

Emoções no punk: um estudo sobre a performance da raiva na cena Riot Grrrl carioca<sup>1</sup>

Patricia Conceição Silva (UERJ/RJ)

Palavras-Chave: Punk; Emoções; Raiva

## 1. INTRODUÇÃO

A cena punk hardcore nasceu nos anos 70 na Inglaterra, em que os próprios punks, mergulhados na falta de perspectivas (CAIAFA, 1982) insurgiram-se utilizando a música em favor da construção de uma nova cultura, com um movimento político-cultural e produção musical em ritmos rápidos e violentos, linguagem direta, mensagens claras e ideologias anticapitalistas e anarquistas (GALLO, 2008). Nessa perspectiva, o Riot Grrrl estadunidense, surgido ainda nos anos 90, teve destaque enquanto movimento musical e enunciado performativo feminista usando suas vozes a fim de não apenas se expressar contra a opressão de gênero construída socialmente, como também lutar pela inserção de mulheres em um espaço culturalmente conhecido como masculino. Bandas lideradas por mulheres como Bikini Kill, no vocal de Kathleen Hanna<sup>2</sup> ou Allison Wolfe<sup>3</sup> no Bratmobile, grupo também da década de 90, foram pioneiras desse movimento. Nesse sentido, o Brasil também se mobilizou na entrada de mulheres nesse espaço. Dominatrix e Bulimia são exemplos de algumas bandas pioneiras, trazendo músicas que constatavam a luta dessas mulheres a partir dessas práticas e manifestações (sub)culturais (QUINTELA; GUERRA, 2017).

Dentre as possibilidades de estudo sobre o movimento Riot Grrrl, o presente trabalho foca na musicalidade punk feminista, mais especificamente na cena punk feminista carioca. De acordo com Rubini (2015), a musicologia passou por uma renovação na sua epistemologia nas últimas décadas, que “não teria sido possível sem uma abordagem interdisciplinar e a contemplação das dimensões culturais da música” (RUBINI, 2015, p.7). A partir dessa renovação, novas cenas nasceram mostrando a

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na 34ª Reunião Brasileira de Antropologia (Ano: 2024).

<sup>2</sup> Kathleen Hanna nasceu em Portland, Oregon em 1968. Foi uma das mulheres creditadas na criação do movimento seminal Riot Grrrl em Olympia nos anos 90. É mais conhecida por ter sido vocalista da banda punk Bikini Kill entre 1990 e 1997, e mais tarde ter liderado as bandas Le Tigre e The Julie Ruin nos anos 2000.

<sup>3</sup> Allison Wolfe é compositora e jornalista de artes, co-fundou o movimento punk feminista da terceira onda, Riot Grrrl, e o fanzine feminista punk "Girl Germs". Ela cantou em várias bandas ao longo das décadas de 1990 e 2000, incluindo Bratmobile e Cold Cold Hearts, e organizou o Ladyfest, um festival de música feminista sem fins lucrativos, em 1999.

diversidade fora do cânone homem/cis/heteronormativo, abrindo espaço para que essas mulheres tenham suas vozes ouvidas e reconhecidas no underground.

Com base em um recorte de duas bandas que se autointitulam riot grrrl e com fortes influências no punk, analiso ao longo deste trabalho os sentimentos expressos nas músicas punks, que em sua maioria expressam o sentimento de raiva. Para Audre Lorde (2019), a raiva seria uma resposta às atitudes racistas que sofrem as mulheres negras, que surge como mecanismo de aprendizagem e enfrentamento. Ela entende a raiva como ato de libertação e empoderamento, tendo como objetivo a mudança, pois é a partir da raiva que são identificados “aliados” e “inimigos”. Com referencial teórico proveniente da Antropologia das Emoções, em particular os trabalhos de Lutz e Abu-Lughod (1990), Katz (1988) e Coelho e Rezende (2010), refletirei neste texto sobre como o sentimento de humilhação<sup>4</sup> sentido por essas mulheres se transforma em raiva nas músicas e como esses sentimentos se articulam em “dinâmicas” ou “complexos” emocionais (REZENDE; COELHO, 2010).

## 2. O MOVIMENTO RIOT GRRRL E SUAS RAÍZES NO PUNK ROCK

Segundo Caiafa (1985), o rock passou a perder sua função política a partir dos anos 70. Com o passar dos anos o ritmo se encontrou entregue a uma situação de comércio, banalizando-se ao se tornar mera mercadoria e uma moda pronta para o consumo. Foi a partir deste contexto que o punk conseguiu resgatar uma força política do rock, pois trazia consigo não somente um “som”, mas uma intervenção no cenário musical, através das letras e atitudes. A autora exemplifica, “e enquanto as estrelas do rock privavam os reis (é quando o rock perde sua força de contestação), *Johnny Rotten*<sup>5</sup> aparece com dentes estragados (e seu vulto frágil) – uma atuação que contaria com essas desvantagens para agir” (CAIAFA, 1985, p. 9).

Segundo o consenso de alguns autores, o punk teve grande repercussão inicial na Inglaterra, por volta da década de 70, diante de um cenário de crise e desemprego (KEMP 1993; BIVAR, 1994; CAIAFA, 1996; NETO, 2004; ROSSETTI e JUNIOR, 2015; VIEIRA, 2016).. A música tinha uma postura agressiva, violenta, no modo de execução e

---

<sup>4</sup>Refiro-me à humilhação gerada pela desigualdade de gênero, machismo e sexismo em sociedade que atinge mulheres.

