

## ***Teenagers From Outer Space*<sup>1</sup>. Contributos para uma genealogia dos fios que teceram a moda e o *do-it-yourself* em Portugal**

*Teenagers From Outer Space*<sup>2</sup>. Contributions to a genealogy of the threads that wove fashion and do-it-yourself in Portugal

<sup>1</sup> Título em jeito de tributo ao trabalho desenvolvido por Elsa Pires e o seu projeto editorial – a *Bee Keeper* – surgido em 1994 em Lisboa. Cada lançamento da editora possuía um cunho próprio resultante do cuidado artesanal colocado na apresentação e na distribuição que era feita maioritariamente por via postal. A imagem gráfica da *Bee Keeper* caracterizava-se pelo uso recorrente dos recortes e das colagens, das fotocópias e dos *letterings* desenhados à mão por Elsa Pires – um registo verdadeiramente *do-it-yourself*. Uma compilação justamente intitulada “Teenagers from outer space” (1996) congregava o que Elsa apelidava de “explosão DIY de 15 bandas portuguesas num vinil cor-de-rosa”.

<sup>2</sup> Title as a tribute to the work developed by Elsa Pires and her editorial project – *Bee Keeper* – created in 1994 in Lisbon. Each of the label's releases had its own distinctive stamp, resulting from the care taken in the presentation and distribution that was carried out mainly by post. *Bee Keeper*'s graphic image was characterised by the recurrent use of cut-outs and collages, photocopies and hand-drawn letterings hand-drawn by Elsa Pires – a truly do-it-yourself record. A compilation rightly entitled ‘Teenagers from outer space’ (1996) brought together what Elsa called a «DIY explosion of 15 Portuguese bands on pink vinyl» edited by *Bee Keeper* in 1996.

Paula Guerra<sup>3</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2377-8045>

[resumo] A moda - em Portugal - ainda permanece algo remota nos estudos acadêmicos. Poucas são as investigações, de enfoque histórico-social, que se debruçaram sobre a importância da moda em Portugal à exceção dos trabalhos de Cristina L. Duarte (2016). Procurando obviar esta relativa omissão, propomos um exercício diacrônico – desde finais dos anos 1970 – incidente na relação entre o *do-it-yourself* (DIY), a moda manifesta nas culturas urbanas (*juvenis*) e o (*pós*)-*punk* privilegiando uma abordagem de caráter qualitativo e etnográfico. O presente artigo visa, sobretudo, elucidar, analisar e refletir sobre a tríade moda, DIY e *punk*, procurando dar conta das metamorfoses que a *praxis* e o *ethos* DIY sofreram desde meados da década de 1970 (no pós-Revolução dos Cravos) até à atualidade. Prioriza-se, nesse sentido, a abordagem dos seguintes eixos: a anti-moda, o *punk*, o cosmopolitismo e a inevitabilidade do DIY no final dos anos 1970; a moda, o (*pós*)-*punk*, a resistência e a implantação do DIY nos anos 1980; a penetração da moda e da estética *punk* e o desenvolvimento do DIY nos movimentos sociais e *lifestyles* alternativos nos anos 1990; e ainda, a moda, a comodificação do DIY, a produção artística, o ativismo ecológico e os *slow fashion movements* nos anos 2000 e subsequentes. Assim, através destes quatro eixos-bússola, aduzimos um percurso empírico-concetual em torno da evolução do DIY e da moda em Portugal, enveredando por um périplo mnemônico, onde revisitámos lojas, eventos, acontecimentos, espaços de lazer, atores e estéticas; indagando, em cada um destes tópicos, os fios com que se foi costurando o DIY tendo em vista o princípio barthesiano de que uma variação do vestuário se faz necessariamente escutar por uma variação do mundo e vice-versa.

[palavras-chave] **Moda. Punk. Do-it-yourself (DIY). Portugal.**

---

<sup>3</sup> 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 e do CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória». pguerra@letras.up.pt. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9747905616898171>

[abstract] Fashion - in Portugal - remains somewhat remote in academic studies. Few are the investigations, of historical-social focus, that have addressed the importance of fashion in Portugal with the exception of the work of Cristina L. Duarte (2016). Seeking to address this relative omission, we propose a diachronic exercise - since the late 1970s - focused on the relationship between the do-it-yourself (DIY), the fashion manifested in urban (youth) cultures and the (post)-punk emphasizing a qualitative and ethnographic approach. This article aims, above all, clarify, analyze and reflect on the triad fashion, DIY and punk, trying to explain the metamorphosis that the DIY ethos and praxis have undergone since the mid-1970s (post-Carnation Revolution) to the present day. We prioritize, in this sense, the approach of the following axes: anti-fashion, punk, cosmopolitanism and inevitability of DIY in the late 1970s; fashion, (post)-punk, resistance and implementation of DIY in the 1980s; fashion commodification and punk aesthetics and the development of DIY in social movements and alternative lifestyles in the 1990s; fashion, DIY commodification, artistic production, ecological activism and slow fashion movements in the 2000s and beyond. Thus, through these four compass-axes, we add an empirical-conceptual path around the evolution of DIY and fashion in Portugal, embarking on a mnemonic tour, where we revisit shops, events, happenings, leisure spaces, actors and aesthetics; inquiring, in each of these topics, the threads with which DIY was sewn in view of the Barthesian principle that a variation of clothing is necessarily accompanied by a variation of the world and vice versa.

[keywords] Fashion. Punk. DIY. Portugal.

Recebido: 21-02-2022

Aprovado: 02-03-2022

## Preâmbulo<sup>4</sup>

Desde meados da década de 1970 que a cultura *do-it-yourself* (DIY) tem vindo a penetrar na sociedade portuguesa pela mão da chegada do *punk* a Portugal. O DIY – historicamente – sempre se associou a visões alternativas acerca da sociedade, dos consumos, das estéticas, dos modos de ser e de estar (GUERRA, 2017a; JONES, 2014). Assume-se como um *ethos* e uma *praxis* que sustenta esferas contra-hegemónicas de produção cultural e artística diferentes daquelas que são nomeadas de *mainstream* (BENNETT, 2018; GUERRA, 2018). Neste artigo, pretendemos apresentar uma visão diacrónica destas mudanças e metamorfoses operadas pelo DIY em Portugal, tendo como objeto de incidência analítica a moda e a estética *punk*. Ao propormos um percurso histórico-social acerca das manifestações DIY na moda (*pós*)-*punk* portuguesa, consideramos relevante mapear, compreender e refletir sobre os principais espaços, eventos, designers, práticas e ícones que marcaram essa viagem pelo âmago da contemporaneidade portuguesa. Tais reflexões são de significativa importância, uma vez que nos falam das *margens*, dos *outsiders*, dos *outros* que, não obstante integrem a história contemporânea, são raramente encarados como seus efetivos protagonistas. Como nos diz Santos Silva (2018), o contacto entre a sociedade portuguesa e o cosmopolitismo deu-se de forma repentina e pouco sistemática a partir de finais dos anos 1970. E esse contato operou-se por via do *punk* e do *pós-punk* (GUERRA, 2020a) seguramente. A abordagem que aqui apresentamos possui um perfil marcadamente intensivo, intrínseco a uma longa pesquisa de terreno que se estendeu de 2012 até 2017, na qual se realizaram 240 entrevistas<sup>5</sup> semiestruturadas a atores chave<sup>6</sup> do *punk* em Portugal. Neste artigo, apresentaremos alguns excertos, com o intuito de demonstrar as representações sociais desses protagonistas sobre a evolução do DIY e as suas relações com a moda/estética/artefactos (*pós*)-*punk* em Portugal.

<sup>4</sup> Agradeço muito a Henrique Grimaldi Figueredo, a Maria Cláudia Bonadio, a Sofia Sousa e a Ondina Pires a leitura muito generosa e atenta deste artigo. Agradeço igualmente a Ana Salazar e a Cristina L. Duarte a sua generosidade na concessão de entrevistas propositadamente para este artigo.

<sup>5</sup> Estas entrevistas foram realizadas 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. A coordenadora científica é a autora deste artigo. Para mais detalhes, consultar <http://www.kismif.community.com>

<sup>6</sup> Seguindo os princípios éticos e deontológicos apresentados pela Associação Portuguesa de Sociologia relativos à confidencialidade dos dados, não iremos utilizar os verdadeiros nomes dos entrevistados, mas antes nomes fictícios, com o intuito de preservar as suas identidades.

## ***Pretty in...DIY. Anti-moda, punk, cosmopolitismo e a inevitabilidade do DIY em finais dos anos 1970***

A estética e moda *punk* entraram em Portugal numa época em que a generalidade da população não sabia o que significava a moda ou as culturas de moda. Vivia-se no rescaldo de uma longa ditadura que ditou um fechamento e isolamento profundo do país (GUERRA, 2020a). Numa sociedade ainda marcada por quatro longas décadas de ditadura, o *punk* surgiu como uma revolução de costumes, uma quebra no cinzentismo e um rastilho de cosmopolitismo (GUERRA, 2019a; 2020b). De modo geral, o *punk* é conhecido como uma contracultura ou como uma subcultura de origem anglo-saxónica ligado às esferas juvenis urbanas insatisfeitas (GUERRA, 2018, 2017a). A cidade de Londres é tida como o epicentro do *punk* e do DIY, bem como se assume como um quadro referencial quando se fala na penetração do *punk* em Portugal. Contudo, poucos são aqueles que sabem que a origem do *punk* é nova-iorquina e não londrina (KANE, 2011). Em Portugal, poucos são os relatos acerca de moda – e muito menos de moda *punk* –, até porque a maioria dos jovens não possuía a capacidade económica para viajar até cidades como Londres ou Nova Iorque, onde o *punk* e a sua estética estavam a acontecer. No documentário *A Um Passo da Loucura* (2015), vários entrevistados referem que o pouco contacto que tinham com o *punk* advinha do programa de rádio *Rotações*<sup>7</sup> protagonizado pelo radialista António Sérgio<sup>8</sup>. No que diz respeito à estética e à moda, os protagonistas do *punk* português mencionam que o conhecimento que tinham resultava de folhearem algumas revistas, designadamente a *Música & Som*<sup>9</sup>. A estética de bandas como os *Sex Pistols* ou os *The Clash* começava a trespassar os imaginários de alguns jovens portugueses residentes em Lisboa – maioritariamente – mas em *segunda mão*. Concomitantemente, muitos dos atores *punk* desvelam um febril universo DIY (*à portuguesa*) marcado pela corrida às lojas de ferragens, aos dotes de costura das mães e das avós, às roupas antigas dos pais e dos avós (KISMIF, 2015).

O DIY enquanto filosofia é um dos principais contributos e legados do *punk*, pois implicava (e implica) que a ação do indivíduo possibilitasse a sua pertença a algo maior fazendo as coisas por ele próprio. Esta filosofia, numa primeira fase, estava associada aos consumos, às formas de sociabilidade e à produção musicais - uma vez encarado este *ethos* como uma alternativa ao capitalismo (BENNETT; GUERRA, 2021). Todavia, paulatinamente, o DIY vai-se alastrando a outras áreas, entre elas a moda, tornando-se para muitos entusiastas na

<sup>7</sup> Primeiro programa de rádio a passar música rock em Portugal. O programa fazia parte do alinhamento da Rádio Renascença, tendo surgido em 1976 e prolongando-se até 1979.

<sup>8</sup> É considerado como um dos maiores divulgadores de música portuguesa dos últimos 30 anos. Foi o responsável por programas como *Som da Frente*, *Lança-Chamas* ou *A Hora do Lobo*. Foi ainda fundador e diretor da editora *Rotação*, que editou singles de bandas de renome portuguesas na atualidade, tais como *Xutos e Pontapés*. É apontado como o primeiro radialista a divulgar em Portugal nomes como *Patti Smith*, *Iggy Pop*, *Sex Pistols* ou *Joy Division*.

