

“Entre a Sé de Braga e Nova Iorque” ou “modernidade rural” e “tradição urbana” na música popular midiática portuguesa – o caso António Variações¹

Tiago José Lemos Monteiro²

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia, Nilópolis, RJ

RESUMO

Este trabalho se propõe a mapear algumas das estratégias de construção de sentido que pautam a produção musical popular midiática portuguesa vinculada ao universo do pop/rock e situada entre a Revolução de Abril de 1974 e a entrada do país na Comunidade Econômica Europeia, em 1986. A trajetória do cantor e compositor António Variações, objeto central desta reflexão, se articula aos dois eixos do artigo: o primeiro questiona o lugar marginal ocupado pela música massiva e midiática, bem como pelos estudos voltados para a cultura do entretenimento, no atual cenário acadêmico lusitano; o segundo lança mão da articulação entre elementos da matriz rural e de instantâneos da vida urbana portuguesa para demonstrar a superposição entre “formas tradicionais” e “quadros de modernidade” na obra de Variações, que também caracteriza a produção de outros artistas surgidos na mesma época.

PALAVRAS-CHAVE: Relações Brasil-Portugal. Música e cidade. Rock português. António Variações.

1. Considerações iniciais

O objetivo deste *paper* é situar o papel mediador desempenhado pelos “discursos da tradição” na produção musical popular massiva e midiática portuguesa posterior à Revolução dos Cravos. Tendo em vista o lugar *periférico* ocupado pela cultura lusa na dinâmica dos atuais fluxos de sentido globais, sustento como hipótese que a presença recorrente de determinadas “formas tradicionais” na maneira a partir da qual concebemos a cultura e a música portuguesas configura uma relação ao mesmo tempo conflitante e consensual, tensa e simbiótica, com determinados quadros de modernidade incorporados por esse imaginário musical. Em vez de concebermos certas manifestações da música portuguesa contemporânea como rupturas radicais em relação a uma idéia de tradição, proponho que é precisamente no diálogo com essa tradição que a “moderna” música portuguesa se constitui.

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas do XII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Professor do Curso Superior de Tecnologia em Produção Cultural do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro – Campus Nilópolis; email: tijlmonteiro@yahoo.com.br.

É na produção musical lusa posterior à Revolução dos Cravos (marco simbólico da abertura de Portugal ao imaginário transnacional anglo-estadunidense), que podemos encontrar as evidências mais prementes de um processo de recriação das tradições (no meu entender) determinante para a compreensão do lugar de fala que essa música ocupa na contemporaneidade. Elejo como exemplo paradigmático deste processo a breve trajetória midiática do cantor e compositor António Variações, figura *sui generis* a despontar no cenário musical português no final dos anos 70 e início dos 80. Buscarei demonstrar como, não apenas através de suas canções, mas também (e sobretudo) em virtude de sua performance extravagante e ousada para os padrões ultra-conservadores da sociedade lusitana, Variações foi capaz, no contexto de uma ainda incipiente cultura do entretenimento à portuguesa, de promover uma síntese entre formas tradicionais e quadros de modernidade, expressa na célebre declaração na qual afirmou que sua música estaria localizada nalgum lugar “entre a Sé de Braga e Nova Iorque”.

2. Ser pop ou ligeiro, eis a questão

Muito já foi dito a respeito das dificuldades enfrentadas pelos pioneiros nos estudos em música popular massiva e midiática aqui no Brasil em virtude da relativa inexistência de bibliografia nacional em torno do assunto, o que obrigava tais pesquisadores a basearem suas investigações no vasto referencial teórico disponível em língua inglesa³. Como, em Portugal, os estudos no âmbito da *popular music* só começam a obter alguma visibilidade na virada para os anos 2000, a tarefa de mapear os diversos modos pelos quais a música é classificada e rotulada por críticos, músicos e fãs d’Além-Mar se converte numa missão bastante árida. Com o perdão do trocadilho, apenas na última década a palavra *pop* popularizou-se a ponto de entrar no vocabulário de críticos e investigadores responsáveis por aproximar Portugal do aporte teórico e bibliográfico em língua inglesa sobre a *popular music* (NUNES, 2004).

