

SUBJETIVIDADES DISSIDENTES: GÊNERO E RESISTÊNCIA NO PUNK FEMINISTA CARIOWA

PATRICIA CONCEIÇÃO SILVA¹

RESUMO

O presente artigo analisa, sob a perspectiva do feminismo decolonial, como as bandas brasileiras Texuga e Klitoria utilizam a música punk como prática de escrita de si e resistência. A partir de autoras decoloniais, o texto discute o conceito de subalternidade e os silenciamentos impostos por estruturas coloniais, patriarcas e racistas. As letras dessas bandas são interpretadas como formas legítimas de produção de conhecimento, revelando subjetividades marginalizadas. Inspiradas pelo movimento *Riot Grrrl*, as artistas reivindicam o lugar de fala, rompendo com os silenciamentos impostos tanto pelo feminismo hegemônico quanto pelos espaços culturais dominados por homens. O artigo evidencia a potência da música como instrumento de subjetivação e enfrentamento, reafirmando o punk como linguagem contra-hegemônica para mulheres subalternizadas.

PALAVRAS-CHAVE

Feminismo Decolonial; Escrita De Si; *Riot Grrrl*; Subalternidade; Música Punk.

DISSIDENT SUBJECTIVITIES: GENDER AND RESISTANCE IN CARIOCA FEMINIST PUNK

ABSTRACT

This article analyzes, from a decolonial feminist perspective, how the Brazilian bands Texuga and Klitoria use punk music as a practice of self-writing and resistance. Drawing on decolonial authors, the text discusses the concept of subalternity and the silencing imposed by colonial, patriarchal, and racist structures. The lyrics of these bands are interpreted as legitimate forms of knowledge production, revealing marginalized subjectivities. Inspired by the Riot Grrrl movement, the artists claim their place of speech, breaking the silence imposed both by hegemonic feminism and by male-dominated cultural spaces. The article highlights the power of music as a tool for subjectivation and confrontation, reaffirming punk as a counter-hegemonic language for subalternized women.

KEYWORDS

Decolonial Feminism; Self-Writing; Riot Grrrl; Subalternity; Punk Music.

SUBJECTIVITÉS DISSIDENTES: GENRE ET RÉSISTANCE DANS LE PUNK FÉMINISTE CARIOCA

RÉSUMÉ

Cet article analyse, dans une perspective féministe décoloniale, comment les groupes brésiliens Texuga et Klitoria utilisent la musique punk comme pratique d'écriture de soi et de résistance. En s'appuyant sur des autrices décoloniales, le texte discute du concept de subalternité et des silences imposés par les structures coloniales, patriarcales et racistes. Les paroles de ces groupes sont interprétées comme des formes légitimes de production de savoir, révélant des subjectivités marginalisées. Inspirées par le mouvement *Riot Grrrl*, les artistes revendentiquent leur place de parole, rompant avec les silences imposés

¹ Doutoranda e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPCIS) na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) pela linha de pesquisa “Família, gênero, trabalho e emoções”. Licenciada em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Contato: patriciaserra2222@gmail.com.

tant par le féminisme hégémonique que par les espaces culturels dominés par les hommes. L'article met en lumière la puissance de la musique en tant qu'outil de subjectivation et de confrontation, réaffirmant le punk comme langage contre-hégémonique pour les femmes subalternisées.

MOTS-CLÉS

Féminisme décolonial; Écriture de soi; *Riot Grrrl*; Subalternité; Musique punk.

SUBJETIVIDADES DISIDENTES: GÉNERO Y RESISTENCIA EN EL PUNK FEMINISTA CARIOCA

RESUMEN

Este artículo analiza, desde una perspectiva del feminismo decolonial, cómo las bandas brasileñas Texuga y Klitoria utilizan la música punk como una práctica de escritura de sí y de resistencia. A partir de autoras decoloniales, el texto discute el concepto de subalternidad y los silenciamientos impuestos por estructuras coloniales, patriarcales y racistas. Las letras de estas bandas son interpretadas como formas legítimas de producción de conocimiento, revelando subjetividades marginadas. Inspiradas en el movimiento *Riot Grrrl*, las artistas reivindican su lugar de enunciación, rompiendo con los silencios impuestos tanto por el feminismo hegémónico como por los espacios culturales dominados por hombres. El artículo pone en evidencia el poder de la música como herramienta de subjetivación y confrontación, reafirmando el punk como un lenguaje contrahegémónico para las mujeres subalternizadas.

PALABRAS CLAVE

Feminismo decolonial; Escritura de sí; *Riot Grrrl*; Subalternidad; Música punk.

INTRODUÇÃO

Parece que falar sobre decolonialidade se tornou algo necessário dentro das ciências humanas, principalmente no campo feminista. O pós-colonialismo, segundo Ballestrin (2013), tornou-se uma espécie de “moda” acadêmica, tendo penetrado tardiamente no Brasil, em destaque nos últimos anos. A teoria feminista e a teoria pós-colonial “se ocupam de temas semelhantes de representação, voz, marginalidade e da relação entre política e literatura” (Bahri, 2013, p. 662), indo na contramão ao que a língua, a história e suas narrativas produzem de assujeitamentos de corpos, ideais regulatórios, marcadores e uma violência colonial, que também é epistemológica.

O feminismo decolonial surge, assim, como uma proposta crítica que denuncia não apenas as desigualdades de gênero, mas os efeitos históricos e persistentes do colonialismo nas formas como se produzem saberes, identidades e subjetividades. Autoras como María Lugones (2014) mostram que a opressão colonial não apenas classificou povos e territórios, mas também fabricou uma matriz de gênero colonial, na qual mulheres racializadas foram colocadas em posições ainda mais subalternizadas do que aquelas atribuídas às mulheres brancas dentro do patriarcado europeu. O projeto moderno-colonial, portanto, não apenas silenciou vozes femininas do Sul global, como também impôs um modelo de feminilidade baseado na branquitude, na heterossexualidade compulsória e na domesticação dos corpos.

É nesse sentido que a linguagem se torna campo de disputa. A quem é permitido narrar? Quem pode contar sua história, construir seus próprios sentidos e definir sua existência a partir de suas experiências? A escrita — sobretudo quando atravessa o corpo, o som e a performance — torna-se prática fundamental de resistência. Como aponta Grada Kilomba (2019), tornar-se sujeito é também disputar o lugar de fala e a legitimidade da palavra, recusando o papel do “objeto de estudo” que a tradição colonial e acadêmica historicamente impôs. A escrita de si, então, não é apenas um exercício pessoal, mas um gesto político muitas vezes de subversão das normas que tentaram calar, rotular e anular a complexidade dos sujeitos marginalizados e, neste artigo especificamente, sujeitas marginalizadas.

Nesse contexto, pensar a música como espaço de escrita de si é ampliar o entendimento da produção subjetiva para além dos suportes tradicionais da escrita acadêmica ou literária. Por meio das letras, dos gritos e da estética punk, muitas mulheres transformam a experiência cotidiana em narrativa coletiva. É nesse cruzamento entre linguagem, resistência e subalternidade que se insere este trabalho, que busca compreender como as bandas Texuga e Klitoria, que fazem parte do movimento *Riot Grrrl*, performam suas *Escrevivências* (Evaristo, 2017) em um cenário

musical ainda profundamente marcado por estruturas machistas, racistas e classistas, inclusive dentro do próprio punk.

