



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO

ESCOLA PAULISTA DE POLÍTICA, ECONOMIA E NEGÓCIOS - EPPEN

Curso de Relações Internacionais

JÚLIA GOULARTE CORREIA

I Write Gender Not Politics: como o emo da década de 2000 questionou estruturas de identidade e gênero (mas não políticas)

Trabalho de conclusão de curso entregue no formato de artigo científico, conforme definido pelo Projeto Pedagógico do Curso do Curso de Relações Internacionais e em cumprimento das DCNs do curso de Relações Internacionais (MEC/CNE)

Orientador: Prof. Dr. Renan Honório Quinalha

Osasco
2023

SUMÁRIO

1	RESUMO.....	2
2	PALAVRAS-CHAVE.....	2
3	INTRODUÇÃO.....	2
4	DON'T YOU KNOW WHO I THINK I AM?.....	5
4.1	<i>O EMOCORE.....</i>	5
4.2	O EMO.....	8
4.3	OS EMOS.....	10
5	YOU KNOW WHAT THEY DO TO GUYS LIKE US IN PRISON.....	13
5.1	GÊNERO OU SEXUALIDADE?.....	13
5.2	A EMO.....	17
6	THE IRONY OF CHOKING ON A LIFESAVER.....	22
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	25
	REFÊRENCIAS.....	26

1 RESUMO

A globalização não difundiu apenas modos de produção e fluxos mundo afora; houve também uma exportação e imposição de formas de ser e viver, de se identificar e portar. A cultura emo surge do coração dos centros capitalistas, dos filhos daqueles que definiram os padrões sociais, como uma resposta às restrições de suas vidas - especialmente seus gêneros. Com uma estética caracteristicamente escura, voltada para a introspecção e a análise e catarse dos próprios sentimentos, e uma comunidade de fãs que ainda vive, e que esteve presente para a expansão da internet e dos mundos virtuais, o emo marcou gerações que, em retrospecto, enxergariam essa “fase” com embaraço. Por seu teor não-confrontacional e apelativo para grandes massas, o emo encontrou limites em seu poder de impactar o mundo, e passou a ser uma identidade comercializável que, no entanto, trouxe mudanças para toda a sociedade, especialmente sobre como expressam a própria identidade - de gênero, sexual ou em sentidos mais amplos -, no mundo e interação com outras formas de ser e viver. O presente estudo pretende entender o impacto do emo da década de 2000 na compreensão de gênero de seus jovens fãs, além de avaliar como e até que ponto seu formato o encaixou - e o limitou - aos moldes culturais do modelo neoliberal.

2 PALAVRAS-CHAVE: Emo, Estudos de gênero, Identidade, Neoliberalismo, Teoria *queer*.

3 INTRODUÇÃO

Quando se fala em globalização, é comum pensar na difusão a nível mundial de fluxos específicos - de pessoas, de comunicações, de dinheiro. Os três representam materialmente os processos iniciados nas Grandes Navegações, que se aprofundaram cada vez mais e mais rapidamente ao longo dos últimos séculos, mas a globalização não se resume a impactos materiais. Na verdade, a globalização econômica, menos tangível, é tão ou mais relevante quanto aqueles, porque os explica.

A globalização econômica significou, não apenas a multiplicação de certos fatores pelo globo, mas uma verdadeira imposição de formas de vida pelos centros capitalistas, pontos iniciais dessa expansão, com grandes impactos sociais. É exatamente o que diz, por exemplo, o conceito da “ordem liberal” (MEARSHEIMER, 2019): os Estados ocidentais do centro, em especial as hegemonias (primeiro o Reino Unido, em seguida os Estados Unidos), exportaram para as periferias não apenas sua moeda, seus produtos ou sua tecnologia, mas também sua forma seu modo de vida. Mesmo quando ele não era possível, o *american way of life* se tornou o ideal de pessoas de todo o mundo. Direitos, forma de governo, princípios morais, aparência e até mesmo identidades de cidadãos estadunidenses eram o padrão a ser alcançado, e ser como eles era então se encaixar, fazer parte de um mundo moderno e civilizado.

É nesse contexto que surge a cultura emo, inicialmente com a música emo. O estilo surge do coração do centro, o subúrbio estadunidense, com jovens sucessores dos detentores do capital cultural questionando e se rebelando contra o que seus precedentes haviam definido como sendo *o padrão*. Com aparências andróginas, sexualidades indefinidas e, finalmente, a disposição para expôr e conversar sobre suas emoções que os rendeu a nomeação, os emos eram opostos a quase todos os requisitos para se encaixar nesse padrão (tirando, é claro, o fato de suas principais faces permanecerem homens, cis, brancos, de classe média alta). Os jovens fãs se encontravam não apenas no não-conformismo estético que servia de defesa e identificação visual, mas também no fator psicológico, na comunidade que sabia o que era sentir o que eles sentiam, não hesitava em falar sobre e simplesmente *reconhecia* o quão difíceis podiam ser os anos da adolescência e início da vida adulta.

Isto não foi bem visto pelos conservadores - seus pais, avós, irmãos mais velhos. Para estes, as admissões de dor e de fraqueza vindas dos mais jovens incitaram um verdadeiro pânico moral, revestido de machismo e do que hoje é conhecido por *masculinidade tóxica*. Passaram a temer que suas meninas - tão vulneráveis -, estivessem sendo influenciadas e induzidas ao suicídio; que seus meninos - antes tão fortes -, estivessem *afeminando-se*, enfraquecendo-se, ao reconhecerem que possuíam *sentimentos*. As investidas contra o movimento foram por isso notáveis e amplamente repercutidas, com alguns países chegando, por exemplo, a propor legislações que objetivavam proibir e banir o emo e/ou punir seus fãs (BIGG, 2008; NPR, 2008; RUHAYEM, 2012).

Os ataques e críticas ao emo não vinham, porém, apenas dos grupos culturalmente hegemônicos. Uma crítica comumente direcionada ao emo, que vinha de outros movimentos de subcultura musicais - como os *punks* e os *metalheads* -, era a de “vendidos”, de terem se tornado “*mainstream*” (MICHAELS, 2008). Esse discurso possui um fundo de verdade: um dos aspectos mais interessantes do emo, afinal, é que nunca foi seu *objetivo* formar um movimento específico. O desejo dos fãs de formarem comunidades era relacionado à busca de pertencimento e autocompreensão, e tinha menos - ou nenhuma - associação com uma preocupação em se organizarem ou elaborarem objetivos comuns. A cultura emo se diferenciava, assim, de grupos como o *punk* e o *hippie* porque não se voltava com frustração e vontade de mudar para o *mundo*. Era um escape, um enfrentamento de dificuldades internas a cada um que, ao mesmo tempo, era comum a todos. É possível que o emo, voltando-se para o indivíduo e não para a sociedade que cria seus problemas, tenha se tornado, por isso mesmo, mais palatável para uma maior audiência. Tal qual uma *commodity*, o emo torna-se um produto cultural, a ser produzido pelos centros e exportado para o restante do mundo. Permite, assim, não uma quebra de padrões, mas uma alternativa, respeitando a lógica capitalista globalizada; uma forma de existir condizente com a estrutura hegemônica, a ser consumida e assumida como várias outras.

Essa crítica encontra suporte nos argumentos de Rosemary Hennessy que, estudando identidades e formas de viver no mundo “pós-moderno” ou “neoliberal”, explica que “Nas imagens de mídia geradas especialmente em centros capitalistas superdesenvolvidos, identidades sexuais codificadas de modo mais permeável, fluido e ambíguo são permitidas, até promovidas.” (HENNESSY, 2018, tradução nossa).

Essa identidade fluida é analisada no presente trabalho não apenas na sexualidade, mas principalmente em gênero - conceitos entrelaçados. Ela se reflete no emo não da forma como seus críticos a definiam, como feminilização generalizada e promoção à homossexualidade, mas sim por atitudes de seus artistas e fãs que encaravam e utilizavam a ambiguidade quase como marca de *status*, mais uma forma de demonstrarem o quanto rejeitavam as demandas da sociedade heteronormativa em que estavam inseridos. Isso se aplica, por exemplo, à forma como performam sua liberdade sexual e à sua androginia estética, que parecem refletir menos escolhas pessoais que servir como *branding* - como se o pertencimento não viesse apenas de um corte de cabelo andrógino ou da disposição para beijar homens e mulheres, mas do não se prender a rótulos (nem mesmo o de emo), permanecer mutável e focar em definições individuais ao invés de preocupações societárias. Representando verdades próprias menos que imagens, a identidade indefinida do emo faz parte do potencial comercialização do estilo: menos uma promoção de aceitação e amor-próprio que uma *aesthetic* popular.

A cultura emo não tinha um objetivo a atingir: era apenas e tão somente uma forma de expressão, o que deve ser considerado. No entanto, muito pode ser aprendido de suas repercussões, ao se considerar como ela desafiou os padrões dos quais advinha de forma quase traidora, ao mesmo tempo em que não questionou ou transformou, de forma alguma, as razões

para esses padrões. Nesse sentido, o estudo do impacto do emo nos padrões de gênero, como manifestação cultural que se espalhou e conquistou legiões de fãs pelo globo nos anos 2000, início da era da internet, faz-se relevante ao se considerar que a música, bem como outras formas de arte e tudo o que compõe o arcabouço de mídias comumente chamado “cultura *pop*” são por vezes ignorados na academia. Esses elementos, porém, são cruciais e formativos para o indivíduo durante - e após - a juventude. Entender o papel e os significados dessas manifestações é entender os posicionamentos e os princípios das gerações que irão - ou, no caso do emo, estão agora a - definir todo o futuro da humanidade.

Ademais, o tema aqui abordado justifica seu estudo porque, ao mesmo tempo em que a cultura *pop* é relevante, é crucial que ela seja criticamente analisada, considerando a importância do engajamento social para mudanças reais na sociedade. Como ciências sociais aplicadas, é dever da disciplina de Relações Internacionais avaliar não apenas a forma como Estados e indivíduos se entrelaçam em seus espaços tradicionais - a política, a economia, a diplomacia. Conforme as conexões entre lugares diversos do mundo tornam-se múltiplas e complexas, compreender e analisar criticamente como se dão os elementos dessa conexão, os elementos reais da vida em sociedade, e como fatores há tanto tempo avaliados na disciplina estão agora presentes e interagindo com elas é crucial para compreender as sociedades e possivelmente gerar nelas impacto. O *fandom*, a comunidade formada pelos fãs do emo, tirou a música produzida por seus artistas de seu contexto machista e elitista e o elevou para discussões sociais importantes. Porém, sem os caminhos abertos pelo neoliberalismo, sem a possibilidade de comercialização de subjetividades, essa comunidade não teria existido. É importante que a academia analise fenômenos culturais como este, avaliando criticamente como os interesses do capital interferiram em seus resultados; o quão verdadeiras e impactantes são as quebras de padrões geradas pela visão de mundo do emo.

Este estudo procurará, portanto, entender o real impacto da música e da cultura emo na percepção do que era gênero para seus jovens fãs, e até que ponto essa percepção representava uma mudança social real ou se adequava apenas aos interesses capitalistas na venda de estilos de vida. Trabalhando com uma análise bibliográfica de conceitos a serem comparados à realidade e a manifestações da cultura emo, busca-se entender como estas se relacionam ou se distanciam dos padrões de gênero socialmente estabelecidos, e como os estudos de Hennessy e Butler, principalmente, permitem explicar o quadro geral do emo como produto cultural e seus impactos futuros. Assim, a pesquisa se dará no método qualitativo de análise, já que buscará interpretar conceitos, conjunturas e subjetividades que talvez não apresentassem resultados expressivos em uma abordagem mais objetiva.