Avento algumas hipóteses que, se não o explicam de todo, pelo menos nos ajudam a entender o porquê deste atraso. O primeiro é de ordem histórica: em boa parte dos contextos nacionais nos quais se verificou a sedimentação de uma cultura pop, o aparecimento desta

³ Sobre os óbices do pioneirismo, ver Janotti Jr. (2003) e Freire Filho & Janotti Jr. (2006). Ainda neste tópico, não deixa de ser gratificante constatar a rapidez com que o cenário se modificou, e verificar que, nos dias que correm, a reflexão sobre mídia e música no Brasil não apenas criou um circuito próprio de eventos e grupos de discussão como também adquiriu um perfil ao meu ver bastante particular. Neste sentido, a coletânea *Dez anos a mil – mídia e música popular massiva em tempos de internet* (JANOTTI JR.; LIMA; PIRES, 2011) me parece paradigmática deste percurso, a começar pelo significativo título.

última esteve indissociavelmente ligado à consolidação de uma sociedade de consumo e de uma infraestrutura de mídia massiva capaz de promover a circulação destes conteúdos. Em Portugal, durante boa parte do século XX sob a vigência de um regime autoritário que exaltava as virtudes do isolacionismo cultural, apenas a partir da segunda metade dos anos 70 é que se verifica uma abertura gradual do país em relação aos formatos transnacionais do *pop*.

Não que antes disso Portugal fosse um país completamente desmidiatizado. Muito pelo contrário, a política cultural do Estado Novo de Salazar encontrou diversas formas de espraizar sua atuação pelos rudimentares canais de mídia em vigência no país àquela época. Infelizmente, pouco ou quase nada se sabe sobre o *pop à portuguesa* antes do 25 de abril, em parte porque o processo de reescritura da história social lusa posterior à Revolução dos Cravos lançou boa parte destas manifestações numa incômoda área de sombra.

Sabe-se, contudo, que Amália Rodrigues, para além de sua carreira como fadista, estrelou diversas produções cinematográficas, o que fazia dela uma figura inscrita nas coordenadas do *pop* muito antes do termo ser legitimado em Portugal. As biografias de Amália, contudo, passam ao largo das incursões cinematográficas da cantora, como estas se representassem desvios em sua trajetória de fadista. Menos ainda se sabe a respeito dos êxitos cinematográficos do cantor António Calvário, que entre 1964 e 1970 estrelou pelo menos quatro longas-metragens de comprovado êxito de bilheteria em Portugal: *Uma hora de amor*, *Rapazes de táxis*, *Sarilhos de fraldas* e *O amor desceu em pára-quedas*, alguns deles em parceria com a também cantora Madalena Iglésias.

Calvário e Iglésias são representantes de uma vertente musical que, em tempos pré-*pop*, foi nomeada de *música ligeira*, conceito dos mais escorregadios a surgir na reduzida bibliografia portuguesa sobre o tema (BARRETO, 1997; CORREIA, M., 1984). A princípio, a expressão daria conta daquilo que, em inglês, é abarcado pelo rótulo de *popular music*, embora a própria noção de “ligeireza” implique, em português, a existência de um aspecto descartável ou efêmero. Também pode se referir a repertórios heterogêneos como o tango, o foxtrot, o *one step*, operetas, burlescas e zarzuelas, centrais em atividades de lazer de populações urbanas e presente em espaços como salões, cafés, cassinos e *nightclubs*. Posteriormente, aquando das primeiras transmissões radiofônicas em Portugal, o formato se consagra no âmbito dos programas de variedades que contavam com a presença de orquestras regidas por maestros, bem como no circuito dos teatros de revista (MOREIRA; CIDRA; CASTELO-BRANCO, 2010, p. 872-875).

