

CAPÍTULO 2

E depois das luzes da ribalta: um ensaio sobre a reprodução da desigualdade de gênero em canções de pop-rock

PAULA GUERRA

O rock no jardim do éden¹

O rock errou? E onde é que errou? Na verdade, quando pensámos no rock, pensámos também num gênero musical massivo, capitalista, misógino. São erros, sem dúvida. Erros imbricados na génese do gênero, mas também nos erros de todos os artistas que lhe deram aura, pelos seus fãs e seguidores, como se diz na gíria atual. O rock é fruto de uma sociedade, nasce no seu seio e como tal é produto desse meio (DENORA, 2000). Mas também tem vivido para cantar e denunciar os seus erros políticos, económicos, sociais e culturais. A sua génese quase que nos permite enveredar por um caminho metafórico, afirmando que é uma espécie de fruto proibido do *Jardim de Éden*, isto é, é algo que nos atrai, mas também nos aprisiona: parece que temos de voltar sempre ao

1. No Livro de Génesis, no jardim do Éden, Deus fez toda a espécie de árvores agradáveis à vista e de saborosos frutos para comer. Nele também colocou, ao centro, a Árvore da Vida e a Árvore da Ciência do Bem e do Mal. A Árvore do Conhecimento tinha um fruto que Eva, manipulada pela serpente (supostamente simbolizando satanás) devia ser bom para comer, pois era atraente aspeto e precioso para a inteligência. Contudo, apesar de atraente, ou talvez por isso, era o fruto proibido original. Ao quebrar o seu estatuto de fruto proibido original, Eva inaugurou a dominação masculina largamente incrustada nas civilizações ocidentais.

rock. O rock faz-nos sentir emoções de uma forma extravasada, desde a euforia, à tristeza, mas também a liberdade e a angústia. O rock é, na verdade um *estalo sonoro* que nos permite uma experiência carnal de um turbilhão de emoções. E nisso é único. Como defendem Simon Frith (1996), Andy Bennett (2008) e Antoine Hennion (1993), o rock pode ser visto como algo que é construído socialmente, sendo inseparável das representações dos atores sociais. O rock é uma prática social que é produzida e reproduzida na sociedade, tendo-se tornado num elemento fundamental para compreendermos a estruturação e a reestruturação das culturas juvenis contemporâneas (CRANE, 2000). Como anuncia Alex Ross: “nos inícios do século XXI, o impulso de colocar em oposição a música clássica e a cultura popular já não faz sentido racional ou emocional. Os jovens compositores cresceram com a música popular nos ouvidos e utilizaram-na ou ignoraram-na conforme a ocasião o exigia ou não” (2009, p. 537).

Como existe uma relação poliédrica e oblíqua entre o pop-rock e a sociedade, é legítimo tomar as criações daquele como marcadores dos períodos históricos que vão sendo vivenciados desde a sua emergência. Nesta abordagem, não podemos deixar de constatar que as mulheres têm ficado de fora de boa parte dos documentos, dos eventos, dos estudos e das produções artísticas (GOLDMAN, 2020) do pop-rock. Por isso, subjaz a este capítulo uma dupla intencionalidade: a de demonstrar a parca participação feminina no rock mesmo quando ele se assumiu como arauto da libertação sexual, social e cultural das sociedades do pós-guerra (MCROBBIE, 2013); e por outro, a de denunciar a misoginia e a desigualdade de gênero nas letras das canções pop-rock que ecoam desde Elvis — sobretudo à escala portuguesa (GUERRA, 2020a). As investigações têm, a este respeito, vindo a ser profícuas: autoras como Harding e Nett (1984), num trabalho referencial, em meados dos anos 1980, propõem a analisar a misoginia do pop-rock nas letras das músicas, ao passo que estabelecem uma relação com a invisibilidade da mulher no âmago da indústria, desde a década de 1950 como têm feito outras autoras (GOLDMAN, 2020; REDDINGTON, 2012; 2021).

Na verdade, desde a década de 1980, o conceito e a noção de desigualdade de gênero, retratada através das letras de músicas pop-rock, tem vindo a tornar-se cada vez mais significativa para compreendermos a sociedade, mas também os estudos que se enquadram dentro das

teorias feministas e pós-feministas (MCROBBIE, 2009). Desde o início da década de 1980 que a música tem vindo a ser encarada como uma forma direta de expressão de ideias, de pensamentos e de posições políticas (HARDING & NETT, 1984), mas é também visível o papel que a mulher tem representado nas letras das músicas, quer seja nas baladas mais românticas ou nas músicas mais rebeldes e provocatórias. Estas questões não se restringem ao contexto anglo-americano, pelo que também se verificam no caso português, talvez de forma ainda mais acentuada, uma vez que o país viveu um dos regimes ditatoriais mais longos da Europa.

Voltando a Elvis. Desde logo, se torna possível aferir que o rock sempre se assumiu como um gênero musical dominado pelo sexo masculino não só no que tange à sua produção e criação, mas também ao nível dos seus consumos. Basta pensar no videoclipe emblemático de Elvis dançando com uma prisão como fundo, em *Jailhouse Rock* (1957), transmitindo a imagem de um criminoso sensual que seduziu todas as jovens da época. Performances desta natureza, deram aso a que o rock se tornasse profundamente desigualitário em forma e conteúdo, assumindo-se o mesmo como uma espécie de retrato de toda a misoginia que tem pautado as sociedades desde o seu surgimento, ao passo que abriu claramente uma fenda para o seu caráter distópico.

Na verdade, podemos mesmo fazer um breve apontamento sobre a motivação que subjaz este artigo, no sentido em que o pop-rock sempre fez parte da vivência sociabilitária da autora deste artigo. Sempre foi visto como um gênero disruptivo que ia ao encontro dos dias sombrios de uma vida em suspenso num Portugal fechado recém-saído de uma ditadura, mas também da alegria de ter liberdade para existir. Apenas muito mais tarde, já através do contacto com a sociologia, é que nos apercebemos do poder das palavras que compunham e construía as letras da maioria das músicas. Percebemos e questionámos o porquê de cantar com euforia as canções que, na verdade, se assumiam como um ataque à condição de mulher e à posição que as mulheres ocupavam (ou deveriam ocupar) nas sociedades (GUERRA, 2021). Tal aspeto assumiu-se como inquestionável quando nos debruçamos sobre o pop-rock português no seu *boom* dos anos oitenta.

