

ARTES FEMINISTAS PARA ALEGRAR
BECOS TRISTES¹. GÊNERO, DIY E *OUTRAS*
CENAS ARTÍSTICAS NO SUL GLOBAL

*FEMINIST ARTS TO BRIGHTEN GLOOMY
ALLEYS: GENDER, DIY AND OTHER ART
SCENES IN THE GLOBAL SOUTH*

*ARTES FEMINISTAS PARA ALEGRAR CALLEJONES
TRISTES: EL GÉNERO, EL DIY Y OTRAS
ESCENAS ARTÍSTICAS EN EL SUR GLOBAL*

Paula GUERRA*

RESUMO: Compreender o que significa ser mulher e artista dentro das (sub)(pós)-subculturas no Sul Global torna-se tarefa crucial no presente. Tal linha de abordagem pretende produzir conhecimentos que se distanciem das perspectivas unidirecionais para (e nos países) do Norte Global. Nesse sentido, exploramos como as práticas *do-it-yourself* (DIY), articuladas aos movimentos feministas, num viés decolonial e interseccional, se arrogam enquanto formas de existência cultural-artística *versus*

* Professora Associada de Sociologia na Universidade do Porto e Investigadora no Instituto de Sociologia da mesma Universidade. Paula é Professora Associada Adjunta do Griffith Centre for Social and Cultural Research da Griffith University na Austrália e Professora Colaboradora Externa no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo no Brasil. É ainda investigadora do CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, do Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território (CEGOT) e do DINÂMIA'CET – Iscte, Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território. É fundadora/coordenadora da Rede Todas as Artes: Rede Luso-Afro-Brasileira de Sociologia da Cultura e das Artes e da KISMIF (kismifconference.com e kismifcommunity.com). É presidente da International Association for the Study of Popular Music (IASPM) Portugal e vice-coordenadora da Research Network de Sociologia da Arte da European Sociological Association. Coordena vários projetos de investigação subordinados às culturas juvenis, à sociologia das artes e da cultura, à cocriação artística e arte participativa, metodologias e técnicas de investigação, culturas DIY, entre outros temas. Tem igualmente orientado mais de uma centena de projetos de mestrado, doutoramento e pós-doutoramento nas áreas mencionadas. Paula é editora-chefe (com Andy Bennett) da revista da SAGE *DIY, Alternative Cultures and Society* e da da Bloomsbury Academic Book Series *Critical Studies in Do-it Yourself Cultures – Bloomsbury Publishing Inc.* Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2377-8045>. Contato: pguerra@letras.up.pt / mariadeguerra@gmail.com.

¹ Título inspirado no poema “Minha Cidade” de Cora Coralina (2009).

uma definição tradicionalista de tais formas de enfrentamento enquanto modos de resistência. Nos países do Sul Global, persistem diversas (e cumulativas) barreiras à representatividade de gênero nas cenas artísticas e culturais – resultado de uma longa tradição vigente, no âmbito das sociedades patriarcais, que perpetuam a hegemonia masculina. Este artigo reflete as narrativas e as percepções de trinta mulheres artistas brasileiras que, apesar das violências simbólicas que enfrentam, constroem formas marcantes e multifacetadas de (re)existência cultural e artística no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Gênero. Existência e resistência. DIY. Cenas artísticas e culturais, Sul Global.

ABSTRACT: *Understanding what it means to be a woman and an artist within (sub)(post)-subcultures in the Global South is a crucial task in the present. This approach aims to generate knowledge that diverges from the unidirectional perspectives produced for (and within) Global North countries. In this context, we explore how do-it-yourself (DIY) practices, in articulation with feminist movements from a decolonial and intersectional perspective, assert themselves as forms of cultural-artistic existence, as opposed to the traditionalist notion of such practices merely as modes of resistance. In the Global South, multiple and cumulative barriers to gender representation persist within artistic and cultural scenes, a result of long-standing patriarchal structures that sustain male hegemony. This article examines the narratives and perceptions of thirty Brazilian women artists who, despite the uncertainties and the symbolic and psychological violence they face, construct significant and multifaceted forms of cultural and artistic (re)existence in Brazil.*

KEYWORDS: *Gender. Existence and resistance. DIY. Artistic and cultural scenes, Global South.*

RESUMEN: *Comprender qué significa ser mujer y artista dentro de las (sub) (pos)-subculturas en el Sur Global es una tarea crucial en la actualidad. Este enfoque busca generar conocimientos que se alejen de las perspectivas unidireccionales producidas para (y en) los países del Norte Global. En este sentido, exploramos cómo las prácticas do-it-yourself (DIY), en articulación con los movimientos feministas desde una perspectiva decolonial e interseccional, se erigen como formas de existencia cultural-artística, en contraposición a la noción tradicionalista de estas prácticas únicamente como modos de resistencia. En el Sur Global, persisten múltiples y acumulativas barreras para la representación de género en las escenas artísticas y culturales, resultado de estructuras patriarcales arraigadas que perpetúan la hegemonía masculina. Este artículo analiza las narrativas y percepciones de treinta mujeres artistas brasileñas que, a pesar de las incertidumbres y la violencia simbólica y psicológica que enfrentan, construyen*

formas significativas y multifacéticas de (re)existencia cultural y artística en Brasil.

PALABRAS CLAVE: *Gênero. Existencia y resistencia, DIY. Escenas artísticas y culturales, Sur Global.*

Prolegómenos. Estar em cena no presente para mudar o futuro

O presente artigo visa contribuir para o debate sobre as mudanças culturais, de valores e políticas, ao mostrar os modos como as práticas feministas junto de cenas artísticas e (sub)culturais brasileiras desafiam instâncias tradicionais de consagração. Desse modo, discutimos em que medida esses movimentos DIY (faça-você-mesmo), ao mobilizarem ideais feministas (Reitsamer, 2019), se tornam um exemplar de novos processos de legitimação e distinção (Janes & Sandell, 2019), questionando os modos estabelecidos de reconhecimento cultural e de atribuição de valor simbólico. Na verdade, a nossa proposta demonstra como, em contextos do Sul Global, as mulheres artistas e as suas práticas DIY podem deslegitimar a visão androcêntrica incrustada ligada à “incorporação do preconceito desfavorável contra o feminino” (Bourdieu, 1999, p. 28). Advogamos, dessa forma, que tais movimentos não apenas resistem às lógicas hegemônicas, mas propõem novas formas de atribuir valor simbólico (Guerra, 2020, 2021), corroborando uma renovada compreensão de distinção cultural e artística.

Para além da análise do feminismo e das práticas DIY, este artigo discute como as mudanças culturais-artísticas recentes e as transformações políticas, econômicas e sociais no Brasil impactaram e continuam a impactar os processos de legitimação e distinção das práticas e obras dessas mulheres. Sob essa ótica, examinamos como as artistas aqui retratadas negociam novos valores e redefinem critérios de reconhecimento cultural ao construir redes de solidariedade e de práticas estéticas de contrapoder (Janes & Sandell, 2019).

