

**I CONGRESSO INTERNACIONAL LUSÓFONO
TODAS AS ARTES | TODOS OS NOMES
Livro de Atas**

**Glória Diógenes, Lígia Dabul,
Paula Guerra e Pedro Costa (Orgs.)**

**I CONGRESSO INTERNACIONAL LUSÓFONO
TODAS AS ARTES | TODOS OS NOMES
Livro de Atas**

**Glória Diógenes, Lígia Dabul,
Paula Guerra e Pedro Costa (Orgs.)**

Publicado em Março 2017
por Universidade do Porto. Faculdade de Letras
Via Panorâmica, s/n,
4150-564, Porto, PORTUGAL
www.lettras.up.pt

Design: Tânia Moreira
Capa: Esgar Acelerado
ISBN 978-989-8648-85-3

O conteúdo dos textos publicados é da total responsabilidade do(s) seu(s) autor(es), e não reflete necessariamente a opinião dos organizadores desta obra.

 Atribuição CC BY

Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. É permitida a distribuição, adaptação e criação de trabalhos a partir dos conteúdos apresentados nos textos publicados nesta obra, desde que devidamente identificada a fonte.
Mais informações: <https://creativecommons.org/licenses/>

CAPÍTULO 5

Corpetes, pulseiras e batons: género e diferença na cultura punk em Portugal e no Brasil

Corsets, bracelets and lipsticks: gender and difference in the punk culture in Portugal and Brazil

Paula GUERRA¹
Gabriela GELAIN²

Resumo

Este artigo visa contribuir para a compreensão da emergência da cultura jovem em Portugal e no Brasil no que significa ser jovem do género feminino. Apesar da presença de mulheres desde o início do *punk* e da insita pretensão de igualdade de género, o que se destaca é a existência de uma persistente negação de papéis às mulheres principais nas cenas locais. Esta 'falta de mulheres' no *punk foi-fé* sentida como um ultraje e um grande exemplo de hegemonia masculina na história da cultura popular e nas culturas juvenis contemporâneas. Assim, este artigo reflete a análise de narrativas de mulheres no *punk* português e brasileiro: 10 narrativas de mulheres que, devido à sua condição etária, viveram o início precoce do *punk* em Portugal (fins dos anos 1970 e início dos 1980) e de 10 mulheres que participaram e continuam no movimento *riot grrrl* no Brasil (1995-2016).

Palavras-chave: género, *punk*, *riot grrrl*, Portugal, Brasil.

Abstract

This article aims to contribute to the understanding of young culture emergence in Portugal and Brazil in what it means to be young from a feminine gender. Despite the presence of women since the beginning of punk and the pretension of gender equality, what stands out is the existence of a persistent denial of main roles in the scenes. This 'lack of women' in punk was / is felt as an outrage and a great example of male hegemony in the history of popular culture and youth cultures. Thus, this article reflects the analysis of narratives of women in Portuguese and Brazilian punk: 10 narratives of women who, due to their age, lived the early beginning of punk in Portugal (late 1970s and early 1980s) and 10 Women who participated and continue in the riot grrrl movement in Brazil (1995-2016).

Keywords: genre, punk, riot grrrl, Portugal, Brazil.

1. O punk³ e as questões de género

O principal objetivo deste artigo é entender a emergência da cultura jovem em Portugal e no Brasil, concretamente no que significa ser jovem hoje, sobretudo uma jovem do género

¹ Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Griffith Centre for Social and Cultural Research, Portugal. E-mail: pguerra(at)letras(dot)up(dot)pt.

² Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Grupo de Pesquisa CultPop, Brasil. E-mail: gabrielagelain(at)gmail(dot)com.

³ Dada a frequência da utilização de palavras inglesas neste texto, renunciaremos a distingui-las, como convencionalmente, pela sua formatação em itálico.

mulher tendo como horizonte analítico o punk. O punk é particularmente simbólico dos movimentos associados à liberdade, ao cosmopolitismo, à modernidade e à estética (Guerra, 2013b; Guerra & Silva, 2015; Guerra & Bennett, 2015). Assim, partimos de pressuposto de que o punk se demarca das subculturas clássicas que se opunham ao mainstream e à mercadorização, na exata medida em que tem sido um referente de intensificação mercantil, servindo de argamassa simbólica para a contínua, incessante e diferenciadora produção de objetos no capitalismo avançado.

Nas palavras de Clark, “tendo ostensivamente neutralizado o punk, a indústria cultural provou ser capaz de comercializar qualquer subcultura juvenil.” (2003: 227). Trata-se de uma (sub)cultura verdadeiramente contemporânea no sentido da contradição, da dialética constante entre underground e mainstream, da possibilidade de uma reinvenção incessante — exemplo claro do hibridismo e bricolagem da cultura (O’Connor, 2002) e da hiperinflação dos códigos subculturais. Numa das tentativas mais bem conseguidas de definição do punk, Laing adianta que

o punk rock era uma negação das tendências dominantes na música popular. Continha atitudes, abordagens ou artefactos que haviam sido excluídas da prática da música popular, que em meados dos anos 1970 foi mais do que nunca dominada por um pequeno grupo de conglomerados multinacionais (EMI, CBS, RCA, WEA-Kinney, Philips-Polydor) e o seu controle sobre a produção e a distribuição de discos (Laing, 1978: 124).

Mas o próprio Laing considera que “internamente, no entanto, o punk rock era intensamente contraditório, um facto mascarado pela ansiedade com que os meios de comunicação e a indústria da música o apresentaram como a última moda musical” (Laing, 1978: 124).

O punk remonta ao movimento de bandas de garagem americanas dos anos 1960, à cena *underground* nova-iorquina dos anos 1970 e à cena musical de pub rock londrina. Todas estas cenas sugerem a ideia de uma maior intimidade entre a banda e o público onde esta ética subversiva foi reavivada e posta em claro contraste com o estilo de música dominante da época, especialmente o rock progressivo, com a sua complexidade técnica e grande afastamento entre a banda e o público (Bennett, 2001; Silva & Guerra, 2015; Laing, 2015).

Portanto, foi dentro de um *ethos* igualitário e interventivo que emergiu o punk enquanto prática estética e reflexiva, defendendo — entre outras bandeiras — a igualdade de género. A este respeito, vale a pena lembrar o movimento riot grrrl. Este movimento foi a maior representação do feminismo nas culturas juvenis nos EUA no final da década de 1980; as participantes deste movimento estavam desiludidas e revoltadas com a exclusão a que as mulheres eram voltadas no movimento punk, apesar do mito existente de uma igualdade de género neste movimento, ou seja, estas mulheres colocaram o punk rock numa posição pouco confortável quando expuseram as suas claras contradições internas (Downes, 2010).

Apesar de existirem mulheres desde o começo do punk, atraídas pela suposta aceitação de uma igualdade de gênero, o que se verificou é que a estas mulheres eram-lhes negados papéis de liderança na cena punk e quando os alcançavam eram vítimas de violência física e psicológica para os sustentar. Portanto, a grande consequência do riot grrrl foi em algumas cidades americanas a “alteração nas posições subordinadas das mulheres dentro das subculturas punk, de consumidoras ou observadoras para produtoras” (Piano, 2003: 244). Downes recorre mesmo a algumas palavras do Riot Grrrl Manifesto de 1991: “Riot grrrl (...) porque estamos furiosas com uma sociedade que nos diz = rapariga burra, rapariga = má, rapariga = fraca”. (Manifesto Riot Grrrl *in* Downes, 2010: 15).