<sup>9</sup> Revista portuguesa fundada em 1977 e, na época, era o principal ponto de contacto entre os jovens portugueses e a música internacional, especialmente a *punk* e o rock'n'roll. Em 1987, quando chegou ao número 113, mudou o seu nome para "Vídeo Música e Som". Atualmente, apenas existe um website que faz referência à revista.

única forma de conseguirem pertencer efetivamente ao *punk*, materializando a asserção de Roland Barthes segundo a qual “uma variação do vestuário faz-se fatalmente acompanhar de uma variação do mundo e vice-versa” (2014, p. 39). Com efeito, o DIY assentava como uma luva aos jovens portugueses que em 1974 tinham acabado de sair de uma das mais longas ditaduras da Europa (GUERRA, 2020a). Mesmo no pós-ditadura, em 1978 ou 1979, Portugal ainda era um país marcado por uma forte ruralidade, significativo conservadorismo e incipiente estímulo ao consumo cultural e artístico urbano. Referimo-nos, nomeadamente, a jovens oriundos – na sua maioria – de um ambiente familiar assente na defesa dos ideais da religião católica, ou de um país que defendia a exaltação da música tradicional, tal como o fado ou o folclore (GUERRA, 2021a).

Contrariamente ao que acontecia em Portugal, em meados da década de 1970 (BARNES, 2017), em cidades anglo-americanas, os jovens reapropriavam-se dos objetos mais inusitados numa lógica DIY, tornando-os em adereços de moda: usava-se correntes de prender portões nos pescoços, vestia-se sacos de plástico pretos, os alfinetes passavam a ser os *piercings* ou os brincos, usava-se cores desagradáveis e chocantes e desenhava-se nas *t-shirts* símbolos tidos como vulgares e impróprios. Tudo o que era rotulado de hediondo, vulgar ou de mau gosto era reapropriado pelos *punks*. Por sua vez, em Portugal, os e as jovens ainda usavam as calças vincadas, à boca de sino (Figuras 3), vestidos cintados e abaixo do joelho, os saltos muito baixos, a gola alta, padrões florais e xadrez, mas muito discretos; e os cabelos apresentavam cortes simples e homogêneos. Havia apenas uma loja que contrariava o *cinzento* da moda portuguesa, a *Por-fi-ri-os*<sup>10</sup>. Esta loja é descrita pelos nossos entrevistados lisboetas como sendo uma loja muito à frente do seu tempo (DUARTE, 2016; 2004). Esta loja nasceu em 1965 e veio revolucionar a moda juvenil nas cidades de Lisboa e do Porto, pois vendia roupa adaptada ou copiada dos modelos ingleses, modelos esses que se concentravam principalmente em ruas como a Carnaby Street. Mas eram muito poucos os jovens que podiam adquirir roupas e adereços nos finais de 1970 nesta loja, pois imperava um contexto de baixos salários, de crise económica endémica e de elevadas taxas de inflação (GUERRA, 2014). Os poucos que podiam comprar aqui eram os mesmos cujos pais tinham condição económica que lhes permitia viajar até Londres. E esse era um pequeno grupo de jovens nas cidades do Porto e de Lisboa oriundos de grupos domésticos situados no tipo da hierarquia social (GUERRA; BENNETT, 2020).

Pensando ainda nas revistas e no contacto que os jovens portugueses tinham com a moda *punk*, os nossos entrevistados apontam nomes como *Alan Vega e Martin Rev dos Suicide; Patti Smith; Robert Mapplethorpe* e os *Television*. Ao serem referências internacionais, estes acabam por influenciar aquela que viria a ser a *primeira* estética *punk* portuguesa. Também *Richard Hell* – o vocalista dos *Richard Hell and the Voidoids* – pelo lançamento de um penteado que se tornou icónico entre os *punks* de todo o mundo – mas também dos

<sup>10</sup> Para mais informações acerca da história desta loja, consultar: <https://restosdecoleccion.blogspot.com/2018/09/por-fi-ri-os.html>

lusos. Richard decidiu cortar o seu próprio cabelo, o que fez com que ficasse com os *spikes* (como agora os conhecemos), conferindo-lhe um ar rebelde, revolucionário, marginal e, por sua vez, *punk* (FINNEY, 2012). Apesar da questão do cabelo ser icónica, Richard também era famoso por adaptar de forma artesanal as suas *t-shirts*. Similarmente à importância conferida por estes jovens às roupas, aos acessórios e aos cabelos, a maquilhagem também era um elemento determinante, isto é, os olhos aguerridos e o batom carregado, também muito ligado às tribos africanas (SKLAR ET AL., 2021). Com efeito, esta estética vai ao encontro do que nos refere Valerie Steele (1997), sobre o facto de os anos 1970 terem sido marcados por uma imagem de anti-moda. Era comum, nesta fase, um corte bem curto de cabelo, tanto para mulheres quanto para homens, numa inclinação clara à androginia em ambos os géneros (diferente da «feminilização» dos *glam rockers*) e a utilização de elementos de várias modas juvenis de outras décadas, como os *mods* e *teddy boys*, além de elementos *kitsch* como *sweaters* multicolores, boinas, bandanas, estampas falsas de pele de animal. O alfinete, utilizado como *piercing*, a meia de rede, o prendedor de *patches* tornam-se nos símbolos característicos do punk da época. De acordo com Smith (2014), o DIY emergiu como um fenómeno cultural na América do Norte aquando do final da Segunda Guerra Mundial: sendo o caudal que permitiu todas as reapropriações enunciadas. Mais ainda, o autor refere que a prática do DIY pode ser rastreada até à época vitoriana. Contudo, é inegável que o DIY teve o seu *momentum* com o *punk*, algo que – na nossa ótica – se deveu especialmente ao contexto social, político e económico em que foi resgatado. Aliás, foi algo semelhante ao que aconteceu no pós Segunda Guerra Mundial, um período classificado por Goldstein (1998) como “A era do Do-It-Yourself”, pois era a única alternativa para se proceder de forma económica à remodelação de tudo o que havia sido destruído pela guerra.

No contexto português, no pós-revolução dos Cravos<sup>11</sup>, a maior parte dos portugueses pertencia ao *mainstream*, isto é, utilizavam roupas simples como já mencionámos. Contudo, havia um segmento de jovens – ainda que fossem uma minoria – apelidados de *hippies* e de *freaks* que marcavam a diferença pela sua estética diferente no meio da *massa cinzenta* que caracterizava a sociedade portuguesa. Os cabelos com *spikes* multicolores e os olhos carregados de *khôl* influenciaram profundamente os jovens portugueses. Vários dos nossos entrevistados referiam que desde que ficaram a saber da existência do movimento *punk* nada voltou a ser igual. A sua visão da sociedade e de si mesmos, alterou-se profundamente. Criou-se uma espécie de obsessão com o estilo, como se o mesmo se exterioriza uma revolta acumulada pela vivência de um período ditatorial altamente repressivo. Como revela Duarte, “o clima social e político do país não era propício à emergência de novos valores no âmbito das artes e da Moda, ficando adiada a emergência de designers de Moda, como alternativa a uma indústria têxtil e de vestuário pouco desenvolvida, e a uma costura confinada aos *ateliers* ou às modistas de bairro” (2004, p. 92).

<sup>11</sup> A Revolução dos Cravos também conhecida como a Revolução de 25 de Abril ou Revolução de Abril refere-se a um evento da história de Portugal resultante do movimento político e social, ocorrido a 25 de abril de 1974 que depôs o regime ditatorial do Estado Novo e iniciou a viragem democrática de Portugal.

Mas existiam pequenos redutos e grupos onde se consumia e patenteava a mudança. É de destacar, neste contexto, a importância da loja *A Maçã*<sup>12</sup> criada pela estilista Ana Salazar<sup>13</sup>. Nessa loja, situada em Lisboa, Ana vendia vestuário importado de Londres (Figuras 1 e 2). Na verdade, foi o segundo contacto de Portugal com a modernidade – após a *Por-fí-ri-os* -, mesmo antes do término da ditadura: “a Maçã era uma espécie de ‘arca do tesouro’, cheia de coisas novas, extravagantes, escolhidas de forma personalizada.” (DUARTE, 2003, p. 45). É ainda, nessa altura, que Ana Salazar começa a organizar os primeiros desfiles de moda em Portugal designados de *Acontecimentos de Moda*<sup>14</sup> (DUARTE, 2016). Esta loja era um lugar incontornável para aqueles que queriam marcar a diferença. Porém, ainda eram escassas as lojas que vendiam roupas do estilo *punk*<sup>15</sup>, até porque não existia um referencial português, com exceção de fotografias de algumas bandas que apareciam tais como os *Faíscas*<sup>16</sup> ou os *Aqui d’el Rock*<sup>17</sup> (Figura 3). Por não haver oferta e atendendo ao facto de que as possibilidades económicas eram escassas, só quase nos finais da década de 1970 é que se começam a implementar as práticas DIY em Portugal, as que os jovens londrinos adotaram praticamente em meados da década de 1970. Neste sentido, os jovens portugueses começam a pedir às avós e às mães para coser as calças, para as rasgar, para as estreitar nas pernas, de modo a afastarem-se da estética *hippie* e *mainstream* que vigorava. Quase em todas as entrevistas, os membros da cena *punk* portuguesa têm como referência a sapataria *Recorde*<sup>18</sup>, que apesar de ser uma loja direcionada para as classes sociais mais baixas, era o ponto de partida para os jovens comprarem botas e ténis que em nada se assemelhavam ao calçado *punk* londrino, mas que serviam os seus atos de customização.

<sup>12</sup> A primeira loja de Ana Salazar: “fundada em 1972, em Alvalade, na avenida da igreja, perto da estátua de Sto. António, situada numa zona residencial nova. A esta, sucederam-se outras lojas da criadora.” (DUARTE, 2016: 241), nomeadamente a da Avenida de Roma, hoje com o nome da sua filha, Rita Salazar.

<sup>13</sup> Uma das mais conceituadas estilistas portuguesas e que conta com cerca de 50 anos de carreira. Em 1978 cria Harlow, onde dá os primeiros passos como designer. Mas é em 1980, quando fundou a marca homónima, que conquistou um séquito de adeptos. Pouco depois lançou-se no mercado internacional, tendo aberto uma loja em Paris, onde foi vizinha de Jean Paul Gaultier, Yohji Yamamoto e Comme des Garçons.

<sup>14</sup> Eventos que seguiam a lógica de um desfile de moda, e que eram destinados a grandes audiências, exposições e outros eventos. Estes *Acontecimentos de Moda* ocorriam em vários sítios da cidade de Lisboa.

<sup>15</sup> Como a loja SEX em Londres, de Vivienne Westwood e de Malcolm McLaren.

<sup>16</sup> Foram a primeira banda portuguesa de *punk rock*, formada em Lisboa, em 1977, por Paulo Pedro Gonçalves, Pedro Ayres Magalhães, Jorge Lee e Emanuel Ramalho. Introduziram em Portugal um estilo musical inovador e eram os principais competidores da banda *Aqui d’el-Rock*, também eles formados em 1977.

<sup>17</sup> Foram uma banda pioneira do *punk* em Portugal, formada no Bairro do Relógio em Lisboa (1977) e a primeira a alcançar registo discográfico nesse estilo musical. A banda era composta por Zé Serra, Fernando Gonçalves, Alfredo Pereira e Oscar Martins.

<sup>18</sup> Cadeia de sapatarias lançada em Lisboa nos anos 1970 e que permanece ativa até aos dias de hoje.



FIGURA 1 - A loja Maçã em inícios de 1980



FONTE: Arquivo Global Imagens segundo licença CC-BY-NC-ND 4.0, 2020

FIGURA 2 - ANA SALAZAR EM FINAIS DE 1970



FONTE: Arquivo Global Imagens segundo licença CC-BY-NC-ND 4.0, 2020.

