtney Love, que segue em carreira solo, é uma figura importante para essa pesquisa. Sua relação esquiva com as *riot grrrls* e sua entrada como *angry white female* no mercado serão retomadas no terceiro capítulo.

⁵⁰ Nesse período Love voltou-se inteiramente para a carreira de atriz, participando dos filmes *Feeling Minnesota* (1996) de Steven Baigelman, *Basquiat* (1996) de Julian Schnabel, e *The People VS. Larry Flynt* (1996) de Milos Forman.

⁵¹ “Lollapalooza Back Biting: Thurston Moore Squeals on Courtney”. Disponível em: <http://www.mtv.com/news/506111/lollapalooza-back-biting-thurston-moore-squeals-on-courtney/>. (Consultado em 04 de setembro de 2014).

⁵² Depoimento de Kathleen Hanna ao documentário *The Punk Singer*. Direção de Sini Anderson. Produção de Sini Anderson and Tamra Davis. Crowdfunded production, independent production, 2013. DVD.



Figura 27 – Melissa Auf Der Maur, Courtney Love, Patti Schemel e Eric Erlandson. Foto promocional do álbum *Celebrity Skin*, 1998. Foto de Guzman.

das mulheres no rock

A partir do que foi apresentado neste capítulo, é possível afirmar a potência *menor* do estilo de vida *riot grrrl*, manifesto pelo *girl power* capaz de produzir resistências ao poder exercido sobre seus corpos. A afirmação de uma segurança por meio da autodefesa, enquanto *safety*, e portanto apartada e contrária ao Estado, confirma a exterioridade da *máquina de guerra*. Ao invés de procurarem intervenções policiais e institucionais, propiciaram o encontro de garotas diferentes as quais partilhavam da mesma inquietação: a força de condutas machistas e de pequenos fascismos, dentro e fora do punk, que incidiam e investiam sobre seus corpos e subjetividades. Desses encontros, produziram outras sociabilidades entre garotas amigas e outras relações com

o sexo e os prazeres; deixa de ser relevante se chamavam isso de revolução ou forma da revolta libertária; está em cena o desmanche de um teatro de rebeldias nascido nas universidades, atravessados pelo rock e o punk, a produção de uma *máquina de guerra* que busca instabilizar normatividades colocando dinamicidade em fluxos que provocam o mercado da música, e que em certa medida instabilizam as propostas *alternativas*, que por si só acabam acenando para voluntárias capturas.

Recusando tornarem-se vítimas, reverteram a situação. Seus corpos violentados, vendidos em *poledances* e despidos sem tesão, se transformaram ao experimentarem em meio a radicalidade do punk e ampliação de espaços de liberdade. Afirmaram-se como *sluts* e experimentaram seu sexo solto e o prazer de seus corpos apartado de relações violentas ou de dominação, das normativas e das regulações do prazer em sua luta incessante com o dispositivo de sexualidade. Isso também, porque recusaram identidades. Assim, revigoraram os feminismos e recusaram sua captura institucional, distanciando-se dos desdobramentos institucionalizados do movimento feminista pós década de 1970 e do moralismo politicamente correto que apaziguou lutas políticas minoritárias no final do século XX. Afirmaram-se como minorias e recusaram a maioria.

Mesmo diante das investidas do mercado, as *riot grrrls* o recusaram. Negaram-se a fechar contrato com grandes gravadoras, a aparecer na televisão, e, devido a investida covarde midiática, pararam de conceber entrevistas. Continuaram, até o final dessa primeira fase em 1994, a gravar em pequenos selos de amigos e trocar informações entre si via *fanzines* e correspondências, abdicando qualquer necessidade da grande mídia, mesmo sem a difusão da internet.

Quanto às suas principais proveniências aqui apresentadas, destaco a estética andrógina apreendida de Patti Smith, a apropriação de símbolos de feminilidade como os babydolls usados por Kat Bjelland e consagrados no *mainstream* por Courtney Love, e o rompimento com um visual identitário vinculado a conceitos de gênero a partir de Joan Jett, L7, Lunachicks e Tribe 8. A prática de inscrever em seus corpos, nus ou seminus, remete ainda à L7 e Tribe 8 e sua vocalista, Breedlove, de seios à mostra e um grande “a na bola feminista” (“a na bola” como referência aos anarquismos combinado com o símbolo que designa o gênero feminino). Atento para as procedências de referência anarquistas nas bandas Tribe 8 e Mecca Normal, que serão exploradas no próximo capítulo.

Quanto à música, além do punk rock, essas procedências possibilitaram às garotas berrar. O berro dessas garotas dispensa técnicas e harmonia, e encontra suas procedências em meio às meninas metaleiras e às garotas grunges. A música que mistura canto sem técnica vocal, berros e fala remete também às experimentações *underground* de Patti Smith e Yoko Ono. A atitude contestadora explicitada nos palcos aparece nas *riots* e apresenta contornos tangenciais no *mainstream* ao vender as excêntricas artistas, Patti Smith, Yoko Ono, Janis Joplin, Joan Jett e as Runaways, Babes in Toyland, L7, e Hole.

A relação entre o feminismo anunciado por essas artistas que provêm o *riot grrrl*, em letras de músicas como de Yoko Ono, The Runaways, Tribe 8, Team Dresch, Lunachicks, Mecca Normal, Sonic Youth, L7, Niravana e Hole serão confrontadas com o feminismo enunciado nas músicas de bandas *riots* no próximo capítulo.

capítulo 2 – girl power

O Riot Grrrl não é algo com apelo para o *mainstream*. Ele não irá mudar a sociedade. Mas ele está me transformando. Ele não é o ponto final no meu manifesto político – é uma parte, é resistência criativa e me leva para além de suas próprias fronteiras (Chidgey, 2007: 104).

O apontamento de Red Chidgey, *riot grrrl* inglesa que hoje é docente no King's College London, sinaliza para um ponto importante na prática política das *riots*: ao mesmo tempo em que falavam em uma revolução, as práticas inauguradas por elas produziram mais transformações nelas mesmas do que, efetivamente, transformações sociais, que podem ser consideradas no âmbito geral da sociedade e na própria cena punk na qual, em meio a muitos enfrentamentos propiciaram questionamentos em alguns rapazes, que a repercutiram trazendo questões relativas às condutas machistas para suas composições e *fanzines*.

Essa transformação de si acontecia através do que estavam inventando: a nova linguagem, o outro jeito de fazer, o outro estilo de vida, a outra estética que marcavam em seus próprios corpos, em seus *fanzines* e no berro liberado em suas músicas. Algo próximo ao que Michel Foucault apontou quando traçou as relações entre o trabalho na produção do saber e o trabalho artístico, “Essa transformação de si pelo seu próprio saber é, creio, algo bem próximo da experiência estética. Para que um pintor trabalhe senão para ser transformado por sua pintura?” (Foucault, 2004: 256).

A isso, somam-se as considerações de Foucault sobre a vida artista como “uma vida singular, que não pode ser reduzida totalmente às dimensões e às normas ordinárias” (Foucault, 2011: 164). A vida e obra deste artista não se separam, como produtor e produto; ele se transforma por meio dela, “sua vida deve ser, de certo modo, uma manifestação da própria arte em sua verdade”; trata-se de uma “manifestação de ruptura escandalosa, pela qual a verdade vem à tona, se manifesta e toma corpo” (Idem).

Pode-se dizer que o *riot grrrl* não foi marcado por uma politização específica. Nem mesmo em relação ao seu feminismo é possível especificá-lo em alguma adjetivação seja como liberal, radical ou socialista. Em sua maioria, estudantes universitárias, as *riot grrrls* tinham leituras feministas, mas “essa literatura feminista não era, necessariamente, referenciada no estilo de escrita das autoras, em seu vocabulário e na forma de abordagem” (Chidgey, 2007: 129). As *riot grrrls* revigoraram o feminismo,

se afastaram dos protestos tradicionais focados no Estado, como marchas, manifestações e petições, pela ideia de um ativismo que

incorporou a subversão cultural diária por meio da criação de arte, músicas, filmes, zines e comunidades (Downes, 2007: 27).

O *riot grrrl* é um “movimento sem líderes ou ideologia centralizada”, como constata a jornalista Nadine Monem (2007: 07), que frequentou a cena *riot* inglesa. Sua afirmação é confirmada em obras, *fanzines* e músicas, produzidas nesta cena – “Não há copyright sobre esse nome então se você está sentada aí, lendo isso, e você sente que você deveria ser uma *riot grrrl*, então provavelmente você já o é, por isso se chame de *riot grrrl*” (*Girl Germs* #3, 1992 *apud* Darms, 2013: 53). No entanto, existem algumas questões comuns entre aquelas identificadas como *riot grrrls*, circunscritas à luta voltada contra as condutas machistas e os pequenos fascismos que insidiam sobre suas vidas, e um jeito de fazer e um estilo de vida compostos por uma atitude feminista, amplamente caracterizada pelo combate a essas condutas, somada à atitude punk autogestionária *do it yourself*.

Neste capítulo, dedico-me a analisar o material produzido e o discurso enunciado pelas *riots* nos Estados Unidos, durante os anos 1990, e no Brasil, desde meados desta década até a primeira dos anos 2000. Apresento trechos de diferentes *fanzines*, mas atento para algumas publicações instauradoras do movimento: *Jigsaw* e *Chainsaw*, ambas de 1989, assinadas por Tobi Vail e Dona Dresch; *Girl Germs*, *Riot Grrrl* e *Bikini Kill*, feitas por integrantes das primeiras bandas *riots*, Bratmobile e Bikini Kill, assinados por Allison Wolfe e Molly Neuman e Tobi Vail e Kathleen Hanna.

Além da escrita dos *fanzines*, apresento trechos de músicas compostas por bandas *riots*. O berro *riot*, liberado de quaisquer técnicas vocais e harmonia, aparece aqui por meio das letras das três primeiras bandas *riots* – Bikini Kill, Bratmobile e Heavens to Betsy –, da banda *riot queer* Team Dresch, de Donna Dresch, da banda Excuse 17 de Carrie Brownstein, que montou, em 1994, a Sleater-Kinney com Corin Tucker, da Heavens to Betsy. Em todas há mais berro do que canto. Ouve-se berros que soam quase como guturais, exprimindo a fúria, a animalidade: os três erres dessas garotas indomesticáveis às esperadas condutas femininas. Ouve-se também berros típicos de garotas, sem rouquidão ou gravidade, que não deixam dúvidas aos ouvintes de que se trata da voz de garotas.

Quanto à documentação referente à cena nacional, utilizo material coletado por mim em entrevistas realizadas com garotas que estiveram ou estão vinculadas ao movimento – no período de meados dos anos 1990 até a atualidade. Quanto aos *fanzines* e letras de música, destaco as publicações mais próximas aos anarquismos e que

circularam no início dos anos 2000; as letras das bandas *riots* Dominatrix, Anti-corpos, Hats, Lava, Siete Armas e Santa Claus, e da banda de punk rock feminista Bulimia. Procuro, a partir dessa análise, mostrar a tensão presente neste movimento, ora afirmando práticas que tendem à ampliação dos espaços de liberdade e, portanto, de resistências e transformação de si, ora reafirmando práticas que tendem à conformidade com o neoliberalismo e à conduta democrática como valor universal.

Interessa dar maior atenção ao que possibilitava a ampliação de espaços de liberdade e a potência *menor*. Procuro mostrar as diferentes nuances que habitavam uma cena muito aberta às garotas e na qual não havia uníssono ou uniformidade. Apontar algumas condutas pontuais de modo a buscar uma conduta *riot grrrl* seria me aproximar da crítica midiática estadunidense, que tangencia a de alguns homens da cena, não somente punk mas underground como um todo, nos Estados Unidos e aqui no Brasil. Essas críticas se baseavam na localização de lideranças ou representantes do movimento em suas “pioneiras” – lá, na Bikini Kill e aqui, na Dominatrix, e respectivamente em Kathleen Hanna e em Elisa Gargiulo sendo que, ambas, recusavam liderar. Por parte da mídia, é coerente a busca por lideranças de movimentos, pois não concebe uma organização sem chefia ou vanguarda. Para os punks e indies, diante do ambiente horizontal que vivem, é incoerente a crítica que os aproxima da mídia e do mercado quando leva a entender que não conseguem compreender um movimento de garotas sem liderança, porque permanecem reféns da ideia de que as mulheres sempre disputam entre si, ou porque o que elas berram lhes anuncia algo insuportável levando à imediata reação defensiva: sexistas são vocês.

Em um primeiro momento, retomo questões anunciadas no capítulo anterior relativas a escrita das garotas na feitura de seus *fanzines* e músicas, e ao que chamavam de revolução do estilo das garotas, permeada pelo berro *girl power*. Depois, apresento questões que emergiram no *riot grrrl* e que se desdobraram em capturas no mercado da música e do entretenimento, e em sua metamorfose radical com a Pussy Riot: sexo, relação entre amigas, qual o feminismo enunciavam – aqui entra a discussão acerca de *girl power*-empoderamento de si-empoderamento –, e por fim, alguns ecos libertários de suas práticas. Essas questões atravessam o capítulo, cuja primeira parte apresenta o *riot* estadunidense e a segunda o *riot* nacional, com suas conversas e conexões.

a escrita e o berro das garotas

Os *fanzines* feitos por garotas punks precedem a eclosão do *riot grrrl*, como o *Jigsaw* de Tobi Vail e o *Chainsaw* de Donna Dresch, ambos de 1989, e suas autoras estiveram envolvidas nas agitações *riots*. Suas publicações marcaram uma nova perspectiva diante das demais da cena punk e apresentavam abertura para uma outra estética e uma outra linguagem. A atitude punk *do it yourself* possibilitou às garotas as experimentações de escrita por meio dos *fanzines* (que literalmente significam ‘revista do fã’).

As procedências da escrita e produção de zines remete aos movimentos de antiarte do século XX – Mail Art, Dada, Fluxus, The Situationist International – e às publicações de poesia dos beatniks na década de 1950. A palavra *fanzine* foi inventada em 1941, por Russ Chauvenet, para se referir à onda de publicações de ficção científica, semanais, que emergiram com força nos Estados Unidos no decorrer dos anos 1930. O termo era usado como referência aos fãs de ficção científica que produziam suas narrativas próprias. Em 1980, em meio à cena punk a prática da escrita de *fanzines* foi retomada, agora, não mais como uma publicação de fãs, mas como uma maneira de expressão possível a todos que frequentam a cena, diluindo a separação entre ídolos e fãs. Em meados dos anos 1980 e início de 1990, a escrita de *fanzines* por garotas e *queers* transformou a experiência desse tipo de publicação, apresentando mais do que novas temáticas, um novo estilo de escrita – em meio à cena punk era comum escrever sobre bandas, discos e textos políticos panfletários. Essas garotas e *queers* traziam uma nova perspectiva e lidavam com questões políticas a partir de si, de seus corpos e sexo. Os escritos partiam de suas experiências pessoais como garotas e *queers* em meio a uma cena masculina e uma sociedade patriarcal. Eles problematizavam a própria cena punk.

A primeira edição de *Jigsaw* marca a intenção da autora em fazer uma publicação na qual pudesse apresentar suas perspectivas e discussões, de garota, sobre a música. Na abertura do *fanzine*, Tobi Vail conta que sua mãe, quando criança, tinha enorme vontade de tocar guitarra, mas acabou ganhando um banjo de presente dos seus pais – “tudo que ela podia fazer era chorar porque o Elvis não tocava banjo, e ninguém entendia” (*Jigsaw #1*, 1989 *apud* Darms, 2013: 21). Ela explicita as dificuldades para uma garota fazer e se posicionar no rock e incita, via *do it yourself*, as leitoras apaixonadas por música e que gostariam de tocar algum instrumento a se arriscarem.

Chainsaw, assinado por Donna Dresch, acrescentava à percepção de garota punk a percepção de *queer*. Mais do que a música, sua motivação para escrever advinha do que ela considerava como “frustrações” –

na música. Frustração por viver, por ser uma garota, por ser homo, por ser uma desajustada [misfit] em qualquer sentido. Por ser uma dork [uma pessoa estranha, antissocial], você sabe, a última criança a ser escolhida para o estúpido time de chutarabola [kickball] na escola. É aqui que toda essa coisa do punk rock vem em primeiro lugar. NÃO da Sex Pistols ou de L.A. mas de geeks [nerds] que decidiram ou perceberam (ou alguma coisa) ‘virar a mesa’ e então falar, e tomar o controle de suas (nossas) vidas e formar um underground real (*Chainsaw* #2, 1990 *apud* Darms, 2013: 23).

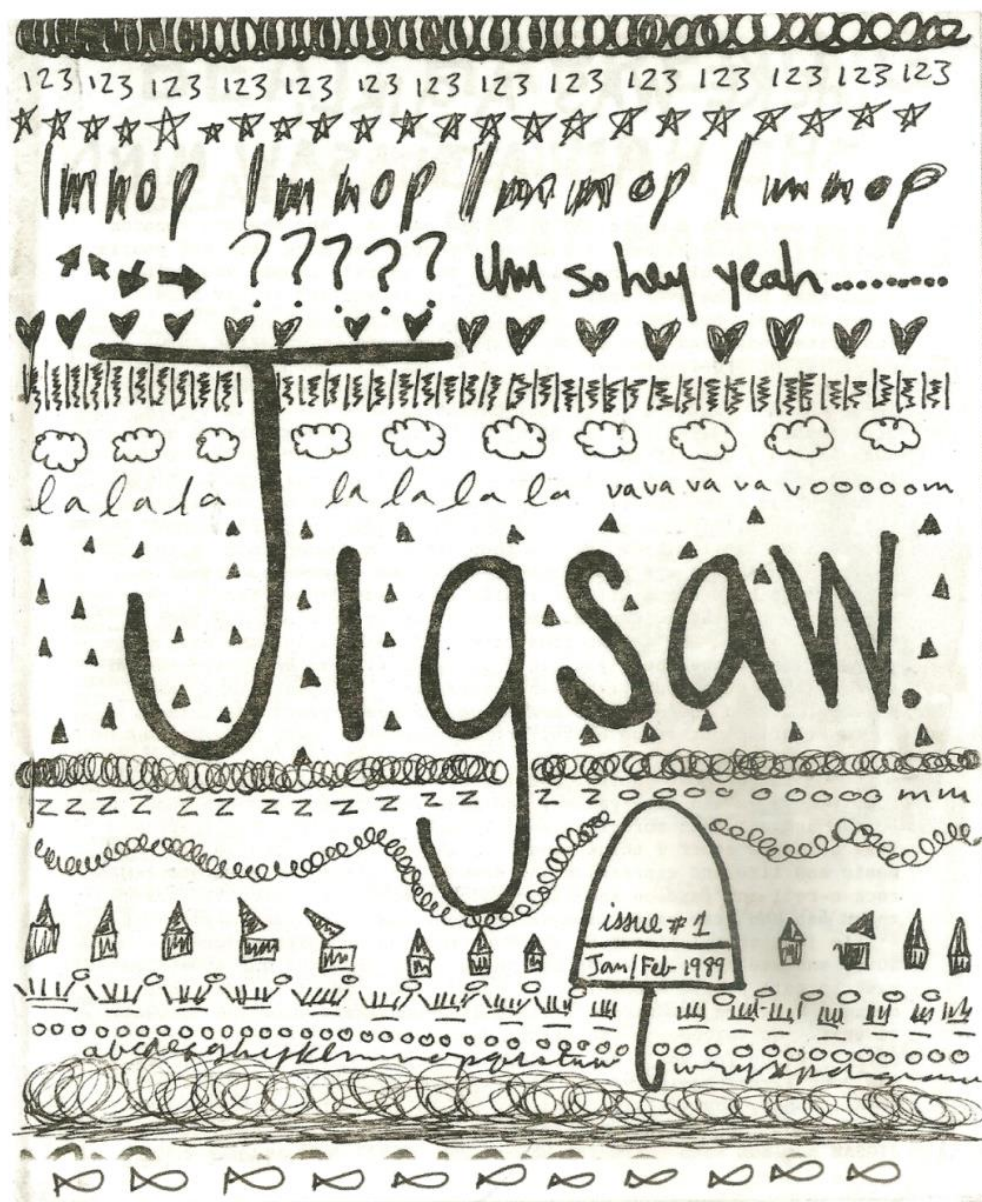


Figura 28 – Capa da primeira edição do *fanzine Jigsaw*, 1989.

A feitura de *fanzines* por garotas transformou também o lugar da escrita feminina, dando novos contornos às batalhas travadas por mulheres escritoras há séculos, se considerarmos desde os registros que documentam a censura e o banimento da poeta Safo na Grécia Antiga. Além de combaterem as condutas machistas, do punk e de fora dele, essas garotas publicavam relatos pessoais de si mesmas ou de outras garotas sobre violências vividas em seus corpos e existências. Longe de confessar situavam-se na batalha cotidiana contra as forças machistas.

Essa atitude das garotas foi possibilitada pelo espaço de radicalização do punk e pelas lutas de mulheres radicais travadas desde o século XIX, onde combatiam a cidade disciplinar constituída também como “espaço sexuado” (Perrot, 2005: 34). As mulheres eram proibidas de frequentar espaços públicos, exclusivamente masculinos ou das putas e “desvalidas” que serviam aos machos. A prática da escrita era confinada ao lar,

Livros de anotações da casa em que mantêm os anuais familiares. Correspondências familiares de que elas são as escribas habituais, diários íntimos cuja prática é recomendada para as moças por seus confessores, e mais tarde pedagogos, como meio de controle de si mesmas constituem um abrigo para os escritos das mulheres (Idem: 35).

Esses escritos se perdiam, eram considerados menores, desvalorizados. As cartas de amor eram queimadas para manter intacta a bela imagem do casamento, das relações monogâmicas burguesas e da família. Seus escritos, tidos como coisas do âmbito privado e sem importância, eram perigosos. A recusa das características que construíram verdades sobre a essência feminina, o ser mulher, bem como sua sexualidade e sociabilidade, que possibilitaram a invenção de outras práticas e estilos de vida pelas *riot grrrls*, também foram alvo de combate das feministas tendo em vista os efeitos dessas lutas, e que destruíram o modelo universalizante do feminino e da identidade Mulher, na atualidade, em especial nas camadas médias e mais intelectualizadas, de onde provêm essas garotas:

vale notar que, hoje, não apenas as mais jovens entram de outro modo no mercado de trabalho e no mundo público, isto é, com muito mais autonomia do que as mulheres com essa idade experimentaram em décadas anteriores, como também se encontram em condições de estabelecer relações de gênero bastante relaxadas e bem menos hierarquizadas (Rago, 2004: 4).

Os zines eram distribuídos em shows, reuniões e por correio. Na página final das edições divulgavam outros *fanzines* de garotas e seus respectivos endereços. Em 1993,

foi inaugurada uma rede para facilitar a circulação da produção das garotas – *fanzines* e gravações – chamada *Riot Grrrl Press*. A rede funcionava a partir de trocas: o envio de um *fanzine* pelo recebimento de outro, ou a baixos custos para pagar impressão, cópia e postagem. Foram criadas outras redes, como a *Gerll* (Girls Empowered Resisting Labels and Limitation), ainda em 1993, e a *Riot Grrrl Review*, de 1994. Redes foram armadas em outros lugares do planeta, como *American GrrrlStyle! Distro*, *(her)Riot of Sweden* e *British Manifesta*, até a popularização do acesso à internet que reduziu consideravelmente a produção de *fanzines* ao migrarem para a rede como *webzines*. Essa prática fez com que o *riot grrrl* chegasse a garotas que viviam nos mais diversos lugares, muitas vezes, longe de grandes centros urbanos ou de cidades nas quais a cena underground fervia, como Olympia, Portland e Seattle.

Em suas músicas também, o próprio modo de cantar, ou melhor, o berro e não o grito, o berro e não o canto, manifestava a recusa dessas garotas a um jeito masculino de fazer punk rock. Elas berravam como garotas e como garotas furiosas, alternando berros agudos e estridentes com berros graves e viscerais. Inventaram um novo jeito de fazer, próprio a elas.

A-E-I [Eu] não devo nada a você
Nada, nada, nunca
Eu não caibo nas suas palavras burras
Linguagem é memória que empurra minha pele
Memória sangrenta que filtra tudo
Sangue é um
Ódio é dois
Minha buceta é três
Paz, amor e igualdade: seus termos
Eu não caibo nessas palavras
Seu alfabeto é soletrado com o meu sangue
Seu alfabeto é derramado com o meu sangue
Blah, blah, blah, blah, blah
Eu não entendo
Eu não entendo (Bikini Kill, “Blood One”, 1993).⁵³

As garotas da Bikini Kill berravam possibilidades outras para si e para as garotas, por meio da arte feita pela prática *do it yourself*, e mais especificamente por meio do rock. Elas berravam contra os discursos machistas, contra o que se construiu como fazer artístico próprio de homens brancos com uma linguagem furiosa. Elas marcam a diferença da maneira de experienciar a vida e de fazer rock de um jeito

⁵³ Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/bikini-kill/blood-one.html>. (Consultado em 10 de fevereiro de 2015).

próprio às garotas, não para algum tipo de afirmação identitária, mas como uma forma de transformarem a si próprias, por meio de uma atitude feminista e punk que, ao mesmo tempo, revigorou o feminismo e o punk. Elas faziam outro uso da língua e não estavam interessadas em negociações; não pediam compreensão, tampouco queriam conscientizar os machos; buscavam uma forma de falar sobre e para garotas. As questões trazidas em “Blood One” ressoam nas páginas do *fanzine Girl Germs* #3.

Minhas palavras não são claras? Ou elas são apenas incorretas? Ou minha terminologia está fodida porque nós não estamos jogando nos seus termos? (...) Você percebe como o privilégio afeta o seu discurso e também o poder do seu discurso sobre mim? (...) Você pode sentir as correntes da estrutura de poder da nossa conversa? VOCÊ ESTÁ REALMENTE ME OUVINDO? (...) Já te ocorreu que eu não possa me articular nos seus termos – que eu não deveria ter que me articular neles? (...) Você imagina porque minha boca é melhor fechada? Eu calo minha própria boca, ou há um pau enfiado dentro da minha garganta? E tenho eu, simultaneamente, um pau enfiado na garganta de alguém? (*Girl Germs* #3, 1992 *apud* Darms, 2013: 69).

A recusa de um jeito de fazer, de um jeito de cantar, de um jeito de escrever que caracterizam esse estilo de composição musical como masculino – agressivo, pesado, bruto, barulhento –, devido à predominância de homens nessa cena, demarca que essas garotas não estavam preocupadas em serem aceitas, tão pouco em se comunicarem, e nem mesmo em se fazerem coerentes e razoáveis para uma possível conscientização, mesmo querendo falar em uma *revolução das garotas*.

As *riots* falavam em revolução e expressavam revoltas, mas sem apresentarem uma formação política ou reflexão capaz de produzir estratégias rumo a uma revolução concebida em um plano ideal, ou capaz de radicalizar e potencializar suas revoltas. Em 1991, Kathleen Hanna publicou na segunda edição do *fanzine Bikini Kill*, o que intitulou como “Manifesto Riot Grrrl”. Este manifesto foi reescrito, posteriormente, e publicado em forma de flyer, sem autoria e sem data especificada. Em 1992, o manifesto foi novamente reescrito, com forma e conteúdo bastante diferentes dos demais, pela *riot* britânica Karren Ablaze e publicado como “Girlspeak”. No ano seguinte, outra *riot* britânica, Liz Naylor, declarou à revista *NME* que: “A questão em relação ao riot grrrl é que não há um único manifesto. (...) As pessoas estão esperando uma frente organizada por riot grrrls, mas eu penso que isso seria esvazia-lo” (Liz Naylor *apud* Chidgey, 2007: 104). Neste mesmo sentido, Red Chidgey, a partir da leitura de *fanzines*, constata: “os zines riot grrrls são caracterizados por múltiplos ‘riot grrrl é...’, os manifestos são

seriamente renunciados, uma vez que, nenhuma garota fala pelo movimento” (Chidgey, 2007: 126).

Por não haver um único manifesto ou diretrizes produziram-se positivities e transformações de si mesmas em torno de uma mesma e abrangente luta: contra condutas machistas e práticas de pequenos fascismos que incidiam sobre a vida dessas garotas por não se parecerem com, por não serem, e/ou por não terem a conduta esperada de meninas femininas, comportadas, servientes e obedientes. Eram acossadas pelos que queriam fazer delas uma imagem do mesmo, e no limite, eliminar a diferença que tanto os incomoda. Por serem ou parecem ser *dykes*, como é mostrado em seus *fanzines* e músicas, destaco o depoimento de uma garota de 13 anos no *Girl Germs #3*, no qual conta ser frequentemente ameaçada por grupos de machinhos do colegial que a intimavam “é um garoto ou uma garota? Teremos que descobrir sozinhos?”. Na música “Growing Up in Springfield”, da Team Dresch, canta-se uma situação semelhante que culminou na transformação estética da garota que narra a descoberta de seu interesse por outras garotas, dos 14 aos 16 anos de idade, “Aqueles foram os piores dias da minha vida/ e todos os garotos caipiras amavam acossar/ Então eu exibi meu ódio/ Minha mãe chorou quando eu raspei minha cabeça” (Team Dresch, “Growing Up in Springfield”).⁵⁴ Outras garotas que não respondiam ao padrão de feminilidade da mulher estadunidense também eram acossadas: por serem imigrantes e, portanto, gueixas no caso das orientais e *bitches* no caso das latinas; por serem pretas, alvos de violência desde a polícia até dos pais de seus namorados brancos; por serem gordas e terem seus corpos como temas de piadas, de discursos médicos que os consideram doentes e da sexualidade que, fora do fetiche, toma seus corpos como assexuados.

As *riots* chamavam atenção de suas leitoras para pensarem em si mesmas, em suas relações e em como eram afetadas pela introjeção de uma moral que produz assujeitamentos e condutas governadas. Alertas como: “Pare e pense. Sobre o que você faz. Sobre o porquê você faz o que faz. Sobre como isso afeta as outras pessoas. Sobre como isso afeta você” (*Riot Grrrl #4*, 1992 *apud* Darms, 2013: 46); e “Resista à internalização do capitalismo (...) Descubra como a ideia de competição se ajusta as suas relações íntimas... (...) Feche sua mente para as propagandas do *status quo*, examinando seus efeitos em você, célula por célula” (Kathleen Hanna *apud* Chidgey, 2007: 114), eram usuais no discurso *riot* do início dos anos 1990. As *riot grrrls*

⁵⁴ Disponível em: http://lyrics.wikia.com/Team_Dresch:Growing_Up_In_Springfield. (Consultado em 08 de fevereiro de 2015).

incitavam suas leitoras a questionarem suas próprias condutas, o que elas faziam delas mesmas e como isso afetava as pessoas com quem conviviam e se relacionavam, chamando atenção para a reprodução de práticas machistas, preconceituosas e capitalistas.



Figura 30 – Allison Wolfe, após retorno da Bratmobile, em Toronto, 2001.

O foco na transformação individual das garotas e a recusa a um único manifesto que as direcionasse, levaram a pesquisadora Red Chidgey a afirmar: “o riot grrrl não existe enquanto um movimento social político, mas como uma inspiração e incitação da politização e do empoderamento de si [self-empowerment], isso é vital especialmente

entre jovens garotas” (Chidgey, 2007: 126). Essa afirmação, de que as *riot grrrls* não formavam um movimento político, reverbera entre aqueles que desejavam desqualificá-las como os críticos midiáticos, certos machos punks e feministas institucionalizadas, mas também entre algumas feministas acadêmicas que, como Chidgey, são provenientes do *riot grrrl* e veem neste movimento apenas uma incitação à politização e ao engajamento de garotas, no sentido mais tradicional de se fazer política, calcadas numa espécie de “autocrítica”. Essa leitura do movimento está imbricada a uma noção que define a “verdadeira militância” ou o “verdadeiro ativismo”, ao entendimento da politização como uma maneira tradicional de fazer política ou de se opor à sua forma.



Figura 29 – Kathleen Hanna, anos 1990. Foto do arquivo pessoal da Bikini Kill.

A politização das *riots* se mostra na transformação de si e na invenção de um estilo de vida próprio, a partir da luta travada contras as condutas machistas e pequenos fascismos, que conjugava questionamentos feministas à prática *do it yourself*. Produziram outras maneiras de escrever, fazer música, se relacionar com seus próprios corpos e sexo, se relacionar com rapazes e outras garotas. Este estilo de vida se expressava esteticamente na ruptura com as modulações do feminino, compreendendo no interior destas modulações também os visuais considerados mais masculinos; elas mesclavam vestimentas e adornos considerados masculinos com femininos, de menina, de punk, de roqueiras. Deste modo, afirmavam questões estéticas e políticas.

Falavam em revolução como sinônimo de uma mudança política nos indivíduos e em suas comunidades, não como mudança de governo ou regime político.

Quando me expuseram o riot grrrl pela primeira vez (por meio de uma fita cassete que uma amiga me deu quando tinha 14 anos) eu estava me recuperando de uma desordem alimentar e me impressionou muito. Foi algo que me deu coragem e raiva; me permitiu ver o que eu estava fazendo comigo mesma de uma maneira política e feminista (Rachel Kaye *apud* Chidgey, 2007: 129).

As práticas, invenções e produções *riots* eram vistas por elas não como um fazer revolucionário mas como expressões da *revolução das garotas* em si. Enunciavam seu ímpeto revolucionário por meio da “revolution girl style now” (revolução do estilo das garotas agora), o que Tobi Vail definiu como “uma ideia da Bikini Kill e da Bratmobile (e de nossos amigos) (...) Que era: ‘vamos pegar todas essas garotas e ensiná-las como tocar instrumentos e mudar tudo’ e o riot grrrl sai disso” (Tobi Vail *apud* Downes, 2007: 23). O discurso enunciado por essas garotas “encorajava [outras] garotas e mulheres, por todo o país, a subverterem a estagnada dominação masculina no underground, a partir da criação de suas próprias músicas, arte, escrita e cenas” (Downes, 2007: 23). Contudo, isso não consistia em preparação para o ideal revolucionário.

Nós vivemos em um mundo que nos diz que nós devemos escolher uma identidade, uma carreira, um relacionamento e se vincular... a essas situações... como se nós soubéssemos o que vai acontecer amanhã, como se nós não fossemos mudar nunca, como se nós não vivêssemos em um mundo de fluxo constante... que nós vivemos. (...) Forçar certas identidades às outras pessoas é estupidez. Aponte inconsistências em seus comportamentos, explique como eles não são ‘verdadeiros como eles dizem’ (...) Julgar as pessoas de acordo com as

suas normas de resistência ou seja lá o que... torna mais difícil para as pessoas reconhecerem o que elas estão fazendo como sendo importantes e politizadas, etc... torna mais difícil para elas estarem em situações seguras [safe] o suficiente onde elas possam resistir de forma mais exterior, e de maneira orientada pela comunidade, se elas quiserem. Jigsaw, a terra dos brinquedos quebrados e perdidos, feministas que usam batom, pessoas que visionam a ‘terra do faça o que te dá prazer’, de quem as vidas não são simples e eles estão de saco cheio de tentar se fazerem coesivos o suficiente para se encaixarem.

Neste escrito para o *Jigsaw*, também publicado no encarte do *The C.D. Version of First Two Records*, de 1994, da *Bikini Kill*, Hanna pontua algumas questões interessantes e que repercutem no *riot grrrl*. A percepção da vida em movimento e a lida com ela a partir de seus acontecimentos, no presente, e sem ideias fixas é uma atitude daqueles que apreciam uma vida livre. Em certos aspectos, em especial em relação à prática do sexo solto, essa vida livre é experimentada pelas *riot grrrls*, como será mostrado mais adiante. De outro lado, a recusa à identidade fixa pode se combinar às características do *divíduo* da sociedade de controle, autônomo, flexível e múltiplo, que é muitos e se modula às formas plurais e identificadas de ser respondendo a forma dominante, ao que Preciado define como a “maquinaria heterossexual” (2014).

Essa transformação de si era possível por meio do *girl power*. Sendo assim, é preciso marcar o que as *riot grrrls* entendiam como poder. Dentre o material pesquisado, essa demarcação aparece na segunda edição do *Bikini Kill*, na qual falam em garotas “tendo/ redefinindo poder” (*Bikini Kill* #2, 1991 *apud* Darms, 2013: 134), de forma contrária à fórmula “Poder + Preconceito = Opressão” (Idem). Se pensarmos nessa equação, o *girl power* implode a relação opressor/oprimido, por meio da recusa ao lugar de oprimido; pela recusa ao *assujeitamento* que se manifesta por meio de práticas de autodefesa, da atitude *do it yourself* na feitura de *fanzines*, músicas e outras produções artísticas, e na convivência dentro de uma cena construída como espaço seguro e seletivamente frequentado.

Certas vezes, algumas *riots* utilizavam a palavra *empowerment* (empoderamento), ou *self-empowerment*, como sinônimo do *girl power*. A palavra empoderamento apareceu em alguns *fanzines* e flyers analisados, como no flyer de divulgação da rede *Gerll*, em 1995: “é hora das garotas se levantarem: ‘garotas empoderadas resistindo aos selos de gravadoras e aos limites’ [de onde provém a sigla Gerll]” (Darms, 2013: 171); e, pela primeira vez, no *fanzine queer Outpunk*, de 1992, -

“Há alguns de nós [queers punks] que estão na linha de frente e que recebem as críticas por todos, sem modelos para seguirmos e sermos empoderados (que grande palavra). Sim, cacete, é empoderador saber que alguém que você admira e respeita é queer também” (*Outpunk #1*, 1992 *apud* Darms, 2013: 174). Contudo, o sentido do uso da palavra empoderamento, neste contexto, se aproxima de fortalecimento.

A utilização do termo *empowerment* se deu em escala crescente, nos Estados Unidos, durante a segunda metade do século XX, com os movimentos civis de minorias e, portanto, vinculado ao processo de acesso à democratização por essas minorias. O primeiro documento a estabelecer recomendações a Estados para o desenvolvimento de políticas de igualdade de gênero e empoderamento das mulheres foi produzido a partir da Quarta Conferência Mundial sobre a Mulher – a Conferência de Beijing –, em 1995, e publicado como *Declaração e Plataforma de Ação da IV Conferência Mundial sobre a Mulher*. O primeiro e principal objetivo da Plataforma de Ação foi o de possibilitar e assegurar o empoderamento das mulheres como garantia da participação feminina nos processos decisórios, tanto dentro de suas casas como na chamada esfera pública.

A Plataforma de Ação de Pequim consagrou três inovações dotadas de grande potencial transformador na luta pela promoção da situação e dos direitos da mulher: o conceito de gênero, a noção de empoderamento e o enfoque da transversalidade. (...) O empoderamento da mulher – um dos objetivos centrais da Plataforma de Ação – consiste em realçar a importância de que a mulher adquira o controle sobre o seu desenvolvimento, devendo o governo e a sociedade criar as condições para tanto e apoiá-la nesse processo (ONU, 1995: 149).

O empoderamento das mulheres é tratado como questão impreterível para a melhoria dos governos porque, por meio do desenvolvimento das mulheres, estas passam a participar nos processos decisórios e, gradualmente, a ter “acesso ao poder”. A participação possibilitada pelos Estados “implementa e monitora a plena participação das mulheres” em suas políticas e programas, contando com a colaboração da população civil para monitorar e cuidar para garantir essa participação e, se necessário denunciar quais os entraves que a impedem de fazê-lo.

Clamado também no interior da dita vida privada, o empoderamento das mulheres reforça a família em sua modulação burguesa, monogâmica e heteronormatizada. A participação da mulher e a igualdade de gênero devem ser garantidas dentro dos lares para que a mulher se sinta segura [*safe*] e empoderada para atuar em “esferas da vida pública”. Deste modo, torna-se uma questão de segurança, “O

empoderamento das mulheres e a igualdade entre mulheres e homens são condições indispensáveis para alcançar a segurança política, social, econômica, cultural e ecológica de todos os povos” (ONU, 1998: 162). Responde às “crises” de ordem política, econômica e ecológica.

A grande segurança defendida por meio do empoderamento é a segurança do Estado, para garantir sua manutenção e continuidade, portanto, é uma reivindicação de *security*, mas que se combina às afirmações de *safety* no “âmbito privado” de suas vidas, no lar, na família instaurando novas regulamentações. Este empoderamento, portanto, deve ser motivado e possibilitado não só pelos Estados, mas também por empresas, que devem:

assegurar o acesso das mulheres, em condições de igualdade, aos recursos econômicos, incluindo terra, crédito, ciência e tecnologia, treinamento vocacional, informação, comunicação e mercados, como meio de ampliar o empoderamento e o avanço das mulheres e meninas (ONU, 1995: 153).

O empoderamento das mulheres, desde a sua primeira conceituação em um documento cuja abrangência se propõe global, é uma questão de mercado. É um negócio e implica numa profusão de negociações que visam ampliar a participação, incluir, apaziguar desigualdades e conter possíveis resistências em função de melhorias nas relações. O empoderamento pendula a questão da segurança, ora como algo a ser garantido pelo Estado, suas instituições, e mercado ora como uma afirmação para o desenvolvimento da mulher. É neste último ponto, que se diferencia da *safety* das *riot grrrls*: elas não visavam uma segurança maior e não viam a possibilidade dessa segurança ser realmente efetivada e garantida. Afirmavam a segurança enquanto *safety* porque isso dependia somente delas e apenas para defender a si próprias. Tratava-se de outro empoderamento.

Pode-se considerar que o empoderamento aparece como uma concessão no interior de uma relação de dominação, exploração ou moral a ser garantida e possibilitada por outrem, alguém ou alguma instituição, um superior. Implica reconhecer-se como inferior, amar e obedecer ao seu superior. Neste caso, reconhecer-se como inferior é aceitar a posição de vulnerável, e possível vítima.

O *girl power*, voltado ao âmbito da segurança individual, era fortalecido quando as garotas andavam em grupos, para se sentirem seguras para circular por lugares, em situações e para fazer coisas consideradas “de risco”: “Numa gangue de garotas, eu sou

da noite e eu sinto que eu não posso ser estuprada e me sinto fodidamente livre” (*What is Riot Grrrl Anyway?* apud Darms, 2013: 186). Chamo atenção para os termos que elas conectam, via *girl power*: liberdade e segurança. Ambos são grandes valores neoliberais, uma vez que, “a problematização da segurança, que culmina com a lógica bélica de securitização, está enraizada nas tradições da política moderna” (Opitz, 2011: 32), e a liberdade acaba circunscrita a uma questão de segurança no interior de sua racionalidade. Diferente, quando postas de maneira conectada pelas *riots*, tratavam da prática da segurança enquanto *safety*, e cuidado de si, para que pudessem experimentar liberdades saindo do lugar paralisante do medo. Por meio do saber sobre táticas de autodefesa se liberavam da construção de contestável vulnerabilidade que lhes impunha condutas responsáveis e de prevenção a possíveis danos.

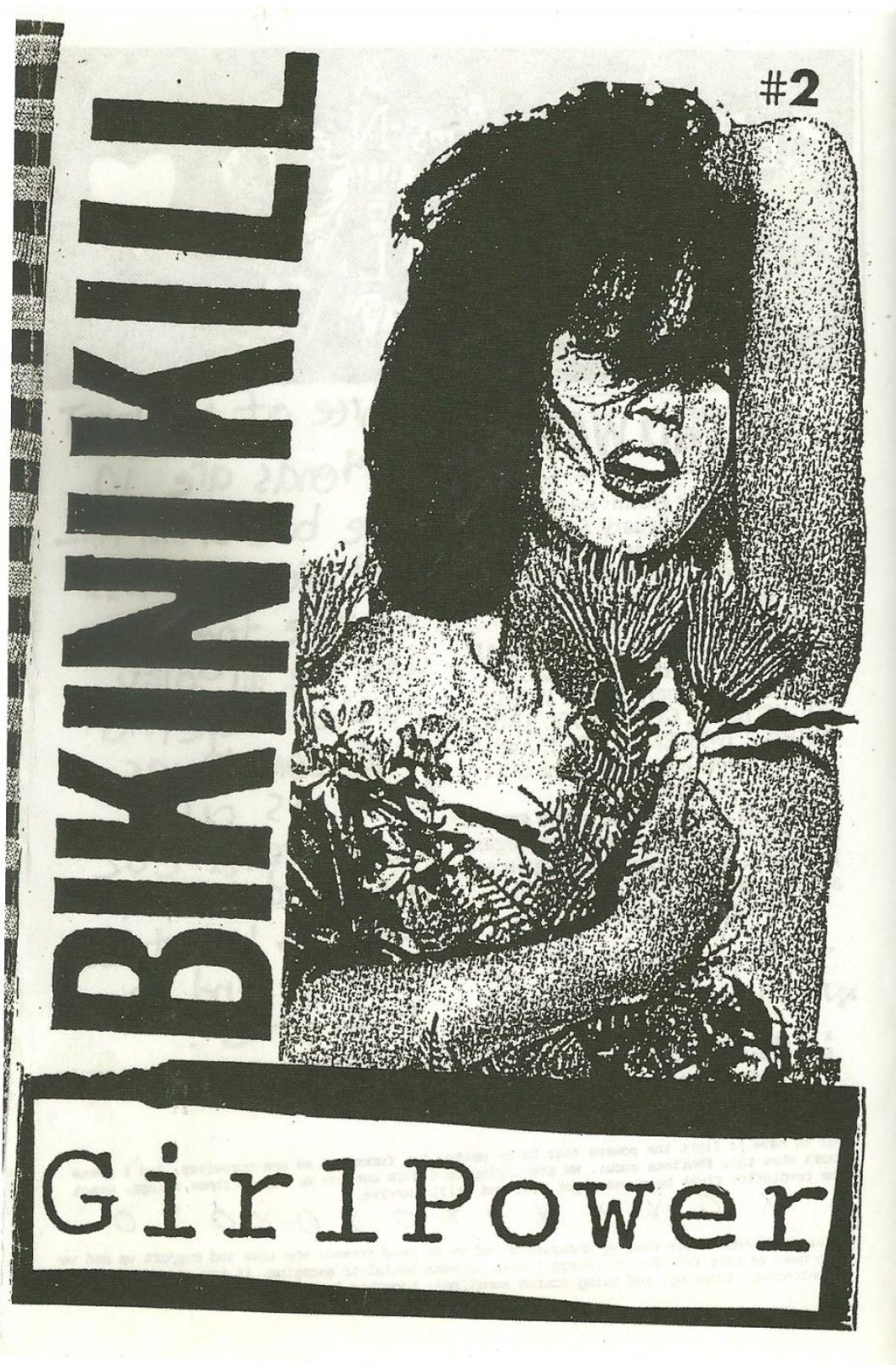


Figura 31 – Capa da segunda edição do zine *Bikini Kill*, 1991.

uma cena de garotas em luta

As mulheres podem criar um ambiente para elas/nós onde nós não vemos ou sentimos sexismo, o tanto quanto podemos, mas isso não significa que ele não exista. O próprio fato de evitarmos certas situações, em primeiro lugar, deve nos dizer o quão profundamente o sexismo afeta nossas vidas (*Bikini Kill #2*, 1991 *apud* Darms, 2013: 135).

As garotas procuravam por outras formas de sociabilidade, em constate luta contra condutas machistas. Organizavam-se para montar bandas e produzir *fanzines* e, desde 1991, em reuniões semanais nas quais conversavam sobre suas experiências de garotas.

A chamada para essas associações de garotas acontecia por meio de flyers e *fanzines* que convidavam: “Nós queremos começar um grupo onde as garotas possam dizer o que quiserem. A entrada será livre e nós forneceremos \$\$\$ para o ônibus caso alguém precise” (Darms, 2013: 149). A primeira chamada para uma reunião, somente de garotas, foi feita na terceira edição do *Bikini Kill*, em 1991 (Downes, 2007: 25). Apesar de ser uma prática importante para a sociabilidade e organização de atividades das *riot grrrls*, muitas delas não frequentavam essas reuniões, dentre elas Tobi Vail que foi apenas a uma reunião *riot* (Idem: 27). Geralmente nessas reuniões não havia a presença de garotos; as garotas queriam um espaço onde pudessem falar sobre questões pessoais, e muitas vezes delicadas, como histórias de violências e outras experiências que lhes foram caladas. A cena inventada para que pudessem experimentar esta nova sociabilidade produziu uma espécie de espaço seguro onde essas garotas se sentiam à vontade para serem o que eram e transformarem o que eram, liberando-se do peso da moral puritana estadunidense e da centralidade masculina.

A garantia de *safe* e a construção de uma cena como um espaço seguro não implicam detectar, a partir de cálculos de risco e estatísticas, lugares, situações e pessoas ameaçadoras: isso seria entender a mulher como vulnerável. A afirmação da força, por meio do *girl power*, desconstruía esse ideal do feminino, levando à desconstrução da categoria de vulneráveis enquanto pessoas mais fracas e suscetíveis a violências. Tammy Era, *riot grrrl* muito ativa nas agitações da primeira fase do movimento, em seu *fanzine Bamboo Girl* dizia:

Eu vim de um lugar onde eu recusava ser vitimizada novamente, onde era a minha hora de romper com os moldes de pensar de formas

‘seguras’ [safe] com os quais eu estava habituada (ainda que eu tenha sempre tentado romper com estes moldes, isso sempre foi um luta) (*Bamboo Girl #5*, 1995 *apud* Darms, 2013: 263).

Rae é descendente de filipinos e desde pequena via sua mãe apanhar em casa – o espaço seguro por excelência, o lugar da família, construído pela moral burguesa, monogâmica e heterossexual: “eu era uma garota com muita coisa na cabeça, eu sabia, desde muito nova, que era *queer*, mesmo sem saber que essa palavra existia, eu era mais furiosa do que as demais” (Idem). Essa revolta tomou forma quanto se envolveu com o punk rock, quando passou a berrar, “Eu não sou a porra da sua gueixa!” (Ibidem).

Muitos *fanzines* divulgavam manuais de autodefesa, baseados em técnicas de artes marciais ou em técnicas específicas de autodefesa para mulheres, como Wen-Do⁵⁵, tática desenvolvida pelo casal canadense Ned e Ann Paige, após a morte da estadunidense Kitty Genoveses, em 1964, esfaqueada por Winston Moseley, que foi condenado e continua preso até hoje.

Nos *fanzines*, as *riot grrrls* apresentavam o princípio da autodefesa como “bash back!”⁵⁶, revide; “se você se defende de um ataque, a pessoa, normalmente, não está esperando. Eles apenas esperam que você leve e não revide” (*Bamboo Girl #5*, 1995 *apud* Darms, 2013: 267). No caso do revide verbal, orienta-se firmeza e agressividade, que a garota berre contra quem a incomodou ou, se estiver em um lugar vazio, que grite “fogo!”. Em geral, os gritos de “estupro” e “socorro” costumam ser ignorados. Para o contrataque físico, orienta-se golpes de fácil aplicação, descritos minuciosamente e acompanhados de ilustrações. Porém, o que mais se aconselha é que as garotas

⁵⁵ Disponível em: <http://www.wendo.ca/>.

O curso de autodefesa do Wen-Do tem a duração de 15 horas e é ensinado por mulheres para mulheres e garotas. Envolve técnicas físicas e verbais, pois dependendo da situação a melhor tática pode ser “acalmar, raciocinar, negociar, distrair, surpreender ou confrontar quem as ataca”. Seus métodos não lidam com a construção, via saber estatístico, de lugares, situações e pessoas perigosas ou não, no site do Wen-Do sinalizam que as táticas são diversas podendo ser aplicadas em “casa, trabalho ou escola; em festas ou relacionamentos; na rua, estrada ou transporte público; em viagens.” Há outras lutas, diferentes, de defesa pessoal para mulheres como a Moddel Mugging desenvolvida nos Estados Unidos em 1971.

⁵⁶ Essa expressão era comum em *fanzines riots*. Por volta de 2007, alguns queers anarquistas estadunidenses iniciaram a prática *bash back!*, uma resposta violenta às práticas de pequenos fascismos que os acoassavam e um embate com o movimento gay, identitário e democrata. A atitude *bash back!*, como o *girl power*, foi uma saída de autodefesa, preocupada com a segurança pessoal [safety]. “Uma bicha é *bashed* porque a apresentação de seu gênero é muito efeminada. Um homem trans, pobre, não pode pagar pelos hormônios que lhe salvam a vida. Um trabalhador do sexo é assassinado por seu cliente. Uma pessoa queer é estuprada porque ‘precisava ser fodida direito’. Quatro lésbicas negras são mandadas para a prisão por ousarem se defenderem de um ataque de machos-heteros. Policiais batem na gente pelas ruas e nosso corpo está sendo destruído pelas companhias farmacêuticas porque não podemos gastar dez cents nisso.” Disponível em: <http://theanarchistlibrary.org/library/tegan-eaneli-bash-back-is-dead-bash-back-forever>. (Consultado em 15 de janeiro de 2015).

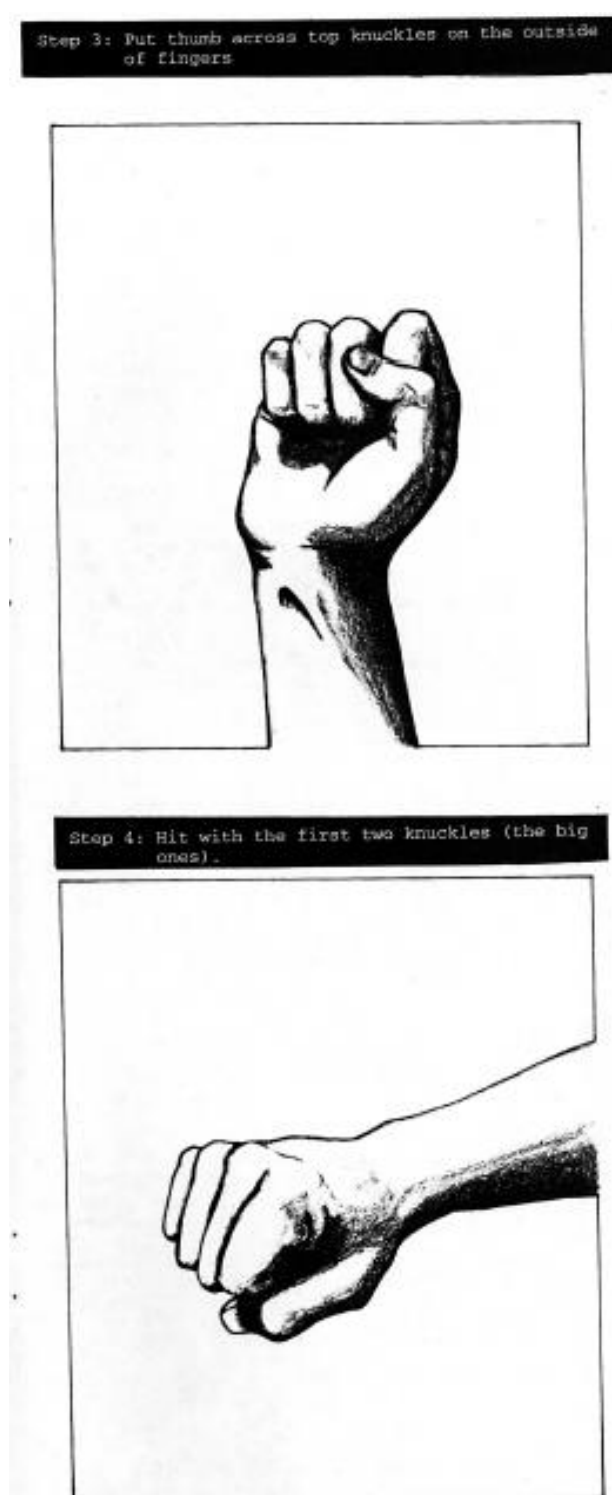
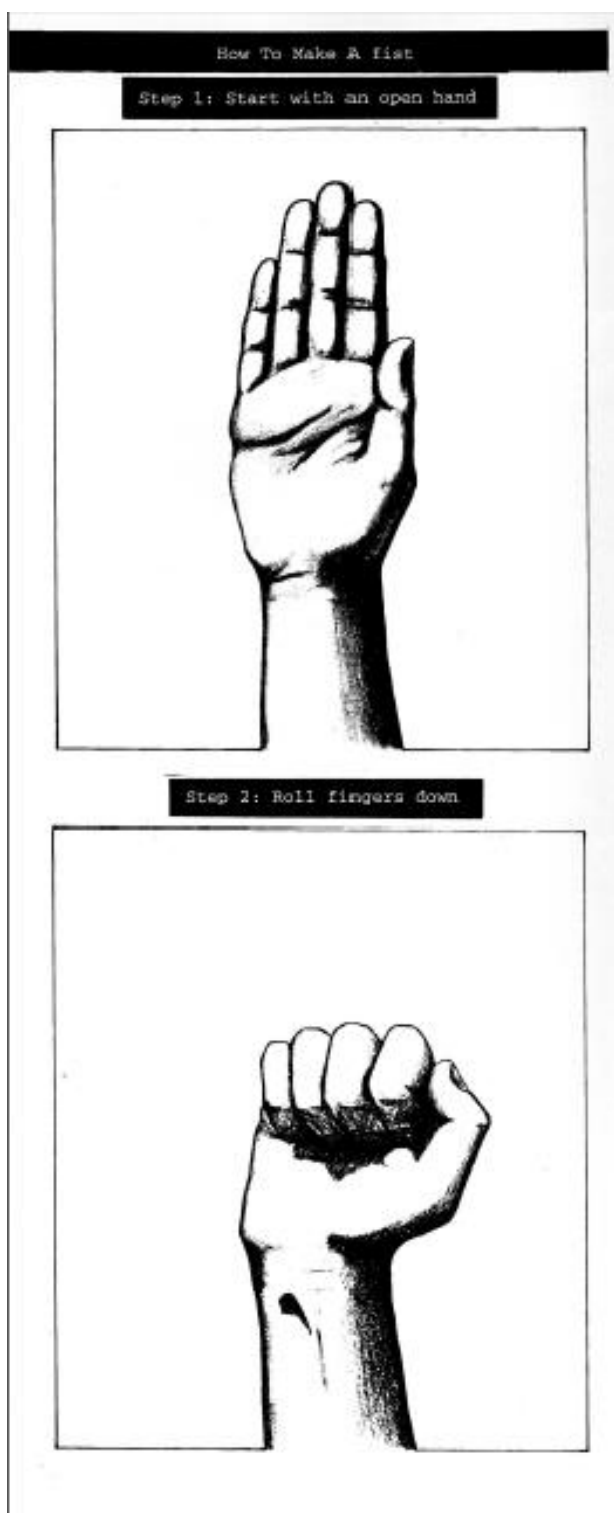
frequentem aulas ou oficinas de autodefesa, ou artes marciais, para desenvolverem as técnicas corretamente. Alguns manuais sugerem também a utilização de spray de pimenta e objetos que podem ser usados como armas: correntes, acessórios pontiagudos e perfurantes. São unânimes ao enfatizar que recusar a condição de vítima é necessário para que possa ocorrer o contraataque: “Hoje um garoto idiota tentou me intimidar. (...) mas ele não sabia que eu me recuso a ser a vítima de alguém. NÃO SOU SUA VÍTIMA! Você ouviu o que eu disse?” (*Photobooth Toolbox #1*, 1995 *apud* Darms, 2013: 274).

No revide do *bash back*, por meio de táticas de autodefesa, essas garotas afirmavam o cuidado com a sua própria segurança como uma questão pertinente ao cuidado de si (Foucault, 1997). Como cuidado de si compreende-se a noção retomada por Foucault da Antiguidade Clássica acerca do princípio de “cuidar-se de si mesmo” e “ocupar-se de si”; da hermenêutica de si ou *epimelēia heautou*. O cuidado de si aparece como “uma forma de vida” (Idem: 123) e para o desenvolvimento dessa cultura de si, Foucault sinaliza um conjunto de práticas (*askesis*) que pretendem vincular uma verdade, a partir de um discurso, ao sujeito: “Trata-se, ao contrário, de armar o sujeito de uma verdade que não conhecia e que não residia nele, trata-se de fazer dessa verdade aprendia, memorizada, progressivamente aplicada, um quase-sujeito que reina soberano em nós mesmos” (Ibidem: 130).

A banda Team Dresch foi a mais ativa, neste primeiro momento, em divulgar as táticas de autodefesa. Foi o revide das garotas após uma das integrantes da banda, Judy Bleyle ter sido surrada pelo dono de um clube onde haviam tocado. Bleyle e o dono da casa discutiram porque ele havia parado sua picape em lugar que dificultava que Bleyle levasse os equipamentos usados no show para o carro da banda. Enquanto Bleyle estava de costas, voltando para o clube, foi surpreendida por um soco na lateral da cabeça. O golpe foi forte e lhe abriu supercilho, deixando-a sem reação, levando-as a buscar essas táticas que poderiam capacitá-las para o revide. A partir daí passaram a ensinar as táticas aprendidas nos intervalos de seus shows, no *fanzine Free To Fight* e no projeto de mesmo nome que consiste em um cd com músicas de bandas *riots*, áudios explicativos de defesa pessoal e um encarte com ilustrações.



Quadro 1 – Alvos primários
Garganta, olhos, joelhos, virilha



Quadro 2 – Como fazer um soco

Passo 1: começar com a mão aberta

Passo 2: fechar os dedos

Passo 3: colocar o dedão sobre os dedos fechados

Passo 4: bata com os dois primeiros dedos (os maiores)



Quadro 3 – Ataque verbal

“Não encoste em mim! Caia fora! Me deixe em paz” (berro)

any fighting technique you do standing up you can do from the ground.



Quadro 4 – Qualquer técnica de luta que você faz em pé, você pode fazer do chão.

Chutar do chão: puxe seus joelhos em direção ao ombro e chuto com o calcanhar.



Quadro 4 – Ataque aos olhos

Sua mão é como uma garra

Tencione seus dedos enquanto ataca os olhos



Figura 32 – Trechos do *fanzine Free to Fight*.

Também é de se destacar a atitude de Kathleen Hanna e Joan Jett ao escreverem a canção “Go Home”, após a vocalista da banda punk The Gits, Mia Zapata, ser violentada e brutalmente morta em Seattle, em 1993. O vídeo clipe gravado por Joan Jett e the Blackhearts e dirigido na companhia de Hanna, mostra uma situação que reproduz a passada por Mia: uma garota é perseguida e atacada por um homem dentro de um trem. Entretanto consegue, utilizando técnicas de autodefesa, desvencilhar-se do macho que a atacou e fugir.⁵⁷ Hanna e Jett soltaram juntas o berro: “Andando pelas ruas essa noite/ Estou tão atenta em você/ Me dê uma razão para lutar/ Quando não há lugar para onde correr/ (...) Acorde, acorde, acorde agora/ Não há ninguém para te proteger”

⁵⁷ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=HCeUiR3TT9o>.