<sup>5</sup>John Joseph Lydon, também conhecido como “Johnny Rotten”, é um cantor e compositor inglês mais conhecido como vocalista das bandas *Sex Pistols* e *PiL*.

criação das letras, sem contar com o visual que também agredia a sociedade acostumada com o movimento anterior, o hippie.

Segundo Camargo (2011, p. 155), “a cena do rock de mina surge enquanto oposição ao sexismo presente no rock e no punk (...) a partir de práticas como a elaboração de fanzines<sup>6</sup> e letras de música feministas” e, embora essas meninas estabeleçam um diálogo com outros movimentos culturais (como o punk), elas carregam traços singulares”. O movimento *Riot Grrrl* surgiu durante os anos 90 nos Estados Unidos na cidade de Olympia, uma cidade pequena com população de 40 mil habitantes na época do início do movimento, segundo Marisa Meltzer (2010). *Bikini Kill* com o vocal de Kathleen Hanna<sup>7</sup> e *Bratmobile*, grupo também da década de 90, se tornaram pioneiras (mas não as únicas. *Heavens to Betsy*, *Sleater-Kinney*, *Excuse 17*, *Sleater-Kinney* e *Wild Flag* são alguns outros exemplos) e até hoje são conhecidas como revolucionárias no mundo punk.

O Riot Grrrl começou como um grupo de garotas que se encontravam em Olympia nos finais de semana para discutir suas vidas, produzir música, performances ou arte, e pensar em possíveis planos políticos. O objetivo inicial era articular um espaço físico e discursivo para falar, compartilhar e aprender sobre preocupações culturais e sociais comuns e individuais. Mas a parte significativa do Riot Grrrl é que as garotas, que geralmente eram vistas como consumidoras, finalmente se tornaram produtoras: "Uma das maiores revoluções que o riot grrrl iniciou foi a entrada de garotas se tornando produtoras culturais pela primeira vez" (CHIDGEY, 2007, p. 114). A música foi a parte mais importante e visível do movimento, mas a produção do Riot Grrrl abrangia outras práticas e expressões culturais e artísticas. A arquivista estadunidense Lisa Darms (2013) apresenta o riot grrrl como um movimento que lutou pela:

libertação de jovens mulheres, ao tomar o controle dos meios de produção subculturais. Em forte contraste à cultura mainstream e à cultura underground. (...) Como resposta direta à dominação de homens brancos e heterossexuais na cena punk, o riot grrrl encorajou mulheres a tocarem instrumentos e começarem bandas, escreverem e distribuírem fanzines, e compartilharem

---

<sup>6</sup> Segundo Camargo (2016), as zines “constituíram num tipo de produção escrita por/para e sobre mulheres jovens interessadas no underground, bem como num feminismo alternativo aliado a políticas punks” (CAMARGO, 2016, p. 160). Assim, se tornou um meio de expressão para essas bandas e coletivos feministas puderam não somente fazer a divulgação de suas ideias, mas também se tornaram a primeira geração de mídia feminista produzida em seus próprios termos.

<sup>7</sup> É mais conhecida por ter sido vocalista da banda punk *Bikini Kill* entre 1990 e 1997, e mais tarde ter liderado as bandas *Le Tigre* e *The Julie Ruin* nos anos 2000.

experiências nos espaços seguros só de garotas [*safe all-girl spaces*] de encontros e reuniões *riots* (DARMS, 2013, p.7).

Segundo Calla Hummel (2009), o *Riot Grrrl* emerge da tradição do ethos *D.I.Y.* (*Do It Yourself*) do punk e acompanha a história das radicais grrrls em cenas underground de maneira geral. Meltzer (2010) similarmente coloca que a ideia de se formar um “*girl riot*” de certa forma pairava sobre o punk desde o início. Ela aponta que nos anos 60 e 70, muitas mulheres produziram música e obtiveram sucesso no *mainstream* como Janis Joplin, Stevie Nicks e Suzi Quatro, porém, de modo geral, o rock era algo associado ao masculino. Primeiramente, se examinarmos o discurso em torno do surgimento do movimento Riot Grrrl, pode-se dizer que era totalmente voltado para o empoderamento e a reivindicação contra o sexismo no punk e na cultura dominante. Durante a década de 1980, as diferenças de gênero e o sexismo dentro da comunidade punk exclusivamente masculina em Washington D.C e se tornaram cada vez mais evidentes: "Um som hardcore prescritivo evoluiu em DC, enfatizando a virtuosidade instrumental e a velocidade que, ao contrário da cultura punk independente em Olympia, problematizava os significados e valores do punk e do faça-você-mesmo e gerava experiências mais diferenciadas em termos de gênero na cena punk" (DOWNES, 2007, p. 16). Assim, as garotas que apreciavam música punk alternativa e frequentavam shows punk eram frequentemente relegadas aos lados como suportes de casacos, insultadas e solicitadas a sair da cena. O espaço significativo e simbólico das primeiras fileiras era agressivamente ocupado e comandado por distinções de gênero. O maltrato que as garotas tinham que suportar nos shows assemelhava-se à forma como as garotas eram tratadas socialmente. As garotas queriam ser participantes ativas na cena punk e, na década de 1990, o movimento Riot Grrrl abriria caminho para aquelas que desejavam reivindicar um lugar no palco a partir do “Girls To the front<sup>9</sup>”.

Essas novas bandas que estavam surgindo se destacavam (1) pela ênfase na questão do empoderamento e do protagonismo feminino; (2) por serem compostas “exclusivamente por mulheres e, quando há homens na composição, eles não aparecem

---

<sup>8</sup> Ou “faça você mesmo”. Durante o texto, será mencionado de ambos os jeitos.