Partindo de Bishop (2012) arrogamos que a transformação cultural e artística, acompanhada de mudanças políticas, econômicas e sociais, tem reconfigurado os processos tradicionais de legitimação e distinção das práticas artísticas. Outrossim, ao se apropriarem de práticas DIY e adotarem uma postura crítica diante dos mecanismos tradicionais de reconhecimento, essas artistas não apenas desafiam as normas culturais homogêneas e patriarcais, mas também ampliam as fronteiras daquilo que é considerado um produto artístico, abrindo espaço para uma reinterpretação que reflete, por seu turno, as dinâmicas contemporâneas de poder e de resistência. Guerra (2023a) oferece uma perspectiva reveladora sobre a dinâmica dos espaços alternativos, nos quais as práticas artísticas se imbricam com formas de

resistência política e social, defendendo que esses ambientes *underground* – onde atuam as entrevistadas – são laboratórios de inovação que transcendem os modelos institucionais convencionais, propiciando a emergência de estéticas de contrapoder e a construção de narrativas utópicas. Nesse ponto, este trabalho dialoga diretamente com as discussões sobre feminismo e práticas DIY, advogando que as cenas *underground* não só promovem a autonomia criativa, mas também incentivam a construção de redes de solidariedade que fortalecem a voz de grupos historicamente excluídos.

Dentro das cenas pós-subculturais, especialmente no que se refere ao Sul Global, e mais concretamente no Brasil, ser mulher e ser artista sugere implicações distintas no que toca aos modos de resistência que se verificam no Norte Global. Apoiando-nos nos contributos de Sharp e de Threadgold (2019), torna-se possível entender as cenas punk como uma *illusio* (Bourdieu, 1986), aspeto que também pode ser aplicado aos movimentos e aos ideais feministas, no sentido em que estes se afiguram enquanto ato de resistência à normatividade e às práticas dominantes. Nas cenas pós-subculturais do Sul Global, ser mulher e artista implica em enfrentar desafios e desenvolver estratégias de resistência que diferem significativamente das práticas observadas no Norte Global. No Brasil, o feminismo configura-se como uma atitude antissistema que transcende a reação contra normas estabelecidas, enquanto se alinha ao *ethos* e *praxis* DIY como um instrumento de autonomia e afirmação.

Apesar das mulheres sempre terem tido um papel dentro do campo artístico – mais especificamente nas cenas musicais – com frequência eram-lhes negados papéis de liderança, acabando estas por serem colocadas em posições de subordinação. Tal fenómeno é histórico, estrutural e inerente a diversos (sub)gêneros musicais. Na senda de Anzaldúa (1990), Guerra (2024b) elabora esta questão, adiantando que tendencialmente existe uma má compreensão das expressões simbólicas da resistência face a modelos normativos e hegemônicos. Tais *formas de existir* permitem que cada mulher se transforme na principal protagonista da sua história e da sua prática artística, no sentido em que nos encontramos perante *modos de estar em cena* efetivos. Conforme Guerra (2023a) argumenta, a resistência, frequentemente vulgarizada, precisa ser repensada não apenas como uma reação isolada, mas antes como uma postura que é inerente à forma de se viver e se expressar, especialmente no caso do Sul Global. Nesse sentido, pretendemos aferir que os modos de *estar em cena* emergem como práticas que transformam o quotidiano, convertendo a experiência pessoal numa ferramenta de (re)legitimação cultural e de subversão dos padrões impostos, possibilitando a construção de carreiras artísticas perenes. Ao integrar o DIY e o feminismo, observa-se uma intersecção entre o afetivo e o eficaz, onde a arte de existir se torna um processo dinâmico que desafia as estruturas hegemônicas e promove uma reconfiguração dos espaços de poder.

As transformações políticas e econômicas no Brasil, especialmente na última década, têm germinado tensões nos modos de produção e de consumo de arte, bem como têm influído fortemente as dinâmicas de autonomia e de sobrevivência econômica das artistas (Giannini & Bowen, 2019). Logo, essas mulheres, reconfiguram os seus modos de legitimação, seja por meio de festivais independentes, coletivos DIY, produções colaborativas ou através de outras tipologias de criação artística fora do circuito massivo. Nesse sentido, as práticas feministas de resistência passam a ser vistas também como modos de existência (Guerra, 2021), ou seja, constituem um conjunto de valores e de formas de organização social que tensionam a distinção cultural legitimada pelas instituições dominantes (Bourdieu, 1986). Ao lançarem mão de uma ética DIY, as artistas, não apenas rejeitam uma lógica industrial capitalista (Haenfler, 2006), como também criam critérios de prestígio e de distinção baseados na cooperação e no compromisso com lutas feministas e antirracistas. Observa-se, assim, a formação de um capital cultural próprio (Bourdieu, 1986) que circula em redes independentes e que desafia a consagração canônica das grandes instituições artísticas.

A nossa análise foi construída a partir de uma amostra não intencional de trinta entrevistas em profundidade² com mulheres de diferentes contextos sociais e idades cujos discursos e representações foram analisados de forma diacrônica e sincrônica. Une estas mulheres a sua localização no Nordeste brasileiro: Fortaleza, Mossoró, Cairiri, Teresina, Recife e Juazeiro do Norte. Estão ligadas a diferentes artes e criatividades de pendor alternativo: edição discográfica, fanzines, cinema, performance, música, design, moda e artes visuais³. Pretendeu-se traçar uma genealogia do contato e envolvimento com as artes por parte destas protagonistas, mas também aferir acerca das suas representações sobre a condição e o lugar da mulher artista no Brasil e dentro das cenas artísticas de que elas fazem parte (McRobbie & Garber, 1997).

Tal como em outras abordagens (Guerra, 2024c), a estrutura econômica e financeira do Brasil, bem como os constrangimentos sociais, políticos e culturais,

² Procedemos por uma abordagem tipo bola de neve na qual a primeira entrevistada indicou outras. As entrevistas foram transcritas e analisadas com base em procedimentos de análise de conteúdo categorial. A ministação das entrevistas seguiu todos os requisitos éticos da Associação Portuguesa de Sociologia e da American Sociological Association. Procedemos à obtenção de consentimento informado junto das entrevistadas para a utilização de excertos para efeitos de análise sociológica.

