

> Experiências de uma Riot Grrrl: Kathleen Hanna, feminismo, DIY e cultura remix

> Experiences of a Riot Grrrl:
Kathleen Hanna, feminism, DIY and remix culture

por Gabriela Cleveston Gelain

Doutoranda em Comunicação e Práticas de Consumo pelo PPGCOM ESPM-SP, com apoio de bolsa integral Capes. Mestra em Ciências da Comunicação pela UNISINOS e jornalista pela UFSM. Pesquisadora no grupo Juvenália e no GT Infancias y Juventudes na rede CLACSO. Integra a equipe científica da Punk Scholars Network Brasil. E-mail: gabrielagelain@gmail.com. ORCID: 0000-0002-3650-648X.

por Milene Migliano Gonzaga

Professora na UNIP-SP, doutora em Processos Urbanos Contemporâneos pelo PPGAU-UFBA, Pós-doutoranda no PPGCOM ESPM-SP, Pesquisadora no grupo Juvenália, Pesquisadora associada ao GT CLACSO *Infancias y Juventudes*. Membro do Grupo de Experiência Estética: Comunicação e Artes - GEEECA-UFRB. E-mail: milenemigliano2@gmail.com. ORCID: 0000-0002-7784-6173.

por Pedrol de Assis Pereira Scudeller

Doutorando e Mestre em Comunicação e Práticas do Consumo pelo PPGCOM ESPM-SP, bolsista Capes. Graduado em Direito pela Universidade de São Paulo. Membro do grupo de pesquisa CNPq Juvenália: questões estéticas, raciais, geracionais e de gênero na comunicação e no consumo, e da equipe brasileira da rede de investigação CLACSO no grupo de trabalho Infancias y Juventudes. E-mail: pedroscudeller@gmail.com. ORCID: 0000-0002-1468-5528.

Resumo

Por meio dos fragmentos de narrativas da trajetória da musicista e ativista Kathleen Hanna, pioneira do movimento *Riot Grrrl*, remontamos, a partir do documentário *The Punk Singer*, a terceira onda do movimento feminista, evidenciando a interseccionalidade e protagonismo juvenil. Através de fanzines, arte, colagens, letras de música, performances e formação de bandas a partir de uma filosofia punk *do it yourself* (DIY), salientamos a ampla contribuição de Hanna para o feminismo

contemporâneo ao desafiar um cenário opressor dentro do movimento punk, estimulando o surgimento de outras iniciativas feministas, rebeldes e *riot grrrls*. Sua prática e performance artística são abordadas pelo viés das culturas DIY e remix, potencializando partilhas do sensível e politicidades no engajamento de subjetividades que superam a contenção dos imaginários vigentes.

Palavras-chave: Feminismo. Riot Grrrl. Kathleen Hanna. Cultura remix. Imaginário político.

Abstract

Through fragments of narratives gathered from the documentary *The Punk Singer*, based on the life and career of musician and activist Kathleen Hanna, pioneer of the *Riot Grrrl* movement, we refer to the third wave of the feminist movement, by demonstrating the dimensions of intersectionality and youth protagonism within her work. Ranging from fanzines, art, collages and lyric-making to performance and music groups based on a punk "do it yourself" (DIY) philosophy, we highlight Hanna's broad contribution to contemporary feminism by challenging an oppressive scenario within the punk movement, and by stimulating the emergence of other feminist, rebel and *riot grrrls* initiatives. Her artistic practice and performance are analyzed through the bias of DIY and remix cultures, thus potentializing distributions of the sensible and politicities in the engagement of subjectivities that surpass the containment of current imaginaries.

Keywords: Feminism. Riot Grrrl. Kathleen Hanna. Remix culture. Political imaginary.

> Artigo recebido em 07.06.2020 e aceito em 31.08.2020.

Para Rafael Lage, in memoriam

1. Introdução

O presente artigo tem o objetivo de debater as experiências¹ da trajetória da musicista e ativista Kathleen Hanna, pioneira do movimento *Riot Grrrl*,

¹ Trabalhamos o conceito a partir de Walter Benjamin, que, no texto *Experiência e narrativa*, de 1996, apresenta a relação da criação de narrativas de experiências que ampliam os conhecimentos dos que as viveram e tem potência para transformar aqueles repertórios das pessoas que experimentam as narrativas.

concomitante à terceira onda² do movimento feminista nos anos 1990, nos Estados Unidos.³ A partir do encontro com fragmentos de narrativas advindos de *fanzines*, arte, colagens, letras de música e formação de bandas, e a partir de uma filosofia punk *do it yourself* (DIY), salientamos a ampla contribuição de Hanna para o feminismo contemporâneo, ao desafiar, em um primeiro momento, narrativas internas ao movimento punk, e posteriormente extrapolando-o para diversas experiências, tendo estimulado ainda o surgimento de outras iniciativas feministas, rebeldes e *riot grrrls*.⁴ Salientamos, ainda, que a escolha pela perspectiva de lançar o olhar sobre fragmentos de narrativas compreende a dimensão da contemporaneidade em que as redes sociais digitais configuram amplamente nosso modo de ver o(s) mundo(s) e existir nele(s).

Metodologicamente, temos por ponto de partida de nossa análise a transcrição do documentário *The Punk Singer* de Sini Anderson, além de audiovisuais e letras de músicas de suas bandas na plataforma Youtube, rede social em que a recepção dos usuários se evidencia em conteúdos (vídeos), e também em comentários e curtidas. Com base neste *corpus*, procuramos compor

² Em busca de uma organização do pensamento sobre as lutas feministas, algumas autoras designam uma primeira onda, relacionada à luta por sufrágio universal; a segunda onda feminista enquanto tempo de reconhecimento de que “ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (Simone de Beauvoir, *O segundo sexo*, 1967 *Apud* Beatriz Beraldo Batista, *Por Saías a Causas Justas: Feminismo, Comunicação e Consumo na marcha das vadias*, 2014, p. 48); e a terceira quando outras lutas passam a ser reconhecidas como interseccionais à feminista. Porém, “é necessário averiguar com bastante atenção os eixos de construção dos discursos feministas considerando as suas variantes e os seus paradoxos internos, a fim de evitar julgamentos que podem vir a ser preconceituosos ou que não atinjam a profundidade demandada pelo tema”, aponta Beatriz Beraldo Batista (*Ibidem*, p. 55), compreendendo a complexidade das potências da luta, ao que nos juntamos.

³ Gabriela Gelain, *Releituras, transições e dissidências da subcultura feminista Riot Grrrl no Brasil*, 2017.

⁴ Gabriela Gelain e Rafael Lage, “Herstory, a história dela: Kathleen Hanna e o início do movimento Riot Grrrl”, 2016.

um mapa da trajetória de vida de Kathleen Hanna e compreender a construção de um feminismo que reverbera na contemporaneidade.

Os fragmentos de narrativas⁵ encontrados nesta análise nos permitem compreender como a produção artística de Hanna é capaz de mobilizar, em diversas dimensões, instâncias sistêmicas no âmbito da legitimidade e visibilidade dos ativismos feministas, por meio de um *tomar para si* próprio das lógicas de apropriação e bricolagem da cultura DIY e da cultura Remix. Apontamos as aproximações e divergências destas duas maneiras de pensar a cultura, e indicamos a forte politicidade emanada pela produção de Hanna e que reverbera em si e para além dela.⁶ Tal reverberação demonstra a potência de superação da contenção dos imaginários políticos acionada por Hanna em suas performances e no movimento Riot Grrrl.⁷

2. A jovem Hanna, pioneira no Riot Grrrl

Kathleen Hanna nasceu em Portland, Oregon, nos Estados Unidos. "Desde criança eu já sabia que seria uma espécie de artista"⁸ é o que diz Hanna no documentário *The Punk Singer*. Ela fazia teatro musical e dança durante a infância, mas não tinha muito apoio de seu pai, que a humilhava após suas apresentações. Alcoólatra, o pai também guardava armas dentro de casa e

⁵ Milene Migliano, *Entre a praça e a internet: outros imaginários políticos possíveis na Praia da Estação*, 2020, p. 32.

⁶ Rose de Melo Rocha, "Corpos significantes na metrópole discursiva: ensaio sobre fetichismo visual e ativismo juvenil", 2012, p. 140.

⁷ Ana Clara Ribeiro Torres, "Nós temos hoje uma espécie de contenção no imaginário político", 2011.

