

## **COLLANTS, CORRENTES E BATONS: GÊNERO E DIFERENÇA NA CULTURA PUNK EM PORTUGAL E NO BRASIL**

PAULA GUERRA

**Universidade do Porto, Griffith Center for Social and Cultural Research**

GABRIELA GELAIN

**Universidade do Vale do Rio dos Sinos**

TÂNIA MOREIRA

**Universidade do Porto**

---

Este artigo visa contribuir para a compreensão da emergência das (sub)(pós)-subculturas em Portugal e no Brasil, concretamente das participantes do género feminino, analisando a territorialização do *ethos* igualitário e intervencionista do *punk* como estética e práxis reflexiva. Apesar da presença de mulheres desde o início do *punk* e da pretensão de igualdade de género dos últimos anos, destacam-se a violência simbólica, a inviabilidade e a invisibilidade feminina. Esta questão foi/é sentida como um ultraje e exemplo da hegemonia masculina na cultura popular e juvenil. Partindo das fortes contradições do *punk* e das culturas juvenis, analisam-se narrativas de mulheres do *punk* português e brasileiro: dez mulheres que viveram o início do *punk* em Portugal (fins dos anos 1970 e inícios dos anos 1980) e dez mulheres que viveram e vivem o movimento *riot grrrl* no Brasil (1995-2016).

PALAVRAS-CHAVE: género, *punk*, *riot grrrl*, Portugal, Brasil, cenas musicais.

### **Medias, cadenas y labial: Género y diferencia en la cultura punk de Portugal y Brasil**

Este artículo busca contribuir a una mejor comprensión del surgimiento de las (sub)(pós)-subculturas en Portugal y en Brasil, específicamente de las participantes del género femenino, analizando la territorialización del *ethos* igualitario e intervencionista del *punk* como estética y *praxis* de reflexión. A pesar de la presencia de mujeres desde el inicio del *punk* y de la pretensión de igualdad de género de los últimos años, destacan la violencia simbólica, la inviabilidad y la invisibilidad femenina. Esta cuestión fue/es sentida como un ultraje y ejemplo de la hegemonía masculina en la cultura popular y juvenil. Partiendo de las fuertes contradicciones del *punk* y de las culturas juveniles, se analizan narrativas de mujeres del *punk* portugués y brasileño: diez mujeres que vivieron el principio del *punk* en Portugal (finales de los años setenta y principios de los ochenta) y diez mujeres que vivieron el movimiento *riot grrrl* en Brasil (1995-2016).

PALABRAS CLAVE: género, *punk*, *riot grrrl*, Portugal, Brasil, escenas musicales.

**Stockings, chains and lipstick: Gender and difference in punk culture in Portugal and Brazil**

This article aims to contribute to an understanding of the emergence of (sub)(post)-subcultures in Portugal and Brazil, specifically in what it means to be a (sub)(post)-subcultural participant of the female gender. This effort is sustained in a critical analysis on youth subcultures and music scenes in a non-Anglo-Saxon context. Despite women's presence since the beginning of punk and the pretense of gender equality in recent years, what we see is the persistent negation of main roles in punk scenes to women. This "lack of women" in punk was and is felt as a severe blow to punk's ambitions, as well as an example of the persistence of male hegemony in terms of the history of popular culture and of youth culture. Seeking to explore this wide range of representations, this article analyses the narratives of women in Portuguese and Brazilian punk: ten women who lived the early beginnings of punk in Portugal (in the late 70s and early 80s) and ten women who participated in the *riot grrrrl* movement in Brazil (1995-2016).

KEY WORDS: gender, punk, *riot grrrrl*, Portugal, Brazil, music scenes.

---

**Punk, género, diferenças e contradições**

Não eram raparigas por si, eram sempre chamadas de “a namorada do...”. O machismo era reinante.  
(Beatriz, 45 anos, Porto, Portugal)

O principal objetivo deste artigo é entender a emergência das (sub)(pós)-subculturas em Portugal e no Brasil, concretamente o que significa ser uma participante (sub)(pós)-subcultural do género feminino, tendo como horizonte analítico o *punk*. O *punk* é particularmente simbólico nos movimentos associados à liberdade, ao cosmopolitismo, à modernidade e à estética (Guerra, 2013b; Guerra & Silva, 2015; Guerra & Bennett, 2015). Assim, partimos do 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: “tendo ostensivamente neutralizado o *punk*, a indústria cultural provou ser capaz de comercializar qualquer subcultura juvenil” (Clark, 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*, diz-se 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”. 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 70 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 género, 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, psicológica e simbólica para os aguentar. 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* cit. por 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 *praxis* reflexiva (Guerra, 2015a e 2013b). 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).