³ As entrevistas a estas mulheres foram realizadas entre 2018 e 2024. Primeiramente, foram realizadas no âmbito do Projeto de Cooperação Transnacional *Under Connected. Cenas musicais luso-brasileiras on e off line* desenvolvido pelo Instituto de Sociologia da Universidade do Porto e pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Depois, e a partir de 2021, estas entrevistas inserem-se no Projeto *Sons Pe(r)didos. Lost and Found Sounds. Cultural, Artistic and Creative Scenes in Pandemic Times* que se encontra em desenvolvimento no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Para mais detalhes, consultar <https://www.kismifcommunity.com/pt/>. Agradeço à Ana Oliveira e à Sofia Sousa o seu apoio na transcrição e na análise das entrevistas.

desenvolvem e agudizam problemas de desigualdade que podem causar diversos e profundos impactos nos setores criativos e nas atividades artísticas, fazendo com que o *ethos* DIY seja mais do que um ato de resistência. É, sobremaneira, um ato de sobrevivência-existência, pois as possibilidades de seguir carreiras são quase nulas fora do espectro dessa criatividade *underground*, contrariamente ao que se verifica nos eixos gravitacionais anglo-saxônicos do Norte Global.

Sobre(viver). Uma retórica de (re)existência

A ausência das mulheres em diversas áreas contribuiu largamente para o estabelecimento de uma hegemonia masculina sobre as histórias da cultura popular (Guerra, 2023c). Uma forma de romper com esta perspectiva assenta na análise dos movimentos *riot grrrl*, na sua globalidade e multiplicidade de expressões (Downes, 2012). Partindo desta premissa, não podemos deixar de estabelecer um paralelismo entre as nossas entrevistadas e as mulheres estudadas por Downes (2012), no sentido em que estas eram membros constituintes dos movimentos *riot*. Afastando-nos de uma abordagem eurocentrada, torna-se possível – passo a passo – verificar algumas semelhanças entre as mulheres do Norte Global e as mulheres do Sul Global, principalmente por as entendermos como mulheres que procuram expressar-se através da arte, quer seja pela música, pelos fanzines, pela fotografia ou pela dança.

O feminismo e os movimentos *riot* associados a uma lógica DIY são elementos históricos que permitem uma compreensão da atualidade (Reitsamer, 2019) na exata medida em que consolidaram e auxiliaram na produção de uma “alteração nas posições subordinadas das mulheres dentro das subculturas *punk*, de consumidoras ou observadoras para produtoras” (Piano, 2003, p. 244). A influência do movimento *riot grrrl* transcende o seu contexto original, descerrando caminho para novas formas de resistência e de criação artística que se perpetuam na atualidade. A prática DIY – que caracteriza esse movimento – continua a inspirar artistas a construir espaços alternativos, onde a crítica às estruturas de poder se manifesta de modo orgânico-simbiótico (Marinas, 2022). Paralelamente, os movimentos e as ideologias feministas que foram veiculados através dos movimentos *riot grrrl* promoveram uma reconfiguração significativa nas relações de poder dentro dos ambientes artísticos. Essa transformação impulsionou a criação de redes solidárias e colaborativas, que conectam ativistas e artistas tanto local quanto globalmente, possibilitando o surgimento de novas narrativas e a ampliação das vozes feministas em campos historicamente dominados pelo machismo (Allison, 2017).

Em relação a estes movimentos, importa mencionar a importância da Terceira Onda Feminista, relativamente às exigências dos feminismos inclusivos (Marinas, 2022). Em relação a este tópico – e sendo um ponto importante para

compreendermos a trajetória das entrevistadas, relevamos que Crenshaw (1991) é a principal responsável pela introdução do conceito de interseccionalidade. Através deste conceito, nomeiam-se todas as opressões ou privilégios que uma pessoa sofre ou desfruta, consoante as diferentes categorias sociais às quais pertence (Marinas, 2022), ou seja, dependendo da raça, do gênero, da identidade sexual, da religião, do local de procedência, do sexo, entre outros, a pessoa terá ou não experiências discriminatórias (Rice *et al.*, 2019). Com efeito, esta teoria foi desenvolvida com o intuito de explicar a distribuição de poderes e privilégios através de diferentes ramificações, (re)significando as políticas de identidade e criticando, consequentemente, o feminismo branco que imperava na sociedade (Phoenix & Pattynama, 2006).

Nos debates contemporâneos, o conceito de interseccionalidade tem vindo a ser aplicado tanto na análise empírica das desigualdades como na formulação de estratégias políticas e ativistas. Collins (2022) expandiu esta abordagem ao enfatizar a importância do conhecimento situado e da consciência crítica para a transformação social, evidenciando como as experiências de opressão se entrelaçam e constroem realidades únicas para cada indivíduo. Mais recentemente, Cho *et al.* (2013) propuseram uma reflexão aprofundada sobre os desafios e as potencialidades da interseccionalidade como campo de estudos, realçando a necessidade de uma abordagem que incorpore a complexidade das interações entre as diversas formas de desigualdade. Paralelamente, a prática DIY é amplamente associada ao *punk*, especialmente se o pensarmos enquanto (sub)cultura ou cena musical (Dunn & Farnsworth, 2012). A prática DIY no Sul Global vai além da associação a uma cena musical, isto é, esta é vista como a única saída e solução para uma carreira e tomada de uma profissão. É um *modus operandi*. Torna-se possível estabelecer uma aproximação com o código ético definido por Ambrosch (2011), uma vez que a conexão entre o feminismo e o DIY pressupõe atenção e preocupação face às injustiças sociais e aos direitos individuais, tais como as problemáticas patriarcais, LGBTQI+ ou o machismo, preconizados pelas próprias criações artísticas destas mulheres.

Os movimentos *riot grrrl* sempre se assumiram como uma oposição aos mecanismos de desigualdade de gênero estruturais que desde cedo se impuseram (Schilt, 2004), contudo quando pensamos em países do Sul e em todas as suas condicionantes sociais, políticas, econômicas e culturais, não podemos deixar de pensar sobre a eficácia e o sucesso que estes movimentos e iniciativas de oposição tiveram ou ainda têm. Tal espectro foi um dos motivos que fez com que decidíssemos abordar esta temática, partindo dos contributos da Angela McRobbie (2004). A autora apresenta uma série de *frames* e de visões conceituais sobre aquilo que é conhecido como pós-feminismo, sendo de destacar os elementos que compõem a cultura popular como uma forma de “desfazer” os avanços feministas que foram alcançados desde os anos 70 e 80.

Partindo do pressuposto de McRobbie (2004), encontramos alguns trabalhos que evidenciam empiricamente tais considerações (Wilson, 2004; Haenfler, 2006; Guerra, 2021): nestas investigações, o número de mulheres como criadoras e fruidoras é mais reduzido do que o número de homens. Tais fatores fazem com que sejam mais evidentes o domínio e a hegemonia masculina face à organização e à gestão de uma cena local, aspeto que implica que as mulheres fiquem para segundo plano, perpetuando a ideia da submissão, e ainda que os seus contributos e vozes não possuam uma dimensão ativa. Além da invisibilidade, encontramos-nos perante processos de objetificação (Kanemasu & Asenati, 2020). Apesar de as mulheres não obterem papéis de prestígio e de liderança dentro das cenas locais, não é incomum o uso dos seus corpos e da sua imagem sexualizada e sensualizada para publicitar eventos (Kristen & Elke, 2012). Concomitantemente, são diversos os entraves que emergem, desde o sexismo ao machismo, passando pelo escrutínio profundo a que os seus trabalhos e capacidades estão sujeitos comparativamente ao trabalho desenvolvido pelos artistas do sexo masculino (Haenfler, 2006). O feminismo e a prática DIY são a resposta, com frequência, às pressões e às representações sociais, como é o caso da atribuição de rótulos como a “namorada” ou a “wanna-be”.