Trabalho com a hipótese de que a visão que se tinha do jovem emo era imprecisa em dois pontos. Primeiro, não haveria correlação entre a construção da identidade sexual e de gênero dos jovens e entre o sofrimento psicológico e a música; esta seria na verdade um escape para as dores e pressões comuns ao início da vida adulta, fornecendo um espaço seguro para que os jovens pudessem experimentar com suas escolhas, e muito dos problemas atribuídos ao emo nestes aspectos se deviam não a reais questões de saúde mental ou a uma *agenda feminizante* específica, mas sim ao machismo e à perpetuação de padrões tóxicos de masculinidade que pioraram ainda mais a condição de jovens emos, argumento que será explorado na primeira e segunda seções do trabalho. O segundo ponto de erro é o de que identidades fluidas e ambíguas não necessariamente são positivas, e nem sempre significam progresso. O emo é só mais um exemplo de um movimento com alcance e impacto transnacional considerável mas que, apesar de seu aparente teor de resistência e inovação, criticamente falando constituía um produto comercializável, e as formas como o neoliberalismo

permitiu a adequação de vidas individuais aos propósitos do sistema. Esse argumento é explorado na terceira seção.

Assim, a primeira seção, focada na identidade emo e denominada *Don't You Know Who I Think I Am?* (pela canção da Fall Out Boy), é dividida em três subseções, sendo a primeira, *O Emocore*, uma introdução ao gênero que deu origem ao movimento e os temas abordados nas músicas; a segunda, *O Emo*, uma abordagem da individualidade dos fãs, sua estética e sua posição quanto a rótulos; e a terceira, *Os Emos*, sobre a comunidade dos fãs e os padrões de gênero que quebravam - ou não. A segunda seção, *You Know What They Do To Guys Like Us In Prison* (faixa da My Chemical Romance), abordará a relação confusa e paradoxal, mas importante, de músicos, fãs e grupos com gênero e sexualidade. Em sua primeira parte, *Gênero ou Sexualidade?*, analiso a forma como ambos os conceitos se confundem na compreensão do emo, especialmente em relação à masculinidade e como ela se constrói no meio, enquanto na segunda parte, *A Emo*, estudo o feminino na cena, marcado pela sua ausência entre os artistas, pela propagação de estereótipos nas músicas e pelas relações entre as fãs. Em *The Irony of Choking on a Lifesaver* (canção do All Time Low), terceira e última seção, de caráter teórico, discuto as aplicações e melhorias de políticas de identidade em Butler e Hennessy, enfatizando sua relação com as estruturas de poder e, assim, com a exclusão destas de certas formas de identificação, além de como a construção de identidades fluidas permite sua exploração e limita seu potencial em um sistema capitalista.

4 DON'T YOU KNOW WHO I THINK I AM?¹

4.1 O EMOCORE

A música *emocore*, ponto de partida do movimento² emo, ganha seu nome de uma contração de *emotional hardcore*. Como o nome indica, seu parente mais próximo é o *hardcore*, especialmente o estadunidense, que, por sua vez, tem origens próximas do *punk*. Surgido nos anos 70, o *hardcore* é percebido como uma reação da juventude branca e de classe média às novas medidas neoliberais e seu impacto na política e economia dos Estados Unidos, bem como ao conservadorismo dos pais (DE BOISE, 2014). Ambos *punk* e *hardcore* apresentam uma ideologia igualitária transmitida em melodias simples, de som agressivo e distorcido, vocais guturais ou gritados e rejeitam o “pretensiosismo artístico” de outras vertentes do *rock* da época. A partir dessas características, seus músicos e fãs estabelecem contextos frequentemente não acolhedores para mulheres, por serem “tipicamente dominados por homens, e envolviam violência física ritual, com muitos dos jovens se engajando em demonstrações intensamente homosociais e ‘hipermasculinas’” (DE BOISE, 2014, p. 227, tradução da presente autora).

O *emocore* surge da desaceleração desses estilos, com a adoção de progressões melódicas mais tecnicamente complexas e suaves, experimentação sonora e ênfase em harmonias e melodias vocais cantadas. Em adição às diferenças sonoras, havia nas letras das bandas que deram origem ao gênero um “teor fortemente pessoal e confessional, e suas performances ao vivo também eram comumente marcadas por extravasamentos empolgados e espontâneos de sentimento” (SIMÃO, 2008, p. 16). Essas qualidades sentimentais, de foco individual e tendo como temas principalmente a insegurança e a dor pessoal (DE BOISE, 2014), são as principais características que permitem identificar o *emocore* como um estilo único, já

¹ FALL OUT BOY. “Don't You Know Who I Think I Am?”. In: **Infinity On High**. Nova Iorque: Island Records, 2007. 1 CD, faixa 8, (2min51s).

² O termo “movimento” é utilizado aqui e ao longo do trabalho em relação à cultura, como sinônimo de manifestação cultural. Apesar de não ter a organização de um movimento social, por exemplo, o emo chegou a possibilitar a identificação comum de um grupo de pessoas, que compartilhavam características culturais.

que a sonoridade das bandas diverge dramaticamente.

As bandas pioneiras do *emocore*, como *Jawbreaker*, *Rites of Spring* e *Embrace*, da década de 80, deram origem a grupos com estilos já diferenciados, como *Weezer*, *TGUK*, *Brand New* e *Taking Back Sunday* (DE BOISE, 2014), que por sua vez foram seguidas por ainda outras variações, nas diferentes “fases” do emo (PETERS, 2010). No Brasil, por exemplo, bandas como *CPM22*, *Fresno* e *Retina*, que lançaram o gênero (SIMÃO, 2008), inspiraram grupos como *Cine* e *Restart*, famosos no início dos anos 2000, enquanto nos EUA bandas como *My Chemical Romance*, *Fall Out Boy* e *Panic! At the Disco* tomavam os palcos e expandiam o gênero para novas dimensões, passando então a serem conhecidas como a “santíssima trindade” do emo (FATHALLAH, 2020). É principalmente esta última fase do gênero, o “pós-emo” ou “emo *new wave*”, de bandas em seu auge na década de 2000, que será abordada no presente trabalho.

Nesta nova fase, em que o gênero já possuía fãs estabelecidos e tornava-se cada vez mais popular, “abandona-se o *punk* distorcido e usa-se letras muito mais românticas do que de protesto [...] com vocais intensos e melancólicos, falas de amor em um som de *rock* e com sentimentos de quem está descobrindo as próprias emoções” (SIMÃO, 2008, p. 16). Essas tendências líricas podem ser exemplificadas pelos trechos abaixo, recortes musicais de algumas das bandas referência do *emocore*.

Uma bebida, pelo horror em que me encontro,
Pelos mocinhos e vilões, pelos monstros que eu fui.
Três salves para a tirania, para a apatia não-apologética,
Porque não há como eu voltar atrás.

E durante tudo isso, como você pôde chorar por mim?
Porque não me sinto mal pelo que fiz.
Então feche seus olhos, me beije em despedida
E durma (MY CHEMICAL ROMANCE, 2006, tradução da presente autora).

Com gravações de áudio referenciando terrores noturnos, uma melodia melancólica que se intensifica no refrão e letra elaborada que constrói uma história para a canção, *Sleep* é um exemplo do modo como o *emocore* aborda temas emocionais. Na faixa, do álbum *The Black Parade*, um dos mais famosos da banda, o eu-lírico demonstra sentir-se responsável por erros cometidos no passado, pensando em como as coisas que teria feito ainda lhe assombram. Em “*Três salvez para a tirania, para a apatia não-apologética*”, ao saudar conceitos negativos, o narrador se posiciona junto a eles: um vilão em sua própria história, alguém que é ruim e está ciente disso. No entanto, apesar de afirmar não sentir culpa, também acredita merecer perdão ou misericórdia em seu futuro: “*como você pode chorar por mim?*”. O eu-lírico vê sua maldade como uma característica intrínseca de si ao ponto de, combinado ao tom melancólico da melodia e dos vocais, ela tornar-se outro fator frequentemente presente no emo: a vitimização. Mesmo conhecendo seus erros, ele se posiciona perante o receptor da letra e o ouvinte como sofrido, desgastado, elicitando sua empatia assim como, em outras canções, outros eus-lírico o fazem por sentimentos como insegurança, raiva, dor e tristeza.

Eu deveria me apagar dos livros de história,
Marcar um momento no tempo para cada vez que você se arriscou?
Não me entenda mal, eu sei que sua vida está no lugar,
Eu ainda vou me tocar algum dia, tenho certeza que vou entender e parar de esperar.

Quando tudo se resume a um nascer do sol no *East Side*,

Você estará lá para carregar até em casa os restos da minha juventude Desperdiçada?
Esse tempo desperdiçado em você me deixou esperando trêmulo;
Esperando trêmulo por algo mais (ALL TIME LOW, 2006, tradução da presente autora).

Coffee Shop Soundtrack, faixa do EP da banda que marcou o real início de sua carreira e a profissionalização de seu som até então quase caseiro (ROCK, 2007), apresenta dois assuntos comuns ao *emocore*. O primeiro é a menção a um relacionamento amoroso, especificamente heterossexual, aqui e com frequência atrelado a um amor não-correspondido, mas que também pode aparecer como perdido ou, algumas vezes, apenas existente, funcional (DE BOISE, 2014). O segundo é a qualificação do papel da mulher como a razão do sofrimento do eu-lírico (homem). Em “*Esse tempo desperdiçado em você me deixou esperando trêmulo/Esperando trêmulo por algo mais*”, o eu-lírico mostra seu desapontamento e frustração com o objeto amoroso não apenas por não ter seus sentimentos correspondidos, mas também por ter suas expectativas e o tempo que investiu nela “*desperdiçado*”. Este posicionamento de si mesmo como a vítima das decisões da amada é ainda mais intenso em “*Não me entenda mal, eu sei que sua vida está no lugar/Eu ainda vou me tocar um dia [...]*”, pois, mesmo questionando as intenções do objeto de afeição, ao expressar sua compreensão o narrador gera empatia no ouvinte. *Ele* tem boas intenções, afinal.

Ela diz que não é boa com palavras, mas eu sou pior,
Mal gaguejei uma piada de um romântico que estava presa à minha língua.
Sobrecarregado com palavras dramáticas demais,
Esta noite está “Não tem como piorar” vs. “Ninguém deveria se sentir assim”.
Tenho menos duas moedas e um coração, e não quero esquecer o som da sua voz.
Estas palavras são tudo o que tenho, então vou escrevê-las,
Para que você precise delas até para sobreviver.

Dance, dance, estamos desmoronando ao meio tempo,
Dance, dance, e essas são as vidas que você ama viver.
Dance, é assim que eles amariam, se soubessem como a angústia me amava (FALL OUT BOY, 2005, tradução da presente autora).

Dance, Dance é um dos clássicos do emo, uma das músicas mais famosas de uma das três maiores bandas do gênero. Por isso mesmo, traz em si várias de suas características líricas, como as já mencionadas insatisfações amorosas e uma autodepreciação inata. Em “*Mal gaguejei uma piada de um romântico que estava presa à minha língua*”, o eu-lírico demonstra inexperiência e incerteza em suas ações, além de esforço para tentar agradar seu objeto de afeto. Em “*‘Não tem como piorar’ vs. ‘Ninguém deveria se sentir assim’*”, menciona também os sentimentos de angústia e tristeza recorrentes no gênero, novamente utilizando-se de certa dose de vitimização ao defender que seu sofrimento é de certa forma uma injustiça: ninguém merece se sentir *como ele*. O eu-lírico apresenta, ademais, sua insegurança, também frequente no gênero, ao afirmar que não é bom com palavras mas que, ao mesmo tempo, elas são tudo o que tem. Esta insegurança, no entanto, é traída pela crença na própria capacidade de escrita apresentada pelo narrador: ele pretende que suas palavras se tornem importantes o suficiente para que a receptora “[...] *precise delas até para sobreviver*”, o que demonstra acreditar em sua qualidade, além de que trechos como “*Sobrecarregado com palavras dramáticas demais*” e “[...] *é assim que eles amariam, se soubessem como a angústia me amava*” aparentam uma complexidade lírica incondizente com alguém que se acredita incapaz de escrever. Elas corroboram, assim, com mais uma das características-chaves do emo: as letras dramáticas e

elaboradas, que podem ter até teor poético, como no caso a seguir.

Qual é o truque, a reviravolta em mais este mistério?
 Eu alegremente apostaria minha vida em que o fantasma que você amou, seu raio de luz,
 Vai se extinguir sem esperança.
 Nós somos um conjunto vazio flutuando em nossa pele vazia,
 Eternamente procurando pelo que fomos prometidos.
 Buscando um anel dourado, nunca desistimos.
 Quem jamais nos deixaria colocar nossas mãos imundas nele?

