

Tão bonita quanto imoral: identidade anarcopunk feminina na cena paulistana

Moacir Oliveira de Alcântara¹

DOI: 10.26512/emtempos.v1i33.23551

Resumo: Uma movimentação cultural *punk* de forte inclinação ao anarquismo surgiu na década de 1990 na cidade de São Paulo, o chamado *anarcopunk*, em que atuou expressivo contingente de mulheres e no qual houve, em consequência de sua politização, a fomentação da militância feminista e de perspectivas pró-feminismos. Tais aspectos estão expressos em letras de músicas de duas das bandas que compunham o cenário *anarcopunk* e, posteriormente, *raw punk* na capital paulista: Pós-Guerra e Luta Armada. Partiremos da apreciação do cenário no qual se inseriam as bandas citadas, objetivando a investigação de alguns aspectos do contexto histórico em que essas bandas atuaram, pensando a identidade *punk* feminina que se apresenta em duas canções selecionadas.

Palavras-Chave: Raw Punk; Anarcopunk; Identidade punk.

Abstract: In the 1990s there was in São Paulo City the rising of a punk scene that was substantially anarchist, the so-called anarchopunk, in which participated an expressive contingent of women and, because of its politicization, there was a fomentation of feminist militancy and pro-feminist views. These aspects are expressed in the songs of two bands that composed this scenario: Pós-Guerra and Luta Armada. We will start from the analysis of the scenario in which the mentioned bands were inserted. The aim of this investigation is to identify some aspects of the historical context in which these bands acted, examining the female punk identity that emerges in two songs selected for analysis.

Keywords: Raw Punk; Anarcho Punk; Punk Identity.

Introdução

Não há mais ineditismo em se empreender análises historiográficas utilizando a música como fonte de pesquisa. Atualmente, reconhece-se amplamente na ciência histórica a potencialidade da música enquanto fonte documental em que se entranham imagens, desejos, reminiscências e em que se revelam modos de representação do mundo, da realidade e das relações, bem como a enunciação de identidades e modos de ser. Como chama atenção Napolitano (2002),

tem sido bastante comum a utilização da canção, seja como fonte para a pesquisa histórica, seja como recurso didático para o ensino de humanidades em geral (história, sociologia, línguas, etc.). Entre nós, brasileiros, a canção ocupa um lugar muito especial na produção cultural. Em seus diversos matizes, ela tem sido termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas sobretudo das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas (NAPOLITANO, 2002:78).

Determinados artefatos culturais adquiriram, em face das novas abordagens em história, status renovado. É necessário mencionar, nesse sentido, a Escola dos Annales que, na primeira

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília – IH/HIS/UnB.

metade do século XX, questionou os modelos considerados tradicionais no fazer historiográfico. Uma inédita forma de pensar as fontes históricas contribuiu para ampliar e diversificar essa noção do que é fonte histórica. Outros artefatos – que não exclusivamente os documentos escritos – passaram a ser encarados como fontes.

Ferro (1992) indica esse novo caminho ao afirmar que “o historiador escolheu esse ou aquele conjunto de fontes [...] de acordo com a natureza de sua missão, de sua época, trocando-os como um combatente troca de arma ou tática quando aquelas que utilizava perdem a eficácia” (1992:80 – 81). Assim, não há obstáculos em se assumir as expressões musicais – e outras das artes em geral – como fontes úteis ao fazer historiográfico. Como ensina Le Goff (1990),

a história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se, deve fazer-se, sem documentos escritos, quando não existem. Com tudo o que a habilidade do historiador lhe permite utilizar para fabricar o seu mel, na falta das flores habituais. Logo, com palavras. [...]. Numa palavra, com tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem (LE GOFF, 1990:540).

A música situa-se, claramente, entre o que pertence, depende, serve, exprime, demonstra a presença, a atividade, os gostos e a maneira de ser do homem², como sugere Le Goff (1990) acerca das fontes a partir das quais se pode escrever a história, portanto deve ser reconhecida como fonte histórica da forma como se tem feito mais recentemente.

Tendo exposto a possibilidade de se servir da música como fonte histórica, apresentamos aqui, como escopo fulcral deste artigo, a análise de identidades e de representações do gênero feminino que emergem em duas canções de dois grupos *punks* paulistanos, ambos ativos entre a década de 1990 e a primeira década do século XXI:

- “*Dominick*”, canção da banda *anarcopunk* Pós-Guerra (Título: “Sonho Plebeu”; Gravadora: Päu Lääska Records; Ano:1997; Demo-tape);
- “*Punk Girl*”, canção da banda *raw punk* Luta Armada (Título: “Pogo Punx”; Gravadora: Casa Punk Records; Ano: 2007; CD);

Neste artigo, sem deixar de reconhecer o prolífico debate acerca de *gênero*, tomaremos essa ideia como categoria de análise fundamentada enquanto construção e representação sociais ou, mais precisamente, como “produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana” (LAURETIS, 1994:208).

² “Homem”, como empregado por Le Goff, é um substantivo que traz a marca do apagamento das mulheres na escrita da história. Esse uso da palavra em questão tem sido questionado pela crítica feminista, já que se apoia no imaginário social da universalidade do masculino.

Intenta-se focalizar os espaços de resistência política e a cultura *underground*³ nos quais se inseriram mulheres *punks*, levando em conta as implicações sociais e subjetivas concretas da construção do gênero na cotidianidade e na vida daquelas pessoas (Cf. LAURETIS, 1994:209), captando significados, percepções, autopercepções e sentimentos de pertencimento, na forma das relações sociais e das identidades dos atores envolvidos.

As canções escolhidas para a presente análise atribuem valores, identidades e posições de mulheres enquanto sujeitos *punks*. São, pois, suporte da produção de representações do gênero feminino, ou seja, operam como “tecnologias de gênero” (LAURETIS, 1994) ou na forma de “efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais” (FOUCAULT Apud LAURETIS, 1994:208).

O movimento *punk* vem sendo pesquisado através de uma infinidade de perspectivas. O interesse observado entre historiadores, e em outros campos das Ciências Humanas e Sociais, se justifica no aspecto de o *punk* se apresentar na forma de um universo cultural bastante amplo: música, “imprensa alternativa” (fanzines)⁴, manifestações de rua, exposições de arte e as *gigs* (os shows *punks*) são apenas algumas de suas facetas. Esses e outros suportes da cultura *punk* proporcionam aos seus adeptos a possibilidade de participação em um cenário político amplo, onde são suscitadas reflexões que podem abranger política anarquista, ambientalismo, ecologia, violência, consumo de drogas e debates acerca de classe, raça, gênero, sexualidade, entre outras.

