"CAFÉ COM SAL": A MÚSICA DAS DOCE COMO ATO POLÍTICO NO PÓS-25 DE ABRIL

Márcia Soares PINTO, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, marciasoarespinto1@gmail.com

1. “Deixar para trás o que vivi”:[1] Moralismo e a libertação sexual pós-Revolução de Abril

No contexto político-social do Estado Novo, a família era base moral do país, sendo que as mulheres deviam ensinar aos filhos o respeito pelas instituições, o amor à pátria, a disciplina e a integridade. Em adição, esperava-se que estas fossem submissas, obedientes e que zelassem pelo bem-estar dos seus (futuros) esposos. De acordo com Guerra (2023), o aparelho estatal idealizava o homem como chefe de família do casamento católico, sendo que a submissão sexual da mulher era a norma e a sua emancipação tida com perigosa. A mulher não podia votar, ser juíza, diplomata, militar ou polícia e ganhava quase metade do salário de um homem. Para sair do país, abrir uma conta no banco, trabalhar no comércio ou tomar contracetivos, tinha de pedir autorização ao marido. Neste sentido, ainda que o ideário feminista estivesse presente noutros países, o Estado Novo dissipava quaisquer ideais progressistas, promovendo e propagandeando os valores da família tradicional e o conservadorismo em todas as esferas da sociedade, incluindo a sexualidade, cujo único fim seria o da reprodução e de servir as necessidades do homem.

Segundo Freire (2013), é possível distinguir dois momentos panorâmicos de vivência da intimidade: um mais conservador, entre 1930 e 1950, e outro com tendências transformadoras, entre finais de 1950 e 1970. Neste primeiro momento, há uma forte influência dos valores católicos, como a heterossexualidade, a monogamia, o casamento e a procriação. Há uma visão muito utilitarista da sexualidade, sendo que o prazer sexual era moderadamente tolerado se estivesse em causa a fecundação. Se para os homens era esperado um papel ativo e, para tal, um treino de competências prévio ao casamento, às mulheres era esperada a virgindade e a salvaguarda do seu corpo para o marido. Ainda, o divórcio era interdito aos cônjuges casados pela Igreja, pois a união era para toda a vida, mesmo sem existência de afeto, sendo as mulheres assumidas como as guardiãs da conjugalidade. Não era esperado que a mulher tivesse desejo ou excitação sexual, sendo que o ato sexual matrimonial era rotineiro e de serviço ao homem. Acrescendo a tudo isto, a vivência da sexualidade era marcada pela falta de planeamento familiar e contraceção, proibidas pelo regime e pela Igreja.

[1] Excerto da canção “É Demais”, das Doce, de 1981.

Nos anos 60, este panorama conservador e repressivo começa a dissipar-se, sobretudo devido à massificação da cultural musical e cinematográfica internacional, onde surgem novas formas de viver o corpo. A contestação é pontual e apenas em alguns meios socioculturais, destacando-se a chegada da pílula às farmácias em 1962, a criação da Associação para o Planeamento Familiar (APF) em 1967, a publicação da Antologia de Poesia Erótica e Satírica de Natália Correia, a publicação, em 1970, das *Novas Cartas Portuguesas* (ambas as obras desencadearam mediáticos processos em tribunal) e, em 1969, a Desfolhada Portuguesa, interpretada por Simone de Oliveira, onde Ary dos Santos acende uma dimensão apagada da sexualidade, o prazer – "Quem faz um filho, fá-lo por gosto". Entre esta altura e a Revolução de Abril de 1974, as mudanças ao nível da sexualidade são significativas, na medida em que, e segundo Freire (2013), a esfera privada passou a ser politizada e diversas organizações passaram a ter uma voz ativa acerca destes temas.

De acordo com Vicente (2012), o período pós-revolução, a politização da sociedade civil e a consolidação da democracia levaram a que a teoria feminista não tivesse espaço para desafiar as normas, procurando ainda assegurar direitos básicos de igualdade jurídica entre sexos ou para aceder a palavras que eram apenas prerrogativa masculina. O contexto revolucionário cria um espaço simbólico onde temas antes confinados à esfera privada passam a ser debatidos publicamente. Freire (2016) destaca que, mesmo nos anos imediatamente posteriores à revolução, a cobertura de temas íntimos nos media ainda oscilava entre visões progressistas e conservadoras, refletindo as tensões sociais da época.