Tanto num caso quanto noutra, percebe-se que a música ligeira transita por circuitos pouco legitimados, justamente em virtude de seu apelo midiático e popular – não o popular do folclore rural, mas o popular da classe média-baixa urbana, que prestigia certames como o Festival RTP da Canção, evento responsável por escolher o representante português no evento anual da Eurovisão⁴. Muitos dos artistas vinculados ao domínio da música ligeira possuíam, ainda, interfaces com outro formato pouco legitimado, visto que diretamente ligado à política-cultural do Estado Novo: o nacional-cançonetismo, embora este fosse mais próximo de certas matrizes musicais tradicionais ou rurais, devidamente processadas conforme as convenções de performance e execução da música urbana ligeira, favorecendo de uma temática evocativa e por vezes nostálgica do ambiente das aldeias e do interior do país. Não à toa, tornou-se um dos formatos mais exportáveis da música portuguesa do período, tendo como público primário as comunidades emigrantes residentes no Brasil, na França e no Canadá. Os nomes mais expressivos vinculados ao NC são os de Tony de Matos, Rodrigo, Fernando Farinha, Francisco José e Cidália Meireles. Tanto o nacional-cançonetismo quanto a música ligeira dependiam de um circuito midiático que ia de espetáculos de revista a programas de rádio e televisão – e isto, vale lembrar, num momento em que Portugal possuía apenas uma emissora de TV e quatro de rádio – como *Os companheiros da alegria*, *O comboio das seis e meia*, *As vozes de Portugal*, *Discorama* e *Melodias de sempre*⁵ (MOREIRA; CIDRA; CASTELO-BRANCO, 2010, p. 872-875).

Num contexto sociocultural no qual o escaninho da “música ligeira” terminava por abarcar tudo aquilo que fizesse uso do meios de comunicação de massa para se difundir junto ao público, quando as sonoridades pop/rock desembarcam em Portugal, por volta da década de 1960, faltam referenciais de julgamento que concebiam tais manifestações naquilo que elas possuem de específico, e não a partir dos mesmos prismas que eram utilizados para se perceber o nacional-cançonetismo. Ao mesmo tempo, o apelo jovem do pop/rock e seu caráter “importado” do estrangeiro tornavam-no pouco atraente tanto para o regime de Salazar, mais afeito à organicidade essencialista manifesta na tradição rural, quanto para seus opositores, que viam no pop/rock mais um sinal de subserviência portuguesa a tudo aquilo que vinha “de fora”. O 25 de abril, longe de reverter este cenário, apenas aprofundou a invisibilidade de tais formatos, uma vez que a abertura política acabou

⁴ A primeira edição do supracitado Festival, aliás, foi vencida justamente por António Calvário, em 1964, com a música “Oração”. Também constam como vencedores do concurso a já mencionada Madalena Iglésias, Simone de Oliveira, Carlos Mendes, Eduardo Nascimento, dentre outros.

⁵ A propósito, a expressão “melodias de sempre” acabou por se converter numa espécie de sinónimo deste formato musical, nomeando diversas coletâneas à época muito populares no Brasil.

por favorecer, num primeiro momento, os cantores de intervenção e a Geração dos Trovadores.

3. Variações sobre os anos 80 e 90

Em uma das configurações iniciais da pesquisa de doutorado que proporcionou este artigo, o meu atalho em relação ao universo do pop/rock luso consistia num CD intitulado *O melhor do rock português – volume I* (1980-1984), descoberto durante uma primeira viagem a Portugal e cujo alinhamento reunia alguns dos nomes mais expressivos da febre rock que acometeu o país no início dos anos 80. Estavam lá António Variações (“Estou além”), o “Chiclete” do Táxi, o “Amor” dos Heróis do Mar, além do inevitável “Chico Fininho” de Rui Veloso, artista que a historiografia tradicional do rock em Portugal costuma saudar como o “pai do rock português”.

É muito fácil, além de bastante cômodo, aderir acriticamente aos discursos de legitimação e construção de cânone que a própria existência de uma coletânea intitulada *O melhor do rock português* termina por fomentar. Não obstante, coletâneas de música, discos de duetos e *best ofs* em geral constituem artigos riquíssimos para se investigar os modos segundo os quais certas dinâmicas de valor atuam em determinado contexto sociocultural. *O melhor do rock português – volume I (1980-1984)* diz mais sobre o momento em que foi editado, portanto, do que sobre a época em que os fonogramas selecionados foram gravados.