(Joan Jett; Kathleen Hanna, “Go Home”).⁵⁸ Esse berro que revida as investidas indesejadas aos seus corpos pode ser ouvido em outras vozes:

Você me segue na rua
Você me faz sentir como um pedaço de carne
Você acha que eu não sei o que guerra significa
Agora eu sou a terrorista, vê como é?
Eu vou matar você
Irei cortá-lo, vou arrancar seus olhos
Eu vou te matar
Não sou sua presa, farei você morrer (Heavens to Betsy, “Terrorist”)

Você vitimiza, vitimiza, vitimiza você vitimiza
Mas se você pensa que eu não sou forte
É melhor você ficar atento
Nada pode me parar
(...) Eu sei que tudo está fodido mas eu nunca irei me calar (Heavens to Betsy, “Nothing Can Stop Me”).⁵⁹

A cidade perigosa, delineada no século XIX, continua a incidir sobre as vidas de mulheres e meninas, sem a “visão catastrófica da cidade do século 19, visão amplamente moral, da cidade perigosa para todos, e ainda mais para as mulheres cuja virtude ela ameaça” (Perrot, 2005: 343). As garotas, na década de 1990, que andassem sozinhas pelas ruas escuras da cidade, frequentassem bares underground nas áreas degradadas, saíssem vestidas “como *sluts*” ou sob o efeito de substâncias que alteram a percepção da realidade eram as desvirtuadas e sua escolha pelo risco era o convite e/ou autorização às violações.

Na segunda edição do *fanzine Bikini Kill*, as autoras situam o estupro como o “terrorismo tolerado pela sociedade”, o “mal necessário a fim de manter as mulheres oprimidas e amedrontadas e fazer as coisas permanecerem as mesmas” (*Bikini Kill* #2, 1991 *apud* Darms, 2013: 137). Conectam esse “terrorismo” ao questionamento da definição jurídica de estupro:

As cortes entendem estupro como uma aberração onde um grande e assustador cara demoníaco surge da escuridão para ‘pegar’ uma donzela (...) ao invés de dizerem a verdade, que foi o papai ou o titio Henry ou Joe Bob, ou o capitão do time de futebol, ou toda a equipe do time de futebol incluindo o treinador, ou o médico rico que todos

⁵⁸ Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/joan-jett-the-blackhearts/go-home.html>. (Consultado em 22 de fevereiro de 2015).

⁵⁹ Disponível em: http://lyrics.wikia.com/Heavens_To_Betsy:Terrorist e http://lyrics.wikia.com/Heavens_To_Betsy:Nothing_Can_Stop_Me. (Consultados em 22 de fevereiro de 2015).

amam e respeitam e que ninguém pode imaginar fazendo coisas desse tipo (Idem: 140).

As figuras masculinas de autoridade, na cidade perigosa por elas governada e os saberes que sustentam seu discurso, são respeitadas e admiradas pelos cidadãos de bem, íntegros e dignos. Sim, um clichê que ainda funciona. Nos casos de violência que envolvem tais figuras, são sempre as mulheres as primeiras a serem postas em suspeição, são sempre elas as possíveis “putas [*whores*] e vadias [*sluts*] mentirosas” (Ibidem), “humilhadas pela corte, pelo sistema, ou pelo assustador policial de bigode que quer nos fazer sentir como garotinhas virgens desamparadas ou putas [*whores*] merecedoras” (Ibidem); aquelas nas quais não se pode confiar: são tidas como essencialmente mal intencionadas, invejosas, avarentas; pecadoras e moralmente condenáveis.

Eu não tenho desejo
Não consigo sentir algo
Eu apenas quero fazê-lo feliz
A garotinha do papai
A garotinha do papai
A garotinha do papai não quer mais der sua puta [*whore*]
Comida, abrigo, amor
Preciso segurar a minha língua
Preciso segurar a minha língua
Não sabia que precisava perder tanto
Pelo amor do papai
Não sabia que precisava perder meu eu
Pelo toque do papai
Ouça! Ouça! Ouça!
Papai tem algo a dizer
Ele tem algo para você fazer
E ele quer que seja feito agora
E ele quer que você faça do jeito dele (Bikini Kill, “Daddy’s Little Girl”)

Admita isso – garotinhas inocentes te deixam excitado, não?
Você gosta de fazê-las chorar
Você gosta de dizer a elas o porquê
Você gosta de crescer dentro delas
Engolir com força e vomitá-las
(...) Você diz que você tem essa coisa de amor
Você pensa que é apenas uma coisa de amor
Que se foda a porra da sua coisa de amor!

(...) Eu morreria para não me importar mais (Bratmobile, “Love Thing”).⁶⁰

Ao berrarem contra essas violências, que não encontravam um lugar específico para serem praticadas, elas romperam com o silêncio esperado. Não gritaram por ajuda ou compaixão, berraram suas dores viscerais e sua revolta, fortalecidas pelo *girl power*. Seus berros ecoaram em ouvidos atentos e sensíveis, como estrondo diante de vozes silenciadas e de seus gritos complementares. Soltaram os berros entalados nas gargantas de garotas espancadas e submetidas ao sexo forçado por seus parentes viris, acobertados pelas mulherzinhas de família.

Ao recusarem ser vítimas, recusaram-se à vulnerabilidade e à possível vitimização. As *riots* foram até aí, não chegaram a recusar a *security*, mesmo quando questionaram as recomendações de condutas seguras, mas identificavam que a *security* não passa de encenação institucional e que reafirma e dá continuidade às condutas machistas: de mulherzinhas vulneráveis e temerosas e dos machos violentadores e/ou que desejavam suas mulherzinhas obedientes. Mais do que isso, notavam a impossibilidade da segurança enquanto *security*, pois sabiam que Estado nenhum, polícia nenhuma as impediria, por exemplo, de serem espancadas pelo pai. No entanto, não se voltaram contra o Estado, não anunciaram o insuportável. Colocaram-se num lugar exterior, garantido por suas práticas de *safety*, e que efetivamente as liberaram do medo, das recomendações de condutas seguras que as aprisionavam aos fantasmas amedrontadores e à conduta esperada de mulheres direitas e responsáveis.

grrrlfriends⁶¹

Essas garotas que berravam *girl power*, revidavam às forças autoritárias que intentavam investir contra seus corpos e ao combaterem condutas machistas voltavam-se também contra si mesmas e suas amigas, produzindo outras maneiras de se relacionar.

⁶⁰ Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/bikini-kill/daddys-lil-girl.html> e <http://www.vagalume.com.br/bratmobile/love-thing.html>. (Consultados em 22 de fevereiro de 2015).

⁶¹ A palavra inglesa *girlfriend*, usualmente traduzida para o português como namorada, tem um sentido mais amplo: “a companhia feminina regular de uma pessoa com quem tem uma relação romântica ou sexual”, podendo ser traduzida também como amiga.

Na tese “Políticas e Poéticas Feministas: Imagens em movimento sob a ótica de mulheres latino-americanas”, Maria Célia Selem analisa a subversão dos discursos de verdade sobre as mulheres e suas relações por meio da invenção de uma outra sociabilidade entre amigas fundada na ética da sororidade, ou seja, “como possibilidade de existência fora do esquema heterossexual e suas instituições” (Selem, 2013: 185). Nessa mesma perspectiva, se situam as anarquistas argentinas do Ludditas Sexxxuales,

‘mulher’, esta violência de gênero: o ensimesmamento da *catexia* [conceito freudiano que diz respeito ao “processo pelo qual a energia libidinal disponível na psiquê é vinculada à representação mental de uma pessoa, ideia ou coisa”] amatoria as impede de realizar qualquer outra coisa que não seja pensar em seu ego e em seus sentimentos. Conversar sobre o fracasso e a decepção amorosa se converteram assim em uma das formas básicas da sociabilidade entre elas (Caserola, 2013: 43).

Tanto Selem quanto as Ludditas, escrevem sobre as relações entre amigas a partir dos apontamentos de Michel Foucault sobre as relações entre amigos na Grécia Antiga. Contudo, as anotações de Foucault se restringem às relações entre amigos homens, inclusive ao atualizar a potência dessas relações, o filósofo mostra a afirmação de um estilo de vida entre gays homens que se relacionam na diferença. Assim, as Ludditas tratam de outras sociabilidades possíveis, e Selem lança um olhar sobre as relações entre amigas a partir de narrativas artísticas produzidas por mulheres. Para elas há um alvo, para além dos atingidos pelas lutas feministas, que deve ser destruído para que se possa construir outras formas de sociabilidade entre mulheres e garotas: a heterossexualidade como regime político que, até mesmo, produz normatizações que levam a afirmações como “sou homossexual”, como ressaltam as Ludditas (Idem: 21). Essa discussão sobre a heterossexualidade como regime político foi cunhada pela feminista francesa Monique Wittig, mas aqui interessa a radicalização, pela perspectiva anarquista, colocada pelas Ludditas que implodem as identidades, ainda de certa forma conservadas por Wittig, e urgem pela “abolição da propriedade sobre aquilo que mais desejamos e queremos” (Ibidem: 14).

Dessa maneira, ressalvo que a heterossexualidade como regime político nada tem a ver com a prática do sexo em si, se entre pessoas do mesmo sexo, de sexos diferentes e quais mais possibilidades possíveis; a questão é como uma forma de se relacionar heterossexual, monogâmica e burguesa se reproduz nas demais relações. As condutas pautadas por valores como ciúme e fidelidade, e suas condenações e castigos,

produzidos pela moral do macho, atravessam as relações entre homens e mulheres, entre homens, e entre mulheres, e meninas que desconfiam umas das outras, não agem ou falam com franqueza, disputam por machos na busca pelo príncipe encantado com quem constituirão família, a qual será objeto preferencial de todo o seu amor e cuidado.

As *riot grrrls* respondiam à construção das características de feminilidade que colocam as mulheres como dignas de desconfiança, seja em suas relações com os homens, seja em suas relações entre mulheres. “Nós precisamos de cada uma. Palavras desencorajadoras, menosprezar outras garotas, olhares de escárnio... não têm lugar aqui. O diálogo sim. Vamos fazer o amor entre garotas real, okay?” (*Bikini Kill #2*, 1991 *apud* Darms, 2013: 135). Rompiam com a conduta esperada de uma garota na relação com outra, recusando a inveja e o ciúme como fortes aspectos da conduta feminina.

As relações entre elas eram firmadas em mútua confiança e apoio, e a afetividade entre elas não se limitava à convenção da amizade que aparta o sexo, explodindo na experimentação de prazeres e carinhos não fixados como uma relação de namoradas ou de sexo lésbico; lidavam com isso como algo que acontecia entre amigas não forçando a necessidade de se “assumirem” ou identificarem como gays ou como um casal. Apesar da existência de muitas bandas *riots queers* nesse período, muitas *riots* desse primeiro momento gostavam de se relacionar com garotos, de namorar garotos. Isso não as limitava.

O sexo era uma questão para as *riot grrrls*, mas não um sexo específico, identificado, fixado, governado. Na produção *riot* encontram-se escritos sobre sexo abordados por diferentes perspectivas e tons, sempre afirmando o gozo das garotas, e em confronto com a moral puritana estadunidense e o dispositivo da sexualidade. Kathleen Hanna era uma das *riots* que mais incitava a pensar e escrever sobre sexo – “Escreva sobre trepar”, convidava no seu *fanzine* pessoal, *My life with Evan Dando*, *popstar*, de 1993 (*apud* Darms, 2013: 237). Neste sentido, cito um excerto do *fanzine* de Tammy Rae,

Uma típica semana e meia

Seg. Fantasiei foder uma mulher com um pênis e não a deixei usar seu pênis em mim. Sem sexo hoje.

Ter. Vesti-me com uma cueca boxer e um longo vestido branco. Procurei por uma mulher ou um homem vestido como mulher.

Qua. Fiz amor com um homem com uma vagina enquanto fantasiei que eu estava vestid@ como um homem, fazendo amor com uma mulher.

Qui. Fui fodic@ por um homem e amei. Sem fantasias.

Sex. Fui comid@ por uma mulher e amei. Sem fantasias.
 Sáb. Brinquei comigo mesm@. Fantasiei que eu era uma mulher brincando consigo mesma.
 Dom. Um homem, fingindo ser mulher, me deixou comê-lo. Eu fantasiei que ele era uma mulher fingindo ser um homem.
 Seg. Enquanto era fodid@ por um homem, eu fingi que era eu que o fodia. Um de nós gozou.
 Ter. Uma mulher fez amor comigo. Depois, ela me disse que ela era um homem e que odiava *queers*. Ela nunca se despiu.
 Qua. Fui procurando um homem para me foder, mas mudei de ideia e fui para casa com alguém usando calça.
 Qui. Duas pessoas me pegaram. Uma tinha um pênis; a outra nunca se despiu. Fui satisfeít@ por ambas.
 Sex. Preenchi um questionário de sexo (*I (Heart) Amy Carter*, 1992 *apud* Darms, 2013: 115).⁶²

As *riot grrrls* cantavam o gozo em suas músicas, o prazer descomedido e desvinculado dos órgãos sexuais reprodutores, não como ode ao sexo lésbico, mas pela descentralização no falo, na penetração e no sexo do macho. Experimentavam e afirmavam múltiplas possibilidades de prazer, interessadas no prazer delas próprias e de suas amigas; no prazer das garotas liberado das boçais dicas de revistas femininas para atingir orgasmos múltiplos e do gozo do macho que não o concebe para além da própria porra.

Não precisamos de você para dizer que somos fofas
 Não precisamos de você para dizer que estamos bem
 Não precisamos da porra da sua atitude de garoto
 Não precisamos do seu beijo de boa noite
 Nós não precisamos de você
 Nós não precisamos de você
 Nós, garotas, não precisamos de você
 Não precisamos de você para dizer que somos boas
 Não precisamos de você para dizer que somos ruins
 Não precisamos da sua proteção
 Não precisamos do seu pau para trepar
 Nós não precisamos de você
 Nós não precisamos de você
 Nós, putas [*whores*], não precisamos de você
 Isso te assusta? Que nós não precisamos de você?
 Isso te assusta, garoto? Que nós não precisamos de você?
 Nós não precisamos de você
 Nós não precisamos de você

⁶² Utilizo @ por não saber se o texto, anônimo, foi escrito por uma mulher ou por um homem. Na língua inglesa, a não distinção de gênero nos verbos em voz passiva permite esse jogo que optei por manter na tradução, afim de, como no texto original, evitar capturas identitárias de gênero e sexualidade.

Nós, punks, não precisamos de você” (Bikini Kill, “Don’t need you”).⁶³

Eram os embates decorrentes do sexo das garotas que as dividiam na trajetória direcionada ao mesmo alvo: as condutas machistas e pequenos fascismos. De um lado, a grande questão era a *slut* violentada, era a garota que gostava de se relacionar com garotos mas que por sua conduta inadequada era submetida às violências e tratada como inferior. Eram produzidas, no discurso machista, como *sluts* e não como *whores*, elas não eram as prostitutas, o duplo complementar da namoradilha-noivinha-esposa; elas eram pior do que isso, faziam sexo porque queriam e não por dinheiro e, supostamente, para agradar as vontades do macho. Por serem garotas identificadas com um modelo de feminilidade eram acoissadas nas ruas e festas, eram postas em um lugar onde podiam ter seus corpos tocados sem o seu querer. De outro lado, a grande questão era a violência exercida como vontade de extermínio e não da satisfação de um prazer tido como superior, eram as *dykes* violentadas. Eram aquelas que sequer serviam aos prazeres do macho porque não eram as lésbicas siliconadas dos filmes pornô, consumíveis como fetiche. Elas não eram e não queriam ser as lésbicas “caminhoneiras” que tratavam suas “ladies” reproduzindo a conduta heteronormatizada; também não eram e não queriam ser “a lésbica pacifista que aparece na televisão”⁶⁴ – mulheres que gostavam de outras mulheres mas que, para serem moralmente aceitas, se assemelhavam ao padrão de feminilidade, para além da categoria identitária reconhecida nos guetos gays como *lady*, apareciam na televisão esteticamente como a maioria das demais mulheres que aparecem na televisão, não mostravam diferenças.

Essas garotas, que se apropriaram da palavra *dyke*, como as que gostavam de garotos se apropriaram de *slut*, combateram essas identidades lésbicas fixas; na cena elas podiam ser *queers* como queriam. Experimentavam outras estéticas – vestiam-se como garotos, pareciam garotos mas usavam vestido, eram andróginas, dançavam de calcinha e sutiã em cima do palco –, em um lugar onde se sentiam seguras para falarem que eram *queers* desse jeito, como queriam; para cantarem sobre suas relações com outras garotas, sobre seu prazer e sobre as violências: desde os machos que iam aos shows para cuspir nelas até os fascistas que as espancavam nas ruas, passando pelos

⁶³ Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/bikini-kill/dont-need-you.html>. (Consultado em 10 de fevereiro de 2015).

⁶⁴ Trecho de depoimento de riot *queer* ao documentário *She’s real (worse than queer)*. Direção de Lucy Thane. Estados Unidos, 1997, VHS.

país que queriam que elas “se curassem” ou *endireitassem*. Novamente o espaço seguro por excelência, o lar familiar, será destruído por elas.

Contudo, havia diferenças na cena entre as *riots queers*, para as quais a grande questão de embate se circunscrevia à experiência como garotas que gostavam de garotas; e as *riots* que não se identificavam como *queers*. Transcrevo trechos de duas músicas, da banda *riot queer* Team Dresch e da *riot* Heavens to Betsy, cuja vocalista Corin Tucker se relaciona com garotas e garotos,

Ela soprou as dúvidas, ela as soprou para longe, porque ela é a única
para mim, ela é a única
E ela pode fazer quase tudo, porque ela é o valete
Ela está escrevendo um pequeno livro
Ela me deixa vir e dar uma olhada
Ela me contou todos os seus planos secretos
Eu quero ficar para sempre nessa
(...) Oh, paixão súbita por essa garota
Eu a amo (Heavens to Betsy, “She’s the One”)

Sexo *queer* é ótimo!
É divertido pra cacete!
Não se preocupe, Jesus está morto e deus não existe
(...) Não se mate porque as pessoas não conseguem lidar com o seu
brilhantismo
Às vezes não consigo me lembrar porque eu quero viver
Então me lembro de todos os *freaks*
E eu não quero perder isso (Team Dresch, “Musical Fanzine”)⁶⁵

A cantora Phranc apontou uma questão importante sobre as *riots queers*, que elas eram garotas muito jovens que estavam “se assumindo”, elas vinham de diferentes contextos e tinham diferentes experiências.⁶⁶ Tratava-se das experimentações possíveis a partir da cena; elas não eram lésbicas politizadas pelo movimento gay, eram garotas punks, eram *riot grrrls queers*. Muito jovens, estavam começando a experimentar o sexo entre garotas e se afastavam das lésbicas tradicionais, tipificadas e politizadas nas demandas do movimento gay. Elas estavam em um espaço, produzido no interior do *riot*, onde podiam ser gays como queriam, onde podiam se relacionar como queriam, ter o visual que queriam e se chamar como queriam. Não havia uma tradição, nem uma

⁶⁵ Disponível em: http://lyrics.wikia.com/Heavens_To_Betsy:She%27s_The_One e http://lyrics.wikia.com/Team_Dresch:Musical_Fanzine. (Consultados em 18 de fevereiro de 2015).

⁶⁶ Depoimentos de Phranc no documentário *She’s real (worse than queer)*. Direção de Lucy Thane. Estados Unidos, 1997, VHS.

vanguarda, ali, todas estavam em situações e contextos muito semelhantes, e estavam liberadas para experimentarem-se.

Neste primeiro momento, as *riot grrrls* afirmaram suas existências abrindo-se para possibilidades diferentes de estilos de vida a partir do sexo. Em uma entrevista sobre sexo e poder Michel Foucault disse: “o sexo não é uma fatalidade; ele é uma possibilidade de aceder a uma vida criativa” (Foucault, 2004: 260). Depois desse primeiro momento de liberação do sexo, quando da emergência do *riot grrrl*, abriu-se a possibilidade de inventarem um novo estilo de vida ou se afirmarem como lésbicas. A relação entre semelhantes pode ter continuado uma maneira de encontrar pessoas com interesses comuns ou pode ter passado a constituir uma demanda de mercado e política institucional, como mostra Rachel Nardelli na pesquisa “O discurso do Estado na construção da identidade gay” (2010). O sexo tornado fator de afirmação e constituição identitária perde a possibilidade de produzir outros estilos de vida.

Se a identidade é apenas um jogo, apenas um procedimento para favorecer relações, relações sociais e as relações de prazer sexual que criem novas amizades, então ela é útil. Mas se a identidade se torna o problema mais importante da existência sexual, se as pessoas pensam que elas devem ‘desvendar’ sua ‘identidade própria’ e que esta identidade deva tornar-se a lei, o princípio, o código de sua existência, se a questão que se coloca continuamente é: ‘Isso está de acordo com minha identidade?’, então eu penso que fizeram um retorno a uma forma de ética muito próxima à da heterossexualidade tradicional (Foucault, 2004: 265).

As *riots* lutavam para se afastarem da forma heterossexual de se relacionar e no momento da emergência deste movimento suspendiam identidades lésbicas fixas e consonantes com a heteronorma: *butch* (caminhoneira), *lady* (lésbica femininas) ou a “lésbica pacifista da TV”.

É possível inverter e derivar (modificar o curso, mudar, submeter à deriva) suas práticas de produção da identidade sexual. A bicha, o travesti, a drag queen, a lésbica, a sapa, a caminhoneira, a bofinho, as transgêneras, as F2M [feminino para masculino] e os M2F [masculino para feminino] são ‘brincadeiras ontológicas’, imposturas orgânicas, mutações prostéticas, recitações subversivas de um código sexual transcendental falso (Preciado, 2014: 30-31).

Ao recusarem identidades, produziram-se como “ícones anarco-femininos como as Riot Girl ou a cantora Peaches” (Preciado, 2012: s/p). Por meio de outra maneira de se relacionar, essas garotas consolidaram a invenção da cena *riot grrrl*. Neste espaço,

experimentavam outras estéticas, por vezes andróginas como Patti Smith, que não é gay; por vezes *freaks*; por vezes estranhas ao exibirem seus pelos em pernas e axilas deixados à mostra por seus vestidos, mesclando acessórios e vestes tidos como masculinos e femininos.



Figura 33 – Bikini Kill tocando próximo ao Capitol, em Washington, D.C., 1992. O show integrou uma manifestação contra tendências antiaborto da Suprema Corte.



Figura 34 – Sleater-Kinney no primeiro Ladyfest, Olympia, 2000.



Figura 35 – Kathleen Hanna, 1992. Foto de Linda Rosier.



Figura 36 – Kaia Wilson (Team Dresch) e Tammy Rae, 1996.



Figura 37 – Squid, baixista da Lunachicks, 1994.



Figura 38 – Bratmobile na Riot Grrrl Convention, Washington Peace Center, 1992. Foto de Pat Graham.



Figura 39 – Joan Jett e Kathleen Hanna, 1994. Foto de Ebet Roberts/Redfer.

a chegada ao Brasil e a invenção de uma cena daqui

Assim como o punk, a chegada do *riot grrrl* no Brasil também se deu por meio da imprensa, no final de 1995, com uma edição da revista *Melody Maker* que apresentava Courtney Love como uma *riot grrrl*. Foi por esta via que as irmãs Elisa e Isabella Gargiulo conheceram o *riot*. As duas jovens garotas gostavam de rock e já tinham uma inquietação latente em relação às condutas machistas que sentiam na pele. Ao saberem que garotas punks se voltavam contra estas condutas, fazendo suas próprias músicas, foram incitadas a montar a primeira banda *riot* nacional, a Dominatrix. Nesta época ainda não havia uma cena de garotas punks no país.⁶⁷ Elas encontraram espaço para tocar na cena *straight edge*, onde se apresentaram pela primeira vez, em 1996, na Verdurada.⁶⁸ As garotas se aproximaram da cena *sxe* (*straight edge*) pelo interesse no

⁶⁷ Algumas bandas punks compostas somente por garotas existiam como: Mercenárias de 1983, Menstruação Anarquica e Kaos Klitoriano de 1993, Cosmogonia de 1994 e Toxoplasmose de 1995.

⁶⁸ “O Coletivo Verdurada é o responsável pela organização do evento, que acontece bimestralmente em São Paulo desde 1996. A Verdurada consiste na apresentação de bandas quase sempre de hardcore e palestras sobre assuntos políticos, além de oficinas, debates, exposição de vídeos e de arte de conteúdo político e divergente. Ao fim do show é distribuído um jantar totalmente vegetariano”. Disponível em: <http://www.verdurada.org/>.

vegetarianismo e pelo espaço considerado mais aberto, pois os *straight edges* se envolviam em algumas lutas feministas, como a pela descriminalização do aborto (Melo, 2008: 16).

Elisa comenta que “no começo havia uma conversa com os caras, mas depois teve um rompimento” (Entrevista com Elisa Gargiulo em 2015), de modo que, o efeito mais imediato do *riot* no punk nacional, especificamente nas cenas *sxe* e *anarcopunk*, mas não na totalidade da mesmas, foi a entrada de alguns temas, que eram berrados por elas, em suas músicas, contudo, o lugar de fala continuava a ser dos caras e não de garotas. Afastaram-se do *anarcopunk* por considerarem algumas condutas como “falso libertárias”, como mostrarei adiante, e do *straight edge*, possivelmente devido a uma parcela desta cena ser bastante conservadora e reacionária, de condutas machistas e pequenos fascismos contra gays (Fernandes, 2015). Quando elas começaram “a tocar mesmo” era muito comum ouvir reclamações quando, entre uma música e outra, elas liam ou faziam longos protestos nos shows.⁶⁹ Os caras aceitavam que elas tocassem, mas não queriam ser questionados. Com o tempo e a consolidação de uma cena nacional, a Dominatrix se tornou uma referência no punk mas como algo a “ser respeitado”, o que não quer dizer que as condutas machistas tenham sido postas em xeque, que os questionamentos berrados por elas tenham produzido alguma reflexão mais sincera na conduta da maioria das pessoas que frequentavam a cena punk-hardcore em seu âmbito mais geral, mas que em muito afetaram as vidas de garotas que frequentavam essa cena. Assim como nos Estados Unidos, as *riots* daqui também enfrentavam uma reação muito violenta dos machinhos da cena punk-hardcore em sua maioria, e eventualmente de *straight edges* e *anarcopunks*. Ao mesmo tempo que não encontravam respaldo na cena, apanhavam de nazistas *skinheads*. Por serem garotas, punks e por terem uma conduta sexual inadequada elas apanhavam em casa, na escola, no bar, na rua, na cena.

Se inicialmente o *straight edge* se mostrou um espaço mais aberto para essas garotas, seu contorno conservador foi ganhando amplitude e respaldando condutas machistas e pequenos fascismos, como quando, em 2013, alguns machos *straight edges*, inclusive integrantes do coletivo Verdurada, foram denunciados por circularem no meio eletrônico, fotos de mulheres nuas com as quais haviam se relacionado. Contudo, essa conduta não foi um deslize na cena *sxe* nacional, “remonta ao período de efervescência

⁶⁹ Cf.: Depoimento de Elisa Gargiulo no documentário *Bella Donnas – Meninas da Cena Punk*. Direção de Anelise Paiva Csapo. Apresentação de Trabalho de Conclusão de Curso. São Paulo, PUC-SP, 2004.

do vegan edge ainda na década de 1990, com a banda Vegan Reich, que declarou sobre as mulheres: ‘eu considero que as elas são totalmente iguais aos homens, tanto na luta como nos relacionamentos, etc. Apesar disso, não acho que somos iguais’” (Fernandes, 2015:186). O vocalista dessa importante banda declarou também que os gays eram um “desvio da natureza” que precisava ser “denunciado e combatido” (Muttaqi *apud* O’Hara, 2005: 148).

A Dominatrix apresentou para as garotas que frequentavam a cena punk-hardcore um outro jeito possível de se posicionarem nesse lugar, mostrou que elas podiam tocar e fazer suas próprias coisas – nesta época elas editavam o *fanzine* *Kaostica*. Eliane Testone, que integrou importantes bandas de rock de garotas que agitaram a cena *riot* nacional – Pin Ups, Lava, Hats, Las Dirces e teve, inclusive, uma rápida passagem pela Dominatrix – comenta:

Eu colava na Galeria do Rock com 13 anos e ficava pesquisando discos. Numa dessas idas e vindas, o dono da loja Velvet Discos me deu um zine feito pela Elisa e Isabella do Dominatrix, o *Kaostica*. Amei o zine e o Dominatrix, daí mandei a demo da minha banda, Dog School, pra elas e a partir disso fizemos amizade. Toquei no Dominatrix por 6 meses aos 16 anos e contribui com texto e desenho pro *Kaostica* também. Na mesma época conheci um monte de gente da cena hardcore e as meninas eram poucas tanto como banda, como público (Entrevista com Eliane Testone em 2015).

Além de impulsionar as garotas a tocarem e fazerem seus *fanzines*, essas primeiras bandas suscitaram questionamentos quanto ao estilo de vida e posicionamento político dessas jovens garotas, propiciando a elas que dessem forma as suas inquietações latentes, como mostra Patrícia Saltara, a Vinhão, que também integrou importantes bandas de garotas como Baby Scream, Wee, Hidra, The Dealers e Human Trash, e hoje é uma das produtoras do Girls Rock Camp Brasil:

Eu encontrei o Riot Grrrl após assistir o primeiro show de bandas nacionais com garotas tocando, como Dog School e o Dominatrix. Antes, já ouvia bandas com garotas tocando, como Sonic Youth, L7, Babes in Toyland, Smashing Pumpkins, Hole, mas me liguei mesmo do que era Riot Grrrl depois de ver bandas daqui ao vivo. O Riot Grrrl me ensinou o que é feminismo. Eu era nova e já tinha uma postura feminista na vida, ao mesmo tempo sofria muito com o machismo e suas imposições, mas não havia pesquisado a fundo sobre o movimento e confesso que tinha até um certo preconceito com o nome, que sumiu rapidamente a partir do momento que fui me envolvendo na cena feminista punk (Entrevista com Patrícia Saltara em 2015).

As agitações dessas primeiras bandas de garotas, bem como a publicação de seus *fanzines*, se expandiram e passaram a compor uma cena de garotas que crescia atraindo aquelas que tinham em comum o gosto pelo rock e um berro entalado na garganta; berro de corpos jovens violentados, do gozo governado, da voz e das mãos que não serviam para o rock'n'roll, da existência que devia ser encaixada em uma conduta de menina. A cena era, pontualmente, um revidar ao punk que “apesar do discurso libertário/revolucionário, sempre foi muito voltado aos homens. Bandas com integrantes homens, festivais organizados por homens, discussões em cima de material produzido e pensado por homens, etc”, como sinaliza Lu Carvalho, guitarrista das bandas Miss Junkie e Siete Armas (Entrevista com Ana Luisa Carvalho em 2015).



Figura 40 – Uma das poucas fotos da banda Bulimia, anos 1990. Pertencente ao acervo pessoal da guitarrista Bianca, disponível em seu perfil do Facebook.

No momento da emergência do *riot* nacional, havia bandas de garotas que se identificavam como tal – Dominatrix, Biggs e Lava, as duas últimas de 1996 – e outras, punks também só de garotas, anteriores a chegada do *riot* como Menstruação Anarquika, Kaos Klitoriano e Cosmogonia, e outras ainda, cujas integrantes não se diziam *riot grrrls* como Bulimia e TPM (Trabalhar Para Morrer), de 1998 e 1997. Especialmente a Bulimia, tornou-se um importante nome na história do *riot grrrl* nacional e do punk. É delas a música “Punk rock não é só pro seu namorado”, uma das músicas mais icônicas do *riot* nacional. A banda lançou um único álbum, *Se julgar*

incapaz foi o maior erro que cometeu, em abril de 2001, poucos meses após a trágica morte da baterista, Belina, em uma piscina natural na Chapada dos Veadeiros, acidente que encerrou as atividades da Bulimia.

O que te impede de lutar?
O que te impede de falar?
Pare de se esconder
Você não é pior do que ninguém!
Punk rock não é só pro seu namorado
Você que sempre quis tocar...
Você quis andar de skate...
Você que sempre quis! quis! quis!
Você não é um enfeite!
Faça o que tiver vontade
Mostre o que você pensa
Tenha a sua personalidade
Não se esconda atrás de um homem! (Bulimia, “Punk rock não é só pro seu namorado”).

Neste mesmo período, até mesmo as garotas da cena anarcopunk enfrentavam condutas machistas, como mostra Gabriela Miranda Marques (2013). As anarcopunks e as envolvidas em “organizações de esquerda revolucionárias” eram “acusadas de divisionismo, de serem ‘feministas separatistas’, de não se importarem com o que de fato era mais importante ‘uma luta mais geral’, de acusar os companheiros que já se entendiam como pessoas livres de preconceitos” (Marques, 2013: 05). Na cena punk elas eram vistas como “as minas dos caras”,

No meio de uma reunião, quando duas garotas discutiam, os homens diziam para que discutissem depois; (...) a companheira de um punk servir-lhe comida sempre; (...) garotas com o maior visual brigando pela ‘posse’ de um punk; (...) relacionamentos acabam porque a companheira teve outras experiências amorosas... (Zine *Anarcofeminista* apud Marques, 2013: 12).

Esta publicação, dos anos 1990, mostra o que as autoras consideram como “machismo enrustido” e “costumes antianárquicos” (Idem), expondo seus questionamentos de garotas punks e anarcofeministas em relação aos anarcopunks. Na produção dessas garotas, nesse período, apareciam temas em comum com as *riots*: menstruação e higienização do corpo feminino, violências exercidas contra mulheres e meninas, aborto – desde a reivindicação por sua descriminalização até a divulgação de modos autônomos e menos arriscados de abortar –, divulgação de técnicas de autodefesa, que Marques considera que “remete também à ação direta, e mais uma vez a

uma característica do anarcofeminismo” (Ibidem: 11). Elas se posicionavam de maneira agressiva e pouco aberta às negociações e explicações, como as *riots*, “somos terríveis mocréias feministas que estão aí para horrorizar as noites de qualquer machão. Aos que nos apreciam, o nosso sincero amor e amizade” (*Zine Ânima* de 1997 *apud* Marques, 2013: 11).

As referências às anarcofeministas citavam Emma Goldman, Maria Lacerda de Moura e Margareth Rago⁷⁰ (Marques, 2013: 07). Michelle Camargo ao sublinhar o caráter autonomista da cena *riot* nacional, a partir da análise de *fanzines*, nota que:

Alguns eram declaradamente anarcofeministas (...) outra parte trazia várias referências de organizações feministas, como a SOF, a Marcha de Mulheres e a União de Mulheres. (...) é comum ver o nome de Simone de Beauvoir [como em *Dear Jessie* (2000) e *Mútuo Ação #3* (2005)] e, entre as anarcofeministas, também o de Emma Goldman [como em *Girl's Unity* (1996), em que citam trecho do escrito ‘Minha desilusão na Rússia’] (Camargo, 2010: 31-32).

Posicionamentos anarquistas eram expressos em *fanzines* e músicas, afirmadas nas práticas dessas garotas e garotos, como no zine *Alice: masculino e feminista* assinado por Alice Pankadão, o integrante homem da banda *riot* Cínica. Alice abre a primeira edição de seu *fanzine* dizendo que “um dia alguns velhos donos-do-mundo barbudos resolveram batizar com o nome homem: capitalismo. Ainda bem que anarquia tem nome de mulher.” Nas páginas de *Alice*, o autor se afirma feminista e vincula esse posicionamento a uma atitude anarquista,

Feminista porque não tenho o mínimo tesão pela burocracia, a sistematização, a técnica, a falta de tesão: eu sou pela festa, pela retomada do corpo, pelo debate e pelo prazer (...) Feminista, enfim, porque a razão da propriedade privada, das leis, do crime e do castigo, do sexo tedioso com a esposa por resto da vida nada tem a ver comigo – afinal, sou um anarquista declarado, anticapitalista e, portanto, feminista (*Alice: masculino e feminista #0*, s/d).

Por meio da desconstrução de identidades fixas Alice procura um outro lugar, “sem gênero” e “sem moral”. No *Fobia #3*, de 2005, a autora apresenta algumas palavras soltas, conectadas ao “mundinho bonito”, como: “dominação, ordem” e “igreja,

⁷⁰ Na primeira edição do *fanzine Clit*, de 2012, de autoras que se apresentam como “feministas, anarquistas e veganas”, há um texto sobre as mulheres livres, com trechos originais de seus escritos sobre machismo na militância, amor livre, sexo, maternidade, prostituição, democracia e beleza. Trazem resenha do livro *Mujeres Libres da Espanha: Documentos da Revolução Espanhola* de Margareth Rago e Maria Clara Biajoli, lançado em 2007 pela editora anarquista Achiamé, e na seção de sinopses de filmes, sugerem *Libertárias*, de Vicente Aranda, 1996.

e\$tao”. Em *Liberta-te Maria #1*, sem data, as autoras vinculam as condutas machistas às condutas fascistas, “O machismo é burro, fascista”, e no texto “‘Love Free’ – ‘viva as diferenças – meninas que amam meninas’”, afirmam o feminismo *riot* como um movimento libertário. Assim como em *Volkano #2*, também de 2005, “Meu sonho de vida é uma vida libertária. Eu sou hétero, eu sou gay. Eu sou r!ot, eu faço parte dessa força! União feminista! Acabe com os machistas!”. No “Manifesto de Reivindicação de um Novo e Verdadeiro Feminismo”, publicado no *fanzine Hysterocracy*, de 2007:

A luta do Feminismo é a luta contra o Patriarcado. Feminismo é a destruição dos papéis sexuais e das categorias de gênero. Feminismo é AUTONOMIA: antipartidário e antiportunismo. Contra o feminismo de cabresto aparelhado pelo Estado fazendo obedientemente seu papel de 2º sexo de ONGS, Partidos, Sindicatos e Governos. Feminismo não deve ser confundido com patriarcas travestidos como Condoleezza Rice⁷¹ que conquistam o cargo de dominação de seus carrascos. Contra o Feminismo que negocia com os opressores. Contra o Feminismo bem comportado que dá satisfações ao machismo e teme a ousadia. (...) Contra a falácia da natureza biológica determinante de sujeitos sexuados: SEXO É CONSTRUÇÃO SOCIAL carregada de ideologia que nos domestica à submissão. (...) Contra o sistema da violência do macho que se traduz através do Estado, exército, religião, leis, monopólio, escravidão. Uma revolução pela humanidade e todas as formas de vida!! (*Hysterocracy*, 2007).

As linhas escritas na afirmação de uma vida libertária ressoam em suas músicas, como em “Chegou a hora!” – “É tempo de revolução (revolução)/ O poder está em nossas mãos (autogestão)” (Bulimia, “Chegou a hora!”) –, e “Tempo livre” – “Respeito e apoio mútuo/ têm que entrar em prática/ (...) Pena que você precisa ser chicoteado,/ para ver que não passa de um escravo/ Pena que você precisa ser chicoteado/ para se senti no direito de lutar... de se revoltar!” (Bulimia, “Tempo Livre”); e na gravação de 2014 da Anti-corpos, banda fundada em 2002 na baixada santista pelas amigas Veridiana Fozatto e Helena Krausz, “Não espere pelo futuro, aja imediatamente/ As mudanças começam em nós mesm@s, então vamos começar por nós mesm@s/ (...) livre de prisões e relações senhor-escravo” (Anti-corpos, “Despertar”).

Um dos fatores que ampliou o *riot grrrl* foi a feitura do primeiro Ladyfest nacional, realizado em 2004, e organizado pelas garotas da Dominatrix que, dois anos antes, tinham tocado no Ladyfest Holanda. O formato do evento contempla uma extensa programação, em formato semelhante à elaborada por Wolfe e as garotas de Olympia,

⁷¹ Secretária dos Estados Unidos durante o governo de George W. Bush, de 2005 a 2009.

sempre em torno de um tema central. Em 2004, o tema do festival foi “Conhecimento para a resistência feminista”. Nos anos seguintes, “NÃO à violência contra a mulher, NÃO ao silêncio, e SIM nós somos feministas”; “É menino ou menina? – Gênero: o machismo torturando nossa identidade”; e “Tire sua própria virgindade”. Em 2008, o evento não foi realizado, voltando no ano seguinte em uma versão reduzida chamada de Mini-Ladyfest, nesta edição o festival durou apenas um dia e o tema debatido foi “Perspectivas do feminismo jovem alternativo”. Em 2010, aconteceu a quinta edição do Ladyfest Brasil comemorando “10 anos de feminismo jovem radical”, com show da banda Team Dresch. Em julho de 2013, aconteceu a última edição do festival com a dupla cubana de hip hop Krudas Cubensis. Foi também em 2013, no mês de abril, que aconteceu o primeiro Ladyfestinha, uma espécie de Ladyfest reduzido a uma programação diária. Foram sete edições, a última, em janeiro de 2014.

Detenho-me um pouco a algumas questões levantadas a partir do Ladyfest. Primeiro, as temáticas escolhidas, que demonstram proximidade com as inquietações das *riot grrrls* estadunidenses: a violência exercida contra mulheres, o sexo, e as identidades de gênero, contudo, como será mostrado mais adiante a abordagem e os problemas específicos do contexto dessas garotas levaram a novas problematizações, devido a presença majoritária de garotas gays. Também destaco a entrada do hip hop feminista nos eventos *riots* como resposta a “braquitude” da cena, segundo o que me foi apontado pelas interlocutoras entrevistadas. Conforme mostram Michelle Britto, uma das primeiras a agitar uma cena *riot* em Salvador e frequentadora assídua da cena da São Paulo, Veridiana Fozatto fundadora e ex-baixista da banda Anti-Corpos e Elisa Gargiulo:

O riot grrrl é um movimento feminista dentro da cena punk, mas nunca excluímos mulheres de lugar nenhum. O objetivo, no fim, é um só. É fazer com que as mulheres tenham voz no ambiente em que elas existem. O importante é a união (Entrevista com Michelle Britto em 2015).

Tem uma semelhança, né? Você sentir o sexismo na plateia, nas bandas... elas têm essa experiência também. Eu acho que pode ter o mesmo grito, obviamente, num lugar de fala diferente (Entrevista com Elisa Gargiulo em 2015).

Elas notam que “o hip hop também reproduz misoginia e o discurso heterossexual” (Entrevista com Veridiana Fozatto em 2015), talvez com mais violência do que o punk, e, por terem a luta contra as condutas machistas e os pequenos fascismos

como alvo principal, antes mesmo de uma questão com um estilo musical, trazem essas garotas para a cena no intuito de somar, de ampliar as perspectivas por meio do olhar daquelas que vivem contextos diferentes. Os pequenos fascismos combatidos pelas *riots* da cena nacional eram os mesmos das estadunidenses, mas pode-se dizer que centravam fogo nos acossamentos e violências que advinham do fato de serem ou parecerem ser gays, ou para usar a palavra delas, *sapatões*.

A presença reduzida de garotas negras na cena era uma questão para as estadunidenses também. Dasha Bikceem, do *Gunk Fanzine*, expôs esse problema ao mostrar que, como as condutas machistas, também encontrava condutas racistas no punk; a questão dos negros não era abordada como uma questão do movimento e se dava pouca importância para a presença – ou ausência – de negros na cena. A questão aparece também na música “Polaroid Baby”, da Bratmobile e também na música da Heavens to Betsy, “White Girl”. Contudo, atento para uma possível vontade de representação por traz dessas críticas, vontade essa que não tinha a ver com a cena, uma vez que pelo *do it yourself* todas podiam montar suas bandas e tocar. Neste sentido, destaco trecho do *fanzone Bikini Kill*

É como se as pessoas pensassem na opressão como um teste em que você pode passar ou reprovar. Okay, você ganha um ponto a mais por ser pobre, um a mais por ser mulher (...) Eu falo/escrevo tanto sobre coisas de garota porque eu sou uma garota branca e eu não estou afim de tentar falar pelos outros, embora me torne, cada vez mais, uma melhor ouvinte. (...) isso não significa que eu pense que a opressão das garotas é de alguma forma mais importante (...) é apenas que eu preciso me organizar em torno do que eu sei e apoiar os outros a fazer o mesmo porque eu não posso falar por todo mundo mas, sim, eu vejo que toda essa merda é conectada (*Bikini Kill #2*, 1991 *apud* Darms, 2013: 140-141).

qual violência?

Quando as *riots* brasileiras lidavam com questões de violência, conversavam com as questões colocadas pelas *riots* estadunidenses. Apesar dos contextos diferentes é possível notar violências comuns, decorrentes de relações e condutas machistas, e pequenos fascismos, daqueles que se consideram possuidores de pequenos poderes exercidos sobre aqueles considerados mais fracos, como as garotas. Aqui, também propagavam as técnicas de autodefesa em seus *fanzones* e em oficinas, como o projeto *WenDo/se* que publicava o *fanzone* “Manifesto Rubro – informativo do projeto

WenDo/se” e organizava oficinas de WenDo. Segundo Érica Melo, autora da dissertação “Cultura juvenil feminista Riot Grrrl em São Paulo”,

O formato do treinamento [de WenDo] reúne práticas já antigas no feminismo como, por exemplo, a frase ‘Não é não’, tão conhecida no feminismo brasileiro a partir das denúncias de violência doméstica, que ocupou toda a década de 80 e desembocou na criação do SOS Mulher e depois nas Delegacias da Mulher (Melo, 2008: 90).

Mesmo diante da criação dessas delegacias especializadas, diz que “Vinte anos depois as feministas *riot grrrls* continuam a se debruçar sobre a mesma questão, repetindo o dilema de suas precedentes” (Melo, 2008: 107). Na busca entre proximidades deste feminismo *riot* e dos feminismos mais tradicionais, Melo aponta para uma repetição no *riot* de “dilemas antigos” que não encontrei no material analisado. As *riots* não estavam atravessadas por estes “dilemas”, propiciaram outras saídas que não a reivindicação por políticas institucionais, por meio da divulgação de táticas de autodefesa.⁷²

Berravam contra esse lugar de contestável vulnerabilidade, que elas implodiam ao pôr por terra prescrições de condutas seguras, pautadas nas construções de lugares, pessoas e situações de risco.

Seu burro, seu idiota, que antissocial o quê!
Antissocial é uma mulher tentando andar numa rua escura à noite
Que tipo de vida é essa que eu tenho que ficar 24 horas por dia alerta
igual a um cão de guarda?!
De quem são os olhos que te vigiam?
De quem é a mão que te ataca? (Dominatrix, “Die die”)

Estúpido homem incapaz de abrir mão de seus privilégios
Tem que espancar pra afirmar sua masculinidade
Ignorante! Covarde!
A violência, seja física ou verbal, psicológica ou sexual
É a maior ferramenta pra dominação!
Dominação! Dominação!
Você funciona sem seu pinto? (Anti-corpos, “Violência”).

Também questionavam as violências exercidas sobre os corpos de crianças.

Crianças arregaçadas dançando o tchan na TV num programa brega de um ‘dacu’ do SBT

⁷² A impossibilidade da garantia de segurança por meio da criação dessas delegacias e leis especializadas é mostrada também por Lúcia Soares (2001), quando expõe a seletividade dessas medidas e reformas que voltam a colocar a mulher em posição de incontestável vulnerabilidade e apresentam a possibilidade de que ascendam do lugar de vítima para o lugar de testemunha; explicitando que continuam a localizar essas pessoas mais vulneráveis nas áreas pobres, degradadas e periféricas da cidade.

Um velho assiste e baba atçando sua tara, crianças estupradas
desconhecendo o porquê
Nós apoiamos a prostituição infantil!
Nós somos o ‘é o Tchan’ do Brasil!
(...) Será que a molecada quer brincar ou quer foder? (Bulimia,
“Orgulho do Brasil”)

Você se aproveitou de toda a minha ingenuidade e me ensinou a
descobrir certas coisas
Muito antes de todas as minhas amigas, que só foram conhecê-las
quando adultas
Se apoiou naquele maldito vício para fazer o que queria comigo
E me convenceu a ficar sempre calada, com suas desculpas totalmente
esfarrapadas
Você não precisou usar a sua força, pois conseguiu ganhar a minha
confiança
Sem ameaças você foi um grande gênio, mas nunca teve nenhum
reconhecimento
(...) foi só pra sua neta querida que você deixou lembranças proibidas
(Santa Claus, “Lembranças Proibidas”).

A canção “Lembranças proibidas” berra a violência brutal, sentida na pele pela autora, em seu pequeno corpo de criança. Foi o que a fez explodir em revolta, “o fato de eu sozinha, criança, ter falado ‘Não!’ para o meu avô, para o meu corpo, foi o maior ativismo da minha vida. Sozinha” (Idem). Por meio de suas músicas e de projetos como o *Bendita Zine*⁷³, ela buscava fazer mulheres e meninas saírem do lugar de vítima, de sofrimento calado, de suspeitas de estarem pronunciando uma verdade. Em “Orgulho do Brasil” a questão não é apresentada a partir de um relato pessoal. A revolta expressa diante de pequenos corpos violentados era uma questão para as *riots* pois, na perspectiva feminista delas essas violências são produzidas no interior de relações hierárquicas atravessadas por condutas machistas, daqueles que as exercem como violências e daquelas, mães, avós, tias, que calam. Por ser uma questão para todas elas, não reafirmam explicações psicanalíticas que buscam justificar a homossexualidade feminina como decorrência de experiências traumáticas na infância envolvendo figuras masculinas.

⁷³ “Pretendendo acabar com o abismo entre os números produzidos por grandes corporações e as pessoas que diariamente sofrem. Acabar com o misticismo de que violência contra a mulher só é praticada em barracos sujos, por homens bêbados. Este projeto veio para mostrar que isso acontece muito mais do que imaginamos e principalmente, bem embaixo dos nossos narizes. E para perceber isso não precisamos de estatísticas ou boletins policiais, precisamos simplesmente olhar com mais atenção ao nosso redor. O *Bendita* pretende mostrar às pessoas o que realmente acontece além desses dados superficiais, e esta é nossa contribuição para a luta contra a violência praticada à mulher” (*Bendita Zine* apud Melo, 2008: 88).

Aqui no Brasil, a violência contra as garotas gays ou que aparentam serem gays, assim como a violência praticada entre casais de garotas, ganharam grande dimensão na cena. No que diz respeito às garotas que gostavam de outras garotas, aparecem algumas situações pontuais de violência: dentro de casa, praticadas por colegas, nas ruas.

Você diz que apoia quem é diferente de você, mas quando eles estão perto, você pensa que é uma doença
É ‘feio’ mostrar sua política heterossexual
Eu cuspo na tua cara de falso libertário
Garotos brancos e heterossexuais, o que é tão difícil de ver é também tão difícil de sentir
É muito fácil enxergar apenas a sua verdade
(...) Eu sou a menina que um dia você teve orgulho de ter,
eu só queria que você respeitasse as minhas escolhas
Não sou como eles (Dominatrix, “Homophobia on a Tray”)

Quando revelei a você a minha condição
Eu não contava com a sua frieza em não mais me querer ao seu lado
(...) Somente por gostar de pessoas do sexo oposto você acha que eu luto em vão...
Sem perceber, você pensa como um skin-nazi
Vão se foder todos vocês! (Santa Claus, “Repressão”)

Heteronorma impondo padrão
‘Favor, se retirar, este é um ambiente familiar’
Estado laico é apenas uma ilusão, bem como este seu discurso libertário
Cômodo senso comum de que gay bom é morto ou adestrado
Definir como devo me comportar é tão sutil quanto lampadada,⁷⁴
palavras de ódio ou soco na cara (Anti-corpos, “Sutil”).⁷⁵

No Ladyfest foi realizada a oficina de “Consenso sexual para jovens lésbicas”, na qual, segundo Facchini (2008), romperam com a ênfase no discurso do movimento *riot* em falar de violência em relações amorosas como sendo uma exclusividade masculina. Nesta oficina, elas falavam sobre violência entre casais de garotas, mostrando que não localizavam nos homens a violência, mas na reprodução de condutas machistas também em relações entre duas mulheres. Segundo Melo, “Trata-se de um viés que, ao colocar a mulher também no papel de agressora, se contrapõe ao tradicional

⁷⁴ Em novembro de 2010 um grupo de cinco machinhos fascistas espancaram quatro gays na Avenida Paulista, em São Paulo. “O primeiro a apanhar, levou com uma lâmpada fluorescente no rosto” Ver: <http://noticias.r7.com/sao-paulo/justica-decreta-prisao-preventiva-de-acusado-de-agredir-homossexual-com-lampada-fluorescente-em-sp-02022015>. (Consultado em 06 de janeiro de 2015).

⁷⁵ Em “Homophobia on a Tray” e “Sutil” o falso libertário penso ser direcionado aos machos da cena punk-hardcore.

discurso feminista que trata a questão em termos de vítima/opressor – mulher/homem” (Melo, 2008: 90). O falar sobre sexo para as *riots* brasileiras era mais abrangente do que para as *riots* estadunidenses, elas escancaravam questões limites relativas à reprodução de condutas machistas por mulheres e, por meio de coversas, no interior da sociabilidade de garotas. Buscavam “viver [sua] sexualidade com prazer e saúde” (Descrição da oficina de “Consenso sexual para jovens lésbicas”). A questão repercutia também nas músicas, como em “Fusão”, da Santa Claus,

Fecho os meus olhos e lembro do seu ciúme doentio
Fecho os meus olhos e vejo os seus queimando de ódio
Fecho os meus olhos e sinto sua mão fechada em meu rosto
Fecho os meus olhos e caio meio tonta ao chão (Santa Claus,
“Fusão”).

No Brasil, as diferenças parecem mais manifestas dentro da cena, uma vez que as fragmentações do punk são menos diversificadas aqui do que nos Estados Unidos. Aqui não há, como lá, uma cena *queercore*, assim, as garotas *queers* foram grandes interessadas na cena no *riot*. A presença de garotas que gostavam ou eram curiosas para experimentar relações com outras garotas compuseram a maior parte do contingente da cena *riot* nacional.

dykes

Em “Entre umas e outras: Mulheres, (homo)sexualidades e diferenças na cidade de São Paulo” Facchini analisa a cena das *minas do rock*⁷⁶ como “espaço de visibilidade para jovens homossexuais” (Facchini, 2008: 156) de grande importância na sociabilidade de jovens garotas que se relacionam sexual e afetivamente com outras garotas, na capital paulistana. A cena apareceu para a pesquisadora como um dos espaços em destaque no circuito de lazer das paulistanas que gostam de mulheres.

⁷⁶ As pesquisadoras Regina Facchini e Michelle Camargo (2010) chamam atenção para o fato de que algumas garotas não se consideram *riot grrrls*; mesmo estando no olho do furacão do movimento, preferiam se dizer *minas do rock*, “nem todas se consideravam *riot grrrls*, feministas, *dykes* ou vegetarianas e que, muitas vezes, negavam este tipo de ‘rotulação’ (...) Nem todas as entrevistadas estavam ligadas diretamente ao *riot grrrl* e houve várias manifestações de incômodo com o fato de se sentirem ‘rotuladas’ ao serem associadas ao *riot grrrl*” (Camargo, 2010: 11,14). Elas apresentam em suas pesquisas um recorte temporal, de 2004 a 2007, que corresponde ao período mais agitado da cena nacional e ao surgimento dessa identidade de *minas do rock*, contudo, permanece a usar as expressões *riot grrrl* e garotas pois na perspectiva genealógica desta pesquisa interessa o *riot grrrl*, suas procedências, metamorfoses e capturas, fazendo menção às *minas do rock* quando em relação aos trabalhos dessas autoras e de acordo com a análise feita por elas.

Conforme sinaliza, “Embora a cena de *minas do rock* não fosse pensada como um espaço relacionado à sexualidade ou à homossexualidade, as *dykes* se tornaram referência na cena” (Idem).

O visual e o circuito de lazer *dykes*, apesar de muito marcados pelo rock’n’roll, atraíam jovens identificadas como lésbicas e bissexuais para a cena, mesmo que não fossem roqueiras. Atraía essas jovens porque era um lugar onde elas podiam ser o que queriam, ficar à vontade, e experimentarem de seus próprios corpos e sexo de maneira mais livre. Preponderava “um sentimento de ‘ser diferente’, em relação as outras garotas com as quais conviveram fora da cena, é constantemente invocado” (Facchini, 2008: 171), que faz lembrar as declarações das *riots queers* estadunidenses ao documentário *She’s real (Worse than queer)*. Tanto que boa parte das *dykes* se relacionava afetivamente com outras *dykes* andróginas ou de aparência mais masculina, não respondendo a heteronormatividade de uma “caminhoneira” com uma *lady*.



Figura 41 – Mavra Vescovi em show da Dominatrix no Hangar 110. São Paulo. 2004.

Facchini esteve atenta para o fato de que ser *dyke*, para as *minas do rock*, não quer dizer ser sapatão, literalmente, como sugere a tradução do termo em português. Muitas garotas que frequentavam a cena – desde shows e festivais *riots* até baladas *dykes* – o faziam, muitas vezes, porque se sentiam à vontade nesses lugares, entre outras garotas. É de salientar que, neste momento, na cidade de São Paulo – lugar aonde a cena *riot* era mais forte – acontecia uma certa valorização da experiência sexual e afetiva entre pessoas do mesmo sexo no circuito reconhecido como alternativo, *hype* e do rock, devido à comercialização do emcore. Muitas garotas descoladas ou que se identificavam como emos também passaram a frequentar a cena *riot*, que agitava a noite paulistana. Havia festivais de *dykes* como Projeto Sapataria e Sapa Fest, além de baladas realizadas em casas noturnas como Tetê-a-Tete e Chá com Bolachas. O termo *dyke* passou a expandir-se para a noite das descoladas, lésbicas e bissexuais de *Sampa*, não sendo mais exclusivo das garotas da cena, tornando-se assim, mais uma categoria em meio à profusão de possibilidades de ser lésbica, como *butch* (caminhoneira), *tomboy* (menina-menino), *lady/femme* (lésbicas femininas), *women identified-women* (categoria criada no interior da *women's music*), etc.

Desse modo, as *riots* gays passaram a reivindicar para si mesmas a tradução desse termo, *sapatão*. Facchini descreve o estranhamento produzido por elas, chamando-se de sapatão, na VI Caminhada de Mulheres Lésbicas e Bissexuais de São Paulo, quando militantes lgbt's e feministas institucionais – semelhante ao estranhamento das feministas institucionais estadunidenses ao feminismo das *riots*, que se afirmavam como garotas e *sluts* – também estranharam as garotas se referindo a si mesmas e as outras como sapatões, termo considerado pejorativo.

Mesmo se afirmando sapatões, isso não implicava na construção de uma conduta de sapatão. Santa Claus subia ao palco para cantar “Você me olha/ como se eu fosse/ sapatão/ Sapatão?/ Sapatão!/ Eu sou sapatão/ Eu sou sapatão/ Eu sou sapatão/ E daí?” (Santa Claus, “Eu sou sapatão”), mas durante o show, ela que havia começado vestida como homem, tira essa roupa e continua a apresentação de vestido, meia arrastão e, no lugar do coturno, salto alto. Tudo isso para berrar: “Eu vou fazer o que eu quiser”.

Sapatona passa de insulto pronunciado pelos sujeitos heterossexuais para marcar as lésbicas como ‘abjetas’, para se transformar, posteriormente, em uma autodenominação contestadora e produtiva de um grupo de ‘corpos abjetos’ que, pela primeira vez, tomam a palavra e reclama sua própria identidade (Preciado, 2014: 28).



Figura 42 – Claudia Rom em apresentação do projeto Santa Claus.

Facchini mostra as diferenças entre a atitude feminista das *minas do rock* e as feministas institucionalizadas, e a dificuldade de conversa. São linguagens diferentes, estilos diferentes e formação intelectual e politização também diferentes. As *riots* no Brasil eram muito jovens, se nos Estados Unidos o *riot* eclodiu na universidade, aqui as garotas estavam na escola. A politização se deu em meio ao que estavam construindo como *riot grrrl* e a cena punk-hardcore como um todo. Trata-se de um feminismo jovem, revigorado, que afeta de outra maneira que os panfletos e palanques da militância tradicional, firmado por meio do rock. Muitas dessas garotas, como pude

notar na fala das entrevistadas, não têm uma formação feminista em outros movimentos, nem mesmo muita leitura a respeito. O *riot grrrl* possibilitou, por meio do *do it yourself* na música e na feitura de *fanzines*, que essas garotas manifestassem suas inquietações e questionamentos e trocassem entre si, conversassem. A partir desses questionamentos e da maneira como davam forma a eles ali, naquela cena, afirmavam sua prática feminista. Ver as garotas tocando, ouvir seus berros, convidava as garotas a dançarem.

Michelle Camargo mostra outra perspectiva em relação às *dykes*, por meio da fala de suas interlocutoras, que apontam certa cizânia provocada na cena entre as *dykes* e as que se consideravam heterossexuais: “Acho idiotice quando dizem que a gente não é feminista, que a gente não é sapatão, que eu já ouvi falar, eu acho patético (...) hoje em dia tem *dyke* que tá passando e que me olha torto porque acha que eu não sou sapatão” (Camargo, 2010: 84-85). Pela presença majoritária de garotas que gostavam de garotas, a experimentação do sexo na cena nacional era um tanto restrita ao sexo entre elas. O que aparecia de liberação aí era o modo de se relacionar, rompendo com o modelo de casal monogâmico burguês, em larga escala reproduzido pelo movimento gay.

O questionamento do machismo no punk/na vida proporcionou uma mudança completa na minha forma de pensar e agir, consequentemente propiciou relações sexuais e amorosas diferentes. Passei a me atentar a (ou pelo menos tentar) não cometer tais atitudes que eu tanto me colocava contra como a imposição das minhas vontades, a falta de consenso, o ciúmes excessivo, a manipulação. Sou homossexual e pude entender e aprender que dentro de uma relação entre duas mulheres também há repressão, abuso e machismo, e que portanto é preciso perceber se a outra pessoa se sente à vontade, não só pensando no meu próprio bem estar (Entrevista com Ana Luisa de Carvalho em 2015).

[O riot] proporcionou novas opções. Mas ainda assim a lógica heterossexual de relacionamento ainda é muito reproduzida por mulheres, inclusive em relacionamentos monogâmicos com outras mulheres (Entrevista com Veridiana Fozatto em 2015).