⁸ Sini Anderson, *The Punk Singer*, 2013. Utilizaremos o documentário ao longo de todo o texto onde contamos a história da Kathleen Hanna, a partir da transcrição deste.

praticava violência psicológica com sua família. A mãe da artista frequentava grupos de discussão sobre violência, mas nunca se intitulou feminista. A relação com sua filha era amigável. Aos 14 anos, Hanna já havia morado em diversas cidades, mas foi ao ingressar no *Evergreen State College*, em Washington, que descobriu na fotografia uma maneira de expressar suas ideias feministas, produzindo fotografias e colagens de caráter feminista/revolucionário com sua colega de curso Tammy Carband. Ao apresentarem suas produções artísticas para colegas e professores, foram taxadas de loucas e tiveram seus trabalhos rejeitados, episódio em decorrência do qual fundaram por conta própria a galeria de arte Reko Muse, um espaço para discussões entre mulheres.

Um fato marcante na trajetória de Hanna, com especial relação com o feminismo, foi a capa da revista *Times* de junho de 1998, que indagava: "*Is feminism dead?*" (O feminismo está morto?). Esse questionamento afetou de maneira determinante a Hanna e seu grupo, que se declaravam feministas; elas acreditavam que o que estavam vivendo não era a morte, mas de fato uma nova onda do feminismo. Essa (terceira) onda foi marcada pela interseccionalidade e por questionamentos internos do próprio feminismo e de suas ondas anteriores, permitindo o florescimento de novas ideias e a redefinição de estratégias que apresentavam falhas. Nos anos 90, quando Hanna e suas amigas iniciavam seus movimentos em Washington, a terceira onda do feminismo toma corpo e expressividade para além de suas precursoras nas suas produções artísticas.

Para além da fotografia, Hanna tinha interesse pela escrita e pela música. Em uma oficina de escrita criativa ministrada por Kathy Acker⁹, Hanna fora

⁹ Kathy Acker foi uma romancista experimental, poeta punk, escritora de peças teatrais, pós-modernista e uma escritora feminista. Foi fortemente influenciada pela Black Mountain School,

questionada: "por que você quer escrever? As pessoas não vão parar para ver um *spoken word*¹⁰, mas as pessoas vão ver bandas. Faça uma banda!", sugeriu Acker. E, assim, surgiu a ideia de montar a banda *Bikini Kill*, que se desdobra também em um *fanzine* e no *Riot Grrrl Manifesto*¹¹. De acordo com o depoimento de Tobi Vail¹², ela e suas amigas tiveram a ideia de montar uma revolução de garotas chamada *Revolution Grrrl Style Now*, com a proposta de formar bandas de punk rock e tocar instrumentos para divulgar o feminismo que estavam vivendo.



Figura 1
Sini Anderson, *The Punk Singer*, 2013.

William S. Burroughs, David Antin, teoria crítica francesa, filosofia e pornografia. Viveu de 1947 a 1997.

¹⁰ *Spoken Word* ou Palavra Falada é uma das formas literárias em que as letras das músicas, histórias ou poemas são faladas ao invés de cantadas. Também é considerada uma performance artística.

¹¹ *Riot Grrrl Manifesto*, 1991.

¹² Tobi Vail é uma musicista, ativista e teórica feminista de Olympia (Estados Unidos) e integrante da banda *Bikini Kill*.

Ao ler o *fanzine* de Vail (*Jigsaw*), Hanna se identificou com o conteúdo de seus textos, já que via nela uma das únicas dentre suas conhecidas que falava de feminismo e punk rock na mesma frase. Junto de Vail e da amiga Kathi Cox, iniciaram os ensaios do *Bikini Kill*, produzindo concomitantemente *fanzines*¹³ sobre feminismo e questões políticas. Sua intenção não era a de obter lucros com a banda ou com suas publicações autogestionárias, mas, como veremos, tinham outros propósitos em mente.

Quando a banda teve início, o *grunge* estava em ascensão, e a banda *Nirvana* explodia. Como menciona a musicista Corin Tucker em *The Punk Singer*, o momento era de uma cena musical selvagem, bastante física. Os lugares que frequentavam, no entanto, não eram fisicamente seguros e os homens não as incentivavam com suas bandas. Assim, já nas primeiras oportunidades que teve de tocar com sua banda de mulheres, Hanna exclama: “Esta violência com as garotas é inaceitável!”¹⁴.

As garotas queriam não só ir a shows, mas também participar ativamente das cenas musicais em que estavam inseridas, ocupando não só os lugares frontais nas plateias, mas também os lugares de protagonismo no palco e na

¹³ Os *fanzines* são jornais artesanais fotocopiados, sem uma periodicidade definida, em que os(as) editores(as) possuem a liberdade de eleger temas, e cuja estética conta em grande medida com técnicas como as colagens. Cf. Gabriela Gelain e Giovana Santana Carlos, “Fanzine e subcultura punk: produção, consumo e identidade na cena brasileira”, 2018a, p. 5.

¹⁴ A partir do reconhecimento enquanto feminista, a tomada de consciência de uma guerra contra as mulheres que perpassa o campo da vida cotidiana assume potência criativa em todos espaços, tanto enquanto música como enquanto público, circunscrevendo um engajamento irremediável, construindo movimentos reivindicatórios até a contemporaneidade, como o *Ninguna a menos*, na Argentina. Veronica Gago, em *A potência feminista, ou o desejo de transformar tudo*, 2020, p. 30, indica tal modo de operação na frase: “as lutas feministas também construíram as possibilidades de entender tais assassinatos já não como crimes sexuais, mas, como sintetiza Rita Segato (2013), como crimes políticos”.

produção sonora; elas queriam tocar seus instrumentos. Percebe-se, em diversas bandas compostas predominantemente por homens, que há uma tentativa estratégica de integrar mulheres a seus grupos com o objetivo de *dar um toque feminino* à banda, porém nunca de maneira a conferir-lhes protagonismo. Seguem sempre em segundo plano, ocupando posições de menor destaque. Cansadas desse estereótipo, as *Riot Grrrls* buscaram desconstruir esse panorama histórico de fundo musical sexista.

Segundo Shuker, dentre os itens evidenciados nos estudos das interfaces música popular e feminismo estão as pesquisas a respeito da presença feminina na indústria fonográfica, principalmente as experiências das mulheres musicistas, que lutaram frequentemente contra as estruturas e conjecturas patriarcais e masculinas.¹⁵ Além disso, na música popular, a importância da diferença dos gêneros é evidenciada também na questão da musicologia em relação a um cânone musical de domínio masculino, onde há o desafio feminista contra tal situação.¹⁶

A voz é uma importante chave de acesso ao campo performático da música em geral. Através dela são manifestadas evidências de uma presença corpórea. No caso das performances do *Riot Grrrl*, não se confunde uma voz de tonalidade feminina com masculina, e vice versa; é explicitamente um berro de garota.¹⁷ A composição e presença de palco dessas bandas *Riot Grrrl*,¹⁸ sobretudo das vocalistas, é muito característica. A ideia dessas jovens mulheres é a de ocupar

¹⁵ Roy Shuker, *Vocabulário de música pop*, 1999, p. 129.

¹⁶ *Ibidem*, p. 138.

¹⁷ Flávia Leite, *Riot Grrrl: capturas e metamorfoses de uma máquina de guerra*, 2015, p. 76.

¹⁸ Bandas como *Bratmobile*, *L7*, *Sleater-Kinney*, *Pussy Riot*, *Babes in Toyland*, *Heavens to Betsy*, *Dominatrix*, *Lunachicks*, *Excuse 17*, *Hole*.

uma posição de poder nos palcos, havendo uma necessidade de mostrar o que entendemos normativamente por feminino na voz.

Para além, as garotas também se apropriam de instrumentos tradicionalmente estereotipados como *masculinos*, como o baixo ou a bateria, atentando-se à ocupação do território-palco: elas têm de estar em primeiro plano, compondo, tocando e configurando o som ativamente. Por meio desses modos de performance e de produção artística e discursiva, pela primeira vez demonstram esta postura de um modo radical. Esteticamente, escreviam frases em seus corpos: usavam poucas roupas, tirando-as, inclusive, durante os shows, empurrando meninos para fora do palco, verbalizando suas indignações, e assim reproduzindo suas reflexões sobre a questão das mulheres no mundo presente e compondo, pela representação e performance, outras possibilidades de figuras femininas.