Ei, Srta. Assassinato, posso fazer a beleza ficar se tirar minha própria vida? (AFI, 2006, tradução da presente autora).

A *AFI*, um dos nomes que consagrou-se no emo após de anos de carreira atravessando diversos gêneros, costuma por isso mesmo ter letras que afastam-se de alguns temas comuns a outros grupos do mesmo período. A banda já tinha álbuns lançados na década de 90, mas fez muito sucesso durante os anos 2000 com assuntos mais pesados e por vezes até sanguinolentos, lembrando gêneros como o gótico, por exemplo. Em *Miss Murder*, canção que lhe rendeu o prêmio de *Melhor Clipe de Rock* da MTV no ano em que foi lançada, o eu-lírico canta sobre uma pessoa muito admirada, amada por todos devido à sua beleza, que deixou seus seguidores de forma misteriosa (talvez por tê-los abandonado, ou pela morte). É desenvolvida, então, uma narrativa sobre a beleza humana e sua fragilidade, destacando os extremos aos quais chegamos em sua busca.

Com pessimismo e um olhar duro sobre o mundo, o eu-lírico chama o personagem de um “fantasma” (aludindo à falta de profundidade do motivo pelo qual era tão amado, sua beleza) que “*Vai se extinguir sem esperança*”. Essa falta de esperança é também aparente na descrição da condição da raça humana pelo eu-lírico: “*Um conjunto vazio flutuando em nossa pele vazia*”, procurando sempre por algo que nunca vamos alcançar e que, mesmo se o fizéssemos, não nos seria dado, pois quem nos permitiria “[...] colocar nossas mãos imundas nele?”. É este teor melancólico e cínico que angariou ao emo a fama de *depressivo*, gerando um pânico moral³ voltado erroneamente ao gênero e não à saúde mental dos jovens. O eu-lírico de *Miss Murder* cogita tirar sua própria vida para atingir o objetivo de ser belo, mesmo sabendo o quão incompleta seria esta conquista. A angústia que isso carrega e o suicídio a que alude são apenas mais alguns dos motivos pelos quais o emo tornou-se tão popular - e pelos quais tantos se identificaram com o estilo.

4.2 O EMO

O jovem emo era facilmente identificável esteticamente, nos anos em que o gênero musical atingiu seu auge, por certas características. As cores de vestimentas e acessórios - preto e branco, principalmente, acompanhadas de padrões xadrez ou listrados -, estilos de cabelo - com franjas longas e cobrindo um ou ambos os olhos - e a presença de maquiagem preta ao redor dos olhos, por exemplo, eram típicas do gênero. Todavia, outros elementos também lhes

³ A definição de “pânico moral” na qual me baseio nesta afirmação é aquela anunciada por Stanley Cohen (1982): “Uma condição, episódio, pessoa ou grupo de pessoas que passa a ser definida como ameaça a valores e interesses sociais; sua natureza é apresentada de modo estilizado e estereotipado pela mídia de massa; barricadas morais são erguidas por editores, bispos, políticos e outras pessoas de mentalidade da direita política; *experts* socialmente creditados pronunciam seus diagnósticos e soluções; formas de lidar são desenvolvidas ou (mais frequentemente) recorre-se a elas; e a condição então desaparece, submerge ou deteriora-se e torna-se mais visível.” (COHEN, 2002, p. 1.)

eram muito valorizados, como estampas e adereços de motivos infantis (como desenhos animados e bichinhos de pelúcia), acessórios de estética *punk* (pulseiras, *chokers* e munhequeiras de couro, *spikes* e/ou rebites), *jeans* em calças justas, jaquetas e saias, botas estilo coturno ou tênis *All-Star*, detalhes em cabelos e roupas com cores *neon* ou vibrantes (rosa, vermelho, roxo e verde sendo particularmente populares) e, por vezes, piercings no rosto (SIMÃO, 2008 e DE LAAI, 2009). Sobre essas características, De Laai destaca que “A maquiagem nos olhos é forte e é utilizada tanto pelas meninas quanto pelos meninos do mesmo jeito que ambos pintam as unhas de preto.”, de forma que “O visual andrógino também é valorizado.” (DE LAAI, 2009, pp. 6-7), e indica que o visual dos jovens fãs, apesar de “inspirado” pelo dos artistas, não se limita a ele. Isso serve de exemplo ao que indicará Fathallah: apesar de influenciada pelos artistas, a cultura emo é, finalmente, determinada e construída pelos jovens ouvintes da música, especialmente posteriormente a seus anos de maior popularidade (FATHALLAH, 2020).

O jovem emo, assim como outros fãs de subgêneros do *rock*, se identifica e se aproxima do gênero como um todo, e se apresenta como seguidor do gênero, mesmo que possua maior afinidade por um ou outro artista incluso nesta categoria. São assim “consumidores de música”, e

Muitas vezes são músicos (profissionais ou amadores), e/ou entusiastas de expressões culturais, são colecionadores, e também consumidores diferenciados, pois têm opiniões críticas acerca de música além de serem leitores da imprensa especializada (DE LAAI, 2009, pp. 4-5).

Os fãs do emo “não só apreciam o mesmo tipo de música e apresentam as mesmas ideias em relação a expressão de sentimentos, como também utilizam os meios digitais de forma similar e compartilham dos mesmos códigos culturais” (DE LAAI, 2009, p. 13). Porém, dessa identificação surge uma certa ansiedade, um desejo de se diferenciar da multidão, muito presente na forma como se posicionam *online* e perante outros grupos de fãs de *rock*. Esteticamente, os jovens entendiam a moda emo como “exclusiva e pessoal” (Idem.) e, mais profundamente, recusam o próprio rótulo de “emo” - a generalização não é apreciada.

Quando as bandas da já referida “santíssima trindade” do emo se popularizaram, tornando o termo um rótulo aplicável a identidades e sons que fossem similares, tanto os artistas quanto jornalistas, marcas e gravadoras buscaram desassociar-se da classificação. Ela seria “um pouco honesta ou não-irônica demais para se dar o devido respeito” (FATHALLAH, 2020, p. i, tradução da presente autora). Diversas razões explicam o esforço de grandes nomes para afastarem-se do emo, dentre elas a associação do movimento à cultura de *fandom*⁴ e, portanto, ao universo do feminino e das “fãs histéricas”, e a persistente e discriminatória ligação feita entre o emo e a homossexualidade (FATHALLAH, 2020). Embora ambos os motivos sejam aplicáveis a certos contextos, o fato é que o termo foi raramente aplicado a artistas, de modo que representa um estilo musical bastante incoerente (DE BOISE, 2014).

É esperado, portanto, que os fãs do *emocore* - os emos, de fato - também relutem em adotar o rótulo. A relação destes com o termo é descrita por De Laai como “relativa”, tendo

⁴ Utilizo o termo *fandom* ao longo deste trabalho em sentido amplo; como comunidades de fãs “que gravitam em torno de uma peça central, que pode ser um influenciador, um cantor, uma marca, ou qualquer outro ícone que consiga juntar fãs em torno de si. Nesses grupos de pessoas, são compartilhadas diversas questões em comum: interesses, valores, hábitos e comportamentos.” (VERAS, 2021). Frequentemente associado à dedicação de adolescentes, especialmente mulheres, a seus interesses, o termo frequentemente possui conotações negativas ligadas a comportamentos excessivos e à infame “histeria” de jovens mulheres.

“dois usos constantes: [...] identificar o tipo de música, ou seja, o *emocore* ou *emorock*; outra é na forma de categoria de acusação, os emos são os outros: “eles são emos, eu não”. (DE LAAI, 2009, p. 5). Dessa forma, adotando quase que paradoxalmente a posição de grupos externos ao gênero, os próprios membros da cultura emo utilizavam o termo de forma pejorativa. O emo é, em seu contexto, o equivalente ao *poser* na cultura de *fandom* atual: aquele que não tem conhecimento suficiente da música, dos artistas ou do gênero como um todo; que se veste, se comporta ou se expressa de modo exagerado; que constitui o “outro” em relação ao “como eu”, de acordo com o estabelecido pelos jovens. Torna-se importante para eles, devido à rejeição constante do rótulo de emo, a individualização: esses jovens não fariam parte de grupo algum, seriam apenas indivíduos que se encontram por seus gostos parecidos (DE LAAI, 2009).

Ironicamente, a preocupação constante em evitar a adoção de rótulos específicos cria aos emos ainda mais rótulos:

[...] todos se consideram pessoas “alternativas”, “*underground*”, com “atitude” e “estilo” e não simplesmente “emos”, que são identificados como “sem atitude” porque “copiam o estilo dos outros”. [...] a atitude “realmente emo” tem a ver com “ser você mesmo”, “não ter preconceitos”, “não ter vergonha de demonstrar os sentimentos”, “demonstrar as emoções”, “ser depressivo”, “gostar de melancolia”, “amar com facilidade” e não estão necessariamente vinculadas às modas (DE LAAI, 2009, p. 11).

4.3 OS EMOS

Sendo uma cultura que se expandiu principalmente nos anos 2000, apesar de sua presença física ter sido marcada e percebida - vide a ênfase estética do movimento -, o emo teve em espaços virtuais seu maior centro de comunicação e troca. Em comunidades no *MySpace*, fóruns nos *sites* das bandas, páginas do *Orkut* (no Brasil) e comentários no *YouTube*, emos se encontravam, discutiam o meio e os artistas e compartilhavam ideias sobre suas vidas e, em ocasião, a sociedade como um todo (FATHALLAH, 2020). Essa cultura de discussão e criação de conteúdo, típica de *fandons* e que não se resumiu ao estilo emo, por isto mesmo não se encerrou quando a popularidade do movimento diminuiu. Pelo contrário: nos últimos anos e especialmente hoje, no chamado *emo revival* (“renascimento emo”, em tradução livre), os então e atuais fãs continuam esbarrando uns nos outros e não apenas comparando suas vivências atuais pós-emo, mas também refletindo sobre o passado - agora com fóruns no *Reddit*, *tweets* (ou *Xs*) e *tiktoks*, além do já mencionado e ainda presente *YouTube*. É por isso que pode-se considerar que

[...] o significado do gênero é construído em grande parte retrospectivamente - assim como um *meme* aponta para trás, para todas as iterações passadas para consolidar e subvertê-las, o que o emo “era” foi primariamente constituído pela prática do *fandom* de comentários e arquivamento depois do fato (FATHALLAH, 2020, pp. 2-3, tradução da presente autora).

Assim sendo, a tecnologia sempre foi parte integral do que era emo e de como era ser *parte* do emo - mesmo que rejeitassem o rótulo. À época, no entanto, além de espaço de atuação, o virtual também era espaço de performance da identidade emo; era onde os jovens podiam demonstrar o que eram, como se viam e se incluir nos grupos de mesma autocompreensão. Afinal, muito do que era ser emo, individualmente, era relacionado à estética e a formas de comportamento, e como expor esses elementos *online* sem recorrer a fotos, vídeos ou até mesmo a um estilo de comunicação específico? (DE LAAI, 2009).

Outro elemento fundamental da comunidade emo era o modo como seus membros percebiam, performavam e identificavam a sexualidade - própria e alheia. Extremamente

ligados aos próprios sentimentos, especialmente românticos, como já mencionado, os jovens emos viam a sexualidade de duas formas complementares: primeiro, como representada em muitas das músicas, como algo almejado e inatingível - já que o eu-lírico do emo era frequentemente o jovem excluído, observando o objeto de afeição de longe ou tendo sido por este trocado; segundo, na vida real dos jovens, como algo não tão relevante no momento, ou não prioritário:

Podemos dizer que esses jovens ocupam uma zona fronteira, um lugar onde constroem suas apresentações de si recorrendo menos à vida sexual que levam e mais à adesão estética à música como modo de vida, a orientar inclusive um trabalho de incremento corporal (moda) (DE LAAI, 2009, p. 16).

