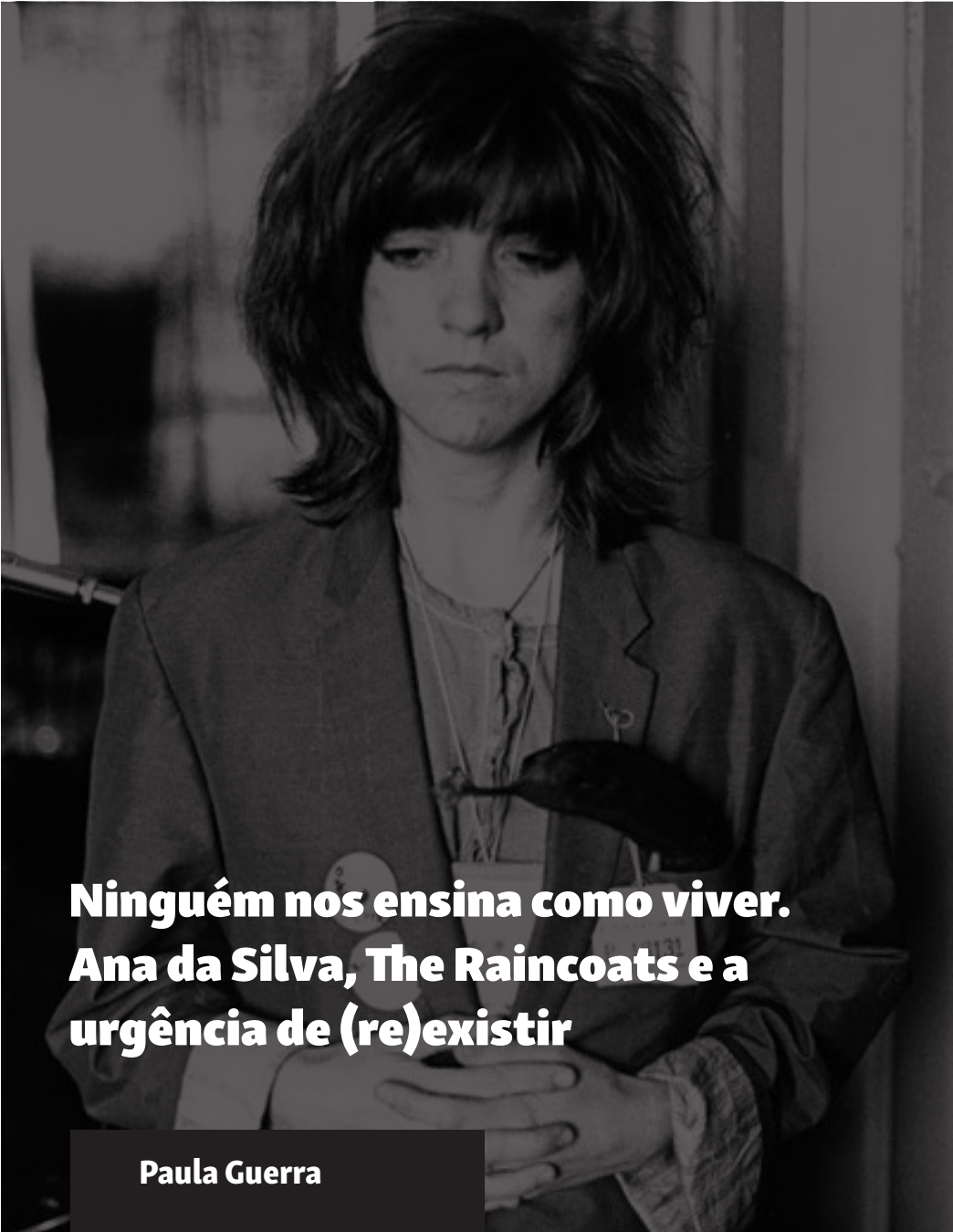




Ninguém nos ensina como viver. Ana da Silva, The Raincoats e a urgência de (re)existir

Paula Guerra

Como citar:

GUERRA, P. Ninguém nos ensina como viver. Ninguém nos ensina como viver. Ana da Silva, The Raincoats e a urgência de (re)existir. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 212-249, mai.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i2.8671508. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8671508>.

Imagem [modificada]: Ana da Silva em 1978. Fonte: Shirley O'Loughlin. Cedida por Ana da Silva.

Ninguém nos ensina como viver. Ana da Silva, The Raincoats e a urgência de (re)existir

No one teaches you how to live. Ana da Silva, The Raincoats
and the urgency of (re)existing

Paula Guerra*

RESUMO

Neste artigo, procuramos responder à questão levantada por Linda Nochlin “Why have there been no greatest women artists?”; aditando a essa questão uma outra: Por que razão as trajetórias femininas nas artes – e particularmente na música – são esquecidas e/ou invisibilizadas? Ao estirar a questão para o mundo da música, procuraremos compreender o que está na base desse esquecimento e/ou invisibilidade e, sequentemente, da secundarização de mulheres/bandas femininas. Primeiro, analisaremos a própria invisibilidade que afetou, durante décadas, o campo dos *youth studies*, em que as mulheres não apareciam ou apareciam apenas como namoradas, companheiras, *groupies*, uma realidade que apenas começou a mudar em meados da década de 1980. Em seguida, faremos idêntico exercício na realidade portuguesa, especialmente no pós-25 de Abril de 1974 no tocante à participação das mulheres como criadoras nos mundos das artes, com especial ênfase no *indie rock* e no *punk*. E, por fim, centramos a nossa análise na compreensão do caso paradigmático da música e da ilustradora Ana da Silva e da sua banda *The Raincoats* - uma banda que atualmente é considerada seminal no *riot grrrl* e *pós-punk*, mas que teve de enfrentar imensas desvalorizações e/ou omissões, o que faz com que, ainda hoje, seja tida como a *next big thing* pelos média da especialidade e praticamente desconhecida pela generalidade da população.

PALAVRAS-CHAVE

Ana da Silva. *The Raincoats*. Resistência. Género. Feminismo.

ABSTRACT

In this article we seek to respond to the question raised by Linda Nochlin “Why have there been no greatest women artists?”; adding to this question another: Why are female trajectories in the arts - and particularly in music - forgotten and/or made invisible? By stretching the question to the world of music, we will seek to understand what is at the root of this forgetfulness and/or invisibility and, consequently, of the secondary status of women/women's bands. Firstly, we will analyse the very invisibility

that for decades affected the field of youth studies, in which women did not appear or appeared only as girlfriends, companions, groupies, a reality that only began to change in the mid-1980s. Next, we will carry out an identical exercise in the Portuguese reality, especially after the 25th of April 1974 regarding the participation of women as creators in the art world, with an emphasis on indie rock and punk. Finally, we focus our analysis on the understanding of the paradigmatic case of the music and illustrator Ana da Silva and her band The Raincoats - a band that is currently considered seminal in riot grrrl and post-punk, but had to face a lot of devaluations and/or omissions, which makes it, even today, considered as the next big thing by the media and practically unknown by the generality of the population.

KEYWORDS

Ana da Silva. The Raincoats. Resistance. Gender. Feminism.

1. “Through alleys of mysteries I went up and down”¹. A persistência do esquecimento e/ou invisibilidade das mulheres artistas na história

Na década de 1970, Linda Nochlin (1973) escreveu o ensaio “Why have there been no greatest women artists?”, concretizando uma questão colocada, há muito, por bastantes mulheres artistas². Nochlin problematizava, à luz de uma nova vaga feminista, as dimensões estruturais que obstavam o acesso das mulheres ao topo da hierarquia no campo das artes, em particular, das visuais. Este foi um ensaio que despoletou um corpo teórico que se alargou a várias dimensões do mundo artístico e ao mundo académico. Em Portugal, porém, não se notou qualquer eco, o que não constitui algo particularmente surpreendente, já que em 1973 se vivia no estertor do regime ditatorial do Estado Novo³, período no qual as mulheres, ainda que detivessem papéis específicos conforme a classe social a que pertenciam, não rompiam com os tradicionais e aglutinadores papéis de dona de casa e de mãe (Pimentel,

2012). Portanto, a penetração do ideário feminista, que marcou o período final da monarquia e a primeira república em Portugal, esvaneceu-se, tendo-se fragilizado e fragmentado durante a vigência do Estado Novo. Esta realidade manteve-se mesmo após a revolução de 25 de Abril de 1974, que devolveu Portugal à democracia, mas que manteve o discurso feminista residual, apesar das exigências de igualdade de direitos entre homens e mulheres. Não se estranha que perante este cenário, as preocupações com a igualdade no campo artístico não se encontrassem no topo das prioridades sociais e políticas.

Correia (2022) atesta que as décadas de 1980 e 1990 foram marcadas por um maior vigor do campo artístico português - corolário de uma época de crescimento económico e estabilização democrática - o que acarretou um maior número de mulheres artistas, embora longe do reconhecimento, da consagração e da legitimação artísticas dos artistas masculinos. A participação das mulheres aumentou indubitavelmente no campo artístico, mas persistiam o seu apagamento e a sua invisibilidade. Tal é comprovado por uma ausência sistemática das mulheres em exposições, leilões, coleções, livros, etc., conferindo consistência à narrativa que tal ausência se explicava pela falta de predicados e competências artísticas das mulheres⁴. Autores como Vicente (2012) e Serrão (2017) referem que, no campo artístico português, à semelhança do que se verifica no Norte Global, as mulheres são ubíquas no mundo da arte enquanto artistas, mas tão-só valorizadas enquanto objetos/temas artísticos, ou seja, como objetificações e representações de feminilidade. Fonseca (2015) reitera estar-se perante um sistema hierárquico e falocêntrico, que prioriza os homens e marginaliza as mulheres no mundo artístico.