Partindo destas circunstâncias e missão, considerámos relevante adotar aqui uma metodologia de caráter qualitativo, assente na análise

de conteúdo (GUERRA, 2020b) de sete canções de pop-rock, portuguesas, maioritariamente criadas na década de 1980: face às quais desvelamos, refletimos e delimitamos discursos, posições e ideologias de dominação masculina. O *corpus* de canções é o seguinte: *Patchouly* (1981) da banda Grupo de Baile; *Dá-me Lume* (1981) dos Jafu'mega; *Popless* (2000) e *Hardcore* (1982) dos GNR; *A queda dos anjos* (1981) dos Táxi; a *Cristina (Beleza é fundamental)* (1982) dos Roquivários; e por fim, a *Rapariguinha do Shopping* de Rui Veloso (1980).

O Grupo de Baile foi uma banda portuguesa originária do Seixal — na área metropolitana de Lisboa — que surge no *boom* do rock português do início dos anos 80. Tratavam-se de músicos da banda filarmónica da Sociedade União Seixalense e eram simplesmente um grupo de amigos que tocavam em bailes e festas regionais. Em 1981, lançaram o single *Patchouly/Já Rockas à Toa*, que vendeu mais de 99 mil cópias. O projeto Jafu'mega nasceu como consequência do fim do quarteto de adolescentes Mini Pop, grupo com os irmãos Barreiros (Mário, Eugénio e Pedro) que chegou a ter algum sucesso na década de 1970. O disco de estreia dos Jafu'mega, totalmente em inglês, foi editado em 1980 com o nome *Estamos Aí*. Aproveitando a onda musical que acontecia em Portugal, os Jafu'mega decidem cantar em português, lançando em 1981 o single *Dá-me Lume* que teve bastante sucesso graças ao tema *Ribeira*. Em 1982, os Jafu'mega lançaram o álbum homónimo que incluía temas como *Latin'américa*, *Kasbah* e *Nó Cégo*. Os GNR são um grupo de pop-rock formado em 1980 na cidade do Porto, inicialmente composto por Toli César Machado (bateria), Alexandre Soares (guitarra e voz), Vítor Rua (guitarra) e Mano Zé (baixo). Desde o início de carreira, a sonoridade da banda foi marcada por vários estilos próprios, com influências do pós-punk, *pop* de vanguarda e *new wave*. Logo em março de 1981, lançam o primeiro single, do qual se destaca o tema “Portugal na CEE”, que se transforma num grande sucesso. Ainda no mesmo ano surge mais um single, “Sê um GNR” e entra para a banda Rui Reininho (voz). Os concertos nos antigos estádios de Alvalade e das Antas, no início da década de 90 e a participação no *Rock in Rio – Lisboa 2006* foram momentos relevantes no percurso de um grupo que é também um dos símbolos da cidade do Porto (REININHO, 2006; TORRES, 2016).

Resultantes do Grupo Pesquisa (1977), os Táxi (1979–1986) cunharam os anos 80 em Portugal e ainda hoje fazem parte do imagi-

nário de todas as pessoas que viveram naquela época. Em 1981, depois de terem atuado na primeira parte dos Clash em Cascais, Henrique Oliveira (guitarra), Rodrigo Freitas (bateria), Rui Taborda (baixo) e João Grande (voz), editaram o seu primeiro álbum *Táxi*. Este álbum possuía uma força incomparável face ao panorama nacional da época sobretudo porque continha temas pop incontornáveis e marcantes: *Chiclete*, *TV WC*, *Vida de Cão* e *Rosete*. Todos os adolescentes e jovens as sabiam cantar e trautear e os Táxi fizeram história ao atingir um nível de vendas superior a 35 mil unidades, o que lhes valeu um Disco de Ouro (primeiro do *pop/rock* português). Em 1982, editaram o segundo álbum de originais, *Cairo*, um clássico do rock português considerado pela crítica um dos melhores de sempre da música portuguesa. Os Roquivários formaram-se em 1981, aproveitando a boleia do emergente rock português, sobretudo após o grande sucesso que foi o LP *Ar de Rock*, de Rui Veloso. No ano da sua fundação conseguem contrato discográfico com a Rádio Triunfo e editam o LP *Pronto a Curtir* que é um disco onde os vários estilos da banda se encontram presentes. O *reggae* surge com *Kaya Ou Não Kaya*, o rock com *Betty Punk*, *Ela Controla* e *Polivyvinil* e o *pop* em vários outros temas. A banda muda de editora (para a EMI) e lança o disco Roquivários que contém êxitos como *Mês de Abril* e *Cristina (Beleza É Fundamental)*. Rui Veloso nasceu em Lisboa, mas com três meses de idade mudou-se para o Porto. Começou a tocar guitarra com quinze anos como autodidata. Em 1976 conheceu Carlos Tê, Mano Zé e Manfred Minneman com quem formou uma banda de Blues chamada Magara Blues Band. Em 1979 gravou uma maqueta com alguns temas cantados em português e outros em inglês. As músicas em Português suscitaram o interesse da Valentim de Carvalho o que lhe valeu o contrato com esta editora. Em setembro do mesmo ano Rui Veloso foi viver para Lisboa e formou outro grupo chamado Banda Sonora com Ramon Galarza e Zé Nabo. No ano a seguir, em julho, a Banda Sonora lança o disco *Ar de Rock* que incluía temas célebres como *Chico Fininho* e *Rapariguinha do Shopping*. Este disco ganhou um sucesso muito grande e influenciou algumas das principais bandas de rock com letras em português como os *Xutos & Pontapés*, os UHF e os GNR que surgiram no chamado *boom* do rock português. Este sucesso valeu a atribuição do título de pai do rock português a Rui Veloso. Rui Veloso é atualmente um ícone do pop nacional.

Partimos de um conhecimento etnometodológico para a seleção das músicas (MILLS & BIRKS, 2014) — sem qualquer intuito de representatividade — procurando mapear as seguintes temáticas numa abordagem próxima da *grounded theory* (CRESWELL, 2013): a sexualização da mulher; a misoginia; a desigualdade de gênero como um referencial; o papel da mulher na sociedade; identificação de condições históricas da sociedade portuguesa que permitem compreender a desigualdade de gênero. Partimos do pressuposto que, tal como nas entrevistas, ao analisarmos a letra de uma música é possível identificar o contexto social dos indivíduos, no sentido em que os artistas e os compositores, também acabam por possuir um lugar de fala, sendo-lhes permitido expressarem o seu ponto de vista e as suas vivências (GUERRA, 2020c) necessariamente vinculadas à sua condição e posição social de existência.

Que país é este?