Por ora, nos detenhamos na afirmação que atribui a Rui Veloso, músico vinculado ao universo do *blues* cuja carreira antecede à gravação da canção pioneira (incluída no álbum *Ar de rock*, de 1980), a “paternidade” do rock português. Conforme apresentado nas seções anteriores, o rock em Portugal já existe como manifestação estética e social desde pelo menos a segunda metade da década de 1950 (cerca de 30 anos antes, portanto, do lançamento do supracitado disco), e apenas mediante um esforço considerável de antropomorfização do gênero seria possível atestar-lhe a paternidade.

A “hipótese Rui Veloso” ainda pode ser defendida pela contra-argumentação de que, antes da década de 1980, havia rock em Portugal e não rock português, afirmação que ecoa a polêmica em torno da expressão Brock do lado de cá do oceano e que diz respeito a uma suposta ausência de determinadas *marcas de portugalidade* no rock produzido até então (por exemplo, no uso da língua inglesa ou em virtude da incorporação de matrizes musicas anglófonas, como foi o caso de algumas bandas progressivas dos anos 70). Seja como for,

tal argumento também não se mantém de pé por muito tempo, tanto no que diz respeito a iniciativas como as do Quarteto 1111, Filarmónica Fraude e Petrus Castrus, quanto pela popularidade das versões rock de melodias tradicionais como “Coimbra” e “Bailinho da Madeira”, que de uma forma ou de outra interpelavam alguns elementos constituintes da identidade nacional e os processavam segundo a gramática do rock.

Embora o rock tenha “entrado” em território luso de maneira semelhante à que se verificou nos demais contextos não-anglófonos nos quais adquiriu representatividade a partir dos anos 60 (ou seja, pela via de estudantes universitários oriundos de uma classe média abastada que dispunham de recursos financeiros para viajar até o exterior, onde adquiriam discos do gênero, e posteriormente formavam conjuntos em sua terra natal), e atravessado ciclos estilísticos bastante parecidos aos verificados, por exemplo, no Brasil (a fase “iê-iê-iê”, o momento “progressivo”), qual seria, então, a marca distintiva do rock produzido em Portugal entre finais da década de 70 e meados dos anos 80, capaz de conferir a esta música um status de “nacional” que incursões anteriores no gênero parecem não ter conseguido incorporar?

Em primeiro lugar, como talvez seja óbvio, o Portugal de 1978 não é o mesmo Portugal de 1965 ou mesmo de 1974: após quase cinco décadas de Salazarismo, seguidas de três ou quatro anos de instabilidade política e sucessivas guinadas menos ou mais radicais à esquerda e à direita do espectro político, o país finalmente se estabiliza em torno do discurso liberal de centro. A perda das colônias obriga Portugal a se voltar para a Europa como interlocutora no âmbito político-econômico, movimento que a postura “orgulhosamente só” do Estado Novo em alguma medida inviabilizava. Este “olhar para a Europa”, contudo, não é isento de alguns choques cognitivos, acabando por revelar o atraso da sociedade portuguesa em comparação aos vizinhos europeus. A necessidade de modernização, não apenas infraestrutural como também no que concerne às mentalidades, se impõe como algo urgente e imprescindível: na virada para os anos 80, Portugal continuava carente de uma classe média urbana consolidada e, por conseguinte, incapaz de articular a implantação de uma efetiva sociedade de consumo no país.

Em segundo lugar, após a extrema visibilidade alcançada nos anos posteriores à Revolução, o final da década de 70 sinaliza um aparente esgotamento da Geração dos Trovadores, que embora continuasse gravando discos e fazendo concertos, já não possuía mais o mesmo apelo midiático de outrora, pelo que se revelava necessário encontrar um novo nicho musical passível de ser explorado. Além disso, dada a situação econômica do

país à época, em sintonia com a desfavorável conjuntura mundial do mesmo período, era preciso que tal novidade fosse pouco dispendiosa para as gravadoras: nada que exigisse uma monumental orquestra ou um estúdio de recursos sofisticados, realidade ainda distante do panorama musical português de então (GONZAGA, 2006).