Da análise de Vicente (2005) em torno do campo das artes visuais em Portugal na primeira década do século XXI, patenteia-se que, apesar de uma melhoria geral da igualdade de género no mundo laboral, tal não significou uma mudança no reconhecimento artístico. No dealbar do milénio, procedia

uma desigualdade no que respeita à visibilidade das mulheres artistas nas curadorias das exposições, bem como no tocante à representatividade feminina nas coleções em museus e galerias⁵. Às mulheres estariam reservados lugares periféricos no campo das artes visuais, algo que se estendia, como veremos mais à frente, a outros campos artísticos, como o musical, nomeadamente no *rock* alternativo e no *punk* (Guerra, 2010, 2013). Tomando a abordagem beckeriana (2010), através da qual se perspetiva o mundo da arte como um conjunto de relações colaborativas entre uma significativa diversidade de atores (artistas, museus, intermediários, entre outros), torna-se evidente que a maioria dos atores que detêm posições de relevo nesse espaço reticular são homens⁶. Correia (2022), a partir de uma análise incidente numa amostra de instituições do mundo da arte português, atesta que as obras de artistas femininas nunca ultrapassam um terço de representatividade; nas galerias, os artistas masculinos ocupam cerca de 70% dos lugares e nas coleções institucionais esse valor sobe para 80%. Tal não impede que se assinale, ainda de acordo com a autora, uma tendência para uma maior igualdade de género nas galerias comerciais, especialmente quando se introduz a variável etária, verificando-se, nos artistas mais jovens, maior igualdade de representação. O mesmo se verifica no respeitante a prémios: espetavelmente, naqueles que consagram artistas mais velhos, como prémios de carreira, perdura um claro viés de género, ao passo que nos prémios que agraciam artistas mais jovens, constata-se uma maior paridade.

Assim, a questão levantada por Linda Nochlin é ainda hoje válida e sociologicamente relevante podendo ser alargada a outros campos artísticos, nomeadamente ao campo musical. As desigualdades de género neste campo são, algumas delas, visíveis e vividas *in loco*, como a dificuldade que as mulheres sentem para formar uma banda, a pressão e misoginia de que são alvo – inclusivamente em movimentos musicais e artísticos que teoricamente defendem a igualdade de género –, ou outras, estruturais,

como as resultantes do esquecimento sistemático aquando da formação de cânones/géneros ou da sua desvalorização, sendo apenas consideradas enquanto música feminina (Strong, 2015, 2011), enfim, um campo específico e apartado. O movimento *riot grrrl*, que foi essencial enquanto estratégia de resistência, principalmente face aos valores misóginos transversais às diversas (sub)culturas, viria a ser apropriado pelos críticos musicais, tornando-se num rótulo conveniente para classificar qualquer banda feminina na década de 1990; o epíteto das bandas masculinas era *grunge*, o das femininas, o *riot grrrl*, independentemente da sua sonoridade (Guerra; Oliveira, 2019; Guerra; Gelain, 2022).

Uma outra linha de problemática se entabua: a da relação entre o género, os estudos subculturais e os *youth studies*, enfatizando o esquecimento e/ou invisibilidade a que as jovens e músicas foram arremetidas, em praticamente todas as (sub)culturas, bem como a desvalorização das (sub)culturas compostas maioritariamente por mulheres. Neste enleio, observaremos, de forma condensada, a realidade portuguesa a partir de dados recolhidos, ao longo de vários anos, relativos à realidade do *rock* alternativo e do *punk* português (Guerra, 2010, 2013). A história de vida de Ana da Silva⁷, música e artista portuguesa fundadora da banda *The Raincoats*⁸ (Pelly, 2017) - que constituirá o cerne da nossa reflexão analítica - corporiza exemplo paradigmático no que respeita às desigualdades de género presentes no campo da música e como estas afetam as mulheres, ou seja, as suas trajetórias laborais e (sub)culturais, as suas próprias vidas (Buscatto, 2021). Apesar de existirem mulheres desde o começo do *punk*, atraídas pela suposta aceitação de uma igualdade de género, o que se verificou é que a estas mulheres era-lhes negado papéis de liderança na cena *punk* e quando os alcançavam eram objeto de violência física e psicológica (Guerra, 2023). Apesar disso, estas mulheres - onde se destaca Ana da Silva em Londres - foram pioneiras de um desenvolvimento de uma (sub)cultura feminista que o movimento *riot grrrl* consolidou e ajudou a produzir uma “alteração

nas posições subordinadas das mulheres dentro das subculturas *punk*, de consumidoras ou observadoras para produtoras” (Piano, 2003: 244).

2. “She walked up to me and she asked me to dance”⁹ ou os tempos em que as mulheres não podiam convidar para dançar

Os *youth studies* e as questões de gênero são os temas de estudo que, atualmente, maior atenção provocam, muito por influência dos novos movimentos sociais, nomeadamente, feministas e antirracistas (Taylor, 2012; Sharp, 2019; Cann, 2018; Nayak, Kehily, 2007; Way, 2021; Payne, 2022). Não podemos deixar de assinalar a recentidade desta relação; se estivéssemos a ler este estado da arte em 1970 ou 1980, teríamos de nos questionar, tal como o fizeram as primeiras investigadoras dos *youth studies*, sobre onde se encontram os estudos sobre as mulheres e as jovens. McRobbie, apesar de inicialmente ter estado associada à Escola de Birmingham, rapidamente se demarcou desta influência, considerando-a uma abordagem que reforçava a imagem estereotipada da mulher (McRobbie; T. Bennett, 2022).

O que explicará esta invisibilidade? Será que as jovens não participavam no mundo subcultural? Para McRobbie e Garber (1997), a explanação encontra-se na confluência de várias dimensões. Uma primeira é respeitante à estrutura da própria academia, que era dominada pelos homens, que, em muitos estudos subculturais, faziam uma celebração dos grupos (masculinizados) que estudavam, replicando as narrativas desses jovens, reproduzindo, dessa forma, valores patriarcais nas suas pesquisas (Hebdige, 2018). Uma segunda dimensão prende-se com o aumento de dinheiro disponível para os jovens, patente no pós-segunda guerra mundial, que era gasto em bens culturais e em lazer, ter sido desigualmente distribuído, uma vez que as jovens mulheres não foram tão beneficiadas. A terceira dimensão remete para a incompreensão dos académicos da diferença estrutural nos

padrões de consumo. Estes, nas jovens mulheres, giravam em torno da epitomada “cultura de quarto”, concretizada na compra de revistas e/ou álbuns de música que eram lidas e reproduzidos – respetivamente – no quarto com as amigas. Um duplo padrão social decorrente da expectativa, também ela social, de que as jovens mulheres fossem criteriosas nas suas saídas no sentido de manterem uma “boa” reputação – uma questão basilar para quem almejassem casar –, o que acabaria por as circunscrever aos seus quartos. Esta terceira dimensão recentra a problemática da invisibilidade feminina nas abordagens subculturais até meados dos anos 1990: a questão passa a não ser a invisibilidade das raparigas em subculturas dominadas pelos rapazes, como os *mods* ou os *punks*, mas o descuramento de práticas sociais específicas e sequentes subculturas próprias, como é o caso da subcultura *teenybopper*, muito centrada no consumo de revistas, de rádio, de televisão e no culto de celebridades. Daqui decorre a quarta e última dimensão, concernente à desvalorização das práticas sociais femininas e a consequente invisibilidade: estas subculturas eram vistas por artistas, curadores, produtores e críticos de arte/música como menores, sem qualquer dimensão de resistência ou de criatividade, definidas como subculturas manufaturadas e artificiais.

A invisibilidade feminina nas subculturas, apesar da crescente visibilidade das próprias subculturas, prossegue. Nos anos 1990, Thornton (1995) assinala a existência de papéis periféricos reservados para as mulheres no seio de diversas subculturas, impedindo-as de subir na hierarquia subcultural. À semelhança de outros campos ou esferas sociais, nas subculturas existem microestruturas de poder, que as estruturam de acordo com padrões de exclusão e inclusão. Esse poder assenta no capital subcultural, que pode ser objetivado ou incorporado, servindo para analisar, precisamente, as hierarquias e desigualdades subculturais. Para Thornton, estas desigualdades estão relacionadas acima de tudo com duas variáveis: a idade e o género. E relativamente a este, cumpre-nos questionar se fará sentido esperar por mudanças efetivas em subculturas maioritariamente

masculinas, mesmo nas que se pautam por discursos progressistas, como o *punk*.