Autores como Ken Plummer (2003) destacam a importância dos direitos sexuais enquanto extensão da liberdade individual, colocando a sexualidade no centro das lutas contemporâneas por reconhecimento e justiça social. O autor propõe o conceito de cidadania da intimidade, que integra os afetos e os desejos no espaço público, rompendo com a tradicional separação entre o íntimo e o político. A perspetiva do autor é a de que o desgaste entre o público e o privado cria possibilidades para formas de vida íntima públicas, plurais e democráticas. "Os indivíduos questionam-se sobre como querem viver, como querem lidar com o próprio corpo, como querem relacionar-se enquanto seres do seu género, como querem desenvolver-se como pessoas eróticas" (Freire, 2014, p. 12). Já Anthony Giddens (1992) introduz a ideia de sexualidade plástica, referindo-se à forma como, na modernidade tardia, os comportamentos sexuais se tornam mais reflexivos e menos determinados por normas fixas. Neste novo cenário, as relações íntimas são construídas com base na negociação e na escolha, dando origem ao conceito de relação pura – uma ligação sustentada pela comunicação e satisfação mútua, e não pela obrigação social ou moral tradicional. Neste contexto, a emergência de fenómenos culturais como as Doce, nos anos 80, pode ser interpretada como prolongamento e expressão visual e performativa de uma libertação sexual. Através da imagem corporal, das letras, das roupas e da atitude performativa, as Doce projetam um novo modelo de mulher, emancipada e sexualmente afirmativa, operando numa lógica de sedução consciente que transforma a sexualidade feminina em capital cultural e político.

2. As Doce: Ícones da pop e precursoras da mudança

As Doce representam um exemplo da transição sociocultural ocorrida em Portugal no final do século XX, um período marcado por transformações políticas e sociais decorrentes da revolução de 25 de abril de 1974. O fenómeno da *girls band* ilustra a discussão teórica levantada no capítulo anterior, pois mostra como a música pop pode funcionar, simultaneamente, como um veículo de expressão artística e como um agente contestador

das normas conservadoras vigentes, mesmo quando a banda era também um "produto comercial, repleto de símbolos e narrativas machistas, sexistas, segregadores, racistas e misóginos" (Guerra, 2023a, p. 128). Apesar de tudo isto, a emergência deste grupo representou uma rutura com as tradições estabelecidas na sociedade portuguesa, contribuindo para a discussão e redefinição da representação das mulheres na esfera pública.

As Doce, grupo constituído por Teresa Miguel, Helena Coelho, Laura Diogo e Fátima Padinha, foi criado em 1979 por Tozé Brito e Cláudio Condé, diretor da Polygram, com o propósito de desafiar os paradigmas estéticos e sociais da época. Foram a primeira *girls band* portuguesa. No contexto de conservadorismo social até agora discutido, o grupo apresentou uma proposta musical e visual que, embora comercialmente orientada, continha implicações culturais relativas à emancipação e à subversão dos papéis de género, chocando com a sua imagem sexualizada. Categorizadas como uma banda de música ligeira, "desde cedo marcaram os imaginários com os seus visuais arrojados, as coreografias sensuais e atitudes ousadas para a época" (Guerra, 2023a, p. 125), vivendo no limbo entre a popularidade e o preconceito. Com uma imagem que suscitou críticas agressivas, vindas de todos os meios, as Doce tinham delegado em José Carlos – um dos grandes nomes da alta-costura em Portugal, amigo de Laura Diogo- a responsabilidade de quase toda a imagem que singularizou o grupo.



Figura 4. *As Doce* para o álbum *OK, 8KO*
Fonte: Visão[2]

[2] https://visao.pt/atualidade/cultura/2021-07-10-toze-brito-as-Doce-nao-eram-bonequinhas-nas-maos-dos-outros/.

Do ponto de vista do sucesso comercial, as Doce ganharam múltiplos discos de ouro, discos de platina e esgotaram várias salas de espetáculo, mesmo a nível internacional. Na verdade, ainda hoje, as Doce permanecem vivas na sociedade portuguesa, as suas músicas são cantadas por pessoas de todas as idades e os seus discos ainda são vendidos. O seu legado tem atravessado gerações, fazendo parte da memória coletiva portuguesa décadas após o seu auge. A trajetória do grupo foi interpretada através do cinema, com o filme *Bem Bom*, de Patrícia Sequeira. Estreado em 2021, contribuiu para que uma nova geração conhecesse a história da banda, focando-se no contexto sociocultural em que ela emergiu e na importância das Doce enquanto ícones da cultura pop. De facto, as canções da banda encapsulam, além de uma estética musical vincada, a confluência de fatores históricos, sociais e culturais, que marcaram o país na viragem para a modernidade. Assim, estas apresentam-se como o objeto de estudo deste trabalho, na medida em que revelam uma complexa inter-relação entre a produção da cultura pop e a construção de identidades num cenário pós-ditatorial, onde as mulheres começaram a pôr em causa as representações conservadoras acerca da sua feminilidade e sexualidade.