Por sua vez, outros levavam mais a sério a filosofia DIY (BENNETT; GUERRA, 2021) e preferiam adaptar as roupas dos familiares. Uma entrevistada refere-nos que usava as gabardines<sup>19</sup> do pai dos anos 1960, às quais acrescentava alfinetes dama. Outros mencionam que frequentavam as feiras, onde compravam *t-shirts* que depois rasgavam, pintavam ou cosiam fechos *éclair*. Ou ainda, como nos refere outro grupo de entrevistados, aproveitavam as camisas dos pais e dos avôs aspergindo tinta sobre as mesmas, bem ao estilo do expressionismo abstrato do Jackson Pollock. Deste modo, podemos afirmar que o DIY ditou a emergência da moda *punk* em Portugal. Contrariamente ao que referem Sklar *et al.* (2021) para o caso londrino, o *punk* em Portugal nunca atingiu os patamares do *mainstream*, e talvez por isso se tenha mantido tão fiel ao DIY em termos estéticos (Guerra, 2019b). A moda *punk*, no contexto português, parece-nos ter assumido uma lógica mais individualista, pois cada indivíduo criava a sua moda, não havendo uma homogeneização – em termos de acessórios, penteados ou peças de roupa – como havia em Londres, por exemplo.

FIGURA 3 - A BANDA AQUI D'EL-ROCK, PRIMEIRA A GRAVAR UM DISCO DE *PUNK ROCK*, NO BAIRRO DO RELÓGIO EM LISBOA EM INÍCIOS DE 1978



<sup>19</sup> Capas de chuva confeccionadas com tecido impermeabilizado.



FONTE: Arquivo KISMIF. Cedidas por Zé Serra.

A questão económica do país é fundamental para compreendermos esta situação (GUERRA, 2020a). Se muitos dos *punks* iniciais de 1976 em Londres eram vistos com roupas dos avós, com sapatos pontiagudos, com riscos nos olhos e na cara, e com padrões que lembravam as estéticas da vanguarda do início do século XX – tais como o futurismo, o cubismo ou o surrealismo – em Portugal, pelo contrário, não havia essa mistura de referências. Um dos nossos entrevistados refere que apenas conseguiu comprar a sua primeira *badge* a dizer Sex Pistols em 1979: quase cinco anos após o surgimento da banda. Então, para contornar a situação, o DIY parecia ser a única saída possível para que estes indivíduos pudessem existir no seio do movimento *punk* (GUERRA, 2021b). É evidente que o desejo de ir a Londres e comprar todos estes acessórios e embrenhar-se nas estéticas estava presente, mas como esse cenário estava distante para a maioria, os jovens portugueses optavam por ir à *Feira da Ladra*<sup>20</sup> (Figuras 4) comprar roupa relacionada com o serviço militar (calças, botas, entre outros). O conceito de *illusio* de Bourdieu (1996) parece-nos fulcral para compreendermos

<sup>20</sup> Feira de antiguidades, considerado como o maior mercado de rua de Lisboa. Lá podia-se comprar roupa, acessórios e roupa, bem como era o principal ponto de encontro dos jovens *punk* lisboetas.

esta realidade. O *punk* e o DIY em Portugal foram sobretudo uma atitude não uma materialidade: como nos diz um entrevistado “as tribos heavy metal, as tribos do *punk*, as tribos do *punk goth*, as tribos dos skinheads só surgirão mais tarde, lá para 1984; e com as tribos surgem consumos e locais específicos para cada uma delas.” (Pedro, 56 anos, guitarrista e dono de um bar, Lisboa<sup>21</sup>).

Não nos podemos esquecer que ao falarmos em moda *punk*, temos de referir o *punk* como género musical. Relação, aliás, já evocada. É fácil perceber que – atendendo ao contexto geográfico e social até aqui retratado – em Portugal não proliferavam espaços para se ouvir música *punk* – sendo que estes espaços seriam porventura as *passerelles* das estéticas *punk*. Nas entrevistas, emerge o *Dramático* de Cascais<sup>22</sup>, em Lisboa, como um ponto de referência, mas também o *Jamaica*<sup>23</sup>. Paralelamente, estes jovens andarem de tasca em tasca na zona do Bairro Alto. À época, o Bairro Alto era ainda um lugar onde proliferavam inúmeras gráficas, o que alimentava a criatividade dos jovens e suas práticas DIY ligadas à roupa e aos acessórios. Aferimos nos discursos dos entrevistados que muitos concertos eram realizados informalmente em liceus, tais como, o liceu Emílio Navarro ou o liceu D. Pedro V – ambos em Lisboa -, onde chegaram a atuar bandas como os *Xutos & Pontapés*<sup>24</sup> ou os *Faíscas*<sup>25</sup>. Tudo na época era improvisado e readaptado, algo que transitou para a década seguinte, transformando-se.

<sup>21</sup> Entrevista concedida por Pedro. Entrevista 201. [19 dez. 2016]. Entrevistadora: Paula Guerra. Lisboa, 2016. Arquivo.mp3 (112 min.).

<sup>22</sup> O Pavilhão Dramático de Cascais foi inaugurado no dia 20 de novembro de 1971 e tinha a maior lotação do País - 10 mil pessoas. Neste espaço, realizaram-se alguns dos mais emblemáticos concertos de rock em terras portuguesas: Stranglers, Tubes, Dr. Feelgood, Steve Harley, Gang Of Four, Ian Dury, Dexys Midnight Runners, Lene Lovich, Lou Reed, Ramones Clash, Iggy Pop, Boomtown Rats, Kiss, PIL, Gary Moore, James Brown, Brian May, WASP, Judas Priest, Extreme, Machine Head, Megadeth e Manowar. Começou a ser demolido em 2005.

<sup>23</sup> Uma discoteca que começou por ser um bar de alterne, mas que passa a ser um espaço destinado ao consumo de música alternativa. Jamaica, Tokyo e Europa eram as três discotecas mais famosas de Lisboa. O bar teve o seu período áureo depois, nos anos 80 e 90, mas a época verdadeiramente marcante aconteceu entre 1978 e 1979, quando o Jamaica já não era só uma casa de alterne, mas não era ainda a discoteca da moda. Mais informações sobre a histórica do Jamaica em: <https://www.publico.pt/2016/03/13/sociedade/noticia/vi-a-tua-filha-sair-de-um-bar-no-cais-do-sodre-1725852>

<sup>24</sup> São uma banda *rock* portuguesa, formada em 1978 que era formada por Kalú, Tim, João Cabeleira e Zé Pedro (que faleceu em 2017). A explosão mediática desta banda aconteceu em 1987 com o álbum *Circo de Feras* e os seus mega sucessos «Contentores», «Não sou o único» e «N>América». São considerados uma das bandas mais icónicas portuguesas, estando ainda hoje ativos.

<sup>25</sup> Os Faíscas foram a primeira banda portuguesa de *punk rock*, formada em Lisboa, em 1977, por Paulo Pedro Gonçalves, Pedro Ayres Magalhães, Jorge Lee e Emanuel Ramalho. Tiveram uma passagem efémera, terminando a atividade em 1979, com a gravação apenas de uma maqueta na Rádio Comercial.

FIGURA 4 - OS PRIMEIROS PUNKS DE LISBOA AO SÁBADO DE MANHÃ NA FEIRA DA LADRA.



FONTE: Blog Rock das Cadeias, <http://rockdascadeias.blogspot.pt/2012/02/entrevista-com-rui-rocker-choque-crise.html> segundo licença CC-BY-NC-ND 4.0, 2020.

### ***Lust for Life. Moda, (pós)-punk, resistência e implantação do DIY nos anos 1980***

Com o início da década de 1980, quebra-se o isolamento de Portugal face a outros países, sendo que passa a ser abraçada uma atitude mais cosmopolita acentuada pela entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia em 1986 (GUERRA, 2021a). As mudanças na sociedade portuguesa protagonizaram uma verdadeira *revolução cultural*, algo que se verificou especialmente nas estéticas, na moda, nos eventos culturais e artísticos e no surgimento de espaços de fruição musical, tais como o *Rock Rendez-Vous*<sup>26</sup> ou o *Frágil*<sup>27</sup>. Nestes espaços, os brilhos, os chumaços e os cabelos armados começam a entrar nas pistas de dança e a misturar-se com estéticas *punk*, *pós-punks* e vanguardistas (Figuras 5). Por contraponto, na mesma década, em cidades como Londres, a moda *punk* já se tinha tornado viral. A filosofia e o *ethos* DIY não eram tão evidentes, nem sequer tão importantes, porque a estética *punk* e seu consumo se tinham massificado (SKLAR ET AL., 2021). As transações da moda *punk* já se haviam complexificado, vendendo-se de *punks* para *punks* e de *punks* para não-punks. Paralelamente, para além de aumentar o consumo da estética *punk*, aumentava a presença desta estética nos média (MUGGLETON, 2006).

<sup>26</sup> O Rock Rendez-Vous foi considerado um dos mais importantes espaços da música rock em Portugal durante os anos 1980, sendo hoje recordado como um lugar mítico. Localizava-se no antigo cinema Universal, na Rua da Beneficência, 175, em Lisboa. A abertura, deu-se a 18 de dezembro de 1980. Encerrou a 27 de julho de 1990 e foi demolido.

<sup>27</sup> Em 1982, abriu o Frágil, uma discoteca no Bairro Alto, na Rua da Atalaia, por onde passaram artistas, jornalistas, atores, escritores, músicos, estilistas. Toda a movida de Lisboa. Espaço cosmopolita, aberto, contemporâneo que revolucionou o conceito de discoteca em Portugal.

O próprio conceito de tribo de Maffesoli (1996) é determinante para compreendermos estas subculturas que se deixam influir pelo mundo pós-moderno (BENNETT, 1999). Se Sklar *et al.* (2021) enunciam que as tribos utilizam as transações comerciais numa tentativa de se diferenciarem da corrente dominante. O local e a forma como o item ou acessório era adaptado, eram elementos que diferenciavam os *punks* portugueses na década de 1980 e, nesse sentido, o DIY era uma forma de mostrar que eram “punks autênticos” e que não sucumbiam à moda ou às estéticas *mainstream*. O DIY, neste contexto, evidencia-se como uma espécie de experiência sensitiva face às qualidades simbólicas de cada item, acessório ou roupa, que proporcionava prazer e satisfação (FIORE, 2010). Por mais afastada que as estéticas *punk* e *pós-punk* portuguesas pudessem estar da estética londrina, as mesmas criavam uma *silhueta* que proporcionava a criação de quadros de referência aos indivíduos (DELONG, 1998) acerca da pertença a (sub)culturas, a tribos (HEBDIGE, 2018). No dealbar da década de 1980, emerge uma coincidência interessante entre o *punk* e o *pós-punk* à escala portuguesa, motivada pela crescente abertura da sociedade portuguesa à Europa e ao mundo (Figuras 6). Como nos refere uma entrevistada de Cristina L. Duarte (2016: 230): “Aos 20 anos Paula andava à procura de uma identidade. No início da década de 80 em Portugal o *punk* fazia-se sentir, musicalmente, em Lisboa. “Tinha a mania de fazer roupas, pois aprendi a fazê-las. Estava na altura na Faculdade de Psicologia. Foi depois que me tornei mais alternativa. Não tinha um grupo muito definido, sentia-me à margem de muita gente.”

FIGURA 5 - XUTOS & PONTAPÉS NO ROCK RENDEZ-VOUS EM 1983





FONTE: Arquivo KISMIF. Cedidas por Viúva de Peter Machado.

FIGURA 6 - ANAMAR, CANTORA E A PRIMEIRA MULHER PORTEIRA/RECECIONISTA DE UMA DISCOTECA - O FRÁGIL - EM 1982



FONTE: Arquivo KISMIF. Cedidas por Viúva de Peter Machado.