Por outro lado, para toda uma fatia da população de classe média urbana que adentra a casa dos 15-20 anos às portas da década de 80, nem o engajamento político de Zeca Afonso e companhia, e muito menos o romantismo nostálgico do nacional-cançonetismo revivido nas figuras de Marco Paulo, Roberto Leal e afins parecem articular discursos com os quais fosse possível estabelecer algum tipo de identificação. O punk, que embora ao desembarcar em Portugal já estivesse esvaziado do potencial contestador por ele um dia sustentado no universo anglófono, pelo grau de novidade e caráter de confronto que representava em relação à cosmovisão hegemônica da sociedade portuguesa, será o formato que primeiro encontrará receptividade junto à juventude lusa.

A trajetória de bandas como UHF e Xutos & Pontapés é bastante representativa deste ímpeto punk inicial. Aliás, se hoje a banda almadense liderada por António Manuel Ribeiro parece conservar muito pouco da legitimidade outrora desfrutada (sobretudo após um controverso álbum “de encomenda” dedicado ao clube de futebol Benfica), enquanto o Xutos & Pontapés celebra seus 30 anos de carreira em um mega-concerto no Estádio do Restelo, em finais dos anos 70 o UHF era a banda de rock portuguesa com o apelo mais massivo junto ao público, tendo o grupo de Tim, Zé Pedro & cia atuado como banda de abertura para o UHF inúmeras vezes (DUARTE, A., 2006; MARTINS, 2011).

As tensões entre rural e urbano, tradicional e moderno, nacional e estrangeiro estarão na ordem do dia do rock produzido em Portugal na virada dos 70's para os 80's, em certa medida reproduzindo as disputas que pautaram outros momentos da história musical portuguesa. O que talvez distinga de forma mais acentuada este rock do rock feito nas décadas de 60 e 70 é o seu caráter profundamente arraigado nas vivência de uma certa classe média jovem e urbana, bem como a visibilidade midiática que o “movimento” conseguiu alcançar, pelo fato de as circunstâncias sociais, políticas e econômicas serem mais receptivas a este tipo de manifestação do que à época das iniciativas anteriores. Ou seja, a despeito de isso ter se verificado em Portugal com um atraso de cerca de 25 anos em relação aos contextos anglófonos, também lá o *boom* do rock está associado à sua plena inserção nas dinâmicas das indústrias fonográficas e sua conseqüente apropriação pela mídia como êxito mercadológico em potencial.

No mesmo ano de 1979 em que Manuela Bravo vence o Festival RTP da Canção com “Sobe sobe balão sobe” (“Sobe, sobe, balão sobe /Vai pedir àquela estrela /Que me deixe viver e sonhar /Levo o meu amor comigo/Pois eu sei que encontrei /O lugar ideal para amar”)⁶, Rui Veloso lança seu *Ar de rock*, álbum no qual se destaca a faixa “Chico Fininho”, que se torna uma espécie de emblema do *boom* do rock português dos anos 80, sobretudo pelos quadros de modernidade que invoca através da trajetória de seu personagem-tema, um *junkie* portuense.

Gingando pela rua/Ao som do Lou Reed/Sempre na sua/Sempre cheio de speed/Segue o seu caminho/Com merda na algibeira/O Chico Fininho/ O freak da Cantareira/(...)/Aos sss pela rua acima/Depois de mais um shoot nas retretes/Curtindo uma trip de heroína/Sapato bicudo e joanetes/(...)/Sempre a domar a cena/ fareja a Judite em cada esquina/ a vida só tem um problema/ o ácido com muita estircnina/Da cantareira à baixa/Da baixa à Cantareira/Conhece os flipados/Todos de gingeira⁷