A indústria do pop-rock, desde a sua formação na América do Norte, tem-se assumido como sendo uma das mais importantes expressões da cultura popular (HARDING & NETT, 1984). A realidade portuguesa é tida como sendo profundamente conservadora, enraizada numa lógica paternalista advinda do Estado Novo. Aliás, com o término do período ditatorial do Estado Novo, em 1974, e com a abertura do país ao modernismo e ao cosmopolitismo, o rock junto com o *pop* (ALBERTO, 2021), em Portugal, passaram a ser os gêneros predominantes, tendo surgido uma série de bandas. Com a democracia, a sociedade portuguesa pautou-se por uma marcada mudança social, ainda que de curta duração e assinalada por uma profunda intensidade (SILVA, 2012). Na verdade, quando o país se abriu aos discos, às produções artísticas e ao pop-rock — com a transmissão de vários programas televisivos e com o surgimento de inúmeros programas de rádio — ainda persistia uma mentalidade fechada arreigada *ao fado, a Fátima e ao futebol*, presa aos ideais salazaristas que colocavam a tónica da vivência na religião, relegavam o papel da mulher ao espaço doméstico. Estabelecendo uma certa analogia, podemos dizer que a Revolução do 25 de abril de 1974 era o arranque do carro, mas a mentalidade dos portugueses surgia como um condutor sem carta de condução. Como nos diz Almeida (2013),

os portugueses viviam nas fronteiras do presente, sempre com um pé no passado repressivo e impositivo, daí que o pop-rock tenha sido um gênero musical charneira na comunicação de uma sociedade portuguesa em mudança.

Portugal é representado no mapa como um país de pequena dimensão, podendo mesmo ser encarado como sendo semiperiférico (SANTOS, 2001) quando comparado com outros da União Europeia. Desde sempre que o país se destaca pelo seu cheiro a sacristia e pelo almoço de domingo preparado desde as seis da manhã por parte das mulheres da casa. Todavia, apesar destas características, nos livros de história dos ensinos básico e secundário, é retratado como o *grande colonizador*: o berço daqueles que descobriram as Índias e as Américas. São o país responsável pela Guerra Colonial, mas que pouco sabe sobre ela porque foi lá longe, em África. Portugal também é um país de de vigorosas palavras, e o local da singularidade do *eu*. Local em que o regionalismo é imperativo, bem como o sentido de nação. É o país de Camões², de Fernando Pessoa³ e de Miguel Torga⁴, mas também o país de Rui Veloso, dos GNR, dos Roquívários e dos Jáfu'Mega. Perceber estas dualidades e dicotomias é o trabalho do sociólogo. Tal como nos refere Augusto Santos Silva (2012), o sociólogo, quando envereda nestes caminhos sinuosos de compreensão da sociedade, deve ter como muleta a obra, a criação do homem. É neste quadro interpretativo que colocámos a música e o pop-rock, no sentido em que “quanto melhor apreenderem o discurso e contributo próprio dessa obra como representação, avaliação e imaginação de realidades sociais que ativamente transforma[m], recria[m] e produz[em]” (SILVA, 2012, p. 14), melhor concorrem para o conhecimento societal.

2. Foi um poeta português, considerado como uma das maiores figuras da literatura lusófona, bem como um dos grandes poetas da tradição ocidental.

3. Foi um poeta, filósofo, dramaturgo, ensaísta, tradutor, publicitário, astrólogo, inventor, empresário, correspondente comercial, crítico literário e comentarista político português. É o mais universal poeta português.

4. Foi um dos mais influentes poetas e escritores portugueses do século XX, tendo-se destacado enquanto contista e memorialista, mas escreveu também romances, peças de teatro e ensaios. Foi laureado com o Prémio Camões de 1989, o mais importante da língua portuguesa.

Por isso, na senda de Auerbach (2009), consideramos que a obra fonográfica possui uma condição histórica e social. Partindo deste ponto de vista, é possível destacar em várias investigações recentes (Guerra, 2020c) a débil participação das mulheres na indústria musical portuguesa enquanto criadoras, ao passo que nas letras e nos discursos quase sempre marcam presença, aspeto inelutável da distopia de gênero no pop-rock que queremos evidenciar aqui. Tal premissa faz com que possamos aferir que, no seio da indústria musical, se denote a prevalência do sexismo e dos estereótipos sexuais. Mesmo em subgêneros musicais que se diziam revolucionários e libertários — como o punk —, eterniza-se a desigualdade, dando continuidade ao estatuto periférico e subalterno das mulheres (DOWNES, 2007). A indústria musical e os estudos que têm sido feitos sobre ela, documentam — desde cedo — a subordinação da mulher (PIANO, 2003). Este panorama é tão mais acentuado no contexto português em relação a outros contextos anglo-americanos e até mesmo latinos. No seguimento desta ótica, os trabalhos de Simon Frith e de Angela McRobbie (1990) exploram de forma aprofundada e sistemática a relação entre o pop-rock e a sexualização dos papéis sociais.

Devemos referir que a escolha destas sete canções de pop-rock português também se deveu ao facto desses textos reproduzirem intensamente estereótipos, relegando a mulher a um papel sexual, numa conjuntura sócio-histórica democrática e de modernização progressiva do país. Atendendo ao facto de termos efetuado análise de conteúdo das letras dessas sete canções (ALVAREZ-CUEVA; GUERRA, 2021), tornou-se possível aferir que existem dois motivos relacionais que podemos desde já adiantar. O primeiro prende-se com o facto de estas músicas, estes artistas e estas bandas se circunscrevem no seio de uma estrutura social herdeira de uma longa ditadura patriarcal (GUERRA, 2020c) que minorou a mulher a um papel subalterno e lhe conferiu uma atitude conformista. Esse controlo (simbólico) político, social e familiar, fez com que as mulheres fossem afastadas do pop-rock, remetendo-as para o papel de namoradas e fãs. Assim, as guitarras elétricas e as performances provocatórias apenas se compaginam com a atitude de um homem sedutor e livre de fazer e dizer o que deseja. No caso das mulheres, era esperada a aceitação, a submissão e a adoção de um comportamento *próprio*. O segundo motivo imbrica-se

com a aceitação de um ideal do que deve ser o pop-rock, isto é, um gênero selvagem que fala de proezas sexuais, de delinquência e de rebeldia: ao epítome *sexo, drogas e rock'n'roll*.

O rock'n'roll teve a sua génese nos anos 1950, do século XX, acabando posteriormente por se globalizar (REGEV, 2013). Neste sentido, em Portugal, é frequente que o pop-rock seja associado a uma certa expressão da música popular portuguesa, afastando-se do entendimento anglo-saxónico, até porque o próprio conceito de música popular possui diferentes significações em função do território nacional. Assim, esta concetualização, prende-se com uma certa resistência às imposições de valores dominantes, aspeto esse que perpassa até mesmo a música popular. De facto, a música popular portuguesa durante o período do Estado Novo vai assumir algumas modalidades importantes — literárias e sonoras (GUERRA, 2016) — que se encontram, em certa medida, associadas ao pop-rock.