No início da década de 1980, os jovens *punks* ainda percorriam as casas de ferragens tradicionais em busca de tachas que depois eram marteladas em cintos convencionais para se transmutarem em cintos *punk*. Apesar da crescente abertura ao cosmopolitismo por parte da sociedade portuguesa, estes jovens que aderiram à estética e à moda *punk* ainda eram vistos com estranheza pela sociedade portuguesa. Vários entrevistados referem que eram *olhados de lado* quando caminhavam pelas ruas com o cabelo verde ou as jovens com os cabelos rapados e botas *Doc Martens*. Alguns dos nossos interlocutores, mencionaram que, na década de 1980, ainda se vestiam com roupas antigas – hoje tidas como *vintage* –, por exemplo, os vestidos da avó ou os casacos do avô. É também nesta época que começam a emergir as lojas de roupa em segunda mão, tais como a *Dona Irene* e a *Madame Bittencourt*<sup>28</sup> que paulatinamente se tornaram no ponto de consolidação para o exercício de uma *praxis* DIY. Além destas duas lojas, é também importante conferir destaque aos *Armazéns Grandella*<sup>29</sup>, onde se podiam comprar tecidos para posteriormente criar roupas personalizadas. Uma das nossas entrevistadas refere que este era o seu local preferido pois aí encontrava tecidos que rememoravam a estética Dadaísta.

FIGURA 7 - ONDINA PIRES ENVERGANDO UMA T-SHIRT PINTADA À MÃO – POR ELA PRÓPRIA - COM CARIMBOS E TINTA DE TECIDO EM 1983



FONTE: Arquivo KISMIF. Cedida por Ondina Pires.

<sup>28</sup> Estas duas lojas baseavam-se na comercialização de uma estética *vintage*, no sentido em que eram duas lojas de roupa em segunda mão que promoviam o surgimento de novas linhas de estilo, que faziam lembrar os períodos retro dos anos 1920 e 1930. Além da loja de Ana Salazar e da *por-fi-ri-os contraste*, foram duas das principais responsáveis pelo fomento do gosto e do consumo de moda pelos jovens portugueses.

<sup>29</sup> Armazéns históricos, inspirados nos *Printemps* de Paris, foram uns dos primeiros a introduzir o anúncio comercial e a possibilidade de trocar ou reembolsar o dinheiro, caso o cliente não gostasse do produto. Era um grandioso armazém que se apoiava na mesma lógica de atuação dos armazéns parisienses. Contudo, em 1988, deu-se um incêndio dos armazéns que acabou por destruir os armazéns, bem como mais dezoito edifícios.

FIGURA 8 - ONDINA PIRES ENVERGANDO CASACOS  
COSTUMIZADOS POR ELA PRÓPRIA COM BOTÕES EM 1983



FONTE: Arquivo KISMIF. Cedidas por Ondina Pires.

Claramente que estas (sub)culturas urbanas eram predominantemente masculinas como temos demonstrado em vários trabalhos (GUERRA, 2014; GUERRA; BENNETT, 2020). As mulheres que participavam nestas cenas usavam *Doc Martens*, meias de rede, blusões de cabedal, *perfects*, os blusões de ganga também da *Levi's*, as saias curtinhas de escocês ou de pele, as calças de pele também (Figuras 7 e 8). Muitas *t-shirts* pintadas à mão. Outros entrevistados aludiam que vasculhavam essas lojas em busca de *bombers* que lembravam os lixeiros, sendo que posteriormente os embelezavam com *spikes*, tachas, correntes e fechos; o uso de *jeans* era frequente, bem como o cabedal (Figuras 9 e 10). Por outro lado, é também evidenciado, nas entrevistas, que a estética militar estava muito presente na moda dos jovens *punk* portugueses, isto porque pretendiam romper com a estética que vigorava na época: a dos *betos*<sup>30</sup> que se pautava pelo uso de casacos de penas,

<sup>30</sup> Trata-se de um substantivo coloquial correspondente identificativo de um ator social, geralmente jovem, pertencente a um meio abastado e socialmente favorecido, que usa roupas e acessórios caros e frequenta os lugares da moda.

sapatos de vela e os cabelos *slick* bem penteados. Com efeito, esta estética, mais agressiva e dissonante, enfatizava-se ainda mais quando os jovens começavam a pertencer ou a criar bandas *punks*. Ao que acresce, ainda na década de 1980, o início da vida noturna e o quente cultivo da imagem (GUERRA; FIGUEREDO, 2020), traduzido numa maior preocupação na escolha das roupas, das cores, dos penteados, da maquiagem, dos acessórios, entre outros. De notar, igualmente, neste contexto, o surgimento dos primeiros centros comerciais, no sentido em que estes eram vistos como polos de consumo cultural, nos quais era frequente a existência de cinema, bares, discotecas, lojas de discos, entre outros. Em Lisboa podemos destacar o *City no* qual se podiam comprar *badges* “e outros acessórios que vinham de Londres, *t-shirts* com os *Dead Kennedys*, com os *Cramps*, etc.” (Miguel, 55 anos, designer e cantor, Lisboa<sup>31</sup>) e na cidade do Porto – a segunda metrópole – patenteamos o *Centro Comercial Brasília* e o *Centro Comercial Dallas* que se afiguravam como o principal *hub* das subculturas juvenis portuenses.

Cristina L. Duarte assinala que junto das suas entrevistas:

“(…) todas as participantes relatam aqui uma história das subculturas, que circulam através de revistas e de estilos. Diz-nos Paula: ‘Estou a lembrar-me por exemplo de ter sido influenciada pela *The Face*, as revistas inglesas dessa fase, e também as francesas. Depois também quis ir a Londres ver essa cena toda. E comprar coisas. E ir a Paris também. Por isso, era a cultura inglesa e a cultura francesa também. Até mais do que a americana. Não sei se é típico de Lisboa sermos mais influenciados pela Europa. Comecei a estudar moda europeia, japonesa, estive inscrita num curso de estilismo, mas acho que não acabei. Porque não sabia o que queria ser. Houve uma altura em que pensei que queria ser estilista, depois até estive a trabalhar nas revistas de moda, a fazer estilismo. (...) Mas aí já estava a estudar arte.’ (DUARTE, 2016: 231).

FIGURA 9 - LUÍS BRITO DA BANDA CIANETO EM 1985.



FONTE: Arquivo KISMIF. Cedida por Luís Brito.

<sup>31</sup> Entrevista concedida por Miguel. Entrevista 193. [11 dez. 2017]. Entrevistadora: Paula Guerra. Lisboa, 2016. Arquivo.mp3 (87 min.)

FIGURA 10 - MARIA RITA NO BAIRRO CAMPO DE OURIQUE EM LISBOA EM 1985.



FONTE: Arquivo KISMIF. Cedida por Maria Rita

Na década de 1980, várias referências que começam a surgir e a marcar a diferença no panorama nacional, em parte pela estética que adotavam e que viriam a influenciar decisivamente os jovens *punks* “da primeira vaga” como alguns dos nossos entrevistados se intitulam. A primeira referência são as irmãs Castilho (ver Figuras 11) que se lançaram no mundo da moda nos finais da década de 1970. Numa reportagem realizada por Nuno Beirão Vieira (2011, online), são apresentadas como sendo “modelos, anoréticas, *punks*, criadoras de moda, personagens imaginárias da longa-metragem que dirigem: a sua própria vida”. Estas irmãs ficaram conhecidas pela sua disruptividade e estranheza, especialmente pela sua

criação de peças bizarras: “sarcófagos convertidos em camas, luvas de látex sem dedos, mangueiras que viraram cintos” (VIEIRA, 2011: online). Atualmente, as irmãs Castilho são conhecidas como Targus e Volpina. Estas irmãs sempre se pautaram pela diferença, sendo representadas como o resultado de uma combinação caótica de influências: botas pesadas que lembravam a estética *punk*; roupas pretas que remetem para os *cowboys*; uso de maquiagem que transmite uma *vibe* gótica e vampiresca. É indiscutível o papel que as irmãs Castilho desempenharam na moda *punk*, especialmente no contexto portuense. Diversos entrevistados referem a sua importância para a moda *punk* e/ou alternativa, denunciando os episódios de violência física e verbal de que eram alvo nas ruas ou nos transportes públicos, apenas por serem diferentes.

Na mesma linha, diríamos transgressiva, é incontornável a referência ao artista e *fashionista* António Variações<sup>32</sup> (GUERRA, 2017b) pela sua estética disruptiva: usando casacos com pormenores brilhantes ou plumas; envergando calças de pele, correntes, botas militares e calças cargo; colocando brincos e anéis vistosos; usando cintos largos e boinas; ostentando barba alourada, sombras fortes e coloridas e *slick hair*. Na sua barbearia – a primeira unissexo em Portugal e justamente intitulada *É pró Menino e pró Menina* – aplicava referências estéticas nos cabelos e barbas muito fundadas numa lógica de multi-narrativas tão ao gosto da classe urbana juvenil emergente. Outra figura de referência era Nito Gonçalves, que participou de vários projetos musicais *punk*, tais como os *Mecos*, *Extrema União* ou os *É M’as Foice* em Coimbra (Figuras 12). Nito também era um ávido defensor da prática DIY, sendo que era ele que fazia as suas roupas. Retenhamos algumas das suas palavras.

Sempre tive jeito com as mãos, e a minha mãe tinha uma máquina de costura daquelas já de pedal. Primeiro, comecei a fazer bainhas e apertar calças para amigos meus, cobrava, claro. Era uma forma de arranjar dinheiro. Depois as calças rompiam-se e, por exemplo, tecido azul é giro e iam fazendo essas coisas. Depois com *t-shirts*, comprava *t-shirts* brancas e comprava tinta e depois pintava as *t-shirts*. Iam fazendo isso. Blusões também, comprava em segunda mão, depois pintava-os. (Nito, 49 anos, Licenciatura, Decorador de interiores, Coimbra<sup>33</sup>).

Era moicano estilo *Taxi Driver*, à Robert De Niro, mas mais pequenino, o meu pai viu-me e disse ‘Se ainda estiveres assim à hora de almoço ponho-te fora de casa’ e eu disse ‘Não é preciso, eu saio já’ e saí de casa. Estive um mês fora de casa. (Nito, 49 anos, Licenciatura, Decorador de interiores, Coimbra).

<sup>32</sup> António Joaquim Rodrigues Ribeiro, conhecido por António Variações (1944 – 1984) foi um cantor e compositor português do início dos anos 1980. A sua curta discografia (e vida) - composta pelos álbuns *Anjo da guarda* (1983) e *Dar & Receber* (1984) - continuou e continua a influenciar a música portuguesa nas décadas posteriores, deixando um legado ímpar para os tempos vindouros.

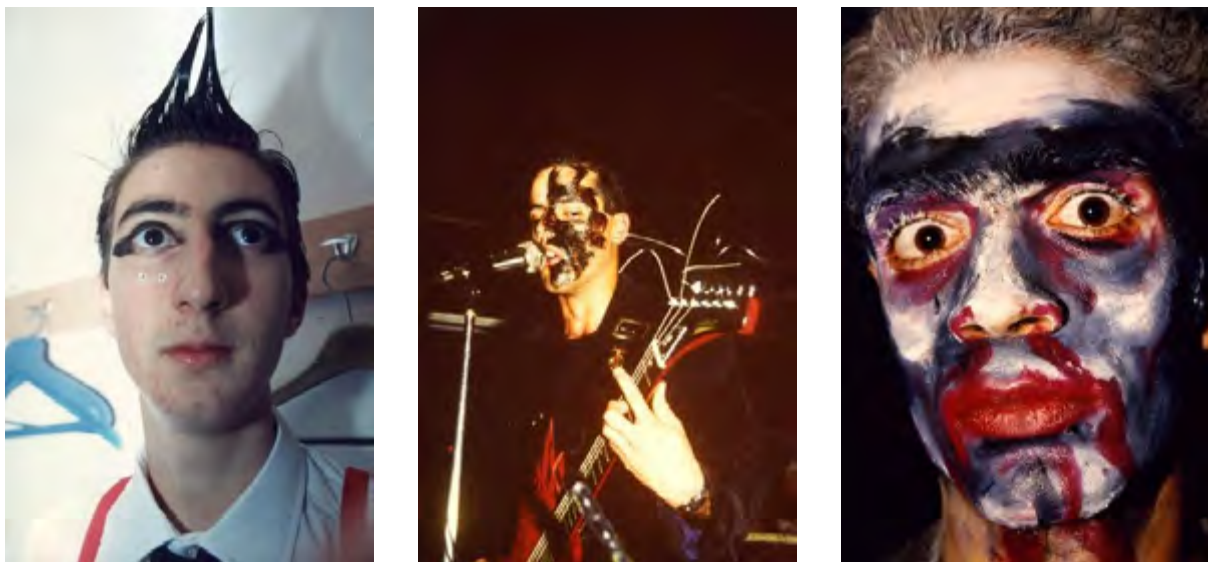
<sup>33</sup> Entrevista concedida por Nito Gonçalves. Entrevista 198. [15 ago. 2015]. Entrevistadora: Paula Guerra. Coimbra, 2015. Arquivo.mp3 (56 min.).