<sup>9</sup> Segundo Gelain (2017), “A frase “Girls to the front!”, repetida tantas vezes por Kathleen Hanna (MARCUS, 2010) e outras *riots* que surgiram a partir das bandas *Bikini Kill* e *Bratmobile*, foi destinada ao público feminino que antes ocupava o fundo dos shows, majoritariamente masculinos, mas também caracteriza a mulher na frente, ocupando o espaço do homem enquanto vocalista, guitarrista, baixista, baterista.” (GELAIN, 2017, p .55)

em posição de liderança”; (3) por contarem com uma presença majoritariamente feminina nos shows (embora seja possível encontrar garotos na plateia); e (4) por elaborarem seus próprios veículos de comunicação, através de fanzines, e-zines e um intenso uso das mídias sociais (FACCHINI, 2008). Quanto a este último aspecto, Facchini (2011, p. 126-127) enfatiza “que tais tecnologias de informação tendem a servir muito bem às ideias de faça-você-mesmo e ao incentivo à autoexpressão das mulheres, característica da cena”.

Além disso, foi "caracterizado pela presença de mulheres envolvidas na produção e performance de música, compartilhando um forte sentimento de irmandade e união" (ALONSO; CHAPARRO, 2017, p. 84). Esse movimento relativamente "local" ganhou força e influenciou garotas americanas, alterando a forma como o feminismo abordava a música. As garotas utilizaram a arte para se expressar, e sua ambição como artistas representou um impulso inquestionável para exercerem sua agência.

Segundo Marques (2016, p. 112) a década de 90 nos Estados Unidos foi o período do *boom* da internet, o que facilitou muito a disseminação da subcultura não só no Brasil, mas para além. As *riot grrrls*, ou *riots*, não foram as primeiras mulheres a tratar de feminismo na cultura punk no Brasil. Antes delas, as anarcofeministas já lutavam a favor das mulheres trabalhadoras. De acordo com Marques (2016), as *riot grrrls* e as *anarcopunks* pertencem a campos políticos um pouco diferentes, uma vez que a incorporação da prática política do anarquismo era essencial para as anarcofeministas, enquanto não era obrigatória entre as *riots*, que não se reivindicavam anarquistas. "Podemos ver muitas aproximações com o anarcofeminismo: o discurso de radicalidade, a releitura dos motes do feminismo passado, a cena que circulam, as músicas e as musicalidades" (MARQUES, 2016, p.112).

De acordo com Hummel (2009), a subcultura *Riot Grrrl* chegou ao Brasil quando a banda L7, formada apenas por mulheres, tocou no país em 1992. Em consequência disso, meninas que foram ao show viram pela primeira vez uma banda formada apenas por mulheres, e procuraram por músicas similares nas semanas seguintes, encontrando, assim, a *Bratmobile*, *Heavens to Betsy* e *Bikini Kill*, entre algumas outras bandas de punk feminista. No final de 1992 surge a banda *Bulimia* em Brasília, formada por um grupo de meninas estudantes do ensino médio e participantes da cena punk local. Após algum tempo, no mesmo ano, surge a banda *Kaos Klitoriano* (Brasília) e, depois, a *Dominatrix* (São Paulo), primeira banda a se auto-intitular *riot grrrl* no país, em 1995.

No estopim da *Riot Grrrl* nacional, as bandas de referência eram, então, a *Dominatrix* (1995), a *Biggs* (1996) e a *Lava* (1996), embora existissem bandas punks anteriores totalmente compostas por mulheres como a *Menstruação Anarquika*, a *Cosmogonia* e a *Kaos Klitoriano*. As bandas *Bulimia* (Brasília) e *TPM* (Trabalhar Para Morrer) (São Paulo), de 1998 e 1997, não se diziam *riot grrrls*, mas se tornaram referência para a subcultura. “Especialmente a *Bulimia* tornou-se um importante nome na história do *riot grrrl* nacional e do punk. É delas a música ‘Punk Rock não é só pro seu namorado’, uma das músicas mais icônicas do *riot* nacional” (LEITE, 2015, p. 137). Através de fitas cassete e fanzines, várias garotas conheceram a *Bulimia* e outras bandas, apresentadas nas coletâneas da Clorine Records, de São Paulo, por exemplo.

### 3. ANTROPOLOGIA DAS EMOÇÕES E O GÊNERO FEMININO

Na cultura ocidental, as mulheres têm sido definidas, historicamente, como seres emocionais. Tanto os sentimentos quanto o sexo feminino são considerados, no senso comum e em parte do pensamento científico, como entidades naturais, portanto caóticas, irracionais e potencialmente perigosas. Representariam riscos à ordem social por serem menos racionais que os homens. Diversos discursos, como o da medicina e o da psicologia, dedicaram-se a normatizar as condutas femininas, estabelecendo distinções entre a feminilidade ideal, ligada a características como sensibilidade, mansidão e passividade, e a patológica, relacionada à loucura e à histeria (LUTZ; ABU-LUGHOD, 1990).

Portanto, para analisar a forma como a questão das emoções nas músicas punk feminista aparece, é fundamental compreender de que forma a sociedade entende a dimensão emocional da existência. Rezende e Coelho (2010) ressaltam que, na visão moderna ocidental, as emoções são fenômenos comuns e naturais a todos os seres humanos, com poucas ou nenhuma marca das culturas nas quais as pessoas estão inseridas.