As falas de Ana Luisa e Veridiana mostram que algumas dessas garotas não se permitiam o sossego e conforto pelo status que certas afirmações identitárias poderiam lhes conferir. Elas batalhavam, continuamente, contra as condutas machistas e heteronormativas que, por vezes, tendiam a reproduzir em suas vidas. O apreço por uma vida livre, e liberada de tais condutas, as colocava em inquietante questionamento de si mesmas e em suas relações, o que lhes possibilitava resistir e transformar a si mesmas.

A construção desse estilo de vida gay compunha uma das características da cena *riot* nacional e do modo como se dava a sociabilidade entre elas.

Tinha a ideia do poliamorismo e das relações livres. Inclusive, quando surgiu o riot grrrl aqui, alguns rapazes meio que se aproximaram porque acharam que ‘ah não isso tem a ver com alguma coisa de liberdade sexual que a gente aprova’, mas aí vem com o discurso do homem enquanto centro disso. Aí a coisa começa a ficar livre quando tem o desenho mais lésbico, a partir do meio dos anos 2000 (Entrevista com Elisa Gargiulo em 2015).

A fala de Gargiulo aponta que as relações de amor livre estavam entre as preocupações dessas garotas, ou ao menos parte delas. Nessa perspectiva, suas atitudes aproximam-se daquelas propostas historicamente pelos anarquistas.

Em suma, não há dúvida de que os anarquistas abriram as portas, já no século passado, para um repensar das práticas sexuais e das concepções da sexualidade que informavam o imaginário social. Discutiram questões fundamentais como o casamento monogâmico, o divórcio, a maternidade obrigatória, o aborto, a prostituição e propuseram o amor livre e o direito ao prazer. (...) Quando os médicos repunham a questão da sexualidade em termos científicos, preservando e até acentuando todos os preconceitos e concepções sexuais repressivas, construindo conceitos como o das “perversões sexuais”, os anarquistas defendiam o “amor livre”, isto é, a união entre duas pessoas baseadas exclusivamente no desejo. Ao reivindicar a publicização do privado, o que afeta certamente as questões da sexualidade, não há dúvida de que o feminismo contemporâneo retomou antigas lutas colocadas pelas/os libertárias/os (Rago, 1998: s/p).

Considero que a associação entre feminismo e anarquismo aparece nas questões colocadas por algumas *riots* no Brasil, em especial, ao que circunscreve as práticas amorosas e do sexo solto que aparecem na escrita de seus *fanzines* e na composição de suas músicas, mas se mostram com mais clareza na fala destacada de Ana Luisa e Veridiana.

E então eu assisto um pouco de TV, ligo o rádio
Ou eu posso quebrar a TV, destruir o *stereo*
Hey, olha de novo, o fantasma atrás de mim
Oh, deus, eu quero ser amor livre
É que eu só quero ser sua amiga
e então eu posso trepar com essa amiga
É que eu só quero ser amor livre (Dominatrix, “Love Free”)

Ordem completa: seja hetero! A sociedade é que manda. Seja Hetero! Esse é o ideal de felicidade, de alegria e maturidade. Ser hetero. Quem é hetero. Quem é hetero? Eu? Você? Meu pai? Seu pai? Todos somos Hetero??? Será? Não! Não somos. Eu não sou. Você não é. Minha mãe não é. Nossos pais não são. Você não é a sexualidade. Você vive nela. Nada é hetero. Nada é homo. Mas todo prazer é felicidade pura. É auto-satisfação. Que se dane o padrão heterossexista. Seja você! Agora! Dê! Coma! Chupe! Beba! Seja você. Viva você mesmo. A vida é sua. O prazer é seu. Viva seu prazer. Essa é uma das poucas liberdades individuais que nos resta. As outras são felicidades de consumo, queira você ou não. Seja hetero. Seja homo. Seja bi. Seja o que quiser. Invente. Você pode. O sexo é incontrolável. Vamos subverter as regras sexuais. Seremos o que quisermos. Exploda os padrões sexuais. Vamos tocar fogo no sexo comportado. Trepe de quatro. Trepe de três. Faça sexo anal. Viva o sexo oral e todas as formas bucais de prazer! Torne cada sexo que você faz inesquecível. Faça da ordem uma desordem. (*Crime do Amor Louco* #2, s/d).

Apesar da maioria *dyke* na cena, havia, em menor expressão do que na cena estadunidense, composições sobre relações entre garotas e garotos. Isso pode ser ouvido nas composições das bandas de *riots* não identificadas como *dykes*, que afirmam o prazer e o afeto nas relações entre garotos e garotas. E que afirmam as diferentes formas de prazer também nas relações entre pessoas de sexo diferentes, liberadas da conduta sexual moralmente aceita e esperada das mulheres.

‘Em um dia mágico ele passou no meu caminho’
(...) Ele é um estouro!
Eu tenho uma banda de garotas e canto para você (Lava, “Bombshell (star fish)”)

Moralistas sempre querendo nos proibir
Nos inibir de todo prazer
Usam deus para nos fazer broxar, nos cercam de fantasmas
Você está sendo vigiada!
Masturbação é tabu, é anormal, é pecado
Fora isso, só podemos consumir as drogas fornecidas pelo Estado
Nosso corpo não nos pertence!
Libertação sexual é só uma farsa voltada aos interesses dos homens, unicamente aos interesses dos homens
Aborto é crime, suicídio é ilegal
Fora isso, só podemos consumir as drogas liberadas pelo Estado (Bulimia, “Nosso corpo não nos pertence”)

Eu posso vender meu corpo
Eu posso usar o seu corpo
Eu não preciso das suas boas intenções (Hats, “Vomiting You”).

Independente de qual prática sexual, de quais os quereres e de quais os prazeres, mesmo que dando maior ênfase às relações entre garotas, a cena *riot* daqui, como a de lá, propiciou a experimentação de outras formas de prazer e de se relacionar amorosamente. Berravam: “Eu sei dizer não/ Eu digo não pro sexo/ sexo sem tesão/ Eu digo não pro sexo/ sexo-obrigação/ Eu digo não pro sexo/ sem minha decisão/ Eu digo não pro sexo/ como forma de imposição” (Santa Claus, “Eu sei dizer não”), diante de um sexo comedido, insípido, e que não as excitava; e gays ou não, “Acalme-se, brother/ Eu tenho soul/ E eu sou/ E eu sou” (Siete armas, “The silence”).

a sociabilidade entre as *raiotis*

Assim como as bandas *riots* e de garotas grunges nos Estados Unidos, aqui também algumas bandas de garotas *riots* cantavam suas relações entre amigas. Nestas músicas, sem muita preocupação com o ímpeto da *revolução das garotas*, mostravam a potência dessas relações entre amigas como ampliadoras de espaços de liberdade, de apoio mútuo e recusa da disputa e inveja como categorias do feminino. Também como lá escolhiam personagens femininas fortes para suas canções.

Ela é uma garota ótima
Eu vi seu rosto no espelho
Enquanto nós ouvíamos nossas músicas favoritas
Eu derramei um grande drink num copo d’água
Ela pegou o telefone e chamou as outras garotas
Enfiei minha cabeça para fora da janela e respirei fundo
Eu te imploro ar fresco
Finalmente livre (Hats, “Fresh Air”)

Irmã, não se preocupe
Nós iremos sentar nas cadeiras do jardim num dia de verão e daremos
risada como quando éramos meninas
(...) Eu gostaria de te levar ao lugar mais bonito
Aonde você não iria mais chorar (Lava, “Jackie”)

Ela tem fogo, fogo
Ela deve escapar da lei
Ela corre nas linhas vermelhas
Com os olhos pretos e borrados
Seus ossos quebrados, baby yeah!
Mas eu ainda tenho certeza
Ela precisa desaparecer

Mas, saiba, baby yeah!

Ela não tem nada a provar (Lava, “She has broken bones”).

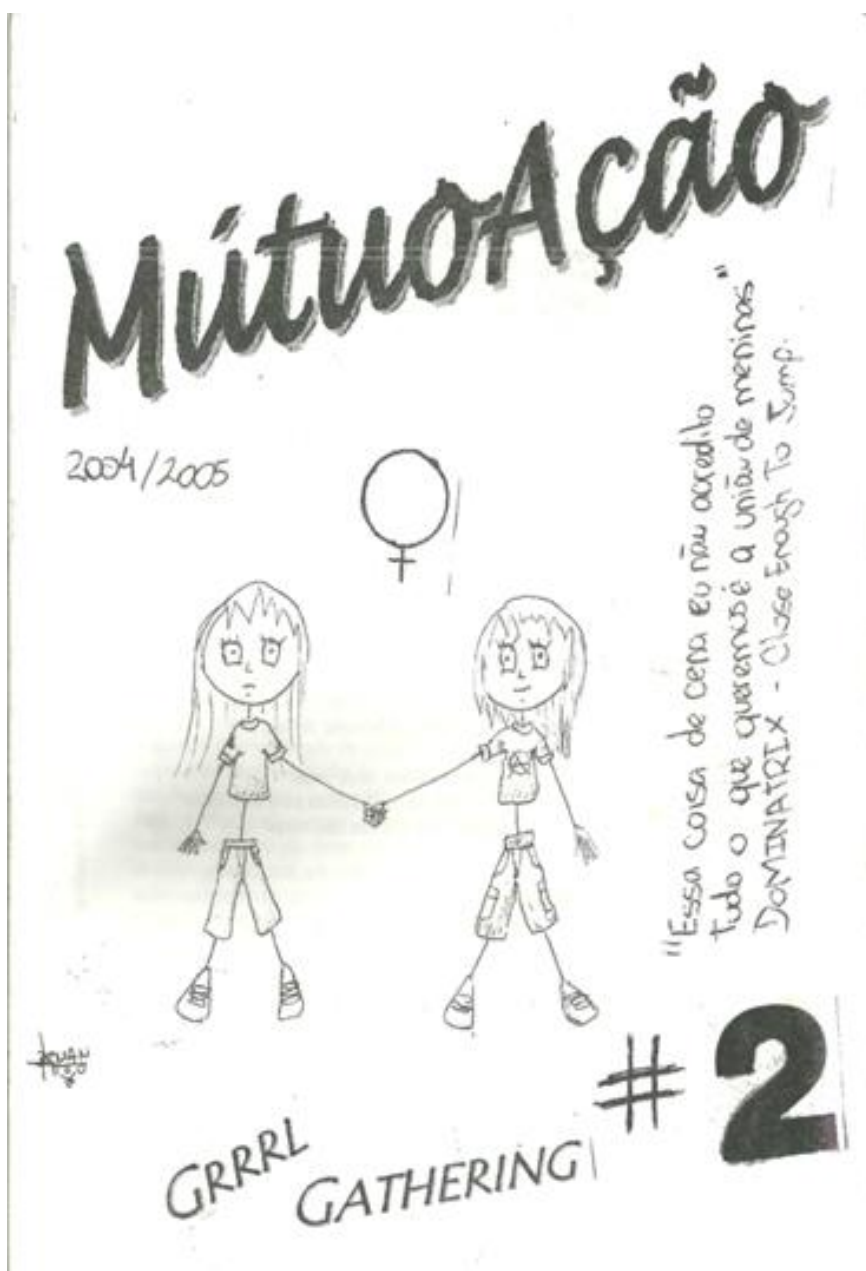


Figura 43 – Capa da segunda edição do *fanzine* *Mútuo Ação*, 2004/2005.

De outro lado, havia canções que exaltavam as relações entre garotas com um viés marcado pelo ímpeto revolucionário. Antes de mostrá-las, é necessário situar o pensamento feminista *riot grrrl* nacional.

Configura-se num estilo de vida que envolve música, escritos, estética, ativismo cotidiano, construção de espaços específicos para discutir

suas demandas, se apresenta como alternativa ao feminismo ongueiro, em muitos casos tutelados por instituições internacionais de financiamento ou ao feminismo que busca soluções via governo, através de políticas públicas (Melo, 2008: 88).

A isso acrescento a delimitação feita por Íris do Carmo em “Viva o feminismo vegano!’: gastropolíticas e convenções de gênero, sexualidade e espécie entre feministas jovens”: “formas de ativismo que escapam aos modelos tradicionais do fazer político, pois estão fundados na busca por uma transformação social de dentro para fora que busca a autonomia e não prescinde do prazer” (Carmo, 2013: 150).

No entanto, não é possível demarcar uma diretriz feminista única e concisa. O que prevalecia era o esforço pela união das garotas, “Ideias parecidas!/ Parem de procurar semelhanças/ E aceitem nossas diferenças/ Nós não precisamos ser iguais/ Nós não queremos ser iguais/ Com união nos tornamos reais/ Com união é mais fácil mudar” (Bulimia, “União”).

Feito esse mapeamento do feminismo *riot* aqui no Brasil, a partir dos estudos focados neste tema, retomo a escrita preocupada com a sociabilidade entre garotas como um meio de fortalecimento individual e do que pode ser colocado como união para um certo processo revolucionário.

Nossos desejos são construídos de forma a nos enquadrar nos padrões da heteronorma nos aprisiona, nos molda
(...) Com as vivências e companheirismo é possível uma série de reconstruções
Repensar todas as formas que nós mulheres temos de nos amar
Fugindo do patriarcado binarista, rompendo com as barreiras da heteronorma
Pela sororidade, autonomia e diversidade (Anti-corpos, “Sororidade”)

Um menino idiota me chamou de fascista
Ele é apenas um imbecil de classe média
Eles são tão bons assim para ficar nos dando nota?
Alguns de vocês, meninos, dizem coisas tão estúpidas
Vocês devem aprender a esconder seus medos
Vocês vêm para o show pra nos xingar
Você não vê que seu dinheiro vem pra mim?
Faça parte dessa revolta, só pra garotas
Nunca pensei que as garotas seriam tão unidas
Faça parte dessa revolta, só pra garotas
Nunca pensei que as garotas seriam tão fortes
Nunca vi uma menina tão metida
Você não percebe que precisa da sua própria opinião?
Você anda com esses meninos que te alienam

E então você aprende a ser uma tola (Dominatrix, “My New Gun”).

O posicionamento marcado nessas letras, que afirma uma revolta só para garotas, foi bastante enfrentado por garotos interessados na cena e por garotas que discordavam disso que consideravam uma atitude separatista. Esse contrapositionamento era marcado em *fanzines*, que circulavam na cena, “Mulheres e homens em luta por um feminismo revolucionário!” (*Um Outro Olhar #1*, 2004); “Take party in this riot for boys and girls” (*Homo Multiação #2*, 2006) em referência a frase do refrão de “My New Gun”: “[algumas garotas] transportam a raiva que sentem do sistema patriarcal e machista para os homens que realmente estão entrando na cena e dispostos a lutar pelo feminismo” (*Expressão #1*, 2005). Dentre estes *zines*, apenas o *Expressão* era assinado por um garoto. Este garoto, em depoimento concedido à autora, contou sua vivência na cena e que para algumas garotas ele não podia ter o mesmo lugar de fala que elas, porque vinha de outra experiência, mesmo que mostrassem compreender que ele, especialmente por ser gay, também era alvo de condutas machistas. Segundo ele, elas reforçavam esse posicionamento por analogia ao lugar dos brancos na luta contra o racismo, “99,9% de negros e eu sou a única branca. Eu não faço ideia do que é sofrer racismo, preconceito por ter uma pele escura. Então, eu, envolvida naquele congresso, resolvo pegar o microfone e fazer um discurso enorme contra o preconceito. Minha voz não será ouvida” (Depoimento de Rafael Pinheiro concedido a autora em 2015).

Este garoto se juntou a garotas que eram contrárias a essa diminuição do espaço de fala e ação dos garotos na cena e passaram a organizar outras coisas, ainda como uma cena *riot*. Ele assinou a coluna “Riot Boy” no site HardGrrrls que tinha como objetivo divulgar bandas de garotas e que também promovia festivais, eventos e shows *riots*, além de textos, compondo uma espécie de *webzine*. Essa foi a primeira cisão na cena nacional, mas em um momento de muita agitação, muitas bandas e muita gente. Dessa forma, a cena seguiu assim, cindida. Ele conta que deixou de frequentar a cena por volta de 2008, período em que o HardGrrrls trocou de administração deixando de existir em pouco tempo.

Acabar com uma prática tão tradicional e enraizada em nossa sociedade binária são lutas que travo diariamente, por ser quem eu quero ser e não quem o Estado formulou para mim pelo fato de ter uma genitália e um registro masculino (...). Nesse período eu percebi que muitas pessoas que eu conhecia, que trocava material, informação,

pararam de frequentar os shows, as oficinas, os debates e tudo se esfriou (Rafael Pinheiro em depoimento concedido a autora em 2015).

Apesar dessas tensões, ressalvo que garotos interessados frequentavam a cena. Tanto os que aceitavam um lugar de fala secundário, quanto os que se envolviam com as garotas favoráveis a uma cena e uma revolução igualitárias. Fato este que reforça um argumento contrário às acusações de que era uma cena sexista reversa.

Mais recentemente uma outra cisão, mais forte, acabou enfraquecendo a cena. Durante a pesquisa não encontrei, e também não inquiri as interlocutoras diretamente a respeito das causas dessa cisão. Porém, a partir do material analisado e das conversas com as garotas, apareceram algumas questões.

Primeiro, que a organização dos festivais, as bandas, toda a agitação da cena estava estagnada nas mãos das *riots* mais antigas; as mais novas frequentavam mas não agitavam muitas coisas, não inventavam coisas, muitas iam em busca apenas de um espaço seguro de diversão. Como escreveram as editoras do *Mega Femme*, “Tamanho tem sido o ‘sucesso’ do movimento que o seu real sentido parece, de certa forma, ter sido banalizado e encoberto por baladas alternativas” (*Mega Femme* #1, s/d). Isso, somado a um certo uso de drogas, dentro da cena, com o tempo, provocou embates entre as *riots* paulistanas, como mostra Michele Camargo a partir do *post* de uma das primeiras *riots* do Brasil que menciona estar cansada com “a ‘bunda molice’ da cena musical feminista de São Paulo, onde todo mundo resolveu parar de ser feminista pra usar drogas e ser DJ” (Camargo, 2010: 54-55).

Diferente dos registros da cena *riot* estadunidense, no material sobre a cena nacional encontrei muitas referências ao uso de drogas, sempre citado de modo genérico; além da bebida não falam sobre o uso de substâncias específicas. Apesar da questão aparecer em poucas músicas – destaco as composições da Siete Armas: “Eu gosto de dançar mais do que de coca/ Eu gosto de dormir mais do que fumar/ (...) Deixe-me beber minha cerveja/ Deixe-me cantar minha música” (Siete Armas, “I like dancing”); “Com sua língua ela colocou uma pílula na sua boca/ Dizendo que ela iria te levar para um lugar secreto/ (...) você olha para o céu e parece tão blues/ Luzes coloridas/ Sentimentos perfeitos em sua mente” (Siete Armas, “So blues”); “E eu estive fumando maconha/ para descobrir a vida” (Siete Armas, “All my sisters”) –, e em um ou outro nome de banda sugestivo, marcava uma das características do estilo de boa parte das *dykes*. Neste período, havia uma expressão para se referir a essas garotas que gostavam de estar em estados alterados, chamavam de Regina, que derivou para um

verbo, “fulana está reginando”, “fulana vai reginar” (Camargo, 2010: 82). No início, era uma brincadeira entre um grupo mais restrito de amigas *riots*, mas depois passou a ser usado como uma expressão própria por outras garotas da cena, sendo mais usado pelas *dykes*.



Figura 44 – Banda Siete Armas.

Quando questionadas sobre o uso de drogas, a partir do slogan máximo da transgressão roqueira, “sexo, drogas e rock’n’roll”, todas as garotas entrevistadas indicam se tratar da expressão da captura do rock pelos homens brancos, que quando direcionada às mulheres implicava no lugar da *groupie* ou autorizada àquelas acompanhadas por roqueiros homens, como mostrou Lu Carvalho, “Sexo, drogas e rock’n’roll para homens: liberdade, rebeldia saudável, desenvolvimento pessoal, experiência. Sexo, drogas e rock’n’roll para mulheres: desleixo, vadiagem, falta de amor próprio, um milhão e meio de julgamentos” (Entrevista com Ana Luisa Carvalho em 2015). Duas delas afirmam a negatividade total desse lema roqueiro, vinculando-o a práticas violentas contra mulheres, a “abuso” e “estupro”. Três delas afirmam que isso não era uma questão para as *riots*, “o riot você não consegue encaixar aqui. Quer dizer,

mais ou menos, né? Dependendo das pessoas...” (Entrevista com Elisa Gargiulo em 2015); “Isso não era o mais importante para nós. O rock’n’roll, sim. Tocar guitarra, sim. Ter atitude, sim. Berrar no palco como a gente se sentia, sim” (Entrevista com Michelle Britto em 2015). Outras interlocutoras, mostram enxergar a possibilidade de outros usos das drogas; destaco duas respostas: “Pra mim, rock é vida e a vida inclui sexo, drogas (considerando aqui vícios em geral – chocolate, cigarros, etc.) e rock and roll, mas buscando equilíbrio, inspiração e harmonia” (Entrevista com Eliane Testone em 2015) e “Sexo sem objetificação, alteradores de consciência e percepção, e rock feminista!” (Entrevista com Patricia Saltara em 2015).

Uma das entrevistadas avalia que os conflitos “pessoais e políticos” que cindiram a cena foram efeitos da falta de conversa entre as garotas, “Acredito que um dos motivos da baixa do movimento em SP foi, e ainda é, esse: a discordância e falta de união destas vertentes que muitas vezes lutam e gritam pelo mesmo, o ‘girl power’” (Entrevista com Ana Luisa Carvalho em 2015). Desta forma, penso ser possível sinalizar para uma cisão decorrente de diferentes estilos de vida e concepções de ativismo *riot*.

Apesar de aparecer na fala de Lu Carvalho, a expressão *girl power* é muito pouco encontrada nos *fanzines* e nas músicas *riots* nacionais, sendo mais comum o uso da palavra empoderamento. Facchini também nota com certo estranhamento o uso dessa palavra, já que o termo remete “ao vocabulário de agências internacionais de fomento a ação de combate às ‘desigualdades de gênero’ (...) tomando em conta que as *minas do rock* não são muito afeitas a um feminismo mais institucionalizado” (Facchini, 2008: 162-163), e então sugere que tenha sido uma tradução de *self-empowerment*. Mas ainda assim, ficou a questão: porque quase não há referências ao *girl power* na produção das *riots* brasileiras? A partir da análise traçada acerca das diferenças entre empoderamento das mulheres e *girl power*, tendo em vista seu uso no *riot* estadunidense e o termo empoderamento como diretriz da ONU e expressão de movimentos sociais institucionalizados, perguntei às interlocutoras o que pensavam dessa diferenciação e dos usos dessas palavras pelas *riots* nacionais. Metade delas teve dificuldade para entender a pergunta, ficaram confusas quanto à diferenciação, e aí destaco uma resposta que me alertou:

Aqui, o *girl power* ficou meio com o filme queimado, pois bandas pops se apoderaram desse termo, e ficou meio que longe de algo do *yourself* ou de empoderamento feminino punk. As feministas que conheço daqui falam empoderamento. Há muito tempo não ouço falar

girl power. Ao mesmo tempo, fizemos cartazes para enfeitar o local do projeto Girls Rock Camp Brasil desse ano, e um deles dizia Girl Power (Patrícia Saltara em entrevista em 2015).

O *riot* chega ao Brasil em meados da década de 1990, quando a primeira fase do movimento estadunidense já estava enfraquecendo. Em 1996, a *girl band* Spice Girls é lançada com estrondoso sucesso em todo o mundo ocidental, apresentado o slogan *girl power*, como será mostrado no próximo capítulo. Portanto, a captura da expressão *girl power* pelo mercado produziu efeitos nas cenas *riots* que começavam a se agitar em outros lugares do planeta, e que buscavam se diferenciar e distanciar deste slogan mercadológico.

O empoderamento apareceu muito no material divulgado e veiculado nas edições do Ladyfest, por exemplo, usualmente referenciado como “empoderamento feminista” para a autodefesa, para a apreensão de técnicas musicais, para a feitura de *fanzines* e produção audiovisual, para a formação de bandas. Como sinalizei a partir de certos usos dessa palavra pelas *riots* estadunidenses, aparece com sentido de fortalecimento, e como analisa Íris do Carmo: “nesse contexto, empoderar-se parece significar a apropriação de um conhecimento cuja posse seria capaz de transformar o lugar subalterno das mulheres nas relações de gênero na sociedade em geral, mas também no interior desses grupos (como na cena punk)” (Carmo, 2013: 93).

Contudo, o uso de uma mesma palavra, pertencente ao vocabulário de um grupo específico, de lutas institucionalizadas, acaba aproximando o que as garotas postulavam como empoderamento de si ao empoderamento a ser possibilitado no âmbito institucional, de Estados e empresas. Isso sinaliza para um dos efeitos da captura do *girl power* pelo mercado da música e do entretenimento no enunciado de discursos *riots* em outros lugares do planeta, como aqui no Brasil. As garotas que construíram a cena *riot* nacional não falavam em *girl power* porque essa expressão era o slogan pop das Spice Girls. Dessa forma, utilizavam a palavra empoderamento como correlato de *girl power*, no mesmo sentido que as *riots* estadunidenses berravam *girl power*.

De acordo com resposta unanime das entrevistadas, o Girls Rock Camp é a prática *riot* nacional de maior fôlego atualmente. O Girls Rock Camp foi inventado em 2001, em Portland, com o objetivo de ser um acampamento diurno para garotas, de 07 a 17 anos, que tenham interesse em aprender a tocar um instrumento. No período de uma semana, essas garotas aprendem a tocar o instrumento desejado, frequentam uma série de oficinas, inclusive de autodefesa, e discussões. Ao final do acampamento, após

montarem uma banda e comporem uma música autoral, elas fazem uma apresentação aberta ao público.

No Brasil, o evento segue esse formato e acontece desde 2013 na cidade de Sorocaba. É organizado por Flavia Santos, da banda Biggs e ex-Dominatrix, com o apoio de voluntárias que agitaram a cena nacional – como Geisa França (que foi uma das organizadoras do Ladyfest), Mayra Vescovi (que tocou na banda Dominatrix e toca na Biggs, The Dealers e Human Trash), Helena Krausz (da banda Anti-corpos e da extinta Siete Armas), Marianne Crestani (The Dealers e Human Trash, da extinta Wee), Carol Doro (Popstar Acid Killers) e Patricia Saltara: é “uma organização da sociedade civil independente, sem fins lucrativos, sem vínculo governamental, formada por mulheres envolvidas com música e movimentos sociais.”⁷⁷ Este ano, fui ao show de encerramento do acampamento e foi, dentre todos os eventos vinculados a cena *riot* que frequentei desde o início da pesquisa, o mais cheio, com *riots* que frequentavam a cena, com garotas novas, e o de maior vitalidade.

Ali muito se fala em empoderamento, contudo o sentido do empoderamento é de transformação das garotas, por meio do convívio com outras garotas em um espaço exclusivo, que busca fortalecê-las e fazê-las “perceber que podem fazer”⁷⁸, que podem tocar, fazer rock, berrar, lutar, ser o que elas quiserem. Não é o poder fazer do empoderamento institucional, onde se pode estar inserida no mercado, onde se pode ganhar dinheiro, onde se pode angariar um lugar de autoridade.

Duas interlocutoras fizeram sinalizações interessantes sobre essa questão, expondo o *girl power* como fortalecimento individual e o empoderamento como “conscientização coletiva”, mostrando entraves colocados pela politização em meio aos movimentos sociais feministas e ao discurso da esquerda nacional atravessados ainda pela noção de emancipação. Neste sentido, o empoderamento seria uma maneira de expandir o *girl power* para além das garotas da cena *riot*, possibilitando-o as demais meninas e mulheres. Elas afirmam o *girl power*, o praticam em suas vidas, mas por vezes recorrem ou comemoram conquistas de empoderamento. Talvez isso se dê, diante de um ímpeto revolucionário muito pronunciado, mas frouxo, em constituir-se como tal, diante do enfraquecimento e esvaziamento da cena, diante de tanta fragmentação.

⁷⁷ Disponível em: <http://www.girlsrockcampbrasil.org/>.

⁷⁸ Entrevista de Flavia Santos ao projeto Muta Mundi. Disponível em: <https://www.facebook.com/video.php?v=408398852657036&fref=nf>.



Figura 45 – Garotas da cena: Mayra Vescovi, Patricia Saltara, Helena Duarte, Eliane Testone, Helena Fagundes e Elisa Gargiulo, 2004.



Figura 46 – Dominatrix com Vange Leonel (artista falecida no decorrer desta pesquisa, em julho de 2014), 2010. Foto de Elaine Campos.



Figura 47 – Elisa Gargiulo em show da Dominatrix, Hangar 110, 2004.



Figura 48 – Cherry (bateria) e Eliane Testone em show da Hats, lounge Melissa, 2006.



Figura 49 – Foto de encarte do cd *Shiba*, da banda Lava, 2005. Foto de Samello.



Figura 50 – Flavia Santos em Oficina de Guitarra para Meninas na I Mostra Independente de Arte e Musica Feminina de Sorocaba, 2012.



Figura 51 – Integrantes da banda Anti-Corpos e garotas da cena, 2012. Destaque para três interlocutoras: Michelle Britto, Lu Carvalho e Veridiana Fozatto (quarta, quinta e sexta, da esquerda para a direita)



Figura 52 – Show da Anti-Corpos em Itanhaém, 2014.

Mesmo inventando um espaço potente para liberações e experimentação de liberdade, onde romperam com condutas esperadas e até mesmo com a linguagem masculina dominante, estas garotas, nem lá, nem cá, romperam com o Estado como forma de pensar. A afirmação autônoma, ainda que interessada em ampliar liberdades, por vezes, escorrega nas investidas fortes de inclusão, participação e direitos, tão fomentadas pelo neoliberalismo, que também fala em liberdade como circunscrita à segurança, mas não como prática – assim como procurei mostrar se situarem a liberdade e a segurança como cuidado de si *safety* entre as *riots*.

As experimentações de liberdade dessas garotas dentro do que elas inventaram como a cena *riot grrrl*, é entendida aqui como uma *máquina de guerra*, em sua exterioridade mas que não anuncia o insuportável em sua transgressão como sua metamorfose Pussy Riot. Por não radicalizarem, as práticas potentes inventadas no seio desta cena – como a outra sociabilidade entre garotas, a destruição das indentidades, o sexo solto, a autodefesa como cuidado de si, e a luta travada por meio de uma escrita e de uma música próprias – foram se esvaindo com o tempo.

Falavam em revolução, falavam em revolta... mas não deram forma a isso. O mercado foi sagaz em sua captura, como será mostrado no capítulo a seguir, e esmagou as agitações, muito mais espontâneas do que estratégicas, dessas garotas. Incidiu diretamente na cena estadunidense e ressoou nas cenas posteriores, de outros lugares do planeta, como aqui no Brasil.

Diferente do punk, não se tratava de *no future*. Diferente do *straight edge*, não buscavam uma moralização. Diferente do anarco-punk, não se situavam em relação ao Estado. Ao posicionarem-se como autonomistas, umas anarquistas e outras liberais, acabaram se diluindo em certo apoliticismo que atingiu em cheio os jovens após o final da Guerra Fria e o alardeado triunfo capitalista. Se diferente do grunge, não se mostravam melancólicas, como ele, se mostravam profundamente incomodadas, mas perdidas ao encontrar uma maneira de resistir. Soltaram o berro e experimentaram liberdades e prazeres, mas diante da investida sutil neoliberal, de mercados e direitos, viram-se cansadas diante de uma cena, de um estilo de vida, que parecia falhar na luta contra o capitalismo e a abrangência das condutas machistas e pequenos fascismos.

capítulo 3 – capturas do mercado da música e a atualidade das mulheres no rock

Então você quer ser entretido?
 Por favor, desvie o olhar (não desvie o olhar)
 Nós não estamos aqui porque queremos entreter
 Vá embora (não vá embora)
 Realidade é a nova ficção, eles dizem
 A verdade é verdadeira esses dias, a verdade é criada pelos homens
 Se você está aqui porque quer ser entretido, por favor vá embora
 (...) Eles estão mentindo, e eu estou mentindo também
 Tudo que vocês querem é serem entretidos
 Rasgue-me, é de graça
 (...) 1,2,3! Nós podemos nos afogar na mediocridade
 Isso faz sentir sublime (Sleater-Kinney, “Entertain”).

Se o rock foi tornado pelo mercado um espaço de machos brancos, o pop investiu na feminilidade, tornou-se um lugar onde as mulheres, negras e brancas, são protagonistas: as *popstars divizadas*. No pop, as mulheres exercem essa função de *entertainers*. Para isso devem fazer músicas e shows palatáveis que atinjam o objetivo de divertir o público consumidor. Ainda que o mercado da música e do entretenimento continuem machistas – como é possível notar pela trajetória das artistas aqui apresentadas, do rock ao pop, da década 1950 até os dias de hoje – o fato de existirem mais mulheres no *mainstream* e, especialmente, na música pop, as coloca em uma posição de destaque. São vistas em maior evidência que os cantores, são *divas* e suas carreiras apresentam um sucesso durador; suas figuras são amplamente conhecidas, e lideram os rankings de vendas e hits e que angariam legiões de fãs⁷⁹, compostas em sua maioria, por meninas, mulheres, e gays. São, também, bem aceitas pelo público masculino, inclusive pelos machos, que mesmo não compondo suas bases de fãs devotos, as identificam como mulheres atraentes, cuja conduta sexual é moralmente aceita. Elas não provocam incômodos às condutas machistas, à identidade Mulher e à identidade Macho.

Desde meados da década de 1990, diante da eclosão do *riot grrrl* e das garotas do grunge, a “tendência mulheres no rock” não pôde mais ser vendida como uma novidade. Essa tendência, que tinha vendido cantoras de R&B, de folk e de neofolk, neste momento atrelou ao pop, mostrando não haver preocupação com as diferenças de

⁷⁹ Muitas vezes estão organizados ou apenas se identificam como fãs por nomes específicos como: Smilers (fãs da Miley Cyrus), Animals (Ke\$ha), Selenators (Selena Gomes), Swifties (Taylor Swift), (Demi Lovato), KatyCats (Katy Perry), The Navy (Rihanna), Little Monsters (Lady Gaga), Bey Hive (Beyoncé), Britney Army (Britney Spears), Lambs (Mariah Carey), Barbiez (Nicki Minaj), Black Stars (Avril Lavigne), Shakifans (Shakira), Gangsters (Lana Del Rey). Disponível em: <http://blog.opovo.com.br/popssauro/os-nomes-dos-fas-do-mundo-pop-um-guia-completo/>. (Consultado em 20 de dezembro de 2014).

gêneros musicais. A primeira produção desta nova tendência foram as chamadas *angry white females*, consagradas com o sucesso de Alanis Morissette em 1995. Contudo, a grande sacada no mercado só aconteceu no ano seguinte com o lançamento de *Spice* e o sucesso das Spice Girls. Se nas *angry white females*, mais próximas à sonoridade do rock, vendia-se apenas figuras zangadas e moderadamente desbocadas, mas sem nenhuma questão referente ao fato de serem acoissadas por condutas machistas, o produto Spice Girls veio vender o slogan *girl power* como possibilidade de empreendimento de si e empoderamento de meninas e mulheres. O empoderamento, atual palavra-chave dos feminismos institucionalizados e de tratados internacionais, é enunciado pelas *popstars* como possibilidade de igualdade de direitos, especialmente no âmbito econômico e profissional, e de condutas, equiparando-as aos machos bem sucedidos e na esteira palatável da liberação sexual que, por fim, reforma e reforça a família.

Michel Foucault mostrou a emergência do empreendedor de si no neoliberalismo como: “empresário de si mesmo, sendo ele próprio seu capital, sendo para si mesmo seu produtor, sendo para si mesmo a fonte de [sua] renda” (Foucault, 2008: 311). Para empreender-se é preciso investir em si como sua própria empresa desde criança. Esse investimento produz capital humano, composto de “elementos inatos e de outros que são adquiridos” (Idem: 312), o que quer dizer, “formar portanto essas espécies de competência-máquina que vão produzir renda, ou melhor, que vão ser remuneradas por renda” (Ibidem).

Gilles Deleuze, ao elaborar suas considerações sobre a sociedade de controle, pontua diferenças entre a fábrica, característica da sociedade disciplinar, e a empresa, própria a sociedade de controle, onde “nunca se termina nada, a empresa, a formação” (Deleuze, 2010: 226); ela é caracterizada pelo contínuo. O empreendimento de si, como será mostrado com algumas *popstars*, também é ininterrupto e constantemente inovado. Este controle inaugura uma mutação no capitalismo que passa a não ser mais “dirigido para a produção, mas para o produto, isto é, para a venda ou para o mercado. (...) O marketing é agora o instrumento de controle social” (Idem: 228).

O discurso enunciado pelo *produto* Spice Girls passou por novas modulações e, recentemente, foi refinado pela cantora *empoderada* Beyoncé. Muito distante das inquietações e questionamentos berrados pelas garotas *riots* e grunges, esse discurso faz crer que a única coisa que impede as mulheres de serem bem sucedidas é a quantidade de ambição e trabalho duro que elas empenham. As condutas machistas não são

questionadas, seguem intocadas em canções que clamam pelo amor burguês monogâmico e sua família, e por figuras que exploram os valores e fetiches de uma sexualidade moralmente aceita ou ligeiramente transgressiva, reforçando a conduta das boas moças e das más – das *bitches* sedutoras, semelhantes à amante, duplo complementar da esposa, e que jamais se confunde com a insuportável *slut*.

As *popstars* são também um dos produtos mais rentáveis do mercado do entretenimento com suas mídias e seus *paparazzis*. Com suas vidas expostas, compartilhadas à exaustão, elas servem como exemplos às demais. É neste lugar, em meio ao sucesso, às cifras e à *divização*, que recai sobre elas a cultura do castigo fomentada por valores machistas. De um lado, elas se tornam exemplos do que todas as meninas devem desejar ser; de outro, diante de condutas indesejáveis, tornam-se o exemplo do fracasso e, no limite, da loucura. O sexo e as drogas, que combinados ao rock'n'roll bradavam sua máxima transgressora destinada aos machos, aparecem também no pop e, de outras maneiras, reforçam o lugar direito das mulheres.

Atualmente, o mais forte no mercado pluralista da música em relação às *divas popstars* é que qualquer uma pode ser uma *popstar*, portanto, com trabalho duro, qualquer uma pode chegar a ser uma *diva*. Por isso, ao tratar da proliferação de *popstar* nos anos 2000, utilizo a palavra *divização* e não *divinização*. Para além dos gêneros musicais e diferentes estilos visuais, todas podem ter sucesso e o almejado culto à sua personalidade. Assim, desde que empenhem seu trabalho árduo e saibam utilizar-se dos investimentos em seu capital humano, todas podem chegar a ser *divas* do pop. Ser *diva* tornou-se sinônimo de chegar lá, no topo das paradas, com sua legião de fãs. No entanto, continuam a habitar o mercado da música pop disputas por realza; aquelas que não são somente *divas* se distribuem entre *princesas* e *rainhas*.

Este capítulo pretende mostrar como o enunciado das *riot grrrls*, quanto ao questionamento e enfrentamento de condutas machistas e pequenos fascismos, foi capturado pelo mercado da música produzindo uma verificação, que responde a “formulação relevante de certas regras de verificação e de falsificação” (Foucault, 2008: 50) sobre o empoderamento das mulheres, gays e jovens “desajustados”, deixando intocadas questões implodidas pelo berro das garotas *riots* e grunges, como a experimentação de outros prazeres, outras formas de se relacionar, outro estilo de vida firmado em um cuidado de si, e dando continuidade ao governo das condutas femininas, à família e à sexualidade moralmente aceita de *princesas* virgens ou *bitches*.

Em “Sociedade de controle e abolição da punição”, Edson Passetti mostra que, após o fim do regime soviético, a aposta liberal desde o final da II Guerra Mundial se consolidou: “Entramos na sociedade de controle, num mundo da atuação política democrática, em que todos devem participar e no qual a democracia apresenta-se como o valor universal por excelência” (Passetti, 1999: s/p). A democracia como valor, revestida de práticas de tolerância, com seu pluralismo e as opiniões individualistas passaram a ser consumidas no mercado da música e do entretenimento produzindo “estrelas” estadunidenses que se vangloriam de sua democracia e de seus infindáveis direitos.

Esta veridicção, que postula condutas conduzidas por um certo feminismo e um trato politicamente correto e tolerante em relação as minorias, aparece em confluência com o que Luc Ferry entende como “a revolução do amor”, efeito do segundo humanismo produzido pela globalização e pelo capitalismo moderno no século XX, onde o amor “talvez tenha se tornado o princípio fundador de uma nova visão do mundo, a verdadeira fonte de recuperação do sentido e que hoje reorganiza os valores que alimentaram a civilização europeia moderna” (Ferry, 2012: 14). O amor é muito enfatizado nas canções dessas *popstars*: amor à família, a Deus, aos próximos, aos miseráveis de toda ordem, ao trabalho, ao culto às celebridades, ao dinheiro. O amor, “é a coisa mais compartilhada no mundo hoje em dia. O que todos buscam mais que tudo, do telefonista ao diretor da empresa, da celebridade à intelectual, da direita à esquerda” (Idem: 22).

Beyoncé e as estrelas empoderadas

No VMA⁸⁰ 2014 Beyoncé foi o destaque da premiação devido à apresentação, elogiadíssima, pela imprensa estadunidense e internacional, de um *medley* das canções de *Beyoncé*, seu último álbum. Antes de projetar “feminist” no telão ao fundo do palco e definir “feminista: uma pessoa que acredita na igualdade social, política e economia

⁸⁰ Premiação da emissora MTV (Music Television) que avalia o impacto dos vídeo clipes em meio ao público e aos especialistas. A primeira edição do evento aconteceu em 1984 e foi notícia em todo o planeta devido à apresentação da música “Like a Virgin” pela cantora Madonna, que será comentada mais adiante. O VMA tornou-se um evento de suma importância para musicistas e *entertainers* vinculados ao mercado da música. Mais do que uma premiação pautada em critérios avaliativos de suposta qualidade musical ou impacto de vendas, o VMA, até hoje, é a mais importante premiação no que diz respeito à imagem. É no VMA que os *entertainers* se consagram em meio ao público, para além dos telespectadores da emissora.

entre os sexos”, projetou o seguinte texto, que também podia ser ouvido em gravação em off na voz da escritora nigeriana, Chimamanda Ngozi Adichie:

Nós ensinamos às garotas que elas não podem ser seres sexuais do jeito que os garotos são. Nós ensinamos as garotas a se encolherem, para se tornarem menores. Nós dizemos às garotas: você pode ter ambição, mas não demais. Você deve visar ser bem sucedida, mas não tão bem sucedida. Caso contrário, você vai ameaçar os homens (Chimamanda Ngozi Adichie, “Flawless”).⁸¹



Figura 53 – Beyoncé durante apresentação no VMA, evento realizado no The Forum, Califórnia, em agosto de 2014.

Quando as projeções e a gravação de Adichie acabaram, Beyoncé voltou ao centro do palco para cantar o seguinte trecho da música “Flawless” (Perfeita):

Eu sei que quando vocês eram garotinhas
Vocês sonhavam em estar no meu mundo
Não se esqueçam disso
Não se esqueçam disso

⁸¹ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=6-EglbQ8Lh0>.

Na gravação de “Flawless”, presente em *Beyoncé*, há um trecho maior da declaração de Adichie, “We Should All Be Feminist” (Nós todas devemos ser feministas), que foi incorporada à canção: “Porque eu sou mulher/ Esperam que eu aspire casar/ Esperam que eu faça as escolhas da minha vida/ Sempre mantendo em mente/ Que o casamento é a mais importante/ Agora, o casamento pode ser uma fonte de alegria, amor e suporte mútuo/ Mas porque nós ensinamos as garotas a aspirarem casar/ e não ensinamos os garotos o mesmo?/ Nós criamos as garotas para serem competidoras umas das outras/ Não para trabalhos e realizações,/ que eu acho que podem ser boas coisas,/ mas para atraírem a atenção dos homens.”

Respeitem isso; curvem-se, *bitches*
Curvem-se, *bitches*
Curvem-se, *bitches*
(...) Sou tão coroadada, coroadada
Curvem-se, *bitches*
(...) Você acorda, perfeita
Posta-se, perfeita
Dá uma volta por ai, perfeita (Beyoncé, “Flawless”).⁸²

Beyoncé começou sua carreira ainda quando menina, cantando em *girl groups*⁸³ e participando de audiências e concursos de talento. Seu primeiro *girl group* a fazer sucesso foi o Destiny’s Child, com o qual estourou nas paradas em 1998, chegando ao ápice da carreira do grupo com o lançamento de *Survivor* (2001) e dos hits “Survivor”, “Bootylicious” e “Nasty Girl”, todos coescritos e coproduzidos por Beyoncé. Deste, interessam “Survivor”, a superação empoderada de quem “vendeu 9 milhões” e está “no topo”, “Sou uma sobrevivente/ Não vou desistir/ Não vou parar/ Vou trabalhar duro/ Sou uma sobrevivente/ Vou fazê-lo/ Vou sobreviver/ Continuarei sobrevivendo” (Destiny’s Child, “Survivor”)⁸⁴; e “Nasty Girl”,

(...)Esses homens não querem uma mulher gostosa rodada, eu te avisei
(...) Garota indecente, sua indecente, seu lixo
Sua garota sem classe, sua imoral, sua aberração
(...) Com a bunda toda de fora, língua pra fora da boca, rachadura
daqui até o México
Ela anda rebolando, uma mão na cintura, quando ela consegue
alguém, ela manda ver
(...) Salto alto nos pés, juro que ela está no cio, flertando com todo
homem que vê
(...) Você torna difícil... para mulheres como eu que tentam ter alguma
integridade
Você torna difícil... para garotas como eu que se respeitam e têm
alguma dignidade (Destiny’s Child, “Nasty Girl”).⁸⁵

⁸² Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/beyonce/flawless-feat-chimamanda-ngozi-adichie.html>. (Consultado em 20 de dezembro de 2014).

⁸³ Os *girl groups* foram produzidos no final da década de 1950, nos Estados Unidos, atingindo seu apogeu nos anos 1960. Eram grupos de jovens cantoras negras, geralmente entre 15 e 16 anos, que cantavam músicas românticas. Foram produzidos muitos *girl groups*, que se alternavam nas paradas de sucesso, e tinham uma existência efêmera enquanto banda. Todos eles estiveram atrelados às grandes gravadoras e cantavam músicas compostas por seus produtores. Nesse formato, existiram até meados dos anos 1960, deixando de ser uma novidade com a chamada Invasão Britânica e o investimento em cantoras negras solo como Lesley Gore, Nona Hendryx e as únicas de sucesso estrondoso, Aretha Franklin e Tina Turner.

⁸⁴ Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/destinys-child/survivor.html>. (Consultado em 20 de dezembro de 2014).

⁸⁵ Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/destinys-child/nasty-girl.html>. (Consultado em 20 de dezembro de 2014).

No vídeo clipe, as três ridicularizam “garotas indecentes” caricaturadas que, inclusive, não conseguem seduzir nenhum homem. No final, elas entram em uma “nasty zipper”, um equipamento eletrônico que modula as indecentes como mulheres decentes e direitas.⁸⁶ Todas saem da máquina bem vestidas, com uma boa postura, parecidas entre si e com as integrantes do Destiny’s Child. Com o fim do grupo, Beyoncé lançou-se em carreira solo, acompanhada de sua *all-female band*, com *Dangerously in Love* (2003). Desde então, a cantora não saiu mais dos holofotes. Dentre seus hits, destaco: “Diva” – “Sou uma diva/ (...) Diva é versão feminina de um malandro/ (...) 50 milhões pelo mundo/ E eles diziam que eu não iria conseguir/ (...) Eu sei que você lê os jornais/ Sou eu quem eles chamam de rainha/ Todas as rádios do mundo me conhecem” (Beyoncé, “Diva”); e “Single Ladies (Put a Ring on It)”, cujo refrão repete “Se você gostava, então devia ter colocado uma aliança.” “Single Ladies” explicita a importância da manutenção das relações amorosas monogâmicas, que são a base da família burguesa, continuamente reformada pelo neoliberalismo. Beyoncé endossa a conduta desejada e esperada das meninas e mulheres. O sexo aparece em suas músicas e coreografias governado por valores morais fixos e masculinos fundamentados no ideal de amor religioso e capitalista, que tornam o parceiro amoroso uma propriedade a ser conquistada e conservada para que se mantenha os bens materiais adquiridos pelo trabalho e esforço de ambos, em comunhão, como proprietários um do outro.

Durante o ano de 2010, Beyoncé se afastou dos palcos e ficou sem compor. Seu ano sabático foi interrompido no réveillon, quando a cantora se apresentou em um show privê para a família do ditador libanês, Muammar Kadafi. A cantora recebeu 50 milhões de dólares por sua apresentação. Diante da forte crítica da imprensa estadunidense e internacional, doou seu cachê para a Clinton-Bush Haiti Fund, fundação promovida a partir de requisição do presidente dos Estados Unidos, Barack Obama, de que os ex-presidentes auxiliassem as vítimas do terremoto que devastou o Haiti, em 2010. A Fundação deixou de existir, oficialmente, em 2012.⁸⁷ Beyoncé doou seu cachê milionário a uma instituição promovida por Obama, pois ela e seu marido, Jay-Z, são ferrenhos eleitores do presidente para quem contribuíram com doações milionárias em

⁸⁶ Zipper é o nome de um equipamento eletrônico usado para matar insetos. Disponível em: http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/zipper. (Consultado em 17 de janeiro de 2015).

⁸⁷ “Beyoncé: I Gave Gaddafi’s Concert Money To Haiti Relief”. Huffington Post, 2011. Disponível em: http://www.huffingtonpost.com/2011/03/02/beyonce-gaddafi-concert-money-haiti_n_830456.html. “Industry lashes out at Mariah, Beyoncé and others who played for Quaddafi’s family”. Rolling Stone, 2011. Disponível em: <http://www.rollingstone.com/music/news/industry-lashes-out-at-mariah-beyonce-and-others-who-played-for-quaddafis-family-20110225>. Últimos acessos em 13 de dezembro de 2014.

campanhas, além de participarem de eventos promovidos por ele e sua Primeira Dama. Beyoncé cantou a patriótica canção “America the Beautiful” na posse de 2009 e o hino do país na posse de 2012.⁸⁸

No começo de 2011, além da festa privé para a família do ditador libanês, Beyoncé empreendeu uma nova fase de sua carreira. Ela notou que ser bem sucedida comercialmente “não era suficiente”, queria poder se expressar “mais livremente”, “ser independente”. Ela demitiu seu pai do cargo de empresário e passou a empresariar-se, como mostra seu laudatório documentário *Life is but a Dream* (2013), dirigido e produzido por ela mesma. A nova empreitada da cantora incluiu sua gravidez, que foi escondida do mercado e do grande público até a vigésima semana. Esconder a gravidez e tocar os negócios aflorou em Beyoncé sua “sensibilidade feminista” que repercutiu mais enfática no cd que gravava neste momento, 4. Em 4 está a canção “Run the World (Girls)”

Aos homens foi dada a chance de dominar o mundo. Mas, ladies,
nossa revolução já começou. Vamos construir uma nação. Mulheres,
de todos os lugares, chefiem o mundo! [introdução]
Garotas, a gente chefia essa porra!
(...) Quem chefia o mundo? Garotas!
(...) Garoto, estou apenas brincando
Venha cá, querido
Espero que você continue gostando de mim
Se me odiar, minha persuasão pode construir uma nação
Poder interminável
Com nosso amor podemos devorar
Vocês farão qualquer coisa por mim
(...) Estou representando as garotas que assumiram o controle do
mundo
Deixe-me fazer um brinde para as universitárias graduadas
(...) Essa vai para todas as garotas que estão conseguindo
Alcançando seus objetivos
Para todos os homens que respeitam o que eu faço
Por favor, aceitem meu brilho
(...) Garoto, você sabe que você ama como somos espertas o suficiente
para fazer milhões
Fortes o suficiente para carregar as crianças
E depois voltar aos negócios (Beyoncé, “Run the World”).⁸⁹

⁸⁸ “Beyoncé, Jay-Z Raise \$4 Million for Obama in New York”. Hollywood Reporter, 2012. Disponível em: <http://www.hollywoodreporter.com/news/beyonce-jay-z-obama-fundraiser-371456>.

“Beyoncé to sing at Obama inauguration”. The Guardian, 2013. Disponível em: <http://www.theguardian.com/music/2013/jan/10/beyonce-obama-inauguration>. (Consultados em 13 de dezembro de 2014).

⁸⁹ Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/beyonce/run-the-world-girls.html>. (Consultado em 20 de dezembro de 2014).

Diferente da “revolução das garotas” sugerida pela *riot grrrls*, que provoca a transformação de um estilo de vida, o que Beyoncé clama em “Run the World” se aproxima ao empoderamento das mulheres por vincular essa categoria Mulher ao que “já assumiu o controle do mundo”. O “dom” de Beyoncé para a maternidade nunca foi questionado pela mídia. Afinal, ela foi “criada para fazer isso [ser mãe], Deus me fez para isso. Isso está além de mim. Eu nasci para isso. Meu corpo vai fazer o que deve ser feito. Apenas relaxe... E foi o momento mais bonito da minha vida. Foi incrível!”⁹⁰ A cantora reforça o valor da família, da religião e da maternidade como “função natural” das mulheres. Ela reafirma a figura da “guardiã do lar” que cumpre sua “missão sagrada” e “vocação natural”.

Beyoncé desponta hoje como a maior *diva* do pop, seguindo o legado de Madonna – as duas são tidas como as *rainhas* do pop. É como Beyoncé que as meninas de hoje querem ser e é a partir dela que o discurso feminista neoliberal, de empoderamento e empreendimento de si das mulheres no mercado, se consolida como uma verdade. Como será mostrado daqui para frente, é com Beyoncé que o discurso feminista, capturado e apaziguado pelo mercado, se enuncia com a força de uma verdade que toca milhares de consumidoras e ressoa nas demais *popstars* do momento e no mercado do entretenimento como um todo, para além da música e do pop. O berro combativo das *sluts*, *queers*, *dykes*, *freaks*, *junkies* do grunge e do punk é modificado como um valor de mercado, politicamente correto, rentável e inofensivo, como produto a ser consumido e balizador do governo de condutas.

Mas não foi somente diante das *riot grrrls* e grunges que o mercado da música investiu em capturar seu discurso contestador. Isso também aconteceu com a *women’s music*, pela projeção de Helen Reddy, cantora e “businesswoman”, que na década de 1970, foi a primeira a ter um hit explicitamente feminista produzido no *mainstream*, “I am Woman”. Ela foi a primeira cantora a trazer ao *mainstream* um discurso feminista neoliberal

As pessoas falam do movimento das ‘mulheres’ como sendo tudo uma única organização com uma plataforma de partido, mas há tantas pessoas diferentes com tantos pontos de vistas diferentes. Eu sou, antes de tudo e principalmente, uma cantora. É assim que ganho minha vida. Não ganho minha vida sendo feminista (Helen Reddy *apud* Gaar, 2002: 112).

⁹⁰ Trecho de depoimento de Beyoncé no documentário *Life is but a Dream*. Direção de Ed Burke, Beyoncé Knowles, Iian Benatar. Estados Unidos, 2013. DVD.

“I am Woman” só foi lançada como single depois de Reddy ter recebido uma proposta para vender a canção para o filme *Stand up and Be Counted* (*Quando a mulher quer...*), de 1972, que narra a história de uma jornalista levada a cobrir a expansão do movimento de liberação feminina. As rádios se recusavam a tocá-la, mas Reddy, que tinha a gigantesca Capital Records por trás, foi a dezenove programas musicais televisivos nos Estados Unidos e a audiência feminina passou a requisitar a canção nas rádios. A música foi tocada durante um ano e meio, chegou ao top das paradas da *Billboard* e lhe rendeu o *Grammy* de Melhor Vocal Pop Feminino. Reddy recebeu o prêmio e fez seu agradecimento a Deus, e concluiu: “por que ela [Deus ou Deusa] faz tudo possível” (Idem: 113). Assim como Beyoncé após receber o prêmio Michael Jackson Video Vanguard Award que significa, “melhor *entertainer* vivo”, no VMA 2014, “Estou tão completa, não tenho nada a dizer. Estou completa de tanta gratidão, eu apenas agradeço a Deus por esse momento. Eu amo muito todos vocês. Blue [sua filha] eu amo você, meu amor [Jay-Z] eu amo você”, disse encerrando a noite de premiações.

Chamo atenção para como o discurso de empoderamento enunciado via mercado da música remete a uma das procedências do termo, usado pela primeira vez na Europa, no século XVI, durante a Reforma Protestante. Neste momento o empoderamento emergia no interior do protestantismo e se apresentava como uma ferramenta capaz de reduzir as injustiças sociais. Por meio desta “Tradição do Empoderamento” estava em jogo uma liberdade religiosa vinculada à tolerância, sob a égide da emancipação (Baquero, 2012). As declarações dessas mulheres empoderadas e celebridades empoderadoras demonstram o valor religioso implícito na ideia de empoderar algo ou alguém, bem como a eterna gratidão de ser empoderado.

Em 1975, quando foi declarado o Ano Internacional das Mulheres pela ONU, “I am Woman” foi escolhida como tema da campanha.

Eu sou mulher, ouça-me rosnar
Em números grandes demais para ignorar
E eu sei muito para voltar atrás porque eu já ouvi tudo isso antes
E eu estive lá no chão
Ninguém nunca vai me rebaixar outra vez
Oh, sim. Eu sou sábia, mas a sabedoria é nascida da dor
Sim, eu paguei o preço, mas veja o quanto eu ganhei
Se eu precisar, posso fazer qualquer coisa
Eu sou forte (forte)
Eu sou invencível (invencível)
Eu sou mulher

Você pode me curvar, mas nunca corromper
Pois isso só serve para me fazer mais determinada a alcançar o meu
objetivo final
E eu voltar ainda mais forte
Não mais uma novata, pois você aprofunda a convicção na minha
alma
Eu sou mulher, veja-me crescer
Veja-me ficar em pé de igualdade
Propagando minhas armas do amor por toda a terra
Mas eu ainda sou um embrião com um longo caminho a percorrer
Até eu fazer meu irmão compreender (Helen Reddy, “I’m a
Woman”).⁹¹

Com a inauguração da MTV (Music Television), em 1981, a artista que melhor soube utilizar-se deste novo recurso audiovisual foi Madonna, que expandiu por meio dessa mídia uma nova abordagem acerca da sexualidade feminina no interior do *mainstream*. Além disso, Madonna participava ativamente na preparação de seus trabalhos, e após o lançamento de *True Blue* (1986), passou a co-produzir-se. Em 1992 empreendeu sua própria gravadora, a Maverick, que poucos anos depois lançou a *angry white female* Alanis Morissette.

Madonna apareceu com um visual que remetia à icônica atriz Marilyn Monroe, repaginado na moda dos anos 1980, e diferente de Monroe, explorava sua sexualidade no sentido de empoderar-se. Madonna propagava, com grande entusiasmo midiático, “a imagem de uma mulher no poder, que havia utilizado sua sexualidade para tê-lo, e que agora estava influenciando um exército de pré-adolescentes a fazer o mesmo” (Gaar, 2002: 300). Assim, causou dissidências entre feministas que a consideravam um símbolo de empoderamento feminino e que a repeliam como agente de objetificação da mulher. Muitas, dentre feministas estadunidenses conservadoras e artistas underground como Karen Finley e Exene Cervenka, consideravam o uso de sua sexualidade como uma “tática reacionária e regressiva” (Idem). Para elas, Madonna facilitava que continuassem a percebê-la, como artista em segundo plano. A figura sensual e provocativa, lembrando aqui de uma das primeiras aparições da cantora com um cinto cuja fivela marcava “boy toy”, reiterava uma percepção machista que a via, antes de qualquer coisa, como uma mulher sensual.

⁹¹ Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/helen-reddy/i-am-woman.html>. (Consultado em 08 de julho de 2014).



Figura 54 – Madonna, 1984. Foto de Lynn Goldsmith. “Elas não entenderam a brincadeira. A questão é que *não sou* [grifo da revista] brinquedo de ninguém. As pessoas entendem tudo literalmente. Quando alguém como Prince, Elvis ou Jagger faz a mesma coisa, eles estão sendo honestos, homens sensuais”, disse à reportagem “Rock’s New Women” da revista *Newsweek*, em 1985.

O sexo fazia parte do que compunha o rock’n’roll, mas não era comum em meio ao pop, ainda mais quando vinculado a uma cantora e de uma maneira tão provocativa. A sexualidade aparecia como uma nova maneira de inclusão feminina no mercado da música. Contudo, a ousadia da cantora provocava clamores por repressão. Durante a turnê *Blonde Ambition* (1990), Madonna enfrentou repressão policial em um show na cidade de Toronto, no Canadá. A polícia invadiu o local do show tentando impedir a apresentação da cantora devido ao conteúdo sexual do espetáculo. Madonna se recusou a cancelar ou alterar o conteúdo de sua apresentação, anunciando via seu empresário,

Freddy DeMann, que “não mudaria porra nenhuma em sua atuação” (Gaar, 2002: 306). A polícia deixou o local após longa discussão com DeMann, e o show prosseguiu. Na mesma época, o vídeo de “Justify My Love” foi banido pela MTV por estar “fora do tom”. O vídeo foi lançado como “vídeo single”, inaugurando essa categoria, e vendeu mais de quatro milhões de cópias. A emissora voltou atrás e propôs um programa, na madrugada, destinado aos cliques de “material adultos”. Madonna falou sobre a censura considerando hipocrisia proibir vídeos com cenas de “dois adultos exibindo, consensualmente, carinhos entre si independente de seu sexo” (Madonna *apud* Gaar: Idem), e sugeriu em entrevista televisiva que a MTV oferecesse também um “horário de violência” e um “horário de degradação das mulheres”.