### **Bikini Kill: narrativas de participação 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 ou 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 e 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 dez entrevistas em profundidade realizadas a dez mulheres que estão/estiveram ligadas às cenas *punk* portuguesas e que, devido à sua idade, vivenciaram os primórdios desta cena em Portugal (fins dos anos 1970 e inícios dos anos 1980). No Brasil o nosso foco será igualmente em dez 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 KISMIF<sup>1</sup>. As entrevistadas<sup>2</sup> 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*—, dez anos, atingindo a adolescência em meados dos anos 1980. A mais velha das entrevistadas possuía vinte e nove 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<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> O projeto “Keep It Simple, Make It Fast!” (doravante, KISMIF), cofinanciado por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia e 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/>.

<sup>2</sup> 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 cinquenta 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.

<sup>3</sup> De forma mais detalhada, podemos dizer que 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 Lisboa. Em termos de grupo doméstico e de vinculação familiar, somente uma entrevistada é casada,

Não despreciando é o facto de quase todas estas mulheres 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 brevíário sociográfico, podemos dizer que estas mulheres são da capital do país, das classes sociais socialmente mais valorizadas e que possuem uma escolaridade elevada. Estas características são tão mais marcantes quanto que contrastam com o resto da população portuguesa juvenil feminina dessa época (Abreu *et al.*, 2017).

As entrevistadas brasileiras<sup>4</sup> têm entre vinte e seis e quarenta e sete anos de idade e permanecem ligadas ao *riot grrrl*. Partimos da perspetiva (Hodkinson, 2011) que defende que a expansão da 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 1990, início dos anos 2000. A mais velha das entrevistadas possuía vinte e sete anos em 1995.

## So Pretty: abrir o coração e deixar entrar a revolta

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,

---

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).

<sup>4</sup> 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 cinquenta e oito entrevistas.

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 contra o sistema. Uma ideia já defendida por Albiez (2003), que advoga que o *punk* partiu de uma conceição 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 70 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), Faíscas (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 gênese 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, ali existiam 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 que significou: “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).

O *punk* surgiu no Brasil por volta de 1977 (Gallo, 2010) 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 norteavam 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* ou a *Música* e 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*<sup>5</sup> chegaram através da Internet, onde a

---

<sup>5</sup> 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



maior parte do público consumidor tinha entre treze e vinte 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.

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 respectivamente, 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 concertos. Deste modo, através do uso da Internet, a rede *riot grrrl* brasileira foi tomando forma<sup>6</sup>.

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).

O movimento *riot grrrl* associou-se ao *punk* porque certos elementos ali encontrados eram adequados a um “feminismo jovem” (Belzer, 2004). 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. A rejeição da cultura dominante é um dos pontos centrais para

---

ideologia centralizada, mas não fez muitos líderes serviu sobretudo para inspirar a face da resistência feminista” (Monem, 2007: 7).

<sup>6</sup> 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](https://www.facebook.com/hardgrrrls/?ref=br_rs&qsefr=1)>.

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 (Fuchs, 1998). 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 designada de contrassexualidade por Preciado (2014). É uma teoria que, por se situar fora das oposições homem/mulher, masculino/feminino, heterossexualidade/ homossexualidade, oferece uma análise crítica sobre a diferenciação entre gênero 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 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.

## Vénus em Fúria: representações e vivências de diferença e de gênero no punk

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 novas 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 perspectiva de Guerra e 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 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 no espaço doméstico, na 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 e 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 referenciar 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 Filipa:<sup>7</sup>

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. Se as pessoas dizem ai ser artista, ser músico, é um disparate... Claro que a pessoa fica...sem acreditar, as pessoas seguem mesmo com uma ambição, enquanto há outras que sem aquele encorajamento. No entanto, a ideia de que somos mulheres e assim, diferentes, permanece. (Filipa, 67 anos, Londres, Inglaterra)

Uma segunda razão intimamente relacionada com a primeira —e hipoteticamente mais abrangente do ponto de vista da dominação simbólica

---

<sup>7</sup> No decurso do texto iremos recorrer a partes dos discursos de nossos entrevistados como forma de exemplificar determinadas questões. Todas as entrevistados são nomeados por um nome fictício e as partes aqui utilizadas seguem as indicações do Código Deontológico da Associação Portuguesa de Sociologia.