Na perspectiva das ciências sociais, as emoções são vistas como fenômenos construídos socialmente. Como é apresentado no livro *Antropologia das emoções*, de Claudia Barcellos Rezende e Maria Claudia Coelho (2010), as emoções partem de um contexto de interação social e por isso não podem ser pensadas de forma isolada, nas quais se encontram dificuldades em separar o sentimento de percepção e expressão. As emoções são elementos sociais e é através delas que se estabelecem negociações para a

definição da situação e de vários aspectos da vida social, devendo ser analisadas como “elementos de práticas ideológicas locais” (LUTZ; ABU-LUGHOD, 1990), levando em consideração o modo de sociabilização e comunicação entre as outras pessoas.

Lutz e Abu-Lughod (1990) destacam que os discursos culturais sobre as emoções podem ser um dos instrumentos mais poderosos para dominação, reforçando relações de poder entre grupos sociais (apud LUTZ, 2012). Desse modo, elas desenvolvem uma forma de analisar as emoções que chamam de “contextualismo”. Baseadas na noção foucaultiana de discurso, as autoras defendem que os discursos emocionais e os discursos sobre as emoções só podem ser analisados levando em consideração o contexto em que emergem. Articular emoções e discurso faz com que as autoras insiram seu problema dentro de uma questão de “micropolítica”. Assim, a “existência de uma dimensão micropolítica das emoções, ou seja, a capacidade que as emoções têm de atualizar, na vivência subjetiva dos indivíduos, aspectos de nível macro da organização social” (COELHO, 2010, p. 266).

Assim, os sentimentos seriam necessariamente perpassados por relações de poder, concepções de moralidade e demarcações de fronteiras entre grupos sociais (REZENDE; COELHO, 2010). É nesse sentido que a construção cultural das emoções reforça as estruturas que produzem uma hierarquização entre os gêneros na sociedade. A divisão entre os papéis masculinos e femininos se baseia em uma cultura afetiva que determina quais são as características de cada um dos sexos. Dos homens, é esperada a coragem, a racionalidade fria e a agressividade disciplinada. Já as mulheres precisam demonstrar bondade, compaixão e otimismo (ILLOUZ, 2011).

Os sentimentos, portanto, são organizados de maneira hierárquica na cultura, ajudando implicitamente a arquitetar os arranjos sociais e os papéis de gênero a eles relacionados. A construção da subjetividade feminina passa pela retórica do controle das emoções, tanto na dimensão da autogestão quanto na necessidade de uma gerência externa mais coercitiva (LUTZ; ABU-LUGHOD, 1990). Se os homens seguem sendo vistos como detentores da objetividade desejada no mundo público e as mulheres, como seres dóceis, ideais para a maternidade e para os arranjos domésticos, como elas adentram o mundo underground, que é marcado como um espaço amplamente masculino, fazendo música no estilo *punk rock* com teor feminista?

#### **4. O SENTIMENTO DE RAIVA NAS MÚSICAS PUNK**

É por esse caminho que podemos analisar de que forma as emoções estão presentes nas músicas de punk feitas por mulheres. O sentimento sempre recebe a sua forma através do pensamento, carregado de sentidos emocionais - os sentimentos são como “pensamentos incorporados”, seguindo a formulação de Michelle Rosaldo (1984). Os discursos emocionais e sobre emoção só podem ser entendidos em relação ao contexto do qual emergem. (REZENDE; COELHO, 2010). Katz (1988), em seu trabalho sobre as seduções do crime<sup>10</sup>, estuda as motivações de crimes passionais, e procura mostrar que aquele que comete o homicídio<sup>11</sup> o faz para apagar no outro o olhar de si mesmo, que ele não consegue suportar. Aquele que ataca o outro, portanto, não reconhece a humilhação em si mesmo e, conseqüentemente, tenta transcendê-la pela agressão, pela raiva (KATZ, 1988).

Não iremos nos ater ao exemplo de Katz em si no contexto de violência física, mas sim no movimento de relação entre o sentimento de humilhação e sentimento de raiva, e sua importância de analisá-los juntos. Aqui podemos observar as emoções como “dinâmicas” ou como “complexos” (REZENDE; COELHO, 2010) de modo a perceber como elas se articulam umas às outras sendo menos produtivo analisá-las isoladamente. Diversos analistas das práticas de humilhação a descrevem como um movimento de rebaixamento ou inferiorização (KATZ, 2013; LINDNER, 2001; MARGALIT, 1998; MILLER, 1993; NUSSBAUM, 2006 apud DÍAZ-BENÍTEZ, 2019). Segundo Díaz-Benítez (2019, p.71-72), “a humilhação estaria operando em um sentido vertical, denotando a criação de uma hierarquia: a humilhação”, e “põe para baixo; na humilhação você se sente subitamente diminuído, tão diminuído que o mundo inteiro parece olhá-lo de cima”. Para Katz, a humilhação é um sentimento holista, “enterra o self ou provoca uma resistência interminável na medida em que ameaça tomar conta da pessoa” (KATZ, 2013, p. 235 apud DÍAZ-BENÍTEZ), “há nela uma profunda compreensão do poder dos outros de controlar a alma da pessoa” (KATZ, 2013, p. 234 apud DÍAZ-BENÍTEZ, 2019).

É nesse sentido que Katz aprimora os sentimentos de raiva e humilhação como parte de uma engrenagem da ação. Nesse sentido, a humilhação é transformada em raiva. Humilhação e raiva são assim, na análise de Jack Katz, ambos sentimentos “verticais”,

---

<sup>10</sup> Ver *Seductions of Crime: Moral and Sensual Attractions in Doing Evil* (KATZ, 1988).

