
Girls to the front: performance e gênero em apresentações musicais do movimento riot grrrl¹Heloise Barreiro CAMPOS²Thiago SOARES³

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

RESUMO

Através da análise de vídeos de apresentações musicais da banda Bikini Kill, integrante do movimento *riot grrrl* de vertente punk feminista, este artigo propõe reconhecer tais atos performáticos como evidências de transgressões em normatividades de gênero vigentes no contexto da década de 1990 nos Estados Unidos, após a “onda conservadora” capitaneada pelo presidente Ronald Reagan. Recorre-se aos conceitos de performance e roteiro, como propostos por Diana Taylor (2013) e aos estudos sobre gênero e performatividade, acionados por Judith Butler (2003 e 2004), como aportes fundamentais para a discussão. Argumenta-se que gestos de coletividade e proteção de mulheres em shows de punk e também a ressignificação de palavras e xingamentos operam em dinâmicas de autonomia dos corpos das mulheres neste contexto.

PALAVRAS-CHAVE: *riot grrrl*; gênero; performance; punk; identidade.

O *riot grrrl* é uma corrente musical e política estadunidense que reivindica a presença de mulheres na história do punk, que até então contava com pouca participação feminina; além de se envolver em embates sociais em busca de melhores condições de existência para as mulheres. A grafia modificada da palavra *girl* (menina) para *grrrl*, que dá nome ao movimento dos anos 1990 já é uma indicação da atmosfera que este propõe: um terreno de descontentamento representado por uma palavra que se assemelha a um grunhido e evoca sentimentos agressivos, em contrapartida, que não abre mão dos valores que a palavra *girl* (menina) carrega.

O *riot grrrl* integra um movimento mais amplo, o anarcopunk feminista⁴, e se manifesta pela revisão dos estereótipos sobretudo em ambientes que contavam com pouca (ou nenhuma) presença de mulheres, contribuindo para o entendimento da forma com que estes estereótipos são corporalmente e sonoramente incorporados em normas associadas ao masculino. É parte integrante da proposta do *riot grrrl* negociar

¹ Trabalho apresentado na IJ07 – Comunicação, Espaço e Cidadania, da Intercom Júnior – XVI Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação do 7º período do curso de Jornalismo do CAC – UFPE, e-mail: heloisebarreiro15@gmail.com

³ Professor do DCOM e do PPGCOM da UFPE, bolsista produtividade do CNPq, e-mail: thikos@gmail.com

⁴ Vertente do movimento punk que consiste de bandas e indivíduos que promovem políticas anarquistas e feministas

encenações de feminilidade como forma de reafirmar uma identidade apoiada em atos performáticos; e assim, transformá-la, promovendo intercâmbios permanentes e estratégicos de normas de gênero.

O *riot grrrl* não se pauta apenas em apresentações musicais; eram organizadas reuniões, confeccionado um material próprio (zines, cartazes, poesias, colagens) e também era articulada a presença nos principais atos públicos da época. Através da distribuição dos materiais próprios, a música parece funcionar “como a linguagem comum que permite veicular as lutas políticas por meio de compartilhamento de experiências pessoais” (CASADEI, 2013, p.202).

Entende-se que o *riot grrrl* articula política e cultura, caracterizando-se como um movimento político-cultural que incorpora a música como artefato central de mobilização de mulheres num contexto conservador que antecede a formação destas redes de apoio e de contestação artística. As raízes do *riot grrrl* são o polo criativo da cidade de Olympia, nos Estados Unidos, espalhando-se no cenário de crescente consciência política que estava tomando forma na capital dos Estados Unidos, Washington, DC (MARCUS, 2010, p. 93). Para delinear as particularidades e interpretações desta manifestação feminista na cena punk, é necessário entender os seus antecedentes. O mandato presidencial do republicano Ronald Reagan, cuja políticas conservadoras e amplamente belicistas consolidaram níveis altos de desemprego, violência, racismo e discriminação contra as mulheres, integra o que vai se chamar de “onda conservadora” nos Estados Unidos, que se conectou com a presença de Margareth Thatcher no Reino Unido, e provocou reflexos na mídia e na sociedade, contestando a existência do feminismo⁵ e de militâncias feministas⁶.