Como evidência do interesse em relação ao *punk* enquanto objeto de estudos na esfera das Ciências Humanas e Sociais no Brasil, nas duas últimas décadas um número incontável de artigos e ensaios, além de razoável quantidade de dissertações e teses foi produzido tratando dessa temática. Dentre as pesquisas mencionadas, a dissertação de mestrado de Nécio Turra Neto intitulada “Enterrado, mas ainda vivo!: Identidade punk e território em Londrina” do ano de 2001, publicada posteriormente pela editora Unesp em 2004, destaca-se por estar, a um só tempo, perpassada por elementos da história, geografia, filosofia, psicologia, sociologia,

³ Considera-se *underground* toda manifestação artística e cultural que se opõe ao *mainstream* ou ao *establishment*. Como coloca O’Hara (2005:193), é um “termo que designa o espaço não cooptado e/ou coberto pela grande mídia – jornais, rádios, TV’s, revistas - onde circula uma produção artística mais comprometida com a arte do que com o comércio.

⁴ Feitos por *punks* para *punks*, os fanzines ou zines constituíram até a primeira década do século XXI a forma mais relevante de comunicação nos meios *punks*. Surgidos em meados dos anos 1970 com o crescimento das cenas *punks* de Nova York e Londres, os fanzines abordam uma gama muito ampla de assuntos, em geral tratando de música e política. Nos primórdios do movimento *punk*, os fanzines mais notáveis foram o *Sniffin’ Glue*, na Inglaterra, e *Punk*, nos Estados Unidos. De acordo com O’Hara (2005:66), “a maioria deles é feita em copiadora, grampeada, sem páginas numeradas, sem direitos autorais e nenhuma chance de rentabilidade. Para ser editor de um fanzine, tudo de que se precisa é ânsia de expressar opiniões, ideias e pensamentos e acesso a uma copiadora barata”.

antropologia e pelos estudos de identidade cultural, perfazendo um dos itinerários mais abrangentes no tocante à temática abordada. É com essas pesquisas mais recentes, algumas das quais serão aqui referenciadas, que se pretende dialogar, procurando identificar as discussões acerca das representações e identidades femininas produzidas por meio da música punk, em abordagem típica da história cultural.

Em suma, ao se pensar as representações das mulheres nas composições musicais de bandas *punks* analisadas, objetiva-se tornar mais evidentes os valores cultivados por adeptos do movimento *punk*, bem como os aspectos culturais próprios das circunstâncias em que foram produzidos. Através da análise de representações é possível acessar – não como apreensões objetivas do real, mas segundo os códigos dos sujeitos que as engendram – as identidades *punks* femininas, abrindo-se, assim, todo um conjunto de elementos que entram na constituição identitária de sujeitos femininos inscritos sob a égide do *punk* no período enfocado.

Precedentes históricos e identidade *punk*

Se a controvérsia é uma das “marcas registradas” do *punk*, a sua história também irá ser definida com base em uma querela: “A data e o local de nascimento do movimento *punk* são discutíveis. Ou a cena de Nova York do final dos anos 1960/início dos anos 1970 ou os *punks* ingleses de 1975-76 podem receber as honras” (O’HARA, 2005:30-31). Oliveira (2011) coloca que uma grande parcela de autores trata da temática do *punk* apontando a Inglaterra e o ano de 1976 como, respectivamente, o espaço e o período que marcariam o início do *punk*. Segundo Oliveira, para esses autores, o *punk* se disseminou pela ação do empresário Malcolm McLaren, com os *Sex Pistols* assumindo o papel de primeira banda *punk*.

Quaisquer que sejam as querelas envolvendo as origens do *punk*, o que vai ficando aparente é a linha progressiva que culmina com a consolidação do movimento em fins da década de 1970, com o caráter político do movimento se consolidando primeiramente na Inglaterra (O’HARA, 2005:31-32).

Como afirma Caiafa (1985), após um período em que passou por um processo de absorção pelo *mainstream*, o *punk* ressurgiu renovado: “o som agora é muito mais rápido, com músicas brevíssimas. É o *hardcore*” (CAIAFA, 1985:10). Essa nova versão mais politizada do *punk* irá se disseminar pelo mundo inteiro e, na forma do *hardcore* nos anos 1980, “a cultura punk passou a existir como uma rede underground sem o menor contato com o mainstream” (VITECK, 2007:130). Assim, o *punk*, nesse estágio, se erigiu como autêntico espaço de resistência cultural e política.

Os primeiros sinais de que o *punk* iria encontrar um terreno fértil para se disseminar pelo Brasil se deram em fins dos anos 1970. À versão nacional do *punk* pode ser atribuído, seguramente, um caráter de resistência se for considerada a forma como aqui chegou: não por meio da grande mídia, embora o *punk* tenha sido abordado de maneira sensacionalista incontáveis vezes por alguns veículos jornalísticos nacionais, mas através da divulgação do material fonográfico que ia chegando aos poucos ou através das “frestas” que invariavelmente são deixadas em meio à ação da indústria cultural (Cf. VIEIRA, 2011:5).

Como um dos muitos efeitos produzidos pela chamada abertura democrática ensaiada entre os generais e as elites brasileiras no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, na periferia paulistana, muitos jovens começaram a montar suas próprias bandas *punks*. A exemplo do *punk* britânico, o *punk* no Brasil adquiriu também um significado político evidenciado rapidamente: é a resposta a uma era de opressão conduzida pela ditadura militar instaurada no país desde o ano de 1964. Como expõe Oliveira (2010):

Vale ressaltar que os punks não lutaram da mesma maneira que os grupos armados ou mesmo organizaram passeatas, como as promovidas pelo movimento estudantil e o movimento operário. Porém, mesmo que em menor escala, os punks sofreram a mesma perseguição que aqueles outros grupos sofreram. Cansados de verem aqueles abusos do governo militar contra a sociedade, os punks resolveram criticar o sistema e a mentalidade ditatorial existentes no Brasil nos anos 1980, utilizando como arma a contracultura (OLIVEIRA, 2010:3).

Dessa forma, o *punk*, por suas características de rebelião, sobrepujou o *rock n’ roll* ao cultivar a própria vocação anarquista/iconoclasta, tornando-se uma opção identitária para jovens em diversas cidades do Brasil, sobretudo nos grandes centros urbanos como São Paulo, Brasília, Porto Alegre, Rio de Janeiro, Juiz de Fora e Salvador.

A identidade *punk* perpassa sujeitos em fluxo, em constante fragmentação e reformulação de si mesmos, cuja dinâmica bem se define à maneira de Hall (2006), para quem

a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2006:13).

As identidades do *punk* se transmutam, se ressignificam e se redefinem nas esferas da militância política, dos lugares que os indivíduos *punks* ocupam dentro da chamada “cena”⁵, de

⁵ “A cena é a comunidade punk e a palavra que os punks usam para descrevê-la. Há cenas locais, cenas nacionais e cenas mundiais” (O’HARA, 2005:22).

suas origens étnico-raciais, das condições de gênero, sexualidade, dentre inúmeros outros fatores. Interessa, aqui, considerar algumas representações da mulher *punk*, como essa identidade *punk* feminina aparece representada nas duas canções selecionadas para análise: mulheres, anarquistas, lésbicas, feministas, mães, negras, trabalhadoras e *punks*. Identidades que se movimentam e se deslocam, situam os sujeitos femininos protagonistas do *punk* no panorama de fragmentações e tensões marcantes da pós-modernidade ou, da maneira referida por Hall, nos processos de rupturas e permanências demarcadoras de uma “crise de identidade” própria desse contexto (HALL, 2006:9).