Faça-você-mesma, mas sobretudo PARA VOCÊ MESMA

Considerando a temática do espaço, Domosh e Seager (2001) discutem as diversas formas nas quais o espaço público e privado confluem, especialmente no que se refere aos papéis sociais que são desempenhados. Estes papéis são codificados, analisados e interpretados à luz do gênero, e, para tal, os homens são predominantemente relacionados com a esfera pública e as mulheres com a esfera privada. O que é que isto significa? Aos homens é-lhes conferida a possibilidade de se afirmarem na esfera pública, isto é, de se apresentarem a si e aos seus projetos artísticos ao vivo, é-lhes proporcionado prestígio e crédito pelo seu trabalho. As mulheres assumem os papéis da esfera privada, visto que acabam por ser relegadas ao papel de dona de casa, de mãe, de cuidadora, de mulher e de namorada, sendo-lhes negada – paulatinamente – a possibilidade de se afirmarem enquanto artistas (Federici, 2019). As bandas de sucesso que são promovidas, divulgadas por todos os meios de comunicação e profissionalizadas, são predominantemente masculinas. As bandas femininas, por oposição, assumem posições de destaque em cenas *underground*, em que mesmo assim o seu valor é questionado. Estamos então perante aquilo que Mullaney (2007) apelida de “elenco de apoio”, implicando fortes marginalizações dos papéis que as mulheres possuem dentro das cenas musicais e dentro das indústrias culturais no setor cultural e criativo no presente.

Simultaneamente, como vemos nos trajetos e carreiras destas mulheres, caminhamos paulatinamente para o início do delineamento de um novo quadro de práticas culturais DIY. Mais acentuadamente, a apropriação dos princípios e práticas DIY por parte de muitos indivíduos na modernidade tardia, revele a sua oposição – tanto pessoal como, em muitos casos, coletiva – ao domínio apertado do neoliberalismo num contexto global. Ao optar por um estilo de vida baseado no *ethos* e na *praxis* DIY, estas mulheres podem articular de forma mais incisiva o seu sentido de distância face às políticas institucionais e culturais da existência neoliberal tal como desvelou a pesquisa de Imray Papineau (2023; 2024) nas Filipinas.

À semelhança daquele que foi o processo de consolidação do DIY no Reino Unido em termos históricos, no Brasil e em outros países do Sul Global como a Argentina, com os movimentos *riot*, roteiros semelhantes têm-se vindo a traçar. Trata-se da afirmação de novas formas de protesto e de politização da juventude – especialmente de jovens mulheres – ao mesmo tempo que se fornece e que se cria um solo fértil para a prossecução de uma subversão cultural feminista, assente no DIY (Hankivsky, 2014). Tenhamos como modelo a criação de revistas feministas radicais e de *fanzines*, cujas temáticas se focam no gênero, na sexualidade, na negritude tal como é o caso da *Hard Grrrls* ou o *Lambe-Buceta*. É dentro destas circunstâncias que prolifera o DIY e que, curiosamente, algumas das nossas entrevistadas iniciaram a sua atividade artística: dentro de meios de produção independentes, dando depois origem à criação de coletivos. As políticas de localização, no contexto deste artigo, constituem-se num conceito que visa desvendar uma estratégia que permite a construção e a articulação de identidades e práticas subversivas a partir de uma perspectiva profundamente enraizada no contexto local. Este conceito implica que estas mulheres artistas, ao adotarem meios de produção independentes – como a criação de *fanzines*, livros ou vídeos –, situam a sua ação numa dimensão onde as especificidades culturais, sociais e políticas do seu ambiente são reconhecidas e valorizadas. Por outras palavras, essas políticas de localização possibilitam a exploração e a negociação de questões como a sexualidade, o gênero, a identidade, a raça, a orientação sexual e a classe, dando voz às experiências que, de outra forma, seriam marginalizadas ou silenciadas (Lugones, 2010; Mignolo, 2000).

Esta abordagem não apenas legitima a diversidade de experiências e a riqueza das vivências individuais, como também cria um terreno fértil para a subversão das narrativas hegemônicas. Num contexto global, onde as práticas artísticas e políticas frequentemente se encontram sujeitas a discursos uniformizadores, as políticas de localização oferecem uma alternativa que desafia a universalidade dos paradigmas dominantes, dado que ao enraizarem a sua prática na realidade específica do Sul Global, práticas como o DIY tornam-se instrumentos eficazes de resistência, ao permitirem uma reinterpretação dos símbolos e dos discursos que moldam as estruturas

de poder. Para além disso, estas políticas promovem um diálogo entre a experiência local e as dinâmicas globais, criando pontes que possibilitam (ou tentam) a troca de práticas e saberes entre diferentes contextos. Esta intersecção entre o local e o global facilita a emergência de formas de protesto e de ativismo que são simultaneamente enraizadas na realidade imediata e capazes de dialogar com desafios e exigências de escala internacional (Gibas *et al.*, 2025). A adoção desta abordagem permite que estas artistas não apenas reivindicuem o seu espaço, mas também contribuam para a transformação das condições sociais e culturais do seu entorno. A utilização do DIY como ferramenta de intervenção e a sua consequente importância para estas jovens mulheres, reside na capacidade de construir diferentes “conceitos de feminilidade” (Kearney, 1998; Ussher, 1997).

Bell (2017) argumenta que, embora as práticas de arte participativa nem sempre gerem mudanças sociais imediatas ou de larga escala, seu valor intrínseco reside na criação de espaços onde as identidades alternativas podem ser articuladas e afirmadas. Nesse sentido, a construção de narrativas em contextos (sub)culturais, como é o caso das nossas entrevistadas, mesmo com um impacto reduzido ao nível do tópico da transformação social alargada, serve como um mecanismo fundamental para a autorrepresentação. Ao explorar essas práticas, as artistas não só desafiam os modelos dominantes, mas também abrem caminho para uma nova forma de envolvimento cultural que permite o questionamento e a reinterpretação de hierarquias preestabelecidas, tal como destacado por Reitsamer (2019) ou Guerra (2021, 2024b). A prática DIY, e pensando nos contributos de Giroux (1992), vem enfatizar as tais experiências de resistência e de existência, distanciando-as dos convencionais atos de rebelião associados aos movimentos punk, dado que pressupõem um processo de flexibilidade transformativa. Giroux também destaca que os atos de resistência necessitam de uma condenação de ideologias repressivas, bem como devem conter em si mesmas críticas às situações desiguais que são vividas, daí que estes atos possam ser considerados utópicos (Guerra, 2023a), daí enunciarmos o DIY enquanto modo de existência subversivo.