É neste contexto de tensão entre políticas abertamente conservadoras e articulação de mulheres em diversos campos sociais, políticos e culturais, que se reconhece que “a arte não deve ‘derivar de’, ‘corresponder a’ ou ‘refletir’ o social, mas sim moldá-lo, determiná-lo ou iluminá-lo”⁷ (HEWITT, 2005, p. 14, tradução nossa). Na palavras de Rancière: “As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de

⁵ “Women Face the ‘90s” – revista Time de 1989 questiona se existe um futuro para o feminismo.

⁶ No dia 6 de dezembro de 1989, em Montreal, no Canadá, um homem entrou em uma sala lotada de estudantes de engenharia e após pedir que homens se retirassem, ele atirou nas mulheres enquanto proclamava seu ódio contra feminismo. Quatorze mulheres foram mortas.

⁷ Originalmente: “art is supposed not to “derive from,” “correspond to,” or “reflect” the social but rather to shape, determine, or illuminate it”

emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível” (RANCIÈCE, 2009, p.26). Esse intercâmbio entre cultura e política é essencial para entender a complexidade de intervenções políticas na música, como é o caso do movimento *riot grrrl*.

Além disso, o movimento foi considerado como parte da chamada Terceira Onda Feminista⁸ gerando o termo “feminismo *riot*”, que surge concomitantemente ao movimento *queer*⁹ e de pós-identidade, apoiando-se, em parte, na perspectiva teórica de um grupo de intelectuais que passou a usar o termo para descrever seus trabalhos (LOURO, 2001). Apesar da “coincidência” temporal, apenas em parte as manifestações *riot grrrl* se desvincularam de identidades pré-estabelecidas, como no caso de embaralhar as normas convencionais de masculino e feminino. Contudo, algumas condutas também indicam o uso estratégico dos termos universalizantes “mulher” ou “garota”, como será apontado e problematizado nas análises a seguir.

Entendendo o *riot grrrl* como um espaço de contradições e narrativas diversas, busca-se traçar estratégias para analisar as diferentes significações do movimento e destacar que contribuições o feminismo *riot* deixa para as mulheres no ambiente da música punk. Como uma forma de materializar a análise, utilizaremos duas performances específicas da banda Bikini Kill, grupo que, pelos seus padrões e identidades, encaixa-se no movimento. São elas: 1) o primeiro show da banda em Washington, no dia 27 de junho de 1991, na casa de show dc space e 2) apresentação da música *Jigsaw Youth* na praça da Suprema Corte, no dia 25 de julho de 1992, também em Washington – DC.

Essas apresentações foram escolhidas por representarem momentos emblemáticos da carreira da banda, possuindo diversos tipos de reconstruções históricas através do corpo. A primeira foi feita para um público de nicho em uma casa de show, de forma que será analisada uma estratégia específica de corporalidade que foi operada para proteger as mulheres. Em contrapartida, a segunda aconteceu em um festival com

⁸ Problematiza-se essa categorização por entender que o uso da noção de ondas implica “omissões e exclusões de muitas expressões do feminismo que não se enquadram nos critérios definidos como dominantes em cada onda” (GOMES, SORJ, 2014, p. 436).

⁹ Originalmente traduzido como estranho ou exótico, o termo *queer* - que antes era usado como xingamento para pessoas não-cisheterossexuais nas culturas anglófonas - foi resignificado para nomear a contestação coletiva de nomes, regras, e costumes “prontos”, passando a englobar infinitas formas de existência social (BUTLER, 2019).

público diverso, em um local aberto e significativo, o Edifício da Suprema Corte, onde acontece boa parte da política dos Estados Unidos. O contraste destas duas performances permite que se tracem questionamentos sobre as tensões envolvendo o movimento *riot grrrl*, a partir da materialidade dos corpos e dos atos performáticos musicais que engendraram parte de sua narrativa. A seguir, inicia-se um debate mais detido sobre questões ligadas a performance.

Aportes teóricos para entender a performance

Ao tratar do termo performance, nos referimos aos atos de transferência de conhecimento, de memória e de identidade através do que está sendo repetido e articulado no enquadramento em questão (TAYLOR, 2013). Nesse caso, a presença se dá a partir da nossa apreensão da forma como elas foram registradas em vídeos, assimilando o que acontece nas imagens; ocorrendo uma reformulação do conceito de presença. Através de um estudo pautado na corporalidade da vocalista da banda, Kathleen Hanna, e também no cenário em que a banda se situa, atribuímos interpretações que complexificam a forma como a performance corporal aparece no vídeo.