Esta ‘ausência das mulheres’ no quadro do punk foi assim sentida como um ultraje e um dos melhores exemplos da hegemonia masculina sobre a história da cultura popular na exata medida em que a grande diferença que separa a subcultura punk das restantes é a questão da produção cultural (Reddington, 2003; Guerra, 2015b); as subculturas anteriores eram definidas sobretudo pelos seus padrões de consumo (como o caso dos mods e hippies). Esta ‘ausência’ está também na base deste artigo. E mais, faz-se sentir no plano da teoria. Com efeito, McRobbie (1980) lançou uma crítica aos Cultural Studies por estes deixarem de lado o papel das mulheres nas subculturas. Assim, os estudos subculturais veiculavam essa hegemonia masculina (McRobbie & Garber, 1997), perpetuando a ausência das mulheres no punk, dotando-as de invisibilidade subcultural e remetendo-as ao espaço doméstico e à condição subordinada de namoradas (Blaze, 2007: 59). Assim, torna-se crucial abordar e analisar o desenvolvimento das diferenças de gênero e das semelhanças no punk sentidas, representadas e afirmadas pelas mulheres em ambos os países. Este esforço sustenta-se e dá continuidade a uma linha de análise crítica das (sub)culturas jovens e das cenas musicais fora de um contexto anglo-saxónico, analisando a territorialização do *ethos* igualitário e intervencionista que surgiu no punk como estética e práxis reflexiva (Guerra, 2015a, 2013b).

Não obstante a presença de mulheres desde o início do punk e da pretensão de igualdade de gênero vigente nos últimos anos, o que se destaca é a existência de uma persistente negação de papéis principais em cenas punk — emergindo uma espécie de inviabilidade e invisibilidade feminina, em que as poucas mulheres participantes foram objeto de uma violência simbólica. Esta ‘falta de mulheres’ no âmbito do punk foi sentida como um ultraje e como um grande exemplo de hegemonia masculina em termos da história da cultura popular e das culturas juvenis. Com o objetivo de explorar esse espaço de fortes contradições no punk e nas culturas juvenis, este artigo aborda dez narrativas do punk português e dez narrativas do punk brasileiro, abordando mulheres que, devido à sua condição etária, viveram o início precoce do punk em Portugal (fins dos anos 1970 e inícios dos anos 1980) e mulheres que participaram e continuam a viver o movimento riot grrrl no Brasil (1995-2016).

2. Narrativas de participação das mulheres no punk

Sobre a presença feminina nas subculturas, Weller (2005) afirma que, na produção bibliográfica existente — tanto nos trabalhos sobre juventude quanto nos estudos feministas —, há uma lacuna no que diz respeito à participação de mulheres nas subculturas. Grande parte das análises sobre vestuário, preferências musicais, estéticas corporais, foram, na sua maioria, desenvolvidas a partir de observações, questionários e entrevistas com pessoas do gênero masculino. Mas não é só do ponto de vista teórico: como observamos em outros lugares (Guerra, 2013a, 2015c), as mulheres representam uma ínfima parte dos participantes do rock alternativo português — aproximadamente 8%.

No rock, as bandas formadas somente por homens tendem a preservar a música como seu domínio particular, mantendo distantes as esposas e/ou namoradas. Essa situação reflete a posição social restrita das mulheres, submetidas a maiores deveres domésticos e menor liberdade física, além de carentes de estímulo para aprenderem a tocar instrumentos musicais, o que reforça a questão da sexualidade majoritariamente masculina vinculada ao rock (Shuker, 1999). Em consequência, existem muito poucas bandas de mulheres no rock ou mulheres instrumentistas, e a maioria das artistas são envolvidas por imagens tradicionais e estereotipadas das mulheres. Ainda que as mulheres tenham conquistado espaço no mercado de trabalho (tanto na música quanto em outros campos de trabalho), os papéis criativos femininos ainda são limitados e mediados pelas noções de viés masculino (McRobbie, 1980). De acordo com Shuker (1999), entre as evidências dos estudos da música popular e do feminismo estão as experiências de mulheres músicas que lutaram fortemente contra as estruturas patriarcais e masculinas. Para Bayton (2004), o papel das mulheres tem sido muito mais de consumidoras (fãs) do que produtoras. Quando se aventuram a produzir música, ocupam, predominantemente, o lugar de vocalistas, ao invés de instrumentistas e, dentro das instrumentistas, geralmente são teclistas.

Metodologicamente, procedemos a uma análise de 10 entrevistas em profundidade realizadas a 10 mulheres que estão/estiveram ligadas às cenas punks portuguesas e brasileiras que, devido à sua idade, vivenciaram os primórdios desta cena em Portugal (fins dos anos 1970 e inícios dos anos 1980). No Brasil, entrevistas a mulheres que estão/estiveram ligadas à cena do movimento Riot Grrrl (1995 até ao presente momento). No caso português, as dez narrativas decorrem do desenvolvimento do projeto KISMIF⁴.

⁴ O projeto "Keep It Simple, Make It Fast!" (doravante, KISMIF), cofinanciado por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e Tecnologia e o por fundos FEDER (através do programa operacional COMPETE), desenvolvido no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, em parceria com o Griffith Centre for Cultural Research da Universidade de Griffith e a Universitat de Lleida. O KISMIF conta ainda com a participação das Faculdades de Economia e de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto, da Faculdade de Economia e do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra e das Bibliotecas Municipais de Lisboa. Para mais detalhes, consultar <http://www.punk.pt/pt/>.

As entrevistadas⁵ mais novas da seleção operada, para efeitos de demonstração no presente artigo, possuíam, em 1977 - ano em que surge a primeira banda punk em Portugal e em que no Reino Unido é lançado o álbum emblemático dos Sex Pistols — Never Mind the Bollocks —, 10 anos, atingindo a adolescência em meados dos anos 1980. A mais velha das entrevistadas possuía 29 anos em 1977.

Do ponto de vista dos recursos escolares, as entrevistadas portuguesas, possuem pelo menos o Ensino Secundário, sendo que a maioria (seis entrevistadas) possui mesmo um curso ao nível do Ensino Superior. Quase todas as entrevistadas mais velhas possuem habilitações escolares de nível Superior. Para além de substanciais recursos escolares — se considerarmos as médias geracionais da sociedade portuguesa, estas mulheres são na quase totalidade (nove entrevistadas) provenientes da Área Metropolitana de Lisboa, traduzindo a centralidade de Lisboa no desenvolvimento cultural e abertura cosmopolita de Portugal. Em termos de grupo doméstico e de vinculação familiar, somente uma entrevistada é casada, estando as restantes divorciadas (seis entrevistadas), solteiras (duas entrevistadas) e viúvas (uma entrevistada). Em termos profissionais, quase todas as entrevistadas se encontram a trabalhar (oito entrevistadas), sobretudo em atividades do sector terciário, nomeadamente em profissões intelectuais e científicas (seis entrevistadas) ou em atividades ligadas à direção de instituições (duas entrevistadas). Não despidendo é o facto de quase todas se considerarem, no presente, vinculadas e participantes nas diversas cenas punk originárias. DeNora (2000) explorou as relações entre música e as trajetórias biográficas dos indivíduos, sendo a música uma componente chave na produção de identidade ao longo de toda a vida, demonstrando como “a música está incorporada na memória e continua incorporada através de processos de reflexibilidade” (Bennett & Taylor, 2012: 233). Estes últimos autores defendem, assim, uma cada vez maior atenção à importância da ligação da música ao envelhecimento, o que não nos faz estranhar esta continuidade da vivência — sob diferentes formas (Bennett, 2006) — do punk para as nossas entrevistadas (Bennett & Taylor, 2012: 233-234). Em termos de síntese, podemos dizer que estas mulheres são da capital do país, das classes sociais socialmente mais valorizadas e possuem uma escolaridade elevada. Estas características são tão mais marcantes quanto contrastam com o resto da população portuguesa juvenil feminina dessa época (Abreu *et al.*, 2017).