O Portugal dos anos 1960 era uma realidade profundamente provinciana e rural. O rock em Portugal remonta ao aparecimento dos *Babies* em Coimbra, liderados por José Cid⁵. Mais ainda, Victor Gomes é considerado o verdadeiro *rock*⁶. O principal meio de audição de rock em Portugal aconteceu por intermédio do cinema e projetos desta natureza — como o de Cid ou o de Victor — foram incapazes de lançar em Portugal a adesão e a mobilidade juvenil face ao rock'n'roll até porque a censura portuguesa não o permitiu. Influenciado pela euforia mundial da *beatlemania* durante 1963, Portugal vai finalmente ceder ao mundo do rock por decalque direto dos Beatles e dos Shadows. As grandes editoras — Decca, Atlantic, CBS, Philips, EMI — começam então a perceber o enorme potencial económico possibilitado por esta linguagem musical e, com a chegada

5. É um cantor, compositor, músico instrumentista e produtor musical português, que se destaca no panorama musical no final dos anos 1960, ao integrar como teclista e vocalista o Quarteto 111, um dos mais inovadores projetos musicais portugueses de que há memória. O grupo tem grande êxito com a *A lenda de El-Rei D. Sebastião*, editada em 1967. O álbum homónimo dos 1111 seria editado em 1970 e foi quase integralmente alvo de censura na época.

6. Vítor Gomes forma os Gatos Negros. Apesar de nunca ter gravado um álbum com Os Gatos Negros (porque ele se recusou não só a cantar em português, mas também a fazer *covers*), gravou um 7" com Os Siderais, que foi um sucesso. Nessa altura, volta para África para cantar para os soldados. <<http://www.myspace.com/victorgomes>>.

de discos de rock a Portugal, o mimetismo das camadas mais jovens é quase imediato (GUERRA, 2016). Assim, o pop-rock enquanto cultura começa a instalar-se de forma definitiva em Portugal então, em finais dos anos 1970 e início dos anos 1980 começam a proliferar concertos pop-rock um pouco por todo o país, mas com maior incidência nas metrópoles como Lisboa, Porto ou Coimbra. É a partir deste momento que o pop-rock se começa a constituir enquanto um gênero musical distópico. De facto, houve um *boom* do rock português nos anos 1980. Mais do que o boom do rock português, deu-se o boom das edições e dos sucessos comerciais. É então que entre 1980 e 1984 que surgem vários e emocionantes projetos musicais, desenhados para romper com a tradição do fado, dos baladeiros e da música de intervenção, orientados para canções escritas em português tributárias e de descendência direta da música pop-rock de raiz anglo-saxónica.

O perfume dos *one hit wonders*

De forma preambular, devemos mencionar que o pop-rock português reproduziu aquilo que não conseguiu superar, nomeadamente os ideais misóginos e sexistas que pautaram a sociedade portuguesa durante a vivência do regime ditatorial (LOFF, 2014) ao passo que tentou acompanhar as ideologias *avant-garde* contemporâneas. Então, desde cedo e remetendo à sua consolidação, vemos que sempre se tratou de um gênero musical distópico. Não apenas a misoginia e o sexismo foram reproduzidos, mas também o machismo e o conservadorismo, sendo este o principal erro do pop-rock. Podemos ainda acrescentar que estas questões são igualmente visíveis em outros países (BERKERS; SCHAAP, 2019; RAINE; STRONG, 2019). A rutura com essa realidade era deveras difícil, pois não era concebível para a maioria dos artistas criar uma música que falasse da igualdade de gênero, pois essa não era a realidade vivida não só por eles, mas pelos seus pares; e ademais, tratando-se de uma indústria marcada pela forte presença do sexo masculino, ainda seria mais difícil quebrar com essa narrativa. Então, cotejámos que

estas canções de grupos como os Jáfu'Mega, os Roquivários, os UHF⁷, os Grupo de Baile, os Ornatos Violeta⁸, entre outros, são, efetivamente, fruto de uma (re)produção social hegemónica que, em certa medida, também acabava por ser uma realidade importada dos países anglo-saxónicos (REDDINGTON, 2012).

De acordo com John Street (2007), os músicos e a música possuem a capacidade de mudar os pensamentos e de influenciar a agência. A estas afirmações acrescentámos que a música e os músicos são conformados aos pensamentos socialmente acolhidos. Não é surpreendente, então, que as mulheres sejam retratadas como as namoradas, as fãs; e as vítimas constantes da marginalização e da violência verbal e simbólica. Na verdade, e continuando a seguir Street (2007), a música tem-se assumido como uma figura de destaque enquanto um veículo promotor de debates. Apesar de Barry (2001) afirmar que a música permite aos indivíduos saírem da sua gama limitada de ideias, nós avaliamos que no caso das músicas em análise, está presente uma premissa que demonstra precisamente o contrário, ou seja, que a música se assumiu como um veículo de reprodução dos ideais sexistas e segregadores em que os indivíduos foram educados fazendo com que o pop-rock se assumia como um gênero musical pautado por uma distopia, no sentido em que se diz libertador mas possui a si inerente a ideia de um *teto de vidro* para as mulheres artistas (REDDINGTON, 2012; GOLDMAN, 2020). Também

7. São uma banda portuguesa de rock formada na Costa de Caparica, em Almada, em 1978. São os principais responsáveis pelo surgimento do *boom* do rock em Portugal, em 1980, e os fundadores do movimento de renovação musical denominado rock português. São uma das bandas nacionais mais prestigiadas e a mais antiga em atividade. Resultante do *pós-punk*, no final dos anos setenta, a sonoridade da banda incorpora o rock direto e espontâneo de características urbanas, produzindo também um som mais acústico e *hard* rock com alguma influência dos Doors. Bem-sucedidos comercialmente no início da década de 1980, venderam mais de 100 mil discos premiando o *single* "*Cavalos de Corrida*" (1980) — canção génese do rock português — e o álbum *À Flor da Pele* (1981), que ocuparam a primeira posição da tabela de vendas.

8. São uma banda portuguesa de rock alternativo, com fusão de algumas outras tendências, incluindo o ska e o jazz. É originária da cidade do Porto, composta por Manel Cruz na voz, Nuno Prata no baixo, Peixe na guitarra, Kinörm na bateria e Elísio Donas nos teclados. Com apenas dois álbuns publicados, depressa se tornou uma referência na música portuguesa do final dos anos 90, embora o ponto alto da sua carreira corresponda sobretudo aos últimos 3 anos da década.

importa recuperarmos os contributos de Adorno (2002), pelo facto deste autor mencionar nas suas obras que a música é uma parte integrante da ordem social, tendo um lugar específico dentro das sociedades. Assim, estas músicas assumem-se como uma *sinédoque* do que a sociedade portuguesa queria dizer na altura.