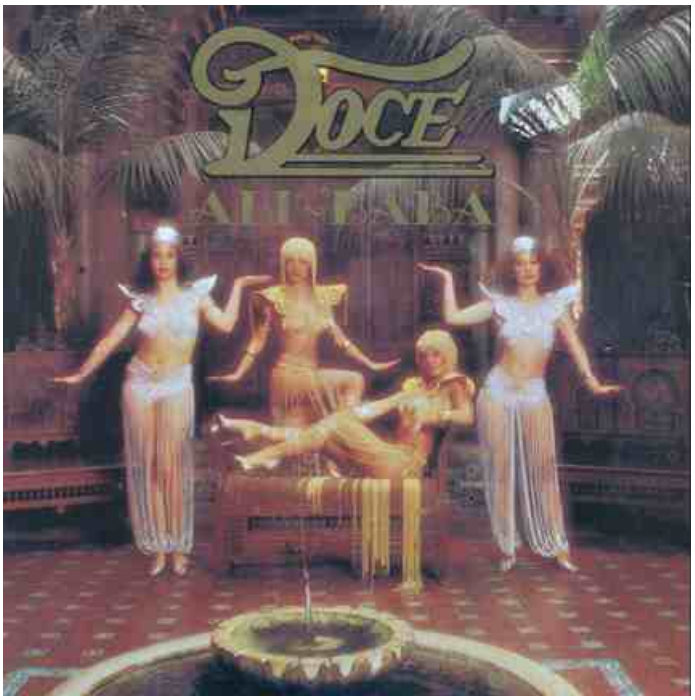


Figura 5. Capa do single Ali-Babá (Um Homem Das Arábias), das Doce, de 1981
Fonte: Discogs [3]



Figura 6. Capa do single Amanhã de Manhã, das Doce, de 1980
Fonte: Discogs[4]

[3] https://www.discogs.com/release/2418784-Doce-Ali-Bab%C3%A1.
[4] https://www.discogs.com/release/1538463-Doce-Amanh%C3%A3-De-Manh%C3%A3.

3. Uma análise das letras das canções das Doce

A pesquisa para este trabalho consiste numa análise de conteúdo categorial, seguindo a abordagem proposta por Bardin (2011). O objetivo é compreender as representações sociais presentes nas letras das Doce, a *girls band* portuguesa da década de 80, à luz do contexto sociohistórico da época. Neste sentido, a análise incide na dimensão simbólica das músicas, que se assumem como discursos culturais, refletindo e (re)produzindo valores sociais, sobretudo, acerca da construção da feminilidade e das relações de género. Optou-se por uma abordagem indutiva, em que as categorias temáticas foram construídas a partir dos dados- as próprias letras das músicas-permitindo que os sentidos surgissem na leitura do texto.

O corpus de análise é composto por vinte e quatro músicas das Doce, escolhidas por integrarem os dois álbuns lançados, em português, pela banda em 1980 e 1981- *OK, KO e É Demais*. Ainda, acrescem quatro músicas que não foram lançadas em nenhum destes discos (apenas no álbum *Doce 1979-1987*), mas foram consideradas devido à sua forte presença na memória coletiva acerca das Doce – "Bem bom", "Perfumada", "Quente, Quente, Quente" e "O Barquinho da Esperança". Ficaram, assim, excluídas da análise as canções em inglês do repertório da banda, de forma analisar especificamente as letras que eram ouvidas e interpretadas pelos portugueses. Esta triangulação metodológica garante que o corpus (N=24) represente tanto a produção artística intrínseca quanto a sua receção no espaço público português, mantendo o foco nos textos que efetivamente circularam no contexto sociolinguístico nacional.

Tendo em conta que a categorização se assume como um processo de classificação das unidades de registo de acordo com reagrupamentos pertinentes, com base em características comuns (Bardin, 2011), a análise categorial seguiu uma estrutura de procedimentos, divididos em etapas. Em primeiro lugar, realizou-se uma recolha das letras e uma leitura flutuante das mesmas, para uma familiarização com o conteúdo e levantamento dos temas recorrentes. De seguida, procedeu-se a uma segmentação dos textos em unidades de registo, como versos ou estrofes significativas. Em terceiro lugar, foram atribuídas descrições breves às unidades analisadas, assim como os sentimentos associados a cada uma. Posteriormente, foram agrupadas em categorias as palavras-chave e codificações realizadas, com base em similaridades discursivas. A organização da análise foi sistematizada através de uma grelha de categorização (anexo 1), que inclui colunas para o título da música, excerto analisado, categorias emergentes e observações. As categorias temáticas emergentes da análise são: sexualidade e desejo, rutura e superação de relacionamentos, identidade feminina e autonomia e amor e romantismo.

Reconhece-se que a análise é situada e interpretativa, sujeita às leituras e referenciais teóricos da autora do trabalho.