FIGURAS 11 - TARGUS E VOLPINA NUM ENSAIO FOTOGRÁFICO  
FEITO POR NUNO MIRANDA PARA A VICE (2011)



FONTE: Nuno Miranda, disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/3dztg9y/a-cave-voadora-segundo-licença-CC-BY-NC-ND-4.0,2020>.

FIGURA 12 - STYLING DA BANDA É M'AS FOICE EM 1984



FONTE: Arquivo KISMIF. Cedidas por João Nito.

Nito, ao longo do tempo, e através dos convívios que se proporcionavam nas idas à *Feira da Ladra*, começa a aproximar-se de outras referências da estética *punk* em Portugal, tais como *João Ribas*<sup>34</sup> ou *Beto Punk*<sup>35</sup>. Refira-se que esses convívios se cimentavam em torno da noite e da frequência de espaços como o *Rock Rendez-Vous* e dos concertos *punk*, sendo a partir desta data (1984-1986) que a estética *punk* e *pós-punk* adquire mais força na sociedade portuguesa, isto porque começa a criar-se uma cultura de saídas em torno dos concertos das bandas. Importante é realçar que essa cultura de saídas não tinha só na música o seu móbil, mas também nas roupas, nas estéticas, nas sociabilidades - que apareciam cada vez mais interligadas. Assim, muitos concertos eram feitos em conjunto com eventos de moda. E nas cenas emergentes, os estilistas/designers de moda começaram a ter um papel-chave, a par dos músicos, dos realizadores de cinema, dos arquitetos, dos fotógrafos.

Deste modo, a moda e suas estratégias DIY começam a tornar-se mais visíveis. Em 1985 e 1986, o *styling* de bandas começa a impor-se nomeadamente pela mão de Paula Lima (Figuras 13 e 14)<sup>36</sup> e de Paula Moiré também era estilista e fazia as roupas para a vocalista dos *Rádio Macau*<sup>37</sup> (ver Figura 15). Paralelamente, também eram feitos - no início da década

<sup>34</sup> Foi um músico, cantor, compositor, letrista, e instrumentista português que se distinguiu no *punk rock* português. Foi membro fundador das bandas *Ku de Judas*, *Censurados* e *Tara Perdida*.

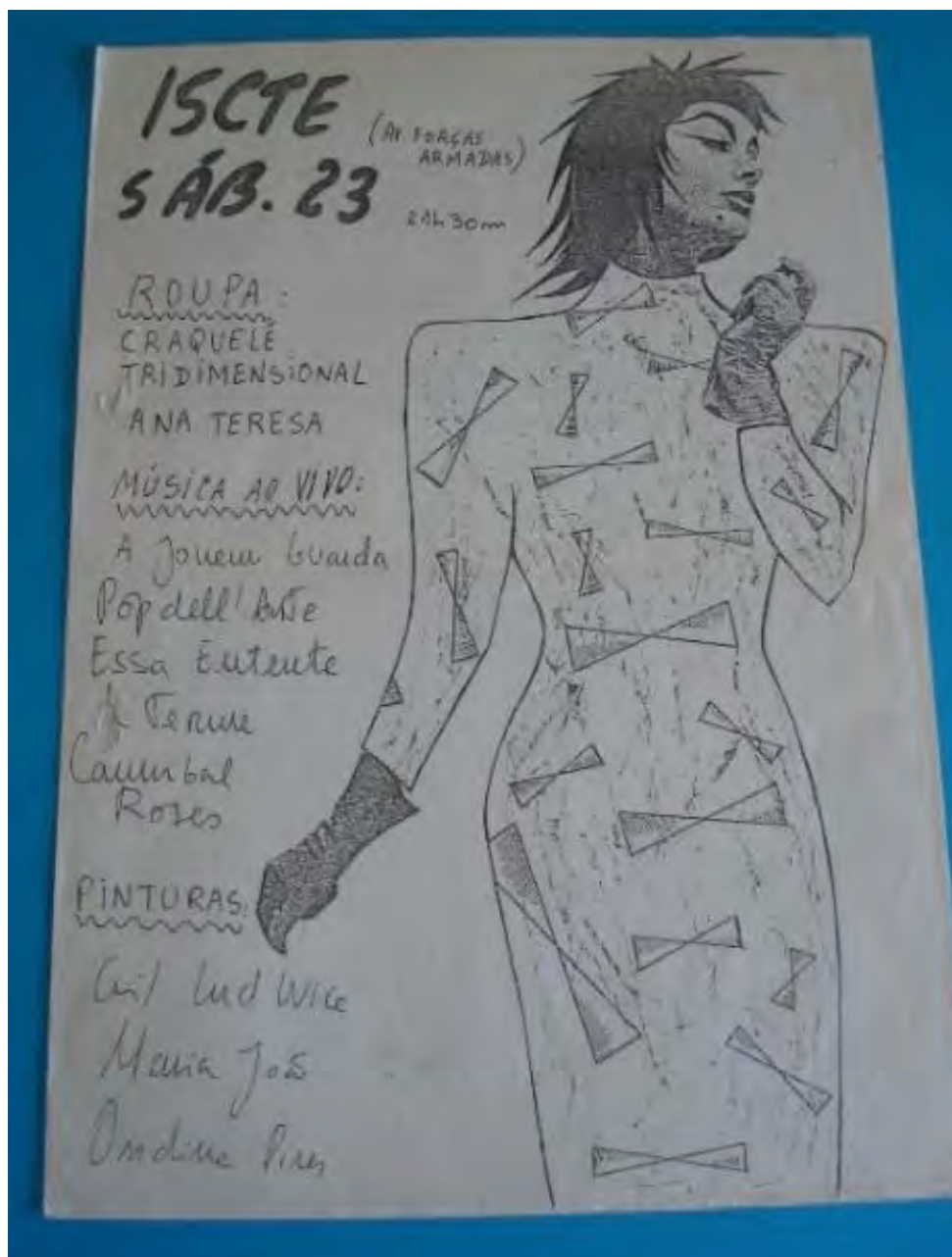
<sup>35</sup> Beto Punk referiu numa entrevista - no âmbito do KISMIF Project - que foi o primeiro *punk* a ter um moicano em Portugal.

<sup>36</sup> Estilista e responsável pelas roupas de bandas tais como os Pop Dell'Arte.

<sup>37</sup> São uma banda portuguesa formada no início dos anos 1980. O principal êxito da banda é o tema *O Anzol*, que foi incluído no terceiro álbum da banda, *O Elevador da Glória*.

de 1980 – inúmeros cartazes para anunciar concertos e desfiles de moda e que juntavam nomes da música, da moda e da pintura. Em meados da década de 1980 começam a surgir os chamados “punks de segunda vaga”. A estes já era possível comprar alguns acessórios *punk* em Lisboa e viajar para Londres para trazerem roupas “verdadeiramente” *punk*. Como nos refere Duarte (2016: 264) “A adesão à Comunidade Económica Europeia em janeiro de 1986 abriu Portugal não só aos novos consumos (culturais, estéticos, de moda), colocando o país a navegar de feição aos ventos de mudança que se experimentavam desde a década anterior.”

FIGURA 13 - DESENHO DE PAULA LIMA REFERENTE A UM CONCERTO DOS POP DELL'ARTE EM 1985.



FONTE: Arquivo KISMIF. Ceadas por Ondina Pires.



FIGURA 14 - Anúncio no jornal Blitz de eventos que iam acontecer no ISCTE em 1985.



FONTE: Arquivo KISMIF. Cedidas por Ondina Pires.

FIGURA 15 - XANA, VOCALISTA DA BANDA RÁDIO MACAU, EM CONCERTO  
E COM *STYLING* FEITO POR PAULA MOIRÉ EM 1985.



FONTE: Arquivo KISMIF. Cedida por Viúva de Peter Machado.

Neste contexto, destaca-se, especificamente, um evento determinante para a abertura efetiva de Portugal ao cosmopolitismo - as *Manobras de Maio*<sup>38</sup> (ver Figuras 16), que tiveram lugar no ano de 1985 e que vieram não só a agitar a cidade de Lisboa, mas também a moda e a arte um pouco por todo o país. Foi um acontecimento inédito que se baseou numa

<sup>38</sup> Este nome foi dado por Manuel Tavares, jornalista do Jornal Expresso da época, e foi inspirado na loja *Manobra* que Mariana Cachulo. Nessa loja vendia-se roupa, cerâmica, mas também se organizavam jantares e concertos. A loja foi fundada por Mariana, em parceria com o ator João Romão e a designer Rita Lopes Alves. Para mais informações: <https://observador.pt/2016/05/17/lisboa-passou-sao-30-anos-manobras-maio/>

espécie de desfiles improvisados e concertos que pretendiam tornar a moda mais *arty* e pública, devido principalmente às criações de Ana Salazar (DUARTE, 2002), José Carlos ou Manuela Gonçalves (MOURA, 2016), abrindo as ruas de Lisboa a uma *passerelle* e a ideias contracorrente e interventivas. De referir que as Manobras de Maio foram determinantes para promover a participação das mulheres nestas (sub)culturas, algo que na década de 1980 ainda era muito incipiente. Neste sentido, a própria *movida*<sup>39</sup> dos oitenta passa a ter pontos de interceção com os eventos sequentes às *Manobras de Maio*, como são os casos já enunciados do *Frágil* e do *Rock Rendez-Vous*<sup>40</sup>, uma vez que se tornaram pontos de confluência e de interação entre as comunidades mais intelectuais e artísticas de Lisboa. Estas cenas artísticas, musicais e culturais congregavam as estéticas alternativas decorrentes do caudal do *punk* e do *pós-punk* nos anos oitenta em Lisboa e no Porto.

FIGURA 16 - MANOBRAS DE MAIO E OS DESFILES DE MODA NA RUA DO SÉCULO EM LISBOA EM 1986



FONTE: João Tuna. Disponível em: <https://joaotuna.com/MANOBRAS-DE-MAIO-1987-1995> segundo licença CC-BY-NC-ND 4.0, 2020.

<sup>39</sup> Nome dado à dinâmica artística, cultural, musical e de moda vivida em Lisboa a exemplo da *movida madilrenã*.

<sup>40</sup> Além destes espaços são de destacar outros, tais como a *Ocarina* ou o *Gingão*.