É nesse ponto, portanto, que as reivindicações de Hanna e de seu grupo chamam especial atenção. De um lado, buscavam lutar contra a forte presença masculina que lhes negava diretamente o acesso ao protagonismo e aos meios e espaços para expressarem sua música, por meio de uma barreira também física que lhes era imposta nas experiências dos shows. Dedicavam-se, de outro lado, a denunciar essas diferenças estruturais postas em prática e reiteradas pela cena musical da qual buscavam ser parte, e pela indústria fonográfica que lhes ditava regras de maneira mais ampla, questionando-a e buscando dela participar sob seus próprios pressupostos, à sua maneira, à maneira das garotas.

3. O movimento *Riot Grrrl* norte-americano e o feminismo da terceira onda

O movimento *Riot Grrrl* teve início, de fato, quando a banda *Bikini Kill* se juntou à banda *Bratmobile* em Washington DC, no início dos anos 90, e juntas produziram o *fanzine* chamado *Riot Grrrl - A free weekly mini-zine* (*Riot Grrrl* - um mini-zine semanal grátis). Hanna escreve o *Riot Grrrl Manifesto*, que encorajava outras mulheres a escrever os seus próprios manifestos, usá-los e criar qualquer coisa que queiram dizer, sem direitos autorais e com o intuito de disseminar suas ideias a outras mulheres. Carrie Brownstein, vocalista e guitarrista da banda *Sleater Kinney*, nos informa em *The Punk Singer* que o perfil de Hanna era de uma mulher que instruía as pessoas. Era uma cantora que conversava com o seu público, com paciência e impaciência: paciência para explicar um pequeno trecho do seu *fanzine* para quem tivesse interesse, impaciência ao mandar os garotos para o fundo do palco, deixando as garotas na frente.¹⁹

O público *underground* punk era majoritariamente masculino e não estava acostumado com jovens mulheres ocupando espaço no palco, com voz ativa e muito menos divulgando ideias feministas. Nesse momento, a terceira onda do feminismo contestava as definições essencialistas da feminilidade, que se apoiavam especialmente nas experiências de mulheres brancas integrantes de uma classe média alta da sociedade. Essa onda distingue-se das anteriores por considerar as diferenças entre as mulheres, sendo composta inclusive por jovens que eram consideradas inexperientes para participar das mobilizações feministas anteriores. Essa geração acredita que toda mulher pode construir seu

¹⁹ Sini Anderson, *Op. Cit.*, 2013.

próprio feminismo, sendo isso essencial para que o movimento reconheça a diversidade e avance na igualdade social.

A ideia central dessa terceira onda do movimento feminista é o encontro com a interseccionalidade enquanto modo de lutar contra o sexismo, machismo, misoginia e todas as outras violências discriminatórias como a classe social e o racismo.²⁰ Nas investigações acadêmicas, a interseccionalidade estimula e motiva as investigações críticas e implicadas na transformação da vida e interessada em pesquisas reflexivas, críticas e responsáveis.²¹ Nesse momento também há um olhar voltado para a representação das mulheres na mídia e os efeitos decorrentes desta exposição, algo que já era uma clara preocupação das *Riot Grrrls*.²²

Assim, o movimento *Riot Grrrl* trouxe o radicalismo de se posicionar como uma garota rebelde, conferindo às jovens voz ativa.²³ Iniciantes do movimento, Hanna e Vail estudaram o feminismo anticapitalista de escritoras e ativistas afro-americanas como bell hooks²⁴, Audre Lorde e Angela Davis. As três feministas negras articulam em sua produção autoral a prática literária e ensaística, produzindo críticas que motivam reconhecimento, representação e re(a)apresentação de suas condições e possibilidades.²⁵

²⁰ Kimberlé Williams Crenshaw, "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color", 1992, p. 1242.

²¹ Djamila Ribeiro no Prefácio de Angela Davis, *Mulheres, raça e classe*, 2016.

²² Hillary Belzer, *Words + Guitar: the riot grrrl movement and third-wave feminism*, 2004.

²³ Gabriela Gelain, *Op. Cit.*, 2017.

²⁴ A subversão da notação do nome da autora é sua exigência que faz ao utilizar o nome de sua avó e reivindicar assim a ancestralidade marcada por lutas de corpos negros.

²⁵ Adriana Amaral, Camila Barbosa e Beatriz Polivanov, "Subcultura, re(a)apresentação e autoironia em sites de rede social: o caso da fanpage "gótica desanimada" no Facebook", 2015, p. 3.

bell hooks critica avidamente a indiferença com que estrelas do *mainstream* se apropriam da alegria, do ritmo, da dança e dos diversos aspectos das práticas culturais da negritude em suas produções musicais, realizando falseamentos que mobilizam públicos brancos, ao passo que não são capazes, por outro lado, de compreender a dor negra.²⁶ A autora afirma ainda ser possível que as mulheres brancas mergulhem criticamente em suas memórias infantis de experiências violentas de exploração, dominação e submissão e possam assim obter uma conexão mais íntima, de profundidade com a cultura negra de resistência. bell hooks entende a potência de criação de mulheres brancas para além da sedução e encantamento em seus atos de resistência nas artes, produzindo transformação social.

Angela Davis reconhece a importância da recomposição das histórias e textos que compõem a luta feminista entre as mulheres negras em diáspora África-América da escravidão promovida pela colonização ocidental europeia. A autora remonta a expressividade de mulheres abolicionistas negras diante de assembleias formadas na luta pelo voto universal nos EUA, como o eloquente discurso de Sojourner Truth, *Não sou eu uma mulher*, no qual é aplaudida entusiasticamente depois de pôr no chão os argumentos de que a mulher era o sexo frágil diante da supremacia masculina referendada por princípios cristãos.²⁷ Davis encoraja as investigações feministas capazes de proporcionar mudanças no sofrimento vivido por mulheres, principalmente por pesquisas atentas à complexidade e contraditoriedades do racismo estrutural.

²⁶ bell hooks, “Madonna: amante da casa-grande ou irmã de alma”, 2019, p. 283.

²⁷ Angela Davis, “Classe e Raça no início da campanha pelos direitos das mulheres”, 2016, p. 66.

Para Audre Lorde, conforme aprendemos a experimentar a intimidade da pesquisa e desabrochar dentro dela, na medida em que as transformações e resultados das investigações tragam poder às nossas vidas, superamos os medos e silêncios a que estávamos submetidas. Em *A poesia não é um luxo*, a autora ensaia como a poesia e a criação das mulheres alicerçam caminhos para a libertação da condição de mulher imposta até o momento, inventando formas de viver que não eram cogitadas como válidas e plenas de felicidade, como o lesbianismo entre mulheres negras.²⁸ Nesse sentido, as críticas de Kathleen Hanna ao movimento feminista antes reconhecido, que mal atingia além da classe média branca, também se aplicavam ao punk, que se dizia libertário mas reproduzia racismos e sexismos da sociedade.²⁹

4. Reverberações do movimento *Riot Grrrl*

O berro de Kathleen Hanna é um berro claramente feminino, alternando entre o grave e o agudo: tornou-se sua assinatura, sua marca mais paradigmática. É também o grito das primeiras *Riot Grrrls*, aquelas que não se intitulavam desse modo (bandas femininas punks dos anos 70, por exemplo), mas que já tinham muitos dos questionamentos que viriam a ser pautados detalhadamente com as bandas dos anos 1990: *Bratmobile*, *Bikini Kill* e sucessoras. Esse grito *Riot Grrrl* é a assinatura performática de um corpo vestido e desvestido, reconhecido e desacomodado na cultura.³⁰

²⁸ Audre Lorde, “A poesia não é um luxo”, 2019, p. 45.

²⁹ Mark Andersen e Mark Jenkins, *Dance of Days: duas décadas de punk na capital dos EUA*, 2015, p. 273.

³⁰ Fabricio Silveira. “The punk embodiment: Madonna + riot grrrls + Genesis P-Orridge”, 2015, p. 277.

No *Riot Grrrl*, como vimos, o microfone pertence centralmente às mulheres. Ele amplifica a voz feminina e viabiliza a temática relacionada ao ativismo feminista. A questão em relação à mensagem feminista do movimento *Riot Grrrl* se dá corporalmente, no grito microfonado, na performance e no engajamento dos agentes diretamente envolvidos nesse movimento, e isso se deve, também, à presença da música e de seus instrumentos e equipamentos sonoros. Os altos volumes dos instrumentos, as guitarras e baixos eletrificados e distorcidos, as baterias microfonadas e tocadas com explosiva força corporal integram a assinatura performática do *Riot Grrrl*.