<sup>11</sup> Segundo Rezende e Coelho (2010), “ele abre sua análise com o caso de um pai que espanca seu bebê de cinco semanas até a morte, porque a criança não parava de chorar. O autor aponta que, nesse assassinato “justificável” (*righteous slaughter*), a interpretação da cena não difere muito de eventos cotidianos em que pais demandam respeito e reagem a desafios e provocações com castigos físicos. A questão em jogo naquele episódio específico teria sido uma interpretação do choro da criança como desafiador e desrespeitoso, e o uso da violência como forma de restabelecer a autoridade paterna” (p. 38).

porém com a mão invertida (DÍAZ-BENÍTEZ, 2019). É por essa razão que podem rapidamente reverter-se um no outro, com a humilhação (sentimento que Katz descreve como tomando conta do sujeito, definindo quem ele é e parecendo-lhe, no momento, ser eterno) podendo ser compensada pela raiva.

Diante disso, podemos analisar de que forma, diante da desigualdade de gênero sofrida pelas mulheres em sociedade, e mais especificamente, nas mulheres no espaço musical punk, elas conseguem transformar o sentimento de humilhação - por se sentirem muitas vezes privadas de seus direitos, serem vítimas de feminicídio, sofrerem desigualdade no mercado de trabalho, não serem amplamente representadas nos espaços etc - em raiva nas músicas punk feministas no movimento *Riot Grrrl*. Assim, “a humilhação pode ser transformada em raiva e ódio quando, segundo Katz, a pessoa acredita que o único modo de resolver esse sentimento é inverter a estrutura que o originou - o movimento de inferiorização ou degradação percebido no outro” (REZENDE; COELHO, 2010, p. 39).

## 5. “MOVENDO CIFRÕES”: MÚSICA E EMOÇÃO

O recorte para o presente trabalho foi de duas bandas cariocas, Texuga e Klitoria, que se autointitulam punk e são predominantemente constituídas por mulheres. Ambas têm pelo menos um homem em sua formação, mas não como vocalista. Nesta seção, apresento uma música de cada banda que aborda o sentimento de raiva em suas letras. Por ser no estilo punk rock, apresentam músicas curtas e rápidas com melodias e estilos de canto contundentes (MARCUS, 2010), instrumentação simplificada e muitas vezes com gritos e letras políticas.

É importante mencionar que as duas bandas frequentemente se apresentam no estúdio Motim, localizado na zona norte do Rio de Janeiro, que reúne músicos, produtores culturais e artistas em geral. O estúdio Motim é um espaço essencial para a cena punk feminista da cidade, organizado e idealizado exclusivamente por mulheres inspiradas pelo punk rock. Como símbolo da resistência feminina no underground e berço da cena musical riot grrrl carioca, a seleção de bandas que se apresentam regularmente nesse local e que são populares no movimento está alinhada com a proposta do presente trabalho.

A banda Texuga é uma banda de punk rock carioca formada por Marcela Valverde (vocais e guitarra), Thaís Catão - uma das sócias da Motim - (vocais e guitarra), Ana Clara Martins (vocais e baixo) e Lucas Valuche (bateria) e integra a lista dos grupos que

contactei para a pesquisa. Segundo uma publicação<sup>12</sup> no Instagram, a banda descreve que “*trazendo canções de escárnio e maldizer, Texuga carrega influências de bandas como The Distillers, Hole e Bikini Kill – além de tudo que é capaz de gerar raiva.*” A banda é recente e está na ativa desde o ano de 2021. Antes da Texuga, Thaís e Marcela, que são amigas da época de escola, criaram a Kinderwhores junto com Beatriz Casarotto (Baixo/Vocal) e Amanda Mattos (bateria), banda que se apresentou em alguns eventos da Motim e que foi dissolvida durante a pandemia.

Já a Klitoria, banda de Niterói (Rio de Janeiro) formada em 2022 por Malu (bateria e vocal), Aline (baixo), Nina (guitarra) e Brayner (guitarra) traz influências que vão do pop punk carioca ao metalcore estadunidense dos anos 2000 e punk californiano. A banda é descrita como “*criando uma sonoridade única e energética com letras viscerais furiosas*”. Teve seu primeiro EP lançado em novembro de 2022, intitulado "190" Nesse caso, a banda teve seu início recente na cena punk, mas já realizando shows com grande notoriedade em lugares do underground.

### **Conteúdo Explícito “Laboratório”<sup>13</sup> (2022)**

Composição: Maria Luiza Bessa, Brayner Rodrigues, Aline Coelho, Nina Carvalho.

Duração: 03min e 01seg

- (1) *Ogro*
- (2) *Brocha*
- (3) *Filho da Puta*

- (4) *Bobo*
- (5) *Bosta*
- (6) *Seu Fascista*

- (7) *Vou cortar seu pinto todo*
- (8) *Vou cortar seu pinto fora*
- (9) *Vou cortar seu piru de ogro*
- (10) *Vou cortar seu pinto agora*

A predominância da linguagem coloquial, caracterizada pelo uso de expressões

---

<sup>12</sup> A publicação foi feita no dia 19/02/2023, anunciando o evento CANINHA SONORA VOL. 8, no bairro da Ilha do Governador (RJ).