Ambas as bandas integram uma cena independente atravessada por narrativas que tensionam gênero, classe, raça, corpo e território, reverberando o legado do movimento *Riot Grrrl*, que emergiu no início dos anos 1990 nos Estados Unidos como uma vertente feminista dentro do punk rock. Analisar essas produções sob uma perspectiva decolonial é reconhecer a legitimidade dos discursos ali construídos como formas potentes de expressão e existência.

Com base nas formulações de autoras decoloniais, parte-se da compreensão de que a escrita — em suas múltiplas formas, inclusive a música — pode operar como ferramenta de subjetivação e de ruptura com processos históricos de silenciamento. Nesse sentido, as letras de Texuga e Klitoria serão analisadas como práticas discursivas de escrita de si, por meio das quais se articulam processos de subjetivação, elaboração da experiência e enunciação política a partir de posições subalternizadas dentro de uma ordem colonial e patriarcal.

Partindo do texto “Pode o subalterno falar?” de Gayatri Spivak (2010), nos perguntamos: o que acontece quando a subalterna escreve? Este trabalho reflete, a partir de uma perspectiva do feminismo decolonial, sobre a proposta de uma reescrita subalterna de si. Como afirma Margareth Rago, “a escrita de si impõe-se como necessidade de ressignificação do passado pessoal, mas também coletivo” (Rago, 2011, p.3), evidenciando a urgência de uma releitura das trajetórias contadas por essas mulheres, principalmente aquelas marcadas pela interseccionalidade (Collins; Bilge, 2016).

O objetivo do trabalho é, portanto, investigar como essas bandas produzem enunciados que tensionam a colonialidade do gênero e constroem outras formas de dizer, sentir e existir. Para isso, serão analisadas letras selecionadas de canções das suas bandas, formada apenas por mulheres, observando de que maneira a escrita musical se configura como gesto político de reapropriação da própria narrativa. Este artigo está organizado em três partes. Na primeira, discutem-se as noções de subalternidade, feminismo decolonial e escrita de si, com base em autoras como Spivak (2010), Lugones (2014; 2020), Kilomba (2019), Evaristo (2017) e Anzaldúa (2000). Em seguida, é apresentado o movimento *Riot Grrrl* como um referencial teórico-político que inscreve o punk feminista como prática de resistência. Por fim, realiza-se a análise de letras das bandas Texuga e Klitoria, com o objetivo de compreender como essas produções musicais operam como escritas de si situadas, articulando subjetividade, linguagem e insurgência frente à colonialidade de gênero.

FEMINISMO DECOLONIAL E A ESCRITA COMO FORMA DE EXISTIR

Entre as reflexões fundamentais sobre a subalternidade, destaca-se a contribuição de Gayatri Chakravorty Spivak. Em uma de suas obras mais influentes, *Pode o subalterno falar?* (2010), a autora india propõe uma crítica contundente à forma como os intelectuais ocidentais abordam a representação dos sujeitos marginalizados, especialmente no contexto pós-colonial. Spivak nessa obra critica particularmente Deleuze e Foucault — tomando como base seu diálogo em *Os intelectuais e o poder: conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze* (1972) para apontar a condição etnocêntrica intrínseca à intelectualidade ocidental. Além disso, a autora apresenta dois casos do contexto indiano que evidenciam não a ausência de voz por parte do subalterno, mas a inexistência de um espaço legítimo de escuta — especialmente no caso da mulher subalterna, cuja fala é atravessada por um duplo silenciamento.

Com uma perspectiva crítica, fundamentada em bases marxistas, pós-estruturalistas e fortemente marcada pela desconstrução, Spivak é também reconhecida por seu trabalho como tradutora — sendo a tradução, inclusive, tema de reflexão em *The Politics of Translation* (2000). Responsável pela tradução da obra *Of Grammatology* (1997), de Jacques Derrida, a autora transita por diversas áreas do conhecimento, alinhando-se às abordagens do feminismo contemporâneo, do pós-colonialismo, bem como às teorias do multiculturalismo e da globalização (Almeida, 2010). Ao questionar intelectuais que não demonstram compromisso com a descolonização do pensamento, Spivak reflete sobre a forma como esses sujeitos representam os "outros" — frequentemente referidos como massas em revolução, como é o caso dos proletários. Para ela, as noções de sujeito, desejo e interesse são fundamentais para compreender esse problema de representação, conduzindo à conclusão de que o subalterno, afinal, não pode falar.

Integrante do *Subaltern Studies*², a autora india se destaca por estudos pós-coloniais que são críticos à escrita da história da Índia até então contada por europeus. De acordo com Spivak (2010), os *Subaltern Studies* ganham força neste contexto ao localizar a figura do "subalterno" como o agente desta mudança. O coletivo indiano começou como uma intervenção na historiografia india, fortemente relacionado com ideais marxistas, principalmente as de Antonio Gramsci, grande influência da autora, e transformou-se, ao longo do tempo, em uma parte inerente da crítica pós-colonial.

² Protagonizados por autores como Ranajit Guha, Dipesh Chakrabarty, Partha Chatterjee e Gayatri Chakravorty Spivak, organizou-se uma série de coletâneas de artigos sobre a história social e política india que totalizaram onze volumes compreendidos entre os anos de 1982 e 2000.

Nesse sentido, o esforço do grupo correspondeu a uma busca por tentar resgatar a voz nativa silenciada e extrair novas perspectivas historiográficas e políticas não só do passado, mas da continuidade dessa história que não pode ser mais contada por *àqueles*³.

A autora comprehende o subalterno como uma figura polissêmica e adverte que o termo “não pode ser usado para se referir a todo e qualquer sujeito marginalizado” (Spivak, 2010, p. 13). Para a autora, é necessário retomar o sentido atribuído por Gramsci, que o relaciona ao proletariado enquanto classe social marcada por condições estruturais de subalternidade e silenciamento. Em Gramsci, encontramos a palavra subalterno em referência a dependência a alguém ou alguma coisa, ser e/ou estar submetido, submisso (Del Roio, 2007). Além disso, a categoria política de trabalhador não funciona em termos históricos para todo mundo, já que não é entendida da mesma forma em todos os locais. Gramsci começa a desenvolver o conceito de “subalterno” ainda em sua fase pré-carcerária, como se observa no texto *A Questão Meridional* (1987 [1926]). Nesse contexto, ele amplia o uso do termo ao incluir o camponês do sul da Itália como parte das classes subalternizadas, reconhecendo formas específicas de exclusão e dominação.