Liberadas para a experimentação de possibilidades radicais de prazer, as garotas do movimento *Riot Grrrl*, de que Hanna é ícone, rompem com as categorias fixas de identidade como heterossexualidade, bissexualidade ou homossexualidade:³¹

Hey! Do you believe there's anything beyond troll guy reality? I do, I do, I do. / Just cuz my world, sweet sister / Is so fucking goddamn full of rape / Does that mean / My body must always be a source of pain? / No, no, no. / (...) / What we need is action/ strategy / I want, I want, I want / I want it now/I believe in the radical possibilities of pleasure, babe / I do, I do, I do³².

Há aqui, entendemos, uma proximidade da contrassexualidade de Preciado, como análise crítica dos conceitos de gênero e sexo e de suas consequências e desdobramentos, produzidos e reiterados pelo contrato social heterocentrado.³³ No âmbito do contrato sexual proposto pela contrassexualidade, os corpos reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres, e sim como corpos falantes, e reconhecem, por sua vez, os outros

³¹ Flávia Leite, *Op. Cit.*, 2015, p. 14.

³² Bikini Kill, *I like Fucking*, 1998.

³³ Paul Preciado, *Manifesto Contrassexual*, 2014, p. 22.

corpos como falantes.³⁴ É uma teoria que se situa fora das oposições homem/mulher, masculino/feminino, heterossexualidade/homossexualidade.

No que compete ao modo de se vestir, no estilo *Riot Grrrl*, o contraste é um dos elementos marcantes. Hanna usava roupas que chamava *slutty* (no sentido de *sexy*, provocadora), como saias usadas por adolescentes nas escolas (com a característica estampa xadrez e pregas), um *bustier*, a palavra *slut* (vadia) escrita na barriga em batom vermelho, uma camiseta com um desenho de um corpo másculo, blusas brilhosas, ou ainda a camiseta de outras bandas combinada apenas com calcinha. Também existem imagens da vocalista usando a palavra *incest* escrita em seu corpo.

O termo *slut* pertence a um modo de expressão específico, uma linguagem *Riot Grrrl*, que teve lugar a partir da apropriação agressiva de palavras de conotação machista empregadas para depreciar as mulheres, como *slut* (vadia) e *dyke* (sapatão). O uso do termo *slut* se situa na experimentação de outras práticas sexuais, de outra relação com o corpo e o sexo, da afirmação do direito a ser o que se é.³⁵ Os jornais de colagens, *fanzines* feministas produzidos por Kathleen Hanna e suas amigas também foram chamados de *grrrlzines*, que também podem ser considerados parte da linguagem das mulheres desse movimento feminista.³⁶

³⁴ *Ibidem*, p. 21.

³⁵ Flávia Leite, *Op. Cit.*, 2015, p. 18.

³⁶ Paula Guerra, Gabriela Gelain e Luiza Bittencourt, "Punk Fairytale: Popular Music, Media, and the (Re) production of Gender", 2018b, p. 55.

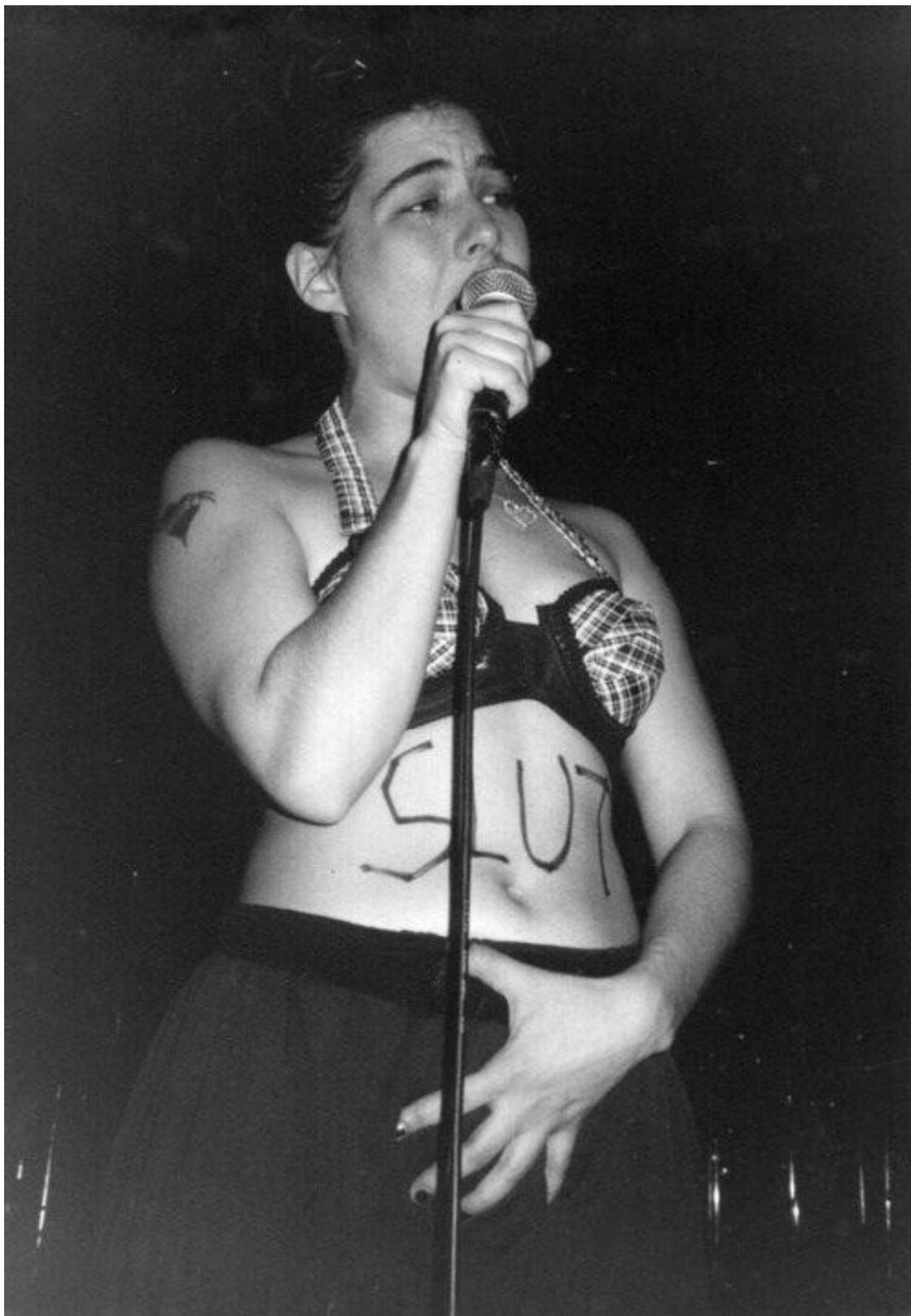


Figura 2
Sini Anderson, *The Punk Singer*, 2013.

No início dos anos 90 uma das questões colocadas pelas *riots* era a não-manipulação e objetificação de seus corpos e, principalmente, seu sexo. Serem ou não garotas gays não era uma questão. Hanna era uma das *Riot Grrrls* que mais incitava a pensar e escrever sobre sexo: "escreva sobre trepar"³⁷, convidava no seu *fanzine* pessoal. A pauta era uma questão importante para as *grrrls*, mas não o sexo fixado, governado, identificado. O tema era explorado em diferentes perspectivas, nas quais apareciam o gozo das garotas, o estupro, ou ainda a opção por se relacionarem com garotas e/ou garotos, confrontando a moral puritana dos Estados Unidos.³⁸

O momento de vida de Hanna enquanto *stripper* gerou questionamentos sobre a sua posição feminista. Em resposta ao jornal The Guardian, ser uma *stripper* é o que fez Hanna estar no *Bikini Kill*, já que a banda não era foco de lucro para as garotas e ela precisava de dinheiro para se manter.³⁹ Com as dificuldades financeiras para bancar as turnês de sua banda, aceitou um trabalho como *stripper*, durante um verão em Portland. Mas ela não o fez porque achava divertido: ela considerava degradante, porém isto gerava lucro para sustentar a banda. Em outro depoimento, também para o jornal The Guardian, Hanna afirma que já havia trabalhado em um McDonald's quando era vegetariana, então pensou que seria capaz de ser uma feminista e trabalhar em um bar de *striptease*.⁴⁰

³⁷ Kathleen Hanna, *My Life with Evan Dando: popstar*, 1993.

³⁸ Flávia Leite, *Op. Cit.*, 2015, p. 125.

³⁹ Emma Brockes, "What happens when a riot grrrl grows up?", 2014.

⁴⁰ Hanna Hanra, "Kathleen Hanna: 'I'm a punk rock stripper with sexual abuse counsellor training'", 2016.