“Não há autoridade além de você mesmo”: identidade *anarcopunk*

Enquanto uma das subdivisões que constituem o universo da cultura *punk*, a vertente *anarcopunk* é mais claramente vocacionada à militância e ao ativismo político anarquista se comparada ao *punk* em sua origem. Embora o *punk* originalmente já apresentasse uma dimensão de militância, como é o caso de grupos como *The Clash* (Inglaterra), apontado como uma banda que empreendeu “crítica ao imperialismo, ao racismo e a um sistema econômico abusivo em termos pessoais e políticos concretos” (FRIEDLANDER, 2006:362), apenas com o advento do *anarcopunk* isso se consubstanciou efetivamente em um processo de politização.⁶ Cross (2010), em *There’s No Authority But Yourself: The Individual And Collective in British Anarcho Punk* faz as seguintes colocações:

From its own origins in 1977, this dissident strand within British punk had connected with a new audience willing to take seriously the “revolutionary” cultural and political aspirations that punk rock had originally championed. Anarcho-punk concerned itself with urging the individual to prize themselves free of social conformity and the shackles of societal constraint, championing personal independence and the exercise of free will (CROSS, 2010:1).

No Brasil as primeiras movimentações *anarcopunks* surgiram no final dos anos 1980 e início dos anos 1990. Essa vertente se organizou em células por muitas cidades sob a sigla MAP (Movimento Anarco Punk). A proposta dos MAP’s era muito avançada no sentido de organização e politização, com reuniões e pautas de discussão para definir as estratégias de ação

⁶ O primeiro grupo punk a voltar seus interesses à política anarquista de maneira mais séria foi a banda britânica Crass (Cf. O’HARA, 2005:83).

daqueles grupos e a produção de zines em que se divulgavam ideias antirracistas, pró-feminismos e de teor anarquista, entre outras ações.⁷

Na primeira metade dos anos 1990 os membros da banda Pós-Guerra participavam ativamente do MAP/SP, grupo com aspirações políticas anarquistas cujos propósitos não coincidem com as representações midiáticas que apontam o *punk* como uma gangue ou agrupamento de delinquentes. Nesse contexto, o questionamento de muitas práticas nocivas recorrentes no seio do movimento *punk* passa a ser feito pelos próprios *punks*.⁸ Os adeptos do *anarcopunk* paulistano formularam novas identidades, diferentes daquelas adotadas pelos *punks* paulistas da primeira geração. Com base em novas perspectivas, erigidas por meio da militância anarquista e de outras formas de se posicionar em face da identidade *punk*, esses *anarcopunks* reformularam as representações que comumente perpassam o imaginário social disseminado acerca do *punk*, dentro e fora desse movimento.

O *anarcopunk* anseia não a delinquência, mas a atitude subversiva, o questionamento da ordem estabelecida e as consequências de um tal ímpeto revolucionário, além do status de movimento social em conformidade com a agenda de resistência ao capitalismo e a todas as distorções operadas por esse regime como, por exemplo, as opressões de gênero, raça, sexualidade e classe.

1999: o ano do raw punk

No final da década de 1990 muitos indivíduos que compunham a cena *anarcopunk* haviam se distanciado dos elementos característicos da cultura *punk*. As vestimentas típicas – cabelos espetados, jaquetas repletas de adereços como rebites, tachas, símbolos anarquistas, *patches* e camisetas com mensagens de protesto ou com os logotipos de bandas *punks*, *buttons*, calças *bondage* e coturnos militares – haviam sido abandonadas por muitos que, mesmo distantes da estética *punk* mais comum, ainda permaneciam se autodeclarando *punks*. Outros tantos sequer eram ouvintes de quaisquer das vertentes da música *punk*, permanecendo ligados à cena apenas em dedicação à militância política anarquista.

Esse abandono da identidade *punk* por parte de parcela dos adeptos do *anarcopunk* passou a ser questionado e rechaçado por outros indivíduos que ainda se identificavam com a estética e a música *punk*, uma vez que consideravam esses aspectos primordiais e

⁷ Em 1995, com a movimentação *anarcopunk* já consolidada em muitos estados do Brasil, aconteceu o 1º Congresso *Anarcopunk* no Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://anarcopunk.org/v1/historia/>>. Acesso em: 20 out. 2017.

⁸ Fanzine *Roj@s de Rabia*, editado por integrantes do MAP/SP em 1995.

indispensáveis. O debate em torno dessa questão culminou, por volta de 1999, em uma ruptura dentro da cena *anarcopunk*, gerando um grupo dissidente que foi denominado *raw punk*⁹ por seus fundadores. Jean-Paul Greenfield Catta Preta, um dos editores e redatores do fanzine *Raw Punk Sub*, em uma avaliação retrospectiva acerca das atividades da movimentação *raw punk* em São Paulo, expõe suas percepções acerca desse embate entre *anarcopunks* e *raw punks* no texto intitulado “Raw Punk: origem, conceitos e o desenvolvimento enquanto grupo”, publicado na terceira edição do fanzine:

A cena punk já não se importava tanto com questões culturais, eram cada vez menos os que usavam visual característico punk e a música já não tinha a mesma importância. Os shows continuavam a acontecer, mas o fato é que mesmo as bandas clássicas (digo clássicas no sentido de “consagradas por seu comprometimento”) estavam sendo esquecidas. Os zines já não mais traziam entrevistas com bandas, releases sobre outros materiais punks ou sequer fotos/desenhos que remetesse à cultura punk. As distribuidoras e materiais punks substituíam cada vez mais os zines punks por livros de filosofia/política. A música punk (hardcore/punk rock) era cada vez mais trocada por qualquer outro gênero musical que oferecesse questionamento político em suas letras. A cultura punk caía no esquecimento, sendo substituída por qualquer forma de “corretismo político” que se julgasse primordial para ações conjuntas a grupos não punks (CATTA PRETA, 2010:6).

Essas colocações, de maneira alguma, caracterizam o grupo *raw punk* como um grupo apolítico. A questão central para os *raw punks* é a manutenção da identidade *punk* em meio à diversidade de identidades que concorrem e se sobrepõem. Como nos coloca Catta Preta, posicionar-se politicamente “é importante, mas por si só não caracteriza nenhum indivíduo como punk” (CATTA PRETA, 2010:7), numa clara crítica que comunica a resistência aos rumos pelos quais o *anarcopunk* se enveredou no final da década de 1990. Assim, pode-se pensar o *raw punk* como uma espécie de retorno aos fundamentos vigentes no *punk* no início dos anos 1980, considerado uma das épocas clássicas do movimento, ou como um fenômeno engendrado a partir da resistência à descaracterização dos princípios identitários mais elementares do *punk*.