O *punk* é um caso exemplar. Trata-se de um movimento musical e social associado a valores como o cosmopolitismo, o *do-it-yourself* (DIY) e a liberdade (Guerra, 2013, 2016, 2017, 2018; Bennett; Guerra, 2019). Este movimento teve a sua génese a partir de um ethos igualitário e interventivo que se materializou enquanto uma prática estética e reflexiva, uma práxis, que defendia dimensões como a igualdade de género. Porém, em análises, como a de Griffin (2012), sobre a cena *punk* DIY¹⁰ inglesa, constata-se a existência de poucas bandas com mulheres, sendo os homens quem detém o monopólio da organização e performance dos concertos e sendo raras as vozes femininas. Patenteia--se o que se pode designar como um enviesamento de género em cenas que afirmam advogar a defesa dos direitos das mulheres (Sharp; Threadgold, 2019; Sharp; Nilan, 2014; Platt, 2019). Na prática, o que se confirma é a reprodução dos papéis de género associados aos espaços públicos, nos quais os homens eram responsáveis pela organização dos concertos e pelo gerenciamento das bandas, entre outros cargos, mas também nos espaços privados, nos quais as mulheres eram tidas como uma espécie de *supporting cast* aos homens músicos (Griffin, 2012). Na própria espacialidade do concerto *punk* ou *hardcore*, na qual predomina uma interação muito intensa entre os músicos e as audiências manifesta nos *moshes* ou no pongo, as mulheres ficam nos cantos dos espaços durante os concertos (Hill *et al.*, 2019), sendo periférico o espaço que ocupam.

São diversas as narrativas que procuram explicar a baixa participação das mulheres nas cenas musicais do *pop-rock*. Mas têm emergido várias que relevam as práticas de resistência de muitas jovens mulheres. Uma das principais assenta na explicação de as mulheres serem socializadas para não gostarem de música *agressiva* (Hall; Du Gay, 1996). Consideramos ser relativa esta explicação, tendo em conta a participação (considerável) das mulheres em géneros como o *riot grrrl*. Por seu turno, cremos ser bem

mais plausível uma explicação que aponte para a existência de barreiras subculturais que impedem a participação plena das mulheres nas cenas, manifestamente reveladoras da desvalorização feminina, seja nas letras de músicas explicitamente misóginas, seja na forma objetificante como são representadas, por exemplo, em fanzines, posters, fotos e *flyers* [Figs. 1 e 2]. Porém, importa destacar o papel subversivo que o corpo feminino representou no movimento *riot*, pelo facto de o mesmo se ter tornado num palco de contestação dos significados patriarcais a eles atribuídos. O corpo feminino passou a ser a principal ferramenta de envolvimento nas subculturas, sendo que a radicalização da sua aparência e da sua prática – como veremos no caso de Ana da Silva – proporcionou um ato de (re)apropriação de papéis tradicionalmente masculinos, tais como o de guitarrista, entre outros [Figs. 3, 4 e 5].

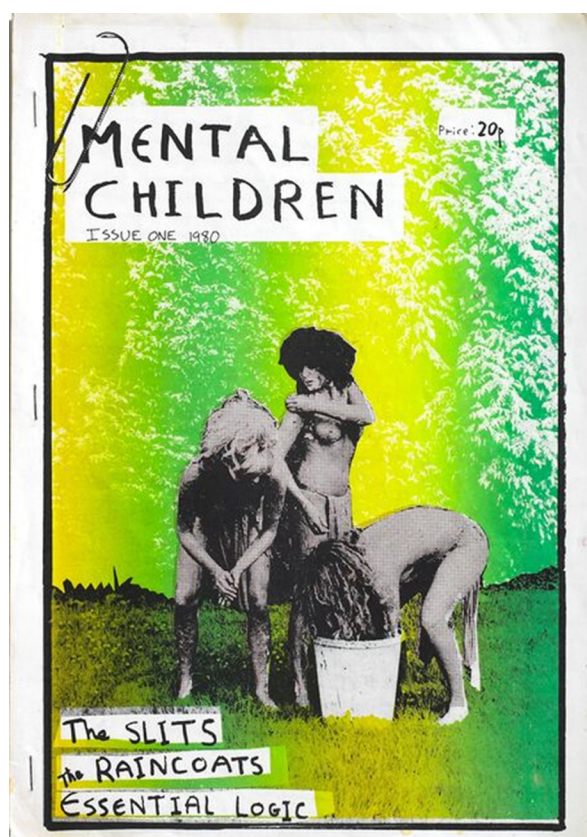


FIG. 1. Fanzine Mental Children, 1980. Fonte: Artsy, disponível online.



FIG. 2. Jordan Mooney¹¹ e Vivienne Westwood¹² na loja SEX¹³. Fonte: Vogue. <https://vogue.globo.com/moda/noticia/2021/04/vivienne-westwood-todos-os-momentos-em-que-estilista-fez-historia-com-sua-moda-transgressora.html>.

De igual modo, estes corpos femininos resistentes e insurgentes num universo pautado pela masculinidade vieram questionar questões de sexualidade, tais como o lesbianismo, o *queer*, entre outros (Piano, 2003). Haenfler (2018, 2006), investigando o *straight edge*, assinala a existência de uma pressão relativa à apresentação das mulheres, no seio do movimento, ainda que revestida de peculiaridade. A exigência, a *contrário* do cânone

tradicional, consistia na adoção de uma indumentária não-convencional e a não utilização de maquiagem. A não submissão a este novo *look* implicava sofrer pressões: estas pressões [Figs. 3-4] não podem ser escamoteadas da dinâmica de surgimento do movimento *riot grrrl*, pois este assoma como uma espécie de *safe space* das e para as mulheres dentro da música *underground*. De salientar que apesar das dificuldades encontradas no seio das cenas e movimentos subculturais, se verifica, desde sempre, a existência de bandas femininas e a persistência das mulheres com o objetivo de alterar as posições de subalternidade que encontravam (Lohman, 2022; Pearce, Lohman, 2018). O'Meara (2003), ao analisar o impacto das *The Raincoats*, expõe a utilização sistemática de narrativas de essencialização musical, que estabeleciam uma clara demarcação entre música feminina e masculina, sendo a primeira avaliada como mais *soft* do que a segunda. Não sendo casuístico, portanto, o surgimento do epíteto associado às mulheres *punks* músicas: as *punkettes*.



FIG. 3. Ana da Silva em 1978. Fonte: Shirley O'Loughlin. Cedida por Ana da Silva.

No quadro da nossa argumentação, constitui-se como relevante assinalar que nem sempre existe invisibilidade e esquecimento simultaneamente. Até ao momento, temos centrado a nossa reflexão em torno da invisibilidade e da desvalorização das mulheres no campo musical em consequência do monopólio masculino nas dimensões de edição e avaliação¹⁴ (crítica musical, por exemplo), mas também afluíram alguns modos de resistência, tais como o movimento *riot* e o uso do corpo. Contudo, o esquecimento que ocorre no *longue durée*, também decorre do processo de desvalorização artística, aquando da criação de cânones ou instituições de legitimação, como o *Rock and Roll Hall of Fame*¹⁵, em que a invisibilidade e desvalorização prévia impede que as bandas femininas marquem sequer presença no universo dos possíveis dos críticos e especialistas masculinos.

Reddington (2007) afirma que o *punk* é um excelente exemplo sobre a formação de uma hegemonia masculina numa subcultura. Para a autora, existem diversas razões para o esquecimento que decorre da referida hegemonia. Primeiramente, o facto de a maioria das bandas não terem gravado qualquer álbum; em segundo lugar, associa-se ao facto de a maioria dos investigadores que estudam a música *rock* serem homens, o que terá facilitado o esquecimento destas bandas e da participação feminina nesta cena musical; finalmente, e de modo não despreciando, releva-se ser fator de esquecimento o facto de a maioria das mulheres ter tocado em bandas exclusivamente femininas para um público quase exclusivamente feminino, ou seja, o evitamento da aprovação masculina acarretou, de certa forma, um agravamento do esquecimento a que foram voltadas. Este, realce-se, apesar da validade das mais diversas explicações, decorre das estruturas de poder existentes e inerentes ao espaço social específico. No mundo da música, em que o espaço no cânone musical para bandas femininas é praticamente nulo (Reddington, 2007), faz com que sejam (sempre?) inovadoras: cada nova banda feminina que tenha sucesso é sempre entendida como a primeira.



FIG. 4. Ana da Silva e Gina Birch em 1978.
Fonte: Shirley O'Loughlin. Cedida por Ana da Silva.

Igualmente pensar-se numa eventual posição diferenciada – e oposta – no seio de subculturas que atraem um elevado número de mulheres, como é o caso da subcultura gótica, não resulta em algo particularmente proficiente. Hodgkinson (2002) e Brill (2008) procuraram demonstrar, precisamente, que, apesar da subcultura gótica enfatizar a feminilidade e mesmo uma *ideology of genderlessness*, como uma forma de marcar a diferença em relação à sociedade *mainstream*, não deixa de cotizar para o estereótipo feminino. A híper-feminilidade que caracteriza esta subcultura conduz a que a atração do vestuário gótico seja facilmente reconhecida por *outsiders*, fazendo com que muitas mulheres góticas sejam alvo de assédio sexual e que os homens góticos sejam alvo de abusos homofóbicos.



FIG. 5. Ana da Silva em 1978. Fonte: Maria Helena da Silva.
Cedida por Ana da Silva.