Como lente de análise, a performance requer a expansão do conceito tradicional de conhecimento, implicando na noção de repertório proposta por Diana Taylor em sua obra *o Arquivo e o Repertório* (2013). Para muitos estudiosos, isso era um obstáculo, uma vez que o repertório “encena a memória incorporada - performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto -, em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível” (TAYLOR, 2013, p.49). Considerava-se mais seguro trabalhar com elementos falsamente tidos como resistentes à mudança e a corrupção, os arquivos (TAYLOR, 2013): textos, documentos, fotos, monumentos, fósseis, etc.

Para extrair significações e interpretações do corpo, se faz essencial a efemeridade das ações, compreendendo que os cenários estão sempre referenciando uns aos outros, trazendo à tona elementos que já estavam lá, mas não eram captados. Essa relação só é possível de ser percebida através do repertório (TAYLOR, 2013). Por isso, para este trabalho, discutimos como o repertório aparece a partir do registro arquivado.

Nesse sentido, voltamo-nos tanto para questões mais repertoriais - os gestos, o canto -, quanto para discussões mais pautadas em saberes tradicionais, como as letras das canções.

Dentro dos estudos sobre performance, a noção de roteiro aparece como um enquadramento que integra relações entre memórias e ficções (TAYLOR, 2013, p. 97) sendo uma ferramenta primordial para operacionalizar a reconstrução histórica proposta, a partir do instante que ele “torna visível, mais uma vez, o que já está lá - os fantasmas, as imagens, os estereótipos” (TAYLOR, 2013, p.60). Isso é possível porque as ações incorporadas “se reconstituem, transmitindo memórias, histórias e valores comuns de um grupo/geração para outro” (TAYLOR, 2013, p. 50), construindo estratégias para compreender as tensões e reverberações do movimento.

Parte da bagagem carregada pelos estudiosos de performance é oriunda de antropólogos da área dramática, que reconhecem os atos performáticos como essenciais para formação de sujeito e contestação de regras sociais. “Os humanos não se adaptam simplesmente aos sistemas. Eles o formam” (TAYLOR, 2013, p.33). Atravessando o entendimento dos antropólogos com suas próprias noções, Taylor sintetiza a ideia com um questionamento: “Como reconhecer elementos tal como escolhas, opção pelo momento adequado e autoapresentação, a não ser por meio das maneiras como indivíduos e grupos os performatizam?” (TAYLOR, 2013, p.33).

O debate sobre performance como proposto por Taylor, a partir das relações entre “arquivos” e “repertórios”, articula-se ao de gênero, como construído por Butler, na medida em que a autora entende o gênero como performativo, ou seja, como “uma prática reiterativa e citacional por meio da qual o discurso produz os efeitos daquilo que nomeia” (BUTLER, 2019, p. 16). Butler considera que as regulações de gênero são mais uma camada da performatividade na esfera social, constituindo uma modalidade de regulação específica e subjetiva:

O gênero não deve ser construído como uma identidade estável ou um locus de ação do qual decorrem vários atos; em vez disso, o gênero é uma identidade tenuamente construída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos (BUTLER, 2003, p.200).

Ao debater repetição, reiteração e normatividades, Judith Butler está também inscrevendo-se no debate sobre performatividade, que pode ser entendida como

conjunto de normas sociais a serem reiteradas, mecanismo de repetição que estabelece modelos ideais de masculino e feminino sempre instáveis, incompletos e portanto “abertos”. A capacidade de estabelecer uma relação crítica com essas regras pressupõe aberturas semânticas e sensíveis, possibilidades de reenquadramentos e de resistências a modelos normativos amplamente inscritos nas normas sociais (BUTLER, 2004, p. 3).

A obediência ou não a essas “regras” de gênero é calcada na reiteração - as normas de gêneros se mostram instáveis na medida em que dependem totalmente da repetição. Nesse sentido, “o gênero é o mecanismo pelo quais as noções de masculino e feminino são produzidas e naturalizadas, mas ele poderia ser muito bem o dispositivo pelo qual estes termos são desconstruídos e desnaturalizados”¹⁰ (BUTLER, 2004, p.42, tradução nossa).