<sup>13</sup> Ver letra em: <https://www.musixmatch.com/es/letras/Klitoria/Conte%C3%BAdo-Expl%C3%ADcito-Laborat%C3%B3rio>. Acesso em: 07/07/2024.

utilizadas no cotidiano e pela presença de diversas variedades linguísticas, foi constatada por Costa (2003) e corroborada por outros autores (ROSA E MANZONI, 2010; GADA, 2005), na materialidade linguística da canção. Quando nos referimos a palavrões, eles estão presentes em um estilo informal, em conversas despojadas e/ou que sejam tomadas pela raiva, por exemplo, e raramente se encontram na escrita formal. “Conteúdo Explícito ‘Laboratório’” é repleta de palavrões, mais especificamente xingamentos a essa outra pessoa. Tanto nos enunciados (1), (2) e (3), quanto nos enunciados (4), (5), (6) são dirigidas palavras de baixo calão para esse homem, e poderíamos nos perguntar o porquê daquelas palavras: será que simbolizam um ato de revolta ou vingança sobre alguma ação daquela pessoa contra o “eu poético” (PEREIRA, 2013) de uma mulher da música? A repetição dos palavrões ao longo da música parece ilustrar tal atitude buscada nesta musicalidade.

O corte do órgão reprodutor masculino como é descrito no enunciado (7) traz algumas categorias que podem ser estudadas a partir da antropologia das emoções: humilhação, desprezo e nojo representam aspectos importantes nos estudos sobre marcadores sociais da diferença, sobretudo no contexto da desigualdade, “porque existe um lugar social em que gênero, sexualidade, raça e classe são construídos e reconhecidos a partir de atos vexatórios e de rebaixamento” (DÍAZ-BENÍTEZ; GADELHA; RANGEL, 2021, p.12). Essa atitude hostil de “*vou cortar seu pinto agora*” nos mostra como “o nojo atua, segundo a autora, como um fator combinado a outras emoções (desprezo, ódio, humilhação, rechaço) nas dinâmicas de violência” (DÍAZ-BENÍTEZ; GADELHA; RANGEL, 2021, p.16), mesmo a violência física, como é nesse caso.

A humilhação feita com esses homens ao chamá-los de “Ogro”, “Brocha” e “Filho da Puta” na canção traduz um tipo de nojo e rechaço, no que diz respeito aos xingamentos feitos por essa persona feminina na letra. Essas emoções se destacam ao demonstrar a humilhação que essas mulheres sentem ao estarem em uma posição de subordinação ou inferioridade perante aquele outro, principalmente quando humilhação, nojo e desprezo “são pensados como caminhos para a interpretação das gramáticas do racismo, da homofobia, da transfobia, bem como das situações em que são ativadas e atualizadas as hierarquias de gênero e de classe” (DÍAZ-BENÍTEZ; GADELHA; RANGEL, 2021, p.12).

Além do ato de humilhar, que embasa toda a letra, a representação desse homem também é feita a partir dos xingamentos. O conceito de representação adotado no presente trabalho segue a proposta de Stuart Hall em seu texto de 1997, “The Work of

Representation". Para Hall, assim como para outros estudiosos dos Estudos Culturais (WOODWARD, 2000), representações são, resumidamente, práticas de significação expressas por meio da linguagem. Um dos modos de entender o conceito de Hall é o que ele denomina Teoria Reflexiva, que é o processo de representar correspondente à capacidade da mente humana de capturar a “realidade”, ou seja, “a linguagem funciona como espelho que reflete o verdadeiro significado que já existe no mundo” (SANTI; SANTI, 2008, p.5). Outra forma de explorar o conceito, chamada pelo autor de Teoria Intencional, argumenta que o falante é capaz de impor sua própria interpretação das coisas e das pessoas no mundo por meio da linguagem. A linguagem explícita que se apresenta na letra nos ajuda a pensar como essa representação é feita a partir da visão dessas mulheres no punk, geralmente representadas como subordinadas a vontades masculinas, já que “as palavras, então, significariam o que nós pretendêssemos que “elas devem significar”” (HALL, 1997, apud CONTIERI, 2015, p.34).

### **Raiva<sup>14</sup> (2023)**

Composição: Ana Clara Martins, Lucas Valuche, Marcela Valverde, Thaís Catão

Duração: 4min e 23seg

*(1) Vesti meu ódio*

*(2) E me atirei pra cima*

*(3) De quem já cisma*

*(4) De quem duvida*

*(5) Sequei meu pranto*

*(6) Joguei num canto qualquer*

*(7) Para você não ver e achar*

*(8) Que pode me deter*

*(9) Mas se você me mata*

*(10) Só te devolvo raiva*

*(11) Obrigada por nada...*

*(12) Mas se você me mata*

*(13) Não ouse pedir calma*

*(14) Obrigada por...*

*(15) Eu estive sempre só*

---

<sup>14</sup> Ver letra em: <https://texuga.bandcamp.com/track/raiva>. Acesso em: 07/07/2024.

(16) *Aonde você tava?*  
(17) *Eu nunca estive só*  
(18) *Eu e a minha mágoa*

(19) *Eu estive sempre só*  
(20) *Aonde você tava?*  
(21) *Eu nunca estive só*  
(22) *Eu e a minha raiva*

“Raiva” é cantada e escrita por Thaís, guitarrista e segundo vocal da Texuga. Para ela, a música é especial por falar da raiva com a qual sempre teve dificuldade de lidar, sendo mulher negra, até entender que a raiva pode ser um sentimento de instrumentação política ao “vestir o ódio”, como descreve o enunciado (1).