⁵ Estas entrevistadas foram selecionadas de um conjunto de 214 entrevistas realizadas entre 2013 e 2015 a atores que se auto-representam como punks ou ligadas ao desenvolvimento de cenas punk portuguesas. A amostra foi construída pelo método da bola de neve, seguindo as redes de contactos entre os atores, a partir de uma base inicial referenciada pela equipa de investigação. Procurou ser o mais abrangente possível em termos de geração de vida, de género, de espaço, de papéis e de subgéneros punk. Os 214 entrevistados do projeto KISMIF têm em comum a participação, presente e/ou passada, na cena punk portuguesa: ou como músicos, ou como promotores, editores, críticos e outros intermediários, ou como consumidores. As entrevistas foram orientadas por um guião com mais de 50 entradas categoriais. As entrevistas foram transcritas e objeto de análise de conteúdo clássica e/ou de outros tratamentos de discurso de pendor quantitativo e/ou qualitativo.

As entrevistadas brasileiras⁶ têm entre 26 e 47 anos de idade e permanecem ligadas ao riot grrrl. Hodkinson (2011) diz que a expansão na longevidade das subculturas (a continuidade destas na vida adulta) é um ponto valioso para entender o salto pós-adolescente na vida destes adultos, criando um espaço para uma imersão duradoura na música e no estilo subcultural. Ora, assim se passa com estas mulheres. As entrevistadas são provenientes de cinco estados diferentes no Brasil: São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Santa Catarina. As entrevistadas mais novas deste conjunto selecionado possuíam, em 1995 — ano em que surge o movimento riot grrrl no Brasil —, quatro anos, atingindo a adolescência no final dos anos 90, início dos anos 2000. A mais velha das entrevistadas possuía 27 anos em 1995. Trata-se de um conjunto de entrevistadas que possui pelo menos o Ensino Secundário, sendo que a maioria (oito entrevistadas) possui Ensino Superior — duas estão a realizar o doutoramento e uma é mesmo professora universitária.

A partir da observação das postagens da página do Facebook Riot Grrrl Brasil⁷, realizamos 55 capturas de tela, de janeiro a maio de 2016, em relação às bandas que possuem uma forte ligação ao riot grrrl no Brasil, contabilizando um total de 24 bandas provenientes de cinco estados brasileiros. Ora, tal, permitiu identificar as referências de bandas riot grrrl mais relevantes por estado brasileiro, o que possibilitou simultaneamente, perspetivar as bandas de referência destas mulheres. Assim, em São Paulo, pontuam as seguintes bandas: *In Venus*, *Bad Habit*, *Charlotte Matou um Cara*, *Liar* (cover de *Bikini Kill*), *X So Pretty*, *Anti-Corpos*, *Dominatrix*, *Ratas Rabiosas*, *Lâmina*, *Biggs*; no Rio de Janeiro foi possível identificar: *Pagu Funk*, *Catilinárias*, *Ostra Brains*, *Belicosa*, *Kinderwhores*, *Trash No Star*; no Rio Grande do Sul salientam-se as seguintes: *Devastadoras*, *Sapamá*, *A Vingança de Jennifer*, *3D*, *She Hoos Go*; em Alagoas evidenciam-se as *Oldscracht* e *Raiva*; e em Paraíba, a *Noskill*.

3. A vingança de Salazar

A Revolução de abril de 1974 em Portugal funcionou como um catalisador de vontades, de reivindicações e de manifestações e, nesse âmbito, foi favorável ao eclodir das primeiras manifestações *punk* em Portugal. Na cidade de Lisboa, existiam pequenos grupos de jovens relacionados com os lugares cimeiros da hierarquia social e artística, que mantinham contactos sistemáticos com as novidades internacionais. Foi junto desses grupos que se localizou a vontade de ser *punk*, pondo em causa a noção, comumente aceite, de que o movimento *punk* surgiu espontaneamente da raiva da classe operária

⁶ Consultar Gelain (2016). Estas entrevistas resultam do trabalho de investigação em cinco estados brasileiros de Gabriela Gelain para a Qualificação do Mestrado de Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo. No total, a autora realizou cerca de 58 entrevistas.

⁷ <https://www.facebook.com/Riot-Grrrl-Brasil-253551254726629/>.

contra o sistema. Uma ideia já defendida por Albiez (2003: 1), que advoga que o *punk* partiu de uma conceção lentamente construída e desenvolvida por um grupo heterogéneo de radicais, de estudantes de artes, de músicos tanto da classe operária como da classe média e de jornalistas insatisfeitos com o que o *rock* se tinha tornado. Sendo um movimento demasiado complexo para ser entendido através de explicações unilaterais correspondentes às classes sociais num sentido tradicional, é importante relativizar a sua associação exclusiva à classe operária, assim como a uma filiação subcultural restrita, pois estas abordagens têm-se revelado incapazes de dar conta da crescente complexidade do “dinamismo cultural de uma sociedade onde identidades individuais complexas estão sempre em transição e as afiliações coletivas são parciais, seletivas e temporárias” (Hodkinson, 2003: 285).

Nestes primórdios do *punk* em Portugal, estava em causa não uma reivindicação propriamente de resistência classista, mas a afirmação de uma mudança de valores mais transversal, que envolvia uma abertura da juventude portuguesa a novas músicas, a novas estéticas, a novas formas de sociabilidade — no fundo, ao apanhar de um ritmo da modernidade. Coloca-se, aqui, a necessidade de rever o modelo subcultural desenvolvido pelos teóricos do Centre for Contemporary Cultural Studies Birmingham (CCCS), pois os dados empíricos têm vindo a demonstrar que a complexidade e fluidez das práticas culturais juvenis não mais podem ser analisadas sob o prisma das subculturas como unidades homogéneas de gostos e pertenças baseadas em classes sociais (Guerra, 2013b). Verificamos, sobretudo a partir de finais dos anos 1970 do século passado, uma efervescência *punk* centrada na cidade de Lisboa, que resulta da crescente abertura da sociedade portuguesa ao mundo, embalada pela aceleração da globalização, pela constituição de um mercado juvenil, pela intensificação da urbanização, pela mobilização cosmopolita e o avanço tímido das indústrias culturais à escala portuguesa. De forma preliminar, em meados e finais dos anos 1970, formaram-se as primeiras bandas de *punk rock* em Portugal. Nessa altura, surgem nomes como os *Aqui d’El Rock* (Lisboa), *Crise* (Sintra), *Fáscas* (Lisboa), *Minas & Armadilhas* (Lisboa), *UHF* (Almada), *Xutos & Pontapés* (Lisboa), *Tilt* (Porto), bandas, na sua grande maioria, oriundas da Grande Lisboa. A Área Metropolitana de Lisboa, e em especial a cidade de Lisboa, exibiria de resto um comportamento de maior dinamismo quanto ao número de bandas até aos dias de hoje. Apesar de se ter assistido, sobretudo a partir dos anos 1990, a uma proliferação de bandas pelo resto do país, nenhuma cidade consegue acompanhar o dinamismo da cidade de Lisboa (Guerra, 2013b).