3. “I hear the music outside/ Outside and I and the music/ inside, inside”¹⁶. Invisibilidade feminina nas cenas musicais underground portuguesas

Ressalve-se que a revolução do 25 de abril de 1974 se constituiu como um catalisador de vontades, de reivindicações e de expressões, tendo sido favorável ao eclodir das primeiras manifestações *punk* em Portugal. Estas verificaram-se em pequenos grupos de jovens de classes média e média-alta, especialmente em Lisboa e na cidade do Porto, que mantinham

contactos sistemáticos com as novidades internacionais. Foi nesses grupos que se gerou a vontade de ser *punk*, o que coloca em perspetiva a noção, comumente aceite, de que o movimento *punk* surgiu espontaneamente da raiva da classe operária contra o sistema, ou seja como um ato de resistência e de revelia. Se a penetração do *punk* se faz entre jovens bem posicionados na hierarquia social e/ou bem integrados nas esferas artísticas, as mulheres também fizeram parte desse grupo, naturalmente em pequeno número, tendo em conta a sua reduzida participação na esfera pública nesta época. Como assinalámos noutros trabalhos (Guerra, 2010, 2013, 2015), as mulheres representavam uma ínfima parte dos participantes do rock alternativo português: perto de 8% em 2010. A fraca participação de mulheres caracteriza estruturalmente a cena *punk* portuguesa, como nos é demonstrado pelo projeto KISMIF¹⁷: em 2015, das 349 personalidades citadas pelos 214 entrevistados do como muito influentes, verifica-se que apenas 27 eram mulheres. E no respeitante às bandas, verifica-se que entre as mais citadas (16), apenas uma integra uma mulher (Silva; Guerra, 2015). Não se dirime, portanto, a relação entre invisibilidade e esquecimento. Efetivamente, a invisibilidade das mulheres, ao longo das várias fases da cena de rock alternativo portuguesa, redundava num esquecimento, patente no momento de se instituir um cânone ou estabelecer um ranking de 5 ou 10 das principais bandas portuguesas. Recoloca-se a questão formulada acima: como é que se compatibiliza esta situação objetiva, verificada na realidade portuguesa, com os ideais inconformistas, libertários e igualitários do *punk*? As explicações são várias e não propriamente insólitas, plasmando especificidades sócio históricas.

A reduzida participação das mulheres na esfera pública da sociedade portuguesa explica, em primeira mão, a quase inexistente participação feminina na génese da cena *punk* portuguesa. Estamos perante a cristalização de papéis, bem patente no confinamento da mulher ao espaço doméstico e à condição de namorada/mãe/esposa. A socialização familiar e escolar de papéis, femininos e masculinos, continua a ser determinante

nas expectativas e na construção identitária dos jovens, transportando-se, intensamente, para o universo (sub)cultural do *punk*. Uma outra explicação, mais abrangente do ponto de vista da dominação simbólica masculina nas sociedades, prende-se com a maior presença dos homens em movimentos que implicam maior ousadia e demarcação face à sociedade, catapultando o homem para papéis-chave em revoluções e liderança de movimentos sociais e culturais mais estruturantes, quer dizer, uma sociedade que compele os homens à afirmação e liderança no espaço público. O domínio de liderança das mulheres é o espaço privado, da casa, dos filhos, a esfera doméstica. Ainda, as expectativas sociais face à imagem e estética femininas materializam uma outra explicação, uma vez que o afastamento das mulheres do *punk* também se prende com razões estéticas e corporais, decorrente de uma sociedade que condena a anti feminilidade presente no *punk*. Os padrões estéticos dominantes de moldagem social do corpo são contrários ao visual feminino *punk*, contrastante e em colisão com essa feminilidade [Figs. 6, 7 e 8]. Em suma, podemos apontar o conservadorismo e o machismo presentes e característicos da sociedade portuguesa como os responsáveis pela diminuta participação feminina no *punk* e pelo facto de o *punk* funcionar numa lógica conservadora e machista, perpetradora de uma violência simbólica estruturada na dominação masculina.

A análise da história de vida de Ana da Silva revela uma trajetória paradigmática no que toca às demonstradas vicissitudes enfrentadas pelas jovens portuguesas, nas décadas de 1960 e 1970, e especialmente face ao duplo padrão de invisibilidade e esquecimento verificado em relação às bandas femininas em movimentos como o *punk*. É nosso interesse enquadrar a história de vida de Ana da Silva como protótipo de (re)existência política, social, mas também psicológica, sendo que esta última dimensão remete para um conhecimento latente referente a uma necessidade de expressão e de afirmação na sociedade portuguesa inicialmente e, mais tarde, na sociedade inglesa. A noção de resistência psicológica que aqui mencionamos pretende descrever uma relutância de Ana da Silva em se submeter ao

conhecimento social sobre o papel que a mulher poderia desempenhar, mas também se relaciona com a contestação de posições e ideais que, de algum modo, possam ‘ameaçar’ a sobrevivência das mulheres no âmago de uma (sub)cultura como o *punk* (Weiner, 2015).



FIG. 6. *The Raincoats* em 1981 (Ana da Silva, Gina Birch e Vicki Aspinall). Fonte: Shirley O'Loughlin. Cedida por Ana da Silva.



FIG. 7. *The Raincoats* em NYC (Ana da Silva, Ingrid Weiss e Vicki Aspinall).
Fonte: Shirley O'Loughlin. Cedida por Ana da Silva.

4. “Shouting out loud, a woman alone”¹⁸.

Lolas, urgências e capas de chuva

Da análise de trajetórias dos primeiros *punks* portugueses, resulta a confirmação de que quase a totalidade pertencia a famílias de classe média-alta, que tinham possibilidades financeiras para colocar os filhos em universidades e, contrariando a realidade portuguesa, permitir que viajassem para o estrangeiro (Guerra, 2016). Assim aconteceu com Ana da

Silva, que, logo após a conclusão do liceu, em 1964, visitou pela primeira vez Londres. Londres significava boa música e a possibilidade para adquirir álbuns e outros objetos de consumo, como as famosas *chelsea boots*, que Ana adquiriu, algo impossível de encontrar em Portugal. Essencial foi, para Ana, a exibição da diferença, no âmbito da apresentação social das pessoas, especialmente no vestuário: o uso de brincos e cabelo comprido por parte dos homens. A respeito, nota a história de um amigo, também do Funchal, que, regressado a casa, de uma estadia de dois meses, com o cabelo comprido, confrontava-se com a abordagem das pessoas, na rua, que lhe ofereciam dinheiro para cortar o cabelo. Esbarrar e vislumbrar a diferença marcou as trajetórias dos jovens portugueses na época, como nos reiterou Ana em entrevista:

A maior parte das vezes nem tínhamos consciência de como as coisas eram, porque só conhecíamos esse sistema... Mas depois, ao ir a Inglaterra, vi coisas diferentes. Via-se pessoas diferentes na rua e ninguém as chateava... Aqui, se se andasse um bocadinho diferente, as outras pessoas, mesmo na rua, comentavam, e isso era muito desagradável. Depois, ao conhecer outra realidade, uma pessoa abraça essa maneira de viver¹⁹.

Numa sociedade como a portuguesa, pautada pela tradição e pela influência da Igreja Católica em que demonstrações subculturais não deixaram de chamar a atenção da polícia política, o papel da família como promotor ou castrador das disposições para a experimentação e para o cosmopolitismo era consideravelmente significativo. Ana denota-o, ao referir que viveu numa família com grande abertura, no seio da qual, as viagens ao estrangeiro eram entendidas como uma forma de aprendizagem.

Retomando a trajetória académica de Ana da Silva, podemos referir que após ter completado o curso de germânicas na Universidade de Lisboa em 1974, e já com 26 anos, decide ir viver para Londres, onde obtém um emprego e faz jus à vontade de uma vida: estudar arte na *Hornsey School of Art* numa época coincidente com a génese do movimento *punk*. Curiosamente, apesar de tocar guitarra, ninguém na família ou no círculo de amigos de Ana da

Silva estava ligado à música, e a sua percepção sobre a música ancorava-se na tradicional divisão entre audiência e músicos, sendo estes “uma coisa muito distante, aqueles grupos eram quase como uma coisa mítica, não eram pessoas normais... Uma coisa completamente irreal”. É nesta escola que Ana conhece várias pessoas envolvidas no *punk*, inclusivamente um amigo do *roadie* dos Sex Pistols e começa a assistir a concertos de bandas recém-formadas como *The Clash*, *Sex Pistol*, *The Cortinas*, *X-Ray Spex*, *The Slits*, *Subway Sect*, *The Buzzcocks*, entre outras.



FIG. 8. Ana da Silva em 2013. Fonte: Shirley O’Loughlin. Cedida por Ana da Silva.

É a vivência do/no *punk* que virá a constituir-se na rutura com a preconção de Ana da Silva sobre quem podia ou não fazer música. O *punk* não era/é apenas um estilo musical, mas uma atitude, um *ethos* de ‘faz tu mesmo, qualquer um consegue fazê-lo’. Se, por um lado, o *rock mainstream* de então se pautava por um virtuosismo e pelo endeusamento dos músicos, por outro, o *punk* apostava em músicas enérgicas, pouca destreza musical, amadorismo e num emblemático esbatimento entre músicos e audiência. Salientava-se, efetivamente, o *ethos do-it-yourself*, o qual viria a possibilitar estratégias de desmitificação do processo de produção e a potenciar a criação de bandas e de editoras, ao nível musical, mas também a proliferação de fanzines e transformações no mundo da moda (Guerra, 2017, 2018). Algo indubitavelmente percecionado como libertador por uma jovem portuguesa cuja vontade era de fazer algo diferente como nos referiu:

Aquilo era uma coisa muito *underground*, eram sítios pequenos, e eram sempre, mais ou menos, as mesmas pessoas que iam aos concertos, e senti que fazia parte de uma coisa, de um movimento. Via ali os membros das bandas a andarem no meio das outras pessoas, e tornou-se uma coisa mais real, para mim, também (...) Era um grupo de pessoas que se exprimia de uma maneira mais simples, porque a música tinha-se tornado demasiado complexa. Muitas das coisas já nem tinham alma, era só ver quem tocava melhor, e ali era diferente, tinha mais a ver com a alma, com a energia, com explorar ideias, com comentar a sociedade²⁰.