A observação da dinâmica desses acontecimentos no meio *punk* em fins dos anos 1990 remete a uma identidade de resistência, da forma como concebe Castells (1999). São delineadas

⁹“Raw” é o vocábulo em língua inglesa para “cru”, o que indica uma busca por uma volta a uma “pureza” à identidade punk que se fragmentara nos meios anarcopunks. “O nome raw punk foi inspirado no termo rãpunk [...] que remetia às bandas dos anos 80 que tocavam som simples e agressivo [...]. Apenas a partir da criação do grupo [...] o nome raw punk é associado a uma vertente cultural e grupo punk”. CATTA PRETA, Jean-Paul Greenfield. *Raw Punk: origem, conceitos e o desenvolvimento enquanto grupo*. In: Fanzine Raw Punk Sub. N. 3. jul. 2010. p. 6. Disponível em: <https://issuu.com/subzine/docs/raw_punk_sub_03>. Acesso em: 19 out. 2017

“trincheiras de resistências e sobrevivência” (CASTELLS, 1999:24) opostas ao poder instituído dentro do meio *anarcopunk*. Nesse quadro, *raw punks* constituíram-se como força representativa da resistência identitária *punk*, buscando a manutenção das características típicas de seus primórdios.

Raw punk foi um esforço pela permanência da identidade *punk*, da cultura *punk* em sua forma considerada clássica pelos seus adeptos. Embora tenha havido empenho pela exacerbação das características dessa identidade (na forma de códigos de vestimenta, percepções e na expressão artístico-musical), os aspectos políticos anarquistas permaneceram, os discursos feministas e pró-feminismos continuaram presentes nas letras das bandas *raw punks*, ou seja, o *raw punk* não se despe da dimensão crítica e política que se atribui ao *punk* desde as suas origens.

Gênero, identidades e representações: o que dizem os referenciais teóricos?

Levando-se em conta a caracterização multifacetada da identidade *punk* que, além de apresentar inúmeras outras camadas, está relacionada também às identidades femininas, feministas ou pró-feminismos, faz-se necessário pensar os modos pelos quais essas identidades se articulam.

Joan Scott (Apud NICHOLSON, 2000:2) problematiza a categoria gênero apresentando-a como os saberes que instituem os significados em torno das diferenças corporais. Segundo a autora, não é possível dissociar o conhecimento sobre o corpo dos contextos discursivos de onde são engendrados. Dessa forma, as diferenças entre homens e mulheres não são meramente biológicas, mas resultam da atividade e conhecimento humanos. O corpo é pensado, segundo tal perspectiva, como o suporte em que os artefatos culturais se assentam e é aí onde a identidade é construída e significada (NICHOLSON, 2000:4-5).

Sublinhe-se que, segundo a perspectiva aqui empregada, gênero é o eixo por meio do qual as relações hierárquicas entre homens e mulheres se definem na história, atribuindo posições e papéis sociais que criam e recriam o privilégio do masculino sobre o feminino. Pensar as distinções entre feminino e masculino estritamente em termos biológicos reforça e naturaliza essa desigualdade (Cf. NICHOLSON, 2000:2).

A discussão que envolve gênero e identidade de mulheres é eloquentemente tratada por Judith Butler (2010). Butler analisa criticamente as construções identitárias femininas operadas historicamente pelas estruturas jurídicas, incluindo nessa análise as formas pelas quais essas identidades são criadas, naturalizadas e mobilizadas. Para a autora, colocar as identidades de

mulheres em bases fixas e universais não dá conta das particularidades que ocorrem em contextos culturais concretos:

Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece intersecções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das intersecções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida (BUTLER, 2010:20).

A perspectiva de Butler acerca das identidades é, aparentemente, concordante com a de Stuart Hall (2006). Para esse autor, a identidade é um “conceito de si” ou um “sentimento de si”, ambíguo e múltiplo, é “‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2006:13).

A abordagem sociológica de Castells (1999), por sua vez, situará as identidades dentro das construções simbólicas individuais e coletivas. Nesse sentido, as identidades seriam elaboradas e significadas sob relações de poder. O autor tipifica três formas de construção da identidade: a identidade legitimadora (que seria produzida institucionalmente com a finalidade de dominação dos atores sociais); a identidade de resistência, aplicável ao caso do *anarcopunk*, refere-se àquela

criada por atores que se encontram em posições/condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação, construindo, assim trincheiras de resistência e sobrevivência com base em princípios diferentes dos que permeiam as instituições da sociedade ou mesmo opostos a esses últimos (CASTELLS, 1999:24).

O terceiro tipo, a identidade de projeto, é aquele que redefine o lugar dos atores sociais na sociedade que, nesse sentido, estão na busca por novos ordenamentos para essa mesma sociedade:

Esse é o caso, por exemplo, do feminismo que abandona as fronteiras de resistência da identidade e dos direitos da mulher para fazer frente ao patriarcalismo, à família patriarcal e, assim, a toda a estrutura de produção, reprodução, sexualidade e personalidade sobre a qual as sociedades historicamente se estabeleceram (CASTELLS, 1999:24).

Partindo das formulações de Castells, é possível constatar adicionalmente que o *anarcopunk* se encontra em uma espécie de “zona de oscilação” enquanto proposta identitária

de resistência que dialoga constantemente com atores sociais caracterizados por identidades de projeto.

Assumir a música *punk* como espaço de representações é instaurar uma aproximação entre o que ela apresenta de poético e o mundo material, demonstrando que os limites existentes entre ambos são tênues. Assim, a maneira como essa mulher *punk* é representada nas canções analisadas revela os significados dados a esses sujeitos e às suas vivências. Não necessariamente trata de um mundo existente, mas um mundo desejado e expresso por essas representações: daí emerge uma história de mulheres atuando como sujeitos políticos e de ação, narrativas que superam a história do viril, sempre conjugada no masculino: ergue-se uma *história do possível* enquanto se implode o imaginário social assentado na universalidade do homem/masculino (Cf. SWAIN, 2014:613-617).

Essa história do possível da qual nos fala Swain resulta da construção de modos de pensar que possam ir além da hierarquia de sexo/gênero. Como bem nos ensina Margareth Rago (1998), cabe estabelecer uma epistemologia feminista que ofereça aporte para uma nova interpretação do mundo, que pressuponha rompimento com os tradicionais enquadramentos conceituais normativos (Cf. RAGO, 1998:10) e que, efetivamente, desconstrua o “etnofalocentrismo da narrativa histórica” (SWAIN, 2014:616).