Não querendo esgotar aqui todo o conjunto de argumentos reveladores da génese e consolidação da cena *punk* portuguesa, outro dado importante da materialização do *punk* português decorre da existência de registos fonográficos. Até ao final dos anos 1980, são raras as gravações sob a chancela de editoras. O *modus operandi* da maior parte das bandas era a gravação caseira de registos ou a gravação de concertos. Acompanhando as desigualdades e assimetrias de desenvolvimento do nosso país, não é, portanto, de estranhar que, novamente, seja a Grande Lisboa a aparecer como a zona do país onde

mais bandas lançaram registos fonográficos: por um lado, existiam aí mais possibilidades para um banda lançar um registo fonográfico por uma editora (dadas, desde logo, as contiguidades); por outro, teriam também mais facilidade em conseguir as 'gravações caseiras' dos concertos (porque eram em maior número os espaços para realização de concertos com disponibilidade para fornecerem às bandas as gravações) (Guerra, 2013b; Silva & Guerra, 2015). Esta breve genealogia da emergência do punk em Portugal transporta-nos também — e simultaneamente — à participação das mulheres — objeto de incidência aqui — quase restrita a Lisboa na cena punk portuguesa. Nessa altura, para os participantes da cena embrionária, o punk significou liberdade, abertura, resistência. Assim, pode ser tematizado nas palavras de McDoonnel & Powers: "sonhas que os cantores rock podem afastar-te das cidades pequenas e das mentes pequenas (...) e descobres também que o punk- ou o rap, ou o metal- podem vingar a tua raiva." (McDoonnel & Powers, 1995: 5).

De acordo com Gallo (2010), o punk surgiu no Brasil por volta de 1977, na cidade de São Paulo e no ABC paulista. Logo depois, tomou vulto também nos estados do Rio de Janeiro, Salvador, Recife, Rio Grande do Sul, Paraná e no Distrito Federal. A disseminação do punk para diversos países pronunciou-se de forma mais marcante a partir dos anos 1980, coincidindo com o momento da autorreflexão a respeito dos parâmetros que norteariam o punk e a sua crítica social desgastada pelos média e pela moda. Segundo Fernandes (2013), é neste momento que revistas de música como a *Pop*, a *Música*, jornais, como a *Folha de São Paulo*, e a revista *Veja* ao publicarem matérias com imagens de sangue ou modelos que desfilavam nas passarelas com a dita, na época, 'tendência punk' apresentaram uma construção discursiva do punk ligado à moda ou à violência. No Brasil, a corrente mais crítica do punk entrou em confronto com a ditadura, o que acarretou perseguições policiais, censura, interrompimento do fluxo natural das produções, além da criminalização pela imprensa e pelos média. Para Bivar (1982), as primeiras bandas punk datam de 1978 e tinham nomes como *AI5*, *Condutores de Cadáver* e *Restos de Nada*. No Brasil, de acordo com Costa e Ribeiro (2012), algumas bandas *riot grrrl*⁸ chegaram através da Internet, onde a maior parte do público consumidor tinha entre 13 e 20 anos de idade, de classe média, ainda estudantes. Segundo Leite (2015), a chegada da *riot grrrl* ao país deu-se em 1995, quando uma edição da revista *Melody Maker* aparecia nas bancas trazendo a Courtney Love. Assim, ao pesquisarem, as irmãs Elisa e Isabella Gargiulo conheceram as propostas e iniciativas das *riot grrrls*, bem como outras bandas da mesma cena musical americana. Assim, muito críticas do machismo reinante em muitos espaços da sociedade brasileira, estas irmãs criaram a banda *Dominatrix*.

⁸ As *riot grrrl* foram "um movimento que começou oficialmente em Olympia, Washington no início dos anos 1990, mas teve centenas de começos em quartos, salas de aula, bares e clubes por toda a América do Norte e Europa. As *riot grrrl* foram reinventadas por todas as mulheres jovens que queriam tomar as rédeas no seu destino. Foi um movimento sem líderes ou uma ideologia centralizada, mas não fez muitos líderes serviu sobretudo para inspirar a face da resistência feminista" (Monem, 2007: 7).

No estopim da riot grrrl brasileira, as bandas de referência eram as *Dominatrix* (1995), as *Biggs* (1996) e as *Lava* (1996), embora existissem bandas punks anteriores totalmente compostas por mulheres como as *Menstruação Anarquika*, as *Cosmogonia* e as *Kaos Clitoriano*. As bandas *Bulimia* e *TPM (Trabalhar Para Morrer)* de 1998 e 1997 respetivamente, não se diziam *riot grrrls*, mas tornaram-se referências para o movimento. De acordo com Bramorski (2015), a chegada da Internet ao Brasil deu-se em meados de 1995, tornando-se popular dois anos depois. As bandas riot grrrl viram-na, então, como um instrumento para o diálogo com seu público. Alguns canais de conversa eram bastante utilizados no país para conectar as riots, como o mIRC e os Blogs, mas o destaque vai para o *Fotolog*, no qual o foco é a foto. As garotas e as bandas tornaram-se visíveis, pois as fotos revelavam a moldura da performance, as poses, os cartazes (flyers) de shows. Deste modo, através do uso da Internet, a rede *riot grrrl* brasileira foi tomando forma⁹.

As riot grrrl propunham uma diferente forma de conceptualizar o ativismo feminino, retirando-o do focus tradicional como as marchas, os *rallies* e as petições levando-o para uma ideia de ativismo cultural que incorporava as subversões culturais do dia-a-dia, tais como arte criativa, filmes, zines, comunidades e músicas. As cinco assunções acerca das riot grrrl são: tocar livremente; odiar homens; ser irónicas; ser elitistas; não ser um movimento (Downes, 2007: 30).

Na visão de Belzer (2004), o *riot grrrl* associou-se ao punk porque certos elementos ali encontrados eram adequados a um 'feminismo jovem'. Além disso, muitas mulheres atraíram-se pelo punk porque este oferecia uma alternativa às normas convencionais de feminilidade, sendo uma forma de evitar os problemas que as jovens teriam que encarar em relação à mudança de seus corpos na adolescência. Não é de estranhar que o feminismo *riot grrrl* tenha conquistado popularidade em uma subcultura que tinha a música como seu elemento central. Como afirma Fuchs (1998), a rejeição da cultura dominante é um dos pontos centrais para a ação riot, onde há um leque de alianças entre meninas e organizações, uma ênfase na performance das bandas nos palcos e uma conversa (um discurso) com sua audiência. Liberadas para a experimentação de "possibilidades radicais de prazer" (trecho da música *I like Fucking*, das Bikini Kill), as *riot grrrls* rompem com as categorias fixas de identidades heterossexuais, bissexuais e homossexuais (Leite, 2015). Há, aqui, uma proximidade ao que Preciado (2014) chama de contrassexualidade. É uma teoria que, por se situar fora das oposições homem/mulher, masculino/feminino, heterossexualidade/homossexualidade, oferece uma análise crítica sobre a diferenciação entre género e sexo.