Partindo de uma perspectiva marxista, Spivak contesta a representação do sujeito subalterno proposta por Foucault e Deleuze — ainda que sua crítica se estenda a toda a tradição intelectual ocidental — trazendo à tona a ideia de que o subalterno, justamente por sua condição de silenciamento estrutural, pode não ter a possibilidade de representação:

O termo subalterno, Spivak argumenta, se remete às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, de representação política e legal e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante. [...] Desvela o lugar incômodo e a cumplicidade do intelectual que pode julgar poder falar pelo outro e, por meio dele, construir um discurso de resistência (Almeida, 2010, p. 13-14).

O problema da representação discutido em *Pode o subalterno falar?* (2010) evidencia a crítica de Spivak à forma como sujeitos colonizados são representados — ainda que de maneira não intencional — por intelectuais ocidentais. A autora questiona se figuras como Foucault seriam, de fato, capazes de representar as “massas” sobre as quais escrevem, como presidiários, loucos e homossexuais. Obras como *Vigiar e Punir* (2002 [1975]), *A História da Sexualidade* (2001 [1976]) e *A História da Loucura na Idade Clássica* (1978), embora fundamentais, partem de um contexto europeu, onde os sujeitos retratados, apesar de marginalizados, ainda detêm certo reconhecimento jurídico e político, algo distante da realidade de muitas populações do chamado

³ Em uma relação de alteridade, refiro-me aos colonizadores europeus brancos, que por muitos anos puderam escrever “a história” de diversos locais.

Terceiro Mundo. Isso mostra a falta de posicionalidade por parte dos autores em contexto de luta extremamente pontual.

A ausência de posicionalidade por parte desses intelectuais revela a limitação da representação em contextos de opressão complexa e situada. A escuta das vozes subalternas é deixada de lado, e os sujeitos de que se fala continuam sendo *objetos*, e não agentes do próprio discurso. É nesse ponto que Spivak insere os casos da prática do *Sati*⁴ e do suicídio da jovem Bhaduri⁵ como exemplos da impossibilidade de fala da mulher subalterna. Esses casos não encontram um repertório cultural disponível que permita compreendê-las fora da chave da opressão feminina. A crítica da autora se direciona, assim, à ausência de estrutura simbólica para que essas mulheres sejam interpretadas a partir de suas próprias condições de existência, e não apenas traduzidas pelas lentes coloniais ou patriarcais.

A mulher intelectual, para a autora, possui uma tarefa ainda maior que a do próprio intelectual. No seu caso, chama atenção que, apesar de ser oriunda de uma sociedade colonial, seu grau de consciência é outro e o seu local de fala também. Em seu texto, Spivak admite sua própria cumplicidade nesse processo de construção do outro e do subalterno apenas como objeto de conhecimento por parte de intelectuais que almejam falar pelo outro, na tentativa de estar justamente tentando falar pela mulher subalterna india ou representando-a. Apesar disso, a autora transforma esse reconhecimento em um espaço produtivo para questionar o lugar de onde teoriza. Spivak escolhe trabalhar com o exemplo da prática do *Sati* por ser um tema que conhece profundamente, considerando-o representativo de uma realidade específica da Índia. Ao mesmo tempo, ressalta que “o caso específico indiano não pode ser tomado como representativo de todos os países, nações e culturas que podem ser invocados como o Outro da Europa, como um eu [*self*]” (Spivak, 2010, p. 63).

Essa autocrítica de Spivak quanto ao seu lugar de fala e ao risco de reproduzir a lógica de silenciamento do outro marca um ponto fundamental para o debate sobre representação e agência nos contextos pós e decoloniais. A partir dessa reflexão crítica, é possível ampliar a discussão para outras formulações teóricas que também problematizam os efeitos persistentes da colonialidade, especialmente na América Latina. O grupo Modernidade/Colonialidade (M/C), formado nos anos 60 e que tem como principais autores Aníbal Quijano, Enrique Dussel e Walter Mignolo, apresenta

⁴ A prática hindu consiste no ato de uma viúva se sacrificar na pira funerária do marido.

⁵ Bhuvaneswari Bhaduri foi uma jovem que cometeu suicídio no norte de Calcutá, em 1926. O suicídio se tornou um enigma, já que, como Bhuvaneswari estava menstruada na época, claramente não se tratava de um caso de gravidez ilícita.

ideias que podem ser interessantes a partir da constituição de um “giro decolonial”⁶. O grupo é um coletivo formado por intelectuais latino-americanos que trabalham em diversas universidades das Américas e que apresenta três movimentos marcantes para a renovação crítica das Ciências Sociais na América Latina no século XXI: a inserção do continente no debate pós-colonial; a ruptura com os estudos culturais, subalternos — indianos e latino-americanos — e pós-coloniais, e a radicalização do argumento pós-colonial (Ballestrin, 2013).

Com a contribuição de María Lugones ao Grupo Modernidade/Colonialidade, o debate se amplia para além das dimensões da colonialidade do poder, do saber e do ser (Quijano, 2000), incorporando a perspectiva da colonialidade de gênero (Lugones, 2014). Ao introduzir essa articulação entre gênero e raça, Lugones fortalece a importância do feminismo decolonial como ferramenta crítica para compreender as múltiplas formas de subordinação produzidas pelo projeto colonial. Lugones contribui de maneira significativa para a formulação de novas perspectivas teóricas, ao propor a desconstrução de conceitos hegemônicos e a elaboração de outras cosmovisões que permitam a escuta de vozes oriundas do contexto latino-americano. Segundo Dias (2015), em seus estudos sobre feminismo decolonial, a autora articula raça, classe, gênero e sexualidade, evidenciando que mulheres pertencentes a regiões marcadas pelo colonialismo foram relegadas a posições ainda mais marginalizadas — e, por isso, não contempladas pelos discursos feministas europeus predominantes no século XX. É nesse contexto que se insere a crítica de Lugones ao colonialismo. Ao utilizar o termo “colonialidade”, a autora busca nomear “o processo de redução ativa das pessoas, a desumanização que as torna aptas para a classificação, o processo de sujeitificação e a investida de tornar o/a colonizado/a menos que seres humanos” (Lugones, 2014, p. 939).

A noção de “feminismos subalternos” remete à existência de hierarquias e silenciamentos dentro do próprio campo feminista, tal como problematizado por Spivak. Isso remete à existência de assimetrias internas ao próprio campo feminista, revelando que nem todas as vozes que se dizem feministas se fazem ouvir ou são igualmente legitimadas. Segundo Ballestrin (2020), os feminismos subalternos não apenas denunciam esse processo de apagamento, mas também constroem uma crítica contundente às bases epistêmicas que sustentam o feminismo dominante. Por isso, configuram-se como um antagonismo irreconciliável em relação a esse modelo hegemônico, recusando-se a serem assimilados ou, de certa forma, traduzidos por ele.

⁶ Segundo Ballestrin (2013), giro decolonial “é um termo cunhado originalmente por Nelson Maldonado-Torres em 2005 e que basicamente significa o movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico, à lógica da modernidade/colonialidade” (Ballestrin, 2013, p. 105).

Em vez disso, reivindicam outras formas de fazer política, pautados na experiência e na interseccionalidade como fundamentos de uma ação coletiva.