Representações da mulher *punk* na música *hardcore*

Mulheres têm participado de diversas manifestações dentro do movimento *punk* desde que esse surgiu. Seja como musicistas, produtoras de fanzines, militantes anarquistas/feministas ou simplesmente na condição de audiência de shows punks. O relevante papel desempenhado pelas mulheres no meio *punk* é corroborado por O’Hara (2005):

As mulheres têm tido um papel ativo na cena desde o seu início. “Em Los Angeles, por volta de 1977, baixistas femininas eram quase que uma exigência, e parecia que eram as mulheres que frequentemente dominavam e controlavam a cena punk. Essa igualdade dos sexos era apenas mais uma quebra dos estereótipos do rock tradicional que a cena inicial estava perpetrando”. Sharon Cheslow publica um zine em San Francisco intitulado *Interrobang?!* que apresenta uma lista bastante abrangente de mulheres nas primeiras bandas punks. As mulheres do movimento punk procuraram se desvencilhar de suas funções normalmente limitadas, tornando-se protagonistas e responsáveis por mudanças (O’HARA, 2005:104).

Bandas *punks* compostas exclusivamente por mulheres já existiam em São Paulo desde os primórdios do movimento, como é o caso das Mercenárias e das Skizitas (Cf. BIVAR, 1992:113). Havia também bandas paulistanas com formações mistas nos anos 1980 (as bandas Lobotomia, Falange e DZK tiveram mulheres em suas formações, por exemplo). Assim,

é impossível referir-se ao *punk* sem que se faça menção à categoria gênero. No *anarcopunk* e no *raw punk* paulistanos a presença e a atuação femininas tornaram-se evidentes, assim como o recrudescimento dos discursos em oposição às formas de opressão às quais mulheres são submetidas. Dentro das propostas político-libertárias do Movimento Anarco Punk de São Paulo (MAP/SP), surgem as primeiras discussões acerca do anarco-feminismo no âmbito da cena *anarcopunk* e, assim, foi fundado o Coletivo Anarco-Feminista (CAF) no ano de 1992.

O CAF esteve em atividade por três anos (1992-1995) como está exposto no segundo volume de “Mulheres Anarquistas: o resgate de uma história pouco contada”, um fanzine datado de 2011 publicado por Mabel Dias. Sobre a formação do CAF constam as seguintes informações:

As garotas que participavam do movimento anarcopunk naquele período perceberam o pouco ou nenhum interesse de outras meninas com as atividades do movimento, principalmente a falta de interesse em se produzir algum material voltado à mulher. Isso as inquietava, mas com o passar do tempo foram aparecendo mulheres interessadas em discutir este assunto, como as do Grupo Anarquista Subversivo (GAS) e Ulla Nielsen, uma anarco-feminista americana que tinha acabado de chegar ao Brasil. A partir daí, começaram a se encontrar, ler alguns materiais trazidos por Ulla e assim o CAF começava a se formar. O grupo publicava diversos textos, a maioria voltada à informação sobre anarco-feminismo, e editava o informativo Pandora. [...]. O CAF chegou a participar de alguns eventos e reuniões promovidos pelo movimento de mulheres de São Paulo e também realizavam suas próprias atividades como palestras, gigs, manifestações de rua e apresentações teatrais. Elas mantinham contato também com grupos lésbicos e de mulheres negras. Além de participar do CAF, algumas das garotas participaram de bandas como a Pós-Guerra e a Ira dos Corvos [...]. Em seus três anos de intensas atividades, o Coletivo Anarco-Feminista conseguiu disseminar o anarco-feminismo pelo Brasil e criou núcleos na Bahia, Santa Catarina, Campinas e Pará.¹⁰

A formação do CAF em São Paulo coincidiu com um momento em que a música *punk* vinha sendo apropriada por bandas descompromissadas com quaisquer filosofias ou posicionamentos políticos libertários. Exemplo notável, a banda Raimundos, que misturava ritmos regionais como o forró ao *hardcore/punk*, alcançou notoriedade e sucesso comercial ainda na primeira metade dos anos 1990 (Cf. MARCHETTI, 2001:190). Apoiados na criatividade - ou excentricidade - de promover o encontro entre ritmos tão distintos, a banda construiu sua trajetória em sentido inverso às proposições mais básicas do *punk*, criando conteúdos líricos carregados de bravatas machistas, homófobas e misóginas. Assim, a banda fez do *hardcore/punk* um produto comercializável, adequado às exigências mercadológicas e

¹⁰ *Mulheres Anarquistas: o resgate de uma história pouco contada*. Coletânea de textos organizada por Imprensa Marginal e Mabel Dias (2011). Disponível em: <<http://anarkio.net/Pdf/anarkiistinojlibro.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2017:

um instrumento reprodutor de valores rechaçados por grande parte do movimento *punk* desde o início.

O exemplo dos Raimundos refere-se a um panorama cultural mais amplo, característico da primeira metade da década de 1990. A banalização da imagem do corpo feminino perpassava a cultura de massas e o consumo no Brasil: publicidade de marcas de bebidas alcoólicas e de cigarros, as telenovelas e programas televisivos colocavam o telespectador cotidianamente diante de imagens de corpos femininos nus ou seminus. Nesse mesmo sentido, o grupo Raimundos foi pródigo em explorar em suas letras, *merchandise* e inclusive nas capas de seus discos a imagem feminina de forma negativa ou degradante.¹¹

Em muitos fanzines *anarcopunks* dos anos 1990 a preocupação em combater a proliferação das ideias e práticas de naturalização do machismo era central. Na movimentação *raw punk* na primeira década do século XXI esse comprometimento permanece, algo que fica explícito no conteúdo da letra de “*Punk Girl*” da banda Luta Armada.

Pós-Guerra praticava um tipo de música ruidosa, tipicamente *hardcore/punk*. Os registros fonográficos da banda foram feitos de maneira bastante precária, em estúdios amadores ou caseiros, locações baratas ou que não estavam especificamente direcionadas a uma clientela composta por *punks*. As músicas da banda foram registradas segundo a ética do *do-it-yourself*¹², haja vista os limitados recursos que lhes eram disponíveis, mas que nunca foram encarados como empecilhos. Em definitivo, aspectos técnicos ou o desenvolvimento de habilidades típicas de músicos profissionais não eram as questões centrais na realização dos objetivos da banda *anarcopunk* Pós-Guerra. O conjunto de todos esses componentes somados definiu a sonoridade e o estilo da banda, sendo possível notar, ainda, a influência do *punk rock* mais tradicional e mais acentuadamente a do *hardcore/punk*, além das temáticas em torno de discursos pró-feminismos, antirracistas, anti-especistas, anti-capitalistas, antifascistas e de exaltação dos valores filosóficos e estéticos inerentes ao movimento *punk*.

¹¹ Na década de 1990 era bastante comum que programas exibidos em canais da televisão aberta exibissem quadros em que a imagem do corpo feminino era extremamente sexualizada e exibida à exaustão. Em quaisquer horários da programação e sem qualquer classificação etária, a televisão brasileira exibia cenas cujo conteúdo explicitamente objetificava o corpo da mulher. Dois exemplos são os quadros “Banheira do Gugu” que estreou em 1994 e era parte do programa “Domingo Legal” comandado pelo apresentador Gugu Liberato no canal SBT e o “Sushi Erótico”, quadro que foi ao ar no programa “Domingão do Faustão” em 1997.