## ***Out of Step. O desenvolvimento do DIY nos movimentos sociais e lifestyles alternativos nos anos 1990***

Como nos demonstram Guerra e Figueredo (2019), o *punk* é muito mais do que um gênero musical que satisfazia as necessidades dos jovens inconformados da sociedade inglesa e portuguesa. Era um estilo e uma filosofia de vida. O DIY, nesse sentido, assume-se como um elemento mutável dessa mesma cultura e movimento, no sentido em que se adaptava (e adapta) às demandas sociais e individuais. Se o *punk* e principalmente o DIY são uma atitude (ALMILA; INGLIS, 2020), então o seu principal inimigo é a (sua) institucionalização, e neste sentido devemos destacar o papel que desempenharam as revistas e os jornais de música. Ora, se na década de 1980 se assiste a uma proliferação de lojas e de concertos *punk*, nos anos 1990, tudo parece diluir-se. Nesta década, os jovens portugueses passam a ter conhecimento de outros gêneros musicais tais como o *grind* ou o *crossover*. Também o movimento *no wave* de Nova Iorque, encabeçado por artistas como *Lydia Lunch*<sup>41</sup> começa a introduzir novas estéticas. Pouco depois, também surge a onda de Seattle com a *Sub-Pop*<sup>42</sup>, os *Nirvana*, os *Mudhoney*, os *Pearl Jam* e uma procura de autenticidade do *punk* na banalidade dos quotidianos. São cada vez menos os *punks* que evidenciam marcas estéticas no uso da roupa; os poucos que o fazem - quase exclusivamente da “primeira vaga” - mantêm o cabedal preto, as correntes, os alfinetes dama, entre outros apontamentos. Mas os moicanos (Figura 17) parecem ter sido abandonados, ou melhor, agora só servem para os turistas tirarem fotos. Na década de 1990, continuam a proliferar espaços de concertos, bares e discotecas, elevando a fasquia de um movimento que vinha a crescer desde meados da década de 1980. Espaços como o *Ritz Club*<sup>43</sup> ou a *Caixa Económica Operária*<sup>44</sup> são mencionados - nas entrevistas - como referências para concertos, encontros e sociabilidades. Principia, portanto, a assistir-se a uma fragmentação das estéticas, dos gostos e dos consumos, fruto de uma maior variedade de subgêneros. Evidencia-se a preponderância e a influência do *no wave* e do *grunge* na década de 1990, com o surgimento de várias bandas de culto que, apesar de terem uma ligação ao gênero *punk* da década de 1970, acabam por se afastar do mesmo, ao criar uma sonoridade específica e uma nova estética; os *Nirvana* e Kurt Cobain são os paradigmas desta sonoridade e desta estética.

<sup>41</sup> É uma cantora, poeta, escritora e atriz americana. Foi a fundadora da banda *no wave* chamada *Teenage Jesus & the Jerks* em 1976 com seu parceiro artístico, o músico James Chance.

<sup>42</sup> Editora independente de Seattle, Washington, famosa por ser a primeira a contratar *Nirvana*, *Soundgarden*, e várias bandas que formariam o histórico movimento *grunge*, uma vertente do rock que marcou a década de 90

<sup>43</sup> O Ritz Clube é uma casa de espetáculos na Rua da Glória (Praça da Alegria), em Lisboa. Depois de 12 anos encerrado, reabriu finalmente a 16 de Maio de 2012, renovado e com novos proprietários. Foi inaugurado em pleno período ditatorial como cabaret, tornou-se um local de referência da vida boémia da cidade. Após o 25 de Abril de 1974, a sala passa a estar ligada a música africana, o reggae, música de intervenção, bem a apresentação de novas bandas pop/rock.

<sup>44</sup> É uma cooperativa onde se organizam há mais de 20 anos concertos alternativos em Lisboa. Mais informações: <https://www.facebook.com/caixaeconomicaoperaria/>

É nesta altura que se começa a verificar a existência de uma mistura “onde se vai buscar um bocadinho da estética *punk*, que, entretanto, já foi bastante adulterada” (Luís, 60 anos, dono de um bar, Lisboa<sup>45</sup>).

FIGURA 17 - Xico Punk com a sua banda Porcos Sujos, no Ritz Club, nos anos 1990



FONTE: Projeto KISMIF. Cedida por Francisco Dias.

Consideramos ser significativamente mais complexa a tarefa de descrever as estéticas e a(s) moda(s) da década de 1990 do que das duas décadas anteriores. Tal prende-se essencialmente com duas razões: em primeiro lugar, pelo facto de não haver documentação ou produção científica avultadas em torno destas temáticas no contexto português; em segundo, a realidade social, económica e cultural da década de 1990 diferencia-se significativamente da das décadas anteriores. O acesso a roupas, a lojas, a discos, a revistas, a viagens tornou-se mais democratizado. Múltiplos entrevistados mencionaram que nos anos 1990

<sup>45</sup> Entrevista concedida por Luísa. Entrevista 64. [30 jun. 2014]. Entrevistadora: Paula Guerra. Lisboa, 2014. Arquivo.mp3 (41 min.)

tudo se diluiu e o surgimento da Internet contribuiu, em muito, para tal. Autores como Luvaas (2012), em contrapartida, afirmam que por mais democráticas que as novas tecnologias tenham sido, as gerações mais jovens mantiveram-se fiéis à filosofia DIY, transformando-se em produtores musicais, como é, precisamente, o caso de Elsa Pires, a promotora da *Bee Keeper*<sup>46</sup>, uma das mais importantes gravadoras/editoras da cena musical alternativa e independente portuguesa dos anos 90, e que sempre se pautou por uma estética DIY. Ora, o DIY aqui era visto como o veículo que permitia a manutenção da essência da música, sendo que tudo era feito de forma artesanal. Deste modo, Elsa era um exemplo acabado da funcionalidade do DIY na década de 1990, isto é, de uma prática que era direcionada para a produção artística e para a transmissão de uma mensagem. Com efeito, o DIY, nesta época e associado à indústria artística, tornou-se na principal forma de vivência destes jovens: eles publicavam e faziam os seus fanzines, criavam *websites* de *fandom*, gravavam álbuns nos seus quartos e continuavam a fazer as suas próprias roupas (ver Figuras 18, 19 e 20).

FIGURA 18 - SUSPIRA FRANKLYN DO GRUPO LES BATON ROUGE EM CONCERTO EM 1997



FONTE: Projeto KISMIF. Cedida por Ondina Pires.

<sup>46</sup> A *Bee Keeper* foi uma editora independente, de música alternativa, criada na década de 1990, em Lisboa, por Elsa Pires, que morreu em 2002. Mais informações sobre a *Bee Keeper* podem ser obtidas aqui: <https://mag.sapo.pt/showbiz/artigos/artistas-criam-ineditos-para-homenagear-editora-dos-anos-1990-bee-keeper>

FIGURA 19 TIME-X, CIRCA 1999/2000



FONTE: Projeto KISMIF. Cedida por Nuno Sota.

FIGURA 20 - X-ACTO NA DÉCADA DE 1990



FONTE: PROJETO KISMIF. CEDIDA POR PEDRO MATEUS.

É também no início da década de 1990 que encerra o *Rock Rendez-Vous* e com ele uma série de eventos associados ao (pós)-*punk*, e com isso deu-se uma diluição dos espaços e das estéticas, o que faz com que alguns dos nossos interlocutores afirmem que atualmente não exista nada ligado ao *punk*. Pode afirmar-se que o mesmo acabou por acontecer com a cultura DIY, tendo-se diluído e alastrado a vários estilos musicais, como o *indie* por exemplo. Com a proliferação das lojas de roupa e de acessórios, o DIY passa a estar intimamente associado com as práticas de criação e de produção artística. No nosso entendimento, o DIY desenvolveu-se e ampliou-se a outros domínios artísticos e sociais. O número de gravadoras também aumenta exponencialmente, todavia o seu crescimento não é democrático e muitos são deixados de parte. A facilidade de acesso a instrumentos e a equipamentos de gravação em segunda mão aumenta e, por isso mesmo, passamos a ver muitos artistas que começam a produzir as suas músicas, do seu agenciamento, da disseminação e da criação de *merchandising* a partir das suas casas. Guerra (2018) refere que o DIY associado à indústria musical passa a ser visto como uma forma de resistência à dominação capitalista da indústria (MCKAY, 1998). Assim, desde meados dos anos 1990, a cultura DIY prolifera, dando origem ao que pode ser apelidado de carreiras DIY, mantendo na sua génese os ideais defendidos pelos jovens artistas *punk* da década de 1970. Paralelamente, o DIY também passa a ser visto como uma forma de empoderamento e simultaneamente, como consubstanciação dos processos de aprendizagem e de valorização da independência. A moda ou a estética passam a ocupar um lugar subalterno face às práticas artísticas, até porque estas últimas passam a ser o epítome da oposição ao neoliberalismo que se instalara na sociedade portuguesa (GUERRA; BENNETT, 2015).



O espírito *punk* mantém-se vivo em parte devido à cena de Seattle e do *grunge*, como vimos. O DIY – nesta década – não só está inerentemente associado à indústria musical, como também à luta por causas, ganhando uma vertente mais interventiva por comparação com a década de 1980. Não que esta não estivesse presente anteriormente, tendo em conta a manifesta oposição face a uma sociedade *mainstream*, classista, estratificada, pobre e homogénea. Na década de 1990, esta atitude mais interventiva adquire novos contornos, ampliando-se, por força da disponibilidade de recursos que potenciam a sua divulgação. A música passa a ter uma mensagem muito mais politizada – algo claramente evidente no *hardcore*, em bandas como os *X-Acto*<sup>47</sup>, os *New Winds*<sup>48</sup> e os *Time-X*<sup>49</sup>. Mais do que o interesse na estética e na forma, o foco é o conteúdo. Diversas bandas como os *X-Acto* socorriam-se do *DIY* para personalizarem *t-shirts* – que vendiam nos concertos como *merchandising*.

Ao ser uma década marcada pela luta por causas, importa destacar que em 1991 surge a banda *Bikini Kill*<sup>50</sup> com a sua demo independente *Revolution Girl Style Now!*. É com esta banda que começa a ser enfatizado o movimento *Riot Grrrl*, um movimento que se baseava no questionamento da objetificação sexual das mulheres contrariando a ideia inicial de que o movimento *punk* proclamava a igualdade de género. Às mulheres eram-lhes negados papéis de liderança (REDDINGTON, 2003). Neste âmbito, como vimos atrás com Elsa Pires, o DIY adquire novos significados e sentidos. A moda volta a ser usada para “arrelhar a sociedade” – parafraseando as palavras das irmãs Castilho. As roupas justas são substituídas por peças *oversize* e as roupas de dormir passam a ser utilizadas durante o dia. A roupa rasgada, as calças velhas, os *tops* com remendos, os cabelos por pentear e a maquilhagem exagerada e malfeita, marcavam um pouco a estética do movimento *riot*. As roupas que eram usadas pelos homens passavam a serem reapropriadas pelas mulheres, numa tentativa de demonstrarem a igualdade entre ambos os géneros (MCROBBIE, 1980) ao contrário do que acontecia na década anterior, em que havia uma separação clara entre a estética masculina e a feminina. Afunilando para a questão da participação feminina e dos movimentos *riot*, autores como Almila e Inglis (2020) enunciam que o DIY representou uma parte significativa do movimento. Além da criação de fanzines feministas que apelavam à igualdade da mulher dentro do movimento, o DIY passa a ser o meio utilizado por estas jovens para se reapropriarem e subverterem a imagem das *girl bands*, como as *Spice Girls*, por exemplo. Desta feita, o DIY impregnava-se na construção de um imaginário da jovem rebelde e do *bad girl*

<sup>47</sup> Os *X-Acto* – oriundos de Queluz nas proximidades de Lisboa – foram a banda mais mediática dos anos 1990 no campo do *punk-hardcore* em Portugal. Iniciaram atividades em 1991 e terminaram em 1999.

<sup>48</sup> Foram uma banda portuguesa de *hardcore*. Era uma banda *vegan-straight edge* e tinha uma mensagem política e social nas suas músicas. Surgiram em 1997 e terminaram atividade em 2005. Para além de uma importante discografia, a banda lançou ainda várias cassetes em benefício de organizações de proteção aos animais e de organizações políticas.

<sup>49</sup> Trata-se de uma banda portuguesa de *hardcore-vegan-straight edge* do início dos anos 2000.

<sup>50</sup> São uma banda norte-americana de *punk rock* formada em Olympia, Washington em outubro de 1990. O grupo contava com a vocalista e compositora Kathleen Hanna, o guitarrista Billy Karren, a baixista Kathi Wilcox e a baterista Tobi Vail. A banda é considerada a pioneira do movimento *riot grrrl*, e era notória por letras com conteúdo feminista radical e performances incendiárias.

*look*. As roupas masculinizadas, os cortes de cabelo curtos e as maquiagens extravagantes, criadas e customizadas pelas próprias, pretendiam romper com a ideia da mulher artista sensual. Era uma total recusa em serem observadas como bonitas e, por sua vez, alvo de objetificação e sexualização. À escala nacional, as Voodoo Dolls em Coimbra e a Suspira Franklyn em Lisboa possuíram uma grande saliência.