Ao se inserirem nessa proposta, os feminismos subalternos desafiam não apenas as estruturas patriarcais, mas também as hierarquias internas do próprio movimento feminista. Nessa perspectiva, o termo “subalterno” não remete à passividade, mas a uma posição crítica e ativa diante dos processos de exclusão, buscando construir alternativas a partir dos lugares historicamente marginalizados. Em diálogo com o feminismo decolonial, esses feminismos assumem uma perspectiva situada, ancorada nas experiências concretas de mulheres que resistem às múltiplas formas de opressão. Além disso, a autora argentina María Lugones contribui para a compreensão da condição da mulher subordinada — ou subalterna — como resultado das opressões simultâneas do patriarcado e do colonialismo. A partir de sua teorização, propõe um feminismo de resistência que nos convida a questionar criticamente as bases teóricas e epistêmicas que sustentam os saberes hegemônicos. Trata-se, nas palavras de Ballestrin (2020, p. 4), de um feminismo “crítico, radical e autônomo”, comprometido com a desestabilização das estruturas que produzem desigualdade e silenciamento.

As reflexões de Spivak (2010) sobre a condição da mulher subalterna suscitaram uma série de críticas e desdobramentos teóricos que continuam a provocar questionamentos fundamentais nos debates sobre feminismo em contextos pós e decoloniais: *Quem pode falar? Por quem se fala? Quem escuta? Como se representa a si e aos outros?* Neste trabalho, o foco está na mulher subalterna, cuja condição de silenciamento resulta da articulação entre diferentes formas de opressão. Inserida em contextos sociais atravessados por estruturas patriarcais, racistas e classistas, ela é submetida a um duplo apagamento: mediada tanto pelas hierarquias de classe quanto pela dominação masculina.

É nesse contexto que o feminismo subalterno se configura como ferramenta analítica e política, ao oferecer caminhos para pensar a colonialidade de gênero (Lugones, 2014) como um sistema de opressão que exige resistência coletiva e a construção de identidades feministas situadas. Como afirma Lugones (2014), não se resiste sozinha à colonialidade do gênero. A luta contra esse sistema demanda formas compartilhadas de existência e articulação política, construídas a partir das margens.

Tendo isso em vista, na próxima seção, nos voltamos ao movimento *Riot Grrrl*, que, embora situado em outro tempo e geografia, também propôs uma reconfiguração radical da relação entre gênero, linguagem, corpo e poder. A partir da cena punk, jovens mulheres criaram espaços próprios de expressão e enfrentamento

ao silenciamento, articulando práticas culturais e políticas que ainda hoje ecoam em produções como as das bandas brasileiras Texuga e Klitoria.

RIOT GRRRL E O PUNK COMO PRÁTICA FEMINISTA

O punk hardcore surgiu na Inglaterra, na década de 1970, em meio a uma forte crise social e econômica que atingia especialmente a juventude. Diante da falta de perspectivas, do desemprego e da instabilidade econômica (Caiafa, 1985), esses jovens passaram a se expressar por meio de uma estética sonora agressiva e de uma postura declaradamente antissistêmica. Com uma sonoridade intensa, letras diretas e uma estética provocadora, o movimento se consolidou como expressão de ideais anticapitalistas, anarquistas e de resistência à ordem estabelecida (Gallo, 2018).

A música, marcada por ritmos rápidos e violentos, letras curtas e diretas, tornou-se não apenas um estilo, mas um grito coletivo de insatisfação, resistência e ruptura com a ordem dominante. Essa cena, embora contestadora, reproduzia também práticas excludentes, mantendo o espaço punk majoritariamente masculino e pouco aberto à presença ativa de mulheres como produtoras culturais e políticas.

É nesse contexto que, nas décadas seguintes, exatamente nos anos de 1990, emergiu nos Estados Unidos o movimento *Riot Grrrl*, uma vertente do punk criada e protagonizada por mulheres jovens que passaram a reivindicar espaço dentro da cena *underground* e a denunciar as opressões de gênero naturalizadas tanto na sociedade quanto no próprio meio punk. Mais do que um movimento musical, o *Riot Grrrl* constituiu-se como uma intervenção feminista radical, combinando performance, músicas com letras estridentes (Marcus, 2010) e militância em torno de temas como violência sexual, autonomia corporal, sexualidade, raiva e sororidade. O *Riot Grrrl* surgiu como uma resposta direta à exclusão das mulheres nos espaços do punk e à banalização das violências de gênero na cultura dominante. Essas mulheres usaram a música como ferramenta para nomear o que até então era mantido sob silêncio: abuso, misoginia, controle sobre os corpos e invisibilização das experiências femininas. Ao mesmo tempo, incorporaram estratégias de comunicação alternativa — como os zines e encontros autogeridos — para criar redes de solidariedade e formas próprias de organização política. O punk, nesse contexto continua, assim, como um espaço de disputa, onde se inscreviam novas subjetividades, outros corpos e afetos dissidentes.

A força do *Riot Grrrl* reside justamente na articulação entre o pessoal e o político. Ao colocar suas vivências no centro do discurso — por meio de letras que falam sobre estupro, autoestima, saúde mental, sexualidade e maternidade — essas jovens recusaram o modelo universalizado de mulher e desafiaram os limites do

feminismo hegemônico. A estética do *faça você mesma* (*Do It Yourself*)⁷ não era apenas um método de produção cultural, mas um modo de existência coletiva. De acordo com Gelain (2017), a frase “*Girls to the front!*” foi um chamado direcionado ao público feminino que, tradicionalmente, permanecia nos fundos dos shows punks — espaços marcadamente masculinos. Mais do que uma orientação espacial, a frase simboliza a reivindicação de protagonismo e a subversão da lógica excludente presente na cena musical.

A escrita, nesse processo, desempenhou um papel fundamental. Os *zines* — publicações independentes, produzidas artesanalmente pelas próprias integrantes do movimento — funcionaram como veículos de expressão, denúncia e conexão entre garotas de diferentes territórios. Segundo Camargo (2016), essas publicações formaram uma rede de comunicação alternativa voltada a jovens mulheres interessadas em um feminismo ligado à estética e à política punk. Produzidos com base no princípio do *Do It Yourself* (faça você mesma), os *zines* não apenas divulgavam ideias, mas desafiavam a lógica da mídia hegemônica ao propor novas formas de autoria, linguagem e circulação do conhecimento, podendo ser definidas como um estilo de Mídia Radical (Downing, 2002). Ao escreverem sobre suas vivências, angústias, desejos e lutas, essas jovens ativistas praticavam uma escrita de si insurgente, subvertendo o lugar de objeto de discurso e assumindo o papel de sujeito que narra, denuncia e propõe.

Essas práticas culturais e políticas associadas ao *Riot Grrrl* também encontraram ecos no Brasil, onde bandas como *Dominatrix*⁸ e *Bulimia*⁹ marcaram presença nos anos 1990, reivindicando espaço e visibilidade para as mulheres dentro da cena punk nacional. Por meio de letras críticas, performances nos palcos e participação em coletivos — inclusive na construção de *zines* — essas bandas construíram uma trajetória de resistência alinhada aos princípios do *Riot Grrrl*.