No vídeo clipe, protagonizado pela cantora, são exibidas cenas de “tabus sexuais”: práticas sado-masoquistas, relações gays, pessoas andróginas, orgias. O clipe, censurado pela MTV, foi muito criticado pelo público, mídia e feministas conservadoras nos Estados Unidos. Mais do que discutir se a Madonna é ou não feminista, interessa saber se ela expôs algum questionamento às condutas machistas e de que maneira. O que se pode constatar é que, longe de questionar tais condutas, Madonna costuma acender polêmicas midiáticas. Expressando um posicionamento liberal, acaba por chocar a puritana e religiosa sociedade estadunidense. Na época de “Justify My Love”, a cantora usou em sua defesa o argumento de que defendia, incontestavelmente, o uso de camisinha e o sexo seguro. Em “Material Girl”, usa da sexualidade para ganhar joias e dinheiro de um *chorus-line* masculino de rapazes adoráveis e bem vestidos, e ao conquistar o que queria os chuta escada a baixo. Em “Like a Prayer”, critica o racismo da igreja católica, sem jamais problematizar as religiões. Em “Papa Don’t Preach”, ela decide levar a diante sua gravidez acidental, contra a vontade do pai, sob o argumento de liberdade para decidir sobre sua vida e seu corpo; a escolha retratada na canção, de dar continuidade à gravidez, aparece em consonância com a legalidade e os valores religiosos. Ela desafia a vontade do pai como as meninas dos *girl groups* desafiavam ao se relacionarem com os bad boys. No fundo, não acertam alvo algum. Com “Like a Virgin”, que provocou grande reação midiática e de público durante o VMA de 1983, a cantora alimentou o valor da virgindade feminina. E quando reapresentou a canção no VMA de 2003 endossou a conservadora reivindicação pelo casamento entre pessoas do mesmo sexo. Por defender, desde o início dos anos 1990, as relações gays e estar engajada na luta contra a AIDS, combatendo a opinião de que se tratava de um “castigo divino”, conquistou sua mais sólida base de fãs, em sua maioria, identificados como

homens gays. Madonna é a primeira *popstar* a trazer o sexo para suas músicas de maneira ousada, e é a primeira a ser idolatrada por homens gays. Madonna foi também a primeira *popstar* a atingir a vangloriação como *diva*, em um momento em que ser *diva* era algo para poucas.

O empreendimento e empoderamento das mulheres enunciados por Madonna ganharam uma nova dimensão, ampliados, no século XXI pela cantora negra Beyoncé; a primeira *popstar*, *diva*, negra a estar no topo por seu próprio mérito, por sua “independência”, mostrando-se uma mulher empoderada e não assujeitada às surras de seu marido como aconteceu com cantoras pop negras de destaque como Tina Turner, Aretha Franklin e, mais recentemente, a jovem Rihanna e seu macho, o rapper Chris Brown.

angry white females ou as quiet grrrls

O termo *angry white female* foi trazido pelas jornalistas e críticas de rock Evelyn McDonnell e Ann Powers. Por se tratar de um conceito jornalístico, acabou sendo usado sem muita precisão para se referir a diferentes cantoras do *mainstream*, vinculadas à figura de roqueiras por seu visual ou pela levada não tão pop de suas músicas. Em geral, além de cantarem, essas artistas têm em comum o fato de tocarem seus próprios instrumentos. Nas referências midiáticas, *angry white female* comporta as musicistas Courtney Love, Alanis Morissette, PJ Harvey, Tracy Bonham, Liz Phair, Tori Amos, Meredith Brooks e Fiona Apple. Delas, Alanis Morissette foi a mais bem sucedida em meio ao público e aos críticos de música.

McDonnell expandiu esse termo, ainda em meados da década de 1990, quando essas cantoras estavam em ascensão ou no ápice de suas carreiras, entendendo-as como versões palatáveis, adocicadas e inofensivas das *riot grrrls*.⁹² Há também certa imprecisão nesta definição, pois essas musicistas se diferenciam entre si, em especial, Tracy Bonham, que não é branca e que já havia feito relativo sucesso uma década antes; e Courtney Love e PJ Harvey, a quem penso que essa classificação seja equivocada, pois foram apenas pescadas pelo *mainstream*, quando faziam seu rock no underground.

A cientista social Andrea Juno refletiu sobre o termo elaborado por McDonnell, conferindo-lhe um pouco mais de clareza, “Na verdade, essas mulheres se concederam a

⁹² Ver entrevista de Evelyn McDonnell em: “Mulheres injetam raiva no rock”. Folha de S. Paulo, 1996. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/1996/07/02/21>. (Consultado em 05 de janeiro de 2015).

oportunidade de serem más e de terem pensamentos considerados ‘sujos’, sem culpa ou perda da feminilidade.”⁹³ De acordo com a sinalização de Juno, as *angry white females* não suscitam o mesmo incômodo provocado pelas *riots* e garotas do grunge; enquanto estas berravam furiosas, as *angry white females* cantavam zangadas com seus namorados, falavam um ou outro palavrão, expressavam seus desejos sexuais, e motivavam a “independência”, sem perder a “feminilidade”. As pontuações de Juno têm como base seu estudo sobre artistas estadunidenses furiosas, *Angry Women* (1991), no qual ela diferencia a percepção e a aceitação da figura do “angry young man” e da “angry young women”. Enquanto a primeira figura se refere a um modelo a ser seguido, vinculada a uma ideia de sensualidade, a segunda é remetida a um modelo do que não deve ser seguido, do que não é sexy, à imagem da mulher feminista, da bruxa, da “mulher-macho”. O que ela entende como o modelo “angry young women” se contrapõe ao modelo ideal de feminilidade obediente, educada e servil. Em 1996, ela publicou *Angry Women in Rock*, especificando o recorte das jovens artistas furiosas nas roqueiras furiosas.

A autora utiliza a expressão “model” (modelo). Gilles Deleuze mostrou como, na sociedade de controle, o que está em jogo são as modulações e não mais o modelo, fixo, esquadrinhado da sociedade disciplinar: “Os confinamentos são *moldes*, distintas moldagens, mas os controles são uma *modulação*, como uma moldagem autodeformante que mudasse continuamente” (Deleuze, 2010: 225). Por trabalhar com a noção de modelo, Juno não nota como o que definiu como as “angry young women”, no início dos anos 1990, modulou em *angry white females* menos de uma década depois. Compreendo, tanto as *angry white females*, quanto as *popstars*, como figuras moduláveis e, além disso, exemplos da variação do sucesso neoliberal. Suas figuras exibem o sucesso e, na pluralidade do mercado, alimentam o sonho de que cada menina pode ser a próxima *diva* do pop, uma *poprockstar*, ou simplesmente tentar levar adiante a conduta desejada.

O termo *angry white female* é interessante para se constatar como as cantoras produzidas pelo mercado da música e projetadas no *mainstream* são uma alternativa palatável e comportada às *riot grrrls* e garotas grunges, na década de 1990.⁹⁴ A cientista

⁹³Idem.

⁹⁴ Indo à tradução da palavra *angry* – “irado, zangado, furioso, indignado, irritado” – penso que a estas cantoras caiba a tradução de moças zangadas; enquanto com as *riots* e grunges trata-se mais de fúria do que de zanga.

social Kristen Schilt (2003) também traçou considerações sobre as *angry white females*, as quais chama, como Andrea Juno, de “angry women in rock”, porém sinalizando precisamente sua criação no mercado da música,

Após a suposta morte do riot grrrl, a imprensa popular logo achou seu novo foco (...). Essas mulheres viraram uma nova página para as mulheres no rock. Elas eram fortes, cantavam sobre sexo, e não mostravam vergonha por discutirem suas questões com os homens. No entanto, enquanto elas eram frequentemente agrupadas sob o título de ‘angry woman in rock’, eram muito diferentes no estilo musical e nos temas de suas letras (...) muitas das questões das ‘angry women’s’ eram similares as das bandas riot grrrls que a antecederam, como a reivindicação por termos misóginos ou discussões sobre abuso sexual (Schilt, 2003: 09-10).

Schilt enumera as maiores diferenças entre elas e as *riot grrrls*. As *angers*, desde o início de suas carreiras, estiveram vinculadas à grande gravadoras; afirmaram-se mulheres e não garotas, ressaltando a importância do uso da palavra garota para as *riot grrrls*; usaram o “legado do riot grrrl” para inovarem com “letras chocantes para a familiar música pop” (Idem: 11); estabeleceram uma relação simpática com a mídia, na qual se mostravam “comportadas e educadas” sem tocar em questões como “feminismo ou a opressão das mulheres”. A autora considera que “olhar para o fenômeno ‘angry women in rock’ é um claro exemplo da incorporação de um movimento radical (...) o estilo musical pop e a aparência feminina estereotipada as permitiram ser zangadas sem serem ameaçadoras” (Ibidem). Enquanto as *riots* se apropriavam da palavra *slut*, elas reivindicavam *bitch*; enquanto as *riots* berravam contra as violências que incidiam sobre seus corpos, elas dramatizavam estupros.

Schilt, otimista, chega a considerar que essa “apropriação” não foi totalmente negativa, uma vez que, eventualmente, alguma menina possa ser tocada por essas figuras, mesmo que “os problemas da mercantilização da mensagem feminista radical das riot grrrls tenham sido muito profundos” (Ibidem: 14).

Era eu e uma arma e um homem nas minhas costas
(...) Sim, eu usava uma roupa vermelha colada
Isso não quer dizer que eu deveria abri-la
Para você, para seus amigos, para seu pai, Mr. Ed
(...) Costumávamos sair juntos e ele disse
‘É sua escolha, querida’ (Tori Amos, “Me and a Gun”).⁹⁵

⁹⁵ Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/tori-amos/me-and-a-gun.html>. (Consultado em 20 de janeiro de 2015).

Em 1991, a cantora Tori Amos lançou esse single, cantado à capela. Em 1985, ela foi violentada. Na semana do lançamento, “Me and a Gun” foi eleito o “Single da Semana” pela revista de música, *Melody Maker*, atraindo mais atenção de jornalistas que do público. Não se trata de uma música comercial, mas a abordagem menos agressiva do estupro a fez parecer uma alternativa aos berros furiosos das *riot* e grunges. Em 1994, Amos cofundou a ONG RAINN (the Rape, Abuse and Incest National Network) que atua prestando auxílio a mulheres e crianças violentadas com atendimento 24 horas, por telefone, com campanhas de educação, e no enforço da lei provendo dados de pesquisa e orientação de tratamento aos estupradores. Diferente de propagar técnicas de autodefesa, a ONG atua no empoderamento de mulheres e meninas quanto a obter as medidas legais e assistenciais que lhes possam garantir direitos.

O investimento em ONGs e no que se convencionou chamar de “responsabilidade social” aparecerá ao longo deste capítulo relacionado à forte presença no mercado da música e ao “conservadorismo moderado” (Passetti, 2007: 17), uma das grandes vias de captura das contestações resistentes normalizadas em condutas filantrópicas e participação democrática que apazigua combativos e rebeldes como cidadãos.

Depois de “Me and a Gun”, a *angry white female* Fiona Apple lançou em seu álbum de debute, *Tidal* (1996), a música “Sullen Girl”

Em dias como esse, eu não sei o que fazer comigo mesma
O dia todo - e a noite toda
Eu perambulo nos corredores seguindo as paredes, e debaixo da minha
respiração
Eu digo a mim mesma que preciso de combustível para levantar voo
E há muita coisa acontecendo, mas está calmo debaixo das ondas
Na tristeza [utiliza a palavra blue que, em inglês significa a cor azul,
mas também tristeza, na linguagem informal] do meu esquecimento
Dabaixo das ondas
Na tristeza do meu esquecimento
É por isso que me chamam de garota calada - garota calada?
Eles não sabem como eu costumava velejar no profundo e tranquilo
mar
Mas ele me lavou o litoral e levou minha pérola
E deixou uma concha vazia de mim (Fiona Apple, “Sullen Girl”).⁹⁶

Apple foi violentada aos 12 anos e esta música fala sobre isso. Alguém que ouve essa canção sem ter essa informação, dificilmente saberá que se trata de algo tão forte.

⁹⁶ Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/fiona-apple/sullen-girl.html>. (Consultado em 20 de janeiro de 2015).

Kristen Schilt chama atenção para o modo como Apple trata essa questão de modo a individualizar o problema, diferente das *riots* e garotas do grunge que lidavam com essa questão como um “problema social”.

Assim como “Me and a Gun”, “Sullen Girl” não foi um hit, o que mostra que a ênfase em trazer a questão das “violências sexuais” para o mercado, via *angry white females*, não encontrou repercussão no público. Tornaram-se, em meio às demais faixas de seus álbuns, apenas mais uma música triste de dramas pessoais, podendo ser equiparadas às músicas tristes de término de relacionamentos, a temática preferencial das *angry white females*.

Recentemente, a questão do “estupro” voltou a ser abordada no *mainstream*, dessa vez por uma *popstar*. Em 2011, a cantora negra Rihanna divulgou dois vídeo clipes: o primeiro, lançado em abril, da música “Man Down”, no qual Rihanna se vinga de seu “estuprador” matando-o. Na letra da música, Rihanna se mostra arrependida de tê-lo matado e preocupada com a pena que ela iria cumprir por seu “crime”. Em setembro ela lançou o segundo clipe, “We Found Love”, um de seus maiores hits, no qual exibe uma relação amorosa violenta. Em uma das cenas, seu namorado tatua em sua bunda a palavra “mine” (minha), enquanto ela aparenta sentir muita dor e estar sendo submetida a uma força superior, contra sua vontade. Ambos os clipes impressionaram o público, o primeiro por ser considerado condescendente com a violência doméstica, e o segundo por ser considerado um mau exemplo para meninas e mulheres violentadas.

No início de 2009, Rihanna veio a público denunciar a agressão que havia sofrido de seu então namorado, o rapper Chris Brown. Ela postou uma foto na internet, ainda no hospital, com o rosto desfigurado e deu parte na polícia. No ano seguinte, Rihanna foi convidada pelo rapper Eminem para um dueto na música “Love the Way You Lie”. Ela canta somente no refrão, “Apenas vai ficar lá/ e me ver queimar/ Mas tudo bem/ porque eu gosto do jeito como isso machuca/ Apenas vai ficar lá/ e me ouvir chorar/ Mas tudo bem/ porque eu amo o jeito que você mente/ Eu amo o jeito que você mente” (Eminem feat Rihanna, “Love the Way You Lie”).⁹⁷ Esse single foi o hit mais tocado e vendido em mais de trinta países.

No entanto, o maior destaque dentre as *angry white females* nunca tratou de temas relacionados à violência ou à condutas machistas. Alanis Morissette, com 21 anos

⁹⁷ Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/rihanna/love-the-way-you-lie.html>. (Consultado em 20 de janeiro de 2015).

de idade, lançou o estrondoso *Jagged Little Pill* (1995). O primeiro hit “You Oughta Know” projetou a cantora para o topo das paradas de sucesso em todo o planeta. Foi seguido dos hits “You Learn” e “Ironie”, maior destaque de sua carreira. Ela foi apresentada ao público cantando “You Oughta Know”. A canção trata de uma decepção amorosa, ela havia sido trocada por outra. Sobra ressentimento, rancor e disputa feminina em seus versos.

Uma versão mais velha de mim
(...) Ela fala eloquentemente?
(...) E toda vez que você fala o nome dela, ela sabe como você dizia
que me teria até você morrer?
Até você morrer?
Mas você ainda está vivo
(...) E você fica lembrando de mim quando a fode?
(...) E eu estou aqui para lembrá-lo da bagunça que você deixou
quando foi embora
Não é justo me negar
Da cruz que eu carrego que você me deu
Você, você, você deve saber
(...) Porque o brinquedo que você levou para cama era eu, e eu não
vou sumir tão cedo
(...) E toda vez que eu gravar as minhas unhas nas costas de alguém
espero que você sinta (Alanis Morissette, “You Oughta Know”).⁹⁸

Foram os versos da segunda estrofe, logo após a introdução, quando a música cresce com a entrada da guitarra – “Uma versão mais velha de mim/ Ela é pervertida como eu?/ Ela faria sexo oral em você no teatro?/ Ela fala eloquentemente?/ E ela teria um filho seu?/ Eu tenho certeza que ela seria uma excelente mãe” –, que chocaram o puritano público estadunidense, porém contrastando com os hits seguintes. Na música “You Learn” ela canta a superação, sendo quase uma canção de autoajuda, e em “Ironie”, canta ironias da vida. Nela, Morissette também expressa sua vontade de encontrar o homem ideal, “É conhecer o homem dos seus sonhos/ e então conhecer sua linda mulher” (Alanis Morissette, “Ironie”).⁹⁹ Em 2004, ela alterou a letra em apoio ao casamento gay, “e então conhecer seu lindo marido.”

⁹⁸ Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/alanis-morissette/you-oughta-know.html>. (Consultado em 20 de janeiro de 2015).

⁹⁹ Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/alanis-morissette/ironic.html>. (Consultado em 20 de janeiro de 2015).



Figura 55 – Alanis Morissette cantando no Greek Theatre em 1996. Foto de Donna Santisi.

Alanis Morissette era moderadamente desbocada, mas não vulgar, e era uma “mulher independente”, capaz de superar a traição de seu namorado e, portanto, menos mocinha sofredora. Morissette vinha na medida certa e continua tocando até hoje. Em 2012 lançou seu último disco, *Havoc and Bright Lights*, mas nenhum de seus trabalhos fez tanto sucesso quanto *Jagged Little Pill* em meados dos anos 1990. Ela inaugurou o tom de autoajuda nas composições pop direcionadas ao público feminino. Se em Morissette essa superação se vincula ao término de relacionamentos amorosos, isso ganhará outros contornos, também como autoajuda, e uma nova modulação, mais enfática, com a cantora Pink daí se desdobrar para uma série de outras cantoras.

Na conta do sucesso de Morissette, vieram também outras cantoras de pop rock, bem vestidas, bem comportadas e bem afeiçãoadas, com canções sobre decepções amorosas e superações, como Sarah McLachlan, Sheryl Crow, Meredith Brooks, Jewel e os grupos Veruca Salt e Elastica. A maioria dessas cantoras teve um ou outro grande hit e nada mais. O mercado da música também resgatou cantoras que fizeram sucesso como “nova tendência de mulheres no rock” em meados dos anos 1980. Elas foram relançadas e incorporadas a mais recente inovação das mulheres no rock como *angry white females*. Dentre elas, Tracy Chapman, cantora negra de neo-folk conhecida por suas músicas politizadas e ativismo em movimentos sociais de Direitos Humanos, negros e feminista; e Sinéad O’Connor, mais conhecida por seu visual excêntrico de

cabeça raspada, e polêmicas midiáticas como recusar a tocar depois do hino nacional, ser a primeira artista a recusar um *Grammy*, e rasgar a foto do Papa João Paulo II em rede nacional dizendo: “Lute contra o real inimigo!”

bitch

Em 1998, Meredith Brooks lançou o single “Bitch”, no qual pede a seu companheiro que não a veja como um “anjo inocente e doce”, pois, “Eu sou uma *bitch*, eu sou uma namorada/ Eu sou uma criança, eu sou uma mãe/ Eu sou uma pecadora, eu sou uma santa/ Eu não me sinto envergonhada/ Sou seu inferno, sou seu sonho/ Eu não sou nada no meio termo” (Meredith Brooks, “Bitch”).¹⁰⁰ A mídia estadunidense, tanto a especializada quanto a de grande circulação, considerou a canção feminista e julgou apropriado o uso da palavra *bitch* pela cantora. A partir de “Bitch” é possível sinalizar a emergência desta palavra no interior do mercado da música e do *mainstream*.

A palavra *bitch*, traduzida para o português, assim como *slut*, significa vadia; contudo, no inglês coloquial é bastante utilizada como: “cadela; mulher maliciosa, vingativa, dominadora, intrusiva e/ou má; uma dificuldade ou problema incômodo; forma de tratamento entre amigos ou pessoas íntimas.”¹⁰¹ *Bitch*, palavra que habita a cultura pop e hip hop estadunidense, tornou-se gíria entre os jovens, e perdeu a carga agressiva da conotação vadia. Dizer que alguém é uma *bitch* não é o mesmo que dizer que é uma *slut*, não é uma ofensa, tanto que muitas das *popstars*, e algumas *angry white females*, referem-se a si mesmas como *bitch* reivindicando o direito a terem condutas sexuais iguais as dos machos.

Enquanto as *riots* e *grunges* ao se dizerem *sluties* apropriavam-se desta palavra de maneira agressiva para berrar seu gozo e sexo liberado como revide aos julgamentos e castigos aplicados sobre elas por não terem uma conduta moralmente adequada, as *bitches* usam de sua sexualidade e falam sobre sexo de maneira vulgar, vendendo fetiches e reafirmando uma conduta sexual feminina moralmente aceita. A figura da *bitch* se consolida no mercado da música como duplo complementar da figura da mãe – da esposa, noiva e namorada –, sendo igualmente assujeitadas às condutas machistas,

¹⁰⁰ Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/meredith-brooks/bitch.html>. (Consultado em 20 de janeiro de 2015).

¹⁰¹ Ver: <http://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/britanico/bitch>.

mostrando a fusão das condutas femininas consagradas pela burguesia e pelo discurso médico-higienista desde o século XIX,

Contrapostas no discurso burguês duas figuras femininas polarizadas mas complementares: a santa assexuada mas mãe, que deu origem ao homem salvador da humanidade, que padece no paraíso do lar e esquece-se abnegadamente dos prazeres da vida mundana, e a pecadora diabólica, que atrai para as seduções infernais do submundo os jovens e os maridos insatisfeitos. (...) Ambas, no entanto, submissas, dependentes, porcelanas do homem (Rago, 2014: 112-113).

Esta figura é consagrada com Christina Aguilera, primeira *popstar* a vender-se escancaradamente com a imagem de *bitch*. Ela, que quando criança era colega de Britney Spears nos tempos do *Clube do Mickey*, seguiu carreira como cantora após o fim do programa e, em 2002, lançou o single “Dirrty”, um dueto com o rapper Redman.

A temperatura está subindo (você pode sentir?)
Quase entrando em erupção
(...) Vamos ficar vagabundos
Vamos ficar um pouco desregrados
Ficaremos excitados rapidamente
Quero ficar suja, está na hora de eu chegar para começar a festa
O suor escorrendo sobre o meu corpo
Dançando, ficando apenas um pouco indecente
Quero ficar suja, está na hora da minha chegada
(...) Corpos embalados, de frente pra trás
Agora balance sua bunda, eu gosto disso (Christina Aguilera, “Dirrty”).¹⁰²

Aguilera se tornou uma alternativa à figura de “menininha não tão inocente” de Britney Spears, apresentando-se como uma jovem sedutora à imagem vendida da “latina *caliente*”. Latina, loura e de olhos claros, Aguilera nasceu na cidade de Nova Iorque, filha de mãe estadunidense e pai equatoriano. Diferente de outras poucas celebridades de origem latina, cujo exemplo mais famoso é Jennifer Lopez, Aguilera não remeta à imagem construída da mulher latina, além dos olhos e pele claros, é magra e tem poucas curvas. No entanto, além de seu sobrenome, a cantora se vinculou à imagem de latina devido a sua figura sexualmente provocativa e sensual. Porém, por não ser de fato uma imigrante latina, essa imagem se consolidou como *bitch* e não como *whore* ou mesmo *slut*, mostrando que sua conduta mais “saidinha” era bem adequada à moral puritana

¹⁰² Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/christina-aguilera/dirrty.html>. (Consultado em 06 de fevereiro de 2015).

estadunidense revisitada. Quem assiste ao clipe de “Dirrty” com Aguilera dançando provocativamente molhada e vestindo sutiã e shortinho, em um ringue de Box dificilmente questionará suas condutas machistas e o governo de seu sexo.



Figura 57 – Christina Aguilera em cena do clipe “Dirrty”, 2002.

A figura da *slut*, que as *riots* e grunges tomaram para si, atrela-se a uma conduta sexual inadequada para mulheres e meninas. Pior do que a puta (*whore*), a *slut* pratica seu sexo amoral sem buscar recompensa financeira, ou demonstrar arrependimento, não se adéqua à conduta sexual moralmente aceita e extrapola o que pode ser comercializado como fetiche. O mercado da música vende cantoras de pop e pop rock –, pouco importa o gênero musical – zangadas e bem comportadas, adequadas à moral sexual, aos padrões de beleza, cantando odes ao amor burguês monogâmico como namoradas traídas, trocadas, abandonadas, saudosas, em busca do príncipe encantado, ou amantes e *bitches* desbocadas e, eventualmente, vulgares.

uma *girl band* e o slogan *girl power*

O enunciado da fúria feminina não parece mais revolucionário agora que as grandes gravadoras estão alimentando as massas com as ‘garotas furiosas do pop’ com mulheres sedutoras como Fiona Apple, Meredith Brooks e Alanis Morissette. Até o ‘girl power’, frase que provavelmente foi estreada na capa da segunda edição do zine *Bikini Kill*, foi transformado em um refrão de líderes de torcida quando o primeiro cd da banda Spice Girls foi lançado em 1996 (Marcus, 2010: 326).

Em março de 1994, o empresário Bob Herbert publicou na revista londrina *Stage* o seguinte anúncio: “Você tem entre 18 e 23 anos e sabe cantar/dançar? Você é *streetwise* [referente ao estilo de vida moderno urbano], ambiciosa, extrovertida e determinada?” (Gaar, 2002). Dentre as interessadas, foram escolhidas as prodígias dançarinas e modelos Victoria Adams – que tornou-se Victoria Beckham, após casar-se com o famoso jogador de futebol David Beckham¹⁰³ –, Melanie Chisholm, Melanie Brown, Geri Halliwell e Michelle Stephenson, rapidamente substituída por Emma Bunton devido a conflitos com os produtores. Começa aí a produção da Spice Girls: *girl band* que durou pouco mais de seis anos, produziu três álbuns, vendeu mais de 38 milhões de cópias em todo o planeta e se tornou o segundo maior fenômeno do pop britânico, atrás apenas dos Beatles (Gaar, 2002).

O grande sucesso do grupo marcou o uso da expressão *girl power* como slogan a ser consumido no *mainstream* e pelo grande público. No encarte do álbum de estreia, *Spice*, lançado pela Virgin em novembro de 1996, vinculavam o uso da expressão *girl power* a metas que combinam empoderamento e empreendedorismo como “Ela que ousa ganhar” e “O futuro é das mulheres”. Se as chamadas *angry white females* foram produzidas nos Estados Unidos para apaziguar e lucrar, inofensivamente, com a inquietação de meninas que mostravam interesse na rebeldia e nos questionamentos *riot grrrls*, as Spice Girls apareciam, como último estrondoso “fenômeno pop” inglês, para tentar sufocar o berro *girl power*, fazendo dessa expressão uma ode ao sucesso feminino: desde a conquista e manutenção de um bom namorado até o empreendimento de si no mercado da música, atrás da realização dos desejos de culto à celebridade e dinheiro. Desta forma, na mídia e no *mainstream* o *girl power* foi tratado como uma

¹⁰³ Victoria casou-se com David Beckham em julho de 1999 e seu vestido de noiva se encontra no Victoria and Albert Museum de Londres.

inovação das Spice Girls, que nomeou aquilo que o pop vinha construindo com figuras empoderadas como a Madonna.

Para as modelos do grupo, a definição de *girl power* era bem fluida: “é uma atitude positiva para a vida, para conseguir o que se quer e estar cercado por amigos”¹⁰⁴; “Thatcher foi a primeira Spice Girl, a pioneira de nossa ideologia – *girl power*”¹⁰⁵; “feminismo se tornou uma palavra suja. *Girl power* é apenas o jeito dos anos 1990 de dizer isso. Nós podemos dar um pé na bunda do feminismo” (Spice Girls *apud* Taft, 2004: 71). Entretanto, *girl power* não é o lema de *best friends* fofas.

A expressão ganhou tanta amplitude com as Spice Girls que foi inserida na versão de 2001 do dicionário de inglês da Oxford. A “origem” da palavra, descrita na definição, remete às *riot grrrls* e à *girl band*, como se para ambas tivesse o mesmo significado:

Poder exercido por garotas; uma atitude autoconfiante entre garotas e jovens mulheres manifestada em ambição, assertividade e individualismo. Mesmo que também seja usada mais largamente (como um slogan), o termo tem sido particularmente e repetidamente associado à música popular; mais notavelmente no início dos anos 1990 com o breve e proeminente movimento ‘riot girl’ nos Estados Unidos (cf. Riot Girl); depois, no final dos anos 1990, com o grupo *all-female* britânico The Spice Girls.¹⁰⁶

Promovendo o *girl power* como slogan de mercado não somente apaziguavam as inquietações trazidas à tona pelas *riot grrrls* e garotas do grunge, mas capturadas e despolitizadas, tornavam-nas produtivas. O *girl power* das Spice Girls incitava as meninas a “conseguir o que queriam”, alimentando o sonho neoliberal de empreender-se e alcançar uma vida com qualidade, propriedades e sucesso pessoal e profissional.

A cientista social Jessica Taft se dedica a analisar os efeitos do *girl power*, capturado pelo *mainstream*, na produção de subjetividades de meninas. Taft diferencia o *girl power* das *riot grrrls*, afirmando que este trata de um conceito político explícito,

¹⁰⁴ “Special Report: You’ve come a long way baby...”. BBC UK, 1997. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/38786.stm>. (Consultado em 03 de janeiro de 2015).

¹⁰⁵ “Spineless Spice Girl deletes Thatcher tribute after Twitter abuse”. The Spectator, 2013. Disponível em: <http://blogs.spectator.co.uk/steerpike/2013/04/spineless-spice-girl-deletes-thatcher-tribute-after-twitter-abuse/>. (Consultado em 03 de janeiro de 2015).

¹⁰⁶ Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Girl_power. (Consultado em 03 de janeiro de 2015). Em busca recente na versão online do dicionário de inglês da Oxford verifiquei que *girl power* não se encontra mais em seu banco de dados. A busca *girl power* resulta em “archaic words” (palavras arcaicas, em desuso). Contudo *riot girl* continua a constar, definido como “Membro do movimento de jovens feministas associado à agressividade do estilo musical punk rock”. Disponível em: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/riot-girl?q=riot+grrrl>. (Consultado em 03 de janeiro de 2015).

enquanto o que aparece no *mainstream*, via música pop, é uma “versão de *girlhood* que exclui os eus políticos das garotas” (Taft, 2004: 69).¹⁰⁷

Taft afirma que o uso dessa expressão é “diverso” e que “seus significados não são fixados, permanecem abertos a uma *multitude* de possibilidades” (Idem). A expressão inventada pelas *riot grrrls* refere-se especificamente ao estilo de vida delas, seu uso não pode ser considerado aberto a uma “*multitude* de possibilidades”. No entanto, seu uso no *mainstream* pode responder a essa fluidez apontada por Taft, que notará quatro diferentes usos da expressão *girl power*: como antifeminista, como pós-feminista no sentido de desnecessário, como poder individual, e como poder de consumo. A autora atenta para seu uso midiático e pelas *popstars* que intentam “inibir o engajamento político das garotas” (Ibidem).

O uso “antifeminista, apolítico e não ameaçador” (Ibidem: 71) de *girl power* pode ser exemplificado pelas Spice Girls esvaziado de sentido político contestador, ou nas palavras de Taft, “não ser rebelião” (Taft, 2004: 71). O *girl power* tornado slogan e marketing promove “[um jeito] seguro, amigável; o ‘melhor’ jeito para as garotas expressarem seu orgulho de serem garotas” (Idem). Relembro aqui que o uso da palavra garota pelas *riot grrrls* rompeu com a identidade Mulher – inclusive reivindicada por certos feminismos como o da *women’s music* – e revestiu garota de certa animalidade, com o uso onomatopeico dos três erres remetendo a um rosnado. Portanto grrrl não se confunde com *girlie* (garotinha) e não se trata de orgulho de ser uma garotinha, sexy, feminina, bem sucedida e cor de rosa, mas exatamente de aniquilar com essa identidade.

as princesas da Disney

Na década de 1970, Ariel Dorfman e Armand Mattelart, analisaram a literatura infantil produzida pela Disney, especificamente os quadrinhos do personagem Pato Donald. Em meados da primeira década dos anos 2000 pode-se dizer que muitas atualizações e repaginações ocorreram nas narrativas da Disney, contudo, alguns apontamentos levantados pelos autores permanecem contundentes. A formação das crianças, atravessada pelo consumo desses produtos, reafirma a integração à sociedade

¹⁰⁷A tradução para o português de *girlhood* corresponde à mocidade ou juventude/adolescência feminina. O significado da palavra em inglês é “o estado ou o tempo de ser uma garota”, portanto não utilizo as aproximações associadas na língua portuguesa porque penso que há uma perda no sentido original da palavra.

por meio do duplo complementar castigo-recompensa. Desta forma, elas aprendem logo cedo a introjetar percepções e valores do “mundo adulto”, “Os adultos criam um mundo infantil onde possam reconhecer e confirmar suas aspirações e concepções angelicais; (...) os valores adultos são projetados, como se fossem diferentes, nas crianças, e protegidos por elas sem réplica” (Dorfman; Mattelart, 1971: 17).

Britney Spears iniciou sua carreira aos onze anos no programa televisivo *The Mickey Mouse Club* da Disney. Spears tinha como colegas de trabalho os também prodígios, Christina Aguilera, J.C. Chasez e Justin Timberlake que, como ela, seguiram carreira musical: Aguilera solo, e Chasez e Timberlake com a *boy band* NSYNC.

Em 1997, depois de o programa televisivo acabar, Spears fechou contrato com a Jive Records e lançou, no ano seguinte, o single “... Baby One More Time”. O single foi para o topo das paradas nos Estados Unidos, mas o sucesso da cantora logo suscitou polêmicas. Seu hit cujo refrão canta “Hit me baby one more time” (Bata-me, querido, mais uma vez) foi considerado por muitos uma incitação à violência, mesmo que Spears e seus produtores tenham declarado que “hit me”, nesse caso, era algo como “me dê um sinal” (Gaar, 2002: 452). No videoclipe, Spears, na época com dezessete anos, aparece vestindo um uniforme colegial, maria-chiquinha e chupando um pirulito vermelho. O choque da puritana população estadunidense, somado às críticas que colocavam em cheque seu talento como cantora, pelo uso de playback, sinalizavam que a carreira de Britney Spears tendia ao efêmero.

De fato, seus próximos trabalhos fizeram muito menos sucesso que o primeiro. Foi após o término do namoro com o queridinho da América, o cantor, dançarino, ator, produtor, empresário e também criança prodígio da Disney, Justin Timberlake¹⁰⁸, e a revelação de que, ao contrário do que vendia, ela não era mais virgem, que a carreira de Britney Spears deslanchou. A ultrapassagem da imagem de menina casta foi consumada no VMA de 2003 quando Spears cantou “Like a Virgin” e “Hollywood” ao lado de Christina Aguilera e da autora das canções, Madonna. Fazia 20 anos da primeira apresentação de “Like a Virgin” no mesmo evento. Spears e Aguilera usaram um figurino idêntico ao de Madonna, que veio ao palco vestida de noivo.

¹⁰⁸Ressalvo que ele conserva a figura de bom moço, “queridinho da América” até hoje, e é extremamente bem sucedido em todas as suas empreitadas: como cantor, ator, produtor e empresário.



Figura 56 – Madonna, Britney Spears e Christina Aguilera durante apresentação no VMA 2003.

Madonna, no centro do palco, postada entre as duas *popstars* do momento, deu um beijo na boca de Britney Spears e, depois, de Christina Aguilera. O público, que já estava de pé desde a entrada de Madonna, ovacionou a apresentação. As três foram capa de jornais e revistas de ampla circulação, em todo o planeta, e o show é considerado até hoje a apresentação mais escandalosa de toda a história do VMA.¹⁰⁹ A premiação aconteceu em agosto; em novembro, Massachussetts se tornou o primeiro estado do país a legalizar o direito ao casamento gay.¹¹⁰

Nos anos de 2006 e 2007, Spears foi uma das celebridades mais rentáveis para o mercado do entretenimento: rendeu manchetes com seus casamentos – um que durou pouco mais de dois dias e o outro com Kevin Federline, com quem teve dois filhos e se manteve casada por quase um ano –; fotografias e filmagens de *paparazzis* que registraram a cantora quase derrubando seu filho do colo, enquanto segurava um copo de bebida, o que lhe rendeu as suspeitas de que “derrubaria o filho, mas não deixaria cair nenhuma gota de seu copo”;¹¹¹ as festas e baladas ao lado da socialite Paris Hilton e

¹⁰⁹ A Warner Chappel comprou os direitos do vídeo e todos as cópias postadas no YouTube, ainda hoje, são deletadas ou tem o áudio apagado. É possível assisti-los no Vimeo, que não é uma propriedade da gigante da internet, Google.

¹¹⁰ “High Court in Massachusetts Rules Gays Have Right to Marry”. New York Times, 2003. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2003/11/18/national/18CND-GAYS.html>. (Consultado em 18 de novembro de 2014).

¹¹¹ “Oops... Britney drops baby, but not a drop of her drink”. Daily Mail, 2006. Disponível em: <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-386953/Oops--Britney-drops-baby-drop-drink.html#ixzz3Q7iljWat>. (Consultado em 28 de dezembro de 2014).

da também cantora e atriz prodígio da Disney Lindsay Lohan, ambas conhecidas por seus excessos no uso de drogas lícitas – incluindo medicamentos psiquiátricos – e ilícitas; além das festas e do uso de drogas, as três foram fotografadas, em diferentes ocasiões, usando vestido sem roupas íntimas o que, no caso de Spears, suscitava novamente a dúvida quanto a sua capacidade materna, “No que ela está pensando? Ela é mãe de dois filhos e agora tem suas partes fotografadas para todo o mundo?”;¹¹² entradas e saídas de clínicas de reabilitação, com destaque para o intervalo entre internações quando a cantora raspou a cabeça careca e atacou o carro de um *paparazzi* com um guarda-chuva.

Foi neste momento, no início de 2007, que as notícias sobre Spears deixaram de produzi-la como uma celebridade perdida nas drogas, em *meltdown*, passando a levantar as suspeitas de que Spears estava fora do controle de sua sanidade mental, confirmadas quando a cantora perdeu a guarda de seus filhos para o ex-marido. O termo *meltdown* é muito usado pela imprensa estadunidense para se referir às *popstar* que são flagradas usando drogas ou notavelmente sob o efeito de substâncias que alteram a percepção da realidade, significa “um desastre, um colapso mental, descontrole emocional.”¹¹³ Ela insistiu na conduta inadequada para uma mãe, esposa, *popstar* e não era mais possível tratar sua conduta como um deslize, um descompasso; em sua regularidade, levantou a suspeita de que Spears não estaria sã. No começo de 2008, ela foi internada no hospital psiquiátrico Cedars-Sinai Medical Center, após ser presa sob a alegação de que estava sobre “influência de substâncias ilícitas”, e de lá foi encaminhada para a Ronald Reagan UCLA Medical Center e internada compulsoriamente na ala psiquiátrica. Ela permaneceu cinco dias e foi liberada mediante custódia legal de seu pai, Jamie Spears. A custódia, que era provisória, foi estabelecida como permanente e, até hoje, a cantora vive sob custódia de seu pai.¹¹⁴

¹¹² “Britney Spears Caught Out Panty-Less...Again”. Hollywood.com, 2007. Disponível em: <http://www.hollywood.com/news/celebrities/4792969/britney-spears-caught-out-panty-less-again>.

“A History of Paris Hilton and Lindsay Lohan's Friendship – Paris and Lindsay hang out with Britney Spears”. Complex, 2011. Disponível em: <http://www.complex.com/pop-culture/2011/08/the-history-of-paris-hilton-and-lindsay-lohans-friendship/november-27-2006-paris-and-lindsay-hang-out-with-britney-spears>. (Consultados em 18 de dezembro de 2014).

¹¹³ Disponível em: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/meltdown>. (Consultado em 03 de janeiro de 2015).

¹¹⁴ “When Britney Spears will be free of conservatorship”. Forbes, 2013. Disponível em: <http://www.forbes.com/sites/trialandheirs/2013/01/14/when-will-britney-spears-be-free-of-conservatorship/>. (Consultado em 03 de janeiro de 2015).



Figura 58 – Britney Spears na capa do *Daily News*, com destaque para a manchete “A fúria de Britney”, fevereiro de 2007.

As vésperas do VMA 2008, uma equipe da MTV passou dois meses acompanhando Spears e coletando imagens para o documentário, *Britney: The Record*, que, segundo a cantora, seria uma retratação com o público pois ela “não estava sendo vista sob a luz que gostaria”. A premiação marcou seu retorno e reabilitação como *popstar*, confirmados por tom confessional. Recuperada, Spears advertiu seu público que se envolveu com más companhias e que pagou por isso, e enfatizou que seus problemas foram pessoais e não nos negócios. Mostra que soube fazer do pessoal um negócio, entre confissões midiáticas e declarações de arrependimento, e empreendeu novamente utilizando de sua história pessoal como possibilidade de venda de confissões autobiográficas fortemente marcadas pelo arrependimento.

Em “*Omnes et Singulatim: uma Crítica da Razão Moderna*”, Michel Foucault mostra os planos de construção de uma “tecnologia do poder pastoral”, no interior do cristianismo. Um destes planos refere-se ao “exame de consciência” onde, por meio da confissão, o pastor passa a conhecer “os pecados secretos” de cada membro de seu rebanho, “seu propósito não era cultivar a consciência de si, mas permitir-lhe abrir-se inteiramente a seu diretor – revelar-lhe as profundezas da alma” (Foucault, 2003: 369). Engendrado pelo duplo castigo-recompensa, este exame “de confissão, de direção de consciência e de obediência têm um objetivo: levar os indivíduos a trabalhar por sua própria ‘mortificação’”(Idem). Mortificação aqui se coloca no sentido de “uma renúncia a este mundo e a si mesmo” (Ibidem).

A confissão supõe culpa e pecado, decorrentes de experiências consideradas amorais ou inadequadas, especialmente em relação ao sexo e aos excessos. Spears confessou e se arrependeu publicamente de seus excessos: de raiva, do uso de drogas, de festas, e de sua conduta inapropriada para uma mãe. Essa escrita de confissão autobiográfica “trata de um desdobrar-se sobre o eu objetivado, afirmando a própria identidade a partir de uma autoridade exterior” (Rago, 2013: 52).

No final de *Britney: The Record*, Madonna dá seu depoimento sobre a cantora “Há certa fragilidade e vulnerabilidade nela, que me fazem sentir maternal com ela. (...) Ela deve aprender que seu crescimento espiritual, seu crescimento como ser humano e seu relacionamento com seus filhos são o mais importante”, reforçando o lugar da *diva*, não somente como realeza, mas como figura familiar. O documentário encerra com Spears dizendo: “Eu amo o que eu faço, amo meus filhos e trabalho duro” – bastante semelhante ao final de *Life is but a Dream* (2013). De celebridade em *meltdown* à louca internada compulsoriamente, Spears voltou ao lugar de *princesa* Disney após confessar seus erros, demonstrar arrependimento e reforçar o valor da família. Mais do que isso, ela declarou amor a seus filhos e a seu trabalho, indo de acordo com os apontamentos de Luc Ferry sobre a importância do amor na atualidade que engendra o amor parental como “incondicional e superior a todas as outras formas de amor” (Ferry, 2012: 98), um dos efeitos da reforma do casamento e da família que passaram a ser celebrados por amor e escolha. Com a trajetória de Britney Spears pode-se notar os efeitos dos contínuos investimentos, desde criança, de capital humano para torná-la uma celebridade de sucesso.

Spears superou as dificuldades e continua a empreender-se como *popstar* inovadora, polêmica e trabalhadora esforçada; como canta em seu último grande hit “Work Bitch”, de seu último trabalho, *Work Bitch* (2013):

Você quer um corpo gostoso?
(...) Quer ficar boa no biquine?
(...) Viver em uma mansão?
Festas em Paris?
É melhor você trabalhar, *bitch*
Agora, vá trabalhar, *bitch*!
(...) Apenas seja a campeã
Trabalhe duro como se essa fosse a sua profissão
(...) Chefie, destrua os obstáculos
(...) Vá chamar a polícia, vá chamar o governador
Eu trago a encrenca
O que não quer dizer que quero te encrencar
Eu faço a coisa estourar
Me chame de a ‘estouradora’
Eu sou a *bad bitch*
A *bitch* que você está adorando
Mantenha a cabeça erguida
Dedos para o céu
Eles vão te testar e te testar, mas eles não podem te negar
Continue indo pra cima e pra cima
(...) Trabalhe, trabalhe, trabalhe
(...) Faça dar certo, faça dar certo, faça dar certo
(...) É melhor você trabalhar, *bitch* (Britney Spears, “Work Bitch”).¹¹⁵

Além de Britney Spears e Christina Aguilera, a Disney lançou outras celebridades mirins que seguiram carreira como cantoras pop: Selena Gomez, Demi Lovato e Miley Cyrus. Selena Gomez tem rendido boas matérias devido ao uso de drogas e internações em clínicas de reabilitação, a recente *meltdown* é atribuída às idas e vindas do relacionamento amoroso com o também *popstar teen* Justin Bieber.¹¹⁶ Demi Lovato, foi considerada pela CNN, em janeiro de 2015, a celebridade mais importante na luta contra “doenças mentais”. Lovato fala publicamente sobre seus transtornos: bipolaridade, depressão e distúrbios alimentares e incentiva que as pessoas busquem seus diagnósticos e tratamentos.¹¹⁷ Ela publicou recentemente sua autobiografia, *Staying*

¹¹⁵ Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/britney-spears/work-bitch.html>. (Consultado em 08 de janeiro de 2015).

¹¹⁶ “Selena Gomez overdose drama: Drug rehab after partying too much?”. Disponível em: <http://www.celebdirtylaundry.com/2014/selena-gomez-overdose-drug-rehab-partying-photo/>. (Consultado em 08 de janeiro de 2015).

¹¹⁷ “Demi Lovato é eleita pela CNN a celebridade mais importante na luta contra doenças mentais”. Vagalume, 2015. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/news/2015/01/19/demi-lovato-e-eleita->

Strong, na qual conta de seus transtornos, do “vício” em cocaína e afirma que, para manterem-se fortes, as meninas e mulheres devem ter um mantra com o seu, que é: “Você está linda e maravilhosamente produzida.”¹¹⁸ A cantora, que se reabilitou em 2010, defende publicamente o combate às drogas ilícitas como uma doença letal, ao mesmo tempo em que incentiva o uso de drogas farmacêuticas, com forte ação neurológica e que causam dependência química, para o tratamento de transtornos.

Eu desejo que mais pessoas percam o estigma e tratem seus vícios como a séria e letal doença que é. Drogas não são algo a ser glamourizado pela música pop ou filmes que as retratam como uma ferramenta de recreação e diversão. Não é fofo, não é *cool*, nem admirável.¹¹⁹

Miley Cyrus é uma das mais recentes *popstars* do momento. Ela interpretava a personagem principal do seriado infanto-juvenil de grande impacto comercial da Disney *Hannah Montana*, que estreou em 2006. Na época, Cyrus se declarava virgem e usava um “anel de pureza” – também usado por Selena Gomes, Demi Lovato e os irmãos da banda Jonas Brothers; todos contratados da Disney no mesmo período – que mostrava que se comprometiam a permanecer virgem até o casamento. Mas vazaram na internet fotos suas nua, com outras meninas que levantaram a “suspeita” de bissexualidade, além de um vídeo postado no YouTube em que ela aparece fumando *salvia divinorum*. Todas essas polêmicas geradas foram abafadas pela Disney, devido ao sucesso de *Hannah Montana*, série que só acabou em 2011.¹²⁰

[pela-cnn-a-celebridade-mais-importante-na-luta-contra-doencas-mentais.html](#). (Consultado em 08 de janeiro de 2015).

¹¹⁸ “Demi Lovato: ‘Drugs numbed everything. My life was a shambles’”. Daily Mail, 2014. Disponível em: <http://www.dailymail.co.uk/home/you/article-2705447/Demi-Lovato-Drugs-numbed-My-life-shambles.html>. (Consultado em 08 de janeiro de 2015).

¹¹⁹ “Demi Lovato Talks About Drugs, Addiction After Philip Seymour Hoffman's Death”. Huffington Post, 2014. Disponível em: http://www.huffingtonpost.com/2014/02/04/demi-lovato-drugs-philip-seymour-hoffman_n_4722819.html. (Consultado em 08 de janeiro de 2015).

¹²⁰ “Miley Cyrus: 20 anos, 20 polêmicas”. IG, 2012. Disponível em: <http://igirl.ig.com.br/celebridades/2012-11-23/miley-cyrus-20-anos-20-polemicas.html>.

“Miley Cyrus opens up about salvia bong hit”. Billboard, 2011. Disponível em: <http://www.Billboard.com/articles/news/473147/miley-cyrus-opens-up-about-salvia-bong-hit>.

“Anel de pureza: adolescentes estão mais conservadores”. Revista Capricho, 2008. Disponível em: <http://capricho.abril.com.br/voce/anel-pureza-adolescentes-estao-mais-conservadores-416143.shtml>. (Consultados em 24 de novembro de 2014).



Figura 59 – Pôster de divulgação da última temporada de *Hanna Montana*, Forever, 2010.

Modulados às figuras de príncipes e princesas, esses jovens reavivaram o valor da virgindade, dos relacionamentos monogâmicos entre jovens, do casamento e da família. Produziram, especialmente nas meninas de classe média, o maior público desse seriado, a vontade de usar aliança de compromisso, o sexo contido para o machinho perfeito e a adesão ao moralismo puritano estadunidense que pode ser notada na reprodução de festas universitárias semelhantes às festas das *irmandades* de lá – combatidas pelas *riots* –, nas quais é usual que jovens mulheres se vistam de prostitutas e seus machinhos, de cafetões. Como notou Beatriz Carneiro,

Coelhinha de pompom fofo no traseiro e orelhas de burro, coelho de gravata-borboleta, cantorias e brincadeiras reafirmando a figura necrosada do playboy autoritário e de mulheres sérias ou putas, aliados às mofadas alianças de compromisso nos dedos jovens dos estudantes; essas tantas imagens e práticas que em determinado momento, há quase meio século, pareceram que tinham desaparecido, que não tinham mais força, e que jamais estariam de volta em paredes e condutas de muitos jovens (Carneiro, 2010: 84).

Cyrus lançou o álbum *Bangerz* (2013) dando início a um novo momento de sua carreira. A cantora se desvinculou da personagem Hannah Montana estética e musicalmente, “Senti que finalmente poderia ser a *bitch* que realmente sou.”¹²¹ Diante de tantas *popstars*, Cyrus aposta na diferença para garantir seu público, ao se afirmar

¹²¹ Trecho de depoimento de Miley Cyrus ao documentário *Miley: The Movement*. Direção de Paul Bozymowski. Estados Unidos, MTV, 2013, DVD.

“freak” e causar polêmica com às menções públicas às substâncias chamadas ilícitas como maconha, ecstasy e MDMA. A experiência com essas “drogas do amor”, muito utilizadas em baladas, é explicitada em seu primeiro hit “We Can’t Stop”. Canção sobre a qual, recusando as desculpas de seus empresários que negaram publicamente haver qualquer referência a ecstasy e MDMA, Cyrus declarou: “É claro que estou cantando sobre ecstasy, seus idiotas.”¹²²



Figura 60 – Miley Cyrus com Robin Thicke durante apresentação, muito criticada, no VMA 2013.

As declarações da cantora sobre o seu uso de drogas diferenciam-na das demais *popstar* Disney, e demais *popstars* em geral, pois ela não condena o uso dessas substâncias e não nega que as usa. Contudo, apesar das polêmicas, Cyrus nunca apareceu em situações que a mídia classifica como de *meltdown*, pelo contrário, a

¹²² “Miley Cyrus: ‘Of course I’m singing about ecstasy, you idiots’”. TMZ, 2013. Disponível em: <http://www.tMZ.com/2013/07/22/miley-cyrus-ecstasy-mdma-molly-we-cant-stop>. (Consultado em 24 de novembro de 2014).

cantora segue com êxito em sua carreira.¹²³ Deste modo, o uso de drogas feito por Cyrus pode ser tido como um uso moderado e, portanto, bem aceito na produtividade neoliberal. O fato de Miley Cyrus fumar maconha, tomar ecstasy em festas e adorar MDMA não coloca em xeque sua produção, nem sua sanidade mental; além disso, alimentam o mercado do entretenimento produzindo notícias polêmicas. Cyrus explicita no *mainstream* um certo uso de drogas, comum a jovens das classes médias e altas em todo o planeta.

Se no ano anterior Cyrus chocou puritanos e caretas ao fumar maconha e dançar daquela maneira em eventos da MTV, em 2014, ela ganhou o prêmio mais cobiçado do VMA, de Vídeo do Ano. A cantora convidou Jesse Helt, um ex-sem-teto vinculado à ONG My Friend's Place, para receber o prêmio em seu lugar. No lugar dos agradecimentos, Helt chamou atenção para a situação de milhares de jovens sem-teto que vivem pelas ruas dos Estados Unidos, especificamente, de Los Angeles, e fez propaganda da ONG. Enquanto isso, Cyrus assistia da plateia. O protesto comportado de Cyrus, que reivindica contínuas melhorias da democracia, não manifesta nenhuma radicalidade ou embate pontual. Expondo sua conduta socialmente responsável, serviu apenas como polêmica por ter sido realizada em um momento atípico, pois a maioria das atuais celebridades têm projetos sociais ou está filiada a ONGs.

Assim como Cyrus, todas as cantoras citadas neste capítulo possuem sua própria ONG, e/ou são voluntárias em outras, ou participam regularmente de eventos filantrópicos – às exceções de Courtney Love, Lana Del Rey, Lily Allen, Fiona Apple e Kesha. Britney Spears, Avril Lavigne, Beyoncé, Madonna, Lady Gaga e Rihanna possuem suas próprias ONGs: The Britney Spears Foundation, instituição destinada à caridade com crianças pobres; The Avril Lavigne Foundation, destinada a crianças doentes e deficientes; Beyoncé Cosmetology Center, que oferece sete meses de tratamento de cosmética gratuitos no Bronx – ela já teve a Survivor Foundation, para angariar fundos pós furacão Katrina –; Raising Malawi, que constrói escolas em Malawi, na África; Born This Ways Foundation, para fomentar o empoderamento juvenil e combater o *bullying*; e Believe Foundation, destinada a crianças doentes em estágio terminal. Elas e as demais participam de ONGs variadas e eventos de caridade com destaque para o auxílio às crianças, às “vítimas” da AIDS, do terremoto no Haiti, do

¹²³ Em 2014, Miley Cyrus foi considerada pela *Forbes* a 17ª celebridade mais poderosa do momento. “The 2014 Celebrity 100”. Disponível em: <http://www.forbes.com/pictures/mfl45ejlhf/no-17-miley-cyrus-2/>. (Consultado em 08 de janeiro de 2015).

furacão Katrina, e aos africanos. Destaco participações na ONG Make-A-Wish, de crianças doentes, da qual fazem parte Avril Lavigne, Madonna e Miley Cyrus; e no Teleton, de crianças deficientes, do qual fazem parte Avril Lavigne, Beyoncé e Christina Aguilera.

As *princesas* Disney mais recentes, Cyrus, Selena Gomez e Demi Lovato são muito ativas em eventos desse tipo desde a época que eram meninas, contratadas da empresa. O auxílio e participação em organizações de assistência e luta pelos direitos das mulheres são restritos a Pink na Take Back the Night, contra estupro e violências sexuais; Alanis Morissette na Equality Now, pela garantia dos direitos humanos das mulheres e meninas; Tori Amos, na RAINN; e a participação de Beyoncé na campanha da marca Gucci pelo empoderamento das mulheres, “Chime for change”. Beyoncé atua ao lado de Michelle Obama na National Association of Broadcasters Education Foundation para diminuir a obesidade infantil, é embaixatriz do Dia Internacional do Humanitarismo pela ONU, e doou fundos para a New York Police and Fire Window’s and Children Benefit Fund angariados pela venda do cover de “God Bless USA”, gravado em comemoração ao assassinato de Osama Bin Laden. Britney Spears também doou dinheiro para filhos de oficiais estadunidenses que morreram durante operação no World Trade Center em 2001.

Este levantamento mostra que, dos anos 2000 para frente, a participação e colaboração em eventos e organizações de filantropia agrega valor a essas celebridades, firmando sua responsabilidade social e constatando a conduta de “conservadorismo moderado”. Se as garotas *riots* e grunges berravam suas inquietações e implodiam práticas machistas e pequenos fascismos em suas vidas, essas celebridades buscam negociar melhorias para aqueles considerados “vítimas”, e que são objeto de seu amor e, em muitos casos, lhe propiciam encontrar o melhor ângulo sob os holofotes do caridoso mercado do entretenimento. Elas confirmam a “quinta consequência” do casamento por amor: “uma preocupação nova e mais profunda com a coletividade” (Ferry, 2012: 107). Amam pois são simpáticas ao sofrimento alheio, o que na etimografia da palavra, *sympathos* do grego ou *Mitleid* do alemão, significa “sofrer com”, e que “exprime melhor que nossa condescendente ‘piedade’” (Idem). Rápida, essa simpatia humanitária é plástica, passageira e superficial, mas seus efeitos como produto são mais duráveis e bastante rentáveis.

as vencedoras *angry white females* do século XXI

No início dos anos 2000 duas jovens cantoras estouraram nas rádios, na MTV e nos rankings de vendas, inaugurando uma nova levada no pop rock feito por jovens mulheres. De acordo com os apontamentos acerca das *angry white females*, situo Pink, Avril Lavigne, Lily Allen e Lana Del Rey – que será apresentada em outro momento –, como novas modulações destas figuras, agora diretamente voltadas a um público específico de meninas e jovens mulheres: aquelas consideradas “desajustadas”, alvos de práticas de pequenos fascismos compreendidas pedagógica, jurídica e psiquiatricamente como *bullying*.

Foi a cantora canadense Avril Lavigne que consagrou essa figura de “menina desajustada” com estrondoso sucesso no mercado da música, no *mainstream* e nos rankings estadunidenses, apesar de suas músicas não tratarem objetivamente dessa temática, sendo muito mais vinculadas à figura de desajustada devido o seu visual. Lavigne, apesar da imagem de “menina desajustada” e rebelde, teve uma trajetória comum as demais *popstars* aqui apresentadas; também começou a carreira cantando em igrejas, festivais de escola e eventos de música country. Lançou seu álbum de debute, *Let Go* (2002) com 17 anos, composto em maior parte por músicas assinadas por ela mesma. Seus três primeiros singles, “Complicated”, “Sk8er Boy” e “I’m With You” são sobre relacionamentos amorosos frustrados modulados ao que se convencionou como *teen*.

Avril Lavigne inova ao conjugar o estilo de composição de Alanis Morissette, sobre relacionamentos amorosos, ao estilo de “menina desajustada” trazido por Pink, misturando elementos estéticos comuns aos skatistas e roqueiros. Além da carreira musical e de sua ONG, Lavigne também tem sua própria linha de roupas e acessórios chamada Abbey Down.¹²⁴

Condutas machistas nunca estiveram em questão para Avril Lavigne, nem em suas canções, nem em declarações à imprensa. Inclusive, em seu último trabalho, *Avril Lavigne* (2013), ela lançou “Hello Kitty” em que canta sobre a personagem de produtos japoneses da companhia Sanrio. A personagem é uma gatinha branca, com um enorme laço cor de rosa na cabeça, e sem boca, que estampa produtos destinados às meninas. Ela também não tem grandes composições de autoajuda, contudo, sua imagem muito

¹²⁴ Ver: <http://www.fragrantica.com/designers/Avril-Lavigne.html>;
<http://www.abbeydawn.com/>.

bem produzida a consagrou como a grande alternativa à Britney Spears e Christiana Aguilera, no início dos anos 2000, por vender-se como “menina desajustada”, rebelde, atraindo aquelas que não se identificavam com a *bitch* Aguilera ou com a *princesa* Spears, apesar de atualmente Lavigne declarar “Eu sou a princesa filha da puta” (Avril Lavigne, “Girlfriend”). No início dos anos 2000, o mercado do entretenimento na perdeu tempo e fomentou disputas tolas entre as *popstars*, como Spears e Aguilera, e as roqueiras, como Lavigne e Pink.



Figura 61 – Avril Lavigne, 2002. Foto de Danielle Levitt.

Uma das questões que caracteriza essas novas *angry white females* é a forma de expor os relacionamentos amorosos fracassados. Se com a primeira leva das *angry white females*, em meados de 1990, a superação aparecia como resultado de muito esforço pessoal e autoajuda, agora passaram a cantar sobre seus términos de maneira mais despojada, sem o sofrimento de terem que romper também com a ideia de um par ideal. Essa conduta mais desencanada, as declarações desbocadas, repletas de palavrões e que atacam as bem comportadas *popstars*, somadas ao visual mais rock’n’roll, são o que caracterizam essa nova modulação de *angry white females*. Isso aparece nas canções de Lily Allen e Pink e repercute até os dias de hoje.

Então... então, e daí?
Eu continuo uma *rockstar*
Tenho meus movimentos do rock
E eu não preciso de você
E adivinhe só?
Estou me divertindo mais agora (Pink, “So What?”)

Quando você me deixou pela primeira vez eu estava querendo mais
mas você estava transando com a vizinha
Por que você fez isso?
Quando você me deixou pela primeira vez eu não sabia o que dizer
Eu nunca estive sozinha daquele jeito
Eu apenas dormia, sozinha, o dia todo
(...) Agora você me telefona para poder choramingar e se lamentar
E tudo só porque você está se sentindo sozinho
Primeiramente, quando te vejo chorar, isso me faz sorrir
Sim, isso me faz sorrir
Na pior das hipóteses, eu me sinto mal por um momento
Mas depois eu apenas sorrio
Eu sigo em frente e sorrio (Lily Allen, “Smile”).¹²⁵

De *I’m Not Dead* (2006), terceiro disco de Pink, saiu o hit “Stupid Girls”. Seu vídeo clipe começa com uma menininha sentada, segurando uma boneca Barbie, assistindo televisão. Na tevê, ela vê uma professora ensinando suas alunas como se portar; uma moça fazendo bronzeamento artificial; outra fazendo cirurgias plásticas; outras competindo pela atenção do *personal trainer* na academia; outras vomitando porque engordaram “300 calorias”. Todas elas são interpretadas pela própria Pink, assim como as paródias: de uma dançarina do rapper 50 Cent; do clipe de “These Boots Are Made for Walking” da cantora pop Jessica Simpson; da *sex-tape* de Paris Hilton;

¹²⁵ Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/pink/so-what.html> e <http://www.vagalume.com.br/lily-allen/smile.html>. (Consultado em 22 de janeiro de 2015).

das gêmeas e ex-atrizes mirins, Mary-Kate Olsen; da socialite Nicole Richie e de Lindsay Lohan. Do outro lado, uma mulher presidente dos EUA e uma garota jogando futebol americano, representam mulheres “não estúpidas”, ocupando lugares de prestígio e autoridade masculinos. No final, a menina desliga a televisão, olha para os seus brinquedos, divididos entre brinquedos “de menina” e “de menino”, pega uma bola de futebol americano e vai brincar.