Ao longo da história da arte, as mulheres são, sobretudo, observadas, objetos e musas, sujeitos passivos e submissos ao olhar do homem. Esta é uma discussão particularmente relevante no contexto das Doce, uma banda criada por homens com letras dirigidas, sobretudo, para o público masculino. Deste modo, o sujeito que cria a representação da mulher é masculino, assim como o sujeito que vê. Existe uma "violência hegemónica do olhar masculino no espaço público sobre a mulher transformada em objeto sexualizado" (Vicente, 2012, p. 190), simultânea de uma desvalorização das mulheres enquanto artistas. Na verdade, a um nível estrutural, as mulheres assistem a um esquecimento sistemático

aquando da formação de cânones (Vicente, 2012). Neste sentido, as músicas das Doce são interpretadas por mulheres que dão a cara, quebram estereótipos, tomando para si o controlo do seu próprio corpo, vivendo uma sexualidade livre. Além de cantarem para os homens, cantam para as mulheres, dizendo-lhes que podem ser o que quiserem, num contexto ainda repressivo das vozes femininas. Apesar do maior exemplo da condição de subalternidade das mulheres ao sistema masculino hegemónico ser a cultura pop, Tanaka (2018) defende que na medida em que esta expressa as condições de existência e interesses da classe dominante, as músicas das Doce refletem e exploram as representações sociais da feminilidade, da sexualidade, das relações afetivas e da autonomia das mulheres.

Categoria temática	Nº de músicas
Sexualidade e desejo	14
Rutura e superação de relacionamentos	8
Identidade feminina e autonomia	7
Amor, afeto e romantismo	7

Tabela 1. Categorias temáticas de análise

É este universo lírico que serve de base para a análise e discussão acerca do papel da música pop e desta *girls band* enquanto símbolo das transformações sociais que marcaram a sociedade portuguesa no pós-revolução. A análise de conteúdo realizada às vinte e três músicas que compõem o corpus da investigação permitiu delinear, indutivamente, quatro categorias temáticas: a sexualidade e o desejo, a rutura e superação de relacionamentos, a identidade feminina e autonomia e o amor, afeto e romantismo. A tabela 1 indica quantas vezes surge cada categoria. A leitura das letras das canções revela que todas elas acabam por incidir em um ou mais destes temas, agora escolhidos para orientar a discussão empírica dos dados.

Como é possível identificar na Tabela 1, a temática mais expressiva nas letras das músicas das Doce é a sexualidade. Consideraram-se letras que abordam a expressão do corpo, do prazer e do desejo feminino, muitas vezes em tom afirmativo, ousado ou lúdico. Deste modo, a categoria da sexualidade e do desejo assume uma centralidade inequívoca no repertório da banda, atravessando, de forma transversal, a maioria das canções analisadas e constituindo o eixo mais disruptivo face às normas herdadas do Estado Novo. Ao contrário do modelo dominante durante a ditadura, marcado pela repressão do desejo feminino, pela moral católica e pela associação da sexualidade à reprodução e ao dever conjugal, as letras das Doce constroem uma narrativa onde o corpo feminino surge como fonte legítima de prazer, iniciativa e agência. Nesta época, havia uma conceção muito utilitarista da sexualidade, sendo que o prazer sexual só era moderadamente tolerado se estivesse em causa a fecundação. Além disso, para as mulheres, o sexo só era aceitável depois do

casamento, que era para a vida, e não era esperado que estas tivessem desejo ou excitação sexual. Apesar das várias mudanças a nível social dos anos 60 e no pós-74, estes temas eram ainda tabu quando as Doce apareceram a cantar sobre eles.

De forma recorrente, as canções apresentam situações de intimidade noturna, encontros amorosos fugazes ou relações marcadas pela experimentação sensorial. Canções como "OK, KO", "Amanhã de Manhã", "*Bem Bom*", "Ali-Babá" ou "É Demais" partilham uma mesma gramática simbólica: o desejo é vivido no presente, desligado de promessas de eternidade, de enquadramentos matrimoniais ou de finalidades reprodutivas. Esta lógica aproxima-se da noção de "sexualidade plástica" proposta por Giddens (1992), na medida em que a experiência sexual é construída com base na escolha, na negociação e na satisfação individual, incluindo, de forma inédita, a satisfação feminina: "Dizes que me amas então prova-me/ Dizes que me abanas então mexe-te, mexe- me, põe-me ko [...] Ok, põe-me ko/ok se fores capaz/ok põe-me ko se souberes como se faz/ mas se não... então, deixa-me em paz" ("OK KO", Doce, 1980).

Importa sublinhar que, mesmo quando as letras recorrem a metáforas lúdicas, narrativas fantasiosas ou imagens exóticas, estas funcionam como dispositivos de suavização simbólica que tornam socialmente comunicável um conteúdo potencialmente transgressor. A leveza da linguagem pop não diminui o seu alcance político; pelo contrário, permite que a afirmação do desejo feminino circule num espaço mediático amplo, atingindo públicos diversos e normalizando discursos antes considerados impróprios ou moralmente desviantes.