A noção de raiva para a análise dessa música partirá das reflexões da norte-americana Audre Lorde. Considerada uma das mais importantes teóricas sobre o feminismo negro, a autora carregava em si as marcas de ter existido como uma mulher, negra e lésbica. Ao evidenciar as interseccionalidades de raça e gênero, Lorde (2019) nos apresenta a raiva como possível fonte de energia que alimenta a luta e fomenta transformações. Além de uma reação legítima diante das opressões sociais, a raiva seria uma forma de resistência ao ódio direcionado às mulheres negras. Isso é ilustrado pela música no enunciado (5), no qual a mulher, ao secar as lágrimas, não se revela submissa a essas opressões nas quais está imersa, mas sim reage com raiva. Sendo assim, a autora nos convida a abraçar o potencial reativo da raiva, incentivando a mobilização social no combate ao racismo, sexismo e homofobia.

Segundo Alves (2023), a representação popularmente conhecida consiste na ideia de associar a mulher negra a uma pessoa raivosa e enfurecida, como se ela sempre estivesse pronta “para atacar o outro.” (ALVES, 2023, p. 214). Conforme Moreira (2021) destaca, classificar as respostas das mulheres como histéricas ou como expressões de raiva visa não só minimizar e menosprezar as causas que estão defendendo, mas também deslegitimá-las ao converter questões estruturais em problemas supostamente limitados à subjetividade. No contexto apresentado, a música reinterpreta a raiva em outro sentido, como o potencial para despertar a mobilização dos sujeitos marginalizados.

Nos enunciados (15) e (16) há uma exposição sobre a solidão dessa mulher, que sempre esteve ali só. O debate sobre a solidão da mulher negra entrou em evidência nos últimos anos. Segundo Mizael, Barrozo e Hunziker (2021), tal fenômeno aponta para o fato de que a experiência de solidão das mulheres negras é diferente da solidão que pode

existir entre mulheres brancas, pois, embora ambas sofram os efeitos do machismo, as mulheres brancas não sofrem racismo. Nesse sentido, esse fenômeno tem sido considerado uma das consequências de uma sociedade racista e machista, ou seja, da intersecção entre marcadores sociais de gênero e raça. Como reação, ela tem raiva, como mostram os enunciados (17) e (18). A raiva aqui se encontra como eterna companheira dessa mulher, já que nunca a abandona. Audre Lorde relata a articulação política da raiva face às distorções raciais que viveu:

Minha reação ao racismo é raiva. Essa raiva devorou pedaços da minha existência apenas quando permaneceu silenciada, inútil para qualquer um. Ela me foi útil nas salas de aula carentes de luz e aprendizado, onde as obras e as histórias de mulheres negras eram menos que uma bruma. Ela me serviu como fogo diante da frieza do olhar incompreensível das mulheres brancas que veem a minha experiência e a do meu povo apenas como novas razões para sentir medo ou culpa. E minha raiva não serve de desculpa para que você não lide com a sua cegueira, nem de motivo para que você se esquive das consequências de seus próprios atos (LORDE, 2019, p. 150).

A raiva como ação política desperta a coragem das mulheres para lutar pelo reconhecimento de seus valores, princípios e qualidades, uma dimensão que se alinha com o pensamento de Lorde (2019) para a luta entre semelhantes.

## **6. CONCLUSÃO**

Nesse sentido, observo como as relações de poder de gênero são moldadas, mantidas e desafiadas nas obras das bandas Texuga e Klitoria. Além disso, destaco a conexão entre as letras e o sentimento de raiva que permeia o mundo dessas mulheres, as quais, por meio do "do it yourself," expressam suas emoções de maneira politicamente orientada. Gênero, controle e poder formam um trinômio temático no âmbito da Antropologia das Emoções, delineando a trajetória dentro dessa área específica a partir de uma análise sobre as letras de bandas punks.

Como demonstro na análise das músicas selecionadas, as letras constituem uma plataforma eficaz para abordar questões sociais, políticas e culturais. São instrumentos elaborados que foram projetados para provocar um impacto emocional na audiência, transmitir uma mensagem e mobilizar as pessoas. No caso dessas letras específicas que personificam o movimento Riot Grrrl, canções das bandas Klitoria e Texuga se opuseram à prevalência resiliente da ideologia patriarcal que também moldava a música popular a partir da raiva nas letras das músicas e nas performances no palco. As mulheres no

movimento passaram a se representar nessas músicas como agentes ativas e rebeldes politicamente e socialmente envolvidas contra o sistema patriarcal.

Em conclusão, as mulheres sempre foram participantes ativas na criação, produção e consumo de arte. No entanto, devido à estereotipagem de gênero na cultura, e especificamente na música, a maioria permaneceu marginalizada ou até mesmo ignorada. As mulheres eram concebidas tacitamente como agentes passivas e participantes secundárias: musas, mas não criadoras. No entanto, quando implementada, a pesquisa sobre música e raiva descobre uma longa e rica tradição de músicas feitas por mulheres, instrumentistas, compositoras e produtoras que trazem novos ângulos de análise. Através da música, elas questionaram a autoridade, quebraram tabus relativos às emoções e resistiram à discriminação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALVES, G. F. A raiva como combustível para lutas por reconhecimento: um olhar sobre o caso Marielle Franco. PAULUS: Revista de Comunicação da FAPCOM, [S. l.], v. 7, n. 13, 2024. DOI: [10.31657/rcp.v7i13.651](https://doi.org/10.31657/rcp.v7i13.651). Disponível em: <https://revista.fapcom.edu.br/index.php/revista-paulus/article/view/651>. Acesso em: 9 jul. 2024.

CAIAFA, JANICE. O Movimento Punk na Cidade do Rio: A Invasão do bando Sub. Rio De Janeiro: Zahar, 1985.