Criar para (sobre)viver, ou (sobre)viver para criar

DeNora (2000) faz uma exploração das relações existentes entre a música e as trajetórias biográficas das mulheres entrevistadas. Nesse sentido, a música e as práticas artísticas assumem-se como uma componente chave na produção identitária ao longo da vida destas mulheres, uma vez que demonstra estar “incorporada na memória e continua incorporada através de processos de flexibilidade” (Bennett e Taylor, 2012, p. 233). Em termos de uma breve caracterização sociográfica, podemos afirmar que estas mulheres são provenientes de diversos estados do nordeste

brasileiro – como vimos anteriormente –, sendo que a maioria se insere numa classe social valorizada e de certo modo privilegiada, pois possuem níveis de escolaridade elevados ao nível da licenciatura, mestrado ou até mesmo, formação musical e artística específicas. No que toca às suas profissões, também aqui possuímos um espectro analítico diversificado, fazendo com que seja possível obter informações multifacetadas sobre a importância da prática DIY, mas também opiniões no que diz respeito à condição e ao lugar da mulher artista. Estamos assim, perante professoras, fotógrafas, designers, produtoras, *fanzineiras* e musicistas. Estas características são ainda mais marcantes quando pensamos na condição em que se encontra o restante da população artística feminina brasileira.

Estas mulheres possuem idades entre os 28 e os 49 anos. Efetivamente, dado o escopo etário alargado, torna-se possível estabelecer uma relação com a perspectiva de Hodgkinson (2011), especificamente quando enfatiza e defende a expansão no tempo de permanência, de participação e de inserção numa (sub)cultura, dado que estas manifestaram o seu interesse artístico muito cedo e este permanece de modo contínuo para a sua vida adulta. Torna-se então importante refletir sobre como é que se processaram, em termos longitudinais, os atos de resistência, de conscientização e de luta contra as opressões de um sistema patriarcal, e no fundo como é que estes processos dão origem a uma forma de existir e de estar dentro de uma sociedade e de um contexto profundamente estigmatizante e desigualitário. Devemos compreender como é que a participação numa cena e num campo subcultural proporcionou uma imersão duradoura nas artes.

Uma vez que abordamos a imersão geracional subcultural, tornou-se atinente compreendermos como é que se processaram os primeiros contatos e encontros com a arte, e neste caso o papel dos pais foi essencial, visto que também existem diversos estudos que demonstram a importância da família no desenvolvimento do gosto pela arte. Um aspeto interessante surgiu após a análise dos discursos das entrevistadas: frequentemente, foram as mães que mesmo não sendo artistas, as incentivaram a fruir produções artísticas e culturais diversificadas, desde a música, à literatura, fotografia, cinema e dança.

Tal como demonstrou DeNora (2000), as entrevistadas destacavam que o seu interesse pela arte remete para processos de construção identitária, pois afirmavam que desde que têm memória e consciência de si, possuem interesse e apetência para o campo artístico, principalmente no que se refere ao desenho e à música, mais concretamente na aprendizagem de instrumentos. Um segundo eixo que vem no seguimento do anterior, e que se insere dentro da dominação e da hegemonia masculina, prende-se com a condensação dos discursos das entrevistadas que se articula com a maior presença dos homens dentro das cenas, conferindo-lhes papéis-chave de liderança, vejamos:

Então, o meu interesse pela música não me envolve necessariamente a mim como mulher, mas a mim na minha relação com o homem, quero dizer que eu tinha alguns interesses e gostava de algumas coisas mas não conhecia o *noize* propriamente dito e aí eu conheci o Pedro que era a pessoa que organizava essas coisas aqui em Recife e foi com ele que eu conheci o Noize (Lucília, 32 anos, Licenciatura, Música e Produção de Eventos, Recife)

Reddington (2007) aborda algumas das razões que levavam jovens mulheres a entrarem no mundo musical e a formarem as suas próprias bandas totalmente femininas, começando já aqui a termos um vislumbre de algumas das práticas DIY levadas a cabo, quer fosse para a promoção da banda, a realização de shows e o investimento em equipamentos e numa carreira artística. Assim, estamos paulatinamente a obter *insights* sobre a existência de um *ethos* (Guerra, 2023c) característico desses atos de resistência e de afirmação, tal como nos referem as nossas entrevistadas. Ao perceber o interesse primário sobre o campo artístico e cultural, torna-se possível avançarmos com a apresentação das diversas dimensões DIY patenteadas nos discursos das entrevistadas.

A lógica e a prática DIY não se prende apenas com processos de aprendizagem de instrumentos ou de desenvolvimento de competências relacionadas com outras práticas artísticas que, por sua vez, surge no seguimento do primeiro contato com as artes. Este interesse primário que se traduziu numa necessidade de aprendizagem à medida que esse mesmo interesse se vai cimentando, verifica-se numa espécie de profissionalização que fez com que as entrevistadas procurassem investir na sua formação artística, dando-se uma passagem de consumidoras culturais para produtoras culturais (Dunn & Farnsworth, 2012). Ao mesmo tempo que se consolida esta passagem, passamos a verificar a emergência de uma necessidade de serem ativadas práticas *do-it-yourself* para a manutenção da atividade artística que, a longo se-prazo, era algo visto como um entrave, pois as mulheres acabavam por exercer várias funções, tais como no âmbito da produção, de *management*, entre outros, fazendo com que o interesse inicial de criação fosse desvanecendo.

Quando se está em turnê sem *manager* toda a gente tem de se desdobrar. (...). Nós só conseguimos viver da nossa banda porque nós não temos *manager*, nem técnico de som, etc., porque se tivéssemos de pagar a esses profissionais, não íamos ter dinheiro para viver (Rute, 39 anos, Mestrado, Música, Teresina).

Fazíamos tudo o que é preciso para dar certo e isso gera muito desgaste, nem sempre fazíamos o que queríamos fazer, ainda mais numa idade de 20 e poucos anos em que a gente está decidindo outras coisas da vida (Alice, 33 anos, Mestrado, Professora de Inglês e Fanzineira, Fortaleza).