Outro elemento distintivo desta categoria é a inversão dos papéis tradicionais de género. Em várias canções, a mulher surge como sujeito ativo do desejo, estabelecendo condições, avaliando a capacidade do parceiro ou conduzindo a narrativa erótica. Esta representação contrasta com a figura feminina passiva e disponível, dominante na cultura popular anterior, e introduz uma lógica relacional mais próxima daquilo que Plummer (2003) concetualiza como cidadania da intimidade, isto é, a legitimação pública dos afetos, dos desejos e das escolhas corporais como dimensões da vida social.

Um dos maiores êxitos da banda aborda simplesmente a paixão de uma noite passada em momentos de intimidade, sendo também relevante salientar a menção à música de Sérgio Godinho "Primeiro Dia", de forte teor político. Nota-se, assim, uma quebra da separação tradicional entre o íntimo e o político. A primeira participação das Doce no Festival da Canção foi com a música "Ali-Babá", que aborda precisamente o mesmo tema:

> Mil e uma noite que passámos juntos/mil e uma história que contámos juntos/mil e uma diabruras/mil e uma coisas sábias/tu foste um homem das arábias [...] Fui a tua serpente tão enfeitiçada/ com música mágica na tua flauta encantada/ mil e uma noites loucas/ai foram tantas e tão poucas ("Ali-Babá", Doce, 1981).

No entanto, esta música não foi a vencedora. Embora tenha sido um sucesso de vendas, a primeira participação no Festival da banda chocou os portugueses com as suas roupas decotadas e coreografia ousada. Já a atuação de "*Bem Bom*" contou com figurinos menos arrojados (as icónicas mosqueteiras). Estas tensões ilustram o confronto entre o legado moral do Estado Novo e as novas propostas de liberdade sexual. A sexualidade nas canções das Doce não se reduz a um mero recurso estético ou provocatório, mas funciona como uma linguagem de liberdade, prazer e autodeterminação, contribuindo para deslocar o feminino do espaço do silêncio e da culpa para o espaço da visibilidade e da escolha. Num Portugal ainda pouco permeável aos discursos feministas organizados, esta afirmação pop do desejo feminino assume-se como uma forma situada, mas significativa, de transformação cultural.

Como vemos, a sexualidade é representada como uma forma de prazer, de diversão, de exploração do corpo, de expressão amorosa e sobretudo, de liberdade:

> Quero dar um salto e sair daqui/deixar para trás o que vivi/lá no fim do mundo/no primeiro hotel/parámos, entrámos em lua de mel [...] Então estamos sós enfim, é demais/ a noite tão quente assim, é demais/lençóis de cetim e champanhe pra dois, é demais/roupas pelo chão no ar, é demais ("É Demais", Doce, 1981).

Ao serem interpretadas por mulheres em palco, estas letras ganham uma densidade acrescida. Mesmo reconhecendo que muitas das canções foram escritas por homens e enquadradas por uma indústria musical orientada para o olhar masculino, a performance das Doce reconfigura o sentido do texto. O corpo feminino deixa de ser apenas objeto de desejo para se tornar também veículo de discurso, produzindo uma tensão permanente entre sexualização e emancipação. É precisamente nessa ambiguidade que reside a força política do grupo: ao mesmo tempo que operam dentro da lógica comercial da pop, as Doce expandem os limites do que é socialmente aceitável dizer e mostrar sobre o desejo feminino.

O fim de relações amorosas é também uma temática comum nas músicas das Doce. Num contexto em que o divórcio para casamentos católicos (a maioria em Portugal) tinha sido aprovado apenas com a Revolução de Abril, as músicas refletem sobre a mágoa e a reconstrução emocional após o término de um relacionamento. Longe de ser retratado como uma falha pessoal ou um destino trágico, os fins de relacionamento são frequentemente apresentados como momentos de viragem, aprendizagem e afirmação do eu. Apesar da tristeza, é sobretudo a libertação, a autoafirmação e o recomeço que são retratados nas letras. Na música "Era Bom Mas Acabou-se", a mulher afirma já não suportar o seu parceiro e que a sua relação acabou. Esta letra contraria também a narrativa de que o casamento é para a vida, mesmo que o amor deixe de existir:

> Olha, meu querido, a cena é outra/ e o meu papel também/ já não suporto as tuas fitas/já vou nos anos cem/eu sei/vivemos um filme um dia/que da estreia nunca passou/brilhei/enquanto a tua estrela se apagou/e quando os nossos planos se encontram/tu já nada representas p´ra mim/és o retrato acabado/de um ator à beira do fim ("Era Bom Mas Acabou-se", Doce, 1981).