Garotas estúpidas, garotas estúpidas, garotas estúpidas
(...) Vá ao Fred Segal [salão de cabeleireiro renomado] e você encontrará várias delas
Rindo alto para que a gatinha as encare
Procurando pelo papai para pagar pelo champagne
O que aconteceu com o sonho da garota presidente?
Ela está dançando no vídeo perto do 50 Cent
Elas viajam em bandos de duas ou três
Com seus cachorrinhos fofos
Para onde, para onde as pessoas inteligentes foram?
(...) Eu não quero ser uma garota estúpida (Pink, “Stupid Girls”).¹²⁶

Diferente de Beyoncé, Pink nunca foi referida no *mainstream* como uma cantora feminista ou, elogiosamente, como uma promotora do empoderamento das mulheres. Pink, com “Stupid Girls”, foi a primeira cantora pop assimilada como roqueira a explicitar, de maneira mais provocativa, seus questionamentos às condutas machistas, sem que isso lhe trouxesse um status, como acontece com Beyoncé. Até mesmo o fato de Pink sempre ter musicistas mulheres integrando sua banda de apoio, como Beyoncé, passa batido na mídia. Contudo, ressalvo que ela, compõe no mercado uma alternativa as demais *popstars*, afinal, ela é a exceção exemplar de sucesso das “meninas desajustadas”.

¹²⁶ Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/pink/stupid-girls.html>. (Consultado em 22 de janeiro de 2015).



Figura 62 e 63 – Pink em cena do clipe “Raise your glass”, cujo vídeo clipe começa e termina com ela assim, montada em referência à propaganda de J. Howard Miller, “We Can Do It”, consagrada como símbolo feminista, 2010. Beyoncé fazendo a mesma referência, em foto postada em seu Instagram, julho de 2014.

Em *It's not me, it's you* (2009), Lily Allen canta “The Fear”, uma sátira às celebridades e suas ostentações, “Isso não é minha culpa, é como fui programada para funcionar/ (...) Eu estou no caminho certo/ Estou no caminho para ser uma vencedora” (Lily Allen, “The Fear”).¹²⁷ Allen também ataca as celebridades *popstars* que exploram seus corpos ultra trabalhados e sua sexualidade provocativa, “Vou tirar as minhas roupas e isso não será vergonhoso/ Porque todos sabem que é assim que você fica famosa” (Idem). De seu último trabalho, *Sheezus* (2014), ela lançou dois singles que abordam o mercado da música pop e suas *popstars* – “Sheezus” e “Hard Out Here” –, foram muito criticadas na mídia, a primeira, por ser considerada um “desempoderamento” das mulheres, e a segunda, por ser considerada racista. Em “Sheezus”, Allen canta uma batalha de *popstars* que querem estar no topo, “O segundo lugar nunca é o bastante para uma diva/ Me dê aquela coroa, *bitch*/ Eu quero ser Sheezus [penso ser uma junção das palavras She (Ela) e Jezus (Jesus), além da grafia, pela pronuncia deste nome]” (Lily Allen, “Sheezus”).¹²⁸ Na disputa cantada na canção ela cita os nomes de Rihanna, Katy Perry, Beyoncé, Lorde e Lady Gaga. Jornalistas e críticos de música atestam que Allen presta um desfavor e demonstra não compreender que, neste momento, o mercado da música pop inclui a todas e que elas não precisam disputar. Certamente o mercado da música se mostra inclusivo e plural, no entanto ainda há disputa pela “coroa”, como descreve Allen em referência à música “Flawless” de Queen B, como também é conhecida Beyoncé. Por “Hard Out Here”, Allen foi criticada devido ao vídeo clipe, especificamente, às cenas em que ela aparece montada como uma cantora de hip hop e com dançarinas negras dançando com ela. De acordo com as críticas, ela insinua que são as *popstars* negras que “precisam sacudir a bunda porque não têm cérebro”.

Eu não estarei me gabando sobre os meus carros
Ou falando sobre minhas correntes
Não preciso chacoalhar minha bunda para você
Porque eu tenho um cérebro
Se eu te conto sobre a minha vida sexual
Você me chama de *slut*
Mas quando os caras estão falando sobre suas *bitches*
Ninguém faz estardalhaço
Há um teto de vidro para quebrar

¹²⁷ Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/lily-allen/the-fear.html>. (Consultado em 22 de janeiro de 2015).

¹²⁸ Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/lily-allen/sheezus.html>. (Consultado em 22 de janeiro de 2015).

(...) As vezes é difícil de achar as palavras para dizer
Irei em frente e as direi de qualquer jeito
Esqueça suas bolas e cresça um par de tetas
É difícil, é difícil, é difícil, ai fora
Para uma *bitch*, é difícil
(...) Se você não usa tamanho 38 e você não é bonita
Bem, então é melhor ser rica ou ser realmente boa na cozinha
(...) Você não quer ter alguém que te objetifique?
Você já pensou sobre a sua bunda?
Quem irá parti-la em duas?
(...) A desigualdade promete que está aqui para ficar
Sempre acredite na injustiça
Porque ela não está indo embora (Lily Allen, “Hard Out Here”).¹²⁹

A composição de Lily Allen não é racista, ela instiga pensar que o discurso feminista na música pop, atualmente totalmente influenciada pelo hip hop, é frouxo, pois apenas proclama uma igualdade de condutas mas não rompe com o machismo. Ela sinaliza que para as cantoras terem sucesso elas devem mostrar mais suas bundas do que expor seus pensamentos. Ou, eventualmente, fazer as duas coisas. Allen parece detectar o machismo presente no hip hop do *mainstream* e presente também na música pop. Ela é sarcástica também, como em “Sheezus”, com a busca pelo topo, pelo sucesso, pelo dinheiro e os bens e propriedades que ele pode comprar, exibidos e ostentados com orgulho pelas *popstars* e pelos rappers do *mainstream*. Se em “Sheezus” ela provoca a tolerância do mercado da música, que aprendeu a faturar sobre diferentes tipos de cantoras, mas todas, de certa maneira, tornadas o mesmo, em “Hard Out Here”, ela mexe, não só com o plural e politicamente correto mercado de *popstars*, mas com o hip hop, gênero musical que se encontra no topo das paradas, muito valorizado e que tem sido muito lucrativo para o mercado da música. Não se pode criticar o hip hop porque ele é vendido como inclusivo. Criticá-lo é quase equivalente a criticar os negros e os pobres, o que se mostra sutil nas acusações de que essa música é racista. No fundo, Allen chama atenção para o fato de que toda a mudança no tom do mercado da música, que atende a universalização da democracia como um valor, atua na manutenção da ordem – o que ela expressa com “injustiça” e “desigualdade”.

Beyoncé pode propagar o feminismo e o empoderamento das mulheres, mas ela continua a dançar, com seu corpo escultural, e excitar o público masculino. Ela pode

¹²⁹ Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/lily-allen/hard-out-here.html>. (Consultado em 22 de janeiro de 2015).

falar em empoderamento, mas ela disputou, conquistou e vai manter sua coroa. Ela se refere às outras que disputam com ela como *bitches*.

É somente em algumas músicas das duas, Pink e Lily Allen, que ressoam os combates *riots* contra as investidas sexuais indesejadas dos machos que, no limite, tocam seus corpos sem consentimento, como “U + Ur Hand” (Você + Sua mão) e “Knock ‘Em Out”¹³⁰

É apenas você e a sua mão essa noite
Meia noite, estou bêbada, estou pouco me fodendo
Quero dançar sozinha
Acho que você está sem sorte
Não toque! Caia fora!
Eu não sou a mina, tchau!
Escute, simplesmente não está rolando
Você pode dizer o que quiser para os seus amigos
Apenas deixe-me divertir está noite
(...) Nós não nos arrumamos para você nos ver (Pink, “U + Ur Hand)

Você não consegue derrubá-lo
Não consegue ir embora
Tenta desesperadamente pensar no jeito mais educado de dizer:
‘Saia da minha frente. Me deixe em paz. E não, não te darei meu número/ porque eu perdi meu telefone’
(...) ‘Vá embora agora! Ou me deixe ir. Você é estúpido ou só um pouco lerdo? Vá embora agora! Me fiz clara? Não, isso não vai rolar, nem em um milhão de anos” (Lily Allen, “Knock ‘Em Out”).¹³¹

Pink apresentou outra novidade no mercado: enunciou em suas músicas um discurso de autoajuda direcionado às meninas e meninos desajustados, estranhos, apossados por práticas de pequenos fascismos, revestidas como *bullying*. Como se pode notar em seu primeiro grande hit “Don’t Let Me Get Me” (2002)

Nunca ganhei em primeiro lugar
Não torço pelo time
Eu não consigo ter uma direção e minhas meias nunca estão limpas
Os professores saiam comigo
Meus pais me odiavam
Eu sempre estava em alguma briga porque não consigo fazer nada direito
Todos os dias eu travo uma guerra contra o espelho

¹³⁰ Noto também que somente Pink e Allen produziram músicas em oposição ao ex-presidente dos Estados Unidos, George W. Bush, e à Guerra do Iraque, com “Dear Mr. President” e “Fuck you”, um vai se foder direcionado à extrema-direita que Allen chegou a declarar ser direcionado a George W. Bush e ao British National Party.

¹³¹ Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/pink/u-ur-hand.html> e <http://www.vagalume.com.br/lily-allen/knock-em-out.html>. (Consultado em 22 de janeiro de 2015).

Não posso suportar a pessoa que me encara de volta
Eu sou um perigo para mim mesma
Não me deixe me pegar
Eu sou o meu pior inimigo
É ruim quando você incomoda a si mesmo, tão irritante
Não quero mais ser minha amiga
Eu quero ser outra pessoa
LA [Reid] me disse: ‘Você será uma popstar. Tudo que você tem que mudar. É tudo o que você é’
Cansada de ser comparada à maldita Britney Spears
Ela é tão bonita... eu simplesmente não sou assim
Então, doutor, você não poderia me receitar alguma coisa?
Um dia na vida de outra pessoa? (Pink, “Don’t Let me Get me”).¹³²

Esta é a música que estabelece Pink como uma “menina desajustada”, concomitante ao apogeu de sua carreira. Ela remete aos maus alunos, aos filhos problemáticos, às garotas aquém do cor-de-rosas, aos que não se ajustam à escola, à família e à puritana sociedade estadunidense. Assim, Pink traz a superação, já apresentada por outras *angry white females* especificamente acerca de relacionamentos amorosos, para conectar à vida de jovens mulheres e meninas. Ela é o exemplo de que as “meninas desajustadas”, mais largadas ou afeitas a coisas ditas masculinas, que não são e não gostam das Britneys Spears da vida e do mercado, podem ser bem sucedidas e, até mesmo, virarem *popstars*.

Desta forma, o discurso enunciado, não só produz uma espécie de autoajuda para meninas, mas fala também aos desajustados do colégio, aos “losers” (perdedores) e alvos de práticas de pequenos fascismos, produzidos como “vítimas de *bullying*”. Hans Magnus Enzensberger, ao analisar os “homens do terror”, após os ataques às Torres Gêmeas em 2001, desenvolveu o conceito de “perdedor radical”. O “perdedor radical” é um produto do capitalismo globalizado, ele é um dos milhares de perdedores produzidos pelo capitalismo, mas com a diferença que ele se “adapta ao julgamento daqueles que se consideram vencedores”; ele se configura como um “perdedor radical” quando se convence de que “eu sou um perdedor e nada mais do que um perdedor”. Ele não se revolta, não se vitimiza, torna-se uma pessoa cheia de ódio e para quem a única saída é a “destruição e a autodestruição, a agressão e a autoagressão”. Não existe, para ele, os importantes valores capitalistas de sobrevivência, superação e alegria (Enzensberger, 2005: s/p).

¹³² Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/pink/dont-let-me-get-me.html>.



Figura 64 – Pink em cena do clipe “Don’t let me get me”, 2002.

O “perdedor radical” pode explodir e matar em seu próprio nome, tornando-se um serial killer, como pode agir em conjunto e matar em nome de algum transcendental, formando uma pátria com outros “perdedores radicais”, tornar-se um terrorista. Enzensberger vê a expressão máxima dessa ação dita terrorista nas lutas político-religiosas e nos ataques do “islamismo violento”. Aqui nos interessa o perdedor radical solitário, aquele que explode diante dos investimentos e violências cotidianamente aplicadas nele, aquele que age em seu próprio nome tornando visível toda sua imprevisibilidade e invisibilidade (Idem).¹³³

A esse “perdedor radical”, que não pode ser detectado por nenhum exame ou suspeita, intentam eliminar ou apaziguar por meio de medidas que visam combater o chamado *bullying*. Algumas *popstars*, desde Pink, atuam também no sentido de motivar a superação, a autoestima e autoajuda nos jovens e crianças entendidos como “vítimas do *bullying*”. O reforço da condição de vítima, bem como de sua possível superação, são fundamentais para atrair essas pessoas para o mercado e normalizá-las antes de se

¹³³ Sobre isso, ver: Passetti, Edson. “Diante do terror contemporâneo” in *Revista Ponto e Vírgula*. São Paulo, PUCSP, vol.1, 2007.

tornarem mais um perdedor radical. Muito diferente da forma distanciada e caústica como Gus Van Sant aborda o assunto no filme *Elephant (Elefante)* de 2003.

Antes de lançar seu último disco, *The Truth About Love* (2012), Pink lançou uma compilação de seus hits em comemoração a uma década de seu álbum de debut, *The Greatest Hits...So Far!!*, com dois singles inéditos, nos quais ela retoma o tom da “menina desajustada”: em “Raise Your Glass” ela brinda com tipos “errados de todas as maneiras certas”; em “Fucking Perfect”, cantada para os “maltratados, deslocados, incompreendidos”, “errados”, “subestimados”, ela escancara o discurso que pode impedir “perdedores radicais” e suicidas. No vídeo clipe, acompanhamos a história de uma garota estranha, que se dava mal na escola, era alvo de piadas, que brigava com a mãe, usava drogas, cometia pequenos furtos, ouvia rock, pesava-se o tempo todo, tinha um corte de cabelo atípico, e que, tentou se matar cortando os pulsos. A garota não morre e se torna uma artista plástica. O vídeo começa com essa garota, crescida, trepando com seu marido. Ela não sente prazer, ela não goza. Quando o clipe acaba, descobrimos que as cenas dela, e de sua pequena filha, se confundem em alguns momentos. Sugere, portanto, que há uma certa regularidade nesta trajetória entre meninas. Atento que em nenhum momento o uso de drogas ou os pequenos furtos são julgados pela cantora.

Você é tão cruel quando fala sobre si
Você está errado, mude estas vozes
Na sua cabeça
Em vez disso, faça eles gostarem de você
É tão complicado
Veja como estamos ficando
Cheios de tanto ódio, um jogo atado
Chega, eu fiz tudo o que podia
Eu persegui todos os meus demônios
(...) Bonit@, bonit@, por favor, nunca, nunca sinta
Como se você fosse menos que fodidamente perfeito
Bonit@, bonit@, por favor, se você em algum momento sentir
Como se você não fosse nada
Você é fodidamente perfeito, para mim (Pink, “Fucking Perfect”).¹³⁴

Avril Lavigne, consagrada no mercado como a maior “menina desajustada”, resvala no tema apenas em “Nobody’s Home” (2004) canção sobre uma garota “rejeitada”, que “não sabe a qual lugar ela pertence” e que “não tem ninguém em casa”.

¹³⁴ Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/pink/fkin-perfect.html>. (Consultado em 23 de janeiro de 2015).

Antes dela, até Christina Aguilera também cantou músicas de superação e autoajuda como “Beautiful”, do álbum que a consagrou como *bitch*, *Stripped* (2002)

Você é bonito, não importa o que eles dizem
Palavras não podem te derrubar
Você é bonit@ de todas as maneiras
Sim, palavras não podem te derrubar
Então, não me deixe para baixo hoje (Christina Aguilera, “Beautiful”).¹³⁵

Em 2009, Lady Gaga atingiu o topo das paradas de diversos países, inesperadamente, com o hit “Poker Face”, e se consagrou como uma nova figura de *popstar* excêntrica, ou como “freak bitch”, segundo autodefinição em seu grande hit “Bad Romance”, também do EP *The Fame Monster* (2009).



Figura 65 – No VMA de 2010, Gaga foi ao evento acompanhada por soldados que foram expulsos ou deixaram o exército estadunidense devido à política “Don’t Ask, Don’t Tell” (DADT) que tornava ilegal a presença de gays “assumidos” nas tropas do país. Gaga reivindicou a revogação da DADT que foi consumada no final de dezembro, mesmo mês da premiação. Lady Gaga havia sido indicada em treze categorias, sendo um dos grandes destaques da noite.

¹³⁵ Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/christina-aguilera/beautiful.html>. (Consultado em 23 de janeiro de 2015).

Em “Born This Way”, maior hit seu terceiro trabalho homônimo, Gaga mostra uma outra modulação da figura de “menina desajustada”. Considerada um ícone gay, promove não só o empoderamento de mulheres e meninas, mas um empoderamento minoritário – de “minorias com vontade de maioria” (Deleuze, 2010) –, conectado aos esforços para prevenir possíveis “perdedores radicais” e suicidas. O hit começa com o “manifesto da mãe monstro”, uma alienígena que dá início a uma

‘nova raça dentro da humanidade. Uma raça sem preconceitos, sem julgamento, mas com liberdade sem fronteiras’ [introdução]
Minha mamãe me disse quando eu era jovem:
‘Nós todos nascemos superstars’
(...) ‘Não há nada de errado em você amar quem você é’
Ela disse ‘porque ele te fez perfeita, baby’
‘Então, mantenha a cabeça erguida e você irá longe’
(...) Eu sou linda da minha maneira
Porque deus não erra
Eu estou no caminho certo, baby
Eu nasci desse jeito
Não se esconda em arrependimento
Apenas ame você mesmo e você estará feito
(...) Não se esconda
Apenas seja uma rainha
(...) Quer você esteja quebrado ou milionário
Você é preto, branco, amarelo ou latino
Você é libanês, você é oriental
Quer as dificuldades da vida
Te deixem exilado, intimidado [bullied], ou importunado
Alegre-se e ame a si mesmo hoje
Porque, querido, você nasceu desse jeito
Não importa se é gay, hetero ou bi
Lésbica ou transgênero
Estou no caminho certo, baby
Eu nasci para sobreviver (Lady Gaga, “Born this Way”).¹³⁶

Apesar de se autodenominar “freak”, Gaga reivindica que todos são “perfeitos”, “criaturas de deus” e que devem ter amor próprio e autoestima. Os gays, além de servirem ao exército, são criaturas de deus. Ademais, “nasci desse jeito”, sugere uma causa biológica que leva pessoas a se relacionarem com outras do mesmo sexo, conectando a afirmação de uma categoria identitária a um determinismo “natural”. As causas naturais e genéticas que explicam ou justificam a homossexualidade, fundamentadas por pesquisas científicas, vem sendo utilizadas como argumentação

¹³⁶ Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/lady-gaga/born-this-way.html>. (Consultado em 23 de janeiro de 2015).

inquestionável por reacionários e também setores do movimento gay. De um lado, insinuam a possibilidade de “cura gay” ou indicam uma degeneração da espécie. De outro, sob a insígnia de orientação sexual, defendem, como Gaga, que “nasceram desse jeito”, contrapondo a ideia de opção sexual, considerada por conservadores e reacionários como perversão. No âmago da vontade de serem incluídos como iguais, como o mesmo, os gays se articulam nos mesmos termos daqueles que os consideram uma escória a ser, no limite, eliminada. Ou como mostra Preciado, que ao renunciar “uma identidade sexual fechada e determinada naturalmente, renunciam também aos benefícios que poderiam obter de uma naturalização dos efeitos sociais, econômicos e jurídicos de suas práticas significantes” (Preciado, 2014: 21).

Chamo atenção ainda para duas expressões usadas pela cantora “bullied” (intimidado), palavra que dá origem ao conceito *bullying*, e “nasci para sobreviver”, que indica a máxima de superação das adversidades. Esse exercício de superação e autoestima é o que pode fazer qualquer um, “ir longe”; ninguém é a priori um “perdedor radical”. A menina e o menino gays, ou que simplesmente não se adequam a moral sexual, não precisam se matar; há esperança de que, quando deixarem as asperezas disciplinares da escola, tudo ficará melhor. Ficar melhor caso se encaixem em uma maneira de viver modulável ao padrão dominante. Essa autoajuda empoderadora, diferente do fortalecimento nas diferenças, sinaliza para a pacificação de conflitos e domesticação de radicalidades e do que recusa uma forma fixa.

somos todas feministas!?

Depois da apresentação de Beyoncé no VMA 2014, a maioria das novas *popstars* passou a se declarar feministas. Essa pergunta, “é ou não feminista?”, é feita por jornalistas às musicistas mulheres desde a década de 1970. Desde então, para a maioria das cantoras a resposta era sempre escorregadia. No fundo, afirmavam que não “odiavam homens”. Apesar do lucrativo slogan *girl power* e das *angry white females*, na década de 1990, nenhuma delas se afirmava feminista, mas “independentes” e “poderosas”, no sentido de empoderadas. É somente com a cantora, *diva*, *rainha* Beyoncé que declarar-se feminista passa a ser um valor agregado. Contudo, especialmente após meados da década de 1990, uma certa conduta possível de ser considerada empoderamento feminino nos sentido de autonomia financeira, profissional

e pessoal, vem se consolidando como um valor imprescindível às *popstar* e *poprockstars*. Trata-se de um feminismo que clama por igualdade de direitos e de conduta, e que se projeta com grande ênfase nos ambientes financeiros e institucionais. Essas *popstars* falam em dominar o mundo, em mulheres presidentes, em sucesso empresarial e econômico. Elas se aproximam do discurso feminista neoliberal, mas não se manifestam quanto a demandas consideradas mais radicais; nenhuma delas fala em pró-choice ou sequer reivindica a descriminalização do aborto.

Katy Perry, em 2012, declarou “Não sou uma feminista, mas eu acredito na força das mulheres”, em 2014, reconsiderou “Feminista? Uh, sim, atualmente sim.” Lady Gaga também voltou atrás, depois de declarar que não era feminista porque “amava os homens e celebrava a cultura americana masculina – cerveja, bares e carros poderosos”, dizendo que, “Certamente eu sou feminista. Feminista para mim, é alguém que deseja proteger a integridade das mulheres que são ambiciosas”. Taylor Swift, que certa vez respondeu se era feminista dizendo, “Eu não penso nas coisas como caras versus garotas. Nunca pensei assim. Fui criada pelos meus pais que me formaram para pensar que se você trabalhar duro como um cara, você pode ir longe na vida”. Em 2014, “se assumiu” feminista, “percebi que já vinha tendo uma postura feminista, mas sem me afirmar como tal.”¹³⁷

Outras *popstars* como Miley Cyrus e Kesha já se afirmavam feministas. Cyrus, em 2013, disse à rádio *BBC* que é “uma das maiores feministas do mundo”, “Eu sou uma feminista, uma vez que, eu realmente empodero as mulheres.”¹³⁸ Diferente de Beyoncé, Cyrus não aborda um discurso feminista em suas composições, talvez ela considere que sua conduta mais descolada produza condutas empoderadas, ou talvez sua declaração somente sinalize para a consolidação do empoderamento como um valor e uma veridicção no mercado.

¹³⁷ “Katy Perry, Billboard's Woman of the Year, Is 'Not a Feminist'”. Jazebel, 2012. Disponível em: <http://jezebel.com/5964727/katy-perry-Billboards-woman-of-the-year-is-not-a-feminist>.

“Katy Perry: Maybe I Am A Feminist After All”. Time, 2014. Disponível em: <http://time.com/28554/katy-perry-feminist-after-all-confused>.

“10 Celebrities Who Say They Aren't Feminists”. Huffington Post, 2013. Disponível em: http://www.huffingtonpost.com/2013/12/17/feminist-celebrities_n_4460416.html

“Lady Gaga on Other Female Pop Stars, Feminism, Abuse in the Music Industry, and That Dancing Diva Kid”. Celebuzz, 2014. Disponível em: <http://www.celebuzz.com/2014-10-16/lady-gaga-miley-cyrus-taylor-swift-katy-perry-abuse-kesha-feminism/>.

“Taylor Swift Finally Explains Why She's a Feminist and How Lena Dunham Helped”. Time, 2014. Disponível em: <http://time.com/3165825/taylor-swift-feminist-lena-dunham/>. (Consultados em 16 de janeiro de 2015).

¹³⁸ “Miley Cyrus Thinks She's 'One Of The Biggest Feminists In The World'”. Huffington Post, 2013. Disponível em: http://www.huffingtonpost.com/2013/11/14/miley-cyrus-feminist_n_4274194.html. (Consultado em 05 de janeiro de 2015).

Em 2012, Kesha declarou ao *Financial Times* que era feministas:

Eu posso fazer as mesmas coisas que os homens fazem, e ser tão rock'n'roll e *bad ass* e não me sentir envergonhada ou ser envergonhada... Se os homens podem falar sobre bebida em todas as incríveis canções de rock'n'roll e em todo rap incrível, porque uma mulher não pode? Só porque eu bebo não quer dizer que sou uma bêbada. Só porque eu faço sexo, e não fico embaraçada quanto a isso, não quer dizer que sou uma puta [whore]. Se os homens podem fazê-lo, porque as mulheres não podem?¹³⁹

Kesha afirma o clamor por igualdade de condutas ao dizer que pode agir como os machos sem ser confundida com uma puta (whore) ou bêbada. Volta a figura *bitch* que vive seu sexo modulável à moral do que é sexualmente aceito e que usa drogas de maneira moderada ou que, simplesmente, não afete sua vida pessoal e profissional, sem *meltdowns*. Em todos os seus hits Kesha fala sobre drogas, festas e sexo.

A feminista bell hooks¹⁴⁰ contrapôs todas as críticas que celebram o feminismo de Beyoncé. Para ela, Beyoncé reafirma a “supremacia branca, capitalista e patriarcal”, explorando seu próprio corpo como fantasia e conclamando-se poderosa devido a sua fortuna. hooks foi desconsiderada, na mídia e na academia.¹⁴¹ Um ano antes, em 2013, a também negra Gaylene Gould, sinalizou para a impossibilidade de Beyoncé e Miley Cyrus, autodeclaradas feministas, o serem no interior do mercado da música.¹⁴²

Lana Del Rey é outra cantora a estrelar no *mainstream* recentemente, vinculada à figura de roqueira, com procedência no indie rock, e que angariou seu sucesso pela internet. Todos os singles de Del Rey, de seus dois álbuns, *Born to Die* (2012) e *Ultraviolence* (2014), são canções românticas, e com muitas referências ao uso de drogas – em “Brookling Baby” ela fala sobre se divertir com seu namorado lendo “poesia Beat e tomando anfetamina”; em seu segundo maior hit, “Born to Die”, covida seu parceiro, “Vamos ficar altos”; em “National Anthem”, “Bebendo vinho e jantando/

¹³⁹ “Ke\$ha Says She’s A Feminist ‘In Some Ways’ But Refuses To Say If She’s Pro Choice”. Crushable, 2013. Disponível em: <http://www.crushable.com/2012/11/27/other-stuff/kesha-song-interview-abortion-feminism-quote-831/>. (Consultado em 17 de janeiro de 2015).

¹⁴⁰ hooks sempre assina seu nome em letras minúsculas, pois, ela afirma: “o mais importante em meus livros é a substância e não quem sou eu”. Disponível em: <https://mardehistorias.wordpress.com/2009/03/07/bell-hooks-uma-grande-mulher-em-letras-minusculas/>. (Consultado em 24 de abril de 2015).

¹⁴¹ “bell hooks on Beyoncé: She Is a ‘Terrorist’ Because of Her ‘Impact On Young Girls’”. *Clutch*, 2014. Disponível em: <http://www.clutchmagonline.com/2014/05/bell-hooks-beyonce-terrorist-impact-young-girls/>. (Consultado em 17 de janeiro de 2015).

¹⁴² “If Miley Cyrus and Beyoncé want to be feminist, they need to quit the celebrity machine”. *The Guardian*, 2013. Disponível em: <http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/dec/23/miley-cyrus-beyonce-celebrity-feminist-2013-women>. (Consultado em 17 de janeiro de 2015).

Bebendo e dirigindo/ Compras excessivas, overdose e morte/ Nas nossas drogas e no nosso amor/ E em nossos sonhos e nossa fúria”.

A despeito do sucesso de público, as críticas à cantora, desde o início, foram muitas. Catherine Vigier mostra que a repercussão de seu primeiro álbum foi focada em seu visual, taxado como um retrô que jornalistas e feministas politicamente corretas apontam como de uma “americana pré-feminista”. Em geral, as críticas remetem a três questões relativas à conduta feminina: “submissão, nostalgia e a tendência a satisfazer seu comportamento autodestrutivo” (Vigier, 2012: 04). Vigier chama atenção para as cobranças, também midiáticas, e que Lana Del Rey “enfraquece a ideia de que as mulheres podem ser poderosas por suas habilidades” (Idem). Ela é tida como “a negação do *girl power*”. Segundo a crítica de rock Ann Powers, “Sua persona confia na clássica fascinação pela *femme fatale*, mas sem o usual *update* do ‘*girl power*’ – o petulante dedo em riste que faz frases como ‘coloque uma aliança’ parecerem quase feministas” (Powers, 2012: s/p). Power ainda acrescenta que a crítica a Del Rey se deve ao fato dela mostrar “a pior parte de ser uma garota”, distanciando-se de todo o orgulho e glamour, seja das Spice Girls e *princesas* Disney, seja das desajustadas.

Del Rey canta sobre frustrações, decepções amorosas, melancolia. Em “Video Games”, música que a tornou conhecida, o seu parceiro presta mais atenção no vídeo game do que nela. Ela quer a atenção dele, mas não tem. Ela não tem um “poder de sedução”, diferente das *popstars*. Ao invés de empoderar meninas e mulheres, ela reforça a melancolia, “a realidade nunca vai corresponder as suas expectativas.”¹⁴³ No fundo, ela é uma “loser”, uma perdedora assumida, mas vencedora como exceção no mercado da música. A percepção melancólica da realidade, a impossibilidade de atingir expectativas imaginadas, é a impossibilidade de viver o “sonho americano”, é uma pedra no que Beyoncé e as outras *popstars* bradam, que a vida “é um sonho” e que basta trabalho duro para atingir suas ambições. Del Rey nega isso e afirma que a vida só pode ser como um sonho em um mundo imaginado, a parte, e portanto, no que se classifica como loucura, ou sob o efeito de drogas. O uso de drogas, declarado por ela, é diferente do uso de Miley Cyrus: é autodestrutivo e, portanto, nada produtivo; apresenta-se como escapismo e não se modula nos arrependimentos das *popstars* da Disney.

¹⁴³ “Born to ‘Ride’: Lana Del Rey Longs for Leather Daddies in New 10-Minute Short Film”. Spin, 2012. Disponível em: <http://www.spin.com/articles/lana-del-rey-ride-short-film/>. (Consultado em 26 de novembro de 2014).



Figura 65 – Lana Del Rey, 2012. Foto de Nicole Nodland.

Em “Born To Die”, um de seus maiores hits, Del Rey pergunta ao seu namorado se ele não pode fazê-la “sentir como em casa”, e isso é considerado pela mídia como um atestado de submissão. Qual é a diferença diante da afirmação de Beyoncé de que ela queria um namorado que lhe desse uma aliança, caso realmente gostasse dela? Ademais, como bem destaca Vigier, quando Del Rey canta “Você não é bom para mim/ Mas eu quero você” ou “O Paraíso é um lugar na Terra quando estou com você/ Diga-me tudo o

que você quer fazer/ (...) É você, é você, é você/ Tudo o que eu faço é para você”, em “Diet Mountain Dew” e “Video Games”, isso não necessariamente quer dizer que ela é submissa e machista. Essa frase poderia ser dita de um homem para uma mulher, de uma mulher para outra, ou de um homem para outro. A questão em Del Rey, menos se ela é feminista ou não¹⁴⁴, é que ela é melancólica e não partilha da felicidade capitalista – garantida inclusive com uso constante de antidepressivos –; ela não faz um uso recreativo de drogas como Miley Cyrus e Kesha em suas festas, e não promove o empoderamento; tudo isso leva a crer que ela carece de amor, e pessimista expõe a “doença do século” (Ferry, 2012: 15). Além disso, seu tão criticado visual retrô, destoa de visuais excêntricos como de Lady Gaga, dos identitários como de Avril Lavigne, e dos sensuais das demais *popstars*. No entanto, o sucesso das músicas de Del Rey em meio ao público possibilitam ao mercado da música faturá-la como um produto na gestão da melancolia. Lana Del Rey anunciou recentemente que sua próxima turnê, em maio de 2015, “The endless Summer tour 2015”, terá como “convidada muito especial” a cantora Courtney Love.

Courtney Love: quase um capítulo a parte

Em 1996, Courtney Love publicou o texto “Bad Like Me” na revista *Bust*. Neste escrito, Love se coloca como uma *bad girl*, o oposto das boas moças. Pontuo alguns trechos que se relacionam com a discussão deste capítulo:

Quando você é uma *bad girl*, as pessoas morrem de medo de você. Não te espancam nem te estupram porque você não leva jeito pra vítima (claro que pode acontecer, mas não com tanta frequência). (...) Garotas más são mais gentis e são melhores para as outras garotas (...) são menos propensas a se viciarem em drogas ou, se viciam, largam e largam mesmo. (...) *Bad girls* amam como leões e matam quem foder com sua prole. (...) *Bad girls* são ‘femenistas’: nós gostamos de batom escuro da Nars e de calcinhas LaPerla, mas nós odiamos sexismo, mesmo se nós trepamos com seu namorado/marido. Nós entendemos os homens, nós os amamos, nós, *bad girls* heteros/bis. (...) *Bad girls* ficam obsecadas quando recebem um desagradável pé na bunda, mas ao invés de recorrer às táticas maléficas das boas garotas nós faremos

¹⁴⁴ Em 2014, Del Rey disse que não é feminista e que não se interessa por isso, que está “mais interessada nas expedições espaciais”. As acusações de que incita a violência contra as mulheres em “Ultraviolence” ela respondeu que apenas gosta de um “amor um pouco hardcore”. “Lana Del Rey: ‘Feminism Is Just Not An Interesting Concept’”. Disponível em: <http://www.rollingstone.com/music/news/lanadelrey-feminism-is-just-not-an-interesting-concept-20140604>. (Consultado em 26 de novembro de 2014).

coisas como: fazer a sua banda abrir um show para a nossa; (...) pegar uma guitarra como vingança. (...) Alanis Morissette ganhou um monte de *Grammys* e foi ao *Grammy*. Nenhuma *bad girl* iria ao *Grammy*. (...) *Bad girls* podem lidar com um pouco de infidelidade; boas garotas irão te deixar por “princípios”. (...) As boas garotas vivem em um estado amuado ou regozijando-se, porque os outros estão beijando a bunda delas ou elas estão tendo que beijar a dos outros. (...) Nós podemos ser totalmente putas [whores] da mídia, mas podemos ser completamente misteriosas. Todas as *bad girls* de NYC e LA dormiram com outras garotas, porque sim. (...) *Bad girls* engolem – porque é muuuuuita grosseria cuspir (...) *Bad girls* não fingem orgasmo, ou elas estarão apenas traindo a si mesmas (Love, 1996).

As *bad girls* recusam o lugar de vítimas e botam medo, por isso ninguém mexe com elas. Elas não recorrem a polícias ou seguranças particulares; o que faz com ninguém mexa com elas não é um empoderamento, estando mais próximo do *girl power*, e isso acontece porque elas não se colocam na posição de vítimas, nem vulneráveis. E ninguém mexe com os seus filhos. Relembro que Courtney Love perdeu a guarda de sua filha mais de uma vez; sendo a primeira, duas semanas após o seu nascimento. Em todas, o argumento jurídico e midiático postulou que o alegado “vício” em drogas inviabilizava o amor parental incondicional. Quando Frances foi legalmente sequestrada pela primeira vez, Love gravou com a Hole “I Think That I Would Die” (1994), “Onde está meu bebe?/ Eu quero meu bebe/ (...) Não... é... de vocês/ Vá se foder!/ Não há mais leite/ Não há mais leite” (Hole, “I Think That I Would Die”).¹⁴⁵

Love sinaliza que as *bad girls* são menos propensas a se viciarem em drogas. Ao longo de sua vida, ela enfrentou processos jurídicos por causa de seu uso de drogas. Em 1994, quando Kurt Cobain pôs fim à própria existência, ela estava numa clínica de reabilitação, para não perder a guarda de Frances. Dez anos depois, ela voltou aos tribunais devido à posse de drogas, agressões e por ser considerada “um risco para si mesma”. Ela foi presa após tentar invadir a casa de seu empresário, Jim Barber. Love não pagou suas penas corretamente e não compareceu ao tribunal em uma data estipulada. Ela foi algemada por ser “fugitiva”, internada no Bellevue Hospital Center, e de lá encaminhada para uma clínica de reabilitação em Connecticut. Foi em 2004 que Love perdeu novamente a guarda de Frances. Dois anos depois voltou a infringir uma nova sentença, fazendo uso de drogas, e foi internada em outra clínica. Voltou a perder a guarda, temporária, de sua filha para família de Kurt Cobain. Atualmente, Love diz

¹⁴⁵ Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/hole/i-think-that-i-would-die.html>. (Consultado em 06 de janeiro de 2015).

que não usa mais drogas, desde 2005, apenas come queijo, que ela acredita ter uma “substância opiácea” mas garante que “está batalhando contra o vício em queijo.”¹⁴⁶

Love diz ser “femenista” e não feminista porque gosta de adereços femininos como batom escuro e lingerie, mas odeia o sexismo mesmo que de certa maneira reproduza ao agir como amante. Diferente de grande parte das cantoras do *mainstream* citadas neste capítulo, ela não se vinga de seus ex-namorados, o que considera uma conduta maléfica de boas moças. A fidelidade não é uma questão para ela, trata-se de um “princípio” moral. Ela provoca de maneira bem humorada interditos da boa conduta sexual de moças, como ter relações com outras garotas, engolir sêmen e não fingir orgasmo.

Diferencia-se das *popstars* por não ser bajuladora e por não suportar ser bajulada e por afirmar que jamais iria a uma premiação caso fosse nomeada. Love foi nomeada ao *Grammy* com a Hole em 1999 e 2000 e não foi ao evento. Durante o *VMA* de 1995, Love interrompeu uma entrevista ao vivo com Madonna, após a premiação. Ela arremessou pedaços de maquiagem onde Madonna estava sendo entrevistada. O entrevistador, Kurt Loder, a chamou para a entrevista, contra a vontade da *rainha* do pop, e ainda ironizou: “É Courtney, a favorita de todos.” Love atravessou a entrevista e provocou Madonna que, educadamente, insinuou que Love devia sair dali, que não era um lugar para ela. Love recusou dizendo que gostava dali, “boas roupas, dinheiro...”, foi interrompida por Madonna, que acrescentou: “e muitas drogas disponíveis” – Love estava perceptivelmente em estado alterado. Então, Love encerrou a entrevista dizendo que havia assistido *Truth or Dare (Na cama com Madonna)* junto com Cobain, e perguntou “Jesus, ela não faz nada fora das câmeras?”, ao que Cobain respondeu: “Ela é como você”. Madonna, visivelmente incomodada, se despediu e Love continuou a falar com Loder em frente às câmeras.¹⁴⁷ Courtney Love havia apresentado “Violet”, com a Hole, durante a premiação, o que não indica uma incoerência diante da recusa em ir a uma premiação como o Oscar ou o Grammy, como Love assinala em “Bad like me”, mas constata a importância da imagem para o mercado da música e do entretenimento.

¹⁴⁶ “Courtney Love brings anarchy to Hollywood”. Paper Magazine, 2014. Disponível em: http://www.papermag.com/2014/08/courtney_love.php. (Consultado em 06 de janeiro de 2015).

¹⁴⁷ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=Kst1-tTXZA>.



Figura 67 – Courtney Love durante show no Music Midtown Festival, Atlanta, 2004.

A frase de Loder, “a favorita de todos”, em toda a sua ironia, corresponde a percepção da maioria sobre Courtney Love. Ela é largamente detestada, no *mainstream*, na mídia, entre as celebridades, entre os roqueiros, entre o público. Seu talento como musicista sempre foi colocado em cheque, mesmo que no *mainstream* interpretar músicas compostas por outros artistas ou produtores nunca tenha sido uma questão relevante, porém, no caso de Love, o que se insinua é que ela “usava” seus parceiros para conseguir ter boas músicas. O que se lê nas entrelinhas é que uma banda majoritariamente feminina, com uma figura como Love à frente, não poderia compor boas canções de rock. Ela sempre foi associada à figura de *slut*, de *junkie*, de péssima mãe, de péssima esposa e, no limite, de louca e viúva negra. Até mesmo entre feministas, Love não é bem vista. Além da briga com Kathleen Hanna, que lhe rendeu um processo judicial por agressão devido a denúncia de Hanna à polícia, Love recusou publicamente ser uma *riot grrrl*, diante da insistência midiática em transformá-la em uma representante do movimento. Em 1993, ela declarou à *Rolling Stone* que:

Ultimamente, tenho me enchido com a manipulação do riot pela mídia... e a manipulação delas sobre a ‘mídia’. É uma relação mutuamente doente – e fascista. Se eu estou na Babes in Toyland, eu sou ‘pré-política’. Se estou na L7, sou assimilacionista. Se sou PJ Harvey ou Kim Deal, sou uma inspiração, mas não muito agora.¹⁴⁸

Em *Girls to the Front*, Sara Marcus comenta que, pouco antes da metade da década de 1990, muitos punks e *indies* declaravam: “A atenção da mídia [ao riot grrrl] o matou. Ou o grunge o matou, ou Courtney Love o matou, ou talvez ele nunca tenha existido em primeiro plano exceto como uma miragem sonhada pela imprensa” (Marcus, 2010: 325). Apesar de todas as ressalvas quanto à afirmação de Love sobre o posicionamento do *riot grrrl* em relação à mídia ser fascista, no zine “Diet Grrl”, Kate Allen mostra que ela se preocupava com a “cooptação” ou “neutralização” do *riot grrrl* pelo mercado, que poderia tornar o estilo *riot grrrl* em uma coisa fofa. Love via no interesse da mídia pelo *riot grrrl* uma brecha para dizerem “que as mulheres são inaptas, mulheres são ingênuas, mulheres são inocentes, desajeitadas, mal educadas” (*Diet Grrl*, s/d). “Rock Star” (1994) penso ser uma possível referência às *riot grrrls*.

Quando eu fui pra escola em Olympia
Todos eram o mesmo
O que você faz com uma revolução?

¹⁴⁸ “Grrrls ate War”. Rolling Stone, 1993. Disponível em: <http://www.cs.xu.edu/~tankgirl/twelvelittlegrrrls/articles/rollingstone.html>. (Consultado em 06 de janeiro de 2015)..

(...) Nós parecemos o mesmo
Nós falamos o mesmo
Nós até trepamos do mesmo jeito
(...) Quando fui pra escola em Olympia...
Desgraçados
Fascistas
Porcos
Tchau-Tchau (Hole, “Rock Star”).¹⁴⁹

Quando Andrea Juno fez suas considerações sobre o conceito *angry white female*, comentou sobre Love: “Ela simplesmente reproduz a atitude do homem *rockstar* tipo Mick Jagger e Steve Tyler. Não há nada menos feminista”.¹⁵⁰ Mas a maioria das músicas escritas por Courtney Love falam sobre feminismo ou sobre personagens garotas, *bad girls*, como se pode notar nos singles da Hole.¹⁵¹

Quando eu era uma puta adolescente
Mamãe me perguntava, ela dizia, ‘Querida, para que?
Eu já te dou tudo, porque você quer mais?
Querida, porque você é uma puta adolescente?’ (Hole, “Teenage Whore”)

Eu sou a garota, você sabe, não posso olha-lo nos olhos
Eu sou a garota, você sabe, tão doente que nem posso tentar
(...) Eu sou a Miss Mundo, alguém me mate
(...) Eu sou a Miss Mundo, veja-me quebrar, veja-me queimar
(...) Eu fiz minha cama, eu vou deitar nela
Eu fiz minha cama, eu vou morrer nela
Eu fiz minha cama, eu vou chorar nela (Hole, “Miss World”)

¹⁴⁹ Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/hole/rock-star.html>. (Consultado em 06 de janeiro de 2015).

¹⁵⁰ “Mulheres injetam raiva no rock”. Folha de S. Paulo, 1996. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/fsp/1996/07/02/21>. Último acesso 05 de janeiro de 2015.

¹⁵¹ Muitas músicas que não foram singles apresentam questionamentos às condutas machistas. De *Pretty on the inside*:

“Pretty on the inside” – “Slut-kiss girl, você não prometerá um beijo a ela?/ Ela é feia por dentro?/ Ela é feia de costas?/ (...) Ela é feia por dentro?/ Feia, feia de costas?”; “Sassy” – “Querida, sua reputação é uma merda nessa cidade/ oh, porque?/ Ela é petulante/ Ela está andando”; “Good Sister/Bad Sister” – “Ela é uma.. ela é uma incrédula/ Com seus pés maliciosos ela rasga seu vestido/ Ela quer você em seu declínio/ E engasgando com sua bala de carne”; e “Mr. Jones” sobre aborto.

De *Live Through This*:

“Plump” – “Eles dizem que estou roliça/ Mas eu vomito o tempo todo/ Estou comendo você/ Estou super alimentada/ Seu leite está na minha boca/ ele me enoja”; “Jennifer’s Body” – “Encontraram pedaços do corpo de Jennifer/ (...) Ele te mantém em uma caixa perto da cama/ (...) Ele disse ‘Sou irmão, sou amigo/ Sou pureza, bata-me novamente/ Com uma bala, número um/ Mate a família, salve o filho’/ Ele mesmo/ (...) Acharam pedaços do corpo de Jennifer/ (...) Apenas relaxe, apenas relaxe, vá dormir/ Agora ela morre”; “Gutless” – “Germes de garotas comem seus vírus/ A revolução chega e morre/ (...) Apenas tente me segurar/ Venha, tente me calar/ (...) Eu realmente não sinto falta de deus/ Mas com certeza sinto falta do Papai Noel”.

De *Celebrity Skin*:

“Hit so Hard” – “Ele bate tão forte/ que eu vi estrelas/ Ele bate tão forte/ que eu vi Deus”.

E o céu era todo de violetas
Quero dar mais violência à minha violeta
Hey, eu sou a sem alma
Uma acima e uma abaixo (Hole, “Violet”)

Eu quero ser a garota com o maior pedaço do bolo
(...) Algum dia você vai doer como eu doo
(...) Eu sou partes de boneca
Pele ruim, coração de boneca
Ele está esperando por uma faca (Hole, “Dolls Parts”)

A garota mijona tira o cinto
Isso só me faz lembrar
Seu leite é tão doente
Seu leite tem uma tinta
Seu leite tem um pau
(...) Queime a bruxa
A bruxa está morta
Queime a bruxa
Apenas me traga sua cabeça
(...) Seu leite se torna crime
Seu leite se torna creme (Hole, “Softer, softest”)

Oh, me maquie
Sou tudo que quero ser
(...) Oh, olha meu rosto
Meu nome é poderia ter sido
Meu nome é nunca foi
Meu nome é esquecido
(...) Sem segunda factura porque você é uma estrela agora
Oh Cinderella, elas não *sluts* como você
Lindo lixo, lindos vestidos
Você pode se levantar ou irá apenas cair?
(...) É melhor tomar cuidado
Oh, com o que você deseja
É melhor valer a pena
Tanto para morrer
(...) Quando eu acordei de maquiagem
Você já se sentiu tão usada assim?
É tudo tão sem açúcar
Prostituta atriz, modelo atriz
Oh, apenas vá sem nome
Madressilva
Ela obliterou tudo que ela beijou
Agora ela está desaparecendo em algum lugar de Hollywood
Estou feliz que vim aqui com seu quilo de carne
Oh você quer uma parte de mim?

Bem, eu não estou vendendo barato
Não, não estou vendendo barato (Hole, “Celebrity Skin”)

É a sua vida, é sua festa, é tão horrível
Vamos começar um incêndio
Vamos começar uma revolta!
Isso é horrível, isso era punk
(...) Eles sabem como quebrar todas as garotas como você
E eles roubam as almas das garotas como você
E eles partem os corações das garotas
(...) E a realeza avalia todas as garotas como você
E eles vendem para garotas como você
Para incorporar as pequenas garotas
Hey, fuja com a luz
(...) Eu era punk, agora sou apenas uma estúpida
Sou tão horrível
(...) Se o mundo é tão errado
Sim, você pode quebrar todos eles com uma só música
(...) Eles compraram tudo, apenas construa um novo e faça-o lindo
(Hole, “Awful”).¹⁵²

Além desses hits, tiveram o maior deles: “Malibu”, uma das canções do disco *Celebrity Skin* que aborda o suicídio de Kurt Cobain¹⁵³, “Despedace e queime/ Todas as estrelas explodem esta noite/ Como você pôde ficar tão desesperado?/ Como pôde ficar vivo?/ Me ajude, por favor/ A queimar o pesar em seus olhos/ Oh, venha vivo de novo/ Não deite e morra” (Hole, “Malibu”). Destaco também a música “Asking for it”, que não foi hit, mas pelo contexto de sua composição, interessante a este trabalho: Courtney Love, durante uma turnê da Hole em Glasgow, em agosto de 1991, deu um *mosh*, pulando do palco para as mãos do público,

Eu usava um vestido e não percebi o que estava provocando no público. (...) então eu apenas me joguei do palco, e de repente, era

¹⁵² Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/hole/teenage-whore.html>, <http://www.vagalume.com.br/hole/miss-world.html>, <http://www.vagalume.com.br/hole/violet.html>, <http://www.vagalume.com.br/hole/doll-parts.html>, <http://www.vagalume.com.br/hole/softer-softest.html>, <http://www.vagalume.com.br/hole/celebrity-skin.html> e <http://www.vagalume.com.br/hole/awful.html>. (Consultado em 06 de janeiro de 2015).

¹⁵³ “Reasons to be Beautiful” – “(...) E eles dizem que no final/ Você vai ficar amargo como eles/ e eles roubam seu coração/ Quando o fogo apagar é melhor você aprender a fingir/ É melhor se elevar do que desaparecer aos poucos/ Hey, você estava certo/ Nomeei uma estrela para os seus olhos/ Você congelou?/ Você chorou?/ Vire ouro, querido, durma/ Hey, meu querido/ Eu estive lá o tempo todo/ E derrubo minhas lágrimas nos seus pés/ E chove... e chove”; “Northern Star” – “Eu choro/ e ninguém pode me ouvir/ No inferno/ os olhos cegos que veem/ o caos/ Traga o lamentável para mim/ (...) e a noite mais escura/ e eu espero por você/ está frio aqui/ Não sobrou ninguém/ E eu espero por você/ e nada faz isso parar de acontecer/ eu soube/ eu tive que acarinhar toda a minha miséria sozinha/ e eu espero/ encarando a Estrela do Norte”; e “Dying” – “Lembre-se, você me prometeu/ Eu estou morrendo, estou morrendo, por favor/ Eu quero, eu preciso estar/ Sob a sua pele/ (...) E agora eu entendo/ Você partiu com tudo/ Você partiu com tudo que eu sou/ Murchando.”

como se estivessem tirando meu vestido, minha calcinha já havia sido tirada, as pessoas colocavam seus dedos dentro de mim e agarravam meus peitos com força, gritando em meus ouvidos coisas como ‘bucetão de vadia [*slut*]’.¹⁵⁴

Sobre essa situação, ela compôs a canção “Asking for it”,

Toda vez que me vendo para você,
me sinto um pouco mais barata do que eu precisava
Eu irei rasgar as suas pétalas
Rosa vermelha, eu irei te fazer dizer a verdade
Ela estava pedindo por isso?
Ela estava pedindo gentilmente?
Se ela estava pedindo por isso, pediu mais de uma vez?
Toda vez que eu olho para o sol
Angel Dust [substância alucinógena] e meu vestido se desfazem
Toda vez que eu olho para o sol
Seja uma modelo ou apenas se pareça com uma
Bem, eu vou agitar até o fim
Você acha que pode me convencer a fazer isso de novo? (Hole,
“Asking for it”).¹⁵⁵

E também a regravação de “He Hit Me (and it felt like a kiss)”, originalmente gravada pela *girl group* The Crystals, no início dos anos 1960, para o *Unplugged MTV Hole* (1995). Love apresentou a versão como “agradável hino feminista”.

Ele me bateu e eu senti como um beijo
Ele me bateu mas não me machucou
Ele não suportou me ouvir dizer que havia estado com alguém novo
E quando lhe disse que havia sido infiel
Ele me bateu e eu senti como um beijo
Ele me bateu e eu soube que ele me amava
Porque se ele não se importasse comigo
Eu nunca o teria deixado louco
Ele me bateu e eu fiquei satisfeita
(...) Porque quando ele me pegou em seus braços
Com toda ternura que existe
Ele me bateu, ele me fez feliz (The Crystals, “He Hit Me (And it Felt Like a Kiss)”).¹⁵⁶

A música foi escrita por Caroline King e seu marido Gerry Goffin, inspirados pela declaração da cantora Little Eva que, ao ser vista com o olho roxo após uma surra

¹⁵⁴ “Feminism amplified”. Disponível em:

<http://legacy.library.ucsf.edu/tid/oev39a00/pdf;jsessionid=2D177838D101FC7E9B156CF1D16D829F.to>
bacco03. (Consultado em 10 de setembro de 2014).

¹⁵⁵ Disponível em: <http://letras.mus.br/hole/18258>. (Consultado em 08 de janeiro de 2015).

¹⁵⁶ Disponível em: <http://www.metrolyrics.com/he-hit-me-lyrics-the-crystals.html>. (Consultado em 08 de janeiro de 2015).

do namorado, disse que aquilo era uma prova de que ele realmente a amava. As cantoras do Crystals se opuseram à gravação, mas diante do contrato com a gravadora, acabaram por fazê-la. Afirmaram publicamente que se tratava de uma “música terrível”, que foi recebida pelo público como incentivo à violência doméstica. Em 2013, a cantora Lana Del Rey retomou o verso consagrado pela canção “Me bateu e eu senti como um beijo/ Você sabe que isso machuca de um jeito tão bom/ Quando você faz isso comigo/ (...) Me bateu e eu senti como um beijo/ Querido, se isso não machucar/ Então eu terei que insistir” (Lana Del Rey, “Beautiful Player”).¹⁵⁷ No ano seguinte, em seu terceiro álbum, *Ultraviolence*, retomou a referência na canção que intitula o álbum, “Com a ultraviolência dele/ Ultraviolência/ Eu posso ouvir sirenes, sirenes/ Ele me bateu e eu senti como um beijo/ Eu posso ouvir violinos, violinos” (Lana Del Rey, “Ultraviolence”).¹⁵⁸

Em fevereiro de 2004, Love lançou seu primeiro e único disco solo pela Virgin, *America's Sweetheart*. O disco foi considerado um fracasso de venda, crítica e público. Teve apenas dois singles “Mono” e “Hold On to Me”. No vídeo clipe de “Mono” Love é acordada do sonho de princesa, como Branca de Neve e Bela Adormecida, foge de *paparazzi* e destrói um supermercado. Quando os seguranças chegam para pegá-la várias meninas vestidas de princesas saem debaixo de sua saia segurando serras elétricas, e aterrorizam os guardas. Elas fogem. No fim, entram no sofá e vão parar em um outro plano, uma possível referência à Alice, do *País das Maravilhas*. Em “Mono”, Love brinca de trazer de volta o rock às paradas,

Bem, eles dizem que o rock está morto
E eles provavelmente estão certos
99 garotas em uma cova
Tinha que se tornar isso?
Oh deus, você me deve só mais uma música
Então eu poderei provar a você que eu sou muito melhor que ele
(...) [Deus] nos dê garotos brilhantes com quem a gente queira trepar
Cheios de ecstasy, drogas pesadas e má sorte (Courtney Love,
“Mono”).¹⁵⁹

¹⁵⁷ Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/lana-del-rey/beautiful-player.html>. (Consultado em 01 de junho de 2014).

¹⁵⁸ Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/lana-del-rey/ultraviolence.html>. (Consultado em 01 de junho de 2014).

¹⁵⁹ Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/courtney-love/mono.html>. (Consultado em 01 de junho de 2014).



Figura 68 – Cena do clipe “Mono”, 2004.

Love lançou *Nobody's Daughter* (2010) como sendo da Hole, mas a única integrante original da banda foi ela. Eric Erlandson, que fez a Hole com Love, questionou o uso do nome. No fim, Love se desculpou por usar o nome sem consultá-lo e, em 2012, a banda tocou durante a estreia do documentário *Hit So Hard*, com a formação “clássica”: Love, Erlandson, Melissa Auf Der Maur e Patty Schemel. Deste álbum, bastante elogiado pela crítica, lançou os singles “Skinny Little Bitch”, “Pacific Coast Highway” e “Letter to God”. Enfatizo a letra de “Skinny Little Bitch”, uma das canções escritas por Love quando ela estava na reabilitação, portanto cheia de referência às drogas, “Ouça meu sexo vil de puta, ou meu inferno de drogas baratas/ (...) Nascida da criação vil, nascida do leite azedo,/ cocaína nojenta” (Hole, “Skinny Little Bitch”).

Mesmo que não cante em primeira pessoa, a personagem da música é uma garota. “Você cambaleia aqui sobre vidro quebrado/ Então eu poderia chutar sua bunda magra/ Todas as drogas e todas as queimaduras/ Que desagradável, que obra desagradável/ Oh, baby, isso dói?/ (...) Pequena *bitch* magrela” (Idem).

Voltando a afirmação de Andre Juno, de que Courtney Love “simplesmente reproduz a atitude do homem *rockstar* tipo Mick Jagger e Steve Tyler”, tudo indica que ela o faz, mas o faz como garota. Ela é a única dentre as mulheres roqueiras que é uma *rockstar*. Mesmo, ou talvez por isso mesmo, sendo mais odiada do que adorada. Love é a única roqueira à frente de uma banda, quase só de garotas, a ser largamente conhecida; assim como seus excessos de drogas e sexo. Nenhuma outra roqueira, nem mesmo Joan Jett com longa vida no rock’n’roll, é tão conhecida quanto ela. A categoria *rockstar* foi produzida para representar o rock como lugar de macho hetero – mesmo que muitos *rockstars* não sejam heterossexuais e nem machos –; logo, uma garota *rockstar* coloca essa figura do rock em cheque. Garotas não podem experimentar os excessos e a agressividade do rock. Garotas devem ser moderadas, como a *princesa poprockstar*, Avril Lavigne. Courtney Love não é um exemplo da boa conduta de garota ou mulher, mas nunca aceitou ser tornada um exemplo do fracasso ou da conduta condenável. Ela está aí. Ela permaneceu exposta, figurando de maneira indesejada pelo *mainstream* e pelo mercado da música e do entretenimento. Em abril de 2014, Love lançou seu novo single “You Know My Name”,

Hey! Você sabe o meu nome
Sou eu, sou eu que você culpa
Eu trarei a vergonha e a reputação
Precede todos nós
Eu nunca estive aqui
Eu não acredito em vocês
(...) E todo este mundo está queimando
E todo este mundo é um palco
E todos você, todos você parecem palhaços
E todo esse mundo é uma jaula, hey!
(...) Meu nome é nunca se render (Courtney Love, “You Know My Name”).¹⁶⁰

¹⁶⁰ Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/courtney-love/you-know-my-name.html>. (Consultado em 06 de janeiro de 2015).



Figura 69 – Courtney Love por David LaChapelle.

das mulheres no mercado da música pop

A partir da análise da captura do *riot grrrl* pelo mercado da música é possível notar como um discurso rebelde, que propiciou invenções apartadas do mercado e em combate constante contra condutas machistas e pequenos fascismos, foi absorvido em um discurso neoliberal de empoderamento de minorias e de empreendedorismo, combinados com o amor aos próximos. Os problemas berrados pelas *riot grrrls* foram tronados polêmicas rentáveis no mercado do entretenimento ou ajustados em favor da

defesa da igualdade de direitos e condutas, com grande ênfase nos ambientes institucionais e financeiros. O embate contra a moral puritana foi redefinido na defesa da continuidade da família, seja ela heterossexual ou heteronormatizada, na continuidade da família reformada, e pela valorização da virgindade e de uma conduta sexual moralmente aceita – de mães e esposas exemplares às *bitches* gostosonas. As relações entre amigas propiciadas pelas *riots* foram vendidas como “amigas para sempre” (Best friends forever – BFF) ou retroalimentaram a disputa feminina, em geral, tendo a conquista de um macho como alvo, ou do que vendem como um lugar de poder. Ao invés de se atizar a rebeldia de garotas inquietas, venderam autoajuda e superação; combatendo também possíveis “perdedoras radicais” como *divas*, *princesas*, *rainhas*, *bitches*, mães, noivas-namoradas-esposas, empreendedoras, baladeiras descoladas com suas drogas recreativas e produtivas, filantropas, empoderadoras, e democráticas defensoras da liberdade como valor, segurança e lei.

Enquanto o pop se consolidou como um espaço de celebração da pluralidade neoliberal, protagonizado por mulheres e gays masculinos, o rock segue como espaço de macho branco. As cantoras vendidas como *rockstars* em nada se conectam a figura do *rockstar*, primordialmente masculina; enquanto a única musicista próxima dessa figura é alvo de críticas moralistas que suspeitam tanto de sua capacidade como artista, quanto de que ela possa ter planejado o assassinato de seu companheiro, Kurt Cobain. Uma péssima mãe, uma péssima esposa, uma *slut*, uma *junkie*, uma sem talento, sem amor: essa é a imagem de uma garota *rockstar*. Os excessos, inerentes ao rock’n’roll, não são coisa para mulher. Mesmo quando presentes na música pop são explorados como exemplos do que deve ser corrigido, castigado, punido.

Às garotas que usam da agressividade do rock para berrarem suas inquietações, propiciando rebeldias e outros estilos de vida; às garotas que experimentam pelo rock outros usos dos prazeres do sexo e da experimentação de drogas, o lugar exterior – podendo ser perdedoras fracassados do neoliberalismo, melancólicas e autodestrutivas, ou *máquinas de guerra* a inventar uma vida artista, que escapa às capturas do mercado, onde elas podem ser mais um produto ou se empreender como entretenimento. Neste mercado plural, qualquer menina pode vir a ser uma *diva*. A *divização* fomenta o investimento em capital humano que possibilitará a ascensão ao posto de *diva*, categoria elevada a qual desde as negras até as “desajustadas” podem ocupar, basta “trabalharem duro”.