Além das dificuldades sentidas no âmbito da inserção dentro do campo artístico, essas mulheres também sofrem com outros entraves relacionados com a questão racial e sexual. A grande maioria das entrevistadas está ou já esteve envolvida com projetos relacionados com a comunidade LGBTQI+, cujo principal objetivo é o de promover a discussão sobre a sexualidade, mas também, combater o estigma face à homossexualidade. Outro aspeto interessante prende-se à própria composição e caracterização do campo artístico de acordo com o gênero e com a sexualidade dos seus participantes, estando aqui patente também a importância do exercício de práticas DIY e artísticas, enquanto meio de resistência e de existência, enquanto são desafiadas as normas de gênero,

Sim um pouco, o pessoal costuma fazer não é exposição...é performance ou fazem também desenhos e essas coisas que estão mais ligadas...eu acho que de forma geral as minorias estão... querem o seu espaço e querem ser ouvidas, ter a sua voz e então o momento pede isso... mostrar que a gente também paga imposto e tem que ter seus direitos (Lídia, 30 anos, Licenciatura, Música, Produtora Musical e Fanzineira, Mossoró).

Junto como o movimento muito forte das mulheres veio o movimento do LGBTQ e aí nesse sentido, existe a discussão de que além da questão da mulher ser mulher veio a discussão de que gênero se torna pertinente nesse momento...se fala de mulheres a gente fala de um gênero e de pessoas que precisam ser incluídas nesse gênero, a gente começou até a ter artistas que despoletaram com essa bandeira que não é necessariamente de Recife. [...] em São Paulo, temos Liniker e Linn da Quebrada, vários artistas que estão apontando essa questão, que se unem às mulheres como Larissa e em alguns momentos a gente encontra as conexões de não apenas se discutir a mulher mas também a mulher negra, a indígena (Laura, 28 anos, Frequência Universitária, Produtora Musical e Gestão Cultural, Recife).

Mais do que lutas pela igualdade, estamos perante lutas pela subjetividade, especialmente quando nos focamos nestas questões relacionadas com os movimentos e com a importância da representatividade dos grupos LGBTQI+, dado que o objetivo passa pela realização pessoal e por uma definição identitária própria (Guerra, 2024b). A luta que é feita partindo de uma condição de existência marginal dentro das estruturas sociais convencionais, é um eixo central que caracteriza a existência e a resistência dessas mulheres. Tal como Becker (2007) nos afirma para o caso específico da arte enquanto forma de dizer sobre a sociedade, também estes discursos e posições assumem essa posição de denúncia e, mais do que isso, trata-se de modos de atuação sobre um mundo social, tirando partido da sua condição desfavorecida de mulher artista. São as chamadas artes de *ganhar a vida* (Guerra, 2024a).

As próximas duas dimensões possuem uma relação dual. Falamos das representações das mulheres sobre o machismo dentro da indústria, mas também da condição e do lugar que a mulher ocupa dentro do campo artístico. No âmbito do machismo, a principal questão que pretendemos destacar nos discursos prende-se com a objetificação da mulher artista (Wilson, 2004), no sentido em que as mulheres tendem a serem julgadas pela sua aparência e não pelas suas capacidades ou aptências artísticas e, aliada a esta situação surge a problemática dos papéis sociais e das representações. As narrativas destas mulheres vêm enfatizar aquilo que foi dito previamente, no sentido em que essas são frequentemente vistas como as namoradas. Contudo, esses estereótipos não são apenas perpetuados pelos homens, mas também por outras mulheres. Reflete-se aqui o que Ahmed (2017) expõe acerca das formas de resistência ao poder, entendendo-se tais constrangimentos e reivindicações como manifestações de uma existência não hegemônica, alinhada com a necessidade de incorporar estruturas recíprocas de intersubjetividade. Esta luta pelo reconhecimento social da diferença individual não se orienta, naturalmente, para o lado institucional do sistema político, nem se configura como uma exigência no domínio dos direitos legais. O sentido de ativismo presente nas atuais cenas juvenis é, sobretudo, vivenciado de forma quotidiana e mundana pelos seus jovens participantes, refletindo as necessidades diárias dos indivíduos de respeito social, afeto e reciprocidade por parte daqueles que os rodeiam.

Duncombe e Lambert (2021) oferecem uma análise aprofundada acerca do ativismo, relatando que o mesmo se afigura como sendo uma estratégia inovadora que transcende as formas tradicionais de protesto e de denúncia. Segundo os autores, o ativismo consiste em transformar as restrições e os constrangimentos impostos pelas estruturas dominantes num meio criativo de resistência, onde a expressão estética se converte num instrumento poderoso para a transformação social. Esta abordagem, que valoriza a criatividade e a autogestão, permite que os movimentos feministas e outras iniciativas se reconfigurem e se adaptem a contextos em constante mudança, promovendo uma forma de ativismo que, embora quotidiano, é capaz de desestabilizar hierarquias e estimular novas formas de diálogo e solidariedade. Igualmente Guerra (2022a) reforça a ideia de que o ativismo não só denuncia estereótipos – como as que perpetuam a posição das mulheres na indústria – mas também fomenta o desenvolvimento de práticas de resistência fundamentadas na criatividade e na colaboração. Apesar de existirem estes constrangimentos, também é de notar que as entrevistadas destacam um aumento significativo de mulheres dentro do campo da criação e da produção artística, especialmente no que se refere à fotografia e ao cinema, mas também em outras áreas como o teatro e a literatura, porém tal ainda não é tão marcante quando pensamos na esfera *punk* ou então em cenas musicais mais alternativas e *underground*, apesar de já existirem mais mulheres instrumentistas. Tenhamos como exemplo a banda *Damas Cortejam* que é composta por onze mulheres:

Eu acho que ultimamente tem sido uma relação que é vista como sendo assim mais normal [...] muito mais normal assim porque está aparecendo mais meninas fazendo tudo o que não fazia antes (Ana, 29 anos, Licenciatura, Editora de Música e Fotógrafa, Recife).

Dentro do campo musical-criativo ainda subsiste um ideal de que o lugar da mulher é o de dona de casa, não lhe sendo – social e culturalmente – conferida a liberdade para explorar outros caminhos. Para este caso vemos patente aquilo que referimos inicialmente sobre a diferenciação entre espaço privado e público, de acordo com os papéis sociais e com as representações de gênero (Domosh & Seager, 2001). Quando se pensa no nordeste brasileiro, as casas são predominantemente regidas por mulheres, isto é, são elas que ficam encarregadas de cuidar da casa e dos filhos, fazendo com que não lhes seja possível viver da arte. De acordo com os discursos enunciados, a visão das entrevistadas vai ao encontro daquilo que Mullaney (2007) enuncia quanto à caracterização das mulheres, dentro dos campos artísticos, como o “elenco de apoio”. Mais ainda, quando já existe uma carreira artística, com a maternidade, a mesma tende a quebrar-se (Bratich, & Brush, 2011). Existe um preconceito por parte de editoras e de organizadores de eventos em contratar mulheres que sejam mães. Em termos de mercado cultural e econômico, não é possível que isso aconteça, contrariamente a um homem. Coincidentemente, temos outro agravante que é um pouco exacerbado no Sul Global, especialmente no Brasil, a problemática da *rape culture*. Os entraves também passam pela sociedade, pois sair de casa é bem mais perigoso para uma mulher do que para um homem, existe um medo interiorizado de serem violentadas quando saem à rua, mais ainda quando frequentam espaços de shows e de convívio social. Todos estes processos articulam-se com a violência psicológica e simbólica que é exercida sobre as mulheres.