No entendimento foucaultiano, essas desconstruções são explicadas pelo caráter produtivo das relações de poder, que são permeadas por “pontos de resistência” (FOUCAULT, 1999, p.90), ou seja, encenações subversivas das normas sociais que configuram novas formas de saberes e existência construídos por nós mesmo a fim de “fabricar outras formas de prazer, de relações, de coexistências, de laços, de amores, de intensidades” (FOUCAULT, 2019, p.352).

Diante do entendimento teórico-metodológico no debate sobre performance e as normas de gênero, faremos a seguir incursões de ordem empírica sobre os vídeos analisados.

Analisando roteiros performáticos

a) *Girls to the Front*: “meninas, para a frente!”

Na noite do dia 27 de junho de 1991 aconteceu o primeiro show da banda Bikini Kill em Washington, DC¹¹. “*Abortion on demand and without apology*”¹² é a frase escrita em letras maiúsculas que estampa o cartaz feito à mão no fundo do palco do dc

¹⁰ Originamente: Gender is the mechanism by which notions of masculine and feminine are produced and naturalized, but gender might very well be the apparatus by which such terms are deconstructed and denaturalized.

¹¹ Os trechos do show utilizados foram retirados do documentário *The Punk Singer*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DdTHg4SONGE&t=2111s>

¹² Exigimos aborto e sem desculpas.

space naquela noite. Nos últimos anos da década de 80 e início da década de 90, os atos a favor da escolha do aborto estavam em alta no país, o que explica as palavras no cartaz feito pelos integrantes da Bikini Kill. Desde 1973, o aborto é legal nos Estados Unidos, mas os anos de conservadorismo republicano da década de 80 fizeram com que a decisão fosse repensada, de forma que o Supremo considerava tornar a lei nacional mais estrita, como era no estado da Pensilvânia.

Em 10 de abril de 1989, a matéria intitulada “Direito ao aborto arrasta milhares para ato na capital”¹³, do jornalista Robin Toner, era destaque na capa do jornal New York Times¹⁴; a manifestação era apenas uma das muitas que aconteciam no país até 1992, quando após uma das maiores passeatas, o Supremo decidiu manter a lei então vigente. Por isso, naquela noite em 1991, a banda foi recebida em um clima de euforia e incentivo ao que estava acontecendo (MARCUS, 2010).

Através do vídeo, percebe-se que nas primeiras músicas do show, Kathleen Hanna se manteve vestida, mas logo se livrou da blusa, deixando à mostra apenas um sutiã rendado e uma saia. Com a visão privilegiada do palco, a cantora logo parece notar a confusão nos fundos da casa de show e fez um pedido que já havia sido repetido algumas vezes em performances anteriores: “Todas as meninas pra frente, não estou brincando. Todas para frente! Meninos, sejam legais pelo menos uma vez em suas vidas, vão para trás!”¹⁵ O pedido pode ser considerado simbólico uma vez que, através do reposicionamento espacial dos corpos, tenta garantir a segurança das mulheres durante o show – algo que não ocorria nos tradicionais shows de punk dos anos 1970, onde os *mosh-pits* (um tipo de roda de dança com movimentos bruscos, envolvendo colisões, saltos e cotoveladas) impediam que as mulheres participassem sem que fossem assediadas ou feridas.

Naquele momento, num espetáculo de música, num espaço privado, as mulheres reivindicavam condições de existir de uma forma muito explícita, em que os corpos realmente se unem, e de mãos dadas reafirmam suas existências e se protegem da violência praticada pelos homens, seja ela física ou simbólica. Butler (2018) entende que a simples presença do corpo em assembleia demanda algo, evidencia que não se

¹³ Originalmente: Right to abortion draws thousands to capital rally.

¹⁴ Disponível em: < <https://bit.ly/37ZOEyQ>>. Último acesso em: 31 out. 2020.

¹⁵ No original: “All girls to the front, I’m not kidding. All girls to the front! All boys be cool for once in your lives. Go back, back, back”

contenta com a condição de ser descartável naquela situação; ou seja, esses corpos estão “reivindicando reconhecimento e valorização, estão exercitando o direito de aparecer, de exercitar a liberdade, e estão reivindicando uma vida que possa ser vivida” (BUTLER, 2018, p.33).