Como mostra o documentário *The Punk Singer*, a mídia dos Estados Unidos buscou definir o que era o movimento *Riot Grrrl* e quem eram as mulheres que organizavam e participavam ativamente dessa comunidade. Havia, da parte dos veículos de comunicação, uma clara busca por uma *liderança*, um nome que pudesse ser responsável por toda a iniciativa rebelde de meninas feministas. Essa busca incessante por parte da mídia foi um incômodo para as *riots*, já que objetivavam convertê-las em novidade nas capas dos jornais e para o mercado.⁴¹ No início, mostravam-se disponíveis a conceder entrevistas e expunham-se amistosamente, ainda que não apresentassem uma representante ou líder do movimento. Já em um segundo momento, ao perceberem o interesse comercial da mídia, que esvaziava suas indagações, passaram a adotar uma postura mais relutante.

Como consequência, a mídia investiu em um *combate* ao *Riot Grrrl*, veiculando notícias que ridicularizavam ou removiam o aspecto político dessa comunidade. Reduziam a ideologia das garotas a um radicalismo sexista que se posicionava contra o universo masculino cisnormativo, além de taxarem suas letras de música como parte de um gênero musical *ruim*. Hanna foi considerada líder do *Riot Grrrl*, tendo sido assim julgada, e sua atitude feminista, argumentava a mídia, teria origem em um suposto abuso sexual cometido por seu pai quando Hanna era criança, embora nunca tenha sido violentada fisicamente na infância.⁴² A criação de explicações dramáticas para a luta das garotas feministas do punk foi uma das maneiras encontradas pela mídia para

⁴¹ Flávia Leite, *Op. Cit.*, 2015, p. 33.

⁴² Sini Anderson, *Op. Cit.*, 2013.

justificar a existência do *Riot Grrrl*, e ter materialidade sobre a qual noticiar acerca desse movimento.⁴³

Segundo Kim Gordon, baixista e única integrante mulher da banda indie *Sonic Youth*, o movimento das feministas no punk mantinha um embargo à mídia também porque as bandas femininas (muitas também feministas) não queriam ser cooptadas, exploradas e transformadas em produtos por um mundo corporativo masculino e branco, produtos esses sobre os quais não teriam controle.⁴⁴ Mais tarde, quem assumiria o papel da princesa do punk, *dramática e sombria*, seria Courtney Love, que no festival Lollapalooza de 1995 desferiu socos em Hanna, sem motivo conhecido, e sem que se conhecessem pessoalmente as duas figuras do punk antes do episódio. No auge do movimento *Riot Grrrl* existiam vários integrantes da cena punk que odiavam o *Bikini Kill* e Kathleen Hanna, que recebia com certa frequência cartas de homens que a ameaçavam de morte.

A banda teve fim em 1997, quando as integrantes se distanciam profissional e pessoalmente. Sua trajetória, entretanto, foi capaz de provocar efeitos duradouros não só na música, mas em diversos outros âmbitos. Como vimos, seu legado é bastante expressivo também na moda, tendo gerado um estilo particular que será replicado e referenciado ainda nos dias de hoje. Seus modos de expressão na linguagem, com o uso de expressões consideradas vulgares e a reapropriação de termos depreciativos, sua relação bastante aberta com a sexualidade e os esforços constantes em não se deixarem conduzir por

⁴³ Flávia Leite, *Op. Cit.*, 2015, p. 34.

⁴⁴ Kim Gordon, *A garota da banda: uma autobiografia*, 2015.

narrativas midiáticas reducionistas são exemplos de sua atuação feminista constante, e que provocaram efeitos para além da existência da banda.

5. Julie Ruin e Le Tigre: outras sonoridades feministas possíveis

Após o término da banda, Hanna elabora um disco solo intitulado *Julie Ruin*, escrito como um escapismo para os momentos ruins que havia presenciado. O disco era assinado com um pseudônimo e foi totalmente escrito, performado e produzido pela artista em seu quarto. Para Hanna, era como fazer um *fanzine*, estar imersa em uma relação muito específica com seus materiais, sejam eles recortes de revistas ou letras de música, sem a mediação de qualquer outra pessoa no momento da produção.

Na visão de Adam Horovitz, companheiro da ativista, o disco que produziu sozinha foi o que a mudou: agora ela era definitivamente uma musicista. Em 1998, Hanna também formou a banda *Le Tigre* e deu início a outro estágio em sua trajetória, uma banda feminista eletrônica com conteúdo radical dançante. Para a artista, foi uma escolha sair do cenário do *punk rock*, em que era duramente criticada por sua trajetória, e onde convivia com pessoas que a detestavam, como homens cisgêneros machistas do movimento punk. Assim, começaria a desenvolver um novo projeto (*Le Tigre*), um cenário que lhe possibilitaria dialogar sobre as mesmas questões do universo feminino e libertárias a um outro público.

Embora a banda *Le Tigre* tenha como principal base a música eletrônica, motivo pelo qual a banda também tenha sido taxada de rock eletrônico, persiste

ainda o paradigma *Riot Grrrl*⁴⁵ nessa fase da vida de Kathleen Hanna: a sonoridade estridente de um grito feminino.⁴⁶ Apesar da banda *Le Tigre* ser muito mais sofisticada e madura que suas bandas anteriores, além de utilizar vestes coloridas e mais “comportadas” que nas bandas punks, ainda podemos sentir a presença desse grito em seus trabalhos pós-*Bikini Kill*. Pensar o *ethos* corporal que emana das formas musicais não é pensar somente as performances aparentes (dança, execução musical, superfície visível) e signos de um capital subcultural comum no movimento *Riot Grrrl*. Talvez seja possível pensá-lo também ao localizar marcas ou incidências do punk embaixo ou dentro da pele.⁴⁷

Em 2005 a musicista começou a perder sua voz, ter dores de garganta. Ao final de uma turnê, seu corpo começa a dizer que ela não mais poderia seguir, fato que a deixava extremamente deprimida e angustiada. A musicista teve ataques de pânico, e cinco anos depois, no inverno de 2010, foi diagnosticada com a fase final da doença de Lyme.⁴⁸ Após iniciar o tratamento da doença, decidiu voltar aos palcos com um novo projeto em 2010, a banda *The Julie Ruin*, uma experiência diferente para a musicista. É um tempo diferente, e Hanna já possui fãs de muitas gerações, desde mulheres de meia-idade nostálgicas por suas juventudes a garotas jovens encontrando suas vozes por via de suas músicas pela primeira vez.

⁴⁵ O paradigma/modelo *riot grrrl* proposto aqui foi inspirado no artigo *The Punk Embodiment* de Fabrício Silveira. O impulso primitivo de toda *riot grrrl* dilui os papéis cristalizados dos gêneros sexuais, convocando-os à revista e à reiteração. O paradigma *riot grrrl* também traz a sonoridade estridente de um grito feminino.

⁴⁶ Fabrício Silveira. *Op. Cit.*, 2015, p. 274.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 286.

⁴⁸ A doença de Lyme é uma doença causada por uma bactéria (*Borrelia burgdorferi*) e transmitida pela picada de um carrapato infectado. O tratamento tardio ou inadequado pode ser debilitante e difícil de ser tratado.

O grito *Riot Grrrl* ainda está presente na musicalidade da banda punk rock, como é possível perceber na música *Ha Ha Ha*.⁴⁹ As *riot grrrls* recorrem também à acidez de um grito agudo, nas bordas do padrão tonal, solto, denso e orgânico, como um anúncio de libertação, a emergência de um corpo.⁵⁰ Em oposição à experiência do *Bikini Kill*, a banda *The Julie Ruin* é fotografada para a mídia, a exemplo do que se vê no vídeo do Youtube intitulado *Behind the Cover*, em que Kathleen Hanna posa para a revista *Spin*, revista musical que possui 600 mil likes em sua página na rede social Facebook.⁵¹

No vídeo analisado, há uma equipe de produção de estilo da banda. Uma das assistentes aparece na filmagem colocando cílios postiços e finalizando um penteado em Hanna. Ela posa com roupas coloridas, óculos de sol, batom rosa e faz diferentes poses com fundos estampados, sorridente e segurando um vaso de flores. Ainda assim, o paradigma *Riot Grrrl* segue presente em letras como *Girls Like Us*, em que Hanna canta: "*Girls like us don't give a shit. Girls like us use pens to write poems*"⁵² (Garotas como nós não se importam. Garotas como nós usam canetas para escrever poemas). Na letra *Kids in NY*, relata que as garotas ainda tem muito o que falar em seus *fanzines* feministas: "*They're making feminist fanzines in Bushwick right now, they still have a lot to say*"⁵³.