Um desfecho possível

As trajetórias aqui apresentadas revelam a complexa articulação entre processos de resistência e de existência no Sul Global, mais concretamente no Brasil. Pretendemos dar a entender os modos como estas mulheres, inseridas em contextos sociopolíticos marcados por desigualdades históricas e patriarcais, criam alternativas de visibilidade e de legitimação cultural que visam, na sua essência, a subversão de lógicas de poder dominantes (Downes, 2010; Guerra, 2022b, 2021, 2020). O feminismo e as práticas DIY despontam, na nossa leitura, não apenas como estratégias de oposição ao *status quo*, mas, sobretudo, enquanto formas de estar e de produzir artística e culturalmente, reivindicando a sua autonomia dentro das designadas cenas

artísticas frequentemente monopolizadas por homens (McRobbie, 2004; Haenfler, 2006).

Mais do que movimentos pontuais de resistência, as artistas entrevistadas e as suas práticas artísticas demonstram formas de existência (Guerra, 2024a, 2023a, 2022b), fundamentada em valores como a horizontalidade, a cooperação, a inclusão e a politização. Essas dimensões criam gramáticas de ação que questionam a hierarquia consagrada que afeta os papéis de gênero no contexto dos mais diversos campos artísticos (Griffiths, 2020; Bratich & Brush, 2011). Ao invés de procurarem o aval de grandes instituições ou mercados culturais, estas mulheres constroem circuitos paralelos que colocam em prática uma política de localização (Piano, 2003), isto é, que incentivam a valorização de suas próprias experiências e territorialidades. Nesse sentido, o que se observa é que a criação de redes, coletivos e ações colaborativas constitui não apenas uma forma de escapar às instaladas estruturas patriarcais, mas de propor novos critérios de distinção que possuem a capacidade de fomentar transformações micropolíticas (Imray Papineau, 2023, 2024).

REFERÊNCIAS

- AHMED, Sara. **Living a feminist life**. New York: 7 Duke University Press, 2017.
- ALLISON, Elizabeth. Toward a feminist care ethic for climate change. **Journal of Feminist Studies in Religion**, vol. 33, n. 22, p. 152-158, 2017.
- AMBROSCH, Gerd. **The poetry of punk: the meaning behind punk rock and hardcore lyrics**. New York: Routledge, 2018.
- ANZALDÚA, Gloria (Ed.). **Making Face, Making Soul/Haciendo Caras: Creative and critical perspectives by women of color**. San Francisco: Aunt Lute Press, 1990.
- BECKER, Howard S. **Telling about society**. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- BELL, David M. The politics of participatory art. **Political Studies Review**, v. 15, n. 1, p. 73-83, 2017.
- BENNETT, Andy; TAYLOR, Jodie. **Popular music and the aesthetics of ageing**. Farnham: Ashgate, 2012.
- BISHOP, Claire. **Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship**. London: Verso, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. The forms of capital. In: RICHARDSON, John G. (Org.). **Handbook of theory and research for the sociology of education**. New York: Greenwood, p. 241-258, 1986.

BOURDIEU, Pierre. **The rules of art: genesis and structure of the literary field**. Stanford: Stanford University Press, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Oeiras: Celta Editora, 1999.

BRATICH, Jack Z.; BRUSH, Heidi M. Fabricating activism: Craft-Work, popular culture, gender. **Utopian Studies**, v. 22, n. 2, p. 233–260, 2011.

CHO, Sumi; CRENSHAW, Kimberlé Williams; MCCALL, Leslie. Toward a Field of Intersectionality Studies: Theory, Applications, and Praxis. **Signs: Journal of Women in Culture and Society**, v. 38, n. 4, p. 785-810, 2013.

COLLINS, Patricia Hill. **Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment**. Routledge, 2022.

CORALINA, Cora. Minha Cidade. **Sirena: poesia, arte y critica**, 2009:1, p. 10-13, 2009.

CRENSHAW, Kimberlé Williams. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. **Stanford Law Review**, v. 43, n. 6, p. 1241-1299, 1991.

DENORA, Tia. **Music in everyday life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

DOMOSH, Mona; SEAGER, Joni. **Putting women in place: feminist geographers make sense of the world**. New York: Guilford Press, 2001.

DOWNES, Julia. **The expansion of punk rock: Riot Grrrl challenges to gender power relations in British indie music subcultures**. PhD – Leeds: University of Leeds, 2012.

DUNCOMBE, Stephen; LAMBERT, Steve. **The art of activism: your all-purpose guide to making the impossible possible**. New York: OR Books, 2021.

DUNN, Kevin C.; FARNSWORTH, May Summer. ‘We ARE the Revolution’: Riot Grrrl press, girl empowerment, and DIY self-publishing. **Women’s Studies**, v. 41, n. 2, p. 136–157, 2012.

FEDERICI, Silvia. Social reproduction theory: History, issues and present challenges. **Radical Philosophy**, vol. 204, p. 55–57, 2019

FREEDMAN, Jennifer. Embodying the punk ethos: The feminist practice of riot grrrl. **Women’s Studies**, v. 47, n. 3, p. 241–263, 2018.

GIANNINI, Tula; BOWEN, J Jonathan P. **Digital Culture: New perspectives and research**. London: Series on Cultural Computing. Springer, 2019.

GIBAS, Petr; NYKLOVÁ, Blanka; ŠIMA, Karel. Situating Do-It-Yourself: A Hybridizing Perspective from Central and Eastern Europe. **Journal of Contemporary Central and Eastern Europe**, March 1–14, 2025, doi:10.1080/25739638.2025.2476857.

GIROUX, Henry A. **Border crossings: cultural workers and the politics of education**. New York: Routledge, 1992.

GRIFFITHS, Gemma. **The Politics and Aesthetics of 1990s Punk Women's Writing: Reading Riot Grrrl after Kathy Acker and against the anti-feminist backlash**. PhD Thesis. Liverpool John Moores University, 2020.

GUERRA, Paula. No More Heroes: Portuguese Punk and the Notion of Subculture in the Global South. In: WILLIAMS, J. Patrick (Ed.). **Interpreting subcultures**. Bristol: Bristol University Press, p. 59–74, 2024a.

GUERRA, Paula. Decolonial Identities and DIY Music as Political and Social Resistance in the Global South. In: HOMAN, Shane; STRONG, Catherine; O'HANLON, Seamus; TEBBUTT, John (Eds.). **Interrogating popular music and the city**. London: Routledge, p. 109–26, 2024b.