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 aludir à facilidade para realizar concertos —em parte devido à novidade que era ver uma banda exclusivamente feminina atuar— e, por outro lado, a 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 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)

O que acontecia —e acho que ainda acontece agora— é que as bandas de música eram muito mais rapazes. Naquela altura, haviam mais rapazes que sabiam tocar e menos raparigas... (Luísa, 48 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. Por exemplo, na atualidade, a Patti Smith é uma lembrança 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 se 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)

Sim, se calhar gostam daquele lado *bad boy*, do mau mau, do *destroy* dos *punks*, e gostam de ter alguma ligação com isso e depois também se identifica com a roupa que veste e a maneira como são. (Teresa, 49 anos, Oeiras, Portugal)

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 gansas, 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 gansas, 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, noutra 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 80. [...] 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 disseminar as suas ideias. Uma das perguntas 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:

Difícil definir. Não consigo identificar o *riot girl* como um movimento ativo hoje. Acho que teve e tem sua importância para a entrada das mulheres no *punk* e enquanto protagonistas na cena, em especial na década de 90 e início dos anos 2000. O mais importante é a representatividade, ver mulheres fazendo inspira outras a fazer também. [...] Não. Acho inclusive que as bandas, artistas e zineiras mais conhecidas do movimento não são mais tão ícones para as mulheres mais jovens quanto são para mulheres na faixa dos vinte e trinta anos. (Juliana, 29 anos, São Paulo, Brasil)

Vejo as meninas descobrirem essa ideia e reinventarem de um jeito mais divertido. Na época, era um rótulo pra qualquer mulher que tocasse em banda. Então, eu ficava com a atitude do L7, sem abraçar o discurso do Bikini Kill. (Simone, 47 anos, Rio de Janeiro, Brasil)

O *riot grrrl* foi um movimento contracultural feminista que aconteceu em 1990 e desde então reverbera. Por isso, acho que hoje muitas mulheres e adolescentes se influenciam neste movimento para construir política, arte, amor, amizade, convívio, contracultura. Acredito no *riot grrrl* como ética e é um conceito que, para mim, está sempre condicionado à contracultura feminista. [...] Com certeza suas protagonistas eram jovens nos anos 1990 e é claro que isso foi fundamental para que elas influenciassem mulheres jovens na época. O *riot grrrl* é sobre um estar no mundo que é combativo, que é *punk* e feminista e acho possível que mulheres adultas também se influenciem por ele. (Carla, 26 anos, Rio de Janeiro, Brasil)

A grande maioria das entrevistadas acreditam que o *riot grrrl* não é tão revindo na juventude, ou seja, acreditam que a subcultura continua após o auge nos anos de “rebelia”. 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 acomodar-se; o movimento *riot grrrl* atinge todas as faixas etárias, inclusive um público bastante jovem, fruto 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 grrrls*; 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 hegemónica, a filiação no *riot grrrl* 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 Dominatrix<sup>8</sup>:

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 aspeto da postura política. E eu pessoalmente não paro. Sempre falo de feminismo, me arrisco o tempo todo, sofro 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. (Arruda, 2012)

Vale a pena lembrar o trabalho de Downes novamente (2007 e 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 aditar que “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

---

<sup>8</sup> 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 mini-documentário 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 (Cf. Arruda, 2012).

importante para empoderarem as suas vidas e isso parece ter sido conseguido do lado das *riots* brasileiras.

### **De volta aos *collants*, às correntes e aos batons: 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, épocas e locais. As primeiras, tratam-se de mulheres que estiveram nos primórdios do *punk* português com diferentes papéis, mas que partilharam toda uma participação enquanto *punk lovers*. Para estas mulheres, o *punk* foi um espaço de liberdade, de convívio, 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. O *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-as.