Daqui surgia a ideia de que seria possível, para todos, formar uma banda, que todos poderiam começar a tocar. Ana da Silva ironiza a respeito desta possibilidade, afirmando a sua confiança de que conseguiria formar uma banda: se todos lhe diziam que “apenas era preciso saber três acordes, ela sabia mais do que três acordes”. Não que tivesse particular destreza com a guitarra, mas, como admite, isso não era essencial no movimento *punk*. A sua grande inspiração foram as *The Slits*, uma marcante banda *punk* apenas composta por mulheres, que serviu de influência para muitas jovens, dando o exemplo de que era possível haver bandas *punk* só de mulheres a

serem “levadas a sério”. É neste contexto que Ana da Silva e Gina Birch (que estudava na *Middlessex Polytechnic* e com quem Ana costumava ir ver concertos), em 1977, procuraram fazer parte de uma manifesta revolução (de género). Importa acompanhar Ana da Silva na afirmação da dificuldade, na época, das mulheres da banda em assumirem-se como feministas, tendo em conta o preconceito vigente relativo às mulheres que se afirmavam como feministas: “Naquela altura era extremamente difícil classificar-nos apenas como feministas, porque a palavra era vista como uma descrição de mulheres ressabiadas e sem piada” (Lopes, 2018: s/p). Não podemos deixar de apontar o facto de uma das principais bandas femininas da época não se considerar feminista por temer a reação do público e dos críticos musicais. Entendemos que tal não deixa de evidenciar formas de internalização do sexismo e de feminilidade tradicional, às quais, (nem) as artistas *punk* conseguiam escapar totalmente (Rovira, 2022; Reddington, 2007). A estas (pré)concepções, soma-se uma outra, patente em discursos biologizantes (Gates, 1994), nos quais se veicula o entendimento de que as mulheres teriam mais apetência para géneros musicais mais “calmos”, como o pop, o que explica, em parte, a estranheza perante uma formação de quatro mulheres que rompe com os estereótipos de género (incluindo o musical).

Uma dimensão relevante que é a a essência do género musical que acolhe as *Raincoats* e Ana da Silva é o DIY. Efetivamente, ao relativo virtuosismo do desempenho guitarrístico de Ana da Silva, agregou-se a inabilidade de Gina Birch - cuja aprendizagem decorria à medida dos ensaios sucessivos. Estas mulheres desenvolviam as suas habilidades à medida que tocavam, evidenciando seguir o mote de uma sensibilidade artística emergente, que desconstruía a dicotomia virtuosismos/amadorismo. Num ensaio seminal intitulado *Um Quarto Só Seu*, Virgínia Woolf dizia que para uma mulher escrever ficção precisava de dinheiro e um quarto só seu, ou seja, tinha de ser livre. As *Raincoats* não tinham grande dinheiro, nem tinham um quarto só seu, viviam como *okupas*, não pagavam rendas, mas acediam a uma cave onde ensaiavam (ainda que minúscula e degradada).

Está-se perante um circuito de okupas em torno do qual se gerava uma economia paralela, underground, de cafés, bares, lojas de roupa em segunda mão, na qual, as artistas, à semelhança dos “malditos franceses” do século XIX, podiam subsistir com pouco dinheiro e dedicar-se à arte. Assim foi com as *Raincoats*, que se dedicaram exclusivamente à banda ou como diz Ana da Silva “eram punks a tempo inteiro”.

É neste contexto, numa Londres marcada pelo impacto da desindustrialização e por uma crise habitacional sem precedentes, que as *Raincoats* lançam o primeiro álbum, através da editora Rough Trade²¹. O álbum homónimo da banda foi lançado em 1979 apresenta-se como de difícil definição: tal a urgência na/da música e a ingenuidade de jovens que descobriam as suas possibilidades e se debatiam pela sua liberdade artística. Tal permite explicar o ecletismo e convergência de estilos, ritmos e sons: mesclando ritmos africanos, pop, *reggae*, *folk*, os quais perfaziam um *punk* diferente do dos Sex Pistols ou do dos Buzzcocks. Era um *punk* mais à la Velvet Underground (Pelly, 2017). O álbum é profundamente anti hierárquico, pois todas as músicas cantam e tocam - e não existem nenhum instrumento musical que se sobreponha. Como vaticinou Greil Marcus: “Num minuto, pareceram destruir todos os estereótipos femininos do rock’n’roll” (in Lopes, 2018: s/p). As reações como não poderia deixar de ser foram ambivalentes: por um lado, era-lhes reconhecida a celebração *punk* do amadorismo e do *underground* e a libertação face às amarras do virtuosismo pretensioso do *rock*; por outro lado, ecoaram críticas contundentes face ao amadorismo e DIY de uma banda feminina que não cumpria com “os mínimos exigidos” de performatividade artística. Como O'Meara (2003) e Reddington (2007) têm observado, as mulheres, quando subiam ao palco, confrontavam-se ora com a condescendência, ora com as repreensões dos média musicais, ou, ainda com o esforço de categorização tipificada num género: o feminino. Interessante de assinalar é o facto de estas avaliações não se alastrarem aos músicos propriamente ditos; estes manifestavam,

sobejas vezes, publicamente, elogios à banda e à sua música. John Lydon²², por exemplo, em 2009, numa entrevista, afirmava que um dos álbuns que mais o tinha marcado era, precisamente, o homónimo das *Raincoats*, explicando a qualidade – e inovação – da banda independentemente do género das performers (Hodgkinson, 2009).

A banda esteve ativa até 1984. A dissolução durou 10 anos, seguindo cada uma das protagonistas o seu caminho. Apesar da influência exercida em inúmeras mulheres, que se verificaria na importância que viria a ter na génese do movimento *riot grrrl*, a banda esteve inativa até 1994 e estaria votada ao esquecimento – como aconteceu com inúmeras bandas femininas –, se não fosse Kurt Cobain²³. Em 1994, Kurt aborda Ana da Silva, durante o período em que esta trabalhava numa loja de antiguidades em Londres. Aí, neste momento de inusitada história, Cobain admitia a Ana que era um grande fã da banda e perguntava-lhe se teria uma cópia do primeiro álbum, uma vez que a que possuía estava muito gasta pelo uso. Ana da Silva recorre à Rough Trade para atender ao seu pedido e é aí que lhe explicam quem é que Kurt Cobain, a quem viria a enviar uma cópia do álbum, assinada pelas quatro, com um desenho feito por si, na capa interior. Tal resultaria num súbito interesse por parte da editora em reeditar os álbuns que já estavam fora de circulação. Acontecimento de significativa satisfação, firmado por Ana da Silva do seguinte modo: “tudo isto mostrava que o que tínhamos feito tinha algum valor e que ainda estávamos a influenciar e a inspirar outras pessoas”. À reedição dos álbuns, sucedeu-se o convite, por parte de Kurt Cobain, para fazer uma *tournee* pelo Reino-Unido, o que acabou por não acontecer, devido ao suicídio do músico. Mas a revitalização da banda era um facto, graças a um revivalismo mais *mainstream* desencadeado por Kurt Cobain, e, por outro lado, por um outro revivalismo, mais subterrâneo, levado a cabo pelo movimento *riot grrrl*, que fez com que a banda começasse a aparecer cada vez mais nas listas de melhores álbuns e bandas esquecidas, e ser alvo de um notório interesse por parte dos média musicais (Beta, 2017; Lopes, 2017; Costa, 2009).

Voltamos à questão transversal do quê/quem é lembrado, do que/quem esquecido e à necessária problematização do reconhecimento, legitimação e canonização cultural/artística. A inclusão de uma banda no que podemos, para simplificar, designar por cânone musical não depende do sucesso comercial, mas do reconhecimento profissional e crítico, essencial para a respetiva consagração, patente na permanência de certas bandas na memória coletiva (Strong, 2015, 2011). O que explica igualmente o seu contrário, ou seja, o que/quem é esquecido. E problematizar isto implica-nos necessariamente na equação subjacente à estruturação do poder e ao posicionamento das mulheres na mesma. Demonstra-nos a evidência sócio-histórica que as mulheres, músicas, independentemente da sua importância manifesta no campo da música popular, são continuamente desvalorizadas e excluídas do cânone musical, arremessadas para uma tipificação incontornavelmente de género (feminino) (Reddington, 2007). Esta exclusão é ampla, quando, nomeadamente, se verifica que as mulheres ficam do lado de fora do processo de record keeping, ou do controlo da linguagem e dos símbolos de reprodução das estruturas de poder. E, de facto, a grande maioria dos editores e dos críticos continuam a ser homens (Guerra, 2010, 2013).