Do ponto de vista estético, o DIY adquire muita força junto dos *fanzines*, prática essa que assume especial relevo na década de 1990 (GUERRA; QUINTELA, 2020). A acessibilidade à tecnologia conduz ao reforço de ideais como a da inovação e do ativismo. Deste modo, o DIY passa a estar ligado a outro tipo de expressões que não aquelas veiculadas pela moda: passa a materializar-se na escrita e nas colagens que compunham os *fanzines* transmitindo mensagens ativistas e de empoderamento feminino. Estas produções artísticas eram direcionadas para o público feminino, ou seja, eram uma espécie de fóruns políticos em que era possível uma contestação das representações dominantes das mulheres, que lhes permitia, além de construir novos conceitos de feminilidade, explorar formas de intervenção e de expressão. Alguns exemplos nesse sentido podem ser fornecidos, tais como *X.cute* ou *!Mulibu!*. Na década de 1990, o DIY era uma escolha que era feita com o intuito de rejeitar as normas e os ideais institucionalizados.

FIGURA 21- VODOO DOLLS EM 1995



FONTE - Projeto KISMIF. Cedida por Cristina Sousa

FIGURA 22 - !MULIBU! ÓRGÃO DE EXPRESSÃO E INFORMAÇÃO DO COLECTIVO DE MULHER LIBERTÁRIAS UNIDAS, N. 02



FONTE: Projeto KISMIF.

### ***Another World. Moda, institucionalização do DIY, screen ecologies e os slow fashion movements nos anos 2000.***

O DIY, nos anos 2000, passa por um indelével processo de institucionalização. Pretendemos aferir que o DIY, no caso da moda e das estéticas, acaba por adquirir outros significados e simbologias, no sentido em que o mesmo passa a ser incorporado no marketing de inúmeras multinacionais, tais como a IKEA ou a Flying Tiger. Simultaneamente, as próprias redes sociais vieram contribuir largamente para este processo de institucionalização, uma vez que o conteúdo digital sob o desígnio DIY explodiu em redes como o *Instagram*. Podemos também elencar aqui os vídeos publicados no canal de Youtube da Channel 4, um canal britânico, onde se podem ver vídeos que retratam o *American Dream*, ou seja, que transmitam a ideia de jovens adolescentes que através do uso do DIY se tornaram em donos de negócios multimilionários, tal como aconteceu com Dhillan Bhardwaj e ao seu negócio de *tie dye*<sup>51</sup>. Outras plataformas como o *Pinterest* têm sido alvo de um aumento de interesse por parte dos públicos, algo que se deve principalmente ao investimento feito na disseminação de vídeos DIY. Uma pesquisa rápida do servidor de busca desta plataforma pelo acrónimo “DIY” é suficiente para percebermos o nível de institucionalização e a sua translação para o universo da moda. O DIY surge em relação a vários domínios da vida privada e social, desde a casa, às roupas, aos acessórios, ao comércio, comida, entre muitos outros. Apesar de se ter institucionalizado e massificado, terá o DIY perdido a sua autenticidade?

Vejamos: a década de 1990 e os anos 2000 marcam-se por um conjunto de interseções que, eventualmente, acabam por ligar o (*pós*)-*punk* à *slow fashion*. Esta ligação desponta de um sentimento de contestação das condutas e dos gostos hegemónicos. A *slow fashion* emerge como um meio de resistência aos modos ortodoxos de consumismo. Os modos de resistência dos anos 1990 diversificaram-se, demonstrando a importância da *slow fashion*, especialmente por esta se assumir como uma oposição ao hipermodernismo acelerado e produtivista. Com a *slow fashion*, começam a emergir novos campos de possibilidades, bem como novas estéticas, narrativas, materiais e outros estilos de vida. Concomitantemente, a *slow fashion* surge como uma contestação ao sistema e aos códigos da moda contemporâneos, sendo de evidenciar a sua forte associação às práticas DIY, ainda que numa lógica diferente daquela perspectivada nas décadas anteriores. Para Almila e Inglis (2020), a moda *punk* estaria *condenada à morte*, porém, a sua filosofia não; em muito, por força da globalização capitalista que contribuiu para a massificação do consumo, o que não deixa de ser paradoxal dada a génese do movimento *punk*. Na atualidade, o DIY permanece vivo, ainda que sob outros auspícios, marcando presença, nomeadamente, nos movimentos como a *green fashion* ou ainda nos emergentes *slow fashion movements*. O DIY aliou-se à sustentabilidade, à ecologia e ao ambientalismo. Um exemplo que pode ser dado são os Solar Corona (ver Figura 23) uma banda na qual a *slow fashion* está presente, nomeadamente no consumo de peças de roupa e acessórios vintage. Além disso, nestes movimentos de *moda lenta* emergentes, podemos ver a materialização dos processos de globalização (LYOTARD, 1998) no sentido em que as identidades são maleáveis, isto é, a uma estética não mais pode ser associada a uma narrativa do *eu*, mas sim várias. Deste modo, o DIY, frequentemente, entra neste panorama enquanto meio de exteriorização dessas identidades em constante mudança.

<sup>51</sup> Disponível para consulta em: [https://www.youtube.com/watch?v=RNZTg4KRiNI&ab\\_channel=Channel4](https://www.youtube.com/watch?v=RNZTg4KRiNI&ab_channel=Channel4)

FIGURA 23 - SOLAR CORONA EM 2021



FONTE: <https://www.loversandlollypops.net/en/#m-#artist-solar-corona> segundo licença CC-BY-NC-ND 4.0, 2020.

Focando-nos no *green design*, autores como Keijing e Qi (2011) referem que se trata de um movimento que se baseia na demonstração das preocupações dos indivíduos em relação aos danos ecológicos e ambientais de que o planeta Terra é alvo. Se pensarmos um pouco, a génese do DIY centra-se no fornecimento de uma resposta alternativa aos problemas sociais vigentes. Nesse sentido, cotejámos que a sua génese se mantém, apesar de se encontrar direcionado para outros desafios sociais, diferentes daqueles do passado. Na verdade, como temos vindo a defender (UNSWORTH; MOONEY, 2019), o *punk* é, sobretudo, uma filosofia que, por sua vez, mobiliza outras no seu íntimo, tais como o DIY ou a moda lenta. Molda-se às dificuldades que vão emergindo no decorrer da vida e da interação em sociedade.

As lojas de roupa em segunda mão constituem um exemplo paradigmático. Se, na década de 1990, os jovens portugueses as frequentavam por questões económicas, atualmente frequentam-nas por motivos ecológicos e devido a preocupações com a sustentabilidade do planeta e dos materiais. Paralelamente – devido à massificação da indústria da moda e do DIY, como mencionamos –, o consumo de roupa *vintage* ou em segunda mão é tido como *cool*, alternativo e *hype*, aspeto esse potenciado pelas redes sociais e pelas *influencers* digitais. Os *green fashion design* – sob a égide da filosofia DIY – abrangem a proteção ambiental, enfatizam a reutilização, os trabalhos manuais e defendem uma existência harmoniosa com a natureza. O principal contributo do DIY é o de promover uma maior taxa de utilização do vestuário, a partir de uma baixa emissão de níveis de carbono. Não é de espantar que se mantenham ideais como o reaproveitamento de roupas velhas ou datadas, a desconstrução de outros designs, entre outros. Passamos a estar perante uma lógica de *conceptive clothing* que se baseia nas características do DIY (KEIJING; QI, 2011).

O uso do *DIY fashion design* transforma-se, paulatinamente, num estilo de vida, uma vez que a importâncias das questões ambientais se alongam a outros aspetos da vida

dos indivíduos, principalmente na alimentação (veganismo), no tipo de mobiliário, na mobilidade, entre outros. Estaremos perante uma outra forma de (sub)cultura? E que em parte recupera o espírito *punk* da década de 1970? Apesar de não podermos oferecer uma resposta definitiva, parece-nos que este será um ponto a investigar de forma mais aprofundada no futuro: o *DIY green fashion design*. Podemos mencionar nomes como Stella McCartney, Sandra Sandor – a responsável pela marca *Nanushka* – Eileen Fisher ou Katie Jones. Todavia, deparamo-nos com o que, de certa forma, essencializa a moda diferenciada: o facto de as peças serem acessíveis apenas a alguns.

Relativamente aos *slow fashion movements* é importante mencionar que este movimento surgiu inspirado no movimento *slow food* fundado em 1986. A *slow fashion* foi um termo criado por Kate Fletcher em 2007 referente à moda sustentável. Os principais princípios da *slow fashion* são: comprar a produtores locais, apoiar técnicas tradicionais e matérias-primas regionais, produzir as próprias roupas, fazer *upcycling*, entre outros (CUNHA, 2018). Esta moda lenta – tal como a moda *punk* na década de 1970 e 1980 – tem como principal finalidade despertar a curiosidade dos indivíduos, bem como causar inquietações que, por conseguinte, levam a um questionamento do sistema (da *fast fashion*). Pretende-se escapar à standardização e à homogeneização dos consumos e das estéticas. O facto de enfatizar a auto-produção das roupas, a moda lenta baseia-se numa lógica de empoderamento – “o *DIY* permitia criar a nossa própria moda” (Célia, 52 anos, cantora, Lisboa<sup>52</sup>) (Figuras 24 e 25).

FIGURA 24 - SUNFLOWERS EM 2019.



FONTE: <https://www.arte-factos.net/entrevistas/entrevista-the-sunflowers/> segundo licença CC-BY-NC-ND 4.0, 2020.

<sup>52</sup> Entrevista concedida por Célia. Entrevista 12. [11 jun. 2015]. Entrevistadora: Paula Guerra. Lisboa, 2015. Arquivo.mp3 (41 min.)

FIGURA 25 - GHOST HUNT EM 2020



FONTE: <https://www.loversandlollypops.net/en/#m-#artist-ghost-hunt> segundo licença cc-by-nc-nd 4.0, 2020.

Vários são os autores que afirmam que a projeção visual do *punk* se devia em grande parte à estilista Vivienne Westwood, com a sua loja SEX que abriu em parceria com Malcolm McLaren. Se na década de 1970, Vivienne Westwood estava na ordem do dia, atualmente ainda assim permanece. Agora, Vivienne é defensora do consumo consciente e uma das principais porta-vozes do movimento *slow fashion*. Westwood (WESTWOOD; KELLY, 2015) tem vindo a criar coleções inspiradas na militância ecológica, partindo do princípio do seu slogan *Buy less, choose well, make it last*. Westwood tem dado o exemplo e estabelecido o mote no âmbito da *slow fashion*, principalmente através da utilização de tecidos reciclados ou *eco-friendly*. De acordo com Castro *et al.* (2019), a presença de Westwood em ambos os movimentos – *punk* e *slow fashion* – fortalece a percepção dos seus pontos em comum, especialmente no que toca à resistência ao consumismo estimulado pelo sistema capitalista da moda – da *fast fashion* e da institucionalização do DIY – e à potenciação de um estilo de vida alternativo, no qual a criatividade do indivíduo é estimulada (THORNTON, 2019). Neste sentido, os movimentos *slow* emergem como práticas de contestação face ao ritmo das metrópoles, daí que o DIY se afirme como um meio de fazer face ao consumismo rápido e frívolo, proporcionado pela *fast fashion*. Livros como *In Praise of Slowness* (HONORÉ, 2005), o “devagar” baseia-se na definição de um processo revolucionário no e do mundo contemporâneo, pois incentiva os indivíduos a terem tempo para pensarem sobre as roupas e os seus consumos, fomentando a sua ligação com o meio ambiente (ver Figura 24). De facto,

uma consciencialização ecológica é o que faz a ponte entre o DIY e a *slow fashion* (HIRSCHER ET AL., 2019).