A pluralidade de projetos existentes na cena das riot grrrl está muito ligada à incorporação de um dos elementos do estilo punk, o do-it-yourself (Guerra *et al.*, 2016; Guerra & Quintela, 2016). Assim, as raparigas tocam os instrumentos, compõem, atuam como DJ, como técnicas de som, fotografam e filmam os concertos e as atividades e

⁹ O site Hard Grrrls, site sobre cultura punk rock feminista que esteve ativo de 2000 a 2006, é a este título muito importante. Cfr. https://www.facebook.com/hardgrrrls/?ref=br_rs&qsefr=1

divulgam largamente as suas ações através de fanzines e sites na Internet. As riot grrrls tinham como objetivo incentivar outras mulheres a montar uma banda, a estimular a discussão sobre os papéis sociais reservados às mulheres e a defender alguns estandartes feministas, como por exemplo a liberdade sexual e reprodutiva. Para alcançar este objetivo, faziam o uso de um discurso de forte carga emocional, característico do punk rock, defendendo a amizade entre mulheres para a superação de barreiras.

4. *Dormindo com o inimigo*

Como vimos, os primeiros sinais de influência punk em Portugal são praticamente contemporâneos da sua emergência nas cenas londrina e nova-iorquina. Surgem na Lisboa dos fins dos anos 1970; e o país inteiro está ainda muito marcado pela transformação política, social e comportamental desencadeada pela revolução do 25 de abril de 1974. A penetração do punk faz-se entre jovens bem colocados na hierarquia social e/ou bem integrados nas esferas artísticas, e com acesso fácil às novidades internacionais. E estas mulheres fazem parte desse grupo. Tais mulheres consideram que a participação da sociedade portuguesa no punk é diminuta nesta época. E ainda é mais reduzida no caso das mulheres. Ora, esta representação segue a perspetiva de Guerra & Quintela (2016) ou Thornton (1996) segundo a qual, as culturas juvenis em muitas sociedades têm sido vistas como fenómenos exclusivamente masculinos, sendo que, para as mulheres, a juventude consiste em estar mais voltada para práticas que valorizam a família.

A primeira causa para a participação reduzida das mulheres nos primórdios da cena punk portuguesa centra-se em razões que se prendem com o papel que a mulher teve/tem na sociedade portuguesa e que cristaliza comportamentos e atitudes que prefiguram a mulher ao espaço doméstico, à condição de namorada/mãe/esposa. Também é feita referência a uma maior presença das mulheres em vários e diferentes campos profissionais, sendo, no entanto, realçado que, por norma, não chegam aos lugares de chefia. No caso da música, por exemplo, os diretores das editoras independentes são geralmente homens. De qualquer forma, a socialização familiar e escolar para os papéis femininos e masculinos continua a ser determinante nas expectativas dos jovens e na sua construção identitária e tal transporta-se, com toda a intensidade, para o universo (sub)cultural do punk.

Reddington (2003, 2012) relembra, a respeito, o facto de muitas destas jovens que se aventuravam a subir ao palco serem alvo de condescendência ou de repreensões por parte dos média musicais. É muito importante referir que muitos jornalistas se referiam a estas jovens através do termo 'punkette', ou seja, dando a impressão de alguém que está a entrar num território exclusivamente masculino, como a citação de uma das entrevistadas pela autora: "Eles mudaram o termo 'punk rocker' para 'punkette' para as raparigas. Nenhuma de nós era uma 'punkette'. Eles estavam a desvalorizar tudo aquilo tentando

dividir entre punk masculino e punk feminino, apesar de toda a gente estar na mesma cena” (Reddington, 2003: 245). Situa-se aqui a perspetiva de Filipa¹⁰:

Quando começámos com as The Raincoats, e continuámos e tivemos a consciência do papel das mulheres tanto no punk como no resto, o facto de fazermos isso e haver outras mulheres, pensei que no futuro haveria mais igualdade em questão de música, mulheres e homens a fazerem coisas — e isso ainda não se sucede. Claro que a partir, até antes disso, as portas abriram-se, e o punk tornou-se uma coisa em que qualquer pessoa podia fazer aquelas coisas, e as mulheres sentiram que podiam continuar, podiam envolver-se em mais coisas, eu acho que uma pessoa quando...também depende do encorajamento de pessoas mais velhas na nossa vida, se os pais encorajam em certos caminhos, os professores, e as pessoas à volta mais velhas que vêem, sei lá, um talento ou uma tendência, se essas pessoas são encorajadas, seguem o caminho para o qual sentiam um certo entusiasmo. Filipa, 67 anos, Londres (Inglaterra, Portugal).

Uma segunda razão intimamente relacionada com a primeira e hipoteticamente mais abrangente do ponto de vista da dominação simbólica masculina nas sociedades condensa o que no entender destas entrevistadas se prende com a maior presença dos homens em movimentos que implicam maior ousadia e demarcação face à sociedade, catapultando o homem para papéis-chave em revoluções e liderança de movimentos sociais e culturais mais estruturantes. Existem algumas razões que Reddington (2003) refere como causa para um esquecimento das instrumentistas do sexo feminino na música popular: para começar, grande parte das bandas não gravaram nenhuma música ou álbum; outro motivo é que maior parte dos investigadores que estudam a música rock são homens, o que facilitou, na opinião da autora, o esquecimento destas bandas e da participação feminina nesta cena musical; por fim, outra razão levantada é o facto de grande parte destas jovens mulheres terem formado bandas exclusivamente femininas que tocavam para um público quase exclusivamente do sexo feminino, ou seja, ao evitarem a aprovação masculina provocaram, de certa forma, um agravamento do ‘esquecimento’ a que foram voltadas.

Contudo, apesar deste esquecimento, Reddington (2012) analisa as razões que levaram tantas jovens a entrarem no mundo musical, chegando à conclusão que no movimento punk, grande parte destas jovens referem que as razões que as levaram a formarem bandas e a tocarem música foram quase acidentais. Entre essas razões, podemos referir a facilidade para realizar concertos — em parte devido à novidade que era ver uma banda exclusivamente feminina atuar — e, por outro lado, um ethos característico do punk, que levava a uma imensa partilha de instrumentos musicais entre várias bandas, o que evitava a necessidade de investir em equipamentos dispendiosos e o investimento numa carreira musical, podendo, desta forma, se optar “por rejeitar a oportunidade a

¹⁰ No decurso do texto iremos recorrer a partes dos discursos de nossos entrevistados como forma de exemplificar determinadas questões. Todas as entrevistadas são nomeadas por um nome fictício e as partes aqui utilizadas seguem as indicações do Código Deontológico da Associação Portuguesa de Sociologia.

longo-termo de se tornar músico, para usar o palco como uma forma alternativa para comunicar através da música” (Reddington, 2003: 243).