**capítulo 4 – metamorfose riot grrrl:
a revolta pussy**

No dia 21 de fevereiro de 2012¹⁶¹, cinco integrantes da Pussy Riot subiram no altar da Catedral do Cristo Salvador, em Moscou, para apresentar uma “reza punk”. Impedidas por seguranças e fiéis, permaneceram 40 segundos no altar, dançando e cantando: “Merda! Merda! A merda do Senhor!”. Este acontecimento levou à prisão preventiva e, posteriormente, à condenação de três das cinco jovens envolvidas na ação à sentença de dois anos de prisão nos chamados campos de trabalho – redimensionamento dos campos de trabalhos forçados que compunham o Arquipélago GULAG durante o socialismo soviético. Esta foi a derradeira tentativa de repressão por parte do governo russo a uma série de ações que este grupo vinha fazendo em Moscou, e que culminou, por meio de notícias midiáticas, no apogeu de sua notoriedade em todo o planeta.

Neste capítulo apresento a Pussy Riot, metamorfose *riot grrrl* russa, a partir de suas ações, procedência no grupo anarquista de arte de rua Voina e da afronta de três de suas integrantes ao tribunal. Em um segundo momento, mostro a captura de duas dessas integrantes presas, Nadia e Masha, e sinalizo a invenção de outra linha de fuga com as *pussies* anônimas. Analiso a Pussy Riot como situa Michel Foucault, como uma *acontecimentalização*:

Uma ruptura absolutamente evidente, em primeiro lugar. Ali onde se estaria bastante tentado a se referir a uma constante histórica, ou a um traço antropológico imediato, ou ainda a uma evidência se impondo da mesma maneira para todos, trata-se de fazer surgir uma ‘singularidade’ (Foucault, 2003: 339).

Apresento a Pussy Riot como *máquina de guerra e acontecimento* anunciados pela atitude de parresiasta: a coragem de pronunciar uma verdade sob a condição de risco; anunciar uma verdade, não somente enquanto uma opinião pessoal, mas uma verdade a qual alguém se liga – “a ela e por ela” (Foucault, 2011: 12). Trata-se de uma “atitude, uma maneira de ser que se aparenta à virtude, uma maneira de fazer” (Idem:15). A verdade pronunciada pelo parresiasta não se confunde com uma construção de verdade, trata-se de uma verdade própria a ele, a seu estilo de vida, e ele a pronuncia diante da autoridade, do superior e, até mesmo, do risco de morte. As *pussies* pronunciaram sua verdade mesmo diante do risco de serem presas, acossadas por fascistas e, no tribunal, diante do risco de terem sua pena agravada. Elas poderiam ter

¹⁶¹ O dia foi escolhido intencionalmente, por ser dia de Malenitsa, festa cristã típica russa cuja tradição é usar roupas alegres e coloridas e dançar. Ver: <http://russiapedia.rt.com/of-russian-origin/maslenitsa/>.

calado, dissimulado, entrado no jogo para negociar suas liberdades civis mas não o fizeram.

Retomo a transgressão – anunciada como retorno à regra pela máxima do macho roqueiro “sexo, drogas e rock’n’roll” – como expressão de revolta: “transgressão, parrésia e ética enunciam o insuportável e produzem acontecimentos que abrem para o ingovernável, o princípio e o fim da política” (Passetti, 2014: 57). Contudo, a coragem de parresiasta da metamorfose da *máquina de guerra riot grrrl* Pussy Riot, de um lado, também cedeu diante das investidas interessadas em sua inclusão e participação no mercado e na política institucional. Duas ex-integrantes da associação Pussy Riot – Nadia e Masha – explicitam um mecanismo de captura na sociedade de controle, pois

o parresiasta, também pode ser capturado e transformar-se em conselheiro do superior, funcionando como sua *consciência* esclarecida para orientá-lo diante de situações adversas. O parresiasta ainda pode se metamorfosear em demagogo. Deixa, portanto, de ser transgressivo, inventivo e perigoso para se tornar ardiloso e não raramente bajulador (Idem: 56).

Atuando como celebridades politizadas e proprietárias de ONG as duas, Nadia e Masha, se aproximam da captura do riot pelo mercado com as *popstars* e *poprockstars* que enunciam um discurso feminista palatável e condutas de *conservadorismo moderado* compartilhando seu amor aos próximos e angariando mais prestígio por meio da participação em projetos, eventos e organizações filantrópicas. No entanto, a incessantes resistências da Pussy Riot, em sua recusa ao mercado e combate ao Estado, às condutas machistas e aos pequenos fascismos, expressa a revolta em sua máxima radicalidade da *máquina de guerra riot grrrl* por meio de suas ações politizadas e coerentes de acordo com o estilo de vida delas.

abortar o fascismo!

Nós desafiamos todo o preenchimento machista do mundo com nossa dança selvagem, vestindo calças justas eletrocoloridas.

Nós, garotas perturbadas e animadas de balaclavas, invadimos butiques e desfiles de moda, queimamos um rastro de napalm através da consciência conformada.

Nossa arte raivosa não tolera os guetos das galerias, nem as arenas legais. Isso é muito restrito se comparado às praças e cidades. Isso

prende o mundo em uma grande teia e penetra a mídia de massa, os *gadgets* e manchetes.

Debaixo de nossos pés o teto de um ônibus, as plataformas cambaleantes do metro, e as ruas repletas com cores iridescentes.

A cada açoitado de nosso chicote feminista, os líderes autoritários estremecem e seus policiais secretos correm depressa, como baratas, por seus imundos esconderijos, levando o Kremlin para nossa dança.

Nós não temos ídolos, nós somos contrárias a produtores e marcas, nós estamos cansadas de comerciais e marcas registradas.

Nós somos abertamente extremistas, nós somos o vírus feminista infectando seus pensamentos.

Nossas cores ácidas estão cegando os estereótipos corrosivos e sexistas do mundo.

Nossos microfones e guitarras atravessam o vácuo de passividade que nos envolve.

Nossa sede por liberdade derruba as paredes das prisões e faz emergir novas ondas de protesto.

Nós somos o ar fresco dos apodrecidos espaços urbanos, nós somos a falha fatal do sistema do corrupto patriarcado.

Nós sempre estamos em zonas de perigo, sempre às margens – e nós não nos importamos.

Nós não poderíamos nos importar menos com Putin e todo o resto daqueles inseguros traficantes de poder.

Nós estamos devolvendo o governo de volta às pessoas.

Levantamos-nos pelo humanismo e pelos direitos humanos.

Assim, nós declaramos o aborto do fascismo!

Assim, nós proclamamos a igualdade de todas as pessoas no planeta Terra! (Pussy Riot, 2013a: 12).

No dia 15 de outubro de 2011, Vladimir Vladimirovich Putin declarou sua candidatura às eleições presidenciais de 2012. No mesmo dia, algumas jovens russas inventaram a banda punk feminista Pussy Riot. Não se sabe ao certo quantas garotas e quais os seus nomes, são conhecidas apenas aquelas que foram pegas pela polícia – Yekaterina Samutsevich, Maria Alyokhina e Nadezhda Tolokonnikova – as demais permanecem anônimas, não identificadas.

O posicionamento político das *pussies* varia entre anarquistas, trotskistas e autonomistas¹⁶², contudo, pode-se dizer que o jeito de fazer que as caracteriza se aproxima bastante dos anarquismos pela ação direta e pelos alvos combatidos: práticas autoritárias de toda sorte, Estado, mercado e religião. Mais precisamente, estão

¹⁶² “Pussy Riot: Somos trotskistas y anarquistas”. Disponível em: <http://puntodevistainternacional.org/articulos-y-noticias/internacionalismo/254-pussy-riot-somos-trotskistas-y-anarquistas.html>. (Consultado em 10 de agosto de 2013).

associadas na Pussy Riot em torno de quatro objetos comuns: a luta contra o fascismo, a recusa ao capitalismo, a luta feminista e o punk rock.

Como frisam no Manifesto, são caracterizadas por duas questões estéticas próprias: seus shows são sempre realizados sem permissão, em lugares privados e estatais – tornados públicos em suas ações. Desta maneira, sua arte se torna acessível a todos, rompendo tanto com o lucrativo mercado fonográfico e seus grandes espetáculos, quanto com as restritas cenas punks. Mesmo que não se queira ou que não se procure, o barulho do punk rock e as cores extravagantes das *pussy riots* irrompem em meio a vida cotidiana de quem transita por Moscou. Eis a segunda característica: as *pussy riots* só se apresentam publicamente vestindo balaclavas e roupas muito coloridas, ou como elas definem, com “cores ácidas”. A balaclava não é usada como disfarce ou adorno alegórico, ela não permite que se foque na imagem pessoal de cada uma das garotas e as mantêm anônimas. Este anonimato pode ser lido como estratégia para se evitar a captura pelo mercado, evitando que se venda a imagem delas, e desconcertar as instituições do Estado, pois, no limite, suas ações são criminalizadas.

Kathleen Hanna, certa vez deu uma entrevista para a televisão usando uma balaclava. Em entrevista recente ao site *pitchfork*, ela falou sobre a importância da Pussy Riot e sobre seu apoio à soltura das integrantes presas. Relembrou o uso da balaclava: “Foi a minha patética tentativa de mostrar que o riot grrrl não tinha líderes, porque todos diziam que eu era a líder. E eu não queria que os olhares estivessem focados em mim.”¹⁶³ A partir da fala de Hanna é possível sinalizar um outro aspecto do uso da balaclava, que se atrela aos dois já citados: ela dissolve aqueles que não conseguem conceber um grupo de ação política ou artística sem imputar lideranças e rostos.

O movimento *riot grrrl* é uma das procedências das *pussy riots* e é considerado por elas sua maior influência para se fazerem “tão acessível quanto as Guerrilla Girls e tão irreverente quanto a Bikini Kill. Se a Rússia tivesse apenas alguma coisa como esses grupos, ou algo da cultura riot grrrl (...) Mas não tinha! Elas tiveram que fazê-lo” (Gessen, 2014: 60):

Muito do crédito vai para a Bikini Kill e as bandas da cena riot grrrl — de certa maneira nós desenvolvemos o que elas fizeram nos anos 90, embora o contexto seja absolutamente diferente, e com uma

¹⁶³ “‘We Are All Pussy Riot’: Kathleen Hanna Speaks on the Jailed Feminist Punk Group”. Disponível em: <http://pitchfork.com/news/47516-interview-kathleen-hanna-on-pussy-riot/>. (Consultado em 10 de setembro de 2013).

postura exageradamente política, o que leva todos os nossos shows a serem ilegais — nunca fizemos um show num clube ou em qualquer espaço especial para música. Esse é um princípio importante para nós.¹⁶⁴

O que nós temos em comum é impudência, letras políticas carregadas, a importância do discurso feminista, a imagem feminina não-padrão. A diferença é que a Bikini Kill fazia suas performances em uma cena musical específica, enquanto nós fazemos nossos concertos em lugares não autorizados. No todo, o riot grrrl estava intimamente conectado com as instituições culturais ocidentais, cujo equivalente inexistia na Rússia.¹⁶⁵

Os alvos combatidos pelas *riots* na década de 1990 eram os mesmos das *pussies*: condutas machistas, pequenos fascismos e mercado. As *pussies* ampliam estes alvos, pela radicalidade, ao Estado e suas instituições, e às religiões.

Outra procedência da forma de ação das *pussy riots* é o grupo de arte de rua anarquista russo Voina, no qual Katia e Nadia foram integrantes durante alguns anos e no qual Masha tomou parte em algumas ações. Cito algumas delas como: “Foda pelo ursinho herdeiro!” da qual apenas Nadia participou; “Em memória dos deembristas” cujo vídeo mostra Katia, Nadia e Masha; que também estiveram no “Pau no cu – concerto punk no tribunal”. No dia do “silêncio” de 29 de fevereiro de 2008, às vésperas da eleição da presidência de Dmitri Medvedev, cinco casais fizeram uma orgia no Museu de Biologia de Moscou, como um “retrato da Rússia pré-eleitoral, onde metaforicamente todos se fodem e Medvedev assiste em deleite”¹⁶⁶, Nadia e seu marido, Pyotr Verzilov, estiveram na ação. “Em memória dos deembristas”, em setembro de 2008, simularam a execução pública por enforcamento de três imigrantes asiáticos e dois gays, sendo um deles judeu, no maior supermercado da cidade como um presente ao prefeito de Moscou, Yuri Luzhkov, diante de sua conduta racista contra gays e imigrantes ilegais. O título faz referência à Revolta de Dezembro de 1825 contra o Imperador Nicholas I, em memória dos primeiros revolucionários russos que foram enforcados pelo governo, e teve como intuito lembrar “os ideais libertários dos primeiros revolucionários do país.”¹⁶⁷ O concerto punk no tribunal aconteceu em maio de 2009, quando interromperam o julgamento de Yury Samodurov e Andrey Erofeev –

¹⁶⁴ “Conheça o Pussy Riot”. Disponível em: http://www.vice.com/pt_br/read/conheca-o-pussy-riot. (Consultado em 10 de setembro de 2013).

¹⁶⁵ Disponível em: <http://sptimes.ru/story/35092?page=4#top>. (Consultado em 15 de março de 2015).

¹⁶⁶ “Art Insurrectionists”. Disponível em: <http://bombsite.com/issues/1000/articles/4776>. (Consultado em 17 de novembro de 2013).

¹⁶⁷ Idem.

Ver: <http://www.viddler.com/v/b9c8657c>

acusados de “incitação ao ódio religioso” pela curadoria da Forbidden Art 2006 – tocando, dentro do tribunal, a música “All cops are bastards, remember this” (Todos os policiais são bastardos, lembre-se disso) com a banda, inventada para a ação, Dick in the Ass (Pau no cu), que fez seu concerto punk usando duas guitarras, microfones e um pequeno amplificador que levaram camuflados para dentro no tribunal. Em menos de 02 minutos foram expulsos do local pela polícia.¹⁶⁸ As ações “Foda pelo ursinho herdeiro!” e “Em memória dos dezembristas” foram utilizadas pela acusação e em declarações de Putin diante de crítica diplomáticas, como da chanceler alemã Angela Merkel, a quem Putin insinuou que as *pussies* eram antissemitas por terem “enforcado” um judeu – gay, detalhe que ele omitiu – na ação no supermercado.

Destaco a “Operação: beijar lixo”: ações realizadas entre janeiro e fevereiro de 2011 e editadas em vídeo nas quais, ativistas mulheres, dentre elas Katia e Nadia, agarraram e beijaram policiais mulheres no interior de estações do metro de Moscou. A ação aconteceu após Medvedev promulgar algumas reformas institucionais na polícia russa que foi renomeada de “militsiya” (milícia, como era conhecida no período soviético) para “politsiya” (polícia), como se a troca de termos indicasse uma humanização da polícia. Foi também um ataque ao prefeito de Moscou, Sergei Sobianin, como pontuou Nadia: “Senhora Oficial, você ouviu a declaração de seu chefe, o prefeito, na qual ele disse que ‘Moscou não precisa de gays’? Não?! Isso é razão suficiente para eu chupar a sua cara” (Nadezhda Tolokonnikova *apud* Gessen, 2014: 60). A música usada como trilha sonora para o vídeo é uma antiga canção anarquista russa composta durante o regime czarista cujo refrão: “Hey, hey, abaixo a polícia! Abaixo a autocracia russa!”¹⁶⁹ Essa ação, feita somente por garotas, antecedeu a invenção da Pussy Riot e não é atribuída ao Voina.

¹⁶⁸ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=EUaJLNonytg>.

¹⁶⁹ Ver vídeo da ação: <http://www.youtube.com/watch?v=Ax3QcC5iQsY&hd=1>;

Ver canção original com legendas em inglês: <https://www.youtube.com/watch?v=1ft9iuZu0AI>.



Figura 70 – Cena do vídeo da ação “Operação: beijar lixo”. Garota agarra policial com Katia ao fundo, em Moscou, 2011.

O vídeo da “Operação: beijar lixo” foi lançado no dia 08 de março, “Dia Internacional da Mulher”. Sobre a ação, Katia declarou:

O rosto de um policial é uma propriedade comum, assim como o cassete dele ou dela ou os seus bens pessoais, sobre os quais ele pode conduzir uma busca ilegal. O rosto de um policial, desde que esteja usando um uniforme e um crachá, não é nada mais do que uma ferramenta para comunicar aos cidadãos. Ele pode usar disso para exigir os seus documentos e... para dizer a você que o acompanhe. E você tem apenas uma forma de responder: ‘Sim, senhor/senhora oficial, eu obedeco você e estou indo.’ Nós estamos propondo um novo jeito de interação com essa ferramenta, nós estamos introduzindo uma variação nessa relação entre o povo e a polícia (Yekaterina Samutsevich *apud* Gessen, 2014: 61).

Em setembro de 2011, Katia e Nadia foram a uma reunião de grupos de oposição ao governo, convocada com a intenção de criar uma rede que os aproximasse. Elas falaram em “compensar a falta de movimentos feministas na Rússia, de um corpo de teorias sociais desse tipo ou de um legado riot grrrl” (Gessen, 2014: 61). Projetaram algumas imagens enquanto falavam de costas para a audiência, majoritariamente

masculina. A projeção começou com um vídeo da Bikini Kill e se encerrou com as duas deixando o púlpito ao som de “Ubey seksista” (Mate o sexista). Elas haviam anunciado que essa era a primeira composição da “produção punk feminista russa atual” (Nadezhda Tolokonnikova apud Gessen, 2014: 65), da Pisyas Riot – primeiro nome da associação que se tornou a Pussy Riot. *Pisya* é uma palavra russa usada para designar genitália, de ambos os sexos, foi trocada pela palavra em inglês *pussy*, cujo correlato em português seria buceta. Sob a base da música “I’m not a f*ll” da banda punk inglesa Cockney Rejects, *samplearam* os vocais da letra escrita por elas:

Você está de saco cheio de meias fedidas/ As meias fedidas do papai/
Sua vida inteira será de meias fedidas/ A da sua mãe é toda de louça
suja/ Comidas fedidas permanecem na louça suja/ Usando frango
requeimado para lavar o chão/ Sua mãe vive numa prisão/ Na prisão
ela lava panelas como uma idiota/ Sem liberdade, para ser mantida na
prisão/ Vida do inferno onde o homem é o mestre/ Venha para as ruas
e liberte as mulheres!/ Chupe suas próprias meias fedidas/ Não
esqueçam de coçar suas bundas enquanto estiverem nessa/ Arrostar,
cuspir, beber, cagar,/ enquanto nós estamos alegremente nos tornando
lésbicas!/ Inveja a porra do seu estúpido pênis/ Ou o enorme pau do
seu camarada de bebedeira/ Ou o enorme pau do cara da TV/ enquanto
a merda se amontoa e se eleva até o teto/ Torne-se feminista, torne-se
feminista!/ Paz para o mundo e morte aos homens/ Torne-se feminista,
mate o sexista!/ Mate o sexista e lave seu sangue (Pisyas Riot, “Ubey
seksista” apud Gessen, 2014: 66).

Elas gravaram “Ubey Seksista” em um playground, durante a noite. Havia alguns jovens bebendo e fumando no local que ao ouvirem seus berros foram saber o que se passava, “O que aconteceu? Alguém machucou você? Vocês precisam de ajuda?”, ao que elas responderam, “Não se preocupem, estamos apenas fazendo uma gravação” (Gessen, 2014: 68).

Voina

Voina é um grupo de arte de rua anarquista russo, inventado por Oleg Vorotnikov e Natalia Sokol quando estudavam na Universidade Estatal de Moscou, em 2003. Criaram o duo artístico Sokoleg, e trabalhavam com fotografias em larga escala. Em outubro de 2005, nomearam Voina aquilo que estavam inventando como um novo grupo de arte de rua. Voina significa guerra e veio da palavra russa *vor* (ladrão) cuja

pronuncia se assemelha a palavra inglesa *war* (guerra). Vor é também como Vorotnikov é chamado.¹⁷⁰

De acordo com a história do Voina contada no site do grupo, free-voina.org, e escrita por Vor e Koza, o nome foi dado pelo casal, que inventou o grupo e elabora a maioria de suas ações. No site, descrevem o Voina como:

Um coletivo de rua de artistas ativistas engajados em arte política de protesto. Orientação política: anarquista.¹⁷¹ Inimigos: burgueses, policiais, o regime. Tipo de organização: gangue militante, dominada por laços horizontais no dia a dia, e lançando mão de relações verticais durante as ações. O grupo prega a renúncia ao dinheiro e o desprezo às leis (“estilo sem se prostituir”). Fundado por Vor e Kozlenok [Koza] em outubro de 2005, o grupo foi posteriormente nomeado Vor (War). Inicialmente, as ações do Voina eram clandestinas e anônimas, eram chamadas de ‘treinamento’ ou ‘prática’. O Voina tem desfrutado de reconhecimento público desde 2008. Até agora, mais de 200 ativistas participaram das ações do Voina. Ao menos 20 investigações criminais sobre as atividades do grupo foram iniciadas, algumas delas continuam em processo.¹⁷²

Há, no entanto, outra história mais detalhada sobre o começo do Voina presente na página do grupo no portal Wikipédia. A atualização, devidamente referenciada, das páginas do Voina e da Pussy Riot é constante e bastante detalhada. Nesta outra história, está associado à invenção do Voina, Anton Nikolaev, do grupo de arte “Bombilla”, o primeiro artista a se juntar ao casal. Eles começaram a se encontrar no estúdio do performer Oleg Kulik. Pouco tempo depois Pyotr Verzilov e Nadia entraram para o grupo. Os dois viveram com o Voina em um *squatter* (ocupação) numa garagem de carros abandonada. Nadia e Verzilov deixaram a composição original do Voina no final de 2009 em circunstâncias pouco amistosas.

A primeira ação do Voina aconteceu em 2006, explicitando não haver, para seus integrantes, distinção ou separação entre suas vidas e suas obras. Suas obras integram as lutas que travam em suas vidas, elas fazem parte de suas lutas e do modo como levam suas vidas,

¹⁷⁰ Quase todos os artistas e ativistas aqui citados costumam ser chamados por apelidos como este. Farei menção a todos eles e utilizarei esses apelidos no intuito de facilitar a leitura e localização das pessoas nas histórias e fatos contados, tendo em vista um certo ruído que pode haver diante da língua e do alfabeto russo. Natalia Sokol, por exemplo, é conhecida como Kozlenok aka Koza, ou só Koza.

¹⁷¹ Em uma entrevista ao site *BOMB*, em janeiro de 2011, quando questionados sobre possíveis associações a outros grupos anarquistas, os integrantes do Voina responderam: “Nosso grupo é absolutamente independente. Nós não participamos de movimentos políticos. Mas nós simpatizamos com anarquistas, punks, e todas as outras pessoas transgressivas com identidade flutuante.” Disponível em: <http://bombsite.com/issues/1000/articles/4776>. (Consultado em 11 de janeiro de 2014).

¹⁷² Disponível em: <http://en.free-voina.org/about>. (Consultado em 11 de janeiro de 2014).

[nosso] estilo de vida eventualmente produziu nossa primeira exibição de práticas de rua, que foi realizada no centro de arte cult DOM, em Moscou. A abertura da exibição, em maio de 2006, marca o ponto inicial da existência pública do Voina como uma gangue de arte de rua. Nossa vida aventureira, criminosa recebeu uma formulação estética.¹⁷³

Grande parte das pessoas que passou pelo Voina teve uma formação superior complementar ou frequentou cursos universitários, geralmente, nas áreas de Ciências Humanas e Artes. No entanto, diante das oportunidades universitárias oferecidas e dos investimentos que recebem, esses jovens – em um país recém-saído de mais de seis décadas de ditadura e que desponta como uma das grandes promessas do cenário internacional dentre os chamados países em desenvolvimento – recusam o capitalismo e o estilo de vida burguês.

Koza e eu temos vivido fora da rede em Moscou por dez anos e recusamos o uso de dinheiro em sete destes dez anos. Nós declaramos que comida é um direito, não um privilégio, e então nos recusamos a gastar dinheiro nisso. De fato, nós nunca pagamos por nada. Somos interessados em práticas sociais no espaço urbano, o ‘como’ viver em uma das cidades mais caras do mundo recusando tudo o que nos é forçado como necessário. Gradualmente, nós recusamos tudo o que for ‘humano’: uma casa, [plano de] saúde, trabalhos, carreiras. Em Moscou, todas essas minúcias dependem, de um jeito ou de outro, da fidelidade ao regime. Nós abominamos o regime. Vivemos em sótãos e passamos a noite em corredores e classes da universidade. No verão dormimos nas ruas. Chamamos isso de ‘estilo sem se prostituir’.

(...)

Toda a nossa vida é também uma guerra sem fim, uma guerra contra a burguesia. E então há os assim chamados liberais, a multidão burguesa, autoproclamada parte da oposição. Tudo o que eles fazem é sair e organizar festivais em seu próprio benefício, tudo sancionado pela administração do presidente. Eles se curtem nos resorts do país enquanto sustentam suas conferências, e chamam isso de protesto. Eles não são nada mais que crianças na moda, agarrando seus iPhones enquanto discutem a revolução no Twitter. Eles não estão interessados em ninguém além deles mesmos, enquanto para o regime eles são bem convenientes. O movimento underground de protesto está em ascensão. É feito de ativistas que não veem mais promessas em métodos de protesto pacíficos. Eles são extremamente secretos e têm ambições sérias. Eles estão formando esquadrões e grupos

¹⁷³ Koza em entrevista disponível em: <http://bombsite.com/issues/1000/articles/4776>. (Consultado em 11 de janeiro de 2014).

underground que podem se opor ao regime pela força. Os protestos pacíficos se exauriram.¹⁷⁴



Figura 71 – Katia, Vor e Koza andando de trem sem pagar passagem, em Moscou, 2008. Foto de Thomas Peter.

A prática de furtos é o modo como conseguem aquilo que necessitam para viver e dessa prática desenvolvem também formas de intervenção artística, como fizeram em julho de 2008, com “Polícia de batina de padre”, ação em que Vor entrou em um supermercado vestindo uma batina, encheu um carrinho com produtos da loja e saiu, empurrando o carrinho porta a fora, sem pagar e sem ser repreendido por alguém.¹⁷⁵ Essa prática integra a proposta do grupo de uma nova linguagem artística, de um novo jeito de fazer arte e de um outro estilo vida; o que denominam como “estilo sem se prostituir”.

Outros integrantes importantes de serem lembrados aqui por sua atividade na associação são: Leonid Nikolayev, conhecido como Crazy Lenya ou Leo the Fucknut;

¹⁷⁴ Oleg Vorotnikov em entrevista ao site *BOMB*. Disponível em: <http://bombsite.com/issues/1000/articles/4776>. (Consultado em 11 de janeiro de 2014).

¹⁷⁵ Ver: <http://www.viddler.com/v/94d4377d>.

Alexei Plutser-Sarno, o Plut, que foi porta-voz do Voina, assinou todos os textos publicados pelo grupo e fez todos os trabalhos de edição e mídia, – ele foi acusado de “organizar e liderar uma comunidade criminosa”, o Voina, e, se condenado, pode pegar até 20 anos de prisão; ele segue foragido –; Yana Sarna, que atuou como fotógrafa, editora e auxiliar na tradução de entrevistas por ser a única a falar inglês com maior fluência; Yekaterina Samutsevich, a Katia, e Alexandra Galkina, que de acordo com a página do Voina na Wikipédia, também se juntou a facção Voina de Moscou e hoje é associada à Pussy Riot. Lenya continua associado ao Voina, é referenciado ao lado de Koza, Vor e Kasper – o filho do casal nascido em 2009 – na descrição da página oficial do grupo. Suas ações contam com outros artistas e ativistas, mas só eles são reconhecidos como integrantes do grupo.

Katia deixou o Voina após a saída conturbada de Nadia e seu companheiro, Verzilov. Não encontrei nenhuma nota do Voina (Vor, Koza, Lenya) a respeito de sua saída. As únicas saídas do grupo que foram noticiada e polemizada são as de Nadia e de Verzilov. Essa cisão aconteceu em dezembro de 2009, dividindo o grupo em: facção Voina de São Petersburgo e facção Voina de Moscou, segundo vontade de Verzilov e contra a vontade de Vor e Koza que ignoram essa facção de Moscou, bem como a divisão feita por Verzilov. Não há muita clareza, tampouco consenso, em relação à história dessa separação. O que se pode encontrar na internet são trocas de ofensas e acusações por parte do Voina São Petersburgo – Vor, Koza, Plut e Lenya – e do Voina Moscou, no qual Verzilov parece, pelo material pesquisado, é o único e o mais interessado nessa polêmica.

Segundo a história contada pela facção Voina de São Petersburgo, Verzilov e Nadia foram a Kiev participar de uma performance com o artista Alexander Volodarsky. Na performance, realizada no dia 02 de novembro de 2009, intitulada “Volodarsky affair”, Volodarsky e sua companheira despiram-se diante da Verkhovna Rada (Parlamento Ucrainiano) e simularam uma relação sexual. A ação, segundo Volodarsky, foi um protesto contra o recrudescimento de censuras impostas pelo Comitê Nacional pela Defesa da Moralidade Social. Decorridos três minutos da performance, ele e sua companheira foram levados pela polícia. Volodarsky foi condenado por “vandalismo” e ficou um mês e meio na prisão, sendo solto no dia 18 de dezembro, após apelo de outros ativistas ao então presidente Viktor Yushchenko.¹⁷⁶

¹⁷⁶ O que aconteceu com a companheira de Volodarsky não se sabe. Nem mesmo seu nome é citado no material pesquisado. Sobre a performance, ver: <http://free.shiitman.net/lang/eng>.

Com a chegada da polícia, Verzilov e Nadia nada fizeram para impedir a detenção do casal. A imprensa havia sido chamada previamente por Volodarsky e, segundo eles, Verzilov esteve mais preocupado em dar entrevistas do que em agir no intuito de evitar a prisão. Para eles, a conduta de Verzilov foi interessada em autopromoção e em promover o Voina, a partir de si próprio. Esse foi o fato que levou ao afastamento de Verzilov e Nadia do Voina.

A briga entre as facções continuaram por que Vor e Koza discordam que Verzilov utilize o nome Voina, ainda que com a referência a Moscou, assim como se recusam a assinar como facção Voina de São Petersburgo. Vor e Koza afirmam serem os inventores do Voina e negam que Verzilov e Nadia tenham sido cofundadores do grupo. Ademais, acusam Verzilov de levar créditos por ações do Voina das quais não participou como “Pau capturado pela KGB” e “Revolução no Palácio”, duas ações bastante destacadas da associação. A primeira ação aconteceu em junho de 2010 e consistiu na pichação de um pênis de 65 metros na ponte de Liteyny, próxima à sede do Serviço de Segurança Federal, antiga KGB. Durante essa ação eles tiveram apenas 30 segundos, no intervalo de tempo em que a ponte permanece suspensa para que os navios atravessem, para furar o bloqueio da segurança, adentrar a ponte e pintar o enorme falo no chão. No site free-voina, descrevem essa ação como “feita para afirmar o poder do inconquistável falo russo.”¹⁷⁷ Plut comenta: “O Pau capturado pela KGB não foi apenas um ‘vai se foder!’ para as autoridades corruptas, mas uma paródia bem humorada da fascista estrutura de poder vertical da Rússia (...) Nosso pau de 65 metros será lembrado como o maior pau-anarco-punk do mundo!”¹⁷⁸ A segunda, aconteceu em novembro do mesmo ano, Vor e Leya capotaram sete viaturas policiais.

Essas não foram as únicas ações do Voina contra a polícia. Antes da “Revolução no Palácio”, fizeram o “Golpe grandioso”, em setembro quando capotaram uma viatura da polícia para retirar, debaixo do automóvel, a bola de futebol chutada pelo menino Kasper.¹⁷⁹ Em dezembro de 2011, aconteceu o “Auto-de-fé polícia, ou fodido Prometheus”, um ataque a uma delegacia em São Petersburgo no qual incendiaram um camburão usado pela polícia para transportar presos com coquetéis molotov. A ação foi

¹⁷⁷ Disponível em: <http://en.free-voina.org/about>. (Consultado em 13 de janeiro de 2014).

¹⁷⁸ Disponível em: <http://bombsite.com/issues/1000/articles/4776>. (Consultado em 13 de janeiro de 2014).
Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=kMXQ3U3FSyw>.

¹⁷⁹ Ver: https://www.youtube.com/watch?v=Ue_Wd2AjKAI.

“um presente a todos os presos políticos da Rússia.”¹⁸⁰ A polícia de São Petersburgo, temerosa, declarou que o incêndio foi “insignificante” e que a situação se assemelhava a um incêndio acidental causado por curto-circuito alguns meses antes.¹⁸¹ Antes da cisão, em maio de 2008, fizeram a “Humilhação de um polícia em sua casa”: entraram em uma delegacia em Bolshevo, cidade próxima a Moscou, levando aos policiais um retrato de Dmitri Medvedev atrás das grades e um bolo para festejar. Alguns dos integrantes carregavam cartazes com frases como “Mate os imigrantes” e “Abandone a esperança todo aquele que aqui entrar”. Depois, formaram uma pirâmide humana e recitaram poemas de Prigov.¹⁸²

Até hoje é possível achar autorreferências de Verzilov como grupo Voina. Nadia e Katia não se dizem mais integrantes do Voina. A respeito de tudo isso, Verzilov afirmou em entrevista: “É tudo mentira! Foi uma separação muito desagradável naquele momento. Dividimos-nos em duas facções, a de São Petersburgo e a de Moscou, por que havia artistas muito diferentes. Os dois grupos continuam se chamando de Voina, por isso a confusão.”¹⁸³ O Voina Moscou, reivindicado por Verzilov, fez apenas uma ação “Tribunal de baratas”, em julho de 2010. Yuri Samodurov e Andrei Erofeev estavam sendo julgados no tribunal de Tagansky, em Moscou, quando o grupo entrou no tribunal e soltou cerca de 3.500 baratas gigantes de Madagascar no local. Yekaterina Samutsevich foi processada junto aos demais que jogaram os insetos no tribunal.

O jornalista alemão Thomas Peter, em 2008, passou um período acompanhando o Voina, antes da cisão, mostrou-se surpreso com o modo como os integrantes do grupo viviam sua arte. Tanto na realização de uma grande intervenção, quanto em pequenas obras e nas relações diárias de cada um deles. Peter sinaliza não haver um limite entre uma vida “normal” e a arte, bem como entre a vida, a arte e o engajamento político. O

¹⁸⁰ “Feliz Ano Novo, Philip Kostenko! Feliz Ano Novo, Taisiya Osipova! Feliz Ano Novo, Igor Berezyuk! Feliz Ano Novo, Kirill Unchuk! Feliz Ano Novo, Ruslan Khubayev! Feliz Ano Novo, Sergei Mokhnatkin! Feliz Ano Novo, Rinat Sultanov! Feliz Ano Novo, Sergei Udaltsov! Feliz Ano Novo, Anton Lukin! Feliz Ano Novo, Mikhail Pulin! Feliz Ano Novo, Alena Goryacheva! Feliz Ano Novo, Pavel Zherebin! Feliz Ano Novo, Mikhail Khodorkovsky! Feliz Ano Novo, Yaroslav Nikitenko! Heróis! Sua coragem nos dá força e inspira nossa luta. Nós aguentamos juntos!”. Nota do Voina sobre a ação. Disponível em: <http://en.free-voina.org/post/15835062141>. (Consultado em 11 de janeiro de 2014).

¹⁸¹ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=ZCm-s-vTebA>.

¹⁸² Ver: https://www.youtube.com/watch?v=796-g_NQobA (parte I) e <https://www.youtube.com/watch?v=9GGv9i4Q49c> (parte II).

¹⁸³ Verzilov em entrevista a uma revista alemã *Der Spiegel*. “Husband of Pussy Riot Member: ‘We’ll Continue to Fight, No Matter What the Verdict’”. Disponível em: <http://www.spiegel.de/international/world/interview-with-husband-of-pussy-riot-member-nadezhda-tolokonnikova-a-849730.html>. (Consultado em 13 de janeiro de 2014).

fato que parece tê-lo chocado mais foi a ausência de um “território seguro” o que fazia, no limite, com que eles estivessem mais suscetíveis a serem pegos pela polícia.¹⁸⁴

A arte de rua do Voina não está disponível às capturas. “Nós não cooperamos com galerias comerciais, curadores e instituições de arte. Nós não vendemos nosso trabalho por princípios. É impossível que nos ‘embutam’ no mercado da arte simplesmente porque nós não estamos nem aí pra isso!”¹⁸⁵. Esse posicionamento diante do mercado e das instituições de arte é muito singular e radical, mesmo se pensado em meio aos artistas de rua, de protesto e, até mesmo, anticapitalistas.

Em abril de 2011 o Voina recebeu do Ministério da Cultura russo o prêmio de “Inovação” na categoria de “Trabalho em arte visual”. A ação premiada foi o “Pau capturado pela SSF”. O valor do prêmio estipulado para essa categoria era de 400.000 roubles (o equivalente a 10.000 euros), e foi recusado pelos integrantes do Voina. Essa premiação explicita a tentativa de captura do Estado, a tentativa de pacificá-los e de abrir diálogo para negociações.

Mas não é só em relação à recusa a uma arte comercial, ou que dê lucros ainda que mínimos aos artistas, que o Voina se diferencia em meio ao que se convencionou chamar de arte contemporânea, apesar do reconhecimento em todo o planeta. Na maioria das vezes as ações do Voina não são consideradas formas legítimas de arte. A arte do Voina incomoda. E incomoda exatamente por não estar dissociada do estilo de vida ético e político daqueles que a fazem. No limite, essa arte é tornada crime.

Nós lutamos contra o glamour e o conformismo. Na nossa ação ‘Como apanhar um frango? O conto de como uma buceta alimenta todo o grupo’, uma ativista enfiou um frango dentro de sua vagina. Esse tipo de arte corporal faria um glamouroso visitante de uma galeria vomitar.¹⁸⁶

Foi por um período muito curto na história da Rússia que os artistas não enfrentaram violências institucionais. Isso aconteceu apenas na transição entre os

¹⁸⁴“Witness to Pussy Riot’s activist beginnings”. Disponível em: <http://www.reuters.com/article/2012/08/16/us-blog-pussy-riots-idUSBRE87F0PW20120816>. (Consultado em 11 de janeiro de 2014).

¹⁸⁵ Oleg Vorotnikov em entrevista ao site *BOMB*. Disponível em: <http://bombsite.com/issues/1000/articles/4776>. (Consultado em 11 de janeiro de 2014).

¹⁸⁶ Idem. “Como apanhar um frango? O conto de como uma buceta alimenta todo o grupo” foi uma ação em um supermercado de São Petersburgo, em julho de 2010. Nakhodka foi até a sessão de refrigerados, pegou uma bandeja com frango congelado, retirou o frango da embalagem e o enfiou na vagina. Ao sair do estabelecimento, retirou o frango de dentro de seu corpo e se uniu a um grupo que protestava na porta da loja. Os ativistas seguravam cartazes com a palavra “bezplyadno” que significa “sem se prostituir” e “besplatno”, livre (de custo).

Ver: http://www.liveleak.com/view?i=fef_1279895437

regimes, logo após o fim do regime soviético, chegando ao fim em 1998, quando o artista Avdei Ter-Oganian foi acusado por “incitação ao ódio religioso” devido a obra “Youth Atheism”, na qual destrói uma imagem sacra. Diante da ameaça de prisão, Ter-Oganian fugiu para à Republica Tcheca¹⁸⁷.

Ao todo o Voina teve mais de 20 processos criminais, alguns ainda em andamento, e seus integrantes foram detidos algumas vezes. Vor e Lenya foram presos em novembro de 2010 pela performance “Revolução Grandiosa”, na qual capotaram sete viaturas policiais vazias, acusados de violação do Artigo 213 da Constituição russa e condenados por “vandalismo motivado por ódio ou hostilidade para com um grupo social”. Eles permaneceram detidos até o julgamento e, paga a fiança com dinheiro arrecadado por artistas, anarquistas e socialistas, foram soltos.

Em fevereiro de 2011, foram detidos novamente devido a suposta conexão com um grupo anticorrupção, mas foram liberados mediante o pagamento da fiança. A arrecadação deste dinheiro envolveu o apoio de artistas de rua como Banksy, que angariou mais da metade do dinheiro da fiança vendendo suas obras. Em 31 de março, Vor foi detido de novo, mas liberado no mesmo dia, por agredir um policial em uma manifestação a favor do enforço do artigo 31 da Constituição russa que garante o direito a realização de assembleias pacíficas. Houve confronto entre manifestantes e policiais, e os manifestantes despejaram garrafas com urina nos policiais. Em julho, foi emitida uma procuração internacional pela sua detenção. Ele é um dos nomes na lista de procurados pela Interpol sob a acusação de “insultar representantes da autoridade, usar violência contra representantes das autoridade.”¹⁸⁸ O Comitê de Investigações da Rússia descreve o Voina como:

um coletivo de esquerda radical, anarquista, cuja meta central são ações diretas contra as autoridades, e especificamente contra os enforços oficiais da lei com o objetivo de desacreditá-los aos olhos do público. Ramificações do Voina existem em todas as grandes cidades russas. O número de simpatizantes do grupo é aproximadamente 3000. Os membros do Voina mantém contato com grupos e indivíduos anarquistas de todo o mundo sustentando suas ideias radicais de

¹⁸⁷ Ver: <http://www.artnews.com/2009/10/01/art-in-russia-under-attack/>. (Consultado em 18 de janeiro de 2014).

¹⁸⁸ Ver: <http://blogs.artinfo.com/artintheair/2011/07/22/russia-places-voina-member-on-international-wanted-list/>; http://www.interpol.int/%20%E8%94%91%E6%8B%B7%E9%AA%91%E6%8B%B7%E8%94%91%E6%8B%B7%E7%82%89%E8%94%91%E6%8B%B7%E6%80%99%E6%8B%B7%E9%94%9F%E7%9F%AB%E9%94%9F%E9%93%B0%E6%A3%B5%E9%94%9F%E8%A7%A3%E9%94%9F%E6%96%A4%E6%8B%B7%E8%94%91%E6%8B%B7%E9%99%86en/Wanted-Persons/%28wanted_id%29/2013-36042. (Consultados em 18 de janeiro de 2014).

esquerda na arte e na ordem mundial (Itália, Eslováquia, França, EUA, África do Sul, Grécia).¹⁸⁹

Lenya, Vor e Koza alegam terem sido atacados por policiais à paisana do Serviços Especiais Contra Extremismo da polícia de São Petersburgo. Eles viveram como fugitivos em São Petersburgo por um tempo, tinham que mudar constantemente de moradia para evitar serem pegos. Desde 2010, Koza vivia sem qualquer documento de identidade ou cidadania. Em uma investigação, a polícia de Serviços Especiais Contra Extremismo do Departamento Federal do Noroeste da Rússia confiscou todos os seus documentos. O fato de Koza ter seus documentos confiscados pelo Estado, além de anular seus direitos de cidadã, a impossibilitou de usufruir de serviços de saúde pública. Seu filho, Kasper, também esteve impossibilitado de usufruir desses serviços, pois na Rússia é necessária a apresentação da documentação materna para tal finalidade.

Não obstante, o Estado tentou por diversas vezes roubar Kasper de Koza e Vor. Kasper é o mais jovem preso político da Rússia. Ele foi preso três vezes pela polícia russa em conexão com as nossas atividades. Em 31 de março de 2011 a polícia prendeu Kasper na rua, na Avenida Nevsky, no coração de São Petersburgo. Eles o arrancaram de seus braços de seus pais a força e o levaram para um hospital como uma criança não identificada.¹⁹⁰

Tal como mulheres drogadas e loucas, as anarquistas também não são consideradas aptas para cuidarem de seus filhos. Continuam, como no século XIX, a serem tidas como criminosas inatas, por isso seus filhos são tratados pelas autoridades como crianças bastardas. Essa moral remete, no limite, à Antropologia Criminal do final do século XIX. César Lombroso construiu uma verdade científica sobre a natureza dos anarquistas buscando vinculá-los aos loucos e criminosos, “Daí que os autores mais ativos da ideia anárquica são (salvo pouquíssimas exceções como Ibsen, Reclus e Kropotkin) loucos ou criminosos, e muitas vezes, ambas as coisas” (Lombroso, 1977: 25).

No final de 2012, Vor, Koza e seu filho Kasper foram viver na Itália. No entanto, continuam sendo procurados pela polícia. Em julho de 2014, Koza e Vor foram atacados por um grupo de civis, que Koza acredita serem socialistas opostos às ações do Voina. Vor foi hospitalizado, reconhecido pela polícia como asilado político e detido até

¹⁸⁹Disponível em: <http://en.free-voina.org/about>. (Consultado em 18 de janeiro de 2014).

¹⁹⁰ Disponível em: <http://bombsite.com/issues/1000/articles/4776>. (Consultado em 11 de janeiro de 2014).

juízo que decidiria se ele seria ou não deportado para a Rússia. Depois de cerca de dez dias na cadeia, ele foi solto e sua deportação refutada.

Diante da violência do Estado e das acusações pelas quais são julgados, não só nos tribunais do Estado, os integrantes do Voina afirmam:

[Koza:] Não há medo. Há aversão pelo discurso fascista que as autoridades impõem à Rússia.

[Sarna:] Nós somos contra o confronto. Somos pela paz, amor e liberdade!

[Plut:] Mas as autoridades russas nos forçam ao confronto. Eles já começaram a guerra contra seu próprio povo, que não é mais do que um obstáculo na pilhagem dos petrodólares.

(...)

[Koza:] Em três anos nenhuma pessoa foi ferida em nossas ações. Pelo contrário, nós lutamos ideologicamente contra a violência. Nesse mesmo período mencionado a polícia russa matou milhares de pessoas, usando sua possibilidade de alegar ‘violência legítima’.

[Plut:] Não há violência em nossos trabalhos, há apenas uma representação dela. Na ação de comemoração dos dezembristas no supermercado, todos os ativistas foram enforcados em equipamentos seguros e imitaram serem homens mortos.

[Sarna:] Nós fazemos uma paródia das autoridades matando e torturando pessoas.¹⁹¹

Nestes anos, além das obras por *ação direta*, o Voina esteve envolvido na luta pela liberdade dos chamados “presos políticos”. Mesmo com as desavenças com Verzilov, os integrantes do Voina estiveram na luta free pussy riot. Atualmente suas ações são menos radicais, devido à perseguição aos membros do grupo, e consistem na exposição pública de um grande pôster com a foto de Vor atrás das grades e os dizeres: “Voina Wanted”. Vor, desde 2012, é curador da Bienal de Berlim a convite de seu amigo, Artur Żmijewski. No site do Voina, Vor justifica ter aceitado essa curadoria, que ele continua a fazer desde então, devido ao intuito de Żmijewski: “transformar arte em política”¹⁹². Vor afirma ter liberdade para montar a mostra como quiser e que segue recusando a arte comercial. Talvez, diante das perseguições de Estados para além da Rússia, essa tenha sido uma saída segura para ele.

¹⁹¹ Idem.

¹⁹² Disponível em: <http://en.free-voina.org/post/22267051835>. (Consultado em 24 de abril de 2015).

cores ácidas e berros em uma Rússia cinzenta



Figura 72 – Pussy Riot na ação “Osvobodi Bruschatku”, 2011.

O modo de ação do Voina foi retomado pelas *pussies* que filmam suas ações, editam as imagens com a gravação de suas músicas e as publicam na internet. A música é punk rock e as letras são berradas pelas garotas em russo. Tanto as composições, quanto os lugares escolhidos para suas ações, são extremamente coerentes com seu posicionamento político radical e com a história do país marcada por embates libertários contra uma sólida sociabilidade autoritária firmada em anos de Império Czarista e de Ditadura do Partido do Proletariado. Das *riots*, retomam a atitude do *girl power* que as possibilitam fazer suas ações e berrarem como garotas. Assim como as *riots*, que saíram do punk para comporem uma cena de garotas, as *pussies* saíram do Voina e se associaram na Pussy Riot como um grupo de resistência separatista feminista, exclusivo para garotas. Katia e Nadia estavam se dedicando aos estudos feministas e da teoria *queer*, refletindo sobre como transformar sua forma de ação: “As coisas deviam ser feitas de maneira diferente, não somente diferente do que estavam fazendo na Rússia,

mas também diferente do modo como estavam fazendo no Voina. Era um grupo de homens auxiliados por suas esposas” (Gessen, 2014: 60).

N., uma amiga de Nadia e Katia dos tempos do Voina e que também integrou (ou integra) a Pussy Riot, comentou algo nesse sentido, especificamente, sobre Nadia: “ela mudou: ela não se vê mais como um apêndice de Petya [Verzilov] e Vorotnikov, mesmo que ela já tenha se disposto a isso” (N. *apud* Gessen, 2014: 67). A aproximação das reflexões feministas e da teoria *queer* ataçaram em Nadia transformações e outras revoltas.

A Pussy Riot foi inventada em outubro de 2011. Ao final desse mesmo mês, *acontecimentalizaram* em meio à mesmice do dia-a-dia moscovita, tomando os meios de transporte – teto de um ônibus, andaimes e alcovas sobre as escadas rolantes no interior da Estação Central de Metrô de Moscou – chamando uma revolta popular capaz não apenas de ocupar as ruas e praças, mas de “destruir o asfalto.”¹⁹³

Eleitores estão estufados dentro das salas/ As cabines de votação fedem a quartos sufocantes/ Cheira doce e cheira a controle/ O chão foi varrido e a estabilidade foi servida/ Liberte os paralelepípedos!/ Liberte os paralelepípedos!/ Os banheiros estão limpos/ Os frangos estão vestindo suas roupas de civis/ Espectros de Zizek¹⁹⁴ lavados água abaixo nos banheiros/ A Floresta de Khimki saqueada/ Chirikova banida das eleições/ E as feministas levadas para casa de licença maternidade/ Nunca é tarde para se tornar uma dominatrix/ O cacete está carregado/ Berros ficam mais altos/ Estenda os músculos de suas pernas e braços/ O policial está te lambendo entre as pernas/ O ar egípcio faz bem aos pulmões/ Faça uma Tahir na Praça Vermelha/ Passe um dia violento entre mulheres fortes/ Encontre um quebrador de gelo no seu balcão e liberte o paralelepípedo/ Tahrir! Tahrir! Tahrir! Benghazi! [cidade portuária da Líbia]/ Tahrir! Tahrir! Tahrir! Tripoli! [capital da Líbia]/ O chicote feminista é bom para a Rússia (Pussy Riot, “Osvobodí Bruschatku” *apud* Gessen, 2014: 72-73).¹⁹⁵

¹⁹³ Referência ao título da música, traduzida para o inglês como “Raze the pavement”.

¹⁹⁴ Enquanto estava na prisão, Nadia trocou cartas com o filósofo Slavoj Žižek. As cartas foram publicadas em francês e alemão pela revista *Philosophie Magazine*. Foram traduzidas para o inglês e publicadas pelo jornal britânico *The Guardian* (periódico que produziu a maior cobertura do caso das *pussies* desde o começo do processo criminal). As cartas foram traduzidas e publicadas em português pela *Carta Maior*. Nelas, Nadia conta sobre a vida encarcerada e faz elogios ao filósofo que trata a prisão dela e de Masha como o sinal de uma “crise” equiparando-as aos gregos, aos *indignados* e aos movimentos *occupy*. Ver: <http://www.cartamaior.com.br/?%2FEditoria%2FInternacional%2F23-de-fevereiro-de-2013-Querido-Slavoj-%2F6%2F29619>.

¹⁹⁵ A formatação diferenciada das letras das músicas da Pussy Riot é intencional, no intuito de acompanhar às rupturas feitas por elas.

As *pussies* marcam essa ação como a primeira *tour* da Pussy Riot – *Free the Streets* – dedicada à eleição da Duma¹⁹⁶ (Pussy Riot, 2013b: 22-23). Nesta primeira ação, mostram uma das características da maneira como ocupam o espaço: sempre em lugares altos que se assemelham a um palco. Os lugares escolhidos para “Osvobodí Bruschatku” foram por onde se dá a circulação cotidiana em Moscou. Chamam atenção para o modo da circulação em uma grande cidade, irrompendo na paisagem diária daqueles que se locomovem do lar para o emprego, do emprego para o lar. Situam algumas questões que as inquietavam no momento: a destruição da Floresta de Khimki, o banimento de Yevgeniya Chirikova do processo eleitoral e alguns dos alvos constantes de suas lutas, a polícia e as condutas machistas. A construção da estrada M11 que ligará Moscou a São Petersburgo cortando a Floresta de Khimki, na cidade de Khimki, vizinha a capital. Essa decisão foi comunicada aos russos em 2009 e, diante de protestos, o então presidente Medvedev, embargou a obra em agosto de 2010 e a retomou em dezembro. A primeira parte da construção foi concluída em dezembro de 2014.¹⁹⁷ Yevgeniya Chirikova é uma ativista ambientalista que atuou com força na luta pela preservação da Floresta de Khimki e nas manifestações russas do fim de 2011, início de 2012. Ela foi escolhida pela oposição para se candidatar à prefeitura de Khimki, mas sua candidatura foi interdita pelo Estado.¹⁹⁸

Na época em que divulgaram o vídeo da ação, quando ainda tinham um blog ativo na internet, publicaram uma nota recomendando que os russos utilizassem os paralelepípedos quebrados – conforme sugere a letra da canção – nos próximos protestos; possivelmente remetendo a tática *black bloc*¹⁹⁹. E provocaram: “notas de dinheiro serão usadas como papel higiênico.” As *pussies* falam dos levantes na Praça Tahir como uma “inspiração”. Essas menções são, em geral, a respeito da coragem das mulheres egípcias. Ademais, não é de se relevar que os governos e a maioria da população da Rússia, China e Irã se posicionaram à favor do ditador Mohammed Assad, contrários ao levante que se erigia contra a repressão policial, por água potável e mais

¹⁹⁶ Corpo legislativo que dominava as assembleias na Rússia e nas demais repúblicas que formavam a União Soviética.

¹⁹⁷ “Floresta de Khimki: em busca de um compromisso”. *Radio Voz da Rússia*, 2010. Disponível em: <http://br.sputniknews.com/portuguese.ruvr.ru/2010/07/30/13967801/>. (Consultado em 11 de março de 2015).

¹⁹⁸ “Opposition nominates its candidate for Khimki mayor”. *TASS*, 2010. Disponível em: <http://tass.ru/en/opinions/762850>. (Consultado em 11 de março de 2015).

¹⁹⁹ A tática anarquista *black bloc* foi inventada em meio às jornadas *antiglobalização* no final da década de 1990 em Seattle, Estados Unidos; “ao quebrar a prescrição geral de prática da desobediência civil como ação não-violenta e resistência pacífica pela inação, elas atualizam a prática anarquista de ação direta pela revolta” (Passetti; Augusto, 2014).

empregos.²⁰⁰ Não há referências aos demais movimentos de ocupação como as *acampadas* espanholas e o *occupy* estadunidense que aconteceram no mesmo período, em 2011. No entanto, duas *pussies* estiveram nos Estados Unidos para o lançamento do documentário *Pussy Riot – a punk prayer*, em 2012, onde se encontraram com ativistas do Occupy Wall Street e foram a uma reunião na Bluestockings, um centro cultural feminista em Nova Iorque, quando fizeram suas únicas aparições públicas, usando balaclava.

Durante as filmagens de “Osvobodi Bruschatku”, a garota que estava com a câmera apanhou da polícia e algumas delas, como Katia, chegaram a ser detidas, passando uma noite na delegacia. O vídeo se tornou “viral” e colocou a Pussy na mira da imprensa. As manchetes se assemelharam bastante com as divulgadas sobre as *riots* nos Estados Unidos, na década de 1990: “Um grupo feminista que se chama Pussy Riot consiste em cinco garotas mascaradas com vozes ruins que as usam para gritar músicas sobre a tirania do trabalho de casa, a tripla jornada das mulheres, as tendências revolucionárias contemporâneas, e o direito de subjugar os homens” (Gessen, 2014: 73), com o agravante de que noticiavam suas ações como “ilegais”.

Na sequência, as garotas fizeram mais quatro concertos. Três semanas depois, em novembro, aconteceu a ação “Kropotkin-Vodka”, marcando o posicionamento das *pussies* em relação às restrições de liberdade na Rússia e explicitando sua associação aos anarquismos e saudando o anarquista russo Pyotr Kropotkin. Explicitaram também o que a russa Masha Gessen denomina de “a era Putin de obsessão com o luxo” (Gessen, 2014: 73). As ações aconteceram em vitrines e dentro de butiques caras da luxuosa rua Stoleshnikov Lane, nas quais adentravam, com suas roupas multicoloridas e balaclavas, tiravam os instrumentos das *bags* e berravam a canção até que os seguranças as expulsassem. Os *takes* nas vitrines mostram as *pussies* simulando masturbações. Tocaram também no telhado de um ‘It bar’ de vidro que encobria um carro de última geração e interromperam um desfile de moda, tomando às passarelas com seus instrumentos.

Use sua frigideira para ocupar a cidade/ Saia com seu aspirador de pó
e alcance o orgasmo/ Seduza batalhões de mulheres policiais/ Policiais
pelados estão felizes com as novas reformas/ Foda-se o sexista
maldito putinista!/ Vodka Kropotkin está enchendo os estômagos
deles/ Você se sente bem, enquanto aqueles Kremlins bastardos/

²⁰⁰ Ver: “Síria: mortes, cortes e aquilo que escapa” *Hypomnemata* 159 do Nu-Sol. Disponível em: <http://www.nu-sol.org/hypomnemata/boletim.php?idhypom=190>. (Consultado em 11 de março de 2015).

enfrentem a revolta dos toaletes, envenenamento fatal/ Nenhuma luz piscante irá salvá-los. Kennedy está esperando/ Durma, outro dia virá, tempo de subjugar/ O soco inglês no seu bolso, formatado no feminismo / Leve a sua sopa para a Sibéria Oriental/ Para fazer a revolta realmente bruta/ Foda-se o sexista maldito putinista! (Pussy Riot, “Kropotkin-Vodka” apud Gessen, 2014: 74).²⁰¹

Nas ações de “Kropotkin-Vodka” tornaram-se mais sagazes ao tratar com os policiais, desenvolvendo algumas medidas como: não dar seus nomes reais e sempre contar uma boa história – geralmente diziam que se tratava de um trabalho para um curso de teatro e nada mais, evitando entrar em confrontos desnecessários, pois sabiam que estavam de olho nelas. Quando fugiram do local do desfile em que fizeram uma das ações de “Kropotkin-Vodka”, passaram pela Catedral do Cristo Salvador onde milhares de pessoas esperavam para ver uma relíquia da Virgem Maria: seu cinto de castidade. Essa cena as impressionou e desdobrou-se em uma outra ação, em fevereiro de 2012.



²⁰¹ Ver: <http://www.youtube.com/watch?v=ohI6KXecU8U>



Figuras 73 (na página anterior) e 74 – Pussy Riot na ação “Kropotkin-Vodka”, 2011.

No dia 14 de dezembro, aconteceu a terceira *tour*, sobre o telhado de um prédio vizinho ao Centro de Detenção de Moscou, local escolhido devido a detenção de diversos manifestantes em uma marcha contra Putin realizada no dia 06 de dezembro. Quando estavam escalando o muro do prédio que dava para o Centro de Detenção uma viatura policial estacionou no local e um dos policiais ordenou que elas descessem. As *pussies* ignoraram a ordem, estenderam uma faixa em que se lia “Liberdade de protesto”, pegaram seus instrumentos e berraram a canção:

Tempo de aprender a ocupar as praças/ Poder para as massas, que se fodam os líderes/ Ação direta é o futuro da espécie humana/ LGBT’s, feministas, defendem a nação/ Morte à prisão, liberdade de protesto!/ Faça os policiais trabalharem para a liberdade/ Os protestos servem para melhorar o clima/ Ocupe as praças, faça uma tomada pacífica/ Tire todas as armas dos policiais/ Morte à prisão, liberdade de protesto!/ Encha a cidade, as praças e as ruas/ Há muito que fazer na Rússia, esqueça as ostras/ Abra as portas, tire as dragonas [ombreiras do uniformes militares]/ Venha e prove a liberdade conosco/ Morte à prisão, liberdade de protesto (Pussy Riot, “Smert tyurme, svobodu protestu” *apud* Gessen, 2014: 100).

Quando cantaram o refrão pela segunda vez, “Morte à prisão”, os presos responderam: “Liberdade de protesto”. “Os homens sacudiam as barras em suas janelas, e parecia que o centro de detenções especiais ia explodir” (Gessen, 2014: 100). A ação, que teve até bombas de fumaça coloridas, foi aplaudida pelos presos que assistiram da janela de suas celas. Os policiais desistiram de ordenar que elas descessem e se recolheram para dentro do Centro de Detenção. Foi a primeira vez que tiveram uma “plateia” receptiva e fizeram a ação de uma só vez, como aparece registrada em vídeo.²⁰²

Essa terceira ação, somada às manifestações de rua, levaram a Pussy Riot a serem continuamente noticiadas pela mídia russa. De acordo com Masha Gessen, houve um aumento de protestos como performances artísticas de rua, manifestações não autorizadas e *flashmobs* no metro. Essas ações foram atribuídas diretamente ou insinuadas como influenciadas pelas *pussies*. Elas resolveram dar um tempo nas ações.



Figura 75 – Pussy Riot na ação “Smert tyurme, svobodu protestu”, 2011.

²⁰² Ver: <http://www.youtube.com/watch?v=mmYzBjYV0I>.