Em relação às mulheres do *punk* português, são mulheres que podemos chamar de *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 70. 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: quarenta longos anos. A ditadura fascista vivida durante esses quarenta 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 actuação 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 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 empregada doméstica de limpezas 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 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 ficou 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

- Abreu, Paula, Augusto Santos Silva, Paula Guerra, Tânia Moreira e Ana Oliveira (2017), “The Social Place of Portuguese Punk Scene: An Itinerary of the Social Profiles of its Protagonists”, *Volume!* (no prelo).
- Albiez, Sean (2003), “Know History!: John Lydon, Cultural Capital and the Prog/Punk Dialectic”, *Popular Music*, 22(3): 357–374.
- Arruda, Renata (2012), “Elisa Gargiulo, líder da banda Dominatrix, fala sobre abuso e violência entre mulheres”, *OGRITO!*, 23/05/2012. <<http://revistaogrito.com/page/blog/2012/05/23/entrevista-elisa-gargiulo-da-dominatrix/>>
- Bayton, Mavis (2004), “Women and the Electric Guitar”, *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, Simon Frith (ed.), London, Routledge: 270-281.
- Belzer, Hillary (2004), *Words + Guitar: The Riot Grrrl Movement and Third-Wave Feminism*, Tesis de maestría, Graduate School of Arts and Sciences of Georgetown, Washington DC.
- Bennett, Andy (2001), *Cultures of Popular Music*, Buckingham e Filadelfia, Open University Press.
- (2006), “Punk’s Not Dead: the Continuing Significance of Punk Rock for an Older Generation of Fans”, *Sociology*, 40(2): 219-235.
- Bennett, Andy, e Jodie Taylor (2012), “Popular Music and the Aesthetics of Ageing”, *Popular Music*, 31(2): 231–243.
- Bivar, Antonio (1982), *O que é punk*, São Paulo, Brasiliense.
- Blaze, Cazz (2007), “Poems on the Underground”, *Riot Grrrl. Revolution Girl Style Now!*, Nadine Monem (ed.), Londres, Black Dog Publishing: 52-99.
- Bramorski, Natasha Aleksandra (2015), “Riot Grrrls! Histórias nas américas: dos EUA ao BR, através de cabos de som e de rede”, Congresso do Rock, Universidade Estadual do Oeste de Paraná (UNIOESTE), 04-06/06/2015. <[http://www.congressodorock.com.br/evento/anais/2015/artigos/6/artigo\\_simposio\\_6\\_904\\_nbramorski@gmail.com.pdf](http://www.congressodorock.com.br/evento/anais/2015/artigos/6/artigo_simposio_6_904_nbramorski@gmail.com.pdf)>
- Clark, Dylan (2003), “The Death and Life of Punk, the Last Subculture”, *The Post-Subcultures Reader*, David Muggleton and Rupert Weinzierl (eds.), Oxford, Berg: 223-236.
- Costa, Jussara C. and Jéssyka K. A. Ribeiro (2012), “Um jeito diferente de ser movimento: em cena, o Riot Grrrl”, VI Congresso Internacional de Estudos sobre a Diversidade Sexual e de Gênero da ABEH, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (UFBA), Salvador de Bahía, 1-3/08/2012. <[http://abeh.org.br/arquivos\\_anais/I/J040.pdf](http://abeh.org.br/arquivos_anais/I/J040.pdf)>
- DeNora, Tia (2000), *Music in Everyday Life*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Downes, Julia (2007), “Riot Grrrl: The Legacy and Contemporary Landscape of DIY Feminist Cultural Activism”, *Riot Grrrl. Revolution Girl Style Now!*, Nadine Monem (ed.), Londres, Black Dog Publishing: 12-51.
- (2010), “Riot Grrrl: The Legacy and Contemporary Landscape of DIY Feminist Cultural Activism”, *Academia.edu*  
<[http://www.academia.edu/263110/Riot\\_Grrrl\\_Revolution\\_Girl\\_Style\\_Now\\_Black\\_Dog\\_Publishing\\_](http://www.academia.edu/263110/Riot_Grrrl_Revolution_Girl_Style_Now_Black_Dog_Publishing_)>.
- Fernandes, Alessandro W. G. R. (2013), *O discurso do cotidiano nos fanzines punks brasileiros (1981-2010)*, Tesis de maestría, Universidade Federal da Paraíba, Paraíba.
- Fuchs, Cynthia (1998), “If I Had a Dick: Queers, Punks, and Alternative Acts”, *Mapping the Beat: Popular Music and Contemporary Theory*, Thomas Swiss, John Sloop e Andrew Herman (eds.), Oxford, Blackwell Publishers: 417-428.
- Gallo, Ivone (2010), “Por uma historiografia do punk”, *Projeto História (PUCSP)*, 41: 298-308.
- Gelain, Gabriela Cleveston (2016), *Continuidades, rupturas e atualizações da subcultura Riot Grrrl no Brasil*, Tesis de maestría, Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo.
- Guerra, Paula (2013a), *A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*, Porto, Edições Afrontamento.
- (2013b): “Punk, ação e contradição em Portugal. Uma aproximação às culturas juvenis contemporâneas”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 102/103: 111-134.
- (ed.) (2015a), *More Than Loud. Os mundos dentro de cada som*, Porto, Edições Afrontamento.
- (ed.) (2015b), *On the Road to the American Underground*, Porto, Biblioteca Digital de la Faculdade de Letras, Universidade do Porto.
- (2015c), “Keep it Rocking: The Social Space of Portuguese Alternative Rock (1980-2010)”, *Journal of Sociology*, 52(4): 615-630.
- Guerra, Paula e Andy Bennett (2015), “Never Mind the Pistols? The Legacy and Authenticity of the Sex Pistols in Portugal”, *Popular Music and Society*, 38(4): 500-521.
- Guerra, Paula e Augusto Santos Silva (2015), “Music and More Than Music: The Approach to Difference and Identity in the Portuguese Punk”, *European Journal of Cultural Studies*, 18(2): 207-223.
- Guerra, Paula e Pedro Quintela (2016), “Culturas urbanas e sociabilidades juvenis contemporâneas: um (breve) roteiro teórico”, *Revista de Ciências Sociais*, 47(1): 193-217.