Ao acionar todas as meninas presentes, Kathleen parece operar a identidade associada ao sujeito “menina/mulher” de forma estratégica para fortalecer a unidade de mobilização política e garantir a segurança de um grupo que se encontrava em situação de vulnerabilidade. Judith Butler preconiza que a posição do sujeito “mulheres” não se fixa por meio do seu significante, entendendo que o termo extrapola a existência de um setor preexistente e faz parte da “própria produção e formulação desse setor que é perpetuamente renegociado e rearticulado em relação a outros significantes do campo político” (BUTLER, 2019, p. 325). Apesar de trabalhar na desconstrução de identidades e categorização, a filósofa também percebe que, ao reconhecermos “as reivindicações identitárias como pontos, como forças de suporte para a mobilização política, as afirmações de identidade parecem manter a promessa de unidade, solidariedade e universalidade” (BUTLER, 2019, p. 315).

Pensando nos acionamentos históricos propostos por Taylor (2013), nota-se como a cena de mulheres de mãos dadas se repetiu diversas vezes na história. Esse ato remete às fotografias de movimentos feministas que ocorreram nos anos iniciais da ditadura militar no Brasil, onde as mulheres percorriam as ruas sem soltar as mãos umas das outras, pedindo um basta à censura. Em contextos variados, o gesto de unir as mãos para formar uma corrente humana é uma técnica que se repete em diversos protestos na história, como aconteceu recentemente nos Estados Unidos em meio aos atos do Black Lives Matter, protestos que vem acontecendo desde a morte de George Floyd, em 25 de maio de 2020; e pedem fim ao racismo e violência policial no país.

As mãos dadas na performance das *riot grrrls* no show em questão indicam um ato coreográfico que reformula a organização dos corpos do espaço (FOSTER, 1998) a partir do momento que a cantora chama as garotas à frente. A teórica dos estudos de dança, Susan Leigh Foster, propõe olhar para as normas que constroem o gênero a partir da corporalidade da *coreografia*. Esboçando uma crítica a um estudo de performance que se pauta majoritariamente no discurso e em teóricos da linguística, Foster argumenta que, assim como a performatividade, “a coreografia consiste em conjuntos

de normas e convenções; no entanto, ao contrário da performatividade, ou pelo menos de seu uso geral até agora, a coreografia engloba articulação corporal e verbal”¹⁶ (FOSTER, 1998, p. 5, tradução nossa).

Para trabalhar as implicações da coreografia, Foster aborda a dança solitária em um estúdio, percebendo que a dançarina “situa o corpo dentro das características simbólicas do espaço da performance” (FOSTER, 1998, p.7, tradução nossa), construindo, assim, relações diversas entre os movimentos possíveis naquela situação espacial. Assim como a dançarina, Hanna e as mulheres na casa de show criam um novo repertório de ações corporais que contraria dramaticamente as expectativas de gênero (FOSTER, 1998, p.7). Esse movimento recoreografa a ordem dos corpos na casa de show naquela noite, com a possibilidade de inaugurar uma nova coreografia para os shows de punk; a coreografia feminista.

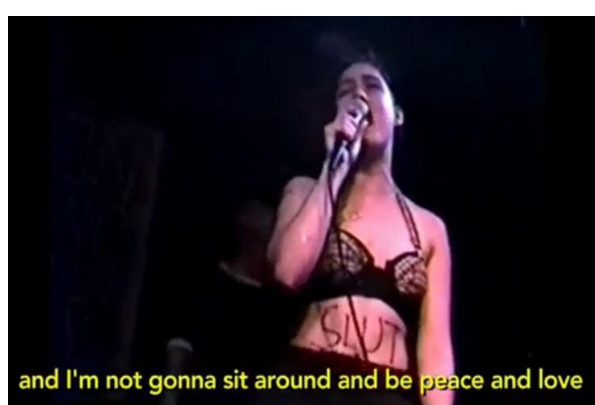
O empreendimento feminista de Kathleen Hanna não se dá apenas na reorganização espacial, mas também na (re)construção da própria imagem da mulher no punk. Assim, é possível traçar relações entre as mulheres do punk dos anos 1970, e as representantes do movimento *riot grrrl*, 20 anos depois. Para o teórico estudioso de subculturas, Dick Hebdige (1982), as transgressões executadas pela minoria feminina no movimento punk pioneiro se tornam significativas e positivas, ainda que sejam encenações tidas socialmente como estranhas ou negativas.