Importa, por outro lado, realçar o papel pioneiro que as *Raincoats* desempenharam no trilho de um caminho de possibilidades para a participação feminina na indústria musical, especificamente na indústria *underground*. As *Raincoats* e Ana da Silva pautavam-se pela prossecução de uma prática ativista que, em certo modo, se alinhava com o seu ethos de resistência, isto porque enfatizavam um discurso e um pensamento político independente, que não se cingia aos sons prevalecentes na época que, como vimos, assentavam numa dinâmica persecutória das mulheres dentro da indústria musical e artística. Assim, os contributos das *Raincoats* e de Ana da Silva servem para nos lembrar que o foco estava nos enaltecimentos de identidades únicas que haviam sido relegadas à invisibilidade e aos obscurantismos social, político e artístico; e isso fazia com que quer a banda,

quer Ana fossem vistas como desviantes, dentro de uma subcultura ela própria desviante [Fig. 9].



FIG. 9. *The Raincoats*, em 1980 (Ana da Silva, Ingrid Weiss e Gina Birch).
Fonte: Shirley O'Loughlin. Cedida por Ana da Silva.

Do esquecimento das artistas femininas, questionava-se, em 1973, Linda Nochlin. Hoje, continuamos a levantar a mesma questão, reforçando-a: Como é que estão as artistas a ser recordadas? O caso das *Raincoats* é paradigmático de como ocorrem o esquecimento e a recuperação/rememoração de uma banda feminina. O primeiro decorre da desvalorização – dominada pela crítica masculina (O'Meara, 2003) –, a segunda surge na sequência da afirmação de gosto manifesta, público, de um cantor famoso, que, ao admiti-lo desencadeia uma reavaliação da legitimidade artística de

uma banda até então esquecida. As peças jornalísticas mais recentes sobre as *Raincoats* começam ou referem, de forma generalizada, o acontecimento relacionado com Kurt Cobain, o que conduz a que consideremos, com plausibilidade, a hipótese de que sem aquela referência, a banda ter-se-ia mantido no esquecimento - para lá da sua circunscrição à memória subterrânea sob responsabilidade dos movimentos *riot grrrls* feministas. A inscrição elogiosa canonizadora “era uma das bandas favoritas do Kurt Cobain” condiciona a avaliação e a legitimação da banda de forma exógena a uma figura outra emblemática da música popular global.



FIG. 10. *The Raincoats*, em 1981 (Ana da Silva, Ingrid Weiss e Gina Birch). Fonte: Shirley O'Loughlin. Cedida por Ana da Silva.

5. “No One’s Little Girl”²⁴. A persistência do desafio de Linda Nochlin no presente

A trajetória de Ana da Silva - bem como a das *Raincoats* - é um caso paradigmático de uma trajetória musical/artística feminina, uma vez confrontada e trespassada por aquilo que melhor caracterizará as trajetórias musicais (e artísticas) femininas: o descrédito e o esquecimento. Por isso lhe assenta bem a questão que, na década de 1970, Linda Nochlin colocava: “Why have there been no greatest women artists?”. Nochlin (1973) apontava, então, que o aparente reduzido número de mulheres artistas explicar-se-á por uma perspetiva hegemónica de naturalização da arte masculina, ou, de outra forma, da arte sob o ponto de vista masculino. Desde o Renascimento que as mulheres são relegadas para fora das instituições e, sequentemente, do respetivo cânone, sendo, quando “notadas”, avaliadas diferentemente dos pares masculinos (Chadwick, 2020). Ainda que, ao longo do tempo, se tenha vindo a assistir a mudanças no mundo artístico, por força da penetração do pensamento feminista em várias dimensões da vida social, que o tornaram mais inclusivo (Nochlin; Reilly, 2020), a reflexão sobre a trajetória de Ana da Silva demonstra-nos que o questionamento de Nochlin permanece paradoxalmente muito atual.

Permanecem, pois, ainda hoje, fortes indícios de continuidade da hegemonia da perspetiva (dominação) masculina, nomeadamente, no mundo da música *pop-rock*. Mantém-se, também, a estereotipagem da feminilidade, constrangida a ser objeto de uma tipificação de género específico: um *pop* “suave”, “calmo”, pouco compatível com géneros musicais mais “duros”, masculinos, como o metal, o *rock* e o *punk*. Igualmente, estão na base desta classificação, produtores de opinião masculinos (críticos musicais), reforçando o facto de, definitivamente, estarmos perante um campo fortemente masculinizado (Guerra, 2013, 2010) no qual se constitui um cânone e se institui quem deve ser ou não recordado. Apesar de se verificar uma maior inclusão e diversidade no mundo musical, ainda

se constata que são as mulheres a mais voltadas ao esquecimento. São numerosos os exemplos de peças jornalísticas como “Best Female Rock Singers: na Essential Top 30 Countdown” (Kaplan, 2022), nas quais as mulheres são agrupadas numa classe à parte, e sem grandes recursos para competir com os pares masculinos. Compreende-se, portanto, o desconforto de Ana da Silva em definir-se como feminista quando surgiram as *Raincoats* sob pena de perpetuar uma classificação (reduzida) na categoria “Female Rock Bands”.

Nochlin (1973), por outro lado, falava da construção da noção de génio, de quem merecia ser recordado, que eram inevitavelmente homens. No fundo, o processo social de legitimação social e de construção canónica que foi contestado pelo movimento *riot*, mas também por Ana da Silva e pelas *Raincoats*, como verificamos na questão do uso dos corpos (Piano, 2003) mas também nos próprios atos de criação artística disruptivos. Acima mencionámos que nem sempre invisibilidade e esquecimento andam de mãos dadas: as *Raincoats* não foram invisíveis durante a sua primeira fase de atividade. Os seus dois primeiros álbuns foram alvo de críticas musicais, fizeram digressões e provocaram opiniões polarizadas. Mas a esta visibilidade não estava associada a uma legitimidade dada pela maioria dos críticos musicais; mas foi quando a banda deixou de editar após o seu segundo álbum, em 1981, que rapidamente caiu no esquecimento. São poucas as bandas que se mantêm visíveis após o seu fim, ainda menos as bandas de mulheres que se mantêm visíveis após o fim da atividade musical. E essa rara visibilidade depende das constantes referências em livros, jornais e revistas de especialidade, etc., enfim, de um diálogo entre os *gatekeepers* da cena musical que acaba por ser apropriado pelos média generalistas e pelo público. Isto traz aquela “particularidade irónica”, característica das mulheres e minorias étnicas/sexuais, de estarem sempre a ser redescobertas. Esta “redescoberta” pode ser fugaz (e acabar por desembocar noutra redescoberta uns anos depois) ou mais permanente, sendo que para isto depende da legitimidade de quem faz a descoberta. As

Raincoats caíram no esquecimento mediático depois do final da primeira separação e foram redescobertas após o encontro com Kurt Cobain, um músico com enorme legitimidade e que possibilitou que a redescoberta das *Raincoats* fosse permanente.

Neste cômputo, existe uma particularidade portuguesa na recordação/esquecimento de Ana da Silva que está a morar em Londres desde os anos 1970. O reconhecimento mediático da artista, em Portugal, é praticamente nulo, o que não deixa de ser peculiar, uma vez que, em Portugal, uma das formas mais proficientes de se adquirir legitimidade artística e reconhecimento mediático é ter sucesso no estrangeiro, não propriamente comercial, mas no domínio simbólico, reconhecimento nos jornais e nas revistas estrangeiras especializadas, replicadas pelos meios de comunicação portugueses (Reddington, 2020). Não podemos deixar de finalizar este artigo com a reafirmação da resistência contínua de Ana da Silva (e das *Raincoats*) apesar da sua invisibilidade e do seu esquecimento. A trajetória de Ana da Silva associa-se indelévelmente à das *Raincoats* – que se mantém ativa atualmente, ainda que de forma intermitente –, por outro, amplia-se a outras dinâmicas, ainda que, na essência, a dimensão fundamental que se lhe pode atribuir é, indubitavelmente, o ensejo da experimentação e da contestação, ou seja, o ato de fazer e de ser diferente. Neste âmbito, salienta-se a colaboração, em 2018, de Ana da Silva com Phew, uma música *avant-garde* japonesa, sobrevivida do *punk*, uma vez fundadora das Aunt Sally, uma das primeiras bandas *punk* japonesas; ou a escrita do seu primeiro livro *Love, Oh Love* (2018), uma coleção de desenhos à mão, combinados com poesia, letras de músicas, ideias soltas, entre outras editadas pela Rough Trade Books.

O ethos DIY é traço arreigado da trajetória artística (e de vida) de Ana da Silva, manifestamente expresso numa atividade artística eclética que passa, nomeadamente, pela música, a arte e a poesia. Possui um sítio pessoal, no qual se encontram à venda as suas obras, nas quais se reconhece

o estilo artístico *punk* presente nos álbuns das *Raincoats*: as colagens, as sobreposições, uma estética aparentemente “amadora” ou “descuidada”, mas muito política. De relevar, o amplo uso da tecnologia por parte de Ana, desde *softwares* de gravação e edição até ao uso do *e-commerce* e das redes sociais para a divulgação das suas obras e de novidades artísticas. À carreira e trajetória DIY de Ana da Silva assenta acertadamente o slogan presente numa das suas ilustrações mais recentes, Record 16: “It makes no difference, night or day, no one teaches you how to live”.