Eram sempre mais homens, porque na minha adolescência e idade adulta, e talvez agora as coisas já estejam diferentes, mas nos movimentos que nos mandam imprimir algum tipo de inovação ou de ousadia, ou que implicam alguma clivagem com o que era dominante, por experiência eu encontrei sempre mais homens. Uma terceira ordem de razões para a não participação das mulheres na cena punk radica nas suas dificuldades/inacessibilidade ou afastamento da aprendizagem musical e do acesso/familiarização face a instrumentos musicais elétricos. (Verónica, 55 anos, Lisboa, Portugal)

Uma terceira ordem de razões centra-se nas expectativas sociais face à imagem e estética femininas. Assim, a moldagem social do corpo por padrões estéticos dominantes é contrária ao visual feminino punk, pois este contrasta e colide com essa feminilidade. Tal não quer dizer que o visual punk não se tenha moldado à lógica dominante e seja hoje objeto de uma classificação distintiva de sentido positivo, mas nem sempre o foi. Exemplificadamente, na atualidade, Patti Smith é uma lembrança do que o punk ofereceu às mulheres uma permissão para explorar as barreiras de género, para investigar o seu próprio poder, raiva e agressividade. Ou seja, Patti Smith, com a sua imagem de androginia desafiou a ideia mainstream sobre a feminilidade (Whiteley, 2006), mas foi um processo paulatino.

E, quer dizer, na altura o que é que acontece? Eu tinha uma data de amigos de infância, todos betinhos, ou direitinhos, ou não sei o quê. E, de repente, vêem-me assim vestida e o que é que eles achavam? Achavam que se eu andava assim vestida, estava completamente passada da cabeça e drogava-me. (Joana, 49 anos, Porto, Portugal)

De forma inter-relacionada e sintetizadora, algumas entrevistadas apontam o conservadorismo e machismo da sociedade portuguesa como sendo responsáveis pela diminuta participação feminina no punk e ainda pelo facto de o punk funcionar ele próprio numa lógica conservadora e machista e numa lógica de violência simbólica e de dominação masculina extensível mesmo aos punks de ambos os géneros. Por isso é que Reddington compara o caso das jovens mulheres nesta cena musical às novelistas da era vitoriana: “as novelistas vitorianas eram menosprezadas e retiradas dos seus lugares na história por críticos masculinos que atuavam como guardiães da literatura daquele tempo; o processo no qual mulheres criativas são continuamente recolocadas numa esfera passiva e decorativa não é algo novo. Parece que numa comparação atual (...), uma vez que a quota de participantes femininas foi alcançada, os papéis das jovens mulheres no punk foram reduzidos a um estatuto de *sub-subcultura* — ou, na verdade, uma *subculturette*” (Reddington, 2003: 249-250).

Nós sempre fomos um país que teve dois traços culturais bastante fortes que são o conservadorismo e o machismo. É uma sociedade bastante assente no homem. Em Portugal acho que isso se nota particularmente. Não vale a pena estar aí a remontar às

razões do catolicismo ou whatever. Mas eu acho que, para uma rapariga, nessa altura afirmar-se na sua plenitude como uma miúda punk acho que isso em termos sociais era um ato bastante radical do que o rapaz. Embora para um rapaz também já fosse bastante radical e poderia merecer ser expulso de casa e não sei o quê. (Verónica, 55 anos, Lisboa, Portugal).

Éramos um grupo de amigos e amigas. Nós queríamos era curtir. Os nossos objetivos eram estarmos juntos, era fumar umas ganzas, era irmos ver concertos, era irmos para os ensaios. Fui assistir a vários ensaios dos Kú de Judas na Senófila e outros espaços que havia em Lisboa. (...) E nós íamos tipo groupies, íamos sempre com eles. A ideia era essa, era andarmos juntos, ver concertos, ouvir música, fumar ganzas, beber copos... Aquelas coisas que os miúdos dessa idade gostam. Mas na rua toda a gente nos apontava o dedo (Virgínia, 48 anos, Lisboa, Portugal).

Sim, mas eu como mulher, por exemplo, ainda me lembro de ir para o Bairro Alto, pita, com aquelas roupas todas... Ah, sim, sim... embora fossemos muito discriminadas, nós mulheres, tínhamos, se calhar, noutro contexto uma abertura, tipo em bares e discotecas e festas... Éramos logo as primeiras a entrar. (...) Nunca achei que havia diferença entre raparigas e rapazes, não. E as mulheres que iam eram mulheres duronas, digamos assim. Era uma fase, anos 1980. (...) E geralmente as raparigas que eu conhecia, na altura, por acaso éramos praticamente todas filhas de pais separados e coisas assim, não havia... depois haviam as tais ditas betinhas, que também iam aos concertos. E betinhas depravadas, que fugiam à noite de casa, fingiam que estavam no quarto a dormir e depois iam para os concertos, histórias assim. (Teresa, 49 anos, Oeiras, Portugal).

Parece haver, no Brasil, uma continuidade subcultural em relação ao tempo de vida das pessoas (Hodkinson, 2011) envolvidas com o movimento riot grrrl, pois a maioria das respondentes estão em contato com a subcultura há mais de cinco anos e não mencionaram, em nenhum momento, um afastamento pleno com a subcultura, mas sim levam os princípios *riot grrrl* para o resto de suas vidas e tentam passar a frente as ideias. Uma das perguntas¹¹ que fizemos para as brasileiras no guião exploratório foi sobre o que é o riot grrrl e se considera que é um movimento mais voltado para as jovens no Brasil:

Como o riot grrl está totalmente ligado aos feminismos pra mim, eu não acredito que seja uma cultura 'jovem'. Porque acaba sendo desmotivador você estar produzindo saberes riot apenas com pessoas jovens, porque parece que está parado no tempo, que é datado de uma época (e faixa etária) e que por isso acabou. Acredito em um tempo circular, em camadas e deslizamentos. E por isso vejo que atualmente tem acontecido um 'resgate' de si e de práticas que ajudam a sobreviver nesse mundo heteronormativo, praticamente sem experiências táteis e furacões. Uma delas é o Riot Grrrl. Bandas com mais de 15 anos como Sleater-Kinney, Julie Ruin, L7, Babes in Toyland, Mercenárias, algumas integrantes do Bulimia (em outras bandas) estão fazendo shows, ou fizeram nos últimos cinco anos. Aqui no Brasil, e fora, feministas que estiveram produzindo arte e cultura Riot Grrrl nos anos 1980 e 1990 estão organizando publicações (livros,

¹¹ Utilizamos pseudônimos para mostrar as respostas das entrevistadas brasileiras para não revelar seus nomes.

dissertações, teses, zines), eventos, mostra de artes. Por isso, não acredito que o Riot Grrrl seja um movimento voltado para a juventude (Clemence, 32 anos, RJ).

Normalmente o contato que as pessoas têm com o Riot Grrrl é na juventude, aquele momento de descoberta e de escolhas. Mas o que se ganha com o Riot Grrrl de ensinamentos tem uma influência em tudo que se é construído na vida, até chegar à velhice (Louise, 25 anos, GO).

Não necessariamente. Mas acho que ele sempre foi um movimento jovem e a maioria das minhas amigas Riots da adolescência continuam Riot Grrrl e acreditando em tudo isso. A diferença é que quando a gente é adolescente acabamos dedicando 1000% do nosso tempo pra cena musical, pra organizar shows, pra montar banda, aprender a tocar, articular com as amigas e participar dos eventos. Infelizmente o 'correr' da vida adulta tradicional dentro do sistema (estudar, trabalhar, graduar, pra algumas casar, ter filho etc) nos impede a dedicação integral. Mas eu acredito que Riot Grrrls will never die. A gente começa lá na adolescência e leva pra vida (Betty, 27 anos, MG).