O autor chama atenção para a paródia feita por essas mulheres de uma iconografia convencional da chamada “feminilidade decaída” – a vampira, a prostituta, a vadia, a desamparada, a perdida e a amante sádica são algumas das personagens destacadas na obra. Nessa lógica, essas reiterações do convencional interrompem o fluxo natural das imagens, “num espírito de ironia, invertendo definições consensuais de atratividade e desejo, reproduzindo imagens da mulher como ícone e como fúrias da mitologia clássica” (HEBDIGE, 1982, p. 83). Na mitologia clássica, as fúrias eram as três divindades infernais que executam sem compaixão as sentenças divinas dos criminosos, sendo geralmente representadas segurando armas, nuas ou com poucas vestes manchadas de sangue.

¹⁶ Originalmente: “choreography consists in sets of norms and conventions; yet unlike performativity, or at least its general usage thus far, choreography encompasses corporeal as well as verbal articulateness”

A relação do que o autor propôs com a performance de Kathleen Hanna aparece no momento em que a cantora chega ao palco com a palavra “*SLUT*”¹⁷ escrita na barriga e anuncia, de forma perceptivelmente nervosa, que não vai mais tolerar as agressões que aconteciam nos shows: “Eu tenho o direito de ser hostil, e eu não vou ficar parada e ser paz e amor com a bota de alguém no meu pescoço!”¹⁸

Figuras 1 e 2: Frames do documentário “The Punk Singer” mostram o momento em que Kathleen Hanna convoca mulheres à frente e em seguida aparece com a palavra “*slut*” escrita na barriga durante show no dc space.



Em vários aspectos, o movimento *riot grrrl* e Kathleen Hanna parecem antecipar um movimento feminista que só surgiria mais de 20 anos depois, a Marcha das Vadias (*Slut Walks*). O recorte social e racial (as duas manifestações têm maioria branca e de classe média), as roupas sensuais, o batom vermelho, o uso da palavra “vadia” e a escrita corporal são algumas semelhanças.

Tal qual no *riot grrrl*, nas marchas, o corpo tem o papel duplo, funcionando como um corpo-bandeira que ao subverter o uso acusatório do termo “vadia”, reivindica o termo para si e o ressignifica positivamente como “empoderamento” (GOMES, SORJ, 2014, p. 437-438). A escrita corporal era importante pois permitia se expressar de maneira fluída, em contraste com o caráter permanente tatuagem que era usada no movimento punk dos anos 1970.

¹⁷ Vadia, vagabunda.

¹⁸ Originalmente: “I have the fucking right to be hostile, and I’m not gonna sit around and be peace and love with somebody fucking’s boot on my neck!”

b) I Can sell my body if I wanna¹⁹

Quando os primeiros acordes da canção *Jigsaw Youth* começam a tocar, o enquadramento no vídeo mostra que Kathleen os acompanha com uma dança feroz, como se tentasse se livrar de alguma coisa agarrada à própria pele; ela dá saltos e balança a cabeça violentamente, dando tapas enérgicos na própria virilha. No momento em que começou a cantar as primeiras palavras da música, o que o dispositivo de gravação capturou foi um grito rouco e agressivo “*I can sell my body if I wanna!*” que pareceu ecoar na Praça da Suprema Corte. No início da performance²⁰, antes de começar a cantar, Kathleen parece teatralizar a agressividade mesclada à sexualidade exacerbada através dos movimentos, já quando o canto se inicia, a violência é parcialmente deslocada para a voz.

O corpo de Hanna, embora se encaixe em um padrão aceito pela sociedade – é branco e magro –, ainda provoca uma quebra de expectativas em quem assiste ao vídeo. Quando a cantora toca a própria virilha de forma brutal e sem pudor, a ação causa um incômodo provocado por uma incoerência gestual. Esse ato não é comumente reiterado por mulheres, ele aparece na história protagonizado por personagens masculinos. Nesse sentido, percebemos uma crítica à cultura falocêntrica, à virilidade tão cultuada pela sociedade, além de ser uma forma de transmitir que mulheres também têm o direito de demonstrar sexualidade.