As mulheres que integravam essas bandas e esses coletivos não apenas reivindicavam participação na cena punk, mas também criavam seus próprios circuitos

⁷ Segundo Guerra e Straw (2017, p. 6), o “*Do It Yourself*” tornou-se um lema do punk, funcionando como símbolo da transgressão das normas estabelecidas, sobretudo no campo musical e estético. Essa estética do faça-você-mesmo — ou, neste caso, faça você mesma — não apenas desafiava os padrões da indústria cultural, mas também valorizava a criatividade autônoma e a intervenção direta na construção de identidades e narrativas contra-hegemônicas.

⁸ *Dominatrix* foi uma das primeiras bandas de punk feminista no Brasil dando início ao *Riot Grrrl*, formada em São Paulo em 1995. Sua formação atual da banda é Elisa Gargiulo, Adriessa Oliveira e Pitchu Ferraz.

⁹ *Bulimia* foi uma banda punk formada em Brasília nos anos 1990, composta majoritariamente por mulheres. A banda encerrou suas atividades em 2001.

de produção e circulação cultural, baseados na autonomia e na solidariedade entre mulheres. Os zines produzidos nesse período tratavam de temas como violência doméstica, aborto, sexualidade e repressão policial, refletindo um feminismo insurgente e situado, que articulava questões globais com experiências locais. Essas práticas de comunicação e resistência ampliavam o alcance político da música, transformando-a em instrumento de denúncia e afirmação de subjetividades dissidentes.

A influência desse movimento é percebida não apenas nas bandas e coletivos que o sucederam, mas também na consolidação de uma ética feminista que privilegia a escuta e o compartilhamento de experiências. No Brasil, essa herança reverbera em projetos musicais e editoriais que seguem operando à margem da indústria cultural, mas profundamente inseridos nas dinâmicas de resistência política. Bandas como Texuga e Klitoria, por exemplo, atualizam os princípios do *Riot Grrrl* ao abordar questões como racismo, misoginia, sexualidade e precariedade, inserindo seus corpos e suas vozes em circuitos de arte e militância marcados pela luta contra as diversas formas de exclusão. Suas letras e performances constituem práticas de escrita de si e insurgência coletiva, onde o som, o grito e o discurso se fundem como expressão de um feminismo.

CANTAR COMO ESCRITA DE SI: SUBJETIVIDADE E FEMINISMO NA MÚSICA

É nesse cenário de insurgência cultural, marcado por práticas feministas autônomas e decoloniais, que se inscrevem as bandas brasileiras e cariocas Texuga e Klitoria. A banda Texuga integra a nova geração do punk carioca e se destaca por uma proposta musical que alia uma potência sonora punk e crítica social. Formada por Marcela Valverde (vocais e guitarra), Thaís Catão (vocais e guitarra), Ana Clara Martins (vocais e baixo) e Lucas Valuche (bateria), o grupo surgiu em 2021 e rapidamente se inseriu na cena independente com canções que expressam raiva, ironia e resistência. Em suas redes sociais, a banda afirma trazer “canções de escárnio e maldizer” em referência direta ao título de seu álbum lançado em 2023, “Escárnio e Maldizer”, evidenciando um posicionamento provocativo que dialoga diretamente com o espírito do *Riot Grrrl*. Suas influências, que vão de *The Distillers* e *Hole* a *Bikini Kill*, revelam uma herança estética e política de mulheres que encontraram na música um canal legítimo de enfrentamento às opressões de gênero, classe e sexualidade. A presença de integrantes femininas em posição de liderança e composição reforça o compromisso da banda com a descentralização de vozes e a construção de novas narrativas dentro do punk.

Já a Klitoria, formada em 2022 na cidade de Niterói, surge com uma proposta sonora que transita entre o pop punk carioca, o metalcore dos anos 2000 e o punk californiano, criando uma identidade híbrida e energética. Composta por Malu (bateria e vocal), Aline (baixo), Gio (*synth*) e Brayner (guitarra), a banda lançou seu primeiro EP, intitulado *190*, em novembro de 2022, consolidando sua entrada na cena *underground* com letras viscerais e contundentes. Suas letras refletem a força de uma produção que toca em temas como violência policial, repressão, raiva e autonomia. Em sintonia com o legado do *Do It Yourself* e do punk feminista, Klitoria reafirma o potencial político da música como meio de expressão coletiva e insurgência cotidiana de seus quatro integrantes.

Essas bandas atualizam o legado do *Riot Grrrl* a partir de vivências específicas atravessadas por marcadores como raça, classe, território e dissidência sexual. Suas composições tensionam o que ainda persiste de machismo e elitismo por meio da cena musical independente, ao mesmo tempo em que constroem linguagens próprias de resistência e pertencimento. O que se observa em suas letras é a expressão direta da experiência, da raiva e da recusa — não apenas contra o sistema patriarcal e capitalista, mas também contra os silenciamentos produzidos nos próprios espaços ditos alternativos.

Neste trabalho, propõe-se a análise de letras selecionadas dessas bandas como formas de escrita de si — uma prática que, como apontam autoras como Spivak (2010) e Lugones (2014) — pode operar como mecanismo de ruptura frente à colonialidade do saber e do ser. Ao se posicionarem como autoras de seus próprios discursos, essas artistas reivindicam o direito de narrar suas histórias e de existir fora dos moldes impostos pelo feminismo hegemônico e pelas lógicas normativas de gênero. Demonstram, assim, como suas produções artísticas operam como formas válidas de produção de subjetividade nas quais sujeitos subalternizados não apenas articulam sua voz, mas a potencializam em denúncia.

Para realizar essa análise, serão utilizadas as letras das bandas Texuga e Klitoria. As músicas da Texuga são provenientes do EP “*Escárnio e Maldizer*”, lançado em 2023, composto por quatro faixas curtas e intensas: “Autoestima”, “Vaquejada”, “Raiva” e “Não Tenho Medo”. A duração total do EP é de aproximadamente onze minutos, refletindo o caráter direto e provocativo das composições. Destas, serão analisadas especificamente as letras de “Raiva” e “Não Tenho Medo”. Já a banda Klitoria lançou no mesmo ano o EP intitulado “*190*”, incluindo faixas como “Quantas Vezes Mais”, “*190*”, “Nada Mais Brilha”, “Conteúdo Explícito Laboratório” e “Eu Não Vou Te Ouvir”, que ao todo completam os nove minutos de duração do “*190*”. Deste EP, serão analisadas as músicas “Nada Mais Brilha” e “Eu Não Vou Te Ouvir”. Vale destacar que todas essas

composições foram criadas e interpretadas por mulheres, aspecto central para a reflexão proposta. As letras das músicas “Nada mais brilha” e “Raiva” respectivamente, são:

Já não sei mais
Se sou capaz
Sinto minha vida
Indo para trás

Solta minha mão
Só quero meu chão

Penso mais fundo
Peso do mundo
Nada mais brilha
E eu sou sua filha

Venta frio aqui
Ainda não desisti
(Bessa; Carvalho; Coelho; Rodrigues, 2022).
Vesti meu ódio
E me atirei para cima
De quem já cisma
De quem duvida

Sequei meu pranto
Joguei num canto qualquer
Para você não ver e achar
Que pode me deter

Mas se você me mata
Só te devolvo raiva
Obrigada por nada...