Por um lado, Veloso se apropria explicitamente de um imaginário cultural anglófono, expresso no uso de certas palavras e expressões (*freak, speed, trip*), bem como no diálogo com uma determinada matriz do rock and roll (na citação a Lou Reed); por outro, o músico mescla tais apropriações com elementos e expressões profundamente locais (“Judite” significando a polícia judiciária, o trajeto da Baixa à Cantareira da foz do Rio Douro, “conhecer de gingeira” denotando um conhecimento íntimo, e por aí afora, a ponto de a própria edição portuguesa do álbum conter um glossário com estas e outras expressões), gerando uma canção híbrida onde o “shoot nas retretes⁸” seria o verso que melhor sintetiza essa superposição. E embora sob uma perspectiva contemporânea isso nos pareça banal ou trivial, no início dos anos 80, em Portugal, uma canção de circulação massiva que contivesse a palavra “merda” em um de seus versos (ainda por cima como sinônimo de substância entorpecente) consistia numa transgressão considerável⁹.

Personagens, instantâneos e contradições da vida urbana portuguesa, submetidos a uma abordagem em tom de crônica/crítica social, aparecem em inúmeras canções do rock português da época, desde a “Rua do Carmo” descrita pela banda UHF, com suas “mulheres

⁶ Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/manuela-bravo/1411410/>>. Acesso em: 9 fev. 2009.

⁷ Disponível em <<http://letras.terra.com.br/rui-veloso/66284/>>. Acesso em: 9 fev. 2009.

⁸ Retrete é o sinônimo, em português de Portugal, para os nossos banheiros públicos.

⁹ “Patchouli”, sucesso do Grupo de Baile, circulou em Portugal com uma versão “bipada”, tudo por causa dos – hoje inocentes – versos “Essas múdas das escolas secundárias/já fumam ganzas na paragem do eléctrico/ como essas barbas com mais buço que pentelho/dobram-se em duas quando estão ao pé de ti...”, naquilo que depois descobriu se tratar de uma estratégia de marketing da banda (DUARTE, A.A., 1984, p. 190).

bonitas subindo o Chiado” e “alguns aleijados em hora de ponta”¹⁰, até o “Elevador da glória”¹¹ do Rádio Macau, onde “dois carris de metal na calçada de basalto” separam a “baixa” duma “existência banal” da “alta” do estrelato, referindo-se, também, à geografia peculiar da cidade de Lisboa. O mesmo Rui Veloso responsável pelo Chico Fininho invoca, na “Rapariguinha do shopping” que “vai abanando a anca distraída ao ritmo disco dos Bee Gees”¹², um imaginário juvenil de ressonância semelhante.

Se as letras do pop/rock português de finais dos anos 70 e início dos 80 investem em referências diretas ao espaço urbano, aos discursos e práticas da juventude e às circunstâncias sociopolíticas do país na época, musicalmente também se verifica a interpelação de um repertório que procura se distanciar das matrizes tradicionalmente consagradas do cancionário luso, pelo menos num primeiro momento. “Portugal na CEE” e “Cavalos de corrida”, primeiros êxitos das bandas GNR e UHF, respectivamente, bebem na fonte do punk de grupos como The Clash e Ramones, não apenas na sonoridade das músicas como também no visual adotado pelos seus integrantes. Mesmo os Xutos & Pontapés, que no decorrer dos anos 80 incorporariam sintetizadores à banda e suavizariam a temática das canções, lançam um primeiro álbum musicalmente mais cru, distante do rock de arena que os consagraria como a mais longeva banda portuguesa, e pontuado por faixas provocativas como “Sémen”, a incestuosa “Mãe” e a corrosiva “Avé Maria”, que consiste em uma versão rock da tradicional ladainha em honra a Nossa Senhora de Fátima.

Nem todas as bandas integrantes do *boom* estavam com os olhos voltados para a Inglaterra ou para a *urbe* lisboeta ou portuense, entretanto. Alguns artistas e grupos pareciam mais interessados em resgatar e reprocessar determinados formatos ou símbolos do patrimônio rural ou da história lusa, mediante fusões com as sonoridades *post-punk* ou *synth-pop* que começam a entrar em voga na Europa e nos Estados Unidos por volta de 1982-1984. Fazem parte desta vertente nomes como os Heróis do Mar, a Sétima Legião e António Variações, dentre outros. Trilhando uma vereda (apenas na superfície) distinta da seguida por grupos como UHF, GNR ou Xutos & Pontapés, também os nomes supracitados efetuarão, à sua maneira, superposições e cruzamentos entre o tradicional e o moderno.