Figuras 3 e 4: Frames de vídeo do YouTube mostram a performance de Kathleen Hanna em apresentação no Edifício da Suprema Corte dos Estados Unidos



¹⁹ Eu posso vender meu corpo se eu quiser!

²⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vuHEOEsCjDo>

De acordo com Butler (2003, p. 24-25), para transcendermos os dilemas entre feminino e masculino, é necessário que o gênero seja compreendido como algo livre do sexo, “*homem e masculino* podem, com igual facilidade significar tanto um corpo feminino como um masculino, e *mulher e feminino*, tanto um corpo masculino como feminino”.

Nesse momento, nos deparamos com o que foi explicitado acerca das normas impregnadas de “valores sociais, políticos, econômicos e estéticos” (FOSTER, 1998, p. 29, tradução nossa) que regem o gênero. Kathleen foge das normas corporais estabelecidas para o feminino, contribuindo para um afrouxamento dessas e funcionando como um dos pontos de resistência, na medida em que, mesmo com o corpo individualizado, é acionada a “chamada coreográfica à ação [que] irá refletir uma teorização de corpos sociais e individuais”²¹ (FOSTER, 1998, p.29, tradução nossa).

Hanna é a pessoa responsável por fazer a interação com o público, ela é a integrante que está comprometida em capturar o olhar da plateia através do roteiro encenado, enquanto os demais integrantes se mostram concentrados apenas em tocar os instrumentos. A maioria dos artistas do gênero se expressavam de forma muito ativa nos palcos. Em contrapartida, os outros integrantes da Bikini Kill se mostravam sóbrios na apresentação.

O visual simples e despojado parece ser um aspecto herdado do *grunge*, movimento musical alternativo mais popular na época. Diferentemente das artistas punks dos anos 1970, que exibiam cabelos coloridos, rostos maquiados e roupas de couro extravagantes, Kathleen usa um cabelo preto e roupas casuais, que não chamariam atenção se não fosse todo o cenário construído – a blusa da artista constantemente desliza pelos ombros, deixando um sutiã à mostra; ela não tenta esconder o que está sendo mostrado, optando por não ajustar a peça. O tom da voz e o rosto da artista indicavam imaginar saber o que pensava a platéia - ou até mesmo a sociedade - e logo a continuação da letra da canção comprova isso: “*You think that I don’t know? I’m here to tell you I do!*”²².

Uma das interpretações da letra se relacionam ao passado de Hanna, que dançava em um clube de strip. Esse assunto foi muito abordado por ela em diversos

²¹ Originalmente: “It’s choreographic call to action will reflect a theorization of social as well as individual bodies”

²² Você pensa que eu não sei? Estou aqui pra te contar que sei sim!

momentos da carreira. Em muitas ocasiões, a cantora foi confrontada sobre como podia ser feminista e ao mesmo tempo se submeter à uma profissão que objetifica o corpo da mulher de forma tão nítida. Pensando nas reconstruções históricas do corpo, várias camadas da performance de Hanna apontam para uma releitura atualizada da objetificação das danças de strip; uma forma de agir que desloca o ato sensual da dança em clubes para um ato mais combativo de enfrentamento.

As imagens da vocalista tocando a própria virilha de forma agressiva, a recusa em ajustar a peça de roupa que cai e mostra “demais” e a letra da canção “*Jigsaw Youth*” são elementos que contribuem para essa nova execução transgressora. Esses aspectos também aparecem na primeira performance abordada, quando a cantora começa o show completamente vestida e gradualmente vai perdendo algumas peças; deixando a mostra a palavra “SLUT” escrita no abdômen.

Durante a performance da banda Bikini Kill na Supreme Court, a localidade do espectador está bastante difusa. Para quem a vocalista direciona as palavras e gestos? É para a plateia? É para quem assiste à transmissão televisionada ao vivo? É para quem assiste ao vídeo gravado? Entender os atos como roteirizados nos obriga a enfrentar os espectadores, buscar conhecê-los e situarmos a nós mesmos no cenário (TAYLOR, 2013). Através da corporalidade, Kathleen parece incorporar a contradição entre vítima e agressora, dirigindo-se de forma irradiada para as fãs que são agredidas no show, para os agressores e até mesmo a sociedade que compactua com o machismo.