Canções como “Desatino”, “Depois de Ti” ou “O Que Lá Vai, Lá Vai” partilham uma narrativa comum: o reconhecimento do fim da relação é acompanhado por um processo de distanciamento emocional e de reconstrução identitária. Ainda que a dor e a melancolia estejam presentes, estas emoções não conduzem à paralisia nem à autonegação. Pelo contrário, funcionam como catalisadores de mudança, abrindo espaço para a redefinição do papel da mulher fora da relação amorosa. Comparativamente, estas canções recusam a lógica do amor-sacrifício e da dependência emocional feminina, frequentemente associadas aos discursos românticos tradicionais. A mulher que emerge destas narrativas não se define pela ausência do parceiro, mas pela capacidade de seguir em frente, de se reinventar e de afirmar a sua autonomia emocional

Importa ainda sublinhar que, em várias destas músicas, a superação é apresentada como um processo coletivo e comunicável. As letras dirigem-se não apenas a um “tu” amoroso, mas também a uma “amiga” ou a um “amigo”, transformando a experiência individual da separação num conselho partilhável. Esta dimensão pedagógica reforça o caráter cultural e político das canções, ao oferecerem modelos alternativos de resposta emocional à perda amorosa.

De acordo com Butler (1990), a crítica feminista procura entender como a categoria mulher é produzida e condicionada pelas mesmas estruturas de poder onde a emancipação é procurada. As Doce eram extremamente modernas para a época, sendo que a moda e a sexualidade eram confundidas com a promiscuidade, na medida em que esses elementos nunca tinham sido vistos noutro contexto. Como nos mostra Guerra (2023a), esta *girls band*, além de provocar algo nos homens, também provocava algo nas mulheres- algumas começaram, inconscientemente, a subir as saias e a aperaltar-se, não para os homens, mas para si próprias.

Na dimensão da identidade feminina e autonomia, as canções não se limitam a narrar experiências amorosas ou íntimas, mas articulam uma reflexão implícita sobre o lugar da mulher nas relações de poder quotidianas, questionando normas de género naturalizadas e papéis femininos socialmente prescritos. Algumas das suas músicas refletem esta construção de uma mulher consciente do seu papel, sua voz própria, que rejeita a passividade e assume o controlo da sua vida, do seu corpo e das suas escolhas, incluindo, ainda, críticas sociais e ironia. Vejamos a letra da música “Café Com Sal”:

> Quando eu te digo sim/tu dizes logo que não/vou de férias no inverno/falas-me no verão [...] quando vou ouvir a rádio/mudas sempre de estação/se eu quiser ir de comboio/tu só andas de avião [...] Qualquer dia amor,/vais mudar de cor/vou servir-te o teu café com sal/embrulhar o pão no teu jornal pela manhã [...] vou passar a ferro os teus sapatos/engraxar as calças dos teus fatos (“Café Com Sal”, Doce, 1980).

Estes versos evidenciam que esta mulher não está contente com a constante discordância entre ela e o homem, mas, ao invés de se submeter à sua vontade, decide revoltar-se, o que está representado na metáfora de colocar sal no café. Canções como esta ou “Fora da Lei” constituem exemplos particularmente elucidativos desta categoria, ao colocarem em cena uma mulher que reconhece a assimetria das relações e reage a ela de forma consciente e afirmativa. A mulher afirma que está melhor sem o homem, que a vida mora lá fora. Estando fora da lei do marido, a mulher está também fora da lei social que exigia uma submissão ao

homem. A discordância constante, a imposição de vontades masculinas ou a limitação da liberdade individual assumem-se como fontes de conflito, mas também como gatilhos para a emancipação. A autonomia aqui representada não surge como uma rutura abrupta ou heroica, mas como um processo gradual de tomada de consciência e de deslocamento simbólico. De facto, estes versos simbolizam bem o que foram as Doce, completamente fora das normas sociais, desafiaram as leis morais da época e mostraram às mulheres que podem ser autónomas e donas de si.

Após uma análise detalhada do repertório musical das Doce, percebemos que o tema de fundo de todas as canções é o amor. Em algumas delas, as relações amorosas são abordadas num tom idealista ou carinhoso, com um foco na partilha, na ternura, nos gestos íntimos e na construção de uma ligação emocional entre os parceiros. Em várias canções, o vínculo amoroso é descrito a partir de gestos quotidianos, momentos de intimidade e cumplicidade emocional, valorizando a proximidade e a experiência sensível em detrimento de promessas de eternidade ou obrigações sociais. Na letra de "Amanhã De Manhã" é evidente este romantismo – "Quem ama por gosto não cansa", associando a dimensão do afeto ao prazer. O mesmo acontece no tema "Uma Boa", em que após o momento de intimidade se discutem sonhos em conjunto: "Amor, amor/quero ver-te deitado a meu lado a curtir uma boa/amor, amor/quero ver-te cansado a sonhar a meu lado/amor amor/quero ver-te a dançar pelo espaço com poeira de estrelas" ("Uma Boa", Doce, 1980).