Referências

- BECKER, H. S. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BENNETT, A.; GUERRA, P. (eds.). *DIY Cultures and Underground Music Scenes*. Abingdon/Oxford: Routledge, 2019.
- BETA, A. *How a British post-punk group influenced entire generations of rock bands*, 2017. Disponível em: <https://www.vulture.com/2017/11/the-lasting-influence-of-the-raincoats.html>. Acesso em: 3 de setembro de 2022.
- BRAIDOTTI, R. Punk Women and Riot Grrls. *Performance Philosophy*, v. 1, n. 1, p. 239-254, 2015. <https://doi.org/10.21476/PP.2015.1132>.
- BRILL, D. *Goth Culture: Gender, Sexuality and Style*. Oxford: Berg, 2008.
- BUSCATTO, M. *Women in jazz: Musicality, femininity, marginalization*. Londres: Routledge, 2021.
- CANN, V. *Girls like this, boys like that: The reproduction of gender in contemporary youth cultures*. Londres: IB Tauris, 2018.
- CHADWICK, W. *Women, Art, and Society*. Londres: Thames & Hudson, 2020.
- CORREIA, S. B. A terça parte visível: a invisibilidade das mulheres artistas no campo das artes visuais portuguesas (2012-2019). *Análise Social*, n. 242, p. 110-138, Lisboa, 2022.
- COSTA, M. *Heavy weather: the troubled career of the Raincoats*, 2009. Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2009/nov/05/the-raincoats-reform>. Acesso em: 3 de setembro de 2022.
- FONSECA, R. P. A cena artística internacional ainda perpetuadora de assimetrias de género. *International Journal of Working Conditions*, v. 5, p. 1-17, Portugal, 2015.
- GATES, E. Why Have There Been No Great Women Composers? Psychological Theories, past and Present. *The Journal of Aesthetic Education*, v. 28, n. 2, p. 27-34, Champaign, IL, 1994.

- GRIFFIN, N. Gendered Performance Performing Gender in the DIY Punk and Hardcore Music Scene. *Journal of International Women's Studies*, v. 13, n. 2, p. 66-81, Bridgewater, 2012.
- GUERRA, P. 'Just Can't Go to Sleep'. DIY cultures and alternative economies facing social theory. *Portuguese Journal of Social Sciences*, v. 16, n. 3, p. 283-303, Lisboa, 2017.
- _____. *A instável leveza do rock. Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Porto: Afrontamento, 2013.
- _____. *A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*. Tese (Doutoramento em Sociologia). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010.
- _____. E nada mais foi como dantes: fragmentos contraculturais e seus estilhaços no pós-Abril de 1974 em Portugal. *Teoria e Cultura*, v. 13, n. 1, p. 195-214, Juiz de Fora, 2018.
- _____. Keep it rocking: the social space of Portuguese alternative rock (1980 – 2010). *Journal of Sociology*, v. 52, n. 4, p. 615-630, Melbourne, 2016.
- _____. Rádio Caos: resistência e experimentação cultural nos anos 1980. *Análise Social*, v. IV, n. 231, p. 284-309, Lisboa, 2019.
- _____. Raw Power: Punk, DIY and Underground Cultures as Spaces of Resistance in Contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, v. 12, n. 2, p. 241-259, Londres, 2018.
- _____. Angels with dirty faces: punk, moda e iconoclastias contemporâneas. *dObra[s]*. Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda (Abepem), V. 12, n.º 26, p. 124-149, online, 2019.
- _____. Teenagers From Outer Space: Contributos para uma genealogia dos fios que teceram a moda e o do-it-yourself em Portugal. *dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, n.º 34, p. 19-63, online, 2022.
- _____. Contributions for a quantitative approach to contemporary youth cultures and popular music: A case study from Southern Europe. In BENNETT, Andy (eds.). *The Bloomsbury Handbook of Popular Music and Youth Culture*. New York: Bloomsbury Publishing. ISBN: 978-1-5013-3369-9, 2023, 131-150.
- _____. ; OLIVEIRA, A. Heart of glass: Gender and Domination in the Early Days of Punk in Portugal. In VILOTIJEVIC, M.D.; MEDIC, I. (eds.). *Contemporary Popular Music Studies*. Wiesbaden, Reino Unido: Springer, 2019, 127-136.
- _____. ; GELAIN, G. Guitarras e Marcas de Batom. Contributos para uma propedêutica artista no Girls Rock Camp de Porto Alegre. In SARROUY, A.D.; SIMÕES, J.A.; CAMPOS, R. (eds.). *A Arte de Construir Cidadania. Juventude, práticas criativas e ativismo*. Lisboa: Tinta da China, 2022, 197-200.
- HALL, S.; DU GAY, P. *Questions of cultural identity*. Sage Publications, Inc, 1996.
- HAENFLER, R. *Straight Edge: Clean-living Youth, Hardcore Punk, and Social Change*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2006.
- _____. The Entrepreneurial (Straight) Edge: How Participation in DIY Music Cultures TRANSLATES to Work and Careers. *Cultural Sociology*, v. 12, n. 2, p. 174-192, Londres, 2018.

- HEBDIGE, D. *Subculture. O significado do estilo*. Lisboa: Maldoror, 2018.
- HILL, R. L.; HESMONDHALGH, D.; MEGSON, M. Sexual violence at live music events: Experiences, responses and prevention. *International Journal of Cultural Studies*, v. 23, n. 3, p. 368-384, Londres, 2020.
- HODGKINSON, W. *John Lydon: Soundtrack of my Life*, 2009. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2009/nov/01/sexpistols>. Acesso em: 3 de setembro de 2022.
- HODKINSON, P. *Goth. Identity, Style and Subculture*. Oxford: Berg, 2002.
- KAPLAN, I. *Best Female Rock Singers: An Essential Top 30 Countdown*, 2022. Disponível em: <https://www.udiscovermusic.com/stories/best-female-rock-singers/> Acesso em: 3 de setembro de 2022.
- LEONARD, M. *Gender in the Music Industry. Rock, Discourse and Girl Power*. UK: Ashgate, 2007.
- LOHMAN, K. Creating a safer space: Being safe and doing safety in queer and feminist punk scenes. *The Sociological Review*, Lancaster, 2022. <https://doi.org/10.1177/00380261221092519>
- LOPES, M. *The Raincoats – Fairytale in the Supermarket*, 2017. Disponível em: <https://media.rtp.pt/antena3/ler/the-raincoats-fairytale-in-the-supermarket/>. Acesso em: 3 de setembro de 2022.
- _____. *The Raincoats: um abanar, uma irreverência, uma vontade de mudar as coisas*, 2018. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/06/29/culturaipsilon/entrevista/the-raincoats-um-abanar-uma-irreverencia-uma-vontade-de-mudar-as-coisas-1835203>. Acesso em: 3 de setembro de 2022.
- MCCROBBIE, A.; BENNETT, T. From rag market to creative economy: interview with Angela McRobbie. *Journal of Cultural Economy*, Londres, 2022. DOI: 10.1080/17530350.2022.2112263
- _____.; GARBER, J. Girls and Subcultures. In: GELDER, K., THORNTON, S. (eds.). *The Subculture Reader*. Londres: Routledge, 1997, 112-120.
- _____. *Zoot suits and second-hand dresses: an anthology of fashion and music*. Boston: Unwin Hyman, 1988.
- NAYAK, A.; KEHILY, M. J. *Gender, Youth and Culture: Young Masculinities and Femininities*. Londres: Palgrave Macmillan, 2007.
- NOCHLIN, L.; REILLY, M. (eds.). *Women Artists, The Linda Nochlin Reader*. Londres: Thames & Hudson, 2020.
- NOCHLIN, L. Why have there been no great female artists? In: NOCHLIN, L. *Women, Art and Power and Other Essays*. Nova Iorque: Harper & Row, 1973, 147- 158.
- O'MEARA, C. The Raincoats: breaking down punk rock's masculinities. *Popular Music*, v. 22, n. 3, p. 299-313, Cambridge, 2003.
- PAYNE, A. N. (2022). Hip Hop, identity, & Black girlhood: how Black girls (re)

- construct racial and gender identity through Hip Hop. *Journal of Youth Studies*.
<https://doi.org/10.1080/13676261.2022.2119837>
- PEARCE, R.; LOHMAN, K. De/constructing DIY identities in a trans music scene. *Sexualities*, v. 22, n. 1-2, p. 97-113, Londres, 2019.
- PELLY, J. *The Raincoats*. Londres: Bloomsbury Academic, 2017.
- PIANO, D. Resisting subjects: DIY feminism and the politics of style in subcultural production. In: MUGGLETON, D.; WEINZIERL, R. (eds). *The post-subcultures reader*. Oxford: Berg, 2003, 253-265.
- PIMENTEL, I. F. *A cada um o seu lugar. A política feminina do Estado Novo*. Lisboa: Temas e Debates, 2012.
- PLATT, L. C. Crafting place: Women's everyday creativity in placemaking processes. *European Journal of Cultural Studies*, v. 22, n. 3, Londres, p. 362-377, 2019.
- REDDINGTON, H. Space to play: The sound of British female punk music and its engagement with reggae in the 1970s. *Popular Music History*, v.13, n.3, p.235-253, 2020. Doi: 10.1558/pomh.39477
- _____. *The Lost Women of Rock Music. Female Musicians of the Punk Era*. Londres: Routledge, 2007.
- ROVIRA, J. (Ed.) (2022). *Women in Rock, Women in Romanticism: The Emancipation of Female Will*. Londres: Taylor & Francis.
- SERRÃO, V. *Arte no Feminino – Casos de Estudo na Arte Portuguesa*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 2017.
- SHARP, M.; NILAN, P. Queer punx: young women in the Newcastle hardcore space. *Journal of Youth Studies*, v. 18, n. 4, p. 451-467, Londres, 2014.
- _____.; THREADGOLD, S. Defiance labour and reflexive complicity: Illusio and gendered marginalisation in DIY punk scenes. *The Sociological Review*, v. 68, n. 3, p. 606-622, Lancaster, 2020.
- _____. Hypervisibility in Australian punk scenes: Queer experiences of spatial logics of gender and sexuality. *Punk & Post-Punk*, v. 8, n. 3, p. 363-378, Bristol, 2019.
- SILVA, A. da. *Love, Oh Love*. Londres: Rough Trade Books, 2018.
- SILVA, A. S.; GUERRA, P. *As palavras do punk*. Lisboa: Alêtheia, 2015.
- STRONG, C. Grunge, Riot Grrrl and the Forgetting of Women in Popular Culture. *The Journal of Popular Culture*, v. 44, n. 2, p. 398-416, East Lansing, Michigan, 2011.
- _____. Shaping The Past of Popular Music: Memory, Forgetting and Documenting. In: BENNETT, A.; WAKSMAN, S. (eds.). *The SAGE Handbook of Popular Music*. Londres: Sage, 2015. p. 418-434.
- TAYLOR, J. Scenes and sexualities: Queerly reframing the music scenes perspective. *Continuum*, v. 26, n. 1, p. 143-156, Londres, 2014.
- THORNTON, S. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity, 1995.