Mas se você me mata
Não ouse pedir calma
Obrigada por...
Eu estive sempre só
Aonde você *tava*?
Eu nunca estive só
Eu e a minha mágoa

Eu estive sempre só
Aonde você *tava*?
Eu nunca estive só
Eu e a minha raiva
(Catão; Martins; Valuche; Valverde, 2023).

A banda Texuga, através da música “Raiva”, utiliza o sentimento que dá nome à canção como um recurso político essencial para mulheres negras, conforme discutido por Audre Lorde (2019). A afirmação “Vesti meu ódio/E me atirei para cima de quem já cisma” mostra a apropriação consciente desse sentimento, tradicionalmente visto como negativo, convertendo-o em instrumento de luta contra opressões estruturais. A letra apresenta a raiva como uma reação legítima ao silenciamento histórico imposto às

mulheres negras, invertendo o estigma racista descrito que retrata essas mulheres como simplesmente "raivas" e descontroladas. Em contraste com essa visão preconceituosa, a canção explicita que a raiva é a expressão de uma solidão estrutural: "Eu estive sempre só/Aonde você *tava*?". Essa solidão das mulheres negras abordada na letra é atravessada tanto pelo racismo quanto pelo machismo, tornando-se uma experiência singular e marcada por múltiplas opressões.

Por outro lado, em "Nada mais brilha", a banda Klitoria apresenta uma perspectiva mais intimista e introspectiva, mas não menos marcada pelas questões de subalternidade e marginalização feminina. A frase "Sinto minha vida indo para trás" expressa um sentimento profundo de impotência e esgotamento diante das pressões sociais e papéis impostos às mulheres, evidenciando um esvaziamento existencial fruto da constante marginalização. Ao afirmar que "Nada mais brilha" e "Já não sei mais/Se sou capaz" a banda evoca um estado de desesperança tradicionalmente atribuída às mulheres nesse contexto também de opressão, especialmente aquelas em posições subalternas. Ao afirmar que não é capaz, a letra sugere um sentimento de insuficiência, expondo a dificuldade em atender a expectativas impostas.

Essas duas músicas, embora estilisticamente distintas, compartilham uma abordagem punk influenciada pelo *Riot Grrrl*, movimento que rejeita a submissão feminina através da raiva e enfrentamento direto das narrativas patriarcas e coloniais. A banda Texuga utiliza a raiva como uma ferramenta explícita de resistência coletiva, enquanto Klitoria expõe uma dimensão mais introspectiva e pessoal do sofrimento imposto pela estrutura social excludente. Ambas as bandas, entretanto, reforçam a ideia central do feminismo decolonial de que a mulher subalterna deve romper o silêncio imposto pelas estruturas coloniais e patriarcas, transformando suas experiências pessoais em atos políticos.

Nesse sentido, as letras dessas músicas podem ser analisadas também a partir da ideia de *Escrevivência* proposta por Conceição Evaristo (2017). Para a autora, escrever é uma forma de inscrever-se no mundo, tornando visíveis as subjetividades das mulheres negras que compartilham suas vivências e, por meio disso, constroem suas próprias identidades. Ao transformarem suas experiências em narrativas autobiográficas cantadas, as artistas do punk tornam-se sujeitos de suas histórias, desafiando as representações coloniais e patriarcas que tentam mantê-las como objetos silenciados. Segundo Freire (2020), "o escrever pode ser um ato de descolonização, justamente nesse processo quando essas mulheres deixam de ser objeto e se tornam sujeitos" (Freire, 2020, p. 269).

A escrita como ato político, defendida por Grada Kilomba, também é claramente exemplificada nessas músicas, principalmente na música "Raiva", cantada

por Thaís, mulher negra e guitarrista da banda Texuga. A relação entre objeto e sujeito é abordada pela autora portuguesa Grada Kilomba em seu livro *Memórias da Plantação* (2019). Na obra, Kilomba demonstra como a ferida colonial se reabre sempre que uma pessoa negra ou racializada é vítima de uma violência racista. Para ilustrar esse ponto, a autora recorre à imagem histórica da escravizada brasileira Anastácia, retratada com uma mordaça. Essa figura simboliza como a dominação racial opera pela negação da subjetividade e do direito à fala das pessoas negras, além de impedir qualquer questionamento às verdades universais estabelecidas pelo capitalismo patriarcal, heterocentrado e racista.

Assim, Kilomba (2019) reflete ao ponto do colonialismo, questão problematizada por Spivak (2010) também por um viés decolonial, ao apontar que a voz das subalternas não é ouvida pelos que detém o poder. Dessa forma, o termo *Subalterna* poderia ser encarado a partir da noção de objeto, tanto estudado antropológicamente quanto reconhecido como o "outro", conforme uma Outridade (Kilomba, 2019). Com isso, escrever sobre experiências de racismo como uma mulher negra também revela uma experiência de isolamento, de uma fala que se desdobra em um silêncio imposto ou em vozes torturadas. Destaca-se a importância da escrita para materializar a voz das mulheres negras, rompendo o silêncio imposto pela dominação colonial e racial. Ao cantar suas experiências de exclusão, raiva e resistência, a banda Texuga assume plenamente o papel de sujeito (Kilomba, 2019), abandonando a posição de "outra" ou objeto, e reafirmando sua subjetividade.

Finalmente, o conceito de lugar de fala, conforme descrito por Djamila Ribeiro (2017), é essencial para compreender essas produções musicais. Ao relatarem suas vivências diretamente, as mulheres integrantes dessas bandas reivindicam a legitimidade representativa de suas vozes, negando serem representadas pelos discursos colonizadores e assumindo um protagonismo discursivo essencial para a construção de um feminismo verdadeiramente plural e decolonial. É possível reconhecer, por essa razão, o lugar de fala, em uma noção de "legitimidade representativa do autor" (Mattos, 2021, p.169).

Dessa forma, a estética e a linguagem punk adotadas pelas bandas não se resumem apenas ao estilo musical, mas são escolhas políticas conscientes. O "grito" que emerge das letras funciona como uma escrita de si, uma *Escrevivência* que permite às mulheres subalternizadas a construção de suas próprias narrativas, desafiando a representação colonial e patriarcal descrita por Spivak (2010) e Kilomba (2019). Essas músicas evidenciam que, para as mulheres marginalizadas, a arte punk é simultaneamente resistência e forma legítima de subjetivação, criando espaços para que suas vozes ecoem de maneira insurgente.