¹⁰ Disponível em <<http://letras.terra.com.br/uhf-musicas/78388/>>. Acesso em: 9 fev. 2009.

¹¹ Disponível em <<http://letras.terra.com.br/radio-macau/1412499/>>. Acesso em: 9 fev. 2009.

¹² Disponível em <<http://letras.terra.com.br/rui-veloso/66310/>>. Acesso em: 9 fev. 2009.

4. O pop/rock português entre a Sé de Braga e Nova Iorque

Nascido António Rodrigues Ribeiro numa aldeia nos arredores de Braga – região de tendências conservadoras (durante séculos, a sede da Igreja Católica em Portugal), profundamente afetada pelo fenómeno da emigração e na qual as manifestações folclóricas desempenham um importante papel cultural e social – ainda adolescente mudou-se para Lisboa, onde passou a trabalhar como barbeiro. O porte atlético, com longas barbas clareadas artificialmente, somado à indumentária extravagante, faziam de António uma espécie de “ave-rara” no contexto de uma Lisboa recém-saída de um longo regime ditatorial, mas ainda por demais presa ao conservadorismo dos tempos salazaristas (GONZAGA, 2006).

O desejo de tornar-se cantor, que o acompanhava desde os tempos da aldeia (quando prestava incontáveis tributos diante do espelho a sua diva-maior, a fadista Amália Rodrigues), contudo, irá se concretizar apenas alguns anos mais tardes, findas as viagens que António faz por Londres, Amsterdam e Nova Iorque, cidades possuidoras de um cosmopolitismo que ainda faltava a Lisboa da época, em seu esboço de *movida* à moda madrilenha, mas na qual os clubes freqüentados por artistas e homossexuais ainda permaneciam sob constante vigilância das autoridades, atentas a quaisquer violações dos bons costumes portugueses.

As primeiras aparições midiáticas de António são marcadas pelo choque e pela incompreensão. Primeiro, em 1981, ao surgir de calças quadriculadas apertadas no tornozelo e pantufas de dormir no programa *O passeio dos alegres*, comandado por Julio Isidro, ondulando o corpo na estranha coreografia da música “Toma o comprimido”. Depois, ao lançar, em junho de 1982, seu primeiro *maxi single*, contendo uma versão de “Povo que lavas no rio” (fado de Pedro Homem de Mello incorporado ao cânone graças à interpretação de Amália Rodrigues), na qual a voz particularíssima do intérprete e o uso de sintetizadores tiveram o efeito de um atentado perpetrado contra um monumento nacional.

A impressão reforçou-se com a edição de *Anjo da guarda* (1982), seu primeiro *long play*, em que a habilidade quase instintiva de Variações para a música era posta a serviço de uma mistura sonora (capitaneada, entre outros, por Pedro Ayres Magalhães) na qual cabiam influências que iam do fado às melodias tradicionais do Minho, e que partia de uma visão de mundo profundamente ligada à vivência aldeã para hibridizá-la com elementos *kitsch* próprios da cultura popular massiva. A arte do álbum é um exemplo perfeito dessa apropriação: na capa, vemos António de perfil ao lado de uma cabeça de manequim

maquiada e com cílios postiços; na contracapa, por sua vez, tem-se a reprodução de um quadro hiperrealista (gênero de pintura que Bourdieu (2007) vai associar ao gosto cultural das classes menos favorecidas), no qual se vê um anjo brincando com um grupo de crianças. Logo abaixo, uma declaração de António dedicando o disco a Amália Rodrigues, “que sempre (...) me fez sentir a importância de uma verdadeira identidade”.