Mas a possível irrelevância ou despriorização do aspecto sexual de suas vidas - que culminava, bem como na própria adoção do termo “emo”, na rejeição de rótulos relacionados à sexualidade e orientações sexuais, conforme abordarei adiante - incluía também outro aspecto de suas experiências e identidades: o gênero. Os emos são conhecidos por quebrar padrões neste sentido, ao valorizarem a androginia estética mencionada na subseção anterior. É por isso, e observando principalmente a repressão sofrida por estes indivíduos por adotarem estilos como esses, que pode ser concluído que

A opção pela androginia como expressão de si confronta as demarcações sociais que visam preservar as diferenças entre feminino e masculino, entre homens e mulheres. Ou ainda, no caso dos conflitos intra-grupos aqui apontados [como conflitos com outras subculturas/fãs de outros subgêneros do *hardcore*], preservar um modelo de masculinidade (Idem.).

O afastamento no emo de padrões de gênero não ocorria apenas na estética, mas também na rejeição da “hipermasculinidade”, abordada previamente com De Boise, e que se apresenta em certos estilos musicais em conteúdos e performances mais agressivas e até transgressivas, flexibilizando regras sociais de modo mais ou menos aclamável. O *hardcore*, por exemplo, tratava como o emo de questões e dúvidas internas ao indivíduo, mas sua agressividade sonora atraía grupos com motivações externas (e extremas), como *skinheads* e outros supremacistas brancos e neonazistas. Grupos como estes tornavam concertos e eventos do estilo lugares violentos, com propagação de discursos de ódio e, de forma geral, excludentes. Neste sentido, o emo surge como uma alternativa bem menos extrema, com músicos chegando a mencionar especificamente o racismo como um dos motivos para terem se afastado do estilo-pai (FATHALLAH, 2020). Na prática, os emos possuíam outras ideias de como a convivência social deveria funcionar: priorizavam, ao invés de questionamentos ou quebras ideologicamente deliberadas de padrões, a aceitação pelo “amor”, de modo que “a discriminação, assim como a violência, é rechaçada por eles, porque defendem a tolerância e a paz entre todos” (SIMÃO, 2008, pp. 41, 21). Isso se traduzia, ao mesmo tempo, em uma notável aceitação a identidades individuais - afinal, o respeito a cada indivíduo era prioridade -, e também em um o repúdio a todo tipo de conflito, mesmo construtivo, já que isso desrespeitaria o ideário pacificamente funcional que buscavam.

Ademais, parte da atitude tolerante e individualista presente em boa parte da cultura emo pode ser associada ao contexto social e econômico de seus integrantes. Sendo o estilo nascido da classe média estadunidense, seus fãs eram em sua maioria deste meio, especialmente brancos, jovens - em sua maioria na adolescência ou no início da vida adulta. Isso explica muito da visão de mundo e do conteúdo da música do gênero, pois, como De Boise elabora,

As letras indubitavelmente refletem o fato de que as bandas são [formadas por] jovens rapazes com muito poucos problemas econômicos ou barreiras para a participação na vida pública. As letras são direcionadas ao interno porque vêm das experiências dos músicos, então não é surpreendente que seus maiores problemas tendem a ser relacionamentos (heterossexuais) (DE BOISE, 2014, p. 240, tradução da presente autora).

Esta realidade pode ser notada até mesmo nas melodias do estilo: a complexidade e experimentalidade técnica que o diferenciavam de seus estilo-pai demonstram acesso a uma educação musical aprofundada que não era possível no *punk*, por exemplo, devido às origens com menos vantagens financeiras de seus músicos (FATHALLAH, 2020).

Esta posição de privilégio dos jovens emo, de olhar para dentro de si sem se preocupar em excesso com o exterior, de gastar seu tempo construindo uma educação que levará a um *hobby* ou a uma carreira incerta, sem retornos financeiros garantidos, explica sua posição no mundo e como veem seu futuro, o que estão dispostos a fazer por ele. Enquanto o *punk* é hoje tão reconhecido por suas músicas e artistas quanto por seu teor político e opiniões críticas sobre a sociedade, o capitalismo e o Estado, o emo nunca se tornou mais que um movimento juvenil conhecido pelas características que uniam seus membros, mas que sequer eles mesmos reconheciam como uma identidade. Isso se dá porque esses jovens não *precisam* lutar por um objetivo específico, nem são unidos por causas em comum - podem dar-se ao luxo de não fazê-lo.

Assim, diferentemente do *punk*, do *rap* e até do *funk* brasileiro, em certa medida, o emo não se opõe ao mundo em que está inserido. Apesar de haver em suas músicas frustração e tristeza com a realidade em que vivem, o emo não culpa algo maior que si, sequer enxerga como muitos de seus problemas são reflexos de questões sistêmicas (políticas e econômicas). Pelo contrário, a cultura emo cria uma *alternativa*, uma forma diferente de pertencer - ao meio, à sociedade, ao modelo econômico. Este é, afinal, o desejo de todo adolescente rejeitado que se sentiu representado no gênero: pertencimento.

Jovens emo tipicamente aceitam o capitalismo como parte e parcela de sua experiência musical: “os garotos dos subúrbios de classe média comprando esses álbuns são filhos de uma... mentalidade do fim dos anos 90: a ambição pode não ser boa, mas riqueza certamente é.” A proposta de “escape” do emo do tédio do subúrbio da classe média, “shows acessíveis” e comunidades online às quais os pais não têm acesso, “parece muito mais realizável, senão consideravelmente mais prazerosa, que formar uma comuna anticapitalista” (FATHALLAH, 2020, p. 34, tradução da presente autora).

Esse tipo de escape *alternativo*, a evasão do conflito pelo conforto na realidade corrente, é também um dos motivos para que a identidade emo seja em geral tão pacifista, tão tolerante - e tão conformada. Na mesma medida em que jovens emos não aceitam violência e pregam a aceitação,

[...] não há qualquer engajamento ou luta por esses valores. Eles parecem ser completamente passivos neste sentido, ficam politicamente muito longe de seus campos de interesse. [...] Os Emos sofrem, afirmam que o mundo é cruel, que a violência é algo horrível, mas ao mesmo tempo se resignam, não tomam partido no combate a isso; parecem reclamar apenas porque não gostam que reprimam suas impressões sobre a vida. (SIMÃO, 2018, pp. 44-45)

Essa falta de posicionamento explica, por exemplo, a acusação feita aos emos

mencionada na introdução, de “vendidos”. Seria incorreto, no entanto, reduzir a apenas essa a razão por todo o preconceito sofrido pelos jovens emos. Na verdade, o rechaço sofrido pelo emo como estilo frequente vem de motivos menos defensáveis: o conservadorismo. O emo passou, afinal, de apenas *emocore* para um movimento cultural com características próprias, acusado de tornar-se “um ideal de vida seguindo meros padrões estéticos e vinculação à **homossexualidade**” (SIMÃO, 2008, p. 23, destaque da presente autora). Mas teria o emo conexões reais com orientações sexuais específicas?

5 YOU KNOW WHAT THEY DO TO GUYS LIKE US IN PRISON⁵

5.1 GÊNERO OU SEXUALIDADE?

Não é verdade apenas no emo que gênero, sua expressão e orientação sexual⁶ são conceitos com separações difusas, já que, para o indivíduo, a forma como expressa seu gênero frequentemente está relacionada à sexualidade e, para a sociedade, as três facetas podem parecer a mesma - gênero e sexualidade parecem sinônimos. Esta confusão não é a causa, mas adiciona contexto a muito da discriminação a certas vivências de gênero e sexualidade.

No emo, todavia, o embaralhamento entre expressão de gênero e sexualidade não termina na discriminação, com atitudes divergindo da atitude comum de seu grupo em relação à sociedade como um todo. É isso que encontrou De Laai, nos fóruns em que avaliou e em suas pesquisas, como em:

Esses emodinhas a grande porcentagem é de homossexual e as mulheres que seguem o estilo também porque só usam roupa preta e nada femininas, e os caras usam maquiagem no olho e unha preta meio mulherzinha e as meninas vão ficando masculinizadas até virar uma opção sexual...eu não gosto de generalizar mas a grande maioria é gay...isso não é emo de verdade não. Isso é emodinha (DE LAAI, 2009, p. 9).

A experiência de jovens rapazes no meio é, assim, marcada por questionamentos dentro e fora dele; superficialmente sobre sua orientação sexual, mas na realidade sobre sua validade como homem e como *fã*, um paradoxo em que a tentativa de pertencer gera mais dificuldade de pertencimento. Como no trecho acima, na mesma medida em que a forma como esses rapazes se apresentam faz com que seus iguais questionem sua sexualidade, uma orientação sexual que de fato desvie da heterossexualidade equivale, por algum motivo, à invalidação deste indivíduo como *fã*. Ao aparentarem ser “gays”, a identidade dos jovens ganha outro nível - sua estética, seu comportamento deixam de representar um apreço pela música, e eles passam a ser “emodinha”, uma versão específica do contexto do mais popularmente conhecido *poser*.

Assim, a primeira via principal de tratamento da sexualidade entre os emos, já mencionada na seção introdutória ao estilo e reforçada pela homofobia citada acima, é uma heteronormatividade perene no conteúdo das músicas e em boa parte das discussões e

⁵ MY CHEMICAL ROMANCE. “You Know What They Do To Guys Like Us In Prison”. In: **Three Cheers for Sweet Revenge**. Califórnia: Reprise Records, 2004. 1 CD, faixa 4, (2min53s).

⁶ O Grupo de Estudo de Pesquisa Gêneros, Sexualidades e Diferenças nos Vários *EspaçosTempos* da História e dos Cotidianos (GESDI), grupo da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), define **gênero** como “Identificação das pessoas como, por exemplo, homens e mulheres. Sua construção é social. Orienta papéis e expressões de gênero, independentemente do sexo biológico, e remete a traços culturais e históricos.”, **expressão de gênero** como “Forma como as pessoas se apresentam socialmente, ou seja, relaciona-se ao modo como elas se manifestam em seu dia a dia.” e **orientação sexual** como “Este termo diz respeito à forma como o sujeito vivencia seus desejos e deleite corpóreo. Nesses sentido, pode praticálos de diversas maneiras, com pessoas do mesmo sexo, de sexo diferente, com ambos os sexos, sem parceiros etc.” (SEPULVEDA; CORREA; FREIRE, 2021).

comentários *online* nos fóruns de fãs (FATHALLAH, 2020), verdadeira “heterossexualidade compulsória” (DE BOISE, 2014). Paradoxalmente, apesar da rotulação e discriminação gerada por essa primeira, a perspectiva individualista e liberal dos fãs que se tornou característica do meio, e que leva a rejeição de preconceitos de modo geral, significa que a segunda via é de abolição de rótulos e limitações sexuais de forma tal que a sexualidade desses jovens torna-se fluida e indefinida. Na prática, quando se encontravam fora de seus fóruns *online*, não só emos se permitiam experimentar e descobrir seus interesses de forma desinibida, como se recusavam a usar orientações sexuais como marcas identitárias:

[Os emos] parecem construir as representações de si mesmos recorrendo menos à vida sexual que levam e mais à adesão estética, [...] Eles por vezes se dizem “gays”, por vezes se dizem “heteros” e em outras ocasiões se apresentam como podendo vivenciar experiências afetivo-sexuais alternadamente. Assim, eles parecem rejeitar os binarismos (homossexual/heterossexual) por considerá-los insuficientes e herméticos demais. (SIMÃO, 2008, p. 34).

Apesar da aparente contradição, a heteronormatividade se conecta à fluidez sexual no emo de diversas formas, todas elas relacionadas ao modo como os jovens emos performam, expressam sua identidade. A atitude desprezada e indiferente à regras e expectativas sociais do estilo acabava criando, ironicamente, outras expectativas a serem cumpridas pelos jovens, de modo que não só o desapego a rótulos era aceito, mas também a experimentação sexual era socialmente mandatória (VERILYBITCHIE, 2022). É o caso do *stage-gay* - um elemento presente nas performances de algumas bandas, em que artistas homens cis e sabidamente heterossexuais adotavam no palco manerismos, linguagem e demonstrações de afeto associados a identidades *queer* (FATHALLAH, 2020). A intenção dessas performances era, no contexto dos anos 2000, provavelmente mostrar as posições políticas dos artistas, com as frequentes discussões sobre, por exemplo, a legalização do casamento entre pessoas do mesmo sexo em diversos países do mundo. Por isso mesmo, esse tipo de apresentação possui, pelo menos, duas avaliações possíveis:

[...] de um lado, o *stage-gay* e as articulações emo de masculinidade em geral podem ser lidas como rebelião progressista contra a homofobia da cena *hardcore*, um apelo ao desejo *queer* feminino que subverte o olhar masculino, e uma resposta a masculinidades hegemônicas que marginalizam homens *queer*. Por outro lado, elas podem ser lidas igualmente como uma estratégia capitalista apropriativa que só está disponível para aqueles na posição privilegiada de utilizá-la. (FATHALLAH, 2020, p. 38, tradução da presente autora).