UNSWORTH, C.; MOONEY, J. *Defying Gravity: Jordan's Story*. London: Omnibus Press, 2019.

VICENTE, F. A arte sem história-mulheres artistas (sécs. XVI-XVII). *Artis – Instituto de História de Arte – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, n. 5, p. 205-242, Lisboa, 2005.

WAY, L. Punk is just a state of mind: Exploring what punk means to older punk women. *The Sociological Review*, v. 69, n. 1, p. 107-122, Lancaster, 2021.

WESTWOOD, V.; KELLY, I. *Vivienne Westwood*. London: Picador, 2015.

Discografia

SILVA, A. Da; PHEW. *Island*. s/l: Shouting out loud!, 2018.

THE RAINCOATS. *Odyshape*. Londres: Rough Trade Records, 1981.

THE RAINCOATS. *Single "Running Away"/"No One's Little Girl"*. Londres: Rough Trade Records, 1982.

THE RAINCOATS. *The Raincoats*. Londres: Rough Trade Records, 1979.

Notas

* Universidade do Porto – Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia, Portugal. Griffith Centre for Social and Cultural Research da Griffith University, Austrália. Doutora em Sociologia pela Universidade do Porto. Socióloga, professora e investigadora na Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Adjunct Associate Professor no Griffith Center for Social and Cultural Research na Austrália. Investigadora do Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território, do CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» e do DINÂMIA'CET-Iscte - Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território. E-mail: pguerra@letras.up.pt. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2377-8045>.

- 1 Com base no excerto da canção das *The Raincoats* intitulada “Adventures Close to Home” do álbum homónimo de 1979.
- 2 O desenvolvimento deste artigo insere-se no projeto *Sons Pe(r)didos. Lost and Found Sounds. Cultural, Artistic and Creative Scenes in Pandemic Times* que se encontra em desenvolvimento no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto e no Griffith Center for Social and Cultural Research sob a coordenação de Paula Guerra e de Andy Bennett. Para mais detalhes, consultar: <https://www.kismifcommunity.com/pt/>. Agradeço à Sofia Sousa e à Susana Januário os seus contributos na revisão do texto. Dedico este texto à Ana da Silva, a sua principal protagonista e razão de ser.
- 3 O Estado Novo foi um regime político ditatorial e autoritário que vigorou em Portugal, durante 41 anos, entre 1933 e 1974.
- 4 Mais informações e acesso a dados estatísticos relevantes no escopo internacional, podem ser consultadas aqui <https://nmwa.org/support/advocacy/get-facts/>

- 5 Mais informações e dados estatísticos podem ser consultados aqui <https://www.forbes.com/sites/kimlessler/2022/08/30/the-192-billion-gender-gap-in-art/?sh=65e02ded2d14>.
- 6 Podemos aqui referir críticos e avaliadores, direções de museus, colecionadores que são, predominantemente homens, brancos multimilionários, o que explica o facto de as mulheres serem esquecidas e invisibilizadas no que respeita à sua legitimação artística
- 7 Esta entrevista foi realizada no âmbito do projeto “Keep It Simple, Make It Fast!” (doravante, KISMIF), cofinanciado por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, desenvolvido no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, em parceria com o Griffith Centre for Cultural Research da Universidade de Griffith e a Universitat de Lleida. O KISMIF conta ainda com a participação das Faculdades de Economia e de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto, da Faculdade de Economia e do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra e das Bibliotecas Municipais de Lisboa. O KISMIF iniciou as suas atividades em 2012 e tem vindo a transmutar-se num projeto global de investigação em torno das culturas *underground*. A coordenadora científica é a autora deste artigo. Para mais detalhes, consultar <http://www.kismif.community.com>
- 8 As *The Raincoats* são uma banda experimental britânica *pós-punk*. Ana da Silva (vocalis, guitarra) e Gina Birch (vocalis, baixo) formaram o grupo em 1977 enquanto eram estudantes no Hornsey College of Art em Londres. Vinculadas à editora Rough Trade, a banda lançou três álbuns na sua primeira formação: *The Raincoats* (1979), *Odyshape* (1981) e *Moving* (1984). O grupo terminou em 1993, mas ainda lançaram o álbum *Looking in the Shadows* em 1996.
- 9 Com base num excerto de uma canção das *The Raincoats* intitulada justamente “Lola” do álbum homónimo de 1979.
- 10 O DIY sempre se relacionou a visões alternativas sobre a sociedade, os consumos, as estéticas, os modos de ser e de estar. Corporiza-se num *ethos* e numa *praxis* que alimentam circuitos contra-hegemónicos de produção cultural e artística (Guerra, 2022).
- 11 Pamela Rooke, também conhecida como Jordan Mooney (1955 –2022) foi uma modelo e atriz, notória por seu trabalho de modelo e de vendedora na loja SEX em King's Road em Londres, nos anos 1970. Jordan fundou o *Bromley Contigent* e defendeu até à sua morte que o *punk* era uma atitude de respeito pela diferença e de inclusão das pessoas (Unsworth & Mooney, 2019).
- 12 Vivienne Westwood (1941 –2022) foi uma estilista e empresária inglesa, em grande parte responsável pela criação da moda punk. Como ela própria referiu: “Fiz roupas que se pareciam ruínas. Criei algo novo destruindo o antigo. Isso não era moda como mercadoria, era moda como uma ideia” (Westwood; Kelly, 2016: 160).
- 13 SEX foi uma boutique gerida por Vivienne Westwood e por Malcolm McLaren no 430 King's Road, Londres, entre 1974 e 1976. Foi a loja que vestiu o *punk*. Fazendo confluír clientes como Siouxsie Sioux, Margi Clarke, Toyah Willcox ou Gerlinde Costiff, as criações de Westwood para a SEX canalizaram a raiva, o ultraje, o tédio e a afronta sexual, acomodando a base imagética e simbólica do *punk* (Guerra, 2019).
- 14 Mais desenvolvimentos em Leonard, 2007; Reddington, 2007; e Braidotti, 2015.
- 15 O *Rock and Roll Hall of Fame* (RRHOF), por vezes simplesmente referido como o Rock Hall, é um museu e um centro de homenagens localizado em Cleveland, Ohio, Estados Unidos da América. O museu documenta a história da música rock e os artistas, produtores, técnicos, e outras figuras notáveis que influenciaram o desenvolvimento do rock. Para mais informações sobre a invisibilidade feminina neste espaço, consultar: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2023/mar/17/why-are-women-so-marginalised-by-the-rock-roll-hall-of-fame>

- 16 Com base no excerto da canção das *The Raincoats* intitulada “No Side to Fall In” do seu álbum homónimo de 1979.
- 17 Ver nota 7 deste artigo.
- 18 Tendo como inspiração o excerto da da canção das *The Raincoats* cognominada “Shouting Out Loud”, do álbum *Odyshape* (1981).
- 19 Entrevista de Ana da Silva em 2015 e 2019 no âmbito do projeto KISMIF.
- 20 Entrevista de Ana da Silva em 2015 e 2019 no âmbito do projeto KISMIF
- 21 A Rough Trade Records principiou como uma editora independente sediada em Londres. Desenvolver-se através da Rough Trade Shop, fundada por Geoff Travis em West London em 1976.
- 22 Cantor, compositor e apresentador de televisão inglês mais conhecido como vocalista das bandas Sex Pistols e Public Image Ltd. (PiL).
- 23 Foi um cantor, compositor e músico norte-americano. Líder de uma das bandas com maior projeção internacional, nomeadamente os Nirvana. Nasceu em Aberdeen, no sul do estado de Washington. Das composições dos Nirvana destaca-se o single Smells Like Teen Spirit, do segundo álbum do Nirvana, "Nevermind", responsável pelo início do sucesso do grupo, permitindo a popularidade do subgénero musical do rock alternativo, o grunge. A banda foi considerada como sendo a responsável pelo surgimento da Geração X.
- 24 Canção do single das Raincoats intitulada “Running Away/No One’s Little Girl” (1982).

Artigo submetido em novembro de 2022. Aprovado em fevereiro de 2023.