Agora, respectivamente, as letras de “Não tenho medo” de Texuga, e “Eu não vou te ouvir”, de Klitoria:

Não vai ter sororidade que me faça
Não virar um soco no meio da sua cara

Quer um palco para aparecer
A Barbie do gelo quer te convencer
Defende a família tradicional
Mas seu raciocínio é tipo o aborto mental

Não tenho medo do inverno
De fascista
De cruz de ferro

Não tenho medo do inverno
De quem dizia que pagar peitinho era protesto

Quer um palco para aparecer
A Barbie do gelo quer te convencer
Defende a família tradicional
Mas seu raciocínio é tipo o aborto mental

Não tenho medo do inverno
De fascista
De cruz de ferro

Não tenho medo do inverno
De quem dizia que pagar peitinho era protesto

Você quer atenção?
(Então Toma)
Você é uma piada pronta
Feminismo dá dinheiro?
(Cadê?)
Nunca caiu na conta

Você quer atenção?
(Então Toma)
Você é uma piada pronta
Feminismo dá dinheiro?
(Cadê?)
Nunca caiu na conta

Minha fantasia de todo carnaval
Branca maluca defensora da moral
Minha fantasia de todo carnaval
Branca maluca nazista tropical

Minha fantasia de todo carnaval
Branca maluca defensora da moral
Minha fantasia de todo carnaval
Branca maluca tarada na federal

Eu Não tenho medo do inverno
De fascista
De cruz de ferro

Não tenho medo do inverno

De quem dizia que pagar peitinho era protesto

Não vai ter sororidade que me faça
Não virar um soco no meio da sua cara
(Catão; Martins; Valuche; Valverde, 2023).

Se você acha
Que vai me controlar
Pode esquecer
Eu não respondo a você

Fecha essa boca
Antes que eu feche a força
Cala essa boca
Você não sabe nada

Vai tomar no cu
Eu não vou te ouvir
Vai tomar no cu
Eu não tô nem aí

Não tô nem aqui
Vai tomar no seu cu
Vai tomar no cu

Você não passa de um verme
Nem sua mãe te ama
Tá na merda e me chama
Mas eu não vou te ajudar
(Bessa; Carvalho; Coelho; Rodrigues, 2022).

Na faixa “Não Tenho Medo”, a Texuga ironiza e desafia diretamente uma figura feminina privilegiada, denominada como “Barbie do gelo”. A denúncia feita pela banda evidencia as contradições do feminismo branco, elitista e hegemônico, que não contempla muitas vezes as experiências interseccionais de mulheres negras e periféricas (Collins, 2019). Ao afirmar que não existe “sororidade” suficiente para impedir uma reação violenta em “Não vai ter sororidade que me faça/Não virar um soco no meio da sua cara”, a banda ressalta as dinâmicas internas de opressão entre mulheres, questionando narrativas superficiais de união feminina.

Da mesma forma, em “Eu Não Vou Te Ouvir”, Klitoria reforça um posicionamento explícito de resistência diante da imposição masculina: “Se você acha que vai me controlar/ Pode esquecer/Eu não respondo a você/ Fecho essa boca/Antes que eu feche à força/Cala essa boca/Você não sabe nada”. Neste trecho, a banda expõe diretamente o silenciamento histórico das mulheres enquanto sujeitos subalternizados, uma discussão central em Grada Kilomba (2019). A autora aponta como corpos de mulheres são constantemente negados como sujeitos de discurso, sendo relegados à posição de objeto. Ao inverter essa relação de poder, exigindo silêncio do interlocutor masculino, a música performa uma atitude de ruptura,

afirmando a capacidade da mulher subalterna de ocupar o lugar de fala que historicamente lhe é negado.

Por meio do uso de palavrões e insultos como em “Vai tomar no cu/Eu não vou te ouvir”, a banda Klitoria rompe intencionalmente com o ideal patriarcal de feminilidade pautado na docilidade e submissão. A letra encarna uma redefinição radical das expectativas dirigidas às mulheres dentro do punk *Riot Grrrl*, valorizando a provocação, a intensidade emocional e uma postura politicamente assertiva. Essa ruptura discursiva também pode ser compreendida como uma expressão de feminismo decolonial, ao rejeitar concepções tradicionais e eurocêntricas de mulheridade passiva, resgatando formas legítimas de resistência e expressão que partem das margens.

Essa postura se relaciona com o que Margareth Rago (2011) descreve como a construção de uma “cultura filógina”, na qual mulheres utilizam a escrita para tornar-se sujeitos políticos e éticos. Aqui, cantar e compor são formas dessa escrita de si, que permitem às mulheres assumirem protagonismo sobre suas narrativas e identidades. A canção explicita uma recusa ao silenciamento histórico, reafirmando o ato da escrita como uma forma potente e legítima de resistência, tal qual defendido por Glória Anzaldúa quando lembra que, apesar dos desafios impostos pela raça e classe, a escrita segue sendo uma ferramenta poderosa de afirmação: “Escrever é perigoso porque temos medo do que a escrita revela: os medos, as raivas, a força de uma mulher sob uma opressão tripla ou quádrupla. Porém neste ato reside nossa sobrevivência, porque uma mulher que escreve tem poder” (Anzaldúa, 2000, p.234). No texto *Falando em Línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo* (2000), a autora dirige-se às mulheres do chamado terceiro mundo — mulheres de cor, latino-americanas, chicanas, indígenas, asiático-americanas e todas aquelas que compartilham um lugar comum de exclusão social e epistêmica. As experiências que descreve aproximam-se das vivências de autoras subalternizadas, evidenciando os desafios impostos por estruturas marcadas por opressões interseccionais. Como afirma: “nós — mulheres de cor, que dependuramos diplomas, credenciais e livros publicados ao redor dos nossos pescoços” (Anzaldúa, 2000, p. 231), essas mulheres são constantemente convocadas a provar sua legitimidade. Seu texto propõe uma ruptura com os modelos tradicionais de produção de conhecimento, chamando atenção para uma escrita que se quer subversiva.

Além disso, os títulos das músicas “Não Tenho Medo” (Texuga) e “Eu Não Vou Te Ouvir” (Klitoria) utilizam a negação como forma de resistência ativa frente a sistemas opressores que historicamente silenciam e controlam mulheres. Essas negativas não expressam apenas recusa, mas funcionam como afirmações de autonomia, coragem e enfrentamento. Ao dizer “Não tenho medo”, confronta-se

diretamente o conservadorismo, o fascismo e a falsa sororidade, enquanto “Eu Não Vou Te Ouvir” nega o discurso autoritário masculino, rompendo com a imposição histórica do silêncio sobre as mulheres.