Considerações finais

Neste artigo foram analisados e trazidos à tona alguns sentidos do *riot grrrl* através de duas performances que pontuam momentos específicos do movimento, embora ainda não faça um apanhado completo do que este exprime. Buscamos entender que tipo de contribuições o feminismo *riot* emprenhou na sociedade através de um estudo de performance apoiado gestos e palavras, buscando semelhanças nos roteiros que se repetem, sempre renovados, na história (TAYLOR, 2013).

Em uma performance, o terreno nunca é completamente conservador ou revolucionário, cada ação pode se situar em um local, dependendo de onde é observada. No caso das apresentações tratadas, determinados atos “prontos” ou estereotipados

podem ser considerados resistência pela forma como são reiterados e por quem são reiterados. O movimento *riot grrrl* contribui para o feminismo quando promove um deslocamento de poder através da encenação de novas formas de sexualidade e formações de assembleias específicas, configurando uma nova distribuição do poder. Para este artigo, um dos conceitos-chave foi compreender as ações do corpo não apenas como refletor de mudanças sociais, mas produtor dessas. Em uma análise das transformações que atravessaram o balé clássico na Europa, Susan Leigh Foster aponta que

somente analisando as mudanças que reorganizaram os vocabulários masculinos e femininos e a coordenação da interação masculina e feminina pode-se ver o balé não como um mero reflexo das mudanças sociais, mas como um dos empreendimentos que as produzem (FOSTER, 1998, p. 13, tradução nossa)

A mesma lógica pode ser acionada para entender as mudanças sociais promovidas pelo movimento punk, sobretudo a vertente feminista que se iniciou nos anos 1990 e perdura até os dias atuais.

Dessa forma, entendemos que os atos transgressores encenados pelas *riots grrrls* produzem novas regras e configurações sociais, abrindo espaço para aumentar a participação de mulheres na cena punk, ao mesmo tempo que tensiona o carácter de conflitos permanentes que o termo “mulheres” evoca, como proposto por Butler: “Entender o termo mulheres como lugar permanente de contestação, ou como lugar feminista de luta polêmica, é supor que não possa haver encerramento do debate sobre a categoria, e que, por razões politicamente significantes, nunca deveria haver” (BUTLER, 2019, p. 366). Por isso, além de trabalhar os impactos do *riot grrrl* no campo musical, a análise feita neste artigo abre espaço para complexificar as diversas narrativas feministas que atravessam os movimentos protagonizados por mulheres, entendendo que o fato do termo nunca descrever plenamente essa categoria heterogênea é justamente onde reside sua eficácia política (BUTLER, 2019).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: Notas sobre uma teoria performativa de assembleia. 1. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

_____, **Corpos que importam**: Os limites discursivos do “sexo”. 1. Ed. São Paulo: N-1 e Crocodilo Edições, 2019.

_____, **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

_____, **Undoing Gender**. 1. Ed. New York: Routledge, 2004.

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

FOSTER, Susan Leigh. **Choreographies of Gender**. *Signs*, vol. 24, no. 1, 1998, p. 1–33. <www.jstor.org/stable/3175670>. Acessado em 13/09/2020.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

_____, **Microfísica do poder**. 9. Ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

GOMES, Carla; SORJ, Bila. **Corpo, geração e identidade: a Marcha das vadias no Brasil**. Soc. estado., Brasília , v. 29, n. 2, p. 433-447, Aug. 2014 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922014000200007&lng=en&nrm=iso> Acessado em 15 de Setembro de 2020.

HEBDIGE, Dick. **Posing... Threats, Striking... Poses: Youth, Surveillance, and Display**. *SubStance*, 11/12, p. 68–88, 1982. <www.jstor.org/stable/3684181>

HEWITT, Andrew. **Social Choreography: Ideology as performance in dance and everyday movement**. London: Duke University Press, 2005

LOURO, Guacira Lopes. **Teoria queer : uma política pós-identitária para a educação**. Estudos feministas. Florianópolis. Vol. 9, n 2, p. 541-553, 2001. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/ref/v9n2/8639.pdf>> Acessado em 15 de setembro de 2020.

MARCUS, Sara. **Girls to the Front: The True Story of the Riot Grrrl Revolution**. 1. Ed. Nova Iorque: Harper Perennial, 2010

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. 2. Ed. São Paulo: Editora 34 e EXO experimental org, 2009.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. 1. Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013