Após a análise das letras das músicas que recolhemos neste artigo, tornou-se evidente que a temática que surge com maior frequência é a objetificação sexual da mulher, sendo referidos com regularidade atributos físicos, tais como o “gingar das ancas”, as “pernas esguias”, os “lábios apetecíveis e sedutores” que prometiam “arruinar as vidas dos homens”. Voltando à questão das groupies, os Grupo de Baile possuem uma música emblemática que ecoou pelas vozes da geração jovem em meados de 1981. Falámos de *Patchouly*, o *one hit wonder* do grupo que marcou profundamente o *boom* do rock português⁹.

Esta música vem assinalar a ideia de que a música não tem de ser uma arma (GUERRA, 2020b), aliás, a mesma surge numa altura em que o país estava falido e prestes a ser intervencionado pelo Fundo Monetário Internacional. Vejamos um excerto da letra:

*Essas miúdas das escolas secundárias
Já fumam ganzas na paragem do eléctrico
Conversas parvas com mais buço que pintelho
Não dizem duas quando estão ao pé de ti.*

Esta letra pauta-se pelo excesso que nos remete para uma periferia e para o consumo de outras estéticas que, em 1981, acabavam de chegar a Portugal. É interessante ver que o quotidiano de um jovem marginal é a dialética predileta, ou seja, o retrato de um jovem viril que tem as jovens do ensino secundário a *suspirar por ele*. Sendo uma canção pautada pela demonstração do *sex appeal* do homem que cativava as jovens com o seu perfume *Patchouly* — uma marca indiana de perfumes —, era expectável a utilização de palavras sexualizadas associadas às aos corpos que se querem ver juntos. Quando se ouve “Conversas parvas

9. Aliás, devemos mencionar que esse boom breve, mas profícuo, possibilitando que várias bandas deixassem a sua marca na música nacional, tal como aquelas que hoje trazemos para análise.

com mais buço que pintelho”, na verdade, está-se a dizer — através do uso de gíria e de calão — que as conversas com as “miúdas das escolas” deveriam ser pautadas por uma maior intimidade sexual, isto porque o *playboy* “nas avenidas” faz “os seus engates” e é “tudo graças ao perfume Patchouly”. Estes excertos vão ao encontro do que mencionaram Frith e McRobbie (1990), no sentido em que o pop-rock se assume como um gênero musical que exala sexualidade por todos os poros, sempre no realce da dominação do *macho* perante a *fêmea*. Também Thornton (1995) alude à existência de uma arte virilizada. De acordo com Soares (2021), o pop-rock e outros gêneros musicais seguem um modelo de sexualidade padronizado, em que até mesmo nos videoclipes a mulher surge sexualizada e sensual, fazendo dela o fator atrativo das sonoridades, das letras e da imagem da banda. Esta última questão está bem patente na música *Rua do Carmo* dos UHF.

Ainda nesta senda e dentro da saga do *playboy* dos anos 1980, o grupo Jáfu'Mega, com a música *Dá-me Lume* (1981), similarmente volta a abordar a relevância da sexualidade, bem como a representação da mulher como submissa aos desejos e vontades do homem. Fala-nos de um desejo inquietante que é sentido pelo homem, para se encontrar com a vizinha, o que vai ao encontro daquilo que McRobbie (2013) pronunciava sobre o facto de as mulheres serem relegadas à condição de *casos amorosos* (LEONARD, 2007). Adicionalmente, a imagem do homem que é apresentada na música leva-nos a marchetar o conceito de performatividade de gênero de Judith Butler (1999), no sentido em que é expectável que homens e mulheres agissem dessa mesma forma, aceitando e perdurando os comportamentos e as estruturas socialmente aceites.

*Não consegues pregar olho
Tens o diabo na cama
Deita fora o teu ferrolho
Pede lume a uma vivalma
Vai à casa da vizinha
Talvez esteja sozinha
E a tocar à campainha
Pede-lhe uma palavrinha.*

Remetendo novamente para os contributos de Adorno (2002), torna-se possível vislumbrar — a partir do sucesso retumbante de ambas as músicas, e devido ao facto de ainda se assumirem, na contemporaneidade, como *hits* da música portuguesa — o facto de a música ser ainda um artefacto da produção em massa, isto é, uma espécie de mercadoria standardizada, algo tanto mais evidente quando percebermos a quantidade de músicas que falam na mulher sexualizada. Nas canções do Grupo de Baile e da banda Jáfu’Mega emerge uma referência ao urbano, isto é, ao espaço onde se materializavam as desigualdades de género (GRÁCIO, 2016). Nesse sentido, bandas como os UHF e a canção Rua do Carmo, também de 1981, marcam a sua presença nesta análise. A apresentação deste single foi paradigmática. Assim, decorreu numa montra de uma loja de pronto-a-vestir feminino no Chiado — no coração da baixa lisboeta —, em direto para a rádio e para a televisão públicas portuguesas.

Nunca Portugal tinha tido um êxito desta magnitude. No videoclipe está presente a dualidade do regionalismo e do cosmopolitismo que assolavam a sociedade portuguesa, desde o artista de rua a tocar acordeão aos jovens que corriam para entregarem panfletos. Também no *videoclipe*, a mulher portuguesa é uma mera observadora. Podemos de certo modo — com a leitura e interpretação da letra desta música — identificar aquilo que Hall e Du Gay (1996) enunciam quanto às identidades, enquanto posições que os indivíduos ocupam no âmbito de um determinado discurso, neste caso desigualitário, tornando-se possível obter um vislumbre dos processos de construção identitários enquanto recursos simbólicos. Este recurso simbólico, à época do lançamento desta canção, refere-se ao acompanhamento por parte da sociedade das crescentes transformações identitárias juvenis que se materializavam na construção de um reportório simbólico partilhado designadamente na cidade-metrópole de Lisboa.