Comparativamente, estas canções articulam o romantismo com o desejo e com a autonomia feminina. O amor não aparece como oposição à sexualidade, nem como espaço de submissão, mas como uma extensão da liberdade individual. O epítome desta expressão de amor ligada à sexualidade é, precisamente, a letra da canção "Doce". Com o mesmo nome da banda, esta música é representativa de tudo o que ela representa, quase como o cartão de identidade do grupo: "Doce/é chegar ao fim de um dia/e acender em nós o fogo/da noite que principia [...] é tão Doce ouvir/ao cair da tarde a porta a abrir/e ao sentir-te entrar/correr para ti, p´ra te abraçar [...]" ("Doce", Doce, 1980).

Assim, o romantismo presente no universo lírico das Doce não representa um recuo face às transformações associadas à sexualidade, à rutura ou à autonomia. Pelo contrário, funciona como elemento integrador dessas dimensões, demonstrando que é possível amar sem abdicar da liberdade, construir intimidade sem submissão e viver o afeto como escolha consciente. Esta articulação entre amor e autonomia reforça a relevância simbólica das Doce no processo de transformação das normas emocionais e de género na sociedade portuguesa do pós-25 de Abril. Se a música pop serve para dar forma a sentimentos difusos e tornar pública a experiência privada (Frith, 1996), ao cantarem sobre o amor nesta perspetiva, as Doce mostram que é possível amar com consciência emocional, com paixão, desejo e, sobretudo, com autonomia.

Em conjunto, as quatro categorias analíticas- sexualidade e desejo, rutura e superação de relacionamentos, identidade feminina e autonomia, e amor, afeto e romantismo- revelam um universo lírico coerente, embora atravessado por tensões, que reconfigura de forma significativa as representações da feminilidade na música pop portuguesa. A sexualidade surge como espaço de afirmação do corpo e do prazer feminino; a rutura como possibilidade de recomeço e autonomização emocional; a identidade feminina como consciência crítica face às normas de género; e o amor como experiência relacional baseada na escolha e na reciprocidade. Longe de se apresentarem como dimensões contraditórias, estas categorias articulam-se entre si, construindo uma narrativa feminina complexa que

integra desejo, afeto e autonomia. Esta articulação desafia os modelos tradicionais que opunham amor e liberdade, sexualidade e respeitabilidade, ou intimidade e emancipação, mostrando que, no repertório das Doce, a experiência feminina é plural, reflexiva e situada num processo mais amplo de transformação cultural no Portugal pós-revolução.

4. "A cena é outra e o meu papel também"[5] : Conclusões

De acordo com Vicente (2012), tudo o que implica uma mudança na nossa forma de pensar e agir no quotidiano, gera resistências, na medida em que esta mudança implica parar para questionar, sobretudo quando se põe em causa as normas do poder instituído. Tal como demonstrado ao longo deste trabalho, a música das Doce ocupa um lugar singular na história cultural portuguesa do pós-25 de Abril, não apenas enquanto fenómeno de sucesso comercial, mas enquanto espaço simbólico de negociação e transformação das representações femininas. Num contexto ainda profundamente marcado pelas heranças morais e patriarcais do Estado Novo, as Doce emergem como um caso paradigmático da impossibilidade de separar o íntimo do político, revelando como a música pop pode funcionar simultaneamente como produto da indústria cultural e como veículo de resistência simbólica.

A análise das letras evidencia um universo lírico onde o desejo, o amor, a rutura e a autonomia feminina se articulam de forma recorrente, produzindo narrativas que desafiam os modelos tradicionais de feminilidade assentes na submissão, no silêncio e na dependência emocional. Ao afirmarem o prazer feminino, ao normalizarem o fim das relações e ao legitimarem a autonomia emocional e identitária das mulheres, as canções das Doce acompanham, e em certos aspetos antecipam, as transformações socioculturais que atravessaram a sociedade portuguesa nas décadas de 1970 e 1980.

No entanto, este potencial transformador não está isento de ambiguidades. O fenómeno das Doce é atravessado por tensões estruturais incontornáveis: trata-se de um grupo criado por homens, com letras maioritariamente escritas por compositores masculinos, inserido numa indústria musical regida por lógicas comerciais e por um olhar predominantemente masculino. A imagem sexualizada das intérpretes, os figurinos e as coreografias foram, em larga medida, moldados para responder às expectativas do visual do corpo feminino. Esta condição coloca as Doce num espaço ambíguo entre empoderamento e objetificação, entre afirmação simbólica e reprodução de estereótipos de género.

[5] Excerto da canção "Era Bom Mas Acabou-se", das Doce (1981).

A música pop desempenha um papel central na construção do imaginário social, funcionando como ferramenta de resistência, negociação e reivindicação de lugares de fala. Neste sentido, a presença de mulheres na música pop não se limita à transmissão de experiências subjetivas, mas contribui para a criação de espaços discursivos onde novas formas de ser mulher podem ser ensaiadas, tornadas visíveis e progressivamente legitimadas. Como sublinha Frith (1996), a voz feminina na música pop não deve ser entendida apenas como um elemento técnico ou estilístico, mas como um ato performativo profundamente enraizado em significados sociais. As cantoras tornam-se, assim, não apenas intérpretes, mas autoras simbólicas de discursos que escapam, em parte, ao controlo masculino tradicional.