A crítica sobre a apropriação capitalista e comercial não é a única que pode se aplicar ao *stage-gay* e a performatividade sexual no emo; há também questões na forma como essa performatividade é descrita e percebida pelos indivíduos no meio. Conforme descrito acima por Fathallah e também em Simão, “Não é raro ver garotos da tribo se beijando na boca, ato que parece agradar garotas Emo, sendo que o contrário também é verdadeiro.” (SIMÃO, 2008, p. 20). Apesar desse tipo de liberdade sexual não deixar de ser uma conquista, quando demonstrações não-heteronormativas como esta são formuladas não como uma expressão de desejo ou vontade próprios, mas como algo que agrada a pessoas do sexo oposto, quase como um fetiche, seu significado é esvaziado e reduzido a, realmente, apenas uma *performance*.

Apesar de levantarem discussões importantes que, sem dúvida, trouxeram impactos positivos para o futuro dos fãs do emo, facilitando a aceitação de identidades diversas em si próprio e nos demais, ao momento, não havia repercussões ou interesses verdadeiros sendo

representados pelas atitudes não-monogâmicas ou não-heteronormativas no estilo. Afinal, “a performatividade *queer* é aprovada por conta de uma imaginada ‘realidade’ hétero por trás dela”: nenhum dos membros das bandas conhecidas pelo *stage-gay*, ou de qualquer das maiores bandas do gênero, jamais se declarou como qualquer coisa que não hétero, e a maioria é hoje casada, com mulheres (FATHALLAH, 2020, p. 72, tradução da presente autora).

Apesar de tudo isso, o estereótipo e consequente discriminação contra rapazes emo sobre sua orientação sexual não parece refletir a realidade - não totalmente. Isso se dá porque, conforme o relato em De Laai, eles não advém de demonstrações não-heterossexuais de fato. Na verdade,

[...] os emos se consideram emotivos ao se identificarem com a “intensa” expressão de “sentimentos”, especialmente da “melancolia” e da “tristeza”. Estes atributos denotam fragilidade e passividade, estão em oposição ao atributo racional, e, portanto, são associadas ao feminino. É esta gama de emoções, combinadas à androginia muito presente na moda emo, que gera desconforto nos outros grupos juvenis e até em outros setores sociais. A androginia, entendida como a indefinição entre masculino e feminino, é um foco de ambivalência (DE LAAI, 2009, p. 14).

A ideia de que o campo da emoção e da vulnerabilidade são tradicionalmente “femininos”, em oposição ao cenário “masculino” do racional, é também abordada em De Boise, que explica que o conceito é parte crucial da noção ocidental de masculinidade e advém de influências cartesianas: como emoções seriam tendências “animalísticas”, seu controle equivaleria a uma força de espírito e mental que condiz com o ideal de homem, e como a música é um meio primariamente baseado em emoções, seria um âmbito “historicamente feminizado” (DE BOISE, 2014, p. 229, tradução da presente autora). Assim, a música sempre foi genderizada, dividida entre a produção e o consumo masculinos - com o esforço de torná-la técnica e racional ou, em anos recentes, de abordar sentimentos mais “masculinos” - e femininos, com estilos sendo mais ou menos “autênticos” de acordo com essa classificação. Isso poderia explicar, por exemplo, a “hipermasculinidade” *hardcore* e *punk*, além da de estilos como o *rap*, por reforçarem ideais sociais de masculinidade através da abordagem de temas agressivos e sensações como a raiva ou a indignação (DE BOISE, 2014). Também explica o porquê de

[...] os pânicos morais ao redor do emo compartilham similaridades óbvias com a ideia da música encorajar um tipo de comportamento melancólico (problemático). No entanto, diferente da música do início do período moderno [quando surgiu este tipo de preocupação], o emo ativamente trata de ansiedades e emoções pessoais, abraçando o “feminino incorporado” e se distanciando tanto da imagem de “cara durão” quanto da do compositor “racional” (DE BOISE, 2014, p. 230, tradução da presente autora).

Com essa perspectiva, o emo tornou-se atraente tanto para jovens homens quanto para mulheres, trazendo à tona temas de saúde mental que logo o fizeram ser associado ao suicídio na adolescência, à automutilação e a transtornos como a depressão e a ansiedade. Apesar dos pais, responsáveis e adultos de setores mais conservadores da sociedade, em geral, atribuírem ao emo à culpa da aparente deterioração mental de seus adolescentes, pesquisadores como Hill (2012) e Lewis (2020) se debruçaram sobre como a música era, na verdade, uma forma de escape e de identificação, para os jovens que já lidavam com dificuldades nesse sentido:

[...] o porquê de tantos adolescentes gravitarem para o emo nos anos 2000 e continuarem a gravitar para culturas similares hoje, é que ele deu a eles permissão

para sentir todas aquelas emoções complicadas que vêm com o crescer, e que só foram amplificadas pela nossa sociedade moderna. O emo centrou a conversa ao redor de saúde mental e das sensações desconfortáveis de desespero, dúvida e desilusão, e [...] nomear permite que a dor seja reconhecida e melhor compreendida, e eventualmente consolável (LEWIS, 2020, p. 14, tradução da presente autora).

Além disso, a preocupação constante com a culto do emo à morte e ao sofrimento reflete as mesmas dimensões genderificadas apontadas por De Boise. Segundo Hill, a interpretação mais presente na mídia sobre a interferência do emo no estado mental de jovens mulheres era a de que estas eram sempre *vítimas* da música - influenciáveis e frágeis, as meninas não teriam pensamento crítico ou agência para compreender e escolher ouvir um gênero que lhes fazia bem, o que não era a realidade das fãs (GARLAND, 2016).

Por outro lado, pelo explicado em De Boise, os homens que seguiam o emo encontravam no estilo conversas e espaços seguros que possivelmente não haviam existido antes, já que “garotos que demonstram qualquer emoção negativa além de raiva”, reforçando a tendência à hipermasculinidade agressiva de outros gêneros, por exemplo, “são frequentemente ridicularizados por isso, por conta da ideia de que garotos precisam ser durões e fortes, nunca demonstrando fraqueza” (LEWIS, 2020, p. 6, tradução da presente autora). O emo parecia trazer outra forma de encarar a experiência jovem adulta masculina, “desafiando códigos de masculinidade pré-existentes ao entrar nos campos de vulnerabilidade emocional, insegurança sexual e perda” (GARLAND, 2016, tradução da presente autora).

De Boise contextualiza a importância dessa nova forma de masculinidade no cenário econômico e social dos anos 80: conforme as mulheres, que haviam se consolidado no mercado de trabalho nas décadas anteriores, mudavam os papéis que performavam dentro e fora de casa; conforme conquistavam novos direitos e liberdades; conforme o movimento feminista alcançava novos patamares, o significado de *masculino* precisou também se alterar. O homem forte, protetor e resistente como pedra já não era mais tão interessante - seus papéis precisavam agora, mais do que nunca, admitir a existência de mulheres que conseguiam garantir a si mesmas tudo o que esse tipo de homem podia agregar (DE BOISE, 2014). Os anos 80 foram então uma década de transição dos valores anteriormente fundamentais para a definição do que era ser *homem*, e essas transformações aparecem no emo porque ele

[...] captura as mudanças em atitudes culturais sobre a masculinidade através de [...] qualidades “indesejadas” como vulnerabilidade, feminilidade, fraqueza - enquanto tenta manter os significantes musicais de agressão que são o fundamento do estilo musical *punk/hardcore*. A justaposição entre instrumentação, timbre vocal e conteúdo lírico “agressivos” e “suaves” [...] parecem sugerir tensões entre expectativas históricas colocadas em homens para serem emocionalmente inexpressivos e novas expectativas, de serem “mais emocionalmente” abertos (DE BOISE, 2014, p. 230, tradução da presente autora).

O emo seria, nesse sentido, um espaço tanto de expressão da ansiedade advinda desse conflito de expectativas, quanto um meio de catarse e liberação. Por isso mesmo, o constante pânico moral ao redor do estilo em parte se explica, na verdade, pela preocupação com a deterioração de noções tradicionais de masculinidade ocidental, que era erroneamente aplicada ao emo. Em primeiro lugar, porque assim como no tocante à saúde mental, o emo, tal qual qualquer outro gênero ou forma de arte, não pode ser considerado um fator *causal*: trata-se apenas de um reflexo, um dos locais em que a sociedade replica os problemas já existentes (FATHALLAH, 2020).

Em segundo lugar, porque os elementos representados no emo na verdade não demonstram o surgimento de qualquer versão de masculinidade tão transgressora daquela tradicional. Conforme o conteúdo de músicas como *Coffee Shop Soundtrack* indica, a forma como sentimentos - e especialmente o amor, a vulnerabilidade em relacionamentos - são representados no emo acaba reforçando os padrões em torno da sentimentalidade masculina, embora de modos diferentes. Ao invés de negar a existência de emoções não-masculinas, o estilo explicita sua importância e seu impacto, mas negativamente. Sentir não é bem-vindo; sentimentos equivalem a uma perda de controle e de confiança em si que, no fim, reforçam a mensagem cartesiana: emoções seriam primais e animalescas, opondo-se ao homem forte que tem o controle de si (DE BOISE, 2014).

Assim, apesar da já mencionada identidade fluida característica do movimento, do mesmo modo como o emo abraça a diversidade sem a defender e adota a liberdade sexual a partir da manutenção problemática da heteronormatividade, De Boise argumenta que a quebra de padrões de masculinidade no estilo trata-se apenas da oferta de uma *alternativa*, não de oposição à hegemonia de seu papel na sociedade:

[...] longe de indicar uma crise na masculinidade, o emo incorpora certas tensões dialéticas que estiveram sempre historicamente presentes na “masculinidade”. Estas tensões são portanto sintomáticas de uma reconfiguração e continuação de relações desiguais de gênero, ao invés de um declínio no poder hegemônico masculino. [...] múltiplos discursos são propagados através do emo, com o propósito de ilustrar várias dinâmicas genderificadas de poder (DE BOISE, 2014, p. 231, tradução da presente autora).

Com isso, a masculinidade - ou as masculinidades - do emo aproximam-se do mesmo nível de profundidade que possuem as críticas sociais, em geral, vindas do gênero. Assim como oferta um escape capitalista para as limitações do subúrbio de classe média, o emo apresenta uma forma de performar a masculinidade que não adere aos antiquados e tóxicos ideais binários de tempos passados, mas que não abre mão dos privilégios advindos do *status* de *masculino*.

[...] a masculinidade no emo é uma “crítica periférica da normatividade”, que “vem majoritariamente de sujeitos de outra forma normativos: homens héteros, brancos, de classe média”, e menos perturbadora que uma crítica “lateral” do sujeito hegemônico, vinda de pessoas que de muitas formas representam essa subjetividade (FATHALLAH, 2020, p. 36, tradução da presente autora).

É também nesta mesma linha que a fluidez e ambiguidade de gênero no meio podem ser vistas no emo - como uma opção aos valores tradicionalmente binários, que ao não entrar em confronto com estes, ainda se insere na sociedade. Não uma ruptura, mas uma forma de se beneficiar do *status quo* enquanto ainda mantém a individualidade do grupo e sua marca de diferenciado, com atitude (DE LAAI, 2009).