A grande maioria das entrevistadas acreditam que o *riot grrrl* não é tão voltado para a juventude, ou seja, acreditam que a subcultura continua após o auge nos anos de 'rebeldia'. Entre as perspectivas, percebemos que as mulheres mais velhas tomariam uma postura madura e levariam os princípios *riot grrrl* para a vida, trabalho e convivência familiar; também, por ter sido um movimento iniciado nos anos 1990, muitas mulheres adultas hoje foram adolescentes naquela época e, assim, continuariam na subcultura, o que configura uma participação subcultural na vida adulta; as bandas, artistas e zineiras mais conhecidas já não seriam tão icônicas para as jovens como para as adultas; as mulheres mais velhas não devem nunca se acomodar; a *riot grrrl* atinge todas as faixas etárias, inclusive um público bastante jovem, em decorrência do uso da Internet; há uma fidelidade pelo público adulto que conheceu a *riot grrrl* enquanto jovem; há um 'espírito jovem' no público adulto e fiel às *riot grrrl*; o empoderamento de mulheres de vários lugares e realidades não as faz serem menos *riot grrrls* do que as que realmente são e sabem o que é a subcultura.

Não negando as diferenças e subordinações face à sociedade masculina e patriarcal hegemônica, a filiação no *riot grrrl* no Brasil parece ser uma plataforma de empoderamento e de reivindicação/denúncia de um lugar de igualdade das mulheres. Vejamos abaixo um excerto de entrevista de Elisa Gargiulo da banda Dominatrix¹²:

Acho que são muitos os motivos dessa visibilidade da Dominatrix, um deles é a longevidade. A banda ainda existe depois de quase 17 anos, produz música, toca ao vivo. Sinto que ela funciona como uma organização feminista no aspecto da postura política. E eu pessoalmente não paro. Sempre falo de feminismo, me arrisco o tempo todo, sou

¹² Em 1995, Elisa Gargiulo fundou uma das bandas precursoras do movimento *riot grrrl* no Brasil: a Dominatrix. Como ativista feminista, Elisa participa em atos a favor dos direitos femininos. Por exemplo, no dia 21 de março de 2012, protagonizou um protesto solitário homenageando mulheres morreram por fazerem aborto ilegal no Brasil. Elisa organiza também o festival LadyFest Brasil e realizou o minidocumentário 30 anos de União de Mulheres de São Paulo, onde Terezinha Gonzaga, Crimeira Almeida, Amelinha Teles, Arlene Ricodi e outras, contam parte da história do feminismo no Brasil (Arruda, 2012).

violência verbal de gente sexista, estudo, leio e observo o que está acontecendo ao meu redor. Muita gente vem-me perguntar o que acho de determinada situação já sabendo o tipo de postura que vai encontrar. Eu tô devolvendo o que minhas ancestrais fizeram por mim. Acho que, como pessoa do Dominatrix, posso dizer que a banda tem essa importância porque tem essa aura de saber do que tá falando quando o assunto é feminismo. E isso é um processo de coragem pra quem nasceu mulher no Brasil. (Elisa Gargiulo, Dominatrix, Rio de Janeiro, 2012) [Arruda, 2012].

Vale a pena lembrar o trabalho de Downes novamente (2007, 2010). A autora considera o "riot grrrl como um movimento político radical, filosofia e catalisador cultural (...)" (Downes, 2010: 2), cujas raparigas procuravam expressar-se através da música, arte e discursos políticos; possibilitando a partilha de experiências entre elas e a criação da sua própria linguagem. Assim "uma história riot grrrl é uma introspectiva de um momento provocativo no feminismo moderno, resistência à juventude e a cultura popular" (Downes, 2010: 2). E parece estar patente nestas mulheres brasileiras.

Importa ainda acrescentar que tal como refere Julia Downes

o riot grrrl (...) propôs uma forma diferente de conceitualizar o ativismo feminista, a afastar-se dos protestos tradicionais como marchas, comícios e petições, avançando para uma ideia de ativismo cultural que incorporou subversões culturais quotidianas, como a criação de arte, cinema, zines, a música e as comunidades como parte do ativismo feminista (Downes, 2010: 17).

Assim, o riot grrrl forneceu e fornece às pessoas as ferramentas e linguagens para criar uma comunidade e falarem umas com as outras sobre o que realmente é importante para empoderarem as suas vidas e isso parece ter sido conseguido do lado das riots brasileiras.

5. Pistas conclusivas

Estamos perante dez histórias, dez narrativas de mulheres de punk lovers portuguesas e de dez narrativas de mulheres do punk riot grrrl brasileiras, mulheres que presenciaram machismo e sexismo nas cenas onde estavam inseridas, de acordo com suas gerações, época e local. As primeiras, tratam-se de mulheres que estiveram nos primórdios do punk português com diferentes papéis, mas que partilharam todas uma participação enquanto punk lovers. Para estas mulheres, o punk foi um espaço de liberdade, de convivialidade, de abertura — mas nunca espaço autónomo de igualdade de género. As segundas, foram mulheres que conheceram o riot grrrl após este movimento surgir no Brasil em 1995, como uma cena primeiramente centralizada na região do estado de São Paulo. A riot grrrl ao abranger os campos da música, da arte, da política, das palavras, assumiu-se para muitas destas mulheres como um feminismo quotidiano, vivenciado no dia-a-dia, empoderando estas mulheres no quotidiano.

Em relação às mulheres do punk português, são mulheres que não podemos chamar de mulheres punk mas antes punk lovers, são maioritariamente de Lisboa — a capital do país, logo são fortemente escolarizadas. São oriundas de classes sociais elevadas, nomeadamente da média burguesia intelectual e científica do país nos anos 1970. Além disso, são herdeiras diretas da Revolução dos Cravos, da Revolução do 25 de abril que deitou por terra um dos mais duradouros regimes fascistas da história: durou 40 longos anos. A ditadura fascista vivida durante esses 40 anos ocasionou uma sociedade profundamente elitista, hierárquica e fechada sobre si própria, largamente influenciada pela religião e pela tradição cultural colonialista.

Tal como o punk de que gostavam, estas mulheres portuguesas eram um grupo verdadeiramente outlier das mulheres jovens e adolescentes portuguesas da época. A sua visão sobre o país onde o punk entrou em 1977 é claramente marcada pelo 25 de abril. Assim, a Revolução foi importante pelo impacto que teve na alteração dos costumes, valores e consumos juvenis. Mas também foi importante pela abertura ao exterior, ao estrangeiro, de onde vinham ventos de mudança em termos de músicas, de roupas, de lifestyle. A Revolução permitiu a estas mulheres reavaliarem o lugar de Portugal no mundo e o seu próprio lugar enquanto jovens.

É no binómio liberdade/conservadorismo que estas mulheres melhor situam o país após a Revolução e o punk. E este binómio vai ser determinante na sua própria esfera de acuação enquanto jovens e membros de uma (sub)cultura. A título exemplificativo, Portugal não conheceu nos anos 1960 nenhum impacto do movimento hippie, dos mods ou rockers. A primeira vez que se confronta com expressões subculturais é após a Revolução. Estas mulheres representam o punk como muito importante em termos de impacto no estilo de vida e na abertura de horizontes culturais, musicais e artísticos. O punk emergente era fortemente influenciado pelo estrangeiro, designadamente Londres e Nova Iorque. Na emergência do punk português, a rádio por intermédio de António Sérgio vai ter um papel determinante. A existência do Rock Rendez Vous em Lisboa, clube onde vinham atuar bandas estrangeiras foi também muito influente para se visualizarem *in loco* roupas, estéticas, consumos, formas de ser e de estar ínsitas às culturas underground e também ao punk (Guerra & Silva, 2015; Guerra *et al.*, 2016; Silva & Guerra, 2015). Estas mulheres pioneiras do punk português representam a participação das mulheres no punk como muito reduzida e isso ocorre por via dos papéis tradicionalmente atribuídos à mulher na sociedade portuguesa decorrentes da socialização familiar e escolar: mãe, namorada e esposa.