O DIY banalizou-se por força da estruturante massificação do capitalismo tardio. Todos querem customizar as roupas que compram nas lojas *vintage*, ou seguir a ideia do *zero waste* e vários são os que se arriscam a fazer decorações DIY. Se na década de 1970, o DIY era visto como uma alternativa que permitia colmatar desigualdades do ponto de vista social e económico, enquanto na atualidade o DIY, é uma escolha, estando associado ao primado da individualidade (Figura 26) - algo característico das sociedades pós-modernas ou da modernidade tardia. Encontra-se relacionada com o DIY a ideia de que o mesmo se assume como uma prática que defende a originalidade e a singularidade do indivíduo que o pratica. Trata-se também de uma forma de imputar alguma responsabilidade social aos indivíduos, algo tanto mais evidente quanto pensámos na sua associação a movimentos *green* ou *eco-friendly*. Logo, podemos afirmar que estamos perante um modelo económico de produção sustentável que, para todos os efeitos, não deixa de estar inserido no meio de produção capitalista<sup>53</sup>.

FIGURA 26 - CONFERÊNCIA INFERNO EM 2020



FONTE: <https://www.loversandlollypops.net/en/#m-#artist-conferencia-inferno> segundo licença CC-BY-NC-ND 4.0, 2020.

É também com a importância da sustentabilidade e com a consciencialização para

<sup>53</sup> Um exemplo de tal questão que pode ser dado, diz respeito à parceria entre a Eastpak e a Vivienne Westwood intitulada *Save Our Oceans*. Falamos de criações criadas a partir de plásticos que poluem os oceanos, mas que custam cerca de 100 euros cada peça, um valor que é muito acima do que uma pessoa de classe média pode pagar o que faz com que, frequentemente, recorram ao DIY.



causas ecológicas, que surgem os movimentos *slow fashion* que corporizam muito do DIY no presente. Estes movimentos – enquanto resposta alternativa à *fast fashion* – emergem como um meio de resistência aos modos convencionais de consumismo. Com a *slow fashion*, começam a emergir novos campos de possibilidades, bem como novas estéticas, narrativas, materiais e outros estilos de vida. A *slow fashion* pode ser vista como uma contestação ao sistema e aos códigos da moda contemporâneos, sendo de evidenciar a sua forte associação às práticas DIY, ainda que numa lógica diferente daquela perspectivada nas décadas anteriores, pois, como referimos, se na década de 1970 o DIY era visto como uma alternativa que permitia colmatar desigualdades do ponto de vista social e económico, enquanto na atualidade o DIY, é uma escolha, estando associado ao primado da individualidade, mas também às múltiplas narrativas permitidas desta modernidade tardia (FUAD-LUKE, 2009).

## Referências

ALMILA, Anna-Mari; INGLIS, David. **What is “fashion” and how to research it? Polybius for punk fashion sociology.** Zone Mode Journal, v.10, n.1, p.1-14, 2020.

BARNES, Evan. **Pretty in punk:** An investigation into the visual legacy of punk. Thesis in Graphic Design. Nottingham: Trent University, 2017.

BARTHES, Roland. **Sistemas de moda.** Lisboa: Edições 70, 2014.

BENNETT, Andy. **“Subcultures or Neo-Tribes?” Rethinking the Relationship between Youth, Style, and Musical Taste.** Sociology, v.33, n.3, p.599-617, 1999.

BENNETT, Andy. **Conceptualising the relationship between youth, music and DIY careers:** A critical overview. Cultural Sociology, v.12, n.2, p.140-155, 2018.

BENNETT, Andy; GUERRA, Paula. **Repensar a cultura DIY num contexto pós-industrial e global.** Revista Todas as Artes. Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura, v.4, n.2, p.13-27, 2021.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas sobre a teoria da ação.** Campinas: Papyrus, 1996.

CASTRO, Marta Sorelia Felix; MARTINS, José Clerton de Oliveira; FERREIRA, Karla Patrícia Martins. **A resistência na moda através do tempo:** movimento punk e slow fashion. dObra[s], v.12, n.25, p.166-183, 2019.

CUNHA, Stephania Luiza. **The Portuguese Hands:** um contributo para a criação de uma plataforma de Slow Fashion em Portugal. Thesis in Design. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2018.

DELONG, Marilyn Revell. **The Way We Look: A Framework for Visual Analysis of Dress**. New York: Fairchild Books, 1998.

DUARTE, Cristina L.. **15 Histórias de hábitos – Criadores de moda em Portugal**. Lisboa: Quimera Editores, 2003.

DUARTE, Cristina L.. **Moda**. Lisboa: Quimera Editores, 2004.

DUARTE, Cristina. **Ana Salazar, uma biografia ilustrada**. Lisboa: Temas e Debates, 2002.

DUARTE, Cristina. **O género como espartilho**. Moda e feminismo(s). Tese de Doutoramento em Sociologia. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2016.

FINNEY, Ross. **A Blank Generation: Richard Hell and American Punk Rock**. University of Notre Dame, 2012.

FIORE, Anne Marie. **Understanding Aesthetics for the Merchandising and Design Professional**. New York: Fairchild Books, 2010.

FUAD-LUKE, Alastair. **Design activism: beautiful strangeness for a sustainable world**. New York: Taylor & Francis, 2009.

GOLDSTEIN, Carolyn. **Do It Yourself: Home Improvement in 20<sup>th</sup> Century America**. New York: Princeton Architectural Press, 1998.

GUERRA, Paula. **'Just can't go to sleep': DIY cultures and alternative economies from the perspective of social theory**. Portuguese Journal of Social Science, v.16, n.3, p.283-303, 2017a.

GUERRA, Paula. **Angels with dirty faces: punk, moda e iconoclastias contemporâneas**. dObras[s]. Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda (Abepem), V. 12, n.º 26 (2019), pp. 124-149, 2019a.

GUERRA, Paula. **António e as Variações identitárias da cultura portuguesa contemporânea**. Ciências Sociais Unissinos, v.53, n.3, p.508-520, 2017b.

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

GUERRA, Paula. **Leitmotiv: Forgotten women in Portuguese contemporary history I**. ZINES, n.2, p.70-83, 2021a.

GUERRA, Paula. **Punk, expectations, breaches and metamorphoses: Portugal, 1977–2012.** *Critical Arts*, 28(1), pp. 111-122, 2014.

GUERRA, Paula. **Rádio Caos: Resistência e experimentação cultural nos anos 1980.** *Análise Social*, V. 2, n.º 231, pp. 284-309, 2019b.

GUERRA, Paula. **Raw Power: Punk, DIY and Underground Cultures as Spaces of Resistance in Contemporary Portugal.** *Cultural Sociology*, v.12, n.2, p.241-259, 2018.

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

GUERRA, Paula. **Um Lugar Sem Lugar...No Rock Português.** *Outros Tempos – Pesquisa em Foco*, v.2, n.25, p.181-204, 2020b.

GUERRA, Paula; BENNETT, Andy. **Never Mind the Pistols? The Legacy and Authenticity of the Sex Pistols in Portugal.** *Popular Music and Society*, 38(4), pp. 500-521, 2015.

GUERRA, Paula; BENNETT, Andy. **Punk Portugal, 1977–2012: A preliminary genealogy.** *Popular Music History*, 13.3, pp. 215–234, 2020.

GUERRA, Paula; FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. **Prosopografias clubbers em São Paulo e Londres: Moda, estilo, estética e cenas musicais contemporâneas.** *Revista TOMO*, n.37, p. 215-252, 2020.

GUERRA, Paula; FIGUEREDO, Henrique Grimaldi. **Today Your Style, Tomorrow The World: Punk, Moda e Imaginário Visual.** *Modapalavra e-periódico*, v.12, n.23, p.73-111, 2019.

GUERRA, Paula; QUINTELA, Pedro. **Punk, fanzines and DIY Cultures in a Global World. Fast, Furious and Xerox.** London: Palgrave, 2020.

HEBDIGE, Dick. **Subcultura: O significado do estilo.** Tradução: Paula Guerra e Pedro Quintela. Lisboa: Maldoror, 2018.

HIRSCHER, Anja-Lisa; MAZZARELLA, Francesco; FUAD-LUKE, Alastair. **Socializing value creation through practices of making clothing differently: A case study of a makershop with diverse locals.** *Fashion Practice*, v.11, n.1, p.53-80, 2019.

HONORÉ, Carl. **Devagar.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

JONES, Brian. **Signifying DIY: Process-oriented aesthetics in 1990s alternative rock and hip-hop.** Thesis in Philosophy. University of North Carolina at Chapel Hill, 2014.

KANE, Daniel. **Richard Hell, «Genesis : Grasp», and the Blank Generation: From Poetry to Punk in New York's Lower East Side.** Contemporary Literature, v.52, n.2, p.330-369, 2011.  
 KEIJING, Li; QI, Zhao. **Green Fashion Design under the Concept of DIY.** Journal on Innovation and Sustainability, v.02, n.01, p.81-86, 2011.

LUVAAS, Brent. **DIY style, fashion, music, and global digital cultures.** London: Bloomsbury, 2012.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna.** Rio de Janeiro: José Olímpio, 1998.

MAFFESOLI, Michel. **The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society.** London: Sage Publications, 1996.

MCKAY, George. **DIY Culture: Party & Protest in Nineties Britain.** London: Verso, 1998.

MCRORBIE, Angela. **Settling accounts with subcultures: A Feminist Critique.** Screen Education, v.34, p.37-49, 1980.

MUGGLETON, David. **Inside Sunculture: The Postmodern Meaning of Style.** New York: Berg, 2006.

REDDINGTON, Helen. **'Lady' Punks in Bands: A Subculture?.** In.: MUGGLETON, David; WEINZIERL, Rupert (Eds.). The Post-Subcultures Reader. Oxford: Berg, p.239-251, 2003.

SILVA, Augusto Santos. **Como abordar a identidade nacional portuguesa?.** Revista Todas as Artes. Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura, v.1, n.1, p.9-20, 2018.

SIMMEL, Georg. **Filosofia da moda.** Lisboa: Textos & Grafia, 2014.

SKLAR, Monica; AUTRY, Sharon; KLAS, Lauren. **Fashion Cycles of Punks and the Mainstream: A US Based Study of symbols and Silhouettes.** Fashion Practice, v.13, n.2, p.253-274, 2021.

SMITH, Cathy. **Handymen, Hippies and Healing: Social Transformation through the DIY Movement (1940s to 1970s) in North America.** Architectural Histories, v.2, n.1, p.1-10, 2014.

STEELE, Valerie. **Anti-Fashion: The 1970s.** Fashion Theory, v.1, n.3, p.279-

THORNTON, Sarah. **Sete dias no mundo da arte.** Lisboa: Arcádia, 2019.

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

WESTWOOD, Vivienne; Kelly, Ian. **Vivienne Westwood**. London: Picador, 2015.

## NOTÍCIAS

MOURA, Catarina. **Lisboa passou-se: são 30 anos de Manobras de Maio**. Observador, 2016. Acessado a 20.jan.2022. Disponível em: <https://observador.pt/2016/05/17/lisboa-passou-sao-30-anos-manobras-maio/>

VIEIRA, Nuno Beirão. A cave voadora. **VICE**, 2011. Acessado a 24. Jan. 2022. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/3dzg9y/a-cave-voadora>

## REGISTOS VIDEOGRÁFICOS

CONIM, Hugo; NEWTON, Miguel. **A um passo da loucura: Punk rock em Portugal 78-88**, Documentário. Lisboa: Seventh Kingdom Productions. <https://www.youtube.com/watch?v=Zk7eDn6YWQs>, 2015. Acesso em 15 Jan. 2022.

KISMIF. Keep It Simple, Make It Fast! **Bastardos**. Trajetos do punk português (1977-2014), Documentário. <<https://www.youtube.com/watch?v=Zk7eDn6YWQs>> Porto: Universidade do Porto. 2015. Acesso em 15 Jan. 2022.

## REGISTOS FONOGRAFICOS

VARIOUS. **Teenagers from Outer Space - The Do It Yourself Pop Explosion!** (Vinil, LP). Lisboa: Bee Keeper/Milkshake, 1996.