5.2 A EMO

Ao oferecer a seus fãs (homens) uma forma de performar sua masculinidade que é alternativa, mas ainda hegemônica, o emo condena seus fãs (mulheres, e quaisquer outras identidades que não se encaixem na primeira divisão de privilégio) a performarem os mesmos papéis de submissão, objetificação ou, de forma geral, *outrificação* já desempenhados perante o restante da sociedade. Isso se reflete, com exceções e alguns pontos positivos, tanto na falta de artistas não-homens no meio, no já mencionado conteúdo das letras e, mais perceptivelmente, no modo como o gênero todo é percebido - afinal, com uma *fanbase*

majoritariamente feminina, não é nenhuma surpresa que o emo nunca tenha sido levado muito a sério por amantes de música mais *elevada*.

Nenhuma das bandas da “trindade” emo possuía mulheres entre seus membros. Na realidade, a única banda do gênero famosa além das fronteiras do próprio meio que tinha uma membro mulher é a Paramore, com Hayley Williams nos vocais. Há uma distorção, portanto, entre a ausência de mulheres como artistas do gênero e o fato dele ser “criticado e auto-criticado por propriedades femininas, metaforicamente ligadas a corpos masculinos” (FATHALLAH, 2020, p. 32, tradução da presente autora), que se reflete, dentre outras maneiras, no conteúdo das canções. Afinal, talvez por conta da falta de argumentação feminina (já que o gênero não possui mulheres em posição de defenderem-se artisticamente,) “apesar de performances emo estarem longes da misoginia óbvia” de outros estilos, “há algo igualmente perturbador em sua fúria unilateral contra todas as mulheres que lhes fizeram mal” (DE BOISE, 2014, p. 236), tradução da presente autora. Essa “fúria” nas músicas se traduz na representação das mulheres que estão presentes nas vidas dos eu-líricos, que possuem apenas algumas formas possíveis de caracterização: a mulher cruel e vingativa, a promíscua e emocionalmente indisponível, ou a “dama em apuros”, frágil e incapaz de tomar suas próprias decisões.

O arquétipo da mulher cruel se caracteriza no emo por um objeto de afeição do eu-lírico disposta a brincar com seus sentimentos e fazê-lo sofrer, como na letra de *Get Down on Your Knees and Tell Me You Love Me*, abaixo, escrita como uma resposta raivosa aos atos cometidos por essa mulher:

Eu tentei te manter honesta, querida, mas eu era só um peão
Você atuou tão bem que dói saber que você se foi [...]

Você fingiu, só para trazer outro estranho para a sua cama?
Valeu a pena? Foi perfeito quando foi e me deixou, cínico?
Como você planejou, você é uma bandida,
Só uma desprezível, imprestável, suja, podre criminoso. (ALL TIME LOW, 2011,
tradução da presente autora)

A mulher cruel usa os sentimentos do eu-lírico contra ele, explorando sua vulnerabilidade e o decepcionando e/ou traindo sua confiança. No caso acima, o eu-lírico sente-se usado, “*só um peão*”, pelo objeto da música, e que foi uma vítima, magoada e traída, quando esse mesmo objeto se relacionou com outra pessoa. Assim, este arquétipo representa mulheres como, além de símbolos de desejo e afeto, fontes de dor e sofrimento, “culpadas por causarem ansiedades emocionais” aos homens (DE BOISE, 2014, pp. 234, tradução da presente autora), tirando deles a responsabilidade por seus sentimentos - e, indiretamente, pelas decisões e ações que tomam por conta deles. Por sua vez, o arquétipo da mulher promíscua, já presente no caso anterior em “*você fingiu, só para trazer outro estranho para a sua cama?*”, é ainda mais visível em:

Pense sobre o que você fez,
E como eu espero, por Deus, que ele tenha valido a pena. [...]

Eu tenho mais inteligência, um toque mais quente, uma foda [sic] melhor
Que qualquer garoto que você possa conhecer, amor, você me tinha
Garota, eu era o melhor; olhe para além do suor, esse é um amor que merece
A troca de calor corporal no banco do passageiro?
Não, não, não, você sabe que sempre vai ser só eu. (PANIC! AT THE DISCO, 2005,
tradução da presente autora).

Além do próprio título (“Mentir é a coisa mais divertida que uma garota pode fazer sem tirar suas roupas”, em tradução livre) já explicar muito da perspectiva da música, o eu-lírico neste caso está repreendendo a garota, objeto da letra, por tê-lo trocado por um - ou vários - parceiros sexuais. O eu-lírico questiona a decisão da mulher, que acredita ter se deixado levar pela busca do prazer e abrido mão de todo o restante - que ele oferecia. Esse ponto de vista, presente em tantas obras emo, liga-se tanto ao arquétipo da mulher promíscua quanto ao da cruel, porque “a promiscuidade que homens tendem a enfatizar como integral a suas identidades de gênero ainda é estigmatizada em mulheres como um produto de sua crueldade ou ‘não-feminilidade’” (DE BOISE, 2014, p. 237, tradução da presente autora). Por outro lado, a arrogância do eu-lírico em dizer à mulher o que ela deve pensar introduz o terceiro arquétipo: a mulher ingênua.

Você fala sobre como só quer ter alguém,
Mas eu sou o único de quem você precisa

Você não vê? Eu peço e imploro
Porque quando seus olhos iluminarem os céus à noite
Sei que você vai encontrar seu caminho de volta para mim (THE ALL AMERICAN
REJECTS, 2008, tradução da presente autora)

Em *Back to Me*, o eu-lírico acredita conhecer os objetivos e desejos da mulher que tem como objeto de afeição, uma mulher que ele deixou e que *sabe* que virá atrás dele, voltará para ele. O eu-lírico tem plena confiança de que é a única e a melhor opção para aquela que deseja, e que por isso ela retornará. Assim como na canção anterior, o narrador acredita de forma extremamente arrogante e até condescendente saber melhor que a mulher o que ela deseja e o que é melhor para ela, subestimando a capacidade de pensamento crítico e autônomo de seu objeto (DE BOISE, 2014).

Seria impreciso tentar estabelecer algum tipo de relação causal entre esses arquétipos musicais e a realidade de mulheres no emo. No entanto, esses modelos representam o modo como elas são tratadas no meio, inclusive por si mesmas. Afinal, apesar da ênfase atribuída por comunidades femininas ao conceito de sororidade nas últimas décadas, no emo e nos anos 2000 como um todo o relacionamento entre mulheres podia ser competitivo, em seu melhor, e tóxico e degradante, em seu pior. Um ótimo exemplo de como esse relacionamento se dava vem, novamente, de uma das músicas - desta vez da Paramore, grupo já mencionado por ter uma mulher entre os membros. A canção *Misery Business*, uma das mais famosas da banda, trata do relacionamento da eu-lírico e de outra garota, com a qual competiu pela atenção de um garoto - não necessariamente interesse romântico de qualquer das duas. A música é marcada por insultos e o rebaixamento da rival pela eu-lírico, que culpa a outra garota pelo afastamento entre si e o rapaz.

Segundas chances nunca importam, pessoas nunca mudam
Uma vez uma vadia, você não é mais nada
Desculpe, isso nunca vai mudar [...]

Bom, tem um milhão de outras garotas que agem igual a você
Parecendo o mais inocente possível para alcançar
Quem e o quê elas querem, é fácil se você fizer direito
Bom, eu me recuso, eu me recuso, eu me recuso (PARAMORE, 2007, tradução da presente autora).

Apesar da própria Hayley Williams já ter se manifestado sobre não mais concordar com a letra da canção, sendo agora uma mulher mais velha e com uma visão de mundo menos “fechada” que quando a escreveu, com 17 anos (PAYNE, 2015), a música acaba fornecendo uma espécie de janela para a experiência da adolescente dos anos 2000. Era comum meninas utilizarem, uma contra a outra, ofensas similares às utilizadas por homens contra si mesmas - insultos menos relacionados às ações de fato cometidas pela mulher ou garota, e mais direcionados a seu gênero e seus interesses, como os arquétipos explorados acima. Esses ataques vinham, por exemplo, na forma do estereótipo de promíscua (termos como “vadia” eram bem populares”), ou dos de manipuladora ou fútil, explorados na letra e no clipe de *Misery Business* (“*um milhão de outras garotas que agem igual a você*”).

No entanto, era específica para as meninas do emo e de outras culturas menos *mainstream*, principalmente das que possuíam *fandoms* (literários ou de séries de televisão, por exemplo), a percepção clara de que haviam meninas *como elas* e *outras*. As jovens emo também adotavam a identidade entendida como única e diferenciada do estilo, argumentando que, por isso e por seus gostos em geral menos populares, eram menos interessadas em coisas tipicamente femininas e distantes das razões que justificavam os arquétipos e ofensas tão facilmente aplicáveis às *outras*. As meninas emos - e de outras subculturas - reforçam assim a associação entre o feminino padrão, com seus gostos e interesses, e o popular e *mainstream*, que teria menos conteúdo sério e relevante, para estabelecerem sua própria identidade como negativa deste padrão: não gostamos do *mainstream*, então temos mais valor e conteúdo que a menina que o segue (FATHALLAH, 2020).

Essa divisão entre *nós* e *a as outras* não se manifesta apenas entre as meninas emo e as não-emo. Assim como no conceito do *emodinha*, apresentado por De Laai, a parte feminina do emo frequentemente demonstrava desprezo e ostracizava meninas que pareciam dedicar-se demais à moda do estilo, que gostassem demais das bandas mais famosas, que não recusavam a normatividade feminina tanto quanto podiam. Essas meninas, chamadas de *posers*, não eram reconhecidas como membros verdadeiros da comunidade, estando próximas demais das garotas *outras* que pareciam associar seus interesses à busca de recompensas sociais - diminuiriam, assim, o valor do gênero como um todo. É nesse sentido que pode-se dizer que “jovens emo acumulam e exercem capital subcultural, policiando os limites de sua cena contra aqueles vistos como não-autênticos” (FATHALLAH, 2020, p. 75, tradução da presente autora).

Estabelecendo esse tipo de limite, as meninas e mulheres do emo estavam adotando como defesa os mesmos estereótipos e argumentos que eram e sempre foram atirados a mulheres em geral por homens, internalizando suas atitudes e visões machistas. Enquanto as meninas tentavam se diferenciar daquelas *outras* que, em sua perspectiva, não eram emo de verdade, os homens e meninos diferenciavam entre *fãs* e *meninas*:

[...] garotos eram aceitos como autenticamente pertencentes ao grupo com base apenas em sua própria palavra, enquanto garotas tinham que alcançar certos padrões de aparência e performance, e a feminilidade era confundida com construções menosprezadas como “*mainstream*” e “*inautêntico*”. (FATHALLAH, 2020, p. 42, tradução da presente autora).

No entanto, a tentativa de garotas emo de diferenciarem-se entre *elas* e *outras* e a de garotos emo de diferenciarem *fãs* e *garotas* não refletia o que acabou tornando-se o consenso geral, externo, do que era o emo. Afinal, a discriminação por conta de suas características “afeminizantes” não se refletia apenas na confusão entre sexualidade, gênero e expressão de gênero nos homens: o emo era visto como um estilo cujos fãs eram garotas (VERILYBITCHIE, 2022). Apesar dessa percepção não ser necessariamente verdadeira, ela revela um problema

maior: a presença de meninas dentre os fãs, a forma como interagiam com a música e formavam comunidades, era (e em muitos casos ainda é) danosa para o gênero e seus artistas. Associadas à feminilidade e, portanto, ao inculto *mainstream*, distante da virilidade de verdadeiras subculturas (FATHALLAH, 2020), as fãs quebram o padrão do fã de *rock* - homem, frequentemente próximo ao *nerd* (DE LAAI, 2009) - simplesmente por serem garotas; pelo estereótipo de *fangirl* a elas atribuído no meio:

A construção da hipotética *fangirl* é sólida e consistente em todos os *fansites*: ela é estridente, obcecada, irracional, hipersexual, não entende ou liga para a música e estraga eventos com sua presença. [...] “A maioria das minhas bandas preferidas são *punk*, e eu adoro essas comunidades. Por quê? Sem fóruns, sem *fanfics*, sem *crushes* em membros, sem drama. Um bando de caras que aparecem no *pit* e gritam em um microfone. Só. Não vejo a hora de bandas como o My Chem[ical Romance] terem esse mesmo privilégio de novo - sabemos que eles querem muito.” Isso parece retornar a um imaginado *hardcore* puro e masculino [...] (FATHALLAH, 2020, p. 74, tradução da presente autora).