Para o retorno escolheram um lugar ainda mais ousado, a Praça Vermelha, que diante de tantas manifestações era um dos lugares mais visados pela polícia. Na manhã da ação, no dia 20 de janeiro de 2012, elas souberam que três ativistas gays tinham sido presos, naquela mesma manhã, por ficarem na Praça segurando uma faixa onde se lia “Sustente uma Parada Gay na Praça Vermelha”. Paradas Gays são realizadas anualmente em São Petersburgo e Moscou desde 2006, mesmo sendo ilegais. Em todos os anos terminaram com violência por parte da polícia e seus aliados, grupos nazistas e de extrema-direita, e prisões de manifestantes – Nadia e Katia foram presas algumas vezes em Paradas Gays. Em 1920, após a Revolução, o Estado aboliu o casamento e os bolcheviques confrontavam a moral burguesa da monogamia; no início dos anos 1930, o casamento foi restituído legalmente e o aborto e a homossexualidade voltaram a ser punidos por lei. A moral soviética, como a moral czarista e a moral burguesa, condenava a prática da homossexualidade. Desde o Regime Soviético até 1993, a homossexualidade era considerada crime na Rússia, e doença mental até 1999. Apesar de não ser mais considerada crime ou doença, a legislação russa democrática atual, bem como a maior parte da população, tem os gays como moralmente inaceitáveis sendo muito comuns casos de extrema violência contra pessoas que são ou parecem ser gays.

A quarta *tour* da Pussy Riot aconteceu no Lobnoye Mesto, na Praça Vermelha, próximo ao Kremlin. Escolheram esse local para lembrar de sete dissidentes do regime Soviético que ficaram ali segurando uma faixa, em 1968, que dizia: “Pela nossa liberdade e pela de vocês. Neste concerto chamaram uma revolta popular, inspiradas pela manifestação contra Putin que levou cerca de cem mil pessoas às ruas, no dia 06 de dezembro de 2011.



Figura 76 – Pussy Riot na ação “Putin Zassal”, 2012.

Shayba, uma das *pussies*, indicou o porquê do título “Putin Zassal”, que pode ser traduzido como Putin ficou assustado ou Putin se mijou. “Nós vimos como as tropas estavam se movendo por Moscou, havia helicópteros no céu, os militares estavam em alerta. O regime molhou suas calças naquele dia. E o símbolo desse regime é o Putin.”²⁰³

Uma coluna de rebeldes se move em direção ao Kremlin/ As janelas do FSB [Serviço de Segurança Federal] estão explodindo/ Bitches se mijam atrás das paredes vermelhas/ A revolta [riot] está abortando o sistema!/ Revolta russa, o chamado do protesto/ Revolta russa, Putin de mijou/ Revolta russa significa que nós existimos/ Revolta revolta revolta russa/ Venha/ Viva na Vermelha/ Mostre liberdade/ Fúria civil/ Engordou com a cultura da histeria masculina/ O corte das lideranças estão causando o apodrecimento de cérebros/ A religião ortodoxa é um pau duro/ Os pacientes são instruídos a aceitar em conformidade/ O regime que censurar seus sonhos/ Chegou a hora de

²⁰³ “Pussy Riot dig claws into Putin”. Disponível em: <http://www.ft.com/intl/cms/s/0/8efa1f1e-6f82-11e1-b3f9-00144feab49a.html>. (Consultado em 12 de março de 2015).

entender, chegou a hora de confrontar/ Um bando de bitches do regime sexista/ estão implorando o perdão às guerreiras feministas (Pussy Riot, “Putin Zassal” apud Gessen, 2014: 104-105).²⁰⁴



Figura 77 – Polícia abordando *pussies* após ação “Putin Zassal”, 2012.

Assim que as *pussies* começaram a cantar, oficiais da Guarda Federal se posicionaram em frente ao “palco”. Quando desceram, um policial a paisana as conduziu à delegacia. As oito garotas que fizeram a ação foram interrogadas e somente liberadas após dizerem seus nomes de identidade, menos uma delas, Seraphima, que tinha uma lata de querosene e uma foto ampliada de Putin junto do ditador Muammar Kadafi: ela iria atear fogo na imagem durante a ação, mas acabou não conseguindo fazê-lo. Seraphima insistiu em não dizer seu nome e permaneceu mais algumas horas sendo ameaçada e apossada na delegacia. Teve pertences roubados e seus cigarros destruídos, mas não revelou sua verdadeira identidade. As garotas faziam pesquisas para saber que nomes dariam à polícia, e a dona do codinome escolhido por Seraphima teve apenas um

²⁰⁴ Ver: http://www.youtube.com/watch?v=Momp_86eb1E.

agravante a sua pena anterior: dirigir embriagada. As *pussies* Galkina e Schebleva, foram condenadas por “violar as regras de condução de piquetes e por fazer uma manifestação não-autorizada” e tiveram que pagar uma fiança de 500 roubles cada.

As garotas decidiram que a próxima ação seria na Catedral do Cristo Salvador. A escolha deste lugar se deu por que “este é o mais importante símbolo para o poder político do patriarcado” (Pussy Riot, 2013b: 23). Pela primeira vez houve divergência entre elas, Seraphima tentou convencê-las de que fazer uma ação dentro daquela igreja, depois do que havia ocorrido na Praça Vermelha, era se disponibilizarem a serem presas. A proposta de Nadia e Katia foi aceita pelas demais, ao argumentarem que os artistas que afrontavam questões religiosas enfrentavam processos, como os curadores da Forbidden Art e Avdei Ter-Oganian, mas que nenhum foi preso. Seraphima não só saiu da Pussy Riot como deixou o país. Elas estudaram bastante o lugar, frequentaram a igreja e entenderam o seu forte esquema de segurança. Katia achou difícil que conseguissem fazer a ação e propôs que filmassem sua dança também na Catedral da Aparição, uma igreja menor e menos importante. Seis *pussies* fizeram a ação na Aparição.

A *pussy* Morzh também começou a achar que a ação na Catedral do Cristo Salvador seria arriscada demais: “Era um projeto da Nadia, eu não estava dando ideias, era apenas uma participante, mas as consequências poderiam ser sérias (Morzh *apud* Gessen, 2014: 115). Morzh sugeriu que erguessem a bandeira gay no altar, mas Nadia vetou, e ela começou a se sentir um “extra no show da Nadia” (Idem). As oito da manhã do dia da ação, em 21 de fevereiro de 2012, ela mandou uma mensagem para Nadia dizendo que não conseguiria fazê-lo.

Foram em cinco, dentre elas Masha, nova entre elas, amiga de N., e que por seu estilo hippie, diferente das outras garotas, as deixavam meio receosas. Elas entraram na Catedral e assim que Nadia tirou o amplificador da mochila, ao menos vinte jornalistas sacaram suas câmeras. Elas deixaram algumas pessoas de fora do grupo saberem da ação e a informação vazou. Quando elas se aproximaram do altar, dois funcionários da igreja se apressaram em puxar os tapetes. Katia foi a primeira a subir, pois tinha que desempacotar sua guitarra que estava numa *bag* disfarçada. Um dos seguranças da igreja a segurou, arrancou sua balaclava e a levou para fora, de onde Katia ouviu as garotas berrando “Merda, merda, a merda do senhor”. A ação na Catedral do Cristo Salvador durou cerca de 45 segundos apenas, como Katia imaginou que aconteceria.

Virgem Maria, mãe de Deus, leve o Putin embora/ Leve o Putin embora! Leve o Putin embora!/ Batina preta, dragonas [ombreiras de uniformes militares] douradas/ Todos os paroquianos se curvam para rastejar/ O fantasma da liberdade está no céu/ E o orgulho gay foi enviado acorrentado para a Sibéria/ A cabeça da KGB, seu santo chefe dessa terra/ Coloca manifestantes sob guarda/ E os leva para a prisão/ Para que não ofendam sua santidade/ Mulheres devem parir e amar/ Merda! Merda! A merda do Senhor!/ Virgem Maria, mãe de Deus, se torne feminista!/ Se torne feminista! Se torne feminista!/ A Igreja louva podres ditadores/ A procissão dos carregadores da cruz²⁰⁵ de limousines pretas/ Um professor-pregador vai te encontrar na escola/ Vá para a aula – traga dinheiro para ele!/ O Patriarca Gundyaev²⁰⁶ acredita em Putin/ Bitch, melhor acreditar em Deus ao invés disso! O cinto da Virgem não pode substituir os encontros da massa/ Maria, Mãe de Deus, está conosco em protesto! (Pussy Riot, “Punk Prayer – Mother of God Drive Putin Away” *apud* Gessen, 2014: 117-118).²⁰⁷

As outras garotas que filmaram a ação fugiram, deixando apenas o cartão de memória com a Katia. Ela, Nadia e Masha editaram o vídeo e o postaram no YouTube no mesmo dia. Jornalistas ligavam para elas, *twitters* eram postados comentando a ação. Tudo parecia normal, elas agendaram uma coletiva com a imprensa no Zverev Center of Contemporary Art. Mas, logo a *acontecimentalização* na Catedral levou fiéis ortodoxos se articularem para pressionar a opinião pública e as autoridades a punir as jovens envolvidas. Masha foi a primeira a ser procurada. Ela, Katia e Nadia fugiram do centro de Moscou, esconderam-se e ficaram incontactáveis, desse modo, desconheciam que suas casas haviam sido reviradas, que a polícia as procurava e a violenta reação popular.

Membros dos Carregadores da Cruz apontavam Nadia como líder demoníaca do grupo que planeja destruir a Igreja e o Estado. “Nós realmente temos que lutar contra *Pussy Riot* (...) No século XVI elas seriam queimadas, mas a Igreja Ortodoxa é benevolente (...) Nós iremos puni-las usando a lei” (Pozdorovkin; Lerner, 2013), afirmou um dos carregadores. Ao que outro membro do grupo acrescentou “Se tivessem ido a uma mesquita isso teria acontecido [faz gesto de decapitação] a todas as punks” (Idem). Junto a outros fiéis, os carregadores saíram em protesto nos arredores da Catedral. Muitos reclamavam que por mais de setenta anos não puderam praticar suas crenças. O protesto terminou com uma grande missa diante da Catedral celebrada pelo

²⁰⁵ Referência ao grupo Carregadores da Cruz, da Igreja Ortodoxa Russa.

²⁰⁶ Referência ao Patriarca Kirill Gundyaev, atual líder da Igreja Ortodoxa Russa.

²⁰⁷ Ver: <http://www.youtube.com/watch?v=ALS92big4TY>.

Patriarca Kirill que apelou: “Nós não temos futuro se rimos dos lugares sagrados. Nenhum fiel deve dizer ‘isso não me diz respeito’” (Ibidem).



Figura 78 – Pussy Riot na ação “Punk Prayer – Mother of God Drive Putin Away”, 2012.

Após a imediata reação da Igreja e de seus fiéis, a imprensa russa passou a veicular ainda mais notícias relacionadas ao caso. Na maioria das vezes, eram chamados comentaristas líderes religiosos e críticos de arte; estes últimos enfatizando a falta de talento e a infantilidade das jovens. Nos programas de televisão se ouvia afirmações como “elas estão fazendo o mesmo que os bolcheviques fizeram nos anos 20 e 30”; “elas são revolucionárias, são demônios reais. Elas querem mudar nosso estilo de vida” (Ibidem). Além de induzir a construção das *pussy riots*, ora como criminosas ora como idiotas sem talento – duas construções já comuns à imprensa sobre o *punk*, associado a criminosos quando a sua aparição na metade da década de 1970 na Inglaterra, e as *riot grrrls* tidas como adolescentes sem talento ou perigosas femi-nazis no início da década de 1990 nos Estados Unidos – a mídia russa atuou no sentido de auxiliar a polícia a encontrá-las. O jornal *The Moscow Times* publicou em seu *twitter*: “a polícia procura por outras participantes da performance na Catedral. Membros desconhecidas da #Pussy Riot estão a solta” (Ibidem).

Este incentivo à denúncia fez aumentar a vontade de castigo também em suas formas exteriores à lei, manifestas por pequenos fascismos. Anna Zobrina, do grupo de apoio às Pussy Riots, conta que se veiculava: “‘ache, estupe e queime essas putas’ como uma postagem típica em blogs da internet” (Zobrina, 2013: 15). Também foram registrados confrontos violentos de policiais e da população civil contra manifestantes a favor das *pussy riots*; além de ameaças aos parentes das jovens.

Enquanto isso, as *pussies* se refugiavam na casa de conhecidos, Verzilov ia e voltava, pois continuava comparecendo no emprego, e sempre estava com seu iPhone ligado, o que causou brigas com Katia. No dia da eleição de Putin, Verzilov e Nadia saíram de um de seus esconderijos para ir concertar um notebook que havia quebrado. Os dois foram reconhecidos e pegos pela polícia. Nadia ficou detida e Verzilov foi solto. No mesmo dia a polícia prendeu Masha. Katia quase escapou por não estar carregando seu documento de identidade, então sustentou o nome falso que havia usado anteriormente, mas a polícia tinha sequestrado seu computador e achado uma pasta intitulada “pussy riot songs”. Ela confessou sua real identidade e integrar a Pussy Riot após ser ameaçada de estupro por um dos agentes. Mesmo assim, ela foi autorizada a sair “em liberdade”. Katia continuou em Moscou e foi pega pouco mais de dez dias depois. As três permaneceram encarceradas desde março, durante todo o julgamento, até o veredito final: culpadas, no dia 17 de agosto de 2012, no tribunal de Khamovniki.

a construção de um crime e a afronta pussy ao tribunal

A Catedral do Cristo Salvador foi construída no ano de 1812 a partir de doações financeiras de fiéis. Depois da revolução de 1917, os bolcheviques implementaram políticas antirreligiosas que culminaram, em 1931, durante o governo de Stálin, na demolição da Catedral. No local, foi construída uma piscina pública. Após a queda do muro de Berlim e o fim da União Soviética, a Catedral foi reconstruída.

Em seu depoimento, após recusar a conduta esperada de réu negando demonstrar arrependimento e elencar circunstâncias que pudessem atenuar a sentença, Katia explicou o porquê de o concerto ter sido nessa igreja. Ela conta que depois que Putin nomeou Kirill, seu colega nos tempos em que ambos serviam a KGB, líder da Igreja Católica Ortodoxa Russa “a Catedral do Cristo Salvador começou a ser usada, abertamente, como cenário chamativo para políticos das forças de segurança” (Samutsevich, 2013: 30). Fato este que atingiu seu apogeu quando, às vésperas das eleições e após a ação na Catedral, Kirill veio a público pedir que os católicos votassem em Putin. Durante o julgamento das *pussies* muito se falou sobre a antiga, mas atualizada, disputa entre ditadura socialista e democracia capitalista, contudo esqueceram que a relação entre a Igreja Ortodoxa e o Estado russos data de um período anterior.

Katia acrescentou, “Se tivéssemos cantado ‘Virgem Maria, proteja o Putin’ ou ‘Virgem Maria, não se torne uma feminista’, não estaríamos aqui” (Pozdorovkin; Lerner, 2013). Deste modo, tanto em seu depoimento quanto em outros de Nadia e de Masha, ressalva-se o caráter político da ação que buscou escancarar as relações entre Igreja e Estado. “Nossa motivação foi puramente política e artística”, afirmou Nadezhda diante das acusações de que se tratou de um crime de “incitação do ódio religioso” (Tolokonnikova, 2013: 34).

Judith Butler ao analisar a ação das garotas na Catedral e seus efeitos políticos, mostra que a “performace” das *pussies* na igreja explodiu o modo correto e obediente dos corpos existirem neste “local de ritual”. “Essas performaces também são formas de expressão política explícitas, intervindo nas instituições estabelecidas e nos rituais do dia-a-dia para expor e resistir a operação do poder político sustentado pela autoridade da Igreja e pela violência do Estado” (Butler, 2014: 3-4).

Inicialmente, as *pussies* foram presas sob a condenação de blasfêmia. Contudo, desde 1918, quando o governo bolchevique declarou a separação entre a Igreja e o Estado, não existem leis proibitivas a cerca da blasfêmia. Sendo assim, as garotas foram detidas sob a acusação de “vandalismo e incitação do ódio religioso.” Neste sentido, Anna Zobrina sinalizou: “A acusação busca incriminar as mulheres de tudo o que, de acordo com as sagradas tradições, poderia constituir blasfêmia; traduzida em termos legais como ‘vandalismo’” (Zobrina, 2013: 16). A blasfêmia, por definição: “ultraje a algo considerado sagrado, a uma divindade ou religião”, é redimensionada em vandalismo, “ato de destruição gratuita e injustificável de bens privados ou públicos”. Na ação das *pussy riots* na Catedral não houve destruição de bens, mas não é a veracidade dos fatos que interessou, mas a construção de uma verdade solidificada, em ambos os casos, com base em uma moral.

Em *Vigiar e Punir*, Michel Foucault (2010) mostra que as leis, antes de se tornarem leis de fato, encontram-se fixadas na moral e, portanto, introjetadas na conduta da maioria. As bases da lei, assim como os preceitos religiosos, encontram-se na moral. O anarquista russo, Mikhail Bakunin, ao redigir seu escrito “O princípio do Estado” no século XIX, mostrou aproximações importantes entre o Estado e as religiões monoteístas. Sobre a moral do Estado, esta grande abstração da imaginação humana tal qual as religiões e divindades, afirmou: “O Estado não reconhece outra virtude. Tudo o que lhe serve é bom e tudo o que é contrário a seus interesses é declarado criminoso. Tal é a moral dos Estados” (Bakunin, 2011: 51). A partir das considerações de Bakunin, podemos pensar em um duplo indissociável Estado-religião, mesmo que tanto se fale – e muito foi dito a respeito nesse julgamento em especial – em Estado laico ou secular.

A cada uma dessas ficções [religiosas] corresponde, sabe-se perfeitamente, alguma realidade monstruosa; assim, o amor celeste não teve nunca outro efeito que o ódio terrestre, a bondade divina só produziu o mal, e a liberdade de Deus significa a escravidão aqui embaixo. Veremos de imediato que o mesmo acontece com todas as ficções políticas e jurídicas, pois tanto umas quanto as outras são, por outra parte, consequências ou transformações da ficção religiosa (Idem: 61).

Não somente a lei e o crime passam por um crivo moral e religioso, todo o funcionamento do tribunal se fixa sobre bases religiosas: “Os investigadores nos disseram, repetidas vezes, que se nós aceitássemos a culpa, nós poderíamos ser soltas.

Nós recusamos. Se nós admitirmos a culpa sob o artigo 231, nós estaremos sendo incoerentes com nós mesmas” (Tolokonnikova, 2013: 27).

As três *pussies* se recusaram a assumir culpa ou demonstrar arrependimento, aceitar desculpas das autoridades ou pedir desculpas a elas ou à sociedade. Aos fiéis ofendidos, reiteraram não ter se tratado de uma ação antirreligião, ateuista ou impulsionada por ódio religioso, mas sim de uma ação política. Ainda aos fiéis, disseram sentir muito por terem gerado tanto desconforto, o que não era a intenção, e também sentir muito pelo fato deles não terem “entendido bem” sua arte.

Em seu escrito “De crimes e punições”, William Godwin mostrou que o perdão, com sua base moral e religiosa, é o princípio da tirania e da dívida eterna e faz funcionar o regime do castigo e da confissão.

Um sistema de perdões é um sistema de escravidão imitigada. Sou ensinado a esperar um certo evento desejável, a partir do quê? Da clemência: a descontrolada, imerecida bondade de outro mortal. Pode uma lição ser mais degradante? O servilismo pusilânime do homem que se devota com obsequiedade eterna a outro, porque esse outro, tendo começado a ser injusto, estagna-se em sua carreira, o ardor com o qual confessa a justiça de sua sentença e a enormidade de seus merecimentos constituirão uma fábula que épocas futuras acharão difícil de entender (Godwin, 2004: 83).

Godwin foi adiante ao afirmar que toda legislação punitiva reduz todos a uma massa de covardes. Pode-se dizer, neste sentido, que o perdão faz funcionar uma relação de *assujeitamento*, na qual um ser se mostra e se exerce mais grandioso sobre outro, menos virtuoso ou errante.

Durante todo o julgamento, frente à acusação de que escondiam os reais motivos que as levaram ao concerto na Catedral, Katia, Maria e Nadia reiteraram estar dizendo a verdade. Dizer a verdade, para elas, não está relacionado a um pronunciamento final, ao inquérito incontestável ou ao que se proponha universal. Dizer a verdade, o que por elas é posto como um “princípio ético”, é ser coerente com seus pensamentos e estilos de vida, mesmo diante do risco. A afronta das garotas ao tribunal, às autoridades e aos fascistas apresenta-se com coerência ao estilo de vida e ao posicionamento político delas, um proferir parresiástico de verdade.

Foucault (2011) mostra que a parrésia pressupõe, não só a coragem de dizer a verdade, mas a coragem de ouvi-la e aceitá-la como tal. O tribunal não comporta uma relação como esta. A parrésia não acontece em função de relações verticais de poder que exigem uma autoridade fixa e o assujeitamento. Portanto, a parrésia, nesse sentido

aqui apresentado, foi uma atitude política própria às relações e aos indivíduos libertários.

do totalitarismo à democracia : a continuidade do Estado, da polícia e da prisão

Emma Goldman, anarquista lituana, depois de exílio nos Estados Unidos voltou à Rússia após a revolução de 1917. Ela conta em seu escrito “Minha outra desilusão na Rússia” a dura perseguição aos anarquistas, posta já na gestão de Lenin. Os anarquistas eram presos, e até mesmo executados, sem nenhuma acusação a não ser o fato de serem anarquistas como foi o caso de Fanya Baron, que havia escapado da prisão de Ryazan alguns meses antes, e Lev Tcherny dois dos anarquistas russos mais conhecidos mortos pelo regime.

Quase todo anarquista conhecido tinha sido preso (...) a masmorra de Romanov estava novamente servindo aos velhos propósitos, até mesmo confinando alguns dos revolucionários que ali haviam sido encarcerados anteriormente. (...) Moscou estava muito agitada por essa ressurreição dos piores métodos de encarceramento do czarismo (Goldman, 2004: 110-111).

No entanto, a repercussão do julgamento e da condenação das três integrantes da Pussy Riot suscitou, tanto dentro da Rússia quanto no exterior, debates acalorados em defesa da democracia. Dentro da Rússia, e de ambos os lados, sublinhou-se a presença do fantasma de mais de meio século de Ditadura do Proletariado. Advogados da defesa afirmaram durante todo o julgamento que nada havia mudado desde aquele período, ou seja, o direito penal se acopla à invariância dos regimes políticos. Fora do tribunal, manifestantes contrários à prisão das garotas gritavam: “é 37 novamente?”, referindo-se ao período do Grande Terror de Stálin. A questão apareceu até mesmo nos depoimentos das garotas, “essa desculpa é pobre para um processo judicial, se aproxima à troika [comitê de três membros] de Stálin” (Tolokonnikova, 2013: 32).

Esquecem-se de que a democracia é uma forma de governo que fortalece a existência do Estado e de suas instituições, dentre elas o tribunal e a prisão. A democracia dá continuidade ao regime dos castigos e à seletividade penal, inerente ao próprio sistema penal. O Estado determina o crime a partir da sua moral e daquilo que não lhe é útil ou que lhe é perigoso, “Apesar do fato de que nos encontramos em uma

situação essencialmente autoritária, vivendo sobre o domínio autoritário, eu vejo esse sistema desintegrando-se diante de três membros da Pussy Riot” (Idem).

Do outro lado, católicos, putnistas, conservadores e a maior parte da opinião publica russa alega que a Pussy Riot se aproxima do stalinismo e que são contrárias à liberdade religiosa. “As liberdades de fala e expressão artística têm seu lugar, mas devem ser exercidas legalmente. (...) O movimento Pussy Riot causou danos irreparáveis ao liberalismo” afirmaram os advogados da acusação (Pozdorovkin; Lerner, 2013). Segundo eles, esse dano irreparável foi o fato delas terem aberto caminho para manifestações fascistas definidas como: “quem não ouve as opiniões dos outros”. Instaura-se a falência das designações das palavras e conceitos em arremedo para a ordem: as fascistas são as outras.

Também do lado da acusação não cabem alegações stalinistas. Quando afirmam que a liberdade tem seu lugar e deve ser exercida legalmente, falam no interior do pensamento liberal. O ataque a Catedral pode ser entendido como um ataque à propriedade, como os fiéis disseram “à nossa Catedral”, e é a propriedade o parâmetro limitador da liberdade e de sua segurança no liberalismo.

O francês Pierre-Joseph Proudhon, o primeiro a se declarar anarquista, mostrou no século XIX como a propriedade é a base para o direito, sendo ela o bem supremo a ser salvaguardado e seu possuidor o mais forte dentro da sociedade. Proudhon, ao analisar os regimes das séries liberdade – democracia e anarquia – e autoridade – monarquia e panarquia ou comunismo – mostra que, em nenhum deles, há a supressão completa da liberdade ou da autoridade. “A autoridade e a liberdade se alternam como que por uma espécie de polarização; que a primeira declina insensivelmente e se retira, enquanto a segunda cresce e se mostra” (Proudhon, 1986: 92).

A democracia, enquanto regime da série liberdade propicia o aumento dos espaços de liberdade. Uma atitude política de parresiasta, como no caso das *pussies*, atua para multiplicar estes espaços. De outro lado, essa liberdade da democracia também abre flanco para a emergência de fascismos e, no limite, a reviravoltas totalitárias. Diferente do que colocaram os advogados da acusação, “o fascismo, enfim, acaba sendo a exceção tolerada pelo liberal diante de uma radicalidade liberadora” (Passetti, 2004: 24), o que foi constatado, a partir da análise apresentada até aqui, pela condenação das três integrantes da Pussy Riot – o que se manifesta, não somente na pena aplicada pelo Estado, mas na proliferação visível de pequenos fascismos no dia-a-dia russo.

Fora da Rússia, renomadas celebridades²⁰⁸ acalentaram o debate a cerca da prisão das *pussies*, atraindo a atenção do ocidente para o caso. Entendendo-as como “presas políticas”, reduziram a situação política posta neste caso a uma perseguição a artistas e um golpe certo na liberdade de expressão. Diplomatas de países como Estados Unidos e Alemanha, além de representantes da União Europeia, criticaram a condenação que consideraram “desproporcional” e incompatível com uma democracia. O primeiro país a se pronunciar oficialmente a respeito da condenação foi os Estados Unidos. Ao mesmo tempo em que pronunciavam se tratar de uma punição “desproporcional para uma democracia”, dezenas de manifestantes eram levados à delegacia por conta de um protesto, contra a prisão das jovens, em frente à embaixada russa na cidade de Nova Iorque.

Poucos dias após a condenação, a Pussy Riot publicou uma nova música “Putin Zazhigayet Kostry”. Pela primeira vez, lançou um vídeo apenas com uma seleção de imagens compiladas, não houve uma ação, por razões simples de se imaginar. Depois, em junho de 2013, gravaram um vídeo, mais como vídeo clipe, sem integrar nenhuma ação.

Na cadeia o Estado é mais forte que o tempo/ Quanto mais prisões,
mais feliz ele é/ Cada prisão é um presente de amor para o sexista/
Quem bombou as bochechas dele do jeito que ele bomba seu o peito e
seu abdômen?/ Mas você não pode nós nos colocar numa caixa/ Jogue
fora o chekista [membros da Cheka, primeiro nome da polícia secreta
soviética], faça isso mais vezes e melhor/ Putin está acendendo o fogo
da revolução/ Ele está entediado e assustado pelo silêncio/ Uma
execução para ele é um gosto podre na boca/ e uma longa sentença de
prisão é causa para uma poluição noturna/ O país está em marcha,
marchando nervoso pelas ruas/ O país está em marcha, marchando
para dizer adeus ao regime O país está em marcha, marchando em
formação feminista/ E Putin está marchando, marchando para dizer
adeus/ Ponha toda a cidade na cadeia pelo 06 de maio/ Sete anos não
são o suficiente, nos dê 18!/ Nos proíba de berrar, difamar, sair na rua/
E aceite Lukashenko²⁰⁹ como sua esposa (Pussy Riot, “Putin
Zazhigayet Kostry” apud Gessen, 2014: 222-223).²¹⁰

Em setembro de 2012, em parceria com a MTV, a Pussy Riot gravou um vídeo agradecendo as celebridades envolvidas na luta contra a prisão das garotas. No vídeo,

²⁰⁸ “Mais de 100 artista defendem Pussy Riot”. Disponível em: <http://www.opais.co.mz/index.php/cultura/82-cultura/26372-mais-de-100-artistas-defendem-pussy-riot.html>. (Consultado em 12 de agosto de 2013).

²⁰⁹ Aleksandr Lukashenko, presidente da Bielorrússia.

²¹⁰ Ver: <http://www.theguardian.com/commentisfree/2012/aug/20/pussy-riot-new-single-lyrics> (primeiro vídeo) e <https://www.youtube.com/watch?v=NrLI-5xYybo> (segundo vídeo).

pussies descem de rapel por um prédio abandonado, com uma enorme bandeira da Pussy Riot, e queimam uma foto do Putin. Agradecem o apoio de Madonna, Bjork e das bandas Red Hot Chilli Peppers e Green Day.

Nós lutamos pelo direito de cantar, de pensar e de criticar, de ser musicistas e artistas, prontas para fazer qualquer coisa, para mudar o nosso país, sem nos importarmos com os riscos. (...) Este homem [Putin] pensa que é ilegal ser feminista e cantar músicas punks. Este homem pensa que é ilegal apoiar os direitos dos gays e das lésbicas. Este homem acha que você não pode criticar o seu governo. Este homem acha que cantar e dançar, de maneira inapropriada, é motivo para ficar dois anos na prisão.²¹¹

A declaração das *pussies* no vídeo mostra que, neste momento, o mais importante era tirar as três da prisão, mesmo que para isso adocicassem seu discurso, fortalecendo-se na democracia como regime da série liberdade. O caso da prisão de Katia, Nadia e Masha chamou atenção global após declarações públicas de grandes celebridades da música contra a prisão das jovens. A primeira banda a se posicionar contra a prisão das *pussies*, durante um show em Moscou em julho de 2012 (um mês antes do julgamento), foi a estadunidense Faith no More. Durante a apresentação, integrantes da Pussy Riot subiram ao palco e falaram para o público (não há tradução da fala das garotas). Quando deixaram o palco, a Faith no More apareceu inteira vestindo balaclavas e camisetas em suporte a banda para tocar a música “We care a lot” (Nós nos importamos muito).²¹²

No entanto, a apresentação que de fato chamou atenção de todo o mundo foi a de Madonna. Ela se apresentou, em Moscou no início de agosto, e durante o show vestiu uma balaclava preta e exibiu “pussy riot” escrito nas costas para cantar seu famoso hit “Like a Virgin”. Desta vez, ao invés da pegada pop, Madonna cantou uma versão mais sombria da música, lenta, melancólica. Depois disso, fez um longo pronunciamento para se declarar contrária a prisão das *pussies*. Em sua fala, Madonna salientou a sorte que tem em morar em um país livre – “A América” – onde as pessoas podem expressar seus pontos de vista abertamente “como artistas e como seres humanos”. Falou sobre liberdade de expressão e como ela está ligada a democracia, a real democracia,

²¹¹ Trechos traduzidos das falas das *pussies* no vídeo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1150121-integrantes-do-pussy-riot-agradecem-apoio-de-madonna.shtml>. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=y-9MD8azsQ>.

²¹² Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=5zinY5TmjzM>.

deixando claro que não pretende desrespeitar a Igreja ou o Estado, mas que o que “Masha, Katia e Nadia fizeram foi muito corajoso. E eu rezo por suas liberdades.”²¹³

Antes de deixar o país, Madonna deu uma entrevista ao jornal *Kommersant*, onde apelou: “Vladimir Putin deve perdoá-las como *artistas*, como *mulheres* e como *mães*. Elas devem ser libertadas [grifos meus].”²¹⁴ Devido à sua manifestação, Madonna foi proibida de entrar na Rússia e, atualmente, é processada por violar a lei de imigração do país, junto a cantora Lady Gaga, acusadas de violarem a lei antipropaganda gay.²¹⁵

Além das prisões das *pussies*, a promulgação da lei antipropaganda gay, em junho de 2013, causou grande reprovação de países como EUA e Alemanha. Essa lei prevê a censura à “propaganda homossexual” a menores de idade e punição com multa de 4 mil a 1 milhão de rubles. Manifestações e paradas gays, que nos últimos anos foram violentamente reprimidas, tornaram-se definitivamente proibidas. Junto da lei antipropaganda gay, foi aprovada uma lei específica para a punição de “ofensas contra sentimentos religiosos dos fiéis” com multas de até 300 mil rubles e 240 horas de serviço comunitário, cuja elaboração desse texto começou a ser feita logo após a condenação das *pussies*.²¹⁶

Desde o apoio de Madonna as *pussies* deixaram, gradualmente, de serem veiculadas pela mídia como feministas e punks, preponderando a afirmação de que eram artistas e “presas políticas”. Se a acusação usou das condutas imorais das garotas para condená-las – em especial a ação no Museu de Biologia de Moscou em que Nadia, grávida de oito meses fez uma orgia e aparece em vídeo postado na internet “trepando de quatro” com seu companheiro – agora, o fato de serem artistas e, principalmente, mães indicava uma pena descabida. As *pussies* eram consideradas “presas políticas” para os democratas ocidentais; não o eram para a maioria da população russa. Se antes

²¹³ Trechos extraídos do vídeo do show de Madonna. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mFISl5ypzIQ>. Apresentação de “Like a Virgin”, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=Xg8pwgCZO4U>.

²¹⁴ “Integrantes do Pussy Riot agradecem apoio de Madonna”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1150121-integrantes-do-pussy-riot-agradecem-apoio-de-madonna.shtml>. (Consultado em 13 de novembro de 2013).

²¹⁵ “Após apoiar o grupo Pussy Riot, Madonna é proibida de entrar na Rússia”. Disponível em: <http://virgula.uol.com.br/musica/pop/apos-apoiar-o-grupo-pussy-riot-madonna-e-proibida-de-entrar-na-russia>; “Madonna e Lady Gaga são acusadas de violar lei imigratória na Rússia”. Disponível em: <http://www.cifraclubnews.com.br/noticias/62689-madonna-e-lady-gaga-sao-acusadas-de-violar-lei-imigratoria-na-russia.html>. (Consultados em 13 de novembro de 2013).

²¹⁶ “Rússia aprova lei que pune propaganda gay e ofensa religiosa”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2013/06/1293230-russia-aprova-lei-que-pune-propaganda-gay-e-ofensa-contrareligiosos.shtml>. (Consultado em 20 de março de 2015).

elas eram punks, feministas e radicais, agora eram artistas, mulheres e mães, perseguidas políticas por um regime autoritário, uma democracia de superfície.

A cantora islandesa Björk também foi uma das primeiras a se manifestar contra a prisão das *pussies*, durante uma performance em seu show na Finlândia²¹⁷ e por meio de sua página no Facebook, onde escreveu: “Como *artista e mãe*, gostaria de expressar que eu realmente não concordo com o fato de elas terem sido presas por uma performance pacífica de protesto [grifos meus].”²¹⁸ As bandas Red Hot Chilli Peppers e Green Day se manifestaram contra a prisão das jovens também em shows. Em julho, Anthony Kiedis, vocalista do Red Hot, se apresentou em Moscou com uma camiseta com a frase: “free pussy riot”. A banda Green Day, pediu a liberdade das *pussies* durante um show em Berlim, no final de agosto, após a condenação.

Além deles, há uma longa lista de artistas que se posicionaram pela libertação das jovens²¹⁹. Dentre eles, também é de se destacar, pelo impacto em meio a opinião pública, o apoio de Paul Mc Cartney e Yoko Ono. Destaco também artistas que participaram do abaixo-assinado e são mulheres roqueiras como: Kim Gordon, Debbie Harry, PJ Harvey, Alanis Morissette, Karen O (vocalista da banda Yeah Yeah Yeahs), Cat Power e Courtney Love. Das *popstars*, apenas Madonna e Kesha, nem mesmo a rainha feminista Beyoncé.

Vale dizer, que o que se produziu de mais interessante foi longe do *mainstream*: shows e festivais punks com arrecadação de dinheiro para as jovens presas – dentre eles, um organizado pela banda punk Anti-Flag, em julho de 2012 em Berlim –, o vídeo da

²¹⁷ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=yAlqN9aJIhg>.

²¹⁸ “Integrantes do Pussy Riot agradecem apoio de Madonna”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1150121-integrantes-do-pussy-riot-agradecem-apoio-de-madonna.shtml>. (Consultado em 13 de novembro de 2013).

²¹⁹ “Bryan Adams, Adele, Alt-J, Laurie Anderson, Animal Collective, Anti-Flag, Arcade Fire, Arch Enemy, Archive, Joan Armatrading, Joan Baez, Beadyman, Jeff Beck, Yasiin Bey, björk, Rubén Blades, Billy Bragg, Jackson Browne, Peter Buck, Tracy Chapman, Chase & Status, The Chemical Brothers, Neneh Cherry, Courtney Love, The Clash, Coldplay, Lily Rose Cooper, Dido, Django Django, Melissa Etheridge, Siobhan Fahey, Paloma Faith, First Aid Kit, Beastie Boys Franz Ferdinand, Foster the People, fun., Peter Gabriel, Bob Geldof, Kim Gordon, Debbie Harry, PJ Harvey, Don Henley, The Hidden Cameras, Niall Horan, Billy Joel, Sir Elton John, Ke\$ha, Angelique Kidjo, The Knife, Mark Knopfler, Tom Lehrer, Sean Lennon, Annie Lennox, Lykke Li, Sir Paul McCartney, Romy Madley-Croft, Madonna, Zayn Malik, Stephen Malkmus, Marina & the Diamonds, Johnny Marr, Massive Attack, Mike Mills, Moby, Thurston Moore, Tom Morello, Alanis Morissette, James Morrison, Graham Nash, Kate Nash, Youssou N'Dour, Karen O, Yoko Ono, Clock Opera, Ozzy Osbourne, Liam Payne, Peaches, Joe Perry, Phoenix, Rain Phoenix, Portishead, Portugal. The Man, Cat Power, Radiohead, Bonnie Raitt, Rise Against, Patti Scialfa, Scissor Sisters, Paul Simon, Sleigh Bells, Patti Smith, Esperanza Spalding, Bruce Springsteen, Dave Stewart, Sting, Michael Stipe, Harry Styles, Neil Tennant, Louis Tomlinson, Pete Townshend, K T Tunstall, U2, Eddie Vedder”. Lista produzida pela Anistia Internacional. Disponível em: www.amnesty.org/en/for-media/press-releases/adele-bono-madonna-yoko-ono-radiohead-patti-smith-bruce-springsteen-and-sti. (Consultado em 13 de novembro de 2013).

musica Free Pussy Riot da cantora eletropunk Peaches, além dos pronunciamentos interessantes de Patti Smith, Kathleen Hanna e Tobi Vail que também gravou um vídeo com *riot grrrls* de Olympia cantando uma música que mixa “White Riot” da banda punk The Clash.²²⁰

Pussy Riot – Eu quero revolta (riot)!/ Pussy Riot – Eu quero revolta!/
Pussy Riot – Eu quero revolta por mim mesma/ Os russos têm um
monte de problemas/ mas eles sabem como quebrar alguns ovos/ Os
americanos sentam na internet/ onde eles aprendem como ser
domesticados/ e todos estão fazendo, simplesmente, o que deveriam
fazer/ E ninguém quer ir para a cadeia/ Todo o poder está nas mãos
das pessoas ricas o suficiente para comprá-lo/ Enquanto nós andamos
na rua... Vamos fazer uma Pussy Riot!/ Você está recebendo ordens
ou tomando o controle?/ Você está retrocedendo ou avançando?²²¹

A repercussão da prisão das garotas fora da Rússia, em países ocidentais tidos como verdadeiramente democráticos, indicou uma repressão autoritária de um governo falho quanto à sua veracidade democrática diante da aplicação de uma pena “desproporcional”. O ocorrido virou uma especificidade do contexto russo, herança de décadas de uma ditadura socialista e da consolidação de uma democracia sobre bases pouco tolerantes.

Salete Oliveira analisou três itinerários da *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, publicada em 1948 pela ONU; a origem do humano, a falta no humano e a diversidade do humano. Antes de mostrar seus efeitos é preciso situar o que está imbricado na noção de tolerância,

A tolerância é uma conquista do direito e de direito. O pressuposto metafísico do campo (a natureza humana) constituiu a preposição do domínio universal (a conquista de direito) por meio da ausência de território (a tolerância é uma conquista). É assim que a conquista de direito se amplia para sua própria maioria. Não se tratará mais, tão somente dos direitos do homem e do cidadão, consagrados na Declaração de 1789, mas da universalização dos direitos humanos, prescrita na Declaração de 1948, que atualizará o projeto de emancipação kantiano. O brilho reluzente iluminista da tolerância veio traduzir-se na maioria do domínio jurídico-político da humanidade (Oliveira, 2006: 153).

²²⁰ Peaches, ver: [https://www.youtube.com/watch?v=SaJ7GzPvJKw](https://www.youtube.com/watch?v=SaJ7GzPvJKw;); Patti Smith, ver:
<https://www.youtube.com/watch?v=exi8m8iBbQ0>; Kathleen Hanna, ver:
<http://pitchfork.com/news/47516-interview-kathleen-hanna-on-pussy-riot/>; Tobi Vail, ver:
<https://www.youtube.com/watch?v=n24qrJ-QzI0>. (Consultados em 13 de novembro de 2013).

²²¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZypM399B0rw>.

A Declaração cola-se na busca pela natureza humana e reescreve a verdade dessa natureza, apresentando a construção de um humano reformado como “pessoa humana” e “dignidade da pessoa humana”. A demarcação dessa origem e essência produz como efeito que “a grandiloquência da lei se imiscui no discurso cotidiano e ordinário que passará a inflacionar os ouvidos por meio das incontáveis recomendações, convenções, decretos, projetos, denúncias, reformas” (Idem: 158). No caso específico das *pussies* esse efeito pode ser notado tanto no discurso de diplomatas e chefes de Estados “verdadeiramente” democráticos, quanto no discurso das celebridades e organizações da população civil como a Anistia Internacional. Todos eles, em uníssono, fizeram *recomendações* para o aprimoramento da democracia russa, reafirmaram as *convenções* e tratados internacionais como a *Declaração dos Direitos Humanos*, propuseram *reformas* urgentes para a política e sistema prisional russos, e *denunciaram* o que se considera infração aos Direitos Humanos e à liberdade de expressão.

Ao afirmar uma natureza humana, a qual deve ser respeitada universalmente, afirma-se simultaneamente a falta no humano, que produz o

incremento penal que vem fortalecer a ideia de tribunal humano, entendido a partir de então duplamente: o grande tribunal do mundo e a disseminação de tribunais no mundo. E como o direito não sobrevive sem a reinvenção da vítima, esta é o suporte necessário para que se parta dela a fim de se concentrar, demoradamente, no seu duplo inerente, o algoz (Ibidem: 159)

Mesmo que as *pussies* tenham recusado o lugar de vítimas, localizando-se em um embate de forças políticas em luta, a repercussão de seu julgamento se fundamentou na mesma lógica revertendo os papéis postos pelo tribunal russo, onde os algozes eram os representantes do governo de Putin e as vítimas as três acusadas.

Por fim, afirmou-se a diversidade humana, uniformizando o caráter único e singular dessa situação e dessas garotas. Em suas expressões de pluralismo aniquila-se a diferença ao afirmar um humano verdadeiro em suas formas diversas, pois “para garantir a diversidade é preciso fazer o outro parecer-se com o um” (Ibidem: 162). Esse discurso, que postula a universalização dos Direitos Humanos e da democracia ocidental como dos países desenvolvidos ou de primeiro mundo, será reproduzido por Nadia e Masha e anunciado logo após a saída das duas da instituição prisional.

Ressalvo que a única colocação pública quanto a prisão das *pussies* que assinala para a necessidade de reflexão sobre a prisão, não somente na Rússia, foi a filósofa feminista e professora da Universidade da Califórnia, Judith Butler.

Mas para que essa história se torne mais do que uma história sobre a Pussy Riot, que terminou com a soltura delas, nós precisamos voltar nossa atenção ao aprisionamento político e a instituição da prisão-indústria, como um mecanismo global. Nos Estados Unidos, dois terços dos prisioneiros são homens pretos, e quase todas as pessoas no corredor da morte são pessoas de cor (Butler, 2014: 12).

Butler foi além e também respondeu aos clamores quanto à liberdade de expressão, escancarando:

Eu sugeriria que, se a nossa liberdade de expressão está totalmente determinada pelo Estado, se nós somente somos aptos de fazer e dizer o que já foi considerado aceitável pelo Estado, então nossa liberdade de expressão não passa de mais um instrumento do poder do Estado (Idem).

notas sobre as prisões de Katia, Nadia e Masha

Após a sentença final, as três integrantes da Pussy Riot detidas entraram com recursos judiciais para reaver a condenação a dois anos de prisão sob a acusação de “incitação ao ódio religioso e vandalismo”. Em 10 de outubro, o tribunal de Khamovniki revogou a sentença de Katia. Ela havia trocado de advogado – até então as três eram defendidas pelos mesmos advogados, Mark Feygin e Violetta Volkova – e agora era defendida pela advogada Irina Khrunova, que depois passou a defender Masha e Nadia. Khrunova alegou que Katia não havia, de fato, participado da ação na Catedral. Katia foi a primeira a ser tirada da igreja pelos seguranças, não tendo participado da ação. Ela saiu em liberdade condicional.

Quando saiu da prisão, Katia deu pouquíssimas entrevistas à imprensa e muito pouco amistosas. Em novembro de 2012, pouco tempo após conseguir sua liberdade condicional, protestou contra uma possível comercialização da Pussy Riot por meio da venda de camisetas com o slogan “free pussy riot” nos sites de Madonna e Bjork. Ainda que a arrecadação das vendas fosse destinada às garotas presas, ela afirmou: “Nós nunca iremos permitir que a marca seja registrada.”²²²

Masha e Nadia foram transferidas, respectivamente, para os campos de trabalho IK-32 em Perm e IK-14 em Mordovia. Desde então, recorreram na justiça diversas

²²² “Banda russa Pussy Riot despreza chance de ganhar dinheiro com fama”. Disponível em: <http://musica.terra.com.br/banda-russa-pussy-riot-despreza-chance-de-ganhar-dinheiro-com-fama,38084f63c203b310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>. (Consultado em 13 de novembro de 2013).

vezes no intuito de conseguirem a liberdade condicional. Um dos argumentos mais utilizados pela defesa foi o fato das duas serem mães de crianças pequenas, pretendendo suspender a sentença até que seus filhos completassem 14 anos de idade, porém nenhum recurso foi aceito.

Na prisão, Masha e Nadia continuaram incomodando as autoridades. Em novembro de 2012, cerca de três meses após a sentença, Masha foi transferida para a solitária depois de reclamar ter sido ameaçada pelas presas que haviam sido transferidas para sua cela. Em 22 de maio de 2013, iniciou greve de fome por ter sido impedida de ir à audiência judicial de seu novo pedido de liberdade condicional, mais uma vez indeferido. Masha reclamou, em carta, que estava sendo perseguida pelos funcionários da prisão que incitavam outras presas a se voltarem contra ela. A greve de fome durou onze dias e Masha foi levada ao hospital prisional. Ela interrompeu a greve de fome depois de ter as visitas liberadas.

Nadia entrou em greve de fome pela primeira vez no dia 28 de setembro de 2013. Em uma carta²²³, conta sofrer ameaças graves de carcereiros e escancara o horror da prisão. Ela ficou oito dias em greve, foi levada à solitária e, depois, ao hospital prisional. De lá, foi levada de volta à Mordovia. Ingressou nova greve de fome em 18 de outubro, recusando-se a permanecer naquela prisão. Levada de Mordovia, ficou desaparecida por três semanas. Amigos, parentes, advogados, ninguém conseguia falar com Nadia, nem obter acesso a informações sobre ela. Pressionadas, as autoridades apenas alegavam que ela estava sendo transferida. Ela reapareceu no dia 14 de novembro, havia sido transferida para o campo IR-50 na região da Sibéria, em Krasnoyarsk.

Em dezembro, às vésperas do aniversário de 20 anos da Constituição Russa, Vladimir Putin enviou à Câmara dos Deputados uma proposta de anistia a alguns presos: os condenados quando eram menores de 18 anos, as grávidas, mulheres com filhos menores de 18 anos, mulheres maiores de 55 anos e homens maiores de 60, militares e soldados do Ministério Interior, veteranos de guerra, inválidos, e condenados sob o artigo 213 do Código Penal Russo – os vândalos. Isso, desde que a pena sentenciada não excedesse cinco anos de prisão. A proposta foi elaborada em conjunto com o Comitê de Direitos Humanos, adjunto ao Kremlin, muito pressionado internacionalmente. O

²²³“Pussy Riot hunger strike Nadezhda Tolokonnikova”. Disponível em: <http://www.theguardian.com/music/2013/sep/23/pussy-riot-hunger-strike-nadezhda-tolokonnikova>. (Consultado em 10 de janeiro de 2014).

Comitê almejava a anistia de cerca de 100 mil presos, mas, nessa primeira etapa do processo, falava-se na anistia de cerca de 25 mil presos. Não divulgaram o número exato de anistiados²²⁴.

Em 18 de dezembro, a proposta foi aprovada pelo parlamento russo. Dentre os presos anistiados, ganharam as manchetes e notícias em todo o planeta: os trinta ativistas do Greenpeace detidos por “pirataria em grupo organizado” e “vandalismo” e as duas integrantes da Pussy Riot. Outro caso a atrair a atenção da imprensa internacional, foi a anistia do magnata do petróleo, e opositor de Putin, Mikhail Khodorkovsky, um dos homens mais ricos da Rússia até ser condenado a dez anos de prisão por corrupção, fraude, sonegação de impostos e evasão de dívidas, em 2003.

Masha foi a primeira das duas *pussies* a sair da prisão, na manhã do dia 23 de dezembro. Ela não sabia que seria anistiada; foi acordada pelos funcionários da prisão, que empacotaram suas coisas rapidamente e a deixaram, ainda vestindo seu uniforme de presidiária, em uma estação de trem em Nizhny Novgorod, sem dinheiro, apenas com seu documento de identidade e passaporte. Ela não pôde escolher o que levaria e o que deixaria na prisão, nem se despedir de outras presas. “Esse é o comportamento típico em nosso sistema penitenciário, que é fechado e conservador como a cadeia o é por si só – os métodos oficiais da prisão são totalmente secretos, não há informação e nenhuma transparência.”²²⁵ Grifo na fala de Masha, logo ao sair da prisão, a vontade por reformá-la frisando não haver transparência. Endossando as reivindicações por prisões mais “humanitárias”, ela afirmou ainda que, se pudesse recusar essa anistia, o teria feito. “Isso não é uma anistia. É uma trapaça e um jogo político. (...) Foi mais uma operação especial do que um ato de humanismo” (Idem). Escancarou a tortura no interior das prisões, ao dizer ter sido submetida a exames ginecológicos forçados diariamente durante três semanas, mas anunciou: “Nós [ela e Nadia] vamos criar um programa muito especial, colorido e poderoso para defender outras mulheres inocentes nas prisões russas, que estão sendo tornadas escravas nesse exato momento” (Ibidem).

Neste momento Nadia ainda não havia sido solta. Saiu da prisão horas mais tarde, ainda no dia 23, e gritou: “Eu vi essa pequena maquina totalitária por dentro. A

²²⁴ “Putin envia à Câmara anistia que pode beneficiar brasileira do Greenpeace”. Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/brasil/putin-envia-a-camara-anistia-que-pode-beneficiar-brasileira-do-greenpeace,93e273c590ac2410VgnCLD2000000ec6eb0aRCRD.html>. (Consultado em 10 de janeiro de 2014).

²²⁵ “Pussy Riot Nadezhda Tolokonnikova.” Disponível em: <http://www.theguardian.com/world/2013/dec/23/pussy-riot-nadezhda-tolokonnikova-freed-russian-prison>. (Consultado em 10 de janeiro de 2014).

Rússia realmente funciona como uma colônia penal. Esse é o porquê é tão importante mudar as colônias penais para que a Rússia também possa mudar”; e ainda chamou um boicote global às Olimpíadas de Inverno de Sochi (Ibidem). No dia 27 de dezembro, as duas participaram da primeira coletiva de imprensa após a prisão. Afirmaram que continuam querendo Putin fora do governo russo, que a prisão as deixou “ainda mais apaixonadas pela política”, e que a Rússia precisa de uma revolução no sistema prisional. Elas anunciaram a criação de uma ONG de Direitos Humanos para soltar “presos políticos” russos ou, ao menos, ajudá-los a terem melhores condições de vida na prisão. Neste dia afirmaram que não vinculariam este projeto à Pussy Riot.

No começo de 2014, Nadia e Masha deram início a suas atividades na luta pelos Direitos Humanos e por melhores condições para os “presos políticos” russos. No dia 09 de janeiro estiveram no tribunal de Zamoskvoretsky para acompanhar os recursos pedidos por alguns presos da manifestação na Praça Bolotnaya, no dia 06 de maio de 2012. Mesmo com a anistia, somente quatro deles foram soltos, em dezembro de 2013. No dia 14 de janeiro, foram à prisão de Nizhni Novgorod. Levaram hambúrgueres e se reuniram com as internas. Contaram à imprensa o nome de seu projeto de ONG “Zona PRAVA”, o que pode ser traduzido como “Zona de Direito”, – em referência às zonas prisionais russas.²²⁶

Pussy Riot não é qualquer um

Desde que saíram da prisão, de cara anunciando uma mudança ética e política, Nadia e Masha fizeram declarações midiáticas confusas quanto à Pussy Riot: ora diziam não serem mais associadas a ela, ora diziam que estavam privilegiando o ativismo via ONG à ação na Pussy, e chegaram até a declarar o fim da Pussy Riot.

No dia 05 de fevereiro de 2013, Nadia e Masha participaram do festival Bringing Human Rights Home, promovido pela Anistia Internacional em parceria com o lendário bar de rock CBGB, em Nova Iorque. Foram apresentadas por Madonna, que as chamou ao palco elogiando sua coragem e se mostrando orgulhosa pela democracia estadunidense e a garantia de liberdade de expressão e de direitos de minorias. No

²²⁶“Integrantes do Pussy Riot voltam à prisão como ativistas dos Direitos Humanos”. Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/mundo/europa/integrantes-do-pussy-riot-voltam-a-prisao-como-ativistas-de-direitos-humanos.42db5bfb2ec83410VgnCLD2000000dc6eb0aRCRD.html> e <http://zonaprava.com/en/>. (Consultado em 10 de janeiro de 2014).

palco, as jovens reclamaram uma “Rússia livre e sem Putin”, pediram atenção internacional à violação de direitos nas prisões russas e advogaram a soltura dos presos detidos pela manifestação na Praça Bolotnaya.



Figura 78 – Madonna apresentando Masha e Nadia no Bringing Human Rights Home, 2014.

Nadia e Masha foram apresentadas como a Pussy Riot, mesmo que, nas primeiras semanas de 2014, tenham dado declarações confusas à imprensa, mas que supunham que elas não integravam mais o grupo, uma vez que estavam explícita e exclusivamente dedicadas ao ativismo pró-Direitos Humanos com a Zona Prava. Quando foi oportuno, as duas voltaram a se apresentar publicamente como Pussy Riot, mesmo sabendo que suas vidas não tinham mais do estilo de vida radical das garotas anônimas.

No dia seguinte, a Pussy Riot divulgou em seu blog uma carta aberta na qual noticiaram a saída de Nadia e Masha do grupo.

Infelizmente, para nós, elas estão tão empolgadas com os problemas nas prisões russas que esqueceram completamente nossas aspirações e ideais: feminismo, resistência separatista, luta contra o autoritarismo e o culto à personalidade. Tudo isso o que, na realidade, causou suas injustas punições.

Agora, não é segredo que Masha e Nadia não são mais integrantes do grupo e que não participarão de ações radicais. Agora elas estão envolvidas em um novo projeto, agora elas são defensoras

institucionalizadas dos direitos dos presos. (...) A defesa institucionalizada dificilmente pode proporcionar a crítica das normas e regras fundamentais que sublinham o próprio mecanismo da moderna sociedade patriarcal (Pussy Riot, 2014: 148).

Contundentes, recusam o que entendem como uma “institucionalização” de sua luta, explicitando a impossibilidade de travarem-na, em sua radicalidade, participando no interior de instituições do Estado ou que atuam junto a ele e no sentido de melhorá-lo. Mostram que seguem indispostas à negociações e que não perdem de vista que a ação “por dentro” – ideia sustentada por Rosi Braidotti ao concluir que o grande aprendizado de Nadia e Masha foi “que você só pode bater no sistema de dentro” (Braidotti, 2014: 19) – é inconciliável com o apreço pela vida livre e com a resistência feminista radical.

Essa defesa é dificilmente compatível com afirmações políticas radicais e com trabalhos artísticos provocativos, que suscitem temas controversos em meio à sociedade moderna. Assim como a conformidade de gênero não é compatível com feminismo radical. A defesa institucionalizada dificilmente pode proporcionar a crítica das normas e regras fundamentais que sublinham o próprio mecanismo da moderna sociedade patriarcal. Sendo uma parte institucional dessa sociedade, tal defesa, dificilmente consegue ir além das regras estabelecidas por essa sociedade (Pussy Riot, 2014: 148-149).



Figura 79 – Cartaz oficial de divulgação do festival Bringing Human Rights Home.

Tudo isso é uma contradição extrema aos próprios princípios do coletivo Pussy Riot: nós somos um coletivo separatista só de mulheres – nenhum homem nos representa, seja num pôster, seja na realidade. Nós pertencemos à ideologia de esquerda anticapitalista – não cobramos nenhuma taxa para que possam ver nosso trabalho artístico, todos os nossos vídeos são distribuídos livremente na internet, os espectadores de nossas performances são sempre transeuntes espontâneos, e nós nunca vendemos ingressos para nossos “shows”. Nossas performances são sempre “ilegais”, apresentadas apenas em locais imprevisíveis e públicos, não projetados para o entretenimento tradicional. A distribuição de nossos clipes é sempre por canais de mídia irrestritos e livres (Idem: 150).

Afirmam que a Pussy Riot só toca em lugares públicos e que não se vende, além de não aceitar a “esterilização” de sua revolta anticapitalista e feminista separatista. O que se anunciava com Masha e Nadia neste momento, e que veio a se confirmar alguns dias depois, é que estavam querendo tornar a associação Pussy Riot em uma tática de manifestação possível de ser usada por qualquer pessoa desde que vestindo uma balaclava. Essa pasteurização da luta *pussy* ganhou contornos acadêmicos na análise de Braidotti:

A posição política radical hoje consiste em se tornar minoritário ou nômade de maneira viral: você coloca sua máscara, você se torna pussy riot, você a tira e não é mais pussy riot. (...) É o tornar-se político: os rostos mascarados da Pussy Riot, que são ao mesmo tempo os super expostos de celebridades e os de militantes anônimas dando continuidade ao que, às vezes, deve fazer sentir como uma batalha perdida, sustentada sob a ameaça de constante retaliação, repressão e violência. Você apenas veste aquela máscara (Braidotti, Idem: 14).

As considerações de Braidotti vão de acordo com o discurso de Masha e Nadia, que postulam a verdade sobre a Pussy Riot em meio a opinião pública global, acadêmicos e militantes, em detrimento do posicionamento contundente publicizado pelas *pussies* anônimas. A revolta e a resistência feminista da associação Pussy Riot são insuportáveis para as forças conservadoras e reacionárias, mas parecem pouco eficazes, ou são manifestações artísticas pouco expressivas quanto aos seus efeitos, para a esquerda que busca reformas políticas e melhorias, anseios que ressoam em Nadia e Masha.

Nós somos anônimas porque agimos contra qualquer culto à personalidade, contra hierarquias orientadas pela aparência, idade ou outros atributos sociais visíveis. Nós cobrimos nossas cabeças porque

nos opomos à própria ideia de usar rostos femininos como marcas registradas para promover qualquer tipo de bens ou serviços.

A mistura da imagem punk rebelde feminista com a imagem de defensoras institucionalizadas dos direitos dos presos é prejudicial para nós como um coletivo, assim como é prejudicial para o novo papel que Nadia e Masha assumiram. (...)

Nós, como um coletivo de arte, temos o direito ético de preservar nossa prática artística, nosso nome e nossa identidade visual, distinta de outras organizações (Pussy Riot, 2014: 151).

As *pussies* anônimas expressam sua revolta, reafirmam a transgressão de parresias. Esta foi a última atividade publicizada da Pussy Riot. Elas foram ignoradas pela mídia, líderes diplomáticos, *celebrities* e as mais novas *celebrities cults*: Nadia e Masha. Ardilosas, as duas publicaram em 20 de fevereiro o vídeo de uma ação realizada em Sochi, em protesto contra as Olimpíadas de Inverno, chamado “Putin Nauchit Tebya Lyubit' Rodinu” (Putin te ensinará a amar a Pátria). No vídeo, as duas aparecem acompanhadas de outras garotas vestindo balaclavas, e um rapaz vestido como elas, e são chicoteadas por cossacos – soldados do exército czarista russo. Elas foram levadas à delegacia e rapidamente liberadas. Para além da veracidade do confronto filmado na ação questionada por alguns, e inclusive por Katia, o vídeo explicita para o espectador atento diferenças cruciais se comparado aos demais vídeos do grupo: em alguns *takes* exibidos na edição final do vídeo, disponível na internet²²⁷, é possível ver o rosto de algumas garotas que tiveram suas balaclavas arrancadas pelos policiais; a presença de dois homens, Verzilov e um outro vestido igual as garotas; a ação acontece em alguns lugares de Sochi enfeitados devido às Olimpíadas de Inverno mas não apresentam a contundência política e histórica da escolha dos demais lugares aonde as *pussies* fizeram suas ações. A diferença fica escancarada se visualizados “Putin Nauchit Tebya Lyubit' Rodinu” e o vídeo da última ação das *pussies* de julho de 2013 – quando Masha e Nadia ainda estavam presas – “Kak v Krasnoy Tyur'me”.

²²⁷ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=gjI0KYl9gWs>.



Figuras 81 e 82 – Pussy Riot na ação “Kak v Krasnoy Tyur'me”, 2013.



Figura 80 – Cena do vídeo de “Putin Nauchit Tebya Lyubit’ Rodinu”, postado no You Tube, na qual é possível ver o rosto das garotas que apanham dos cossacos. Cenas de repressão nunca foram integradas na edição dos vídeos de ações das *pussies*.

A sexta tour da Pussy Riot foi a primeira a acontecer fora de Moscou. As *pussies* agiram no interior, invadindo refinarias de petróleo e postos de gasolina, com preferência para os da rede Rosneft. Foi a primeira vez que causaram danos propositalmente durante a ação, ao quebrarem canos das bases. Elas tomaram as bases, escalaram torres de petróleo e penduraram retratos de importantes nomes da indústria petrolífera russa como do chefe do Comitê de Investigações Russo, Alexander Bastrykin, e de Igor Sechin, vice-premier do governo, os quais cobriram de petróleo.