- Guerra, Paula, Tânia Moreira e Augusto Santos Silva (2016), “Estigma, experimentação e risco: a questão do álcool e das drogas na cena punk”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 109: 33-62.
- Hodkinson, Paul (2011), “Ageing in a Spectacular ‘Youth Culture’: Continuity, Change and Community Amongst Older Goths”, *The British Journal of Sociology*, 62(2): 262-282.
- (2003), “‘Net.Goth’: Internet Communication and (Sub)Cultural Boundaries”, *The Post-Subcultures Reader*, David Muggleton e Rupert Weinzierl (eds.), Oxford, Berg: 285-298.
- Laing, Dave (1978), “Interpreting Punk Rock”, *Marxism Today* (April), 123-132.
- (2015), *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*, Oakland, PM Press.
- Leite, Flávia L.C. (2015), *Riot Grrrl: capturas e metamorfoses de uma máquina de guerra*, Tésis de maestria, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- McDonnell, Evelyn e Ann Powers (1995), *Rock She Wrote — Women Wrote about Rock, Pop, and Rap*, Londres, Plexus.
- McRobbie, Angela (1980), “Settling Accounts with Subcultures: A Feminist Critique”, *Screen Education*, 34: 37-49.
- McRobbie, Angela e Jenny Garber (1997), “Girls and Subcultures”, *The Subculture Reader*, Ken Gelder e Sarah Thornton (eds.), Londres, Routledge: 112-120.
- Monem, Nadine (ed.) (2007), *Riot Grrrl. Revolution Girl Style Now!*, Londres, Black Dog Publishing.
- O’Connor, Alan (2002), “Local Scenes and Dangerous Crossroads: Punk and Theories of Cultural Hybridity”, *Popular Music*, 21(2): 225-37.
- Piano, Doreen (2003), “Resisting Subjects: DIY Feminism and the Politics of Style in Subcultural Production”, *The Post-Subcultures Reader*, David Muggleton e Rupert Weinzierl (eds.), Oxford: Berg: 253-265.
- Preciado, Beatriz (2014), *Manifesto contrassexual. Políticas subversivas de identidade sexual*, São Paulo, N-1 edições.
- Reddington, Helen (2003), “‘Lady’ Punks in Bands: A Subculturette?”, *The Post-Subcultures Reader*, David Muggleton e Rupert Weinzierl (eds.), Oxford, Berg: 239-251.
- (2012), *The Lost Women of Rock Music*, Sheffield, Equinox.
- Shuker, Roy (1999), *Vocabulário de música pop*, São Paulo, Hedra.
- Silva, Augusto Santos e Paula Guerra (2015), *As palavras do punk. Uma viagem fora dos trilhos pelo Portugal contemporâneo*, Lisboa, Alêtheia Editores.
- Thornton, Sarah (1996), *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Hannover, Wesleyan University Press.

Weller, Wivian (2005), “A presença feminina nas (sub)culturas juvenis: a arte de se tornar visível”, *Revista Estudos Feministas*, 13(1): 107-126.

Whiteley, Sheila (2006), “Patti Smith: The Old Grey Whistle Test, BBC-2 TV, May 11, 1976”, *Performance and Popular Music: History, Place and Time*, Ian Inglis (ed.), Hampshire, Ashgate: 81-91.