A ligação entre a *fangirl*, o epítome de tudo o que é feminino e sem pensamento crítico, e o conceito de *fandom*, quando aplicado ao emo, explica muito do preconceito interno e externo associado ao movimento. Como muitos outros artistas e elementos culturais possuidores de *fandom*, ou com uma grande porcentagem feminina dentre os fãs, o emo funciona, anos depois, como um estilo de escape, algo vergonhoso e passageiro (uma fase) na vida de artistas e fãs. A associação entre o popular e o feminino, gerando um consenso geral em torno da falta de relevância cultural, seriedade ou *honestidade* em tudo aquilo que é consumido por mulheres, especialmente jovens e adolescentes, é na prática um erro estratégico social:

Ao deixar essas garotas de lado e rir do quão estúpido o que quer que elas gostem é, estamos dizendo a essas jovens mulheres que seus interesses são menos importantes que os gostos de homens, que seus sentimentos de alguma forma são descredibilizados e não são “reais”, por conta de quem os tem. (SONG, 2015, tradução da presente autora).

O feminino no emo é, da mesma forma que a construção da identidade sexual e da masculinidade no meio, um cenário paradoxal: ao mesmo tempo em que é a adoção de características do feminino normativo que torna o emo apelativo e o diferencia, dando-lhe poder catártico e emocional, sua perspectiva sobre mulheres e mesmo as mulheres dentro dele encontram ali as mesmas resistências e diminuições a que são sujeitadas em todo espaço mais conservador da sociedade. O poder do *fandom* é libertador, mas alienante ao buscar não defender o que acredita e melhores opções para suas vidas, mas sim criar paredes que separam os fãs e aquilo que amam do mundo lá fora, perigoso e frio.

Eu sei que é difícil para você ficar,
Mas você realmente quer jogar isso tudo fora?
Estive pensando que poderíamos criar um para sempre, afinal,
Encontrando ouro nos momentos mais escuros,
Observando as estradas se tornarem rosas brancas.
Nós **nunca precisamos sair dessas paredes**;
Eu serei o garoto trazendo o lado bom da vida,
Você será a garota do jardim em blocos de concreto (ALL TIME LOW, 2015, tradução da presente autora).

6 THE IRONY OF CHOKING ON A LIFESAVER⁷

Para o emo, gênero não parece ser um conceito especialmente relevante. Assim como rótulos e limitações de suas identidades não lhes agradavam, com a exceção dos casos de discriminação pautada em expressão de gênero, a forma como performavam essa parte de si simplesmente não aparecia entre seus assuntos, apesar de tanto das discussões sobre o estilo girar em torno do tema. Jovens emo simplesmente eram; andróginos ou não, femininos ou masculinos ou qualquer coisa no meio.

Mesmo assim, a performance de gênero sem definições específicas e com tendências a fluidez, como era prevalente no meio, vai de encontro à forma como Judith Butler trata do conceito: gênero, para ela, era subjetivo, produto não de algo inerente ao sujeito, mas da forma como esse sujeito se relaciona com sua realidade. Por isso, o gênero jamais ultrapassa seu aspecto performativo, já que “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados” (BUTLER, 2003, p. 48). Sua fluidez, por sua vez, pode ser explicada pela impossibilidade de se exibir todas as facetas de um gênero em um só contexto, de uma só vez - suas diversas expressões individuais formariam, assim, um todo mutável e indefinido, “múltiplas convergências e divergências, sem obediência a um telos normativo e definidor” (Ibid., p. 37).

Das conjunturas que causam essa fluidez, Butler explica, muitas são relacionadas a contextos sociais, que interferem com a forma como indivíduos se comportam na sociedade. Gênero e etnia, contexto socioeconômico, religião, sexualidade e outros tantos aspectos políticos e sociais são conceitos imbricados, impossíveis de serem distinguidos, tanto em se tratando de uma identidade individual quanto de uma sociedade. No entanto, apesar da complexidade difusa de identidades, Butler argumenta que a forma como grupos politicamente minoritários buscam igualdade e mais direitos, através de políticas representativas, dependem do exato oposto: da definição, de caixinhas que compreendam suas formas de identidade. Afinal,

Os domínios da "representação" política e linguística estabeleceram *a priori* o critério segundo o qual os próprios sujeitos são formados, com o resultado de a representação só se estender ao que pode ser reconhecido como sujeito. Em outras palavras, as qualificações do ser sujeito têm que ser atendidas para que a representação possa ser expandida. (BUTLER, 2003, p. 18).

Na prática, a representatividade política condenaria, assim, todo e qualquer sujeito que não se enquadrasse nas definições reconhecidas de *um sujeito específico* à exclusão social - à não representação e, assim, à falta de poder político. Grupos de pessoas que não se enquadrem nas definições existentes de sujeito, novas ou tradicionais, estariam fadados ao descaso e à mesma outridade sofrida pelos grupos que antes não se encaixavam na normatividade (qual seja, a heteronormatividade branca, patriarcal). Butler defende que, para solucionar esse problema, deve ser expandida a quantidade de definições aceitáveis, criar mais rótulos e mais caixinhas para expandir o alcance da representatividade, novas normatividades. Mas até que ponto? Onde entram aqueles que *não* possuem definição clara, que *não* adotam rótulos?

Estaria, assim, explicado o motivo do emo, a razão para a angústia e frustração de um grupo de jovens que, nascidos em mundo mudando, recém neoliberal, enfrentavam novas demandas e, ao mesmo tempo, conhecimentos e formas de ser não mais aplicáveis à realidade

⁷ ALL TIME LOW. “The Irony Of Choking On A Lifesaver”. In: **Don’t Panic**. Califórnia: Hopeless Records, 2012. 1 CD, faixa 6, (3min36s).

transmitidos pelas gerações anteriores. Como jovens, já no limbo entre o passado e o futuro, a confusão que resultava na recusa em se definir, na dificuldade de se estabelecer como qualquer coisa que não *eu, indivíduo*, se tornava ainda mais impactante ao deparar-se com a impotência causada por essa fluidez. Sem poder e sem saberem ainda, como seguir, os jovens emo enfrentavam resistência de todos os lados - inclusive do próprio meio - às formas de existência que haviam descoberto.

Rosemary Hennessy concorda que estruturas de poder como as temos hoje apresentam muitas limitações por sua artificialidade, mas se aprofunda não na forma como grupos antes excluídos das dinâmicas políticas buscam hoje inserirem-se nelas, e sim em como as próprias estruturas perpetuam as caixas excludentes. Abordando como essa exclusão ocorre com diversidade de gênero e sexualidade em foco, Hennessy entende nossa sociedade como um patriarcado burguês, e explica que este

[...] depende de uma matriz social heterogenderificada que inclui identificações imaginárias com posições femininas e masculinas opostas e assimétricas (naturalizadas como atributos expressivos de masculino e feminino), assim como divisões de trabalho hierarquicamente genderificadas e racializadas. Ao apresentar diferenças heterogenderificadas como fixas e naturalmente opostas, a ideologia patriarcal torna invisível a precariedade dessas identificações imaginárias e da ordem social que elas ajudam a manter, bem como a multiplicidade de outras possíveis ramificações de desejo (HENNESSY, 2000, p. 25, tradução da presente autora).

Apesar dessas estruturas normativas e reguladoras de poder ainda estarem baseadas em ideais conservadores e excludentes, elas servem de suporte para estruturas econômicas capitalistas que, por sua vez, estão abertas a identidades que fogem da heteronormatividade patriarcal. Nesse sentido, o capitalismo é sem dúvidas progressivo: ao buscar inovações, maior eficiência produtiva, mais lucro, o modelo está sempre desafiando e quebrando padrões tradicionais por vezes restritivos, e por isso criando oportunidades para que indivíduos que não se encaixavam nessas expectativas vivam suas vidas de forma mais livre (HENNESSY, 2000). No entanto, esse ensaio libertário não é tão permanente ou positivo quanto parece, pois

[...] as formas que essa busca por novidade tomam também impedem as possibilidades emancipatórias de sua linha revolucionária. [...] a inovação capitalista pode libertar pessoas de vidas acorrentadas como camponeses, mas porque as forças de produção - matérias primas e tecnologia - estão concentradas nas mãos de poucos, o capitalismo nunca pode realmente revolucionar a vida, ao distribuir recursos sociais ampla e igualitariamente (HENNESSY, 2000, pp. 29-30, tradução da presente autora).

Dessa forma, as soluções que Butler e Hennessy apresentam para a falta de inclusão de certos grupos identitários das estruturas de poder são diversas. A primeira afirma que a resolução do problema está na busca de expansão das caixas da representatividade, das definições fixas de sujeito nas quais ela se baseia e que impedem a participação política daqueles que simplesmente não as possuem. Para ela, deve ser criada uma forma de representação que aceite a não-delimitação dos indivíduos a serem representados (BUTLER, 2003) - uma identificação indefinida, por assim dizer. Já que identidades construídas culturalmente não são rejeitadas, inviabilizando assim uma modificação do sistema em que estão inseridas, seria necessário remodelar suas estruturas.

Esse sistema é, no entanto, o foco em Hennessy - o questionamento de suas bases, não de suas estruturas. O sistema capitalista e, especialmente, seu formato neoliberal, nascido tal como o emo nos anos 1980, inclui uma expansão de mercados para além do tangível e do físico.

As inovações passam a ser voltadas para uma fluidização da vida que condiz com os interesses capitalistas. Invenções como o *walkman* e o microondas, flexibilizam noções de tempo e espaço, levando também a “mudanças na composição de necessidades e da matriz cultural dentro da qual essas necessidades possuem significado” (HENNESSY, 2000, p. 107, tradução da presente autora). Junto ao surgimento de mercados como o da saúde, atlético e *fashion*, surgem formas de consumir e culturas dentro das quais esses conceitos e formas de viver são apreciados e compartilhados. A venda de *lifestyles* se torna, assim, parte integral da sociedade.

Um dos motivos para esse tipo de comércio prosperar é, em Hennessy, a capacidade do mercado de manter e estimular identidades e formas de viver locais, particulares. Como tudo no modelo capitalista, esse tipo de interesse também tem um objetivo comercial: na medida em que essas demandas são incluídas e reconhecidas com outras demandas mais generalizadas, coletivas, elas permitem que o formato capitalista (e neste caso, principalmente o consumo) atinja grupos menores, não apenas grandes massas (HENNESSY, 2000). Chamada de localismo global, essa capacidade significa que não é mais necessário, como no modelo fordista, que todos os grupos tenham os mesmos padrões de consumo; desde que identidades diversas possam ter seus interesses econômicos padronizados, elas serão sempre bem-vindas nos mercados.

Hennessy expande esse argumento, explicando que identidades que fogem da heteronormatividade têm um importante papel indefinido para o capitalismo: apesar do modelo ter se construído com um padrão heteronormativo como base, a adequação ou não de grupos sociais a ele não realmente o impacta. Tal como no localismo global, o capitalismo não distingue entre formas de ser e de viver, desde que essas formas aceitem seus papéis no sistema em divisão desigual de trabalho e consumo (HENNESSY, 2000). Essas formas podem ser definidas e terem, intrínsecas a si, expectativas de como devem se comportar em sociedade - expectativas como as da heteronormatividade e do patriarcado, por exemplo, mas essa não é a única forma de normatizar e relegar a certos indivíduos suas funções. Por isso mesmo, é importante notar como no emo, assim como em outras manifestações culturais, há, ainda, papéis a serem cumpridos, formas corretas e esperadas para os jovens expressarem seu gênero e sua sexualidade.