Propaganda-de-mingau, Propaganda-de-mingau!/ O país foi fortemente dominado/ Labuta mecanizada/ Mais e mais enquanto eu trabalho pesado –/ Eu sou rude – não sei se isso é apropriado/ Ativistas locais escoem os oleodutos/ Os enchem de vida e chamam para a destruição!/ O país foi fortemente dominado/ Labuta mecanizada/ Serviço Penitenciário Federal, Ministério Interior, Ministério de Situações Emergenciais, e Rosnano/ LUKoil, TNK,

Rosneft, e Gazprom²²⁸,/ Propaganda-de-mingau, Propaganda-de-mingau/ Seja registrado/ Malfeitores nas torres de petróleo/ Petróleo sobre as mesas/ Sechin com crocodilos/ Como em uma prisão vermelha/ Banhe o trabalhador no fiorde norueguês/ Corte fora seu pênis como o personagem de Depardieu/ Você tem um presidente como o ayatollah do Irã/ E sua igreja é como a dos Emirados Árabes/ Propaganda-de-mingau, Propaganda-de-mingau/ Então, deixe que tudo seja como é em Qatar/ Malfeitores em torres de petróleo/ Bombeando até secar/ Uma universidade de física ensina teologia/ Dragonas e poços de petróleo/ Navalny²²⁹ na cadeia/ Hugo Chavez vive/ Como em uma prisão vermelha/ Propaganda-de-mingau, Propaganda-de-mingau/ Sexistas de merda, deixem o buraco em paz!/ Vermes homofóbicos, fora da história!/ Propaganda-de-mingau, Propaganda-de-mingau/ Não foda com a bucinha dela/ Ela passou óleo em algo mais/ Nos dias tranquilos em Mordovia/ Ela faz saladas e às vezes as come (Pussy Riot, “Kak v Krasnoy Tyur'me”).²³⁰

Em sua página do blog *livejournal*, as *pussies* publicaram um texto contando um pouco sobre essa ação, com muitas imagens, e esclarecendo algumas passagens a partir de conversas que tiveram com trabalhadores das bases petrolíferas como “Banhe o trabalhador no fiorde norueguês”, uma referência às organizações de trabalhadores na Noruega que fazem a “polícia temê-los”. O verso sobre o ator francês Gerard Depardieu – “Corte fora seu pênis como o personagem de Depardieu” – também instigou os trabalhadores, elas explicaram ser uma referência ao filme *La Dernière Femme* (*A Última Mulher*) de Marco Ferreri, no qual o personagem de Depardieu corta seu próprio pênis, “como uma questão da luta contra seus instintos que não o deixavam livre.”²³¹ Apesar das *pussies* não citarem em seu blog, lembro de uma declaração de Depardieu, logo após ser contemplado com cidadania russa, após divergências com as reformas tributárias do governo francês, que aplicam maiores impostos aos mais ricos: “Imagine se essas meninas tivessem ido, por exemplo, a uma mesquita. Não teriam saído vivas.

²²⁸ Todas empresas russas de petróleo e gás. São exportadoras de peso e todas possuem bases de extração em países do Oriente Médio. A Rosnano é uma parceria de investimento na área de nanotecnologia entre a Rússia, EUA e Israel.

²²⁹ Alexei Navalny é, possivelmente, o principal opositor de Putin. O advogado liderou uma forte campanha contra a corrupção no Kremlin durante o período eleitoral 2011-2012, antes da reeleição de Putin. Navalny foi condenado à 5 anos de prisão por desvio de recursos de dinheiro estatal em 18 de julho de 2013. Ele havia sido processado anteriormente, sob a mesma acusação, em 2012. Navalny saiu da prisão em condicional em outubro de 2013. “Opositor de Putin Alexei Navalny evita prisão”. Disponível em: <http://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/afp/2013/10/16/opositor-russo-alexei-navalny-evita-a-prisao.htm>. (Consultado em 10 de janeiro de 2014).

²³⁰ Disponível em: <http://en.pussy-riot.info/blog/2013/7/16/red-prison-tour>. (Consultado em 10 de janeiro de 2014).

Ver: https://www.youtube.com/watch?v=qOM_3QH3bBw.

²³¹ Disponível em: <http://en.pussy-riot.info/blog/2013/7/16/red-prison-tour>. (Consultado em 10 de janeiro de 2014).

Até no mundo católico isso teria sido terrível. Mas quando digo isso na França, me consideram um idiota (...) Infelizmente as massas são tolas.”²³² A trecho “Sechin com crocodilos” faz referência a Igor Ivanovich Sechin, um dos aliados mais próximos de Putin, que lidera a Siloviki, grupo estadista de formação de agentes de serviço de segurança e é chefe executivo da Rosneft. Em 2013, ele foi considerado o segundo homem mais poderoso do mundo no top 100 da revista *Time*. Sechin passou sua infância na África e é a uma expressão popular africana que as *pussies* recorrem em “com crocodilos”, que quer dizer que alguém está em prontidão para atacar seus oponentes.

Elas destacam também os dois versos que marcam a luta travada pela Pussy Riot, são alvos que aparecem em todas as suas músicas: o combate as condutas machistas e pequeno fascistas – “Sexistas de merda, deixem o buraco em paz!/ Vermes homofóbicos, fora da história!”

Desde “Putin Nauchit Tebya Lyubit' Rodinu”, Nadia e Masha participaram mais e mais do mercado, da política institucional e figuraram notícias midiáticas – sempre acompanhadas pelo marido de Nadia. No Congresso dos Estados Unidos pediram a ampliação das sanções punitivas contra a Rússia; em Bruxelas, denunciaram os “abusos de Putin” para o Parlamento Europeu, insinuando uma semelhança ao Regime Soviético, e pedindo intervenção internacional quanto as investigações de corrupção e desrespeito aos Direitos Humanos; em uma coletiva de imprensa, em Berlim, declaram terem a intenção de se candidatarem a prefeitura de Moscou; tiraram *selfie* e ganharam post de Hillary Clinton em seu *twitter* – “Ótimo conhecer as mulheres fortes e corajosas da #PussyRiot, que se recusaram a ter suas vozes silenciadas na #Russia” –; ganharam prêmios como Václav Havel de Dissidência Criativa da Ong Human Rights Foundation; participaram do terceiro episódio da terceira temporada da série *House of Cards*, do Netflix. No final do episódio aparecem em um show na rua cantando ao lado de JD Samson e Johanna Fateman, integrantes da extinta Le Tigre. Apesar de algumas pessoas na plateia e no “palco” aparecerem usando balaclavas coloridas, a filmagem remete mais ao vídeo de “Skater Boy” de Avril Lavigne do que a uma ação das Pussy Riot.²³³

²³² “Depardieu declara apoio a Putin e defende prisão de ativistas do Pussy Riot”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/mundo/1214237-depardieu-declara-apoio-a-putin-e-defende-prisao-de-ativistas-do-pussy-riot.shtml>. . (Consultado em 10 de janeiro de 2014).

²³³ “Pussy Riot pede que EUA ampliem sanções contra 16 russos”. *Exame*, 2014. Disponível em: <http://exame.abril.com.br/mundo/noticias/pussy-riot-pede-que-eua-ampliem-sancoes-contral-alguns-russos>. (Consultado em 20 de março de 2015).

Fizeram mais dois vídeo clipes, diferentes de “Putin Nauchit Tebya Lyubit' Rodinu” que, apesar das dissonâncias citadas em relação as ações da Pussy Riot, remetia às ações das *pussies* pelo uso de balaclavas e roupas muito coloridas e por ser um punk rock. O primeiro dessa nova leva foi “Ved'my iz Pussy Riot chistyat Manezhku” (As bruxas da Pussy Riot limpam Manezhku), do dia 30 de dezembro de 2014, no qual Nadia e Masha aparecem ao lado da ativista e opositora de Putin, Maria Baronova, e da jornalista e ativista do movimento gay, Elena Kostyuchenko. Todas elas estão vestidas “como bruxas” e utilizam uma vassoura de piaçava, clássico objeto das bruxas em histórias infantis, para varrer o chão da Praça Manezhku, onde o grande opositor do governo, Alexei Navalny havia sido detido novamente. Navalny que cumpria pena em “prisão domiciliar” foi condenado à três anos em regime fechado por descumprir pena inicial e participar de manifestação contra o governo na Praça Manezhku. Na música, as duas repetem as palavras: “limpo, honesto, palavra, coragem”. Além de não aparecerem com balaclavas, em nenhum momento, ou com roupas coloridas, a música tem uma levada bem mais próxima da eletrônica do que do punk.²³⁴

“Pussy Riot em Bruxelas para denunciar ambições de Putin”. *Euronews*, 2014. Disponível em: <http://pt.euronews.com/2014/04/01/pussy-riot-em-bruxelas-para-denunciar-ambices-de-putin/>. (Consultado em 20 de março de 2015).

“Em Berlim, integrantes da banda Pussy Riot dizem querer entrar na política”. *Dw*, 2014. Disponível em: <http://www.dw.de/em-berlim-integrantes-da-banda-pussy-riot-dizem-querer-entrar-na-pol%C3%ADtica/a-17424426?maca=bra-uol-all-1387-xml-uol>. (Consultado em 20 de março de 2015).

“Hillary Clinton poses with Pussy Riot”. *Washington Post*, 2014. Disponível em: <http://www.washingtonpost.com/blogs/post-politics/wp/2014/04/07/hillary-clinton-poses-with-pussy-riot/>. (Consultado em 20 de março de 2015).

“Pussy Riot: banda recebe prêmio por suas atuações políticas”. *Whiplash*, 2014. Disponível: http://whiplash.net/materias/news_815/202739-pussyriot.html#ixzz3VF9DhoK7. (Consultado em 20 de março de 2015).

²³⁴ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=9-IEfKLkL1w>.



Figura 83 – JD Samson (de boné azul ao fundo), Masha, Nadia e Johanna Fateman (loura de camiseta roxa, no canto direito) em cena final do episódio de *House of Cards* tocando a música “Don’t Cry Genocide”, 2015.



Figura 84 – Avril Lavigne em cena do clipe de “Skater Boy”, 2002.

No segundo, também sem balaclavas e cores ácidas, e numa levada de rock indie, mesclando elementos da música eletrônica e linhas de rock, cantam sobre o assassinato de Eric Garner – negro morto pela polícia de Nova Iorque por “vender cigarros contrabandeados”. O assassinato de Garner eclodiu séries de manifestações na cidade. O vídeo intitulado “I Can’t Breathe” – últimas palavras de Garner, captadas por aparelho móvel que filmou o procedimento policial – apresenta a primeira canção das duas, como Pussy Riot, cantada em inglês. Masha e Nadia aparecem em um dos vídeo clipes sendo enterradas vivas, vestidas com uniforme da polícia especial russa OMON – polícia usada para reprimir manifestações. O segundo clipe é uma compilação de imagens das manifestações. Contudo, elas apenas performatizam no vídeo, o áudio que se ouve não é cantado por elas; a música é uma parceria que envolve Richard Hell (que integrou as bandas punks/underground The Voidoids, The Heartbreakers, Television, Neon Boys, Dim Stars) e Nick Zinner (da banda indie Yeah Yeah Yeahs) na produção, e quem toca e canta são os russos Jack Wood e Scofferlane.²³⁵

O trabalho artístico que Nadia e Masha fazem agora, em paralelo as atividades da ONG Zona Prava, trata de questões políticas em uma perspectiva democrático-institucional. Diferente da ação direta das Pussy Riots, o que fazem é uma arte política crítica, como novas celebridades engajadas. Capturadas, passaram a defender a reforma do Estado e buscam garantir melhorias para minorias, mulheres e gays; e assegurar os Direitos Humanos para os presos russos. As duas passaram a empreender no lucrativo mercado do entretenimento, tornaram-se palatáveis símbolos da defesa da democracia ocidental, reclamando direitos e lutando pela reforma das prisões, o que garante tanto sua continuidade, quanto a continuidade do Estado, pois “democratizar a prisão é ajustá-la ao presente para garantir sua continuidade sem revoltas e ao mesmo tempo reafirmar o imperativo de cárceres de segurança máxima. É democratizando-se que a prisão amplia seus fluxos de perpetuação.”²³⁶ Capturadas, saíram do confronto contra o Estado e passaram a defendê-lo, colaborando com programas que buscam a sua eterna melhoria e que sustentam sua continuidade.

²³⁵ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=wU-FLnr-38s> .

²³⁶ “Verbetes Nu-Sol: a democratização da prisão”. Disponível em: <http://www.nu-sol.org/verbetes/index.php?id=38>. (Consultado em 20 de março de 2015).



Figura 85 – Nadia e Masha em cena do clipe de “I Can’t Breathe”, 2015.

e as *pussies*?

Escaparam. Diante da insistência ardilosa de Nadia e Masha, apoiadas pelo mercado e imprensa, em utilizarem o nome Pussy Riot e tentarem diluir a associação em uma tática de manifestação artístico-política que qualquer um pode fazer, desde que vestindo uma balaclava, não se sabe mais da Pussy Riot resistente, feminista separatista, que recusa o mercado e o Estado. Pararam de usar esse nome para não serem confundidas? Talvez, porém o que mais chama atenção, mesmo que a identidade de Yekaterina Samutsevich seja conhecida, é que elas escaparam; não é possível mapear, pela internet, o que fazem ou dizem. Mesmo diante de tantos controles, redes sociais e mídia. Em uma das poucas declarações de Katia à imprensa, logo após sair da prisão em liberdade condicional, quando questionada “você diz que vai continuar com seu protesto. Mas veja, você esteve na prisão por tantos meses e há cada vez mais leis e outras coisas que dificultam protestos na Rússia. Você não está com medo?”, ela

respondeu, com um sorriso entre os lábios, “Não, apenas serei mais esperta.”²³⁷
Desistiram? Pela vitalidade de sua carta, e última ação pública, não.

Sinalizo para uma possível nova *linha de fuga*; na radicalidade ingovernável: do *devir riot grrrl*.



Pussy Riot, 2012.

²³⁷“Freed Pussy Riot member speaks”. Disponível em:
<http://edition.cnn.com/videos/international/2012/10/10/exp-pussy-riot-russia-amanpour.cnn>. (Consultado em 20 de março de 2015).

considerações finais

pelos tortuosos caminhos das mulheres no rock

cena 1: um festival de rock *indie*, em São Paulo, final de novembro, 2014.

Cat Power, uma das primeiras musicistas a se lançar em carreira solo no *indie*, sobe ao palco. Vestida de preto, sozinha com sua guitarra, seu piano e um buquê de rosas brancas. Sem pirotecnia, projeções, fogos de artifício e toda a parafernália que enfeita os espetáculos do mercado do rock hoje, ela começa o show tocando guitarra. O som está ruim. Microfonia. Ela pede, mais de uma vez, que a produção aumente o som. Nada acontece. Dirige-se ao piano. Mais microfonia. Da plateia, é quase impossível ouvi-la. Sua música é encoberta pelos zurros impacientes do público que espera pela próxima atração, esta sim, com projeções, jogo de luzes, e roqueirinhos bem vestidos. Irritada, ela interrompe sua apresentação diversas vezes, sem obter retorno de seu próprio som. De volta à guitarra, conversa com o público sobre a dificuldade em tocar daquele jeito, ecoa do meio da plateia um grito, “fuck you!”. Voz masculina de macho covarde, escondidinho em meio ao público. “A última vez que alguém me disse ‘fuck you’, foi um nazista, em Tennessee”, respondeu a artista, furiosa, mostrando o dedo e deixando o palco.

cena 2: um grande festival de rock *indie*, em São Paulo, começo de abril, 2014.

Na extensa programação está Savages, uma nova banda *all-female* de pós-punk inglesa. O horário do show: no meio da tarde, período de menor público do evento. Sobem ao palco todas vestidas de preto, em destaque os sapatos pink da vocalista Jenny Beth. Sem projeções ou quaisquer efeitos e enfeites, abrem o rock pesado e excepcionalmente executado. Público escasso, grande parte à espera da atração seguinte. Próximo ao final do show, Beth dedica a música “Fuckers” a todas às garotas – “Não deixe os filhos da puta te derrubar!” Na cobertura da imprensa, duas notas anódinas sobre a apresentação das garotas. Nem mesmo nas reprises do *Multishow*, canal que cobre oficialmente o evento, o show delas foi exibido na íntegra.

cena 3: o mesmo grande festival de rock *indie*, em São Paulo, começo de abril, 2013.

Última atração do palco coadjuvante, antes da protagonista da noite no palco principal, é Joan Jett and The Black Hearts. Vestida com um macacão vermelho cintilante e empunhando sua guitarra, Jett agita o público com hits de sua longa

carreira, desde os tempos de The Runaways. Subitamente o público se esvai, foram esperar o show principal, no palco principal. A enérgica apresentação de Joan Jett acaba e caminho, calmamente, para o ver a Foo Fighters – banda de Dave Grohl, ex baterista da Nirvana – no palco principal. A tempo, espero o show começar. Durante a apresentação, Grohl chama ao palco sua “amiga e rainha do *rock’n’roll*, Joan Jett”, tocam juntos dois grandes hits dela.

Depois de toda a mudança quanto à presença das mulheres roqueiras e feministas no mercado da música é esta a situação para àquelas que fazem rock, em suas diferentes vertentes, na atualidade. Na saída do mercado da música para suprir as perdas com download de músicas pela internet, as mulheres e garotas roqueiras ocupam os palcos coadjuvantes ou como figurantes. Por vezes parecem preencher uma *cota*, por vezes respondem à pluralidade de mercado. Algumas, por vezes, são escutadas.

Desde o lançamento das bandas de garotas grunges, a única banda só de garotas de rock’n’roll a fechar com uma grande gravadora e ser minimamente conhecida, participando de programas televisivos, compondo trilha sonora de filmes e tocando no palco principal em grandes festivais, foi a The Donnas. No entanto, tiveram só dois singles, “Take it Off” e “Fall Behind Me”, e sem nenhuma projeção expressiva ou boa colocação nos rankings e premiações. Além das Donnas, mais nenhuma banda de rock *all-female* chegou a se tornar minimamente conhecida no *mainstream*. As bandas de rock só de garotas ficam, por decisão das integrantes, ou por falta de interesse do mercado da música, fora do *mainstream*. Porém, há diversas bandas compostas somente por garotas, das mais diferentes vertentes do rock, no underground por quase todos os lugares do planeta. Agora, não compõem mais *alternativas*, pois circulam pelo mercado independente, facilitado pela ampliação do acesso à internet e aos novos aparatos tecnológicos.

As mulheres e garotas roqueiras seguem por seus caminhos tortuosos... agora, não mais relegadas a uma novidade no rock dos machos brancos, mas como *cota* nos rentáveis festivais. Agora, também, tidas como irrelevantes diante das divas, princesas e rainhas do pop, e das *bitches* do pop e do hiphop. Habitam o underground das cidades e as buscas virtuais dos interessados.

cena 4: final do ano de 2014

Pela internet, as bandas Sleater-Kinney, Babes in Toyland e L7 anunciam seu retorno aos palcos. A riot com cd novo álbum, *No Cities to Love* (2015), depois de hiato de oito anos. As grunges com turnês agendadas nos Estados Unidos e Europa: Babe após 13 anos e L7, após 14, anunciam lançamento, ainda sem data prevista, do documentário *L7 – Pretend We're Dead: The story of the fierce, funny and feminist pioneers of American grunge punk* de Sarah Price. Todas essas bandas retornam com suas formações originais impulsionadas pelo atual estado do mercado da música com suas *popstars* feministas, como sinaliza Donita Sparks em entrevista ao site *Noise*

A palavra ‘*fierceness*’ [ferocidade] está aí com um monte dessas estrelas da música pop. O que pode ser verdade. Mas há outras maneiras de ser feroz, sem estar seminuas. Eu acho que um monte de pessoas tem um desejo real da presença feminina dos anos 90, que eu não acho que tem sido tão presente quanto foi, não da mesma maneira confrontadora.²³⁸

da continuidade da cena riot, aqui e lá

cena 1: o já anunciado retorno da Sleater-Kinney.

cena 2: show de encerramento do Girl Rock Camp Brasil, Sorocaba, final de janeiro, 2015.

Casa cheia. Primeiro evento *riot* em toda a pesquisa de campo realmente lotado. Garotas que frequentam e fazem a cena há anos. Garotas novas. Moçada da cidade. Convidados e parentes das meninas que irão se apresentar. São dez bandas novas, *all-females* compostas durante aquela semana de acampamento. Cada uma apresentará sua música autoral. Passam pelo palco meninas novinhas, aparentando sete ou oito anos de idade, algumas maiores, aparentando 15 ou 16. Todas elas tocam e se divertem sobre o palco. Vibram porque “agora pode gritar/ agora pode dançar/ agora pode tocar” (composição de uma das bandas, Queens of Noise, “Rascunho de liberdade”).

cena 3: dia 09 de abril, 2015, Boston.

²³⁸ “L7’S Donita Sparks on the meaning of ‘fierce’ and how Missy Elliot won the super bowl”. *Noise*, 2015. Disponível em: <http://noisey.vice.com/blog/l7-donita-sparks-interview>.

Foi proclamado pelo prefeito da cidade, Marty Walsh, e pela chefe da polícia, Joyce Linehan, o “Dia do Riot Grrrl”. A proclamação teve ainda a intenção de homenagear Kathleen Hanna que aceitou e participou da cerimônia. O documento da proclamação se assemelha aos manifestos *riots*, postula Hanna como líder do movimento – posto que ela agora parece aceitar com lisonja –, e defende a necessidade de se marcar a data porque as meninas de Boston precisam sentir-se incluídas e se inspirar nas *riot grrrls*.

cena 4: a cena europeia

No ano passado a banda Anti-Corpos integrou a programação do Ladyfest de Berlim e excursionou pela Europa. Em julho, as garotas voltarão a se apresentar no antigo continente. A banda é anunciada como destaque nos shows que fará por lá.

Esta é a situação da cena riot nos Estados Unidos e no Brasil, muito mais mornas do que foi há alguns anos. Bandas vão e voltam, algumas se destacam. Parecem ter maior fôlego em países europeus, em especial, em Berlim, Barcelona e Londres. Continuam a fazer música no underground ou com certa projeção no *mainstream*, como Sleater-Kinney e seu elogiado novo trabalho. Continuam a incitar garotas a tocarem e montarem bandas.

Em paralelo, as capturas continuam a incidir... e por vezes encontram disponibilidade em mulheres que se tornaram envelhecidas e abertas a negociações e condolências do Estado.

as inovações do mesmo no mercado

cena 1: na rede

Beyoncé posta fotos da viagem ao Havai, junto com Jay-Z, em comemoração ao aniversário de casamento. Lady Gaga exhibe seu anel de noivado. Britney Spears e Pink respondem às críticas de que estão “acima do peso”. Madonna e Miley Cyrus postam fotos exibindo pelos longos nas axilas. A foto de Madonna passa batida, enquanto a de Cyrus gera polêmica devido o seio à mostra, acompanhado da *hashtag* #freethenipple (liberte os mamilos).

cena 2: para além do mercado da música, Oscar 2015.

No tapete vermelho do Oscar, atrizes se recusam a responder a perguntas de jornalistas sobre suas roupas, joias e “como conciliam carreira e família”. Ao receber o prêmio de Melhor Atriz Coadjuvante, Patricia Arquette, após os tradicionais agradecimentos, dedicou o prêmio e pediu: “Para cada mulher que deu à luz, para cada contribuinte e cidadã dessa nação. Nós temos lutado por direitos iguais para todos. É chegada a hora de termos igualdade salarial, de uma vez por todas, e direitos iguais para as mulheres nos Estados Unidos da América.”²³⁹ Lady Gaga se apresentou, comportada e vestida como uma princesa, cantando um cover de “The Hills Are Alive”.

Poderia ser uma cena única. As *popstars* continuam gerando polêmica, compartilhando imagens e notícias de seus relacionamentos de contos de fadas, preocupadas com o tamanho de seus corpos, produzindo novas músicas e empreendendo-se no mercado com suas marcas e ONGs. Nada novo, mas inovadas, como Cyrus e Madonna exibindo os pelos da axila.

De outro lado, o discurso de empoderamento feminista construído como verdade de mercado e enunciado na voz e figura da *rainha* Beyoncé, mostra expandir-se para outros nichos do mercado do entretenimento. Sempre acompanhado da ode à América e do clamor por *melhorias* na democracia estadunidense, espelhando-a para o resto do planeta.

cena 4: Nadia e Masha se tornarão as próximas *divas* feministas do mercado? Uma repaginação politicamente correta da dupla pop russa T.A.T.U. que vendia a imagem de casal lésbico e estourou nas paradas de sucesso com o hit “All the things she said”, em 2002?

vale repetir. e as *pussies*?

... não se sabe. Estão/ permanecerão fora disso tudo?

²³⁹ Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=Iz6CjOO0HMk>.

bibliografia

- Alyokhina, Maria. "Pussy Riot: Court Statements" in *Let's start a Pussy Riot*. Organização de Jade French e Emely Neu. Londres, 2013.
- Bakunin, Mikhail. "O princípio do Estado" in *Revista Verve*. São Paulo, Nu-Sol, n.11, 2011.
- _____. *Deus e o Estado*. Coleção escritos anarquistas. Nu-Sol/Soma/Imaginário, 2000.
- _____. "State and Society" in *Selected writings*. New York, Grove Press, 1974.
- Baquero, Rute. "Empoderamento: instrumento de emancipação social? – uma discussão conceitual" in *Revista Debates*. Porto Alegre, v.6, n.1, jan.-abr.2012. Disponível em: seer.ufrgs.br/debates/article/viewFile/26722/17099.
- Bivar, Antonio. *O que é punk*. São Paulo, Brasiliense, 2006.
- Butler, Judith. "Performing the Political" in *First Supper Symposium Oslo*. Oslo, 2014. Disponível em:
http://www.thefirstsuppersymposium.org/images/texts/Oslo_Judith%20Butler.pdf.
- Braidotti, Rosi. "Punk women and Riot Grrrls" in *First Supper Symposium Oslo*. Oslo, 2014. Disponível em:
http://www.thefirstsuppersymposium.org/images/texts/rosi_braidotti_pussy_riot.pdf.
- _____. "Diferença, diversidade e subjetividade nômade" in *Labrys*. Tradução de Roberta Barbosa, n.01-02, 2002.
- Browstein, Carrie. "Remembering Ari Up Of The Slits" in *NPR*, 2010. Disponível em:
<http://www.npr.org/blogs/allsongs/2010/10/21/130720266/remembering-ari-up-of-the-slits>.
- Camargo, Michelle. "Lugares, pessoas e palavras: O estilo das minas do rock na cidade de São Paulo". Dissertação de Mestrado. Campinas, Unicamp, 2010.
- Camus, Albert. *O Homem Revoltado*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro, Record, 2010.
- Carneiro, Beatriz. "Sexo, poder e liberdade" in *Revista Verve*. São Paulo, Nu-Sol, n.17, 2010.
- Carmo, Íris. "'Viva o feminismo vegano!': Gastropolíticas e convenções de gênero, sexualidade e espécie entre feministas jovens". Dissertação de mestrado. Salvador, UFBA, 2013.

- Chidgey, Red. "Riot Grrrl writing" in *Riot Grrrl Revolution Grrrl Style Now*. Nadine Monem (org.). London, Black Dog Publishing, 2007.
- Costa, Ana Alice Alcantara. "O Movimento Feminista no Brasil: dinâmicas de uma intervenção política" in *Revista Gênero*. Rio de Janeiro, Federal Fluminense, v.5, 2005.
- Darms, Lisa. *The Riot Grrrl Collection*. New York, Feminist Press, 2013.
- Deleuze, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2010a.
- _____. "Manifesto de Menos" in *Sobre o teatro*. Tradução de Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro, Jorge Zaar Editor LTDA, 2010b.
- Deleuze, Gilles; Félix Guatarri. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol.5*. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo, Editora 34, 2008.
- Dorfman, Ariel; Mattelart, Armand. *Para ler o Pato Donald: comunicação de massa e colonialismo*. Tradução de Alvaro de Moya. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 1971.
- Downes, Julia. "Riot Grrrl: the legacy and contemporary landscape of DIY feminist cultural activism" in *Riot Grrrl Revolution Grrrl Style Now*. Nadine Monem (org.). London, Black Dog Publishing, 2007.
- Enzensberger, Hans Magnus. "The radical loser". Translate by Nicholas Grindell in *Magazine Roundup*, 2005. Disponível em: <http://www.signandsight.com/features/493.html>.
- Essinger, Silvio. *Punk: anarquia planetária e a cena brasileira*. São Paulo, Editora 34, 1999.
- Facchini, Regina. "Entre umas e outras: Mulheres, (homo)sexualidades e diferenças na cidade de São Paulo". Tese de doutorado. Campinas, Unicamp, 2008.
- Fernandes, Wallison. "Straight Edge: uma genealogia das condutas na encruzilhada do punk". Dissertação de Mestrado. São Paulo, PUC-SP, 2015.
- Ferry, Luc. *A Revolução do Amor: por uma espiritualidade laica*. Tradução de Véra Lucia dos Reis. Rio de Janeiro, Objetiva, 2012.
- Foucault, Michel. *A Coragem de Verdade: o governo de si e dos outros II*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 2011.
- _____. *História da Sexualidade I – a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. São Paulo, Graal, 2009.

- _____. *Nascimento da Biopolítica*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 2008.
- _____. *Em defesa da sociedade*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- _____. “Uma entrevista com Michel Foucault”. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento in *Verve*. São Paulo, Nu-Sol, n.05, 2004.
- _____. *Ditos e Escritos IV: Estratégia, Poder-saber*. Manoel Barros da Motta (Org). Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2003.
- _____. “Prefácio à transgressão” in *Ditos e Escritos III*. Manoel de Barros (org.). Tradução de Inês Autran Dourado Bardosa. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001.
- _____. “O anti-édipo: uma introdução à vida não-fascista” in *Cadernos de Subjetividade*. Tradução de Fernando José Fagundes Ribeiro. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduandos em Psicologia Clínica da PUC-SP, v.1, n.1; 1993.
- Fritzsche, Bettina. “Negociando o feminismo pop na cultura jovem feminina: um estudo empírico com fãs de grupos femininos” in *Revista Estudos Feministas*. Tradução de Susana Bornéo Funck. Florianópolis, UFSC, n.12, 2004.
- Gaar, Gillian. *She's a Rebel – The History of Women in Rock & Roll*. Expanded Second Edition. New York, Seal Press, 2002.
- Gessen, Masha. *Words Will Break Cement: The Passion of Pussy Riot*. New York, Riverhead Books, 2014.
- Godwin, William. “De crimes e punições” in *Revista Verve*. São Paulo, Nu-Sol, n.5 2004.
- Goldman, Emma. “Minha outra desilusão na Rússia” in *Revista Verve*. São Paulo, n.5, Nu-Sol, 2004.
- Juno, Andrea. *Angry Women in Rock*. San Francisco: Re/Search Publications, 1996.
- _____. *Angry Women*. San Francisco: Re/Search Publications, 1991.
- Kropotkin, Piotr. *Ajuda mútua: um fator de evolução*. Tradução de Waldyr Azevedo Jr.. São Sebastião, A Senhora Editora, 2009.
- Laurentiis, Gabriela. “Louise Bourgeois e os modos feministas de criar”. Dissertação de Mestrado. Campinas, Unicamp, 2015.
- Lombroso, Césaire. *Los Anarquistas*. Barcelona, Jucar, 1977.

- Love, Courtney. “Bad Like Me” in *Bust Magazine*, 1996. Disponível em: <http://grungebook.tumblr.com/post/19121853062/courtney-love-1996-bust-magazine-article>
- Marques, Gabriela. “As artes de resistir: mulheres na cena anarcopunk (1990-2002)” in *XXVII Simpósio Nacional de História*. Natal, Anpuh, 2013.
- McDonnel, Evelyn; Powers, Ann. *Rock she wrote*. New York, Delta Book, 1995.
- McLaren, Margaret. *Feminism, Foucault, and embodied subjectivity*. New York, State University of New York Press, 2002.
- Melo, Érica Isabel. “Cultura juvenil feminista Riot Grrrl em São Paulo”. Dissertação de Mestrado. Campinas, Unicamp, 2008.
- Marcus, Sara. *Girl to the Front: the true history of the Riot Grrrl Revolution*. New York, Harper Perennial, 2010.
- Monem, Nadine. “Note from the editor” in *Riot Grrrl Revolution Grrrl Style Now*. Nadine Monem (org.). London, Black Dog Publishing, 2007.
- Nardelli, Rachel. “Discurso do Estado na construção da identidade gay”. Trabalho de Iniciação Científica. São Paulo, PUC-SP, 2010.
- O’Hara, Craig. *A filosofia do punk: mais do que barulho*. Tradução de Paulo Gonçalves. São Paulo, Radical Livros, 2005.
- Oliveira, Salete. “Tolerância e conquista, alguns itineraries na declaração universal dos direitos humanos” in *Revista Verve*. São Paulo, Nu-Sol, n.09, 2006.
- Optiz, Sven. “Governo não ilimitado – o dispositivo de segurança da governamentalidade não-liberal” in *Revista Ecopolítica*. São Paulo, Nu-Sol, v. 2, 2012.
- Paglia, Camille. “Madonna – Finally, A Real Feminist” in *New York Times*, 1990. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1990/12/14/opinion/madonna-finally-a-real-feminist.html>.
- Passetti, Edson. “A transgressão, o insuportável e a tática *black bloc*” in *Revista Polichinello*. Belem, Letras-UFRJ, v. 15, 2014.
- _____. “Política do eu: a crítica de Stirner ao liberalismo” in *Verve*. São Paulo, Nu-Sol, n.23, 2013.
- _____. “Poder e anarquia. Apontamentos libertários sobre o atual conservadorismo moderado” in *Revista Verve*. São Paulo, Nu-Sol, n.12, 2007a.
- _____. “Diante do terror contemporâneo” in *Revista Ponto e Vírgula*. São Paulo, PUCSP, vol.1, 2007b.

- _____. “A Atualidade do abolicionismo penal” in *Curso livre de abolicionismo penal*. Organização de Edson Passetti. Rio de Janeiro, Revan, 2004.
- _____. “Sociedade de controle e abolição da punição” in *São Paulo em Perspectiva*, vol.13, no.3, 1999. Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88391999000300008&script=sci_arttext.
- Passetti, Edson; Augusto, Acácio. “O drama da *multidão* e os trágicos *black blocs*: a busca do constituinte como destino e a *ação direta*” in *Revista Eopolítica*. São Paulo, Nu-Sol, n.9, 2014.
- Perrot, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru, Edusc, 2005.
- Powers, Ann. “Putting together the pieces of Lana Del Rey” in *NPR Music*, 2012. Disponível em:
<http://www.npr.org/blogs/therecord/2012/01/31/146088800/putting-together-the-pieces-of-lana-del-rey>.
- Preciado, Paul Beatriz. *Manifesto Contrassexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo, n-1, 2014.
- _____. “Depois do feminismo”. Tradução de Coletivo Destemidxs!, 2012. Disponível em: <http://www.inanna.net.br/2012/02/depois-do-feminismo-beatriz-preciado.html>.
- Proudhon, Pierre-Joseph. “Do contrato político” in *Proudhon*. Edson Passetti e Paulo-Edgar A. Resende (org.). São Paulo, Ática, 1986.
- Pussy Riot. “Uma carta aberta da Pussy Riot” in *Revista Verve*. Tradução de Flávia Lucchesi. São Paulo, Nu-Sol, n.25, 2014.
- _____. “Pussy Riot Manifesto” in *Let’s start a Pussy Riot*. Jade French e Emely Neu (org.). Londres, Rough Trade/ New York, Feminist Press, 2013a.
- _____. “The History of Pussy Riot” in *Let’s start a Pussy Riot*. Jade French e Emely Neu (org.). Londres, Rough Trade/ New York, Feminist Press, 2013b.
- Rago, Margareth. *Do cabaré ao Lar – A utopia da cidade disciplinar e a resistência anarquista*. Rio de Janeiro/São Paulo, Paz e Terra, 2014.
- _____. *As aventuras de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções de subjetividade*. Campinas, Unicamp, 2013.
- _____. “Feminismo e Subjetividade em Tempo Pós-Modernos”. Campinas, Unicamp, 2004. Disponível em:

http://www.historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Feminismo_e_subjetividad_e.pdf.

_____. “Do Amor Libertário” in *Libertárias*. São Paulo, 1998. Disponível em:

http://arteeanarquia.xpg.uol.com.br/do_amor_libertario.htm.

Reddington, Helen. *The Lost Women of Rock Music: Female Musicians of the Punk Era*. Equinox Publishing, Sheffield, 2012.

Rodrigues, Fernanda. “O grito das garotas”. Dissertação de Mestrado. Brasília, UnB, 2006.

Rodrigues, Thiago. “Segurança planetária, entre o climático e o humano” in *Revista Eopolítica*. São Paulo, Nu-Sol, n.3, 2012.

Samutsevich, Ekaterina. “Pussy Riot: Court Statements” in *Let’s start a Pussy Riot*. Jade French e Emely Neu (org.). Londres, Rough Trade/ New York, Feminist Press, 2013.

Schilt, Kristen. “‘A Little Too Irony’: The Appropriation and Packaging of Riot Grrrl Politics by Mainstream Female Musicians” in *Popular Music and Society*. London, Taylor & Francis Ltd, vol. 26, n. 1, 2003.

Selem, Maria Célia. “Políticas e Poéticas Feministas: Imagens em movimento sob a ótica de mulheres latino-americanas”. Tese de Doutorado. Campinas, Unicamp, 2013.

Smith, Patti. *Só Garotos*. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

Soares, Lucia. “Mulheres e Punição: uma história das delegacias de defesa da mulher”. Dissertação de Mestrado. São Paulo, PUC-SP, 2001.

Taft, Jessica. “Girl Power Politics: Pop-Culture Barriers and Organizational Resistance” in *All About the Girl: Culture, Power and identity*. New York, Routledge, 2004.

Tolokonnikova, Nadezhda. “Pussy Riot: Court Statements” in *Let’s start a Pussy Riot*. Jade French e Emely Neu (org.). Londres, Rough Trade/ New York, Feminist Press, 2013.

Vail, Tobi. “Remember: Walking (Anarchy) in the (Streets) Sand” in *Jigsaw Underground*, 2009. Disponível em: <http://jigsawunderground.blogspot.com.br/>. Último acesso em 20 de agosto de 2014.

_____. “In the Beginning There Was Rhythm!” in *JigsawUnderground*, 2010a. Disponível em: <http://jigsawunderground.blogspot.com.br/>.

- _____. “Man Thinks Woman When He Talks To Me” in *JigsawUnderground*, 2010b. Disponível em: <http://jigsawunderground.blogspot.com.br/>.
- Vineyard, Jennifer. “Britney Talks Sex; Turns Out She Really Wasn’t That Innocent”. Disponível em: <http://www.mtv.com/news/1473676/britney-talks-sex-turns-out-she-really-wasnt-that-innocent/>. Último acesso em 27 de dezembro de 2014
- Vigier, Catherine. “The meaning of Lana Del Rey” in *ZETEO – The Journal of Interdisciplinary Writes*. 2012. Disponível em: <http://zeteojournal.com/2012/11/15/the-meaning-of-lana-del-rey/>.
- Zobrina, Anna. “Introdução ao livro Let’s Start a Pussy Riot” in *Let’s start a Pussy Riot*. Jade French e Emely Neu (org.). Londres, Rough Trade/ New York, Feminist Press, 2013.
- Wilson, Wander. “O Comissário do Esgoto: coragem da verdade e artes da existencia na escritura - vida de William Burroughs.” Dissertação de mestrado. São Paulo, PUC, 2014.
- Wilson, John. *The Most Dangerous Man in America: Rush Limbaugh’s Assault on Reason*. New York, St. Martin’s Press, 2011.

Fanzines e Webzines

Alice: masculino e feminista #0, s/d

Clit #1, 2012

Crime do Amor Louco #2, s/d

Diet Grrl, s/d. Disponível em: <http://www.feministezine.com/feminist/fashion/Diet-Grrl.html>.

Expressão #1, 2005

Fobia #3, de 2005

Homo Multiação #2, 2006

Hysterocracya, de 2007

Jigsawunderground Disponível em: <http://jigsawunderground.blogspot.com.br/>

Liberta-te Maria #1, s/d

Manifesto Rubro – informativo do projeto WenDo/se, s/d

Mega Femme #1, s/d

Um Outro Olhar #1, 2004

Volkano #2, também de 2005

Vídeos e filmes

- Bella Donnas – Meninas da Cena Punk*. Direção de Anelise Paiva Csapo. Apresentação de Trabalho de Conclusão de Curso. São Paulo, PUC-SP, 2004. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=75J4Uvs1GI0> (Parte I)
<http://www.youtube.com/watch?v=S5KHqpIBkaM> (Parte II)
- Britney: For the Record*. Direção de Phil Griffin. Estados Unidos, MTV, 2008, DVD.
- Don't need you – The Herstory of Riot Grrrl*. Direção de Kerri Koch. Estados Unidos, 2005, DVD.
- Hit So Hard*. Direção de P. David Ebersolea. Estados Unidos, 2011, DVD.
- Life is but a Dream*. Direção de Ed Burke, Beyoncé Knowles, Ilan Benatar. HBO; Parkwood Entertainment, 2013. DVD.
- Miley: The Movement*. Direção de Paul Bozymowski. Estados Unidos, MTV, 2013, DVD.
- Not Bad for a Girl*. Direção de Lisa Rose Apramian. Estados Unidos, 1995, VHS.
- Pussy Riot – The Punk Prayer*. Direção de Mike Lerner e Maxim Pozdorovkin. Produção de Mike Lerner, Maxim Pozdorovkin e Havana Marking Inglaterra. Inglaterra, Roast Beef Productions e HBO Films, 2013, DVD.
- She's real (worse than queer)*. Direção e produção de Lucy Thane. Estados Unidos, 1997, VHS. Disponível em: <http://vimeo.com/12084539> (Parte I)
<http://vimeo.com/12078680> (Parte II)
- The E! True Hollywood Story: Courtney Love*. Direção de Michael Hacker. Estados Unidos, E! Entertainment, 2003, DVD.
- The Punk Singer*. Direção de Sini Anderson. Produção de Sini Anderson and Tamra Davis. Crowdfunded production, independent production, 2013. DVD.
- The Runaways*. Direção de Floria Sigismondi. Produção de John Linson, Art Linson, Bill Pohlad. Apparition, 2010, DVD.

lista de Figuras

Figura 1 – Kurt Cobain usando vestido em show no Hampshire College, Massachusetts, 1990. Fonte: <http://rebloggy.com/post/dress-kurt-cobain-nirvana-grunge-equality-90s-feminist-feminism-homosexuality-pu/88840687045>.

Figura 2 – Foto de pichação feita por Kathleen Hanna na parede da casa de Kurt Cobain. Fonte: <http://90spunkrockfeminism.tumblr.com/post/67988756932/david-bowtie-the-wall-that-kathleen-hanna-spray>.

Figura 3 – Bikini Kill em show no St. Stephens, Washington DC., 1991. Foto de Brad Sigal. Fonte: <http://www.imposemagazine.com/features/bikini-kill-interview-cis-white-male>.

Figura 4 – Bratmobile em show no Charlotte, Leicester, 1994. Fonte: <http://90spunkrockfeminism.tumblr.com/post/80601416426/little-trouble-grrrl-bratmobiles-alison-wolfe>.

Figura 5 – Patti Smith, 1976. Foto de Lynn Goldsmith. Fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-16-601-788-view-portrait-1-profile-goldsmith-lynn.html>.

Figura 6 – Capa de *Horses*. Foto de Robert Mapplethorpe, 1975. Fonte: <http://www.lelieuunique.com/site/2011/11/13/patti-smith/>.

Figura 7 – The Deadly Nightshade em apresentação no programa televisivo infantil Vila Sesamo, 1975. Fonte: <http://www.thedeadlynightshade.net/Gallery.html>.

Figura 8 – Judy Dlugasz, Meg Christian, Ginny Berson, Jennifer Woodul, e Kate Winter, integrantes da Olivia Records. Fonte: <http://www.qualiafolk.com/2011/12/08/olivia/>.

Figura 9 – The Chicago Women's Liberation Rock Band, 1973. Foto de Elaine Wessel. <https://www.uic.edu/orgs/cwluherstory/CWLUGallery/Photo69.html>.

Figura 10 – Suzy Quatro no Bottom Line, Nova Iorque, 1974. Foto de Bob Gruen. Fonte: <https://www.pinterest.com/zxswq456/music/>.

Figura 11 – Joan Jett, Jackie Fox e Cherrie Currie em show The Runaways no CBGB, agosto de 1976. Fonte: <http://www.mtv.com/artists/the-runaways/>.

Figura 12 – Debbie Harry e Joan Jett, anos 1970. Foto de Donna Santisi. Fonte: <http://donnasantisi.com/>.

Figura 13 – Chrissie Hynde tocando com The Pretenders no Arlington Theatre, 1980. Foto de Donna Santisi. Fonte: <http://donnasantisi.com/>.

Figura 14 – The Slits, s/d. Foto de Ray Stevenson. Fonte: <http://www.theguardian.com/music/2011/jun/14/slits-punk-band>.

Figura 15 – Team Dresch: Donna Dresch, Kaia Wilson, Jody Bleyle e Melissa York. Foto de Tammy Rae Carland. Fonte: <http://mrladyarchive.tumblr.com/post/72036430353/team-dresch-donna-dresch-kaia-wilson-jody>.

Figura 16 – Garoto chupando dildo de Lynn Breedlove em show da Tribe 8, s/d. Fonte: <http://gimmesomethingbetter.com>.

Figura 17 – Lynn Breedlove em show da Tribe 8, São Francisco, 1994. Foto de Marc Geller. Fonte: <http://klitoris-freakshow.blogspot.com.br>.

Figura 18 – Theo e Gina em show da Lunachiks, s/d. Fonte: <http://www.ginavolperules.freewebspace.com/photo.html>.

Figura 19 – Kim Gordon tocando com a Sonic Youth em 1986, no Texas. Fonte: <http://rankandrevue.com/archives/2328>.

Figura 20 – Mecca Normal no festival KAOS, realizado em 1987 na Evergreen State College, em Olympia. Fonte: <https://meccanormal.wordpress.com/beginning-1985/>.

Figura 21 – Kat Bjelland durante show da Babes in Toyland no Lollapalooza, 1993. Fonte: <http://aliceinchainschile.blogspot.com.br/>.

Figura 22 – Courtney Love em show da Hole, The George, 1995. Fonte: <http://www.courtney-love.org>.

Figura 23 – Donita Sparks durante show no Reading Festival, agosto de 1992. Fonte: <http://www.laweekly.com/arts/donita-sparks-mushroom-mullet-2374063>.

Figura 24 – L7 no final da apresentação de “Pretend We’re Dead” no programa televisivo britânico *The Word*, 1992. Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/227361481158324024/>.

Figura 25 – L7 e Joan Jett no *backstage* do Rock for Choice, 1992. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/jenniferfinch/2965117045/>.

Figura 26 – Kurt Cobain e Courtney Love com Frances Bean Cobain, 1992. Foto de Guzman. Fonte: <https://www.courtney-love.org>.

Figura 27 – Melissa Auf Der Maur, Courtney Love, Patti Schemel e Eric Erlandson. Foto promocional do álbum *Celebrity Skin*, 1998. Foto de Guzman. Fonte: <https://www.courtney-love.org>.

Figura 28 – Capa da primeira edição do *fanzine Jigsaw*, 1989. Fonte: *The Riot Grrrl Collection* (2013).

Figura 29 – Kathleen Hanna, anos 1990. Fonte: <https://bikinikillarchive.wordpress.com/>.

Figura 30 – Allison Wolfe, após retorno da Bratmobile, em Toronto, 2001. Fonte: <https://www.facebook.com/allison.wolfe.165>.

Figura 31 – Capa da segunda edição do zine *Bikini Kill*, 1991. Fonte: *The Riot Grrrl Collection* (2013).

Figura 32 – Trechos do *fanzine Free to Fight*, disponível para download gratuito em: <https://pt.scribd.com/doc/253529899/Free-to-Fight>.

Figura 33 – Bikini Kill tocando próximo ao Capitol, em Washington, D.C., 1992. Fonte: <http://mulheres-incriveis.blogspot.com.br/2012/03/kathleen-hanna.html>.

Figura 34 – Bratmobile na Riot Grrrl Convention, Washington Peace Center, 1992. Fonte: <http://sarahspy.com/post/108283398858/bratmobile-riot-grrrl-convention-washington>.

Figura 35 – Squid, baixista da Lunachicks, 1994. Fonte: <http://panx.net/punkgirl/view.shtml?punkgirl/girl10163.html>.

Figura 36 – Sleater-Kinney em show no primeiro Ladyfest, em Olympia, 2000. Fonte: <http://fuckyeahgrrrlrock.tumblr.com/post/87824759528/sleater-kinney-ladyfest-olympia-2000>.

Figura 37 – Joan Jett e Kathleen Hanna, 1994. Foto de Ebet Roberts/Redfer. Fonte: <http://www.theguardian.com/music/2010/mar/25/joan-jett-kathleen-hanna-angry-women>.

Figura 38 – Kathleen Hanna, 1992. Foto de Linda Rosier. Fonte: <http://www.thegloss.com/2013/02/05/culture/afraid-to-call-myself-feminist/>.

Figura 39 – Kaia Wilson e Tammy Rae, anos 1990. Fonte: <http://andrejkoymasky.com/liv/fam/bioc1/carlan01.html>.

Figura 40 – Uma das poucas fotos da banda Bulimia, anos 1990. Fonte: www.facebook.com/obiwanca/photos.

Figura 41 – Mayra Vescovi em show da Dominatrix no Hangar 110, São Paulo, 2004. Fonte: <http://www.fotolog.com/fliperama>.

Figura 42 – Claudia Rom em apresentação do projeto Santa Claus. Fonte: <http://www.fotolog.com/popscene/13066301/>.

Figura 43 – Capa da segunda edição do *fanzine Mútuo Ação*, 2004/2005. Acervo pessoal.

Figura 44 – Banda Siete Armas. Fonte: <https://arquivoriotgrrrlbrasil.wordpress.com/>.

Figura 45 – Garotas da cena: Mayra Vescovi, Patricia Saltara, Helena Duarte, Eliane Testone, Helena Fagundes e Elisa Gargiulo, 2004. Fonte: <http://www.fotolog.com/fliperama>.

Figura 46 – Dominatrix com Vange Leonel, 2010. Foto de Elaine Campos. Fonte: <https://www.facebook.com/dominatrixfeminista/photos>.

Figura 47 – Elisa Gargiulo em show da Dominatrix, Hangar 110, 2004. Fonte: http://banda_dominatrix.zip.net/.

Figura 48 – Cherry e Eliane Testone em show da Hats, lounge Melissa, 2006. Fonte: <http://fotolog.net/thehats>.

Figura 49 – Foto de encarte do cd *Shiba*, da banda Lava, 2005. Foto de Samello. Fonte: <http://www.fotolog.com/lavarockband/>.

Figura 50 – Flavia Santos em Oficina de Guitarra para Meninas na I Mostra Independente de Arte e Musica Feminina de Sorocaba, 2012. Fonte: <https://www.facebook.com/girlsrockcampbrasil/photos>.

Figura 51 – Integrantes da banda Anti-Corpos e garotas da cena, no Minhocão, São Paulo, 2012. Fonte: <https://www.facebook.com/pages/Anti-Corpos/>.

Figura 52 – Show da Anti-Corpos em Itanhaém, 2014. Fonte: <https://www.facebook.com/pages/Anti-Corpos/>.

Figura 53 – Beyoncé durante apresentação no VMA, evento realizado no The Forum, Califórnia, em agosto de 2014. Fonte: <https://blogdouglasspetry.wordpress.com/tag/beyonce-feminist/>.

Figura 54 – Madonna, 1984. Foto de Lynn Goldsmith. Fonte: <http://www.sfae.com/index.php?pg=302127>.

Figura 55 – Alanis Morissette cantando no Greek Theatre em 1996. Foto de Donna Santisi. Fonte: <http://www.donnasantisi.com>.

Figura 56 – Christina Aguilera em cena do clipe “Dirrty”, 2002. Fonte: [http://christinaaguilera.wikia.com/wiki/Dirrty_\(song\)](http://christinaaguilera.wikia.com/wiki/Dirrty_(song)).

Figura 57 – Madonna, Britney Spears e Christina Aguilera durante apresentação no VMA 2003. Fonte: <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-1083708/Britney-I-wish-best--honest-Christina-Aguilera-calls-time-pops-bitterest-feuds.html>.

Figura 58 – Britney Spears na capa do *Daily News*, com destaque para a manchete “A fúria de Britney”, fevereiro de 2007. Fonte: <http://www.nydailynews.com/entertainment/gossip/britney-back-spears-tweets-sizzling-bikini-photo-vacation-hawaii-article-1.1108899>.

Figura 59 – Pôster de divulgação da última temporada de *Hanna Montana*, 2010. Fonte: <http://www.fanpop.com/clubs/hannah-montana-forever/images/15599894/title/hm-wallpaper>.

Figura 60 – Miley Cyrus com Robin Thicke durante apresentação, muito criticada, no VMA 2013. Fonte: <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2549956/Thicke-thinks-Cyrus-hijacked-2013-MTV-VMA-performance.html>.

Figura 61 – Avril Lavigne, 2002. Foto de Danielle Levitt. Fonte: <http://pixshark.com/avril-lavigne-2002-photoshoot.htm>.

Figura 62 e 63 – Pink em cena do clipe “Raise your glass”, 2010, e Beyoncé em foto postada em seu *Instagram*, 2014. Fontes: <https://instagram.com/p/qwWCsgPw7N/> e <http://www.afterellen.com/more/80867-pink-raise-your-glass-video-arrives-with-a-gay-wedding-nuns-and-more>.

Figura 64 – Pink em cena do clipe “Don’t let me get me”, 2002. Fonte: <http://chambersa2media.blogspot.com.br/>.

Figura 65 – Lady Gaga acompanhada por soldados gays que foram expulsos do exército estadunidense devido à política “Don’t Ask, Don’t Tell” (DADT), no VMA 2010. Fonte: <http://theaudioperv.com/2010/09/13/lady-gaga-dominates-vmas-fights-to-repeal-dont-ask-dont-tell/>.

Figura 66 – Lana Del Rey, 2012. Foto de Nicole Nodland. Fonte: <http://www.hawtcelebs.com/lana-del-rey-at-nicole-nodland-photoshoot/>

Figura 67 – Courtney Love durante show no Music Midtown Festival, Atlanta, 2006. Fonte: <http://courtney-love.org>.

Figura 68 – Cena do clipe “Mono”, 2004. Fonte: <http://courtney-love.org>.

Figura 69 – Courtney Love por David LaChapelle, 2006. Fonte: *LaChapelle: Heaven to Hell*, 2006.

Figura 70 – Cena do vídeo da ação “Operação: beijar lixo”. Garota agarra policial com Katia ao fundo, em Moscou, 2011. Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=Ax3QcC5iQsY&hd=1>

Figura 71 – Katia, Vor e Koza andando de trem sem pagar passagem, em Moscou, 2008. Foto de Thomas Peter. Fonte: <http://www.reuters.com/article/2012/08/16/us-blog-pussy-riots-idUSBRE87F0PW20120816>.

Figura 72 – Pussy Riot na ação “Osvobodí Bruschatku”, 2011. Fonte: <http://pussy-riot.livejournal.com/>.

Figuras 73 e 74 – Pussy Riot na ação “Kropotkin-Vodka”, 2011. Fonte: <http://pussy-riot.livejournal.com/>.

Figura 75 – Pussy Riot na ação “Smert tyurme, svobodu protestu”, 2011. Fonte: <http://pussy-riot.livejournal.com/>.

Figura 76 – Pussy Riot na ação “Putin Zassal”, 2012. Fonte: <http://pussy-riot.livejournal.com/>.

Figura 77 – Polícia abordando *pussies* após ação “Putin Zassal”, 2012. Fonte: <http://pussy-riot.livejournal.com/>.

Figura 78 – Madonna apresentando Masha e Nadia no Bringing Human Rights Home, 2014. Fonte: <http://news.nationalpost.com/news/our-performances-are-always-illegal-pussy-riot-disowns-two-members-over-charity-concert-with-madonna>.

Figura 79 – Cartaz oficial de divulgação do festival Bringing Human Rights Home. Fonte: <http://www.amnestyusa.org/Feb5Concert/>.

Figura 80 – Cena do vídeo de “Putin Nauchit Tebya Lyubit’ Rodinu”, postado no YouTube, na qual é possível ver o rosto das garotas que apanham dos cossacos. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=gjI0KYl9gWs>.

Figuras 81 e 82 – Pussy Riot na ação “Kak v Krasnoy Tyur'me”, 2013. Fonte: <http://pussy-riot.livejournal.com/>.

Figura 83 – JD Samson (de boné azul ao fundo), Masha, Nadia e Johanna Fateman (loura de camiseta roxa, no canto direito) em cena final do episódio de House of Cards tocando a música “Don’t Cry Genocide”, 2015. Fonte: <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/pussy-riot-realness/>.

Figura 84 – Avril Lavigne em cena do clipe de “Skater Boy”, 2002. Fonte: <http://aragec.com/sk8er+boi.html>.

Figura 85 – Nadia e Masha em cena do clipe de “I Can’t Breathe”, 2015. Fonte: <http://www.fastcocreate.com/3042589/pussy-riot-get-buried-alive-in-i-cant-breathe-dedicated-to-eric-garner>.

Anexo

1-Como você encontrou o riot grrrl? O que esse encontro transformou em você? Quais as novas práticas que te apresentou?

Produziu uma nova maneira de se relacionar com o seu próprio corpo possibilitando outros usos dos prazeres?

De que maneira afetou suas relações com outras garotas? As relações entre amigas riots são atravessadas por questões políticas e éticas muito específicas, há um estilo de vida riot grrrl? Esse estilo de vida conjuga questionamentos feministas à atitude punk faça você mesmo, para além dos feminismos e do punk?

2-Qual a atualidade do riot grrrl? O que se produz de mais interessante na cena nacional e internacional?

3-Como as riots transformam e transformaram a cena punk e como o riot grrrl foi além do underground?

4-O questionamento do machismo no punk propiciou relações sexuais e amorosas diferentes?

5-O pensamento riot não se deixa apanhar por uma única vertente, ou seja, feminista especificamente liberal, radical ou revolucionário socialista – indo desde correntes marxistas e marxianas até o anarco-feminismo. Como você vê isso?

No âmbito da segurança pessoal (safety) das garotas no início do movimento, o girl power possibilitava o fortalecimento individual e a auto defesa propiciando a produção de um cuidado de si muito próprio dessas garotas. Nesta mesma época, em 1995, aconteceu em Pequim a Quarta Conferência Mundial sobre as Mulheres, organizada pelas Nações Unidas. A partir dessa conferência foi produzida a Plataforma de Ação de Pequim – o primeiro documento oficial, de pretensão global, a conceituar empoderamento das mulheres. Este empoderamento também buscava segurança institucional, propiciada por Estados, instituições, polícias, empresas, organizações. Segurança enquanto security, algo a ser propiciado por outro. Neste momento, a segurança das garotas que berravam girl power e a segurança da Onu e dos Estados pareciam não ter muito – ou nada – a ver. Hoje, esta palavra tão institucional parece, por

vezes, se confundir com o girl power. O que você pensa sobre essa diferenciação? As riots hoje berram girl power ou falam em empoderamento? Ou as duas coisas?

6-Ainda neste sentido, como você avalia as reivindicações por direitos das mulheres e dos gays no Brasil hoje? Tendo em vista os 8 anos da Lei Maria da Penha e as demandas por novas penalizações e reivindicações punitivas como a criminalização da homofobia, o que se pode averiguar quanto a possibilidade de assegurar esses novos direitos para além de alguns casos exemplares, isolados e seletivos? Qual a diferença entre lutar por direitos que intentam maiores e reformadas punições e lutar por direitos de liberação ou legalização, como ao aborto?

7-Nos últimos anos a presença de mc's em festivais de música feminista e riot grrrl tem sido crescente. Qual a entrada do hip hop? O que diferencia e o que afasta do punk? O som é outro. O canto é outro. O estilo de vida é outro. Há um mesmo grito?

8-Como você pensa as discussões recentes, e em muito meramente midiáticas, sobre funk feminista? Grifo aqui três pontos que me parecem importantes: a ascensão da Valeska Popozuda à diva pop que abandona o proibidão escrachado para mandar “beijinho no ombro pras invejosas”, a polêmica entre a poderosa Anitta e a Pitty em um programa exibido nas madrugadas de sábado pela rede Globo, e a reação fascista ao grupo funk anarco-feminista Putinhas Abortadeiras.

9-Mesmo diante das fortes investidas do mercado musical no decorrer da década de 1990, as riot grrrls recusaram o mercado. Este, passou a produzir figuras que pudessem atender a um novo público consumidor de meninas e mulheres, apaziguando as potencialidades de contestação política trazidas pelas riots. Lançaram em meados dos anos 1990 as Spice Girls, roubando a expressão girl power, agora significando o poder de conquistar e manter um bom namorado. À outra parcela do mercado, lançaram as chamadas “angry white females”, cantoras de pop-rock a frente de bandas compostas por homens, bem empresariadas e apresentando uma dose moderada de fúria.

Como foi/é a relação riot grrrl-mercado, riot grrrl-mídia no Brasil?

No ano passado, a cantora Beyoncé encerrou seu show-espetáculo no VMA com a projeção da palavra “feminist” ao fundo, pouco antes de seu marido, Jay-Z, e sua filha subirem ao palco. Qual a diferença entre o discurso feminista do pop e o discurso feminista riot, da revolta punk e da rebeldia do rock? Como você avalia esse discurso e

seus efeitos políticos e em meio ao público consumidor de meninas e mulheres? O que afeta e o quanto incomoda ver a Beyoncé falando sobre feminismo no VMA?

10-Ainda que os começos do rock'n'roll remetam a figuras como Big Mama Thorton – mulher, negra e bêbada –, o rock se constituiu como música de macho, hetero, branco. Como foi pra você começar a tocar um instrumento e fazer rock? Como você vê a presença das mulheres no rock? O que significa não termos uma única banda de rock, atual, composta somente por mulheres a fazer sucesso no mainstream?

11- Sexo, drogas e rock'n'roll. A máxima da transgressão roqueira. Como ela fica para as mulheres?