Fig. 15 Capa do álbum *Anjo da guarda*, de António Variações (EMI/VC, 1982). Coleção particular.

encara desconfiado, sob a sombra de uma oliveira, numa paisagem tipicamente rural. Musicalmente, *Dar e receber* denuncia um maior apuro de produção, mas a síntese tradição-modernidade continua presente, em faixas como “Quem feio ama...” e “...Que pena seres vigarista” (cujas melodias são calcadas no uso do acordeon e da guitarra portuguesa). “Deolinda de Jesus”, por sua vez, é dedicada à mãe de Variações e se insere numa extensa linhagem de canções de homenagem à figura materna características do repertório popular luso. Em comparação com *Anjo da guarda*, contudo, o segundo disco é mais insistente na adesão a uma sonoridade *pop*, marcante em faixas como “Erva daninha alastrar”, “Perdi a memória” e “Dar e receber”.

As letras de Variações merecem uma observação à parte. Muitas delas apresentam um caráter quase proverbial, como se o cantor conferisse uma roupagem *pop* a ditados populares enraizados no imaginário coletivo português e transmitidos de geração para geração através de quadras, cantos de trabalho e romaria, conforme atestam as letras de “O corpo é que paga” (“Quando a cabeça não tem juízo/ E te esforças mais do que é preciso/ o corpo é que paga”), “Onda morna” (“Mergulha na minha onda/ Vais ver que te sentes bem/ Não é quente nem é fria/ É o morno que te convém”), “...que pena seres vigarista” (“Ai

Uma estética semelhante, embora mais vinculada ao *new romantic* que começa a se popularizar no primeiro quarto dos anos 80, pode ser percebida no segundo e último álbum de Variações, *Dar e receber* (1983). Na capa do disco, trajando um uniforme de luta-livre na cor preta e com o cabelo pintado de rosa, o reflexo de António capturado por um espelho e mergulhado numa imensidão azul que, supõe-se, representa o céu, nos

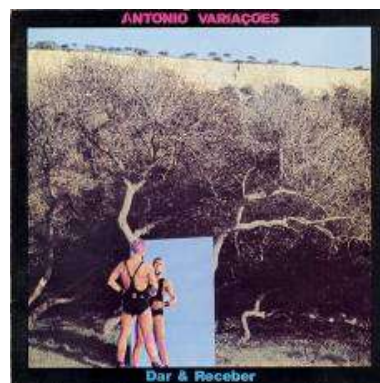


Fig. 16 Capa do álbum *Dar e receber*, de António Variações (EMI/VC, 1983). Coleção particular.

minha pena/ Que não posso te tocar/ ai que dilema seres só regalo p'ra vista/ ai que pena seres vigarista”) e “Quem feio ama...” (“Quem feio gosta/ Tem um gostar mais profundo/ Porque o que está à mostra/ Será bom mas não é tudo”).

“Olhei pra trás” é uma balada na qual a narração da trajetória pessoal do cantor, da aldeia minhota até Lisboa, é pontuada por referências à tradição e à religiosidade rurais, como o “terço e o santinho”, o “livrinho de todas as orações” e “umas ceroulas de flanela para no frio [me] aquecer”. Ao mesmo tempo, faixas como a “Canção do engate¹³” traduziam o clima dos parques e passeios públicos urbanos onde Variações freqüentemente era encontrado à procura de encontros amorosos furtivos: “Tu estás livre e eu estou livre/E há uma noite para passar/Porque não vamos unidos/Porque não vamos ficar/(...)/Tu que buscas companhia/E eu que busco quem quiser/Ser o fim desta energia/Ser um corpo de prazer/Ser o fim de mais um dia”¹⁴.

Seu estilo de dançar, algo entre a rigidez dos movimentos de um robô e o movimentar dos braços característico do folclore do norte (cujo registro para a posteridade, infelizmente, resume-se a dois videoclipes e a gravação de suas eventuais aparições na TV portuguesa), reforçava o entrelugar ocupado por Variações na história da música *pop* portuguesa, impressão sustentada por David Ferreira (da EMI/VC), para quem, há cerca de uma década, o irmão de Variações, Jaime