CAMARGO, M. A.. (2011). "Manifeste-se, faça um zine!": uma etnografia sobre "zines de papel" feministas produzidos por minas do rock (São Paulo, 1996-2007). *Cadernos Pagu*, (36), 155–186. <https://doi.org/10.1590/S0104-83332011000100007>

COELHO, Maria Cláudia. “Narrativas da violência: a dimensão micropolítica das emoções”. *Mana*, n. 16 (2), 2010, p. 265-285.

CONTIERI, Amanda Ágata. “As mais tocadas”: uma análise de representações da mulher em letras de canções sertanejas. Campinas, 2015. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas.

CHIDGEY, Red. Riot grrrl writing. In: MONEM, Nadine. (ed.) Riot Grrrl: revolution girl style now!. Londres, Black dog, 2007, pp.100-141.

DARMS, Lisa. The Riot Grrrl Collection. New York, Feminist Press, 2013.

DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira. “O gênero da humilhação. Afetos, relações e complexos emocionais”, *Horizontes Antropológicos*, 54 | 2019, 51-78.

DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira, Kaciano GADELHA, e Everton RANGEL. 2023. “Apresentação Do Dossiê: Nojo, humilhação E Desprezo: Uma Antropologia Das emoções Hostis E Da Hierarquia Social”. *Anuário Antropológico* 46 (3):10-29. <https://doi.org/10.4000/aa.8898>.

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.

FACCHINI, Regina. Entre umas e outras: mulheres, (homo)sexualidades e diferenças na cidade de São Paulo. Tese de Doutorado em Ciências Sociais, Unicamp, 2008.

GADA, A.L.C. A canção no livro didático de língua portuguesa. Dissertação de mestrado, Programa de Pósgraduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, 2005.

GALLO, I. C. D.. (2008). Punk: Cultura e Arte. *Varia Historia*, 24(40), 747–770. <https://doi.org/10.1590/S0104-87752008000200024>.

HONNETH, Axel. Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2009

HUMMEL, Calla. Tenho Minhas Ideias e Não Posso Ficar Calada: Riot Grrrl in Brazilian Civil Society, *Intersections* 10, no. 3, p. 69-110. 2009.

ILLOUZ, E. Saving the modern soul: therapy, emotions, and the culture of selfhelp. Los Angeles: University of California Press, 2008.

KATZ, Jack. Seductions of Crime: Moral and Sensual Attractions in Doing Evil. Nova Iorque: Basic Books, 1988.

LEITE, Flávia. Riot Grrrl: capturas e metamorfoses de uma máquina de guerra. 2015. 320 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

LORDE, Audre. Os usos da raiva: as mulheres reagem ao racismo. In: LORDE, Audre. *Irmã outsider*. 1. ed. Belo horizonte: Autêntica, 2019 [1984]. cap. 12, p. 155 - 167. ISBN 9788551304311

LUTZ, Catherine. Antropologia com emoção. *Mana*. vol.18, n.1, 2012, p. 213-224.

LUTZ, C.; ABU-LUGHOD, L. Language and the politics of emotion. New York: Cambridge University Press, 1990.

MANZONI, Ahiranie Sales S., ROSA, Daniela Botti da. Gênero Canção: Múltiplos Olhares. Minicurso ministrado no V Congresso de Pesquisa e Inovação da Rede Norte Nordeste de Educação Tecnológica (CONNEPI 2010) realizado em Maceió-AL em novembro de 2010.

MARCUS, Sara. *Girls to the front: the true story of the Riot Grrrl Revolution*. New York: Harper Perennial, 2010.

MARQUES, Gabriela. M. M. (Re)invenção do anarcofeminismo: anarcofeministas na cena punk (1990-212). 2016. 278 p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina. 2016.

MELTZER, Marisa. *Girl Power: The Nineties Revolution in Music*. Farrar, Straus and Giroux. Edição do Kindle. 2010.

MIZAEEL, Táhcita Medrado e BARROZO, Sarah Carolinne Vasconcelos e HUNZIKER, Maria Helena Leite. Solidão da mulher negra: uma revisão da literatura. *Revista da*

ABPN, v. no 2021, n. 38, p. 212-239, 2021 Tradução. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/1270>. Acesso em: 10 jan. 2024.

MOREIRA, Larissa Lombardi. Somando entre diferenças: sobre a raiva aliada à luta. *Revista Florestan: Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)*, p.42-46, 2021.

PEREIRA, Valéria Cristina. A Representação Da Mulher Na Música Popular Brasileira: Eu Poético E Voz Autoral. *VERBO DE MINAS, Juiz de Fora*, v. 14, n. 24. p. 102-127, ago./dez. 2013 – ISSN 1984-6959.

QUINTELA, P.; GUERRA, P. Ciências sociais, arquivos e memórias: considerações a propósito das culturas musicais urbanas contemporâneas. *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, [S. l.]*, v. 33, 2017. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/Sociologia/article/view/2825>. Acesso em: 9 jul. 2024.

REZENDE, C. B.; COELHO, M. C. *Antropologia das emoções*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010

ROSALDO, M. Toward an anthropology of self and feeling. In: SHWEDER, R. A.; LEVINE, R. A. (ed.). *Culture theory: essays on mind, self, and emotion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. p. 137-157.

RUBINI, T.. “Musicologia, gênero e sonoridade eletrônica.” In: XI Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, XI ENECULT, Salvador, 2015.

SANTI, H. C., & SANTI, V. J. C. (2009). Stuart Hall e o trabalho das representações. *Anagrama*, 2(1), 1-12. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-1689.anagrama.2008.35343>

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA T. T. (Org.). *Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais*. 1º ed. Petrópolis: Vozes, 2000, v. 1, p. 7-72.