⁴⁹The Julie Ruin, *Ha Borre lia Ha*, 2013.

⁵⁰Fabricio Silveira. *Op. Cit.*, 2015, p. 276.

⁵¹Pitchfork, *The Julie Ruin perform "Apt. #5" +1*, 2013.

⁵²The Julie Ruin, *Girls Like Us*, 2013.

⁵³The Julie Ruin, *Kids in NY*, 2013.

6. Kathleen Hanna, Do It Yourself e a cultura remix

A complexa trajetória de Kathleen Hanna, em muitos aspectos, entra em profundo diálogo com a cultura DIY e com a cultura Remix, cujas interseções e interfaces são múltiplas. Há que se afirmar, preliminarmente, que a cultura DIY e a cultura Remix têm pontos de aproximação e de distanciamento, necessitando-se esclarecer as definições de que partimos. Aqui, falamos de Remix a partir do ponto de vista proposto por Eduardo Navas, que o entende como variável cultural, uma forma de discurso que afeta a cultura em maneiras para além da simples compreensão da recombinação material com o objetivo de criação de algo diferente.^{54 55} Navas vê o remix como um *aglutinador cultural*, como uma espécie de vírus parasítico, nunca original (já que derivativo), que pode tomar qualquer forma ou meio a depender das especificidades culturais e das circunstâncias. Assim, compreende-se que o remix pode servir a práticas de ativismo e contracultura, sobretudo no que diz respeito às legitimidades e visibilidades de um determinado sistema, uma vez que é capaz de mobilizar e questionar tanto os discursos *per se* como os sujeitos habilitados ou não a enunciá-los, de modo a desestabilizar ativamente o engessamento destas configurações e propor novas possibilidades.⁵⁶

Não se descarta que certas práticas e certos tipos de remix venham também a espriar-se e servir a interesses comerciais e que possam reforçar condições sistêmicas que se busca combater no âmbito dos enfrentamentos políticos, já que, como variável cultural, as práticas de remixagem são capazes de

⁵⁴ Eduardo Navas, "Remix Defined", 2007.

⁵⁵ *Idem*, *Remix Theory: the aesthetics of sampling*, 2012, p. 3.

⁵⁶ Pedro de Assis Pereira Scudeller, "Remix e Politicidade: Arte, Política e a Cultura Remix", 2018, p. 38.

permeiar os mais diversos textos culturais sobre os quais se debruçam. Como modo de fazer e pensar a cultura de maneira modular e derivativa, o remix abre espaço para um infinito número de rearranjos, reduções, extensões e sobreposições, sendo a mudança de contexto sua lógica própria. Portanto, não há que se confundir a possibilidade de utilização do remix com fins comerciais com a totalidade das produções culturais criadas a partir de lógicas do remix. Tal postura ignora e invalida as relevantes contribuições do remix e da remixabilidade para os movimentos ativistas e para práticas de enfrentamento, o que, ao longo de toda a história das práticas de remixagem, se fizeram presentes, como observam Lessig e Navas em seus estudos.^{57 58} Apontam para o fato de ter surgido o remix em meio a comunidades periféricas, bem como o de que age sempre nas regiões de fronteira pelas lógicas da tradução, da apropriação, da montagem e da bricolagem. Esse *tomar para si*, princípio fundamental da remixagem ativista, é desde sua origem um enfrentamento às leis do capital e da indústria cultural sob elas construídas e que ganha crescente importância a partir do surgimento das tecnologias digitais e mídias pós-massivas, que convoca à participação e pulveriza a legitimidade das vozes e discursos.

Já a cultura DIY está mais intimamente relacionada aos movimentos de contracultura, sobretudo no que tange aos movimentos punk feministas ingleses. Aqui, aponta Kanai, há uma rejeição clara em relação às práticas de remixagem que servem aos interesses da indústria, e, portanto, aos interesses masculinos e brancos, do qual se afastam terminantemente esses movimentos de ativismo.⁵⁹ A lógica de questionamento das legitimidades e visibilidades,

⁵⁷ Lawrence Lessig, *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, 2008.

⁵⁸ Eduardo Navas, *Op. Cit.*, 2012, p. 109.

⁵⁹ Akane Kanai, “DIY Culture”, 2017, p. 127.

entretanto, é bastante próxima daquelas do remix ativista, um *tomar para si* que tem por objetivo um desmantelamento sistêmico a partir de formas estéticas que partem da apropriação das formas, conteúdos, espaços e territórios, e de uma nova demarcação de posições legitimadas.

De acordo com Burgess, a cultura DIY está inserida no que chama de criatividade vernacular, que, para a autora, refere-se a modos de fazer amadores exponencialmente mais comuns e frequentes, sobretudo no que toca a cultura digital, tendo-se tornado "a grande maioria das práticas criativas nas mídias, e a partir das quais os produtos culturais são constantemente remediados"⁶⁰.⁶¹ Também nesse sentido, a criatividade vernacular DIY vai ao encontro das práticas de ativismo e enfrentamento pelo Remix, sobretudo no que tange à apropriação da cultura massiva, e à criação de novos produtos culturais e discursos a partir de elementos já existentes, que serão agora ressignificados em novas formas e contextos a partir de pontos de vista de novos sujeitos, sobretudo aqueles que contestam as estruturas de poder e a própria massificação midiática pela Indústria Cultural pensada por Adorno e Horkheimer.⁶² A definição de DIY que nos oferece Kanai também leva em conta uma dimensão de enfrentamento dessa mesma indústria, notadamente quando afirma essa que

O DIY, então, pode ser entendido, não apenas como a produção amadora da cultura, mas como uma maneira de articular a subjetividade de maneiras que refletem as preocupações contemporâneas de renovação, reforma e adaptação em relação aos princípios base do capitalismo, que

⁶⁰ Jean Burgess, *Vernacular Creativity and New Media*, 2007, p. 128.

⁶¹ *Ibidem*, p. 28.

⁶² Theodor Adorno e Max Horkheimer, "A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas", 2000.

também são encontradas nos discursos do Remix de uma maneira mais ampla⁶³.

É a partir dessas práticas, portanto, que entendemos as potencialidades políticas do remix e da cultura DIY, já que propiciam o questionamento dessas estruturas com base em uma pluralidade de subjetividades que não as legitimadas pelas estruturas sistêmicas do capitalismo na comunicação massiva e pós-massiva. Pensamos que as subjetividades, como essas agenciadas pelas *riot grrrls*, por meio de seus modos de enfrentamento amador e ativista, são capazes de pôr em xeque as práticas e papéis sociais previamente distribuídos, questionando-se principalmente a legitimidade de sua própria distribuição.

Assim, a cultura remix, bem como a cultura DIY das *riot grrrls* como Kathleen Hanna, são capazes de proporcionar, neste recorte, e por seus próprios *modi operandi*, novas partilhas do sensível, no sentido de Rancière, explicitando-se, em seu fazer, uma politicidade patente e questionadora, e que diz respeito à apropriação e ressignificação da própria cultura e de suas competências e designações preestabelecidas.⁶⁴

A politicidade que observamos nas práticas *Do It Yourself* (e feministas de Kathleen Hanna), portanto, acha guarida no conceito de politicidade trabalhado por Rose de Melo Rocha, que o lê a partir de Pedro Demo e Paulo Freire.⁶⁵ Para Rocha, Golobovante e Pereira, a politicidade “refere-se ao plano da habilidade

⁶³ “DIY, then, can be understood, not simply as the amateur production of culture, but as a way of articulating selfhood in ways that reflect contemporary preoccupations with renovation, revamping and adaptation in relation to capitalism’s bottom line, that are also found in Remix discourses more broadly.” Akane Kanai, *Op. Cit.*, 2017, p. 131. Tradução nossa.

⁶⁴ Jacques Rancière, *A Partilha do Sensível*, 2009, p. 15.

⁶⁵ Rose de Melo Rocha, “Corpos significantes na metrópole discursiva: ensaio sobre fetichismo visual e ativismo juvenil”, 2012, p. 140.

política humana de ‘saber pensar’ e intervir criticamente”, que passa pela recusa do assujeitamento a partir do corpo, “definidor e marcador de atitudes específicas e autônomas”, e situa-se no âmbito das “práticas estratégicas de vinculação e participação”⁶⁶.