Cidades, montras, néons e ginga

Estamos, portanto, a acompanhar as mulheres que passam na Rua do Carmo para apreciar as montras, que não trabalham, e que ali estão para serem apreciadas pelos homens — “gingando as ancas, lábios ardentes/

Subindo com pressa, abrindo passagem/ Chocamos de frente, seguimos viagem”. O próprio nome da música não foi escolhido ao acaso, uma vez que a Rua do Carmo, em Lisboa, foi e é uma artéria de grande importância comercial, devido à sua proximidade com o Chiado e com o Bairro Alto. A própria música busca descrever a vitalidade da rua antes do incêndio que a destruiu em 1988. Ainda sobre a temática da sexualização, mais exemplos podem ser dados, aspeto esse que nos faz conceitualizar o lugar das questões de gênero dentro do pop-rock português, no sentido em que não se trata de uma categoria social que é inerente à gênese deste gênero musical, mas é antes algo que é reproduzido socialmente, uma vez que parte de valores patriarcais que, por sua vez, se cristalizam em planos de dominação e de subalternação que se prolongam até aos territórios e às cidades (DUNCOMBE, 2007). Equiparámos, assim, o pop-rock português a uma cultura coletiva de homens, isto é, um mundo masculino que é partilhado por outros homens e dentro do qual as mulheres têm dificuldades em participar de forma ativa. Abaixo apresentámos dois excertos, de duas músicas distintas que, no nosso entender, corroboram estas afirmações.

*Ai, lá vem ela sabendo que mexe
Um peito acima, outro desce
Lá vem ela mostrando interesse
No que, no que cresce
É uma pena ter ficado sentado e deixa-la jantar
Foi um erro declarado e culpado por ela sorrir
Ai, lá vem ela sabendo que é bela
Que me escuta à janela
Lá vem ela sabendo que é linda
Por onde passa tudo mexe
Ai, lá vem ela sabendo que é boa
Que a nossa cabeça fica à toa
(GNR, Popless, 2000).*

*Tudo foi muito bem pensado
Até tomámos uma decisão
Ir tentar a casa da Rosete
É o tira e mete que boa diversão
É o melhor para quebrar a tensão
É o melhor para quebrar a tensão*

Eu vou experimentar, eu vou experimentar
Eu vou à Rosete
(Táxi, A queda dos anjos, 1981).

Quanto ao excerto da música dos GNR — o primeiro apresentado — é incontornável a presença de um forte caráter sexual, principalmente quando se lê “Lá vem ela mostrando interesse / No que, no que cresce”. A música *Popless* é do álbum homónimo dos GNR, que teve como intuito o estabelecimento de uma crítica à música pop portuguesa, referindo que essa tinha os dias contados. Não deixa de ser interessante que a crítica ao pop enquanto gênero musical tenha sido feita a partir do uso de pronomes femininos, sendo-lhe sempre atribuída a imagem de uma mulher: que é vendida, que é suja, que é indecente e que é provocatória. Paralelamente, o próprio título da música derivou dos posters dos bares com garotas em topless que proliferavam pelas ruas de Madrid (PEDRO, 2000). De forma semelhante, no excerto da música dos Táxi — que apareceu em segundo lugar — voltámos à mesma questão de *Popless* e ao uso da mulher por parte do homem. Os Táxi, ao serem um grupo que surgiu na mesma época do Grupo de Baile, também adotaram a mesma estratégia musical, a de produzirem músicas de cariz sexual, em que a mulher é objetificada. Neste excerto, é evidente o retrato da mulher — Rosete — como uma alcoviteira que gere um negócio ideal “para quebrar a tensão”. Ainda dentro desta temática destacámos a música *Hardcore* dos GNR (1982):

She puts lipstick all over the world
I gave her the permit
For her French service
She licks, she sucks, she licks
“Que rico”, she licks, she sucks.

É evidente que, além destas questões sexuais, também obtivemos vislumbres da representação da mulher na sociedade portuguesa do ponto de vista escolar e cultural, sendo frequentemente retratada como *desprovida de cultura* e ignorante. Claro que estas representações se alinham no longo curso das determinações históricas como já referimos e remontam a um passado ainda recente — estando situados em 1982 — em que as

mulheres não podiam viajar sem a autorização do marido, do pai ou de um irmão. Em todas as canções até agora patenteadas, temos sobretudo a sexualização da mulher e a relegação das mulheres a determinados papéis em função da cena musical, uma vez que os homens lideram as editoras, os circuitos, as bandas, os palcos; e as mulheres — nas criações artísticas destes homens — são objetificadas e categorizadas enquanto produto sexual ou sexualizado, tal como cantam os Ornatos Violeta em *A Dama do Sinal* (1997): “a dama espera pelo fim do *peep show*/ Perguntará se tenho alguém /Perguntará se eu tenho alguém /Perguntará se o faço bem”.

Não podemos deixar de salientar que a entrada em cena do videoclipe foi um espaço de amplificação da visibilidade das questões fraturantes anteriormente apresentadas, ou, dos erros do pop-rock. Dizemos erro porque possibilitou a disseminação para as massas da televisão destas temáticas, acabando por lhes retirar a sua conotação mais pejorativa. Soares (2021) reitera que as desigualdades entre homens e mulheres, no seio da indústria musical, também se devem ao facto de a própria imprensa (GUERRA; ALBERTO, 2021) ser composta maioritariamente por homens o que, por conseguinte, faz com que os artistas masculinos também tenham maior cobertura. Dentro deste círculo vicioso, canções como a *Hardcore* dos GNR (1982) denotam a emergência de uma pós-modernidade acelerada, que foi potenciada pela alteração das vivências e das dinâmicas urbanas (SOL, 2018) num curto espaço de tempo. Se, por um lado, tínhamos grupos como os Peste & Sida que nas suas músicas procuravam denunciar a sexualização convencional dos papéis de género, no sentido em que criticavam avidamente a subalternização, alienação e violência física de que a mulher é vítima; existiam outras bandas que criticavam essa tentativa de empoderamento da mulher, remetendo-a uma vez mais a estereótipos relacionados com características físicas, tais como a beleza. Um caso exemplar é a canção *Cristina* (*Beleza é fundamental*) do grupo Roquivários, do início da década de 1980, cantada por uma mulher.

*Abriste uma excepção só para ele
A vida tem destas coisas
Pensaste que para ti era um amigo
Mas não te via assim
Dizes que te guardaste só para ele
Ficaste sempre a espera*

*Estas cansada de tanto tempo a esperar
Agora és uma fera
Cristina, não vais levar a mal
Mas beleza é fundamental
Cristina, não vais levar a mal
Mas beleza é fundamental
Essa imagem da tua cama está
Ainda bem real
E as coisas que me contaste têm para ti
Valor emocional
Hoje tu não precisas de proteção
Ês dona de ti mesma.*

(Roquívários, Cristina (Beleza é fundamental), 1982, destaques nossos).