¹² “O espírito do empreendimento punk tem sido o “Faça Você Mesmo”. Essa é uma extensão dos princípios anarquistas que requerem responsabilidade e cooperação para construir um futuro mais produtivo, criativo e agradável” (O’HARA, 2005:162).

Pós-Guerra foi formada em São Paulo. Desde o início posicionou-se como uma banda *punk* anarquista, tal qual expõe Márcia Miranda, vocalista da banda:

A banda Pós-Guerra surgiu em abril de 1994 em meio ao cenário punk de militância anarquista de São Paulo, tendo como objetivo comunicar as pessoas através da música o ódio pelas injustiças revoltantes da ordem mundial capitalista [...]. Sempre houve na banda uma preocupação em fazer algo sincero e responsável para causas punks anárquicas. [...] A Pós-Guerra sempre teve uma postura forte no combate ao fascismo/nazismo e isso se mantém até hoje.¹³

Dessa maneira, Márcia Miranda sintetiza o projeto identitário do Pós-Guerra, explicitando as influências em sua sonoridade, além de esclarecer sobre a sua forma de perceber a banda como instrumento de afronta ao *establishment*:

Como banda, no início nós tínhamos influências de outras bandas punks como Rudimentary Peni, Wretched, Varukers, Disorder, RIP, Kochise, Discarga Violenta, Delinquentes e muitas outras bandas que lutaram ou ainda lutam para que o punk seja algo realmente ameaçador ao poder, para seguir com radicalidade e organização e não sucumbir diante do comercialismo e de um vicioso protesto estéril.¹⁴

“*Dominick*”, faixa da demo-tape “Sonho Plebeu” (1997) da Pós-Guerra condensa as idealizações contidas no discurso do feminismo *anarcopunk* acerca de uma mulher insubmissa, livre e representativa de uma postura de afronta ao patriarcado. A canção é rústica, gravada em condições precárias, apresenta nítida dissonância. O vocal feminino, rouco e furioso, exala sarcasmo e ódio. É como se o ouvinte estivesse presenciando a banda executar seus instrumentos em uma sala de ensaios improvisada.

Essas características, que do ponto de vista técnico-profissional poderiam ser criticáveis para aqueles que não são familiarizados com o *ethos* do movimento *punk*, são na verdade os fatores que conferem a “*Dominick*” a condição de uma autêntica canção *punk*: focada na expressão de fúria e na apresentação da mensagem sem os exibicionismos e virtuosismos que são valorizados em outras vertentes do *rock*.

“*Dominick*” descreve uma mulher fora do âmbito da domesticidade, que se recusa à imagem de fragilidade, à submissão e ao papel de portadora de beleza decorativa. Refere-se a uma mulher *punk*, uma mulher notável, imagem que escapa à lógica da superioridade masculina (Cf. SWAIN, 2014: 614-615):

¹³ MIRANDA, Márcia Regina. Entrevista concedida ao blog *Lutadores da Liberdade*.2010. Disponível em: < <http://mizaopunk.blogspot.com.br/2010/01/1-comoe-quando-surgiu-banda-a-banda-pos.html>>. Acesso em: 23 out. 2017.

¹⁴ *Idem*.

Saiu a noite sem esperar proteção/Com cabelos espetados e o rosto pintado/Feito bicho selvagem e com pedras nas mãos/Profundamente triste, mas nunca indefesa/Linda e delicada, menina e malfeitora/Por onde ela passa os rostos mudam de feição/Feito bicho, feito animal/Tão bonita quanto imoral.

A figura feminina de “cabelos espetados e o rosto pintado” sinaliza uma identidade *punk*. Sublinhe-se o fato de a autora desses versos, Márcia Miranda, a vocalista e fundadora da banda Pós-Guerra, ser uma mulher *punk* feminista. O “eu” presente nessa canção, uma garota que transita pelo espaço urbano e que rompe a esfera do doméstico, emerge como “novo sujeito feminino, político, artístico, que não é mais o outro, nem o ‘diferente’, mas que esboça no espaço exterior, um espaço de movimento e criatividade” (SWAIN, 2014: 618).

As correntes, componentes da indumentária *punk*, não são meros adornos, são usadas também como instrumentos de autodefesa, uma vez que os *punks* são alvos preferenciais da violência dos Carecas nacionalistas e outras gangues fascistóides como os *white power*.¹⁵ Tal postura desafiadora está expressa na passagem “Dominick vai para o mundo para poder morrer/As noites urbanas violentas a chamam para dançar/A música das correntes rasgando o ar no escuro”, versos que situam a mulher *punk* no papel de uma guerreira urbana que não se amedronta diante da violência que o mundo lhe apresenta e que decorre de sua escolha de tomar para si as rédeas da própria existência.

Como no caso da canção “*Dominick*”, a representação de uma figura feminina insubmissa é recorrente em composições *punks*. A mulher *punk* de “*Dominick*” é representada como uma antítese daquela que perpassa o imaginário social que se reflete na ideia do “sexo frágil”, o modelo de feminilidade que atende aos propósitos do projeto ideológico do patriarcado (Cf. SCOTT Apud RAGO, 1998:7). Essa representação se coloca em oposição a um mundo ordenado sob a lógica de superioridade de homens sobre mulheres, incluindo a superação da história narrada segundo o binarismo e o universalismo do homem/masculino (SWAIN, 2014: 617).

Em meio às práticas de militância anarquista, pró-feminismos, feministas e às representações da mulher *punk* que se pode encontrar em algumas canções *anarcopunks*, como é o caso de “*Dominick*”, é necessário, todavia, chamar atenção para o fato de que, ainda assim, a reprodução de determinados privilégios masculinos dentro do circuito *anarcopunk* paulistano

¹⁵ Pelo menos três gangues de orientação fascista têm atuado em São Paulo desde o final da década de 1970. Os Carecas do Subúrbio, o grupo mais antigo dentre os três, são ultranacionalistas e se posicionam contra homossexuais, judeus, usuários de drogas, punks e comunistas. Carecas do ABC, uma dissidência dos Carecas do Subúrbio, se alinham à pauta política integralista idealizada por Plínio Salgado. Os chamados White Power são declaradamente racistas ou neonazistas, além de defenderem o separatismo da região Sudeste (Cf. SALEM, 1995:45-47).

dos anos 1990 não pôde ser completamente evitada, “[...] como falamos de pessoas reais em tempos históricos, e contextos culturais específicos, temos em vista que por mais libertário que seja esse discurso, na prática diária algumas opressões se perpetuam” (MARQUES, 2013:5).

No entanto, homens e mulheres que se colocaram sob a égide identitária *anarcopunk* compartilharam da condição marginal de serem *punks* e, ao menos quanto a esse aspecto, dividiram a experiência de degradados em uma sociedade a qual não lhes apresentava grandes oportunidades ou perspectivas positivas. Não se pretende, todavia, negar a existência e a reprodução de privilégios masculinos nesses espaços, mas, ao contrário, pensar as estratégias empreendidas por mulheres *punks* na desconstrução dessas estruturas.