As práticas do remix, são capazes de legitimar sujeitos e discursos a partir da produção de novas possibilidades de partilha da experiência sensível, por meio da desterritorialização e reterritorialização de elementos singulares da cultura, inclusive das subjetividades, dos sujeitos legitimados e dos modos de fazer artísticos.⁶⁷ As práticas estéticas, em Rancière, dizem respeito a formas de visibilidade que se constituem em decorrência das partilhas do comum, e que são capazes de agir, portanto no âmbito dos “regimes de indeterminação das identidades, de deslegitimação das posições de palavra, de desregulação das partilhas do espaço e do tempo”⁶⁸.

Neste sentido opera a grande e diversa produção artística de Kathleen Hanna, que, como observamos, preocupou-se em redistribuir as legitimidades não só dos modos de produção artística e dos sujeitos competentes em relação a seus *fanzines* e à sua produção musical, que se apropria e remixa os produtos culturais de seu tempo, tomando em suas mãos os meios e os canais pelos quais passou a se fazer ouvir, como também ressignificando-os tanto em seu conteúdo quanto em sua forma.

⁶⁶ Rose de Melo Rocha, Maria da Conceição Golobovante e Simone Luci Pereira. “Comunicação e Engajamentos Ético-Estéticos: dois olhares e uma escuta”, 2011, p. 10.

⁶⁷ Pedro de Assis Pereira Scudeller. *Curadoria Remix: reflexões sobre circulação e consumo de arte na 33a Bienal de São Paulo*, p. 38.

⁶⁸ Jacques Rancière, *Op. Cit.*, 2009, p. 18.

A *Riot Grrrl* e ativista tem cunho notadamente político em sua produção amadora, uma vez que não passa pelas lógicas de produção realizada por uma elite tecnológica legitimada. Se, de acordo com Kanai, as "produções amadoras que envolvem o remix abrem oportunidades para expressar valor social para além dos interesses comerciais"⁶⁹, as práticas artísticas de Hanna têm por objetivo o rompimento das estruturas pautadas pelo interesse comercial.

Torna-se o *Do It Yourself* de Kathleen Hanna, portanto, um meio de protesto que "*excede a estreita comodificação da cultura*" e as estruturas que a mantém.⁷⁰ Opera ainda nos níveis da criatividade vernacular, que se observa a partir das mensagens que nos são veiculadas pelo seu corpo e por suas roupas (ou falta delas), de uma performatividade cotidiana corporificada. É nessa ordem da cultura DIY, de acordo com Kanai, que a obra de Hanna está inserida. Segundo a autora,

Com sede predominante nas cidades dos EUA Olympia e Seattle, bandas *Riot Grrrl*, como *Bratmobile* e *Bikini Kill* eram bem conhecidas por inaugurar uma nova era da política feminista, abraçando agência e empoderamento através de um *ethos* DIY. Os atos de DIY variaram desde a produção de *zines* até a escrita corporal: uma ação simples que proclamava que 'qualquer pessoa' poderia produzir sua própria cultura em resistência às tendências dominantes fabricadas em massa⁷¹.

⁶⁹ "*Amateur production that involves remix opens up opportunities to express social value beyond pure commercial interests.*"

Akane Kanai, *Op. Cit.*, 2017, p. 126. Tradução nossa.

⁷⁰ "*Exceeding the narrow commodification of culture*".

Ibidem. p. 126. Tradução nossa.

⁷¹ "*Predominantly based in the U.S. cities Olympia and Seattle, Riot Grrrl bands such as Bratmobile and Bikini Kill were well-known for inaugurating a new age of feminist politics embracing agency and empowerment through a DIY ethos. DIY acts ranged from producing zines to writing on one's body: a simple move that proclaimed that "anyone" could produce their own culture in resistance to dominant mass-manufactured trends*".

Ibidem, p. 127. Tradução nossa.

Se, para Rancière, o cerne da política se localiza em um sensível comum e compartilhado, e nas distribuições que nele se operam, a política se ocupa necessariamente do questionamento dessas distribuições e atribuições de competências, assim como do que é produzido e realizado pelos sujeitos politicamente legitimados.⁷² Ora, em Kathleen Hanna é especialmente essa dimensão que mais está em jogo, já que seu ativismo político diz respeito, indubitavelmente, a dar voz a sujeitos não contemplados pela partilha que identificava e contra a qual se insurge, conferindo-lhes visibilidade a partir da busca por novas possibilidades no âmbito de um sensível mais plural, ampliando as subjetividades políticas possíveis de existir.

7. Algumas considerações finais

Em 2015, foi proclamado o *Riot Grrrl Day*, ou Dia da *Riot Grrrl*, na cidade de Boston, para que as garotas da cidade entrassem em contato com as narrativas das experiências das *Riot Grrrls*. A proclamação teve a intenção de homenagear Kathleen, que aceitou e participou da cerimônia. O documento da proclamação lembra o *Manifesto Riot Grrrl* e define Hanna como líder do movimento, posto que agora a musicista parece aceitar com lisonja.⁷³ É o paradigma *Riot Grrrl* vivo na ativista, que agora conta com um dia específico para que os gritos e berros das *grrrls* sejam lembrados e possam inspirar outras garotas.

Em entrevista a TV Pitchfork no Youtube, Hanna também relata que as pessoas estão redescobrimo o movimento *Riot Grrrl* e que, passados 22 anos da

⁷² Jacques Rancière, *Op. Cit.*, 2009, p. 18.

⁷³ Flávia Leite, *Op. Cit.*, 2015, p. 302.

sua banda *Bikini Kill*, os discos ainda são vendidos e continuam influenciando um público jovem de vários gêneros e sexualidades.⁷⁴ Além disso, há também mais fãs da banda *Bikini Kill* do que no início, segundo a própria artista: vários homens foram influenciados pelo movimento *Riot Grrrl*, tanto homens gays como também heterossexuais. Em 2019, foi anunciada uma turnê de retorno do *Bikini Kill*, o que dividiu opiniões entre fãs da ativista e da banda, principalmente por não produzirem sons novos, tocando repetidamente músicas dos álbuns antigos.

O *Riot Grrrl* é, portanto, um movimento complexo, culturalmente rico, transformador e que marca um período específico para o movimento feminista, que reverberou não só nos Estados Unidos, mas em diversas partes do mundo. Compreender a trajetória de Hanna é importante, pois demarca o desenvolvimento de uma figura inspiradora para outras garotas e mulheres, por ser capaz de mobilizá-las a tomar para si as rédeas de suas próprias narrativas, a expressarem-se da forma que quiserem, e a usarem suas vozes de maneira ativa.

A perspectiva feminista acionada por Kathleen Hanna conecta a rebeldia e inconformidade juvenil com discussões políticas essenciais para a vida em sociedade do século XX e XXI, como a interseccionalidade e a potência de cada mulher escrever sua história de luta, a partir de suas próprias experiências, superando a contenção do imaginário a elas designado por seus opressores.

Assim, a figura de Kathleen Hanna conecta aquelas garotas que estão sozinhas em seus quartos, produzindo cartazes DIY e colando em suas paredes, escrevendo em primeira pessoa em seus diários pessoais, como a musicista fala

⁷⁴ Pitchfork, *Op. Cit.*, 2013.

nas letras da banda *The Julie Ruin*. Elas não estão sozinhas, e com o movimento *Riot Grrrl* agora sentem que fazem parte de uma comunidade feminista e conectada via redes sociais digitais.

Por meio dos diversos fragmentos de narrativas de seu percurso, pudemos compor um panorama mais completo das maneiras com que Hanna é capaz de produzir artística e politicamente. A insatisfação com o mundo que se lhe apresentava provocou-a a agir e a convocar outros sujeitos a participarem da cena que lhe causava tanta insatisfação, transformando-a definitivamente. É por meio dessa apropriação de sua própria narrativa e de sua re(a)apresentação estética que foi capaz de lutar por outras possibilidades de subjetivação, pelo questionamento das visibilidades e legitimidades que lhe eram impostas.

Em seus modos de fazer e produzir artísticos, tanto pela cultura de *fanzines riot grrrl* quanto pelas expressividades de Kathleen Hanna na moda e na música, é possível identificar evidente politicidade, que opera pelas lógicas próprias à cultura DIY e Remix. Se a arte política pressupõe, portanto, um conflito de regimes sensíveis, é por meio dessas práticas que, ainda em 2020 e também com a volta da sua banda *Bikini Kill* após 22 anos, que Kathleen Hanna é capaz de trazer à tona o choque de regimes heterogêneos.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. *In*: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

ANDERSEN, Mark; JENKINS, Mark. *Dance of Days*: duas décadas de punk na capital dos EUA. São Paulo: Edições Ideal, 2015.