Avançando na nossa análise, é facilmente evidente que estas canções estão peçadas de juízos de valor (FRITH, 1996). As músicas até aqui apresentadas, na nossa ótica, são ferramentas concetuais que permitem a classificação de produtos, mas também de práticas sociais, educativas e culturais (BERKERS ; SCHAAP, 2019). Inserindo-as no lastro da sociologia, aferimos que gozam de um lugar charneira nas abordagens aos estudos de gênero — como até aqui temos feito — mas centram-se conjuntamente na representação de uma cultura através de um texto ou de uma textualidade que, por sua vez, não pode ser abstraída de um contexto de atuação. Esta ligação entre o social e a música tem sido amplamente demandada por autores como Hesmondhalgh (2005). Tal como Fabbri (1982), pretendemos salientar que estas músicas são definidas, regidas e pautadas por um conjunto de regras que são socialmente produzidas e reproduzidas. Então, não é impressionante que uma música como *Rapariguinha do Shopping* de Rui Veloso (1980), tenha sido alvo de um sucesso massificado junto da juventude portuguesa da época, onde eram cantados freneticamente os seguintes versos:

*A rapariguinha do shopping
Bem vestida e petulante
Desce pela escada rolante
Com uma revista de bordados
Com um olhar rutilante
E os sovacos perfumados
Quando está ao balcão
Ê muito distante e reservada*

*Nos lábios um bom batom
Sempre muito bem penteada
Cheia de rímel e crayon
E nas unhas um bom verniz
Vai abanando a anca distraída
Ao ritmo disco dos Bee Gees.*

Os jovens que cantavam esta música de forma *gingada* — “ao ritmo disco dos Bee Gees” — são hoje o grupo etário que se centra na faixa etária dos 50-60 anos de idade. São aqueles que eram demasiado pequenos para se aperceberem inteiramente das implicações diretas do Estado Novo nas suas vivências, mas que acabaram profundamente afetados por essa herança ainda de um passado recente. São também todos aqueles que assistiram ao *boom* do rock português e ao sucessos dos Festivais da Eurovisão; são aqueles que viveram o dealbar da vida noturna e da moda; são os que frequentaram massivamente o ensino para combater o analfabetismo da ditadura; são os que assistiram à modernização acelerada do país e suas consequentes crises político-financeiras; são os que viveram a europeização de Portugal com a entrada na então Comunidade Económica Europeia; são os que beneficiaram dos fundos estruturais (GUERRA, 2020a).

A *Rapariguinha do Shopping* de Rui Veloso (1980) — como a grande maioria dos seus êxitos — foi escrito por Carlos Tê e teve como inspiração o Centro Comercial Brasília que, na década de 1980, era tido como o *hub* do entretenimento portuense. Foi o primeiro centro comercial do país e era considerado o *novo polo da cidade*. Então, esta canção retrata uma jovem que se enquadra no estereótipo da empregada de balcão de uma loja de pequena dimensão e tradicional que sobe de posição social e passa a trabalhar numa loja nesse centro comercial, ficando aparentemente mais rica — mas também mais precária em termos de vínculo laboral. Esta música é também crítica à vontade de ascensão social por parte das mulheres, uma vez que existe uma certa conotação moralizante, no sentido em que essa empregada não se deve esquecer das suas origens. Sem avançar muito mais na nossa análise, questionámos o seguinte: a mesma provocação seria feita se se tratasse de um homem? Não sabemos. Apenas conseguimos expor que os últimos versos do

excerto apresentado, onde se lê “Nos lábios um bom batom/ Sempre muito bem penteada /Cheia de rímel e *crayon* / E nas unhas um bom verniz” se faz referência a uma cidade ainda muito provinciana, que se esforçava para acompanhar o cosmopolitismo que assolava a capital.

Aditamentos acerca dos erros do pop-rock

Neste capítulo, assumimos que os textos musicais do pop-rock português dos anos oitenta são simultaneamente um reflexo das estruturas sociais, culturais e políticas de uma sociedade, mas outrossim uma reinterpretação identitária reflexiva dessa mesma sociedade. Assim, ao invés de se tratar apenas de uma determinação estrutural, as canções do pop-rock são expressões da individualidade que assumem a música como um elemento que faz parte da reflexividade dos atores e da auto-construção da sua identidade. E, neste entrecorte, vislumbramos os erros do pop-rock português. Erros que se baseiam num quadro de forte desigualdade de gênero, reproduzindo uma estruturação e uma agência de dominação masculina que têm na objetificação e na sexualização da mulher os seus expoentes máximos. Mas que também se visualizam nos papéis atribuídos e desempenhados pelas mulheres na sociedade em geral e nas próprias indústrias cultural e musical. Esta iniquidade é tão mais inquietante quanto é perpetrada não só por homens, mas por toda a população.

A propósito destas canções, não podemos deixar de referir que se assumem como uma espécie de *doxa*: uma formação discursiva que implica desenvolver barreiras que servem para estabelecer uma clara distinção entre *o certo e o errado* sociais. E o processo de incorporação destas narrativas acaba por funcionar duradouramente porque é veiculado por instâncias permanentes de socialização: família, escola, médias, redes sociais, grupos de pares e sociedade em geral. Em suma, concluímos que o pop-rock português reproduziu aquilo que não conseguiu ultrapassar, particularmente os ideais misóginos e sexistas que pautaram a sociedade portuguesa durante a vivência do regime ditatorial (LOFF, 2014). Não apenas a misoginia e o sexismo, mas também o machismo e o conservadorismo, sendo estes os principais erros do pop-rock, uma vez que não seguiu a sua filosofia revolucionária e libertária como apregoava em

termos de ideário. O erro do pop-rock foi também o facto de não ter sido capaz de romper com a realidade oprimente (LAING, 2015). Resta-nos questionar se, a longo prazo, esses erros foram corrigidos. Na verdade, parece-nos que sim, pois na atualidade não nos foi possível encontrar músicas que se regessem tão unilateralmente por estas temáticas, pelo contrário. Compreender estes erros do passado é, portanto, decisivo para perspetivarmos a emergência de uma esperança para o pop-rock.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. *Essays on Music*. Berkeley: University of California Press, 2002.

ALBERTO, Thiago Pereira. *Vida Pop: Representações e Reconhecimentos da Cultura Pop em Ficções de Nick Hornby*. Curitiba: Appris, 2021.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Cartografias de Gênero: escrita e espaço na literatura contemporânea*. IN: ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Mulheres e Literaturas: cartografias crítico-teóricas*. Alagoas: Edufal, 2013.

ALVAREZ-CUEVA, Priscila & GUERRA, Paula. Rosalía's kaleidoscope in the crossroads of late modernity. *Intellect*, v. 13, n. 1, 2021. pp. 3–21

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BARRY, Brian. *Culture and Equality: An Egalitarian Critique of Multiculturalism*. Cambridge: Polity, 2001.