Como exposto anteriormente, a cena *raw punk* se constituiu a partir de uma ruptura ocorrida no seio do movimento *anarcopunk* no final dos anos 1990. Empenhados em recuperar uma identidade propriamente *punk*, algo paulatinamente abandonado por parte considerável dos *anarcopunks*, os *raw punks* adentraram o século XXI empunhando a bandeira de manter as demarcações identitárias originais do *punk*: indumentária característica, musicalidade rústica e perspectivas políticas libertárias que, no entanto, não implicavam o abandono dos elementos da cultura *punk* em nome de qualquer militância política.

Nesse sentido, para os *raw punks* a militância política deveria estar harmonizada com a identidade *punk*, mas nunca deveria se sobrepor a esta. A identidade *punk* e a identidade de militante anarquista deveriam ser conduzidas conjuntamente e os *raw punks*, conscientemente, adotaram esse discurso, já que em sua maioria eram remanescentes do movimento *anarcopunk* que não concordavam com o abandono da identidade *punk*.

A banda Pós-Guerra, que estava vinculada à cena *anarcopunk* nos anos 1990, migrou para o cenário *raw punk*, haja vista que a sua vocalista, Márcia Miranda, estava no centro do debate acerca da questão identitária relacionada à cultura *punk* que deu origem à ruptura geradora da dissidência *raw punk*. Ao lado do Pós-Guerra, a banda Luta Armada, que havia sido formada no ano de 1996 no extremo leste de São Paulo, compôs a primeira geração de bandas *raw punks*, tendo sido as primeiras bandas brasileiras a se denominar dessa forma (CATTAPRETA, 2010:11).

Luta Armada, um *power trio* de sonoridade poderosa e com nível de elaboração e técnica musical muito à frente daquela praticada por grupos *anarcopunks* dos anos 1990, estabeleceu uma outra abordagem em torno da identidade *punk*, calcada na exacerbação de todas as características identitárias percebidas como essenciais ao movimento *punk*. A indumentária usada pelo grupo, por si só, deixava bastante clara essa opção incondicional pela cultura *punk*: pesadas jaquetas completamente cravejadas com rebites metálicos, botas militares, moicanos e

cabelos espetados coloridos eram uma performance que se estendia das ruas até os palcos em que a banda se apresentava. “Das ruas até os palcos” porque os integrantes eram não apenas *performers*, mas *punks* de rua que vivenciavam a realidade cotidiana do subúrbio paulistano, ao mesmo tempo em que transpunham essa realidade adversa em termos de ódio, fúria e agressividade quando eram uma banda tocando ao vivo para o público *punk*.

Tendo entre os seus integrantes a baixista Márcia Miranda, a banda Luta Armada, que já demonstrava um direcionamento lírico libertário, explorou diversas temáticas que vão desde a valorização da cultura *punk* àquelas explicitamente de teor anarquista, anti-armamentistas e feministas como é o caso da canção “*Punk Girl*” cuja letra será analisada neste artigo.

“*Punk Girl*”, como o título esclarece por si mesmo, é uma composição feita em língua inglesa. Embora a banda *raw punk* Luta Armada tenha composto tanto em língua portuguesa, quanto inglesa, em determinado ponto da trajetória da banda a maioria das suas composições passou a privilegiar o idioma estrangeiro, talvez como reflexo da repercussão internacional da banda que chegou a ter material editado por gravadoras norte-americanas, asiáticas e europeias. O trecho de “*Punk Girl*” que mais chama atenção é o que se segue: “*The punk culture gives us means to write our own way/So never give up and show them your real value/As a girl, woman, mother, as punk, as what you are/Supporting and keeping our culture alive*”. Tal trecho apresenta não uma única representação da identidade da mulher *punk*, mas uma “multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis”, nos termos em que colocaria Hall (2006:13).

Nota-se, ainda, no trecho da canção “*Punk Girl*” anteriormente apresentado que a cultura *punk* é valorizada como uma alternativa filosófica, uma via pela qual o indivíduo que assume a identidade *punk* encontra possibilidades de escrever a sua própria história. Ideias como “autonomia” e “liberdade” também são reiteradamente evocadas e “escrever o próprio caminho” é um valor que *punks* tanto do gênero masculino quanto do gênero feminino evocam a todo momento, seja na sua forma de se vestir, no conteúdo lírico da música que praticam ou nos discursos que professam em sua cotidianidade.

O indivíduo *punk* (seja *anarcopunk* ou *raw punk*) é antes de tudo um iconoclasta, não se reconhece nos códigos morais vigentes na sociedade em que está inserido. A mulher *punk*, nesse sentido, se coloca numa dupla posição de confronto: o embate que ela enfrenta não se limita a elementos externos ao movimento *punk*, dentro dos próprios espaços *punks* sua postura questionadora, insubmissa, afrontadora e anticonvencional é evocada a todo momento.

A gravação de “*Punk Girl*” foi realizada no Estúdio Casa Amarela, de propriedade dos integrantes da banda Luta Armada, apresentando produção bastante minuciosa e polida. A

música compõe o material editado no mini-CD “*Pogo Punx*” lançado pela gravadora *Casa Punk Records* em 2007. O trecho introdutório contém uma passagem que sugere tensão em que se utiliza a técnica de “abafar” as cordas da guitarra com a finalidade de se conferir maior peso à sonoridade. Há ainda a oposição de escalas menores e maiores na estrutura de composição da música, aproximando-se à musicalidade e às técnicas dos grupos *trallpunk* suecos.¹⁶

“*Punk Girl*” situa a mulher *punk* em uma sociedade machista, uma mulher que se vê diante da necessidade de romper com padrões morais e concepções impostas por meio do ordenamento patriarcal e de hierarquia entre gêneros.

Determinado trecho da música diz: “*Breaking the rules/Breaking the sexist barrier/Punk girl, punk girl keep on resisting*”. As regras com as quais a garota *punk* rompe dizem respeito a um mundo significado a partir de uma lógica androcentrada, de modo que a resistência *punk* feminina consiste na negação ao silenciamento e às coerções impostas no ordenamento sexista do qual se engendra a hierarquia entre gêneros. Assim, a garota *punk* é representada como um sujeito de resistência posicionado em sentido inverso ao da normatividade social que confere papéis subalternos e lugares específicos à mulher. Ela produz novas linguagens ou contradiscursos que demonstram experiências de mulheres (Cf. RAGO, 1998:3), em uma crítica às narrativas que privilegiam as experiências masculinas no *punk*.

Ambas as canções, “*Punk Girl*” da banda Luta Armada e “*Dominick*” da banda Pós-Guerra, podem ser pensadas como frutos de um mesmo propósito. Tal propósito consiste em estabelecer representações de um sujeito cuja identidade se origina de um leque abrangente de possibilidades: mulher, *punk* e feminista. São apropriações de um discurso que traduz posicionamentos contrários à ordem patriarcal que se manifesta inclusive dentro da cena *punk*.