Neste quadro, as Doce podem ser lidas como mediadoras entre as transformações sociopolíticas da democracia emergente e a emergência de novas representações da feminilidade na esfera pública. Ainda que operando dentro dos limites da indústria cultural, as suas performances, imagens e letras contribuíram para ampliar o repertório simbólico disponível às mulheres portuguesas, mostrando que o desejo, o amor e a autonomia podiam ser vividos e cantados sem culpa ou silenciamento.

Este trabalho confirma, assim, o carácter paradoxal da relação entre teorias feministas e música pop. Se, por um lado, a cultura pop reproduz frequentemente representações patriarcais, por outro, abre fissuras onde subjetividades dissidentes podem emergir. Como refere Frith (1996), o significado da música reside nas formas como ela é apropriada, sentida e interpretada pelo público. É precisamente nessa relação com a receção que a música das Doce adquire o seu potencial transformador, inscrevendo-se na memória coletiva como símbolo de uma mudança possível.

Por fim, esta investigação contribui para uma reflexão mais ampla sobre a presença das mulheres na história da música e da cultura popular em Portugal. Ao revisitar o legado das Doce sob uma perspetiva sociológica e feminista, este trabalho procura não apenas recuperar uma experiência histórica frequentemente desvalorizada, mas também sublinhar a importância de integrar as vozes femininas no cânone cultural. As Doce tornam-se, assim, não apenas um objeto de estudo do passado, mas um ponto de partida para pensar criticamente as continuidades e ruturas nas relações entre música, género e poder na contemporaneidade.

Referências

Bardin, L. (2011). *Análise de conteúdo* (L. Reto e A. Pinheiro Trad.). Edições 70. (Obra original publicada em 1977).

Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge

D'Enbeau, S. (2009). Feminine and Feminist Transformation in Popular Culture. *Feminist Media Studies*, 9(1), 17-36.

Diário da República Eletrónico. (s/d). Divórcio. *Lexionário*. https://diariodarepublica.pt/dr/lexionario/termo/divorcio. (Consultado a 6 de maio de 2026).

Freire, I. (2013). Intimidade afetiva e sexual no Estado Novo. Saúde Reprodutiva, Sexualidade e Sociedade. *Revista de Estudos de Gênero*, (3), 56-61.

Freire, I. (2014). Gisela fez amor na noite do 25 de Abril de 1974. In *Atas do VIII Congresso Português de Sociologia – 40 anos de Democracia(s): Progressos, Contradições e Prospetivas*. Associação Portuguesa de Sociologia. https://associacaoportuguesasociologia.pt/viii_congresso/VIII_ACTAS/VIII_COM0051.pdf.

Freire, I. (2016). *A intimidade afetiva e sexual na imprensa em Portugal (1968–1978)* (Tese de Doutoramento). Universidade de Lisboa. Repositório da Universidade de Lisboa.

Frith, S. (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Harvard University Press.

Giddens, A. (1992). *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*. Stanford University Press.

Guerra, P. (2023). Ninguém nos ensina como viver: Ana da Silva, The Raincoats e a urgência de (re)existir. *Revista de História da Arte*, 7(1), 212-249. Disponível em: https://doi.org/10.20396/modos.v7i2.8671508.

Guerra, P. (2023a). As mil e uma noites: Uma revisitação à sociedade portuguesa contemporânea através das Doce. In J. Gongalves (Ed.), *História pública e história conectada* (pp. 125–149). Letra e Voz.

Guerra, P. (2025). Contributos para a história da resistência artística feminina no Portugal contemporâneo: Um leitmotiv para uma revolução. In G. Silva, E. Branco, & D. Albuquerque Júnior (Orgs.), *Sintomas do mundo: História, tempo e narrativa* (pp. 119-146). Editora Cancioneiro.

Macedo, A. & Amaral, A. (2005). *Dicionário da crítica feminista*. Edições Afrontamento.

Marques, A., Duarte, I., Pinto, A. & Pinho, C. (2019). A construção da identidade da mulher em revistas do Estado Novo. *ex æquo*, (39), 71-88. Disponível em: https://doi.org/10.22355/exaequo.2019.39.05.

Plummer, K. (2003). I*ntimate citizenship: Private Decisions and Public Dialogues*. University of Washington Press.

Tanaka, H. (2018). Mulheres na música: Uma trajetória de luta e invisibilidade através da lente de uma pesquisadora. *Revista Claves*. https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/42277.

Vicente, F. (2012). *A arte sem história: Mulheres e cultura artística (séculos XVI–XX)*. Athena (Babel).