AMARAL, Adriana; BARBOSA, Camila; POLIVANOV, Beatriz. Subcultura, re(a)apresentação e auto ironia em sites de rede social: o caso da Fanpage “gótica desanimada” no Facebook. *Revista Lumina*: Revista do Programa de Pós-Graduação da UFJF, v. 9, n. 2, p. 01-18. dez. 2015.

BATISTA, Beatriz Beraldo. *Por saias a causas justas*: feminismo, comunicação e consumo na Marcha das Vadias. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Associação Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, 2014.

BELZER, Hillary. *Words + Guitar*: the riot grrrl movement and third-wave feminism. 2004. 116 p. Thesis (Master of Arts in Communication) - Graduate School of Arts and Sciences of Georgetown, Washington DC, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996. v. 1.

BIKINI KILL. *I like Fucking*. [S. l.: s. n.], 2008. 1 vídeo. Publicado pelo canal SuEcideSally. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=kwh7iilWrp0>. Acesso em: 05 maio 2020.

BURGESS, Jean. *Vernacular creativity and new media*. 2007, 297 p. Thesis (PhD) - Faculty of Creative Industries, Queensland University of Technology, Brisbane, 2007.

BROCKES, Emma. What Happens when a riot grrrls grows up? *The Guardian*, Londres, maio 2014. Disponível em:
<http://www.theguardian.com/music/2014/may/09/kathleen-hanna-the-julie-ruin-bikini-kill-interview>. Acesso em: 07 maio 2020.

CRENSHAW, Kimberlé Williams. Mapping the Margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. *Stanford Law Review*, Stanford, v. 43, n. 6, p. 1241-1299. 1991.

DAVIS, Angela. Classe e Raça no início da campanha pelos direitos das mulheres. In: DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução: Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

GAGO, Veronica. *A potência feminista ou o desejo de transformar tudo*. São Paulo: Editora Elefante, 2020.

GORDON, Kim. *A garota da banda: uma autobiografia*. Rio de Janeiro: Fábrika231, 2015.

HANNA, Kathleen. *My Life with Evan Dando: popstar*. [S. l.: s. n.], 1993.

HANRA, Hanna. Kathleen Hanna: 'I'm a punk rock stripper with sexual abuse counsellor training', *The Guardian*, Londres, jul. 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2016/jul/02/kathleen-hanna-im-a-punk-rock-stripper-with-sexual-abuse-counsellor-training>. Acesso em: 05 maio 2020.

hooks, bell. Madonna: amante da casa-grande ou irmã de alma. In: hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

KANAI, Akane. DIY Culture. In: NAVAS, Eduardo, GALLAGHER, Owen; burrough, xtine (ed.). *Keywords in Remix Studies*. Nova York/Londres: Routledge, 2017.

GELAIN, Gabriela Cleveston. *Releituras, transições e dissidências da Subcultura Feminista Riot Grrrl no Brasil*. 2017. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2017.

GELAIN, Gabriela Cleveston; CARLOS, Giovana Santana. Fanzine e subcultura punk: produção, consumo e identidade na cena brasileira. *Revista Vozes & Diálogo*, v. 17, p. 74-87, 2018a. Disponível em:
<https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/vd/article/view/11703>. Acesso em: 27 set. 2020.

GELAIN, Gabriela; LAGE, Rafael. Herstory, a história dela: Kathleen Hanna e o início do movimento Riot Grrrl. *In: Simpósio Internacional de Gênero, Arte e Memória - V SIGAM*, 2016, Pelotas. *Anais [...]*, Pelotas, Editora Universitária UFPel, 2016. Disponível em: <https://tinyurl.com/kathanna>. Acesso em: 27 set. 2020.

GUERRA, Paula; BITTENCOURT, Luiza; GELAIN, Gabriela Cleveston. Punk Fairytale: Popular Music, Media, and the (Re) production of Gender. *Advances in Gender Research*, v. 1, p. 1, 2018. Disponível em:
<https://www.emeraldinsight.com/doi/abs/10.1108/S1529-212620180000026005>. Acesso em: 27 set. 2020.

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

LESSIG, Lawrence. *Remix: Making art and commerce thrive in the hybrid economy*. Londres: Bloomsbury Publishing PLC, 2008.

- LORDE, Audre. A poesia não é um luxo. In: LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Tradução: Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- MIGLIANO, Milene. *Entre a praça e a internet: outros imaginários políticos possíveis na Praça da Estação*. Cruz das Almas: Editora UFRB, 2020.
- NAVAS, Eduardo. Remix Defined. *Remix Theory*, 2007. Disponível em: https://remixtheory.net/?page_id=3. Acesso em: 07 maio 2020
- NAVAS, Eduardo. *Remix Theory: the aesthetics of sampling*. Viena/Nova York: Springer, 2012.
- PRECIADO, Paul Beatriz. *Manifesto contrassexual*. Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo, n-1 edições, 2014.
- PITCHFORK. *The Julie Ruin Perform "Apt. #5" + 1*. [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo. Publicado pelo canal Pitchfork. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3xsqFIWHdoM>. Acesso em: 07 maio 2020.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do sensível*. Tradução: Monica Costa Netto. 2. Ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RIBEIRO, Ana Clara Torres. Nós temos hoje uma espécie de contenção do imaginário político. [Entrevista cedida a] Milene Migliano. *Revista Marimbondo*, São Paulo, v. 1, 2011. Disponível em: <http://revistamarimbondo.com.br/artigo/25>. Acesso em: 06 jun. 2020.
- RIOT GRRRL MANIFESTO. *History is a weapon*. Disponível em: <https://www.historyisaweapon.com/defcon1/riotgrrrlmanifesto.html>. Acesso em: 05 maio 2020.

ROCHA, Rose de Melo. Corpos significantes na metrópole discursiva: ensaio sobre fetichismo visual e ativismo juvenil. *Significação*, São Paulo, ano 39, n. 37, p. 126-146, 2012.

ROCHA, Rose de Melo; GOLOBOVANTE, Maria da Conceição; PEREIRA, Simone Luci. Comunicação e engajamentos ético-estéticos: dois olhares e uma escuta. *In: XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – INTERCOM*, 2011, Recife. *Anais eletrônicos* [...]. São Paulo: Intercom, 2011. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-2691-1.pdf>. Acesso em: 05 maio 2020.

SILVEIRA, Fabricio. The punk embodiment: Madonna + riot grrrls + Genesis P-Orridge. *In: SÁ, Simone Pereira; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério (org.). Cultura Pop: Livro Compós 2015*. Salvador: EDUFBA, 2015. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/Cultura_pop_repositorio.pdf. Acesso em: 15 abr. 2020.

SCUDELLER, Pedro de Assis Pereira. Remix e Politicidade: Arte, Política e a Cultura Remix. *In: XLI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - INTERCOM*, 2018, Joinville. *Anais eletrônicos* [...]. São Paulo: Intercom, 2018. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-1876-1.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2020.

SCUDELLER, Pedro de Assis Pereira. *Curadoria Remix: reflexões sobre circulação e consumo de arte na 33a Bienal de São Paulo*. 2020, 213 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Práticas de Consumo) - Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, 2020.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.

THE JULIE RUIN. The Julie Ruin - Ha Ha Ha (Official Lyric Video). [*S. l.: s. n.*], 2013. Publicado pelo canal The Julie Ruin. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=S8D_nAuDbTA. Acesso em: 05 maio 2020.

THE JULIE RUIN. The Julie Ruin - Girls Like Us (Official Lyric Video). [*S. l.: s. n.*], 2013. Publicado pelo canal The Julie Ruin. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5wmL97Ape7o>. Acesso em: 07 maio 2020.

THE JULIE RUIN. The Julie Ruin - Kids in NY (Official Lyric Video). [*S. l.: s. n.*], 2013. Publicado pelo canal The Julie Ruin. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u2BeqHGsvxI>. Acesso em: 07 maio 2020.

THE PUNK SINGER. Direção: Sini Anderson. Estados Unidos: Sundance Sleects, 2013. 1 filme (80min). Publicado pelo canal Bruna Mezini. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DdTHg4SQNGE>. Acesso em: 06 maio 2020.

Referência para citação deste artigo

GELAIN, Gabriela Cleveston; GONZAGA, Milene Migliano; SCUDELLER, Pedro de Assis Pereira. Experiências de uma Riot Grrrl: Kathleen Hanna, feminismo, DIY e cultura remix. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 152 -188, novembro de 2020.