Considerações finais

Observamos que as canções selecionadas para os fins desta análise se apresentam como suportes dos anseios de grande parte das mulheres que fazem parte do movimento *punk*. Nessas composições, a construção de um sujeito *punk* feminino dotado de autonomia, desejos e criatividade sinaliza para a urgência em se iniciar debates mais aprofundados em torno do assunto, bem como a escrita da história dessas mulheres, uma vez que protagonizaram grandes realizações dentro e fora do cenário *punk*. Como bem nos lembrou Michelle Perrot, essas

mulheres têm uma história e não são apenas destinadas à reprodução, [...] elas são agentes históricos e possuem uma historicidade relativa às ações

¹⁶ O *trallpunk* é uma variedade de punk rock melódico caracterizado pela bateria veloz. As bandas suecas Asta Kask e Strebers são consideradas as fundadoras do estilo.

cotidianas, uma historicidade das relações entre os sexos. Escrever tal história significa levá-la a sério (PERROT, 1995:9).

Como agentes históricos, mulheres *anarcopunks* e *raw punks* imersas no cenário paulistano na década de 1990 e primeira década do século XXI erigiram suas próprias identidades, negando o destino comum a tantas mulheres destinadas à submissão e à exclusão da política e da memória social (SWAIN, 2014: 614). Nesse sentido, as canções “*Dominick*” e “*Punk Girl*” refletem as práticas das mulheres que atuaram nas duas cenas: mulheres que se reuniam em suas próprias bandas, que editavam fanzines ou que, de maneira mais geral, não se sujeitaram a papéis pré-estabelecidos e tutelados pelo ordenamento hierárquico de privilégio do masculino.

Essas mulheres empregaram a música *punk* como um instrumento de resistência, de propagação da crítica social e histórica, trilhando caminhos inversos ao da naturalização de estereótipos ligados à feminilidade. Subverteram, assim, o mito da fragilidade, fora da proteção masculina e distantes dos lugares sociais comumente prescritos às mulheres.

Desse modo, as canções analisadas sintetizam, ainda, uma crítica às perspectivas estereotipadas e preconceituosas presentes nas versões deturpadas da música *hardcore*, algo que se popularizou a partir dos anos 1990 no Brasil. É, portanto, a expressão de um embate que se inicia com a apropriação de um veículo de expressão do movimento *punk* (a música *hardcore*) por outros grupos pouco ou nada comprometidos com as pautas libertária de *anarcopunks* e *raw punks*.

Com esse estudo esperamos contribuir com os debates acerca da presença feminina em espaços que comumente são vistos como de atuação exclusivamente masculina. Pensar, assim, a resistência de mulheres que assumiram identidades que afrontam padrões instituídos. No que tange à temática da rebelião contra arquétipos culturais opressivos, o movimento *punk* e as práticas de seus adeptos suscitam ricas discussões: a inserção da categoria gênero nesse trabalho contribui para a apreensão do protagonismo feminino nessas esferas.

Referências bibliográficas

BIVAR, Antônio. *O que é punk*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

BUTLER, J. (2003). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

CAIAFA, Janice. *Movimento Punk na Cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade (Volume II)*. 2ª ed. São Paulo: Paz & Terra, 1999.

CATTA PRETA, Jean-Paul Greenfield. *Raw Punk: origem, conceitos e o desenvolvimento enquanto grupo*. In: Fanzine Raw Punk Sub. N. 3.p.4-16. jul. 2010. Disponível em: <https://issuu.com/subzine/docs/raw_punk_sub_03>. Acesso em: 19 out. 2017

CROSS, Rich. *There is no authority but yourself: the individual and the collective in British Anarcho Punk*. Music & Politics, n. 2, set.-dez 2010.

FERRO, Marc. *O filme: uma contra-análise da sociedade?* In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FRIEDLANDER, PAUL. *Rock and Roll: Uma História Social*. Tradução de A. Costa. 4º ed. RJ: Record, 2006.

GINZBURG, Carlo. *Representação: a palavra, a ideia, a coisa*. In: _____. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 85-103.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LAURETIS, Teresa. *A tecnologia de gênero*. In HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.206-242.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1990.

MARQUES, Gabriela Miranda. *As artes de resistir: mulheres na cena anarcopunk (1990-2002)*. In: XXVII Simpósio Nacional de História. Natal, Anpuh, 2013.

MILANI, M. A. *Dinâmicas ideológicas do movimento punk*. 2008. Disponível em: <<http://www2.uel.br/grupo-pesquisa/gepal/terceirogepal/marcoantonio.pdf>>, acesso em 18 out. 2017.

NAPOLITANO, Marco. *História & Música – História cultural da música popular*. Belo Horizonte, Autêntica. 2002.

NICHOLSON, Linda. *Interpretando o gênero*. Tradução Luiz Felipe Guimarães Soares. Revista Estudos Feministas, 8 (2), 2000.

O'HARA, Craig. *A filosofia do punk: mais do que barulho*. São Paulo: Radical Livros. 2005.

OLIVEIRA, Bruno Pereira. *O punk como ação anarquista de resistência cultural nos últimos anos da ditadura militar no Brasil*. Anais do XV Encontro de Iniciação Científica da PUC-Campinas - 26 e 27 de outubro de 2010. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/6698610-O-punk-como-acao-anarquista-de-resistencia-cultural-nos-ultimos-anos-da-ditadura-militar-no-brasil.html>>. Acesso em 19 out. 2017.

OLIVEIRA, R. C. *Do punk ao hardcore: elementos para uma história da música popular no Brasil*. Temporalidades: revista de História, v. 3: 127-140. 2011.

PERROT, Michele. *Escrever uma História das Mulheres: relato de uma experiência*. In: Cadernos PAGU. Campinas: UNICAMP, 1995 n° 4.

RAGO, Margareth. *Epistemologia feminista, gênero e história*. In: PEDRO, Joana Maria e GROSSI, Miriam Pillar. (orgs.) *Masculino, feminino, plural: gênero na interdisciplinaridade*. Florianópolis, Ed. Mulheres, 1998.

SALEM, Helena. *As Tribos do Mal: O neonazismo no Brasil e no mundo*. São Paulo. ed. Atual, 1995.

SWAIN, Tania Navarro. 2014. *Histórias feministas, histórias do possível*. In: STEVENS, Cristina e outros (orgs.). *Estudos Feministas e de Gênero: articulações e perspectivas*. Florianópolis: Ed. Mulheres. p. 613 – 620.

VIEIRA, T. J. *(Des)Caminhos da Identidade Punk: Uma Trajetória de Especificidades*. Revista Tríás. n.2 jan.-abr. 2011. Disponível em: <<http://www.revistatrias.pro.br/index.php/edicoes-antiores/80-n2.html>>. Acesso em: 06 nov. 2017.

VITECK, Cristiano Marlon. (2007). *Punk: anarquia, neotribalismo e consumismo no rock'n'roll*. Espaço Plural, Marechal Cândido Rondon, v. VIII, n. 16, p.53-58, jan./jun. 2007.