Assim, identidades diversas da heteronormatividade, como as adotadas pelo emo, não são um problema para o modelo neoliberal; são positivas e *aproveitáveis* pelo sistema. Positivas porque, em um período de maior fluidez e flexibilidade de produção, um dos novos papéis a serem adotados pelos indivíduos é o de *parte* dessa fluidez:

Essas identidades sexuais mais abertas, fluidas e ambivalentes - que eu chamo de “sexualidades pós-modernas” - anunciam códigos de gênero mais flexíveis e identidades sexuais performativas que são consideravelmente compatíveis com a mobilidade, adaptabilidade e ambivalência requeridas de trabalhadores médios hoje e com as novas formas mais fluidas da *commodity* (HENNESSY, 2000, pp. 108-109, tradução da presente autora).

Não é à toa, então, que um movimento como o emo tenha surgido da classe média, suburbana, branca dos EUA - a classe com o privilégio de poder se definir da forma que quisesse, que mais tinha a ganhar com a conformidade da não-conformidade. A diversidade identitária era *aproveitável* para o modelo capitalista porque conforme se expandiam os mercados de estilos de vida, identidades como a do emo - fluidas, que trazem pertencimento ao mesmo tempo em que destacam o indivíduo do grupo, nas quais o “estilo subcultural possa ser mais uma estratégia de *marketing* para perpetuar a escolha do consumidor que uma manifestação de políticas (DE BOISE, 2014, p. 228, tradução da presente autora), sendo resistentes apenas o suficiente para que o indivíduo se *sinta* resistente - passam a serem produtos

culturais, tão comercializáveis quanto frutas.

O emo, assim como outros movimentos de formatos parecidos, opõem a forma como estruturas hegemônicas de poder se apresentam, sejam elas de gênero, de sexualidade, estilísticas ou mesmo musicais, sem nunca realmente questionarem ou buscarem alterar o sistema na qual se inserem. Sua posição quase complacente, e também a da perspectiva de Butler e outros estudiosos em seu contexto, é entendida por Hennessy como parte do problema, pois são pensamentos “consideravelmente compatíveis, finalmente, com as formas de consciência encorajadas pelo neoliberalismo” (HENNESSY, 2000, p. 81, tradução da presente autora). Essas perspectivas vêm de apagamento ou da despesa da relevância do contexto econômico, especialmente da influência capitalista e neoliberal, na realidade sociocultural de indivíduos, que por isso mesmo contribui para o “individualismo conservador” (HENNESSY, 2000) desse sistema econômico.

Hennessy enfatiza o problema final dessas perspectivas, que resultam em identidades comercializáveis como o emo e são ainda mais facilitada pelo localismo global neoliberal: enquanto é importante e necessário que identidades “subalternas” à heteronormatividade branca, patriarcal, busquem repudiar “as narrativas totalizantes da modernidade” e se façam presentes ao questionarem suas definições e caixas, ao desconectar “os interesses de grupos sociais particulares do coletivo maior do qual são parte” (HENNESSY, 2000, p. 8, tradução da presente autora), esse tipo de posicionamento facilita o localismo global capitalista, ao trazer esses interesses e integrá-los ao sistema, sem questioná-lo. Diferentemente de Butler, a solução de Hennessy para a inclusão de formas não definidas ou divergentes da norma (mesmo daquelas já pautadas em representatividade) nas estruturas de poder não é expandir as estruturas; é questioná-las, explorando “a história e as formas de identidade daquela comunidade às estruturas sociais globais das quais ela faz parte” (Idem., p. 9, tradução da presente autora).

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O emo, um dos estilos musicais que marcou a geração que passava por seus anos formativos na década de 2000, representou mudanças importantes e permanentes para a vida desses jovens e sua posição na sociedade. A forma como abordava dor, perda e sofrimento no início da vida adulta, como juntava diversas origens e formas de ser e pensar e como interagiu com as novas camadas de socialização introduzidas com a internet foram características que definiram muito de como essa geração veria o mundo nas décadas seguintes, e não é coincidência, portanto, que seus representantes, os adultos de hoje, tenham mais facilidade em quebrar padrões - como os de gênero.

No entanto, as quebras de padrão que foram *causadas* pelo estilo não necessariamente *advinham* dele, e a realidade do emo, com elementos superficiais e performativos (como o *stage gay* ou a ausência de artistas mulheres), parecia bem diferente do legado que o estilo deixou. Além disso, ao aceitar o modelo econômico neoliberal e tentar construir uma identidade e uma forma de ser que é livre, mas dentro de suas limitações, o emo torna-se definido por diversas identidades individuais, fluidas e não confrontacionais; um modo de vida, com potenciais comerciais muito atraentes. Ao se aplicar a todos e, ao mesmo tempo, reforçar o quanto cada parte do todo é única e especial; ao brincar com a androginia sem se apegar a causas, o emo faz-se um produto apelativo para todos, uma espécie de diferenciação generalizada, uma identidade produzida em massa. Ao questionar o funcionamento do sistema nessa capacidade - superficial e sem intenção de mudança real -, movimentos como o emo contribuem para a manutenção das mesmas estruturas heteronormativas e patriarcais às quais tentam resistir.

É frequente a associação do emo ao rótulo de *fase* - “tive minha fase emo com 15 anos”, ou “tive franja na minha fase emo”. Essa caracterização vem, também, da falta de orgulho e de

unidade do gênero e de sua eventual superação por boa parte de fãs e artistas, mas não se resume a isso. O emo foi superado não porque sua significância se esgotou, ou porque abordava temas juvenis que deixaram de ser relevantes aos fãs. Tal como um produto popular, essa decadência se deu possivelmente por motivos consumistas - outros produtos, outros estilos e identidades, passaram a ser mais atraentes para os que antes consumiram e seguiram o gênero tão avidamente. Sem pretensões maiores que unissem seus fãs na direção da mudança, o emo foi deixado na prateleira da música, e as identidades únicas e diferentes dos jovens que o utilizavam foram, eventualmente, trocadas por papéis mais confortáveis - talvez seguindo as expectativas de uma vida adulta complacente com o sistema. Apesar de o emo não ter tido objetivos a alcançar (e, portanto, não ter falhado), e apesar dos impactos reais nos que se encontraram nesse meio (com suas preocupações e discussões reais e duradouras sobre saúde mental e inclusão, por exemplo), o estilo nos mostra que, em sociedade, ressignificação é sempre possível. Armado de pensamento crítico, o emo e tantos outros estilos ainda podem levar a grandes questionamentos e, quem sabe, mudanças sociais.

REFERÊNCIAS

- AFI. “Miss Murder”. In: **Decemberunderground**. Califórnia: Interscope Records, 2006. 1 CD, faixa 3 (3min26s).
- ALL TIME LOW. “Cinderblock Garden”. In: **Future Hearts**. Califórnia: Hopeless Records, 2015. 1 CD, faixa 7 (3min35s).
- ALL TIME LOW. “Coffee Shop Soundtrack”. In: **Put Up Or Shut Up**. Califórnia: Hopeless Records, 2006. 1 CD, faixa 1 (3min01s).
- ALL TIME LOW. “Get Down on Your Knees and Tell Me You Love Me”. In: **Dirty Work**. Nova Iorque: Interscope Records, 2011. 1 CD, faixa 13 (3min01s).
- BUTLER, Judith. “Sujeitos do Sexo/Gênero/Desejo”. In: **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. Cap. 1, pp. 15-59.
- COHEN, Stanley. “Deviance and Moral Panics”. In: **Folk Devils and Moral Panics**. Nova Iorque: Routledge, 2011. Cap. 1, pp. 1-20.
- DE BOISE, Sam. “Cheer up Emo Kid: Rethinking the ‘crisis of Masculinity’ in Emo”. In: **Popular Music**, vol. 33, no. 2, 2014, pp. 225–42.
- FALL OUT BOY. “Dance, Dance”. In: **From Under the Cork Tree**. Califórnia: Island Records, 2005. 1 CD, faixa 3 (3min).
- FATHALLAH, Judith M. **EMO: how fans defined a subculture**. Iowa City: University of Iowa Press, 2020.
- GARLAND, Emma. “How Mainstream Emo Made Us Talk About Mental Health”. In: **Vice**. Londres: 16 mai. 2016. Acesso em 19 set. 2023. Disponível em: <<https://www.vice.com/en/article/rgp7wb/how-mainstream-emo-made-us-talk-about-mental-health>>.

HENNESSY, Rosemary. **Profit and Pleasure: sexual identities in late capitalism**. Nova York: Routledge, 2000.

LAAI, Tatiana de. “O Estilo Emo: gênero, sexualidade & identidades juvenis”. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, XIV, 2009, Rio de Janeiro. **Artigo** [...] Rio de Janeiro: Grupo de Trabalho 20 - Sexualidades, Corporalidades e Transgressões, 2009.

LEWIS, Hannah R. **Singing Away the Pain: how emo gave kids a voice**. Flórida: FireScholars, 2022. Disponível em: <<https://firescholars.seu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1022&context=ccplus>>. Acesso em 19 mai. 2023.

MEARSHEIMER, John J. “Bound to Fail: the rise and fall of the liberal international order”. In: **International Security**, Vol. 43, No. 4 (Spring 2019), pp. 7–5.

MICHAELS, Sean. “Russia wages war on emo kids”. **The Guardian**, 21 jul. 2008. Acesso em 4 abr. 2023. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2008/jul/22/russian.emo>>.

MY CHEMICAL ROMANCE. “Sleep”. In: **The Black Parade**. Califórnia: Reprise Records, 2006, 1 CD, faixa 10 (4min43s).

PANIC! AT THE DISCO. “Lying Is the Most Fun a Girl Can Have Without Taking Her Clothes Off”. In: **A Fever You Can't Sweat Out**. Nova Iorque: Decaydance Records, 2005. 1 CD, faixa 7 (3min20s).

PARAMORE. “Misery Business”. In: **Riot!**. Flórida: Fueled by Ramen, 2007. 1 CD, faixa 4 (3min31s).

PAYNE, Chris. “Paramore’s Hayley Williams Is a ‘Proud Feminist’ Despite ‘Misery Business’ Lyrics”. In: **Billboard**, 6 fev. 2015. Disponível em: <<https://www.billboard.com/music/rock/paramore-hayley-williams-feminist-misery-business-blog-entry-6583179/>>. Acesso 10 out. 2023.

PETERS, Brian M. “Emo Gay Boys and Subculture: postpunk queer youth and (re)thinking images of masculinity”. In: **Journal of LGBT Youth**, n. 7, vol. 2, pp. 129-146.

ROCK, Ariana. “All Time Low: Put Up or Shut Up”. In: **Exclaim!**, 19 fev. 2017. Disponível em: <https://exclaim.ca/music/article/all_time_low-put_up_shut_up>. Acesso em 18 out. 2023.

RUHAYEM, Rami. “Iraq's Emo killings: A horror story out of control?”. BBC News, 21 mar. 2012. Acesso em 21 abr. 2023. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/world-middle-east-17450437>>.

SEPULVEDA, Denize; CORREA, Renan; FREIRE, Priscila. **Gêneros e Sexualidades: noções, símbolos e datas**. Rio de Janeiro: Ed. dos Autores, 2021. Disponível em:

<<https://portaldobicentenario.org.br/wp-content/uploads/2021/10/Glossario-v05.pdf>>. Acesso em 20 nov. 2023.

SIMÃO, Ângela S. **Por que choras?:** o lugar da sensibilidade em uma tribo juvenil contemporânea: os emos. Orientador: Prof. Dr. Luís Henrique Sacchi dos Santos. 2008. 50 f. TCC (Graduação) - Curso de Pedagogia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

THE ALL-AMERICAN REJECTS. “Back To Me”. In: **When The World Comes Down**. Nova Iorque: Interscope Records, 2008. 1 CD, faixa 9 (4min03s).

“The Mexican Emo Wars”. **NPR**, 16 abr. 2008. Acesso em 20 abr. 2023. Disponível em: <<https://www.npr.org/transcripts/89683601>>.

VERAS, Gabriel. “Fandom: o poder das novas relações entre ídolos e fãs”. In: **Meio & Mensagem**, 21 mai. 2021. Disponível em: <<https://www.meioemensagem.com.br/opiniaofandom-o-poder-das-novas-relacoes-entre-idolos-e-fas>>. Acesso em 20 nov. 2023.

VERILYBITCHIE. “00s Bisexual Chic”. In: **YouTube**, 3 abr. 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hqdD5d3iRoU>>. Acesso em 28 mai. 2023.