BENNETT, Andy. Towards a cultural sociology of popular music. *Journal of Sociology*, v. 44. n. 4, 2008. pp. 419-432

BERKERS, Pauwke & SCHAAP, Julian. *Gender Inequality in Metal Music Production*. UK: Emerald Publishing.

BUTLER, Judith. *Revisiting Bodies and Pleasures. Theory, Culture & Society*, 1999.

CRANE, Diana. *Fashion and Its Social Agendas: Class, Gender, and Identity in Clothing*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

CRESWELL, John W. *Research design: qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. Thousand Oaks: SAGE, 2013.

DENORA, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge: University Press, 2000.

DOWNES, Julia. Riot Grrrl: The legacy and contemporary landscape of DIY feminist cultural activism. In: MONEM, Nadine (Ed.). *Riot Grrrl: Revolution Girl Style Now!*. London: Black Dog Publishing, 2007.

DUNCOMBE, Stephen. Cultural Resistance. In: RITZER, George (Ed.). Blackwell Encyclopedia of Sociology. Disponível em: <http://www.sociologyencyclopedia.com/subscriber/tocnode?id=g9781405124331_chunk_g97814051243319_ss1-179>

FABBRI, Franco. A theory of musical genres: Two applications. In: TAGG, Phillip & HORN, David (Eds.). Popular music perspectives. Exeter: IASPM, 1982. pp. 52–81

FRITH, Simon; MCROBBIE, Angela. Rock and sexuality. In: FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew (Eds.). On Record. Rock, pop and the written word. Routledge Ebsco Publishing, 1990. pp. 317–333

_____. Performing rites: On the value of popular music. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

GOLDMAN, Vivien. Revenge of the She-Punks. A Feminist Music History from Poly Styrene to Pussy Riot. Austin: University of Texas Press, 2020.

GRÁCIO, Rita. Daughters of Rock and Moms Who Rock: Rock Music as a Medium for Family Relationships in Portugal. Revista Crítica de Ciências Sociais, v. 109, 2016. pp.83–104

GUERRA, Paula; ALBERTO, Thiago Pereira. Welcome to the ‘modern age’: The imagery of punk from the 1970s in the redefinition of the New York music scene of the 2000s and beyond. In: BESTLEY, Russ; DINES, Mike; GUERRA, Paula & GORDON, Alastair (Eds.). Trans-Global Punk Scenes. The Punk Reader Volume 2. Fishponds, Bristol: Intellect, 2021.

_____. Continuarei em busca do meu lugar. Mulheres, migrações e música. Revista NAVA, v. 6, n. 1–2, 2021. pp. 42–70

_____. Iberian Punk, Cultural Metamorphoses, and Artistic Differences in the Post-Salazar and Post-Franco Eras. In: MCKAY, George; ARNOLD, Gina (Eds.). The Oxford Handbook of Punk Rock. Oxford: Oxford University Press, 2020a.

_____. Keep it rocking: The social space of Portuguese alternative rock (1980–2010). Journal of Sociology, v. 52, n. 4, 2016. pp. 615–630

_____. The song is still a 'weapon': the portuguese identity in times of crises. *Young – Nordic Journal of youth Research*, v. 28, n. 1, 2020b. pp.14–31

_____. Um lugar sem lugar... No rock português. *Outros Tempos – Pesquisa em Foco*, v. 2, n. 25, 2020c. pp.181–204

HALL, Stuart; DU GAY, Paul. *Questions of cultural identity*. London: Sage Publications, 1996.

HARDING, Deborah; NETT, Emily. *Women and Rock Music*. *Atlantis*, v. 10, n. 1, 1984.

HENNION, Antoine. *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris: Édition Métailié, 1993.

HESMONDHALGH, David. Subcultures, scenes or tribes? None of the above. *Journal of Youth Studies*, v. 8, n. 1, 2005. pp. 21–40

LAING, David. *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*. Oakland: PM Press, 2015.

LEONARD, Marion. *Gender in the music industry*. Ashgate Publishing Limited, 2007.

LOFF, Manuel. Estado, democracia e memória: políticas públicas e batalhas pela memória da ditadura portuguesa (1974-2014). In: LOFF, Manuel; PIEDADE, Filipe; SOUTELO, Luciana (Eds.). *Ditaduras e revolução: democracia e políticas da memória*. Coimbra: Almedina, 2014. pp. 23–143

MCROBBIE, Angela. Angela McRobbie on the Illusion of Equality for Women. *Social Science Space*, 2013. Disponível em: <<https://www.socialsciencespace.com/2013/06/angela-mcrobbe-on-the-illusion-of-equality-for-women/>>

_____. *The aftermath of feminism: gender, culture and social change*. London: Sage, 2009.

MILLS, Jane; BIRKS, Melaine (Eds.). *Qualitative methodology: a practical guide*. Los Angeles: SAGE, 2014.

PEDRO, Tiago Luz. “A pop tem os dias contados”. Público, 2000. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2000/03/24/jornal/a-pop-tem-os-dias-contados-141724>>

PIANO, Doreen. Resisting subjects: DIY feminism and the politics of style in subcultural production. In: MUGGLETON, David & WEINZIERL, Rupert. The post-subcultures reader. Oxford: Berg, 2003. pp. 253–265

RAINE, Sarah; STRONG, Catherine. Towards gender equality in the music industry. Education, practice and strategies for change. London: Bloomsbury Academic, 2019.

REDDINGTON, Helen. The Lost Women of Punk Music: Female Musicians of the Punk Era. Reino Unido: Equinox Publishing, 2012.

REGEV, Motti. Pop-rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity. Cambridge: Polity Press, 2013.

REININHO, Rui. Líricas Come On & Anas. Lisboa: Editora Palavra, 2006.

ROSS, Alex. O Resto é Ruído. À escuta do século XX. Lisboa: Casa das Letras, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). Globalização: fatalidade ou utopia? Porto: Edições Afrontamento, 2001.

SILVA, Augusto Santos; GUERRA, Paula. As palavras do punk. Lisboa: Alêtheia, 2015.

_____. A mudança em Portugal, nos romances de Lídia Jorge: esboço de interpretação sociológica de uma interpretação literária. Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. XXIV, pp.11-33, 2012.

SOL, Luísa Alexandra Pimenta Ferreira. A imagem da cidade e o seu espaço-representado no ‘videoclip’ da década de oitenta: Interferências Norte-Americanas na Cultura Arquitectónica contemporânea dita Ocidental, 2018. Tese de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Arquitetura, 2018.