As entrevistadas do riot grrrl brasileiro possuem também alto capital cultural, sendo na sua maioria já graduadas no ensino superior. A maioria das riot grrrls no país também estão envolvidas ativamente nas cenas musicais locais, tocando em bandas e produzindo fanzines onde vivem e as que não tocam, já tiveram vontade de ter contato com um instrumento musical, assim como as riot grrrls americanas. Outro ponto interessante a ser ressaltado é que entre as profissões das mulheres brasileiras, a área de ciências humanas

é predominante, sendo apenas uma das mulheres uma diarista e residindo em Londres: as demais são jornalistas, sociólogas, artistas e designers.

A fraca participação das mulheres no punk em Portugal fica ainda a dever-se ao facto de estarmos perante uma sociedade que compele os homens à afirmação e liderança no espaço público. O domínio de liderança das mulheres é o espaço privado, da casa, dos filhos, do doméstico. Aqui, a matriz católica apostólica romana é fulcral e o ensino da música elétrica e o contacto com instrumentos elétricos eram universos totalmente masculinos, em ambas as culturas e legados musicais. Era inconcebível a participação das mulheres nessa esfera. Aliás, o afastamento das mulheres do punk também se prende com razões estéticas e corporais: a sociedade condena esteticamente a anti-feminilidade presente no punk. No Brasil, e uma geração depois, as riots já têm mais capacidade de ação.

Finalmente, a não participação e contestação das mulheres no punk também se fica a dever ao conservadorismo e machismo das sociedades portuguesa e brasileira. Assim, este sexismo também ocorre em ambas sociedades, o que impulsionou o surgimento do riot grrrl brasileiro e os questionamentos que aparecem nas respostas das mulheres portuguesas. Nas mulheres em análise de ambos os países, a participação no punk tem-lhes permitido espaço de resistência e de luta e de afirmação e expressividade de si numa esfera de interioridade mais do que exterioridade. Neste sentido, podemos dizer com Downes que “o coração punk underground feminista baseado no DIY está vivo” (2010: 38) em ambos os países, tendo tendencialmente um batimento mais intenso no Brasil.

Referências bibliográficas

- Abreu, P. *et al.*, (2017), The social place of Portuguese punk scene: An itinerary of the social profiles of its protagonists. *Volume!* (no prelo).
- Albiez, S. (2003), Know history!: John Lydon, cultural capital and the prog/punk dialectic. *Popular Music*, 22(3): 357–374. Acedido em <https://www.jstor.org/stable/3877580>.
- Arruda, R. (2012), Elisa Gargiulo, líder da banda Dominatrix, fala sobre abuso e violência entre mulheres. *OGRITO!*, 12(15). Acedido em <http://revistaogrito.com/page/blog/2012/05/23/entrevista-elisa-gargiulo-da-dominatrix/>.
- Bayton, M. (2004), Women and the electric guitar. In S. Frith (Ed.), *Popular music: critical concepts in media and cultural studies*. London: Routledge.
- Belzer, H. (2004), *Words + Guitar: the riot grrrl movement and third-wave feminism* (Tese de mestrado). Graduate School of Arts and Sciences of Georgetown, Washington DC.
- Bennett, A., & Taylor, J. (2012), Popular music and the aesthetics of ageing. *Popular Music*, 31(2): 231–243. Acedido em <https://www.cambridge.org/core/journals/popular-music/article/div-classtitlepopular-music-and-the-aesthetics-of-ageingdiv/F7020B3F4FC1BA540FFE7AF31BBD3238>.
- Bennett, A. (2001), *Cultures of popular music*. Buckingham/Filadélfia: Open University Press.
- Bennett, A. (2006), Punk’s Not Dead: the continuing significance of punk rock for an older generation of fans. *Sociology*, 40(2): 219–235. Acedido em <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0038038506062030>.

- Bivar, A. (1982), *O que é punk?*. São Paulo: Brasiliense.
- Blaze, C. (2007), Poems on the underground. In Monem, N. (Ed.), *Riot Grrrl. Revolution Girl Style Now!* (pp. 52-99). Londres: Black Dog Publishing.
- Bramorski, N. A. (2015, junho), *Riot Grrrls! Histórias nas américas: dos eua ao br, através de cabos de som e de rede*. Comunicação apresentada no II Congresso Internacional de Estudos do Rock, organizado por Unioeste, Paraná.
- Clark, D. (2003), The death and life of punk, the last subculture. In D. Muggleton & R. Weinzierl (Eds.), *The post-subcultures reader* (pp. 223-236). Oxford, Berg.
- Costa, J. C., & Ribeiro, J. K. A. (2012), *Um jeito diferente de ser movimento: em cena, o Riot Grrrl*. Comunicação apresentada no Congresso Internacional de Estudos sobre a Diversidade Sexual e de Gênero, organizado por ABEH, Salvador.
- DeNora, T. (2000), *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Downes, J. (2007), Riot Grrrl: the legacy and contemporary landscape of DIY feminist cultural activism. In N. Monem (Ed.), *Riot Grrrl. Revolution Girl Style Now!* (pp. 12-51). London: Black Dog Publishing.
- Downes, J. (2010), *Riot grrrl: the legacy and contemporary landscape of DIY feminist cultural activism*.
Acedido em http://www.academia.edu/263110/Riot_Grrrl_Revolution_Girl_Style_Now_Black_Dog_Publishing_.
- Fernandes, A. W. G. R. (2013). *O discurso do cotidiano nos fanzines punks brasileiros (1981-2010)* (Tese de mestrado). Universidade Federal da Paraíba, Paraíba.
- Fuchs, C. (1998). If I had a dick: queers, punks, and alternative acts. In T. Swiss, J. Sloop & A. Herman (Eds.), *Mapping the beat: popular music and contemporary theory*. Oxford: Blackwell publishers.
- Gallo, I. (2010). Por uma historiografia do punk. *Projeto História (PUCSP)*, 41, pp. 298-308. Acedido em <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/6542>.
- Gelain, G. C. (2016). *Continuidades, rupturas e atualizações da subcultura Riot Grrrl no Brasil* (Tese de mestrado). Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo.
- Guerra, P., & Bennett, A. (2015). Never Mind the Pistols? The Legacy and Authenticity of the Sex Pistols in Portugal, *Popular Music and Society*, 38(4), pp. 500-521. Acedido em <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03007766.2015.1041748?journalCode=rpms20>.
- Guerra, P., & Quintela, P. (2016). Culturas urbanas e sociabilidades juvenis contemporâneas: um (breve) roteiro teórico. *Revista de Ciências Sociais, Fortaleza*, 47(1), pp. 193-217. Acedido em <http://www.periodicos.ufc.br/index.php/revciensio/article/view/5684/4079>.