GUERRA, Paula. Free punk. Um caleidoscópio chamado Ondina Pires. **Revista Territórios E Fronteiras**, v. 17, n. 1, p. 159–182, 2024c.

GUERRA, Paula. Underground artistic-creative scenes between utopias and activism. **Journal of Cultural Analysis and Social Change**, v. 8, n. 2, 10. DOI: <https://doi.org/10.20897/jcasc/14063>, 2023a.

GUERRA, Paula. DIY, fanzines and ecofeminism in the Global South: 'This city is my sister'. **DIY, Alternative Cultures & Society**, v. 1, n. 3, p. 299–31, 2023b.

GUERRA, Paula. Ninguém nos ensina como viver. Ana da Silva, The Raincoats e a urgência de (re)existir. **MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP**, v. 7, n. 1, p. 212-249, 2023c.

GUERRA, Paula. Sul, Sertão e Flores: uma propedêutica necessária para compreender as manifestações artísticas contemporâneas do Sul Global. **Anos 90**, v. 29, p. 1–15, 2022a.

GUERRA, Paula. Barulho! Vamos deixar cantar o Fado Bicha. Cidadania, resistência e política na música popular contemporânea. **Revista de Antropologia (São Paulo, Online)**, v. 65, n. 2, e202284, 2022b.

GUERRA, Paula. So close yet so far: DIY cultures in Portugal and Brazil. **Cultural Trends**, v. 30, n. 2, p. 122-138, 2021.

GUERRA, Paula. Under-connected: Youth Subcultures, Resistance and Sociability in the Internet Age. In: GILDART, Keith; GOUGH-YATES, Anna; LINCOLN, Sian; OSGERBY, Bill; ROBINSON, Lucy; STREET, John; WEBB, Peter; WORLEY, Matthew (Eds.). **Hebdige and Subculture in the Twenty-First Century**. London: Palgrave Macmillan, p. 207–230, 2020.

HAENFLER, Ross. **Straight edge: clean-living youth, hardcore punk, and social change**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2006.

HANKIVSKY, Olena. Rethinking Care Ethics: on the Promise and Potential of an Intersectional Analysis. **American Political Science Review**, vol.108, n. 2, p. 252–264, 2014.

HODKINSON, Paul. Ageing in a spectacular ‘youth culture’: continuity, change and community amongst older goths. **The British Journal of Sociology**, v. 62, n. 2, p. 262–282, 2011.

IMRAY PAPINEAU, Élise. Activist work is care work: conceptualising resistance in Indonesia and the Philippines through feminist ethics. **Feminist Theory**, 0(0). <https://doi.org/10.1177/14647001241270851>, 2024

IMRAY PAPINEAU, Élise. Locating DIY in the digital shift: Exploring grassroots activist responses to COVID-19 in Indonesia and the Philippines. **DIY, Alternative Cultures & Society**, vol. 1, n. 3, p. 242-255, 2024.

JANES, R. R.; SANDELL, R. (Orgs.). **Museum activism**. London: Routledge, 2019.

LUGONES, María. Toward a decolonial feminism. **Hypatia**, v. 25, n. 4, p. 742-759, 2010.

KEARNEY, Mary Celeste. “Don’t need you”: rethinking identity politics and separatism from a grrrl perspective. In: EPSTEIN, Jonathan (Ed.). **Youth culture: Identity in a postmodern world**. New-York: Wiley-Blackwell, p. 148-188, 1998.

KRISTEN, Schilt; ELKE, Zobl. Connecting the dots: Riot Grrrls, ladyfests, and the international Grrrl Zine network. In: **Next Wave Cultures**. Routledge, p. 171-192, 2012.

KANEMASU, Yoko; ASENATI, Liki. ‘Let fa’afafine shine like diamonds’: Balancing accommodation, negotiation and resistance in gender-nonconforming Samoans’ counter-hegemony. **Journal of Sociology**, p. 1-19, DOI: 10.1177/1440783320964538, 2020.

MARINAS, Leyre. **Feminismos y feminidades a través de la música pop y la prensa: representaciones, controversias y #MeToo (1990-2022)**. Tesis doctorale. Madrid: Facultad Complutense de Madrid.

MCROBBIE, Angela. Settling accounts with subcultures: a feminist critique. **Screen Education**, n. 34, p. 37–49, 1980.

MCROBBIE, Angela. Post-feminism and popular culture. **Feminist Media Studies**, v. 4, n. 3, p. 255–264, 2004.

MCROBBIE, Angela; GARBER, Jenny. Girls and subcultures. In: HALL, Stuart;

JEFFERSON, Tony (Orgs.). **Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain**. 2. ed. London: Routledge, 1997. p. 209–222.

MIGNOLO, Walter D. **Local histories/Global designs. Coloniality, subaltern knowledges, and border thinking**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.

MULLANEY, Jamie L. “Unity Admirable But Not Necessarily Heeded” Going rates and gender boundaries in the straight edge hardcore music scene. **Gender & Society**, vol. 21, n. 3, p. 384-408, 2007.

PHOENIX, Ann; PATTYNAMA, Pamela. Intersectionality. **European Journal of Women’s Studies**, v. 13, n. 3, p. 187-192, 2006.

PIANO, Daina. Resisting subjects: DIY feminism and the politics of style in subcultural production. **Social Movement Studies**, v. 2, n. 3, p. 253–270, 2003.

REDDINGTON, Helen. **The lost women of rock music: female musicians of the punk era**. Aldershot: Ashgate, 2007.

REITSAMER, Rosa. Articulate your rights! Feminist activism in popular music and DIY cultures. In: STRAUBE, W.; LÜBBE, A. (Eds.). **Music activism in the digital age**. Berlin: Springer, 2019. p. 77–99.

RICE, Carla; HARRISON, Elisabeth; FRIEDMAN, May. Doing Justice to Intersectionality in Research. **Cultural Studies ↔ Critical Methodologies**, v. 19, n. 6, p. 409-420, 2019.

SCHILT, Kristen. “Riot Grrrl Is...”: The contestation over meaning in a music scene. In: BENNETT, Andy; PETERSON, Richard A. (Eds.). **Music scenes: Local, translocal and virtual**. Nashville: Vanderbilt University Press, p. 115–130, 2004.

SCOTT, J. W. **Gender and the politics of history**. New York: Columbia University Press, 1989.

SHARP, Megan; THREADGOLD, Steven. Defiance labour and reflexive complicity: Illusio and gendered marginalisation in DIY punk scenes. **The Sociological Review**, vol. 68, n. 3, p. 606-622, 2019.

USSHER, Jane M. **Fantasies of femininity: reframing the boundaries of sex**. New Brunswick: Rutgers University Press, 1997.

WILSON, Angela. **After the Riot: Taking new feminist youth subcultures seriously**. Toronto: MacGill, 2004.