Ao comporem letras marcadas por forte emoção, ironia e crítica social explícita, Texuga e Klitoria rompem ativamente com a posição tradicional de objeto, passando a reivindicar plenamente seu lugar de sujeitos, realizando uma escrita de si que desafia diretamente o racismo, o sexismo e as hierarquias culturais coloniais. Dessa forma, as músicas se configuram não apenas como expressões artísticas, mas como espaços políticos nos quais essas mulheres se posicionam, rompem silêncios históricos e constroem uma “casa” própria. Como afirma Conceição Evaristo, “o meu texto é um lugar onde as mulheres se sentem em casa” (Evaristo *apud* Santos; Nunes, 2021) — e é justamente esse sentimento de reconhecimento e legitimidade que as letras promovem entre mulheres marginalizadas. Em última instância, o punk feminista das bandas analisadas se torna ferramenta de transformação, afirmação e resistência, reafirmando que escrever e cantar são atos profundamente políticos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo partiu do entrelaçamento entre a subalternidade e o feminismo decolonial para analisar como mulheres inseridas em contextos de exclusão epistêmica e social se apropriam da música punk como forma de escrita de si e de insurgência. A partir dos aportes teóricos de autoras como Gayatri Spivak (2010), María Lugones (2014;2020), Grada Kilomba (2019), Conceição Evaristo (2017), Djamil Ribeiro (2017) e Gloria Anzaldúa (2000), argumentou-se que as vozes subalternizadas, ao tomarem a palavra e se posicionarem como autoras, rompem com os silenciamentos impostos pelas estruturas coloniais, patriarcas e racistas. O texto trouxe a possibilidade de uma escrita subalterna e da perspectiva do lugar de fala.

É também nesse contexto de insurgência e busca por autonomia que o movimento *Riot Grrrl* surgiu no início dos anos 1990, nos Estados Unidos, como uma resposta feminista radical dentro da cena punk rock, articulando música, política e militância de forma visceral e direta. Seu legado reverbera até os dias de hoje e inspira iniciativas como as bandas Texuga e Klitoria, que atualizam o espírito contestador do *Riot Grrrl*, compondo um feminismo decolonial que ressignifica o punk como ferramenta de denúncia e subjetivação. As bandas analisadas não apenas ocupam o espaço simbólico do discurso, mas o transformam em território de resistência.

As letras das bandas cariocas Texuga e Klitoria foram compreendidas como formas legítimas de produção de conhecimento situado, capazes de tensionar as

lógicas normativas de gênero, raça e classe. Ao abordarem experiências de raiva, isolamento, enfrentamento e negação, essas composições tornam visíveis subjetividades historicamente silenciadas, convertendo afetos em ferramentas de denúncia e criação. Assim, em vez de serem representadas por outrem, essas mulheres reivindicam o direito de narrar suas próprias histórias e elaborar suas dores, angústias e revoltas a partir de uma perspectiva própria.

Desse modo, este trabalho reconhece a potência da música como espaço de enunciação e resistência, especialmente quando articulada a partir de um feminismo decolonial. A arte, quando mobilizada por mulheres em posição subalterna, constitui-se como território de luta, criação e reinvenção de mundos possíveis, ao permitir que elas se afirmem como autoras e protagonistas de suas próprias narrativas. Nesse sentido, o estudo contribui para ampliar o campo das epistemologias feministas ao reconhecer as práticas artísticas dessas mulheres como formas legítimas de produção de conhecimento, demonstrando que as expressões musicais também operam como modos de construção teórica ao elaborarem interpretações sobre a realidade social e proporem alternativas às narrativas hegemônicas.

Por fim, as teorias de gênero, juntamente com os estudos sobre subalternidade e pós-colonialidade, evidenciam a importância de considerar os marcadores sociais, como gênero, raça, classe e nacionalidade na produção de conhecimento e na compreensão dos processos de (re)construção das identidades contemporâneas. Nesse contexto, a análise realizada reforça a relevância de reconhecer os espaços culturais e sonoros como instâncias de produção epistemológica, nas quais se elaboram novas formas de compreender essas relações e de desafiar hierarquias.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sandra. Prefácio. //: SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 7-21.
- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.
- BAHRI, Deepika. Feminismo e/no pós-colonialismo. **Revista Estudos Feministas**, v. 21, n. 2, p. 659-688, 2013.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 11, p. 89-117, 2013.
- BALLESTRIN, Luciana. Feminismo De(s)colonial como Feminismo Subalterno Latino-Americano. **Revista Estudos Feministas**, v. 28, n. 3, p. 1-14, 2020.

MATTOS, Marcelo B. O "lugar de fala" e as "falas do lugar" na enunciação literária: o dilema pós-colonial. *Lit. teor. hist. crit.*, v. 23, n. 1, p. 161-184, 2021.

CAIAFA, Janice. **O Movimento Punk na Cidade do Rio: A Invasão do bando Sub.** Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

CAMARGO, Michelle A. "Manifeste-se, faça um zine!": uma etnografia sobre "zines de papel" feministas produzidos por minas do rock (São Paulo, 1996-2007). *Cadernos Pagu*, n. 36, p. 155-186, 2016.

COLLINS, Patricia Hill. **Intersectionality as critical social theory**. Durham: Duke University Press, 2019.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Intersectionality**. 1. ed. Cambridge: Polity Press, 2016.

DEL ROIO, Marcos. Gramsci e a emancipação do subalterno. *Revista de Sociologia e Política*, n. 29, p. 63-78, 2007.

DERRIDA, Jacques. **Of Grammatology**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997.

DIAS, Leticia Otero. O feminismo decolonial de Maria Lugones. //n. 8º ENEPED – Encontro Nacional de Ensino de Psicologia / 5º EPEX – Encontro de Ensino, Pesquisa e Extensão, UFGD/UEMS, 2015.

DOWNING, John D. H. **Mídia radical: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais**. São Paulo: Editora Senac, 2002.

EVARISTO, Conceição. Destaque Conceição Evaristo. *Revista Conexão Literatura*, n. 24, p. 5-10, 2017.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 2004.

FOUCAULT, Michel. Os intelectuais e o poder. //n. MACHADO, Roberto (Org.). **Microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 2004. p. 41-46.

FREIRE, Maíra Samara de Lima. Do silenciamento ao (re)conhecimento: quando a fala se transborda na escrita. *Cadernos de Campo*, v. 29, n. 1, p. 268-277, 2020.

GALLO, Ivone. Punk: Cultura e Arte. *Varia História*, v. 24, n. 40, p. 747-770, 2018.

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

GRAMSCI, Antonio. **A questão meridional**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GUERRA, Paula; STRAW, Will. I wanna be your punk: o universo de possíveis do punk, do D.I.Y. e das culturas underground. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 6, n. 1, p. 5-16, 2017.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação*: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LORDE, Audre. Os usos da raiva: mulheres respondendo ao racismo. //n. LORDE, Audre (Org.). *Irmã Outsider*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 155-169.

LUGONES, Maria. Colonialidade e Gênero. //n. HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 52-83.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*, v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014.

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

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. //n. LANDER, Edgardo (Org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000. p. 777-832.

RAGO, Margareth. Escrita de si, parresia e feminismos. //n. VEIGA-NETO, Alfredo; CASTELO BRANCO, Guilherme (orgs.). *Foucault, Filosofia e Política*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. p. 251-267.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2017.

SANTOS, Silvana Alves dos; NUNES, Jozanes Assunção. Gênero, Maternidade e Violência em "Quantos Filhos Natalina Teve?", de Conceição Evaristo. //n. *Seminário De Educação (Semiedu)*, Porto Alegre, 2021.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Recebido em 3 de julho de 2025.
Aprovado em 20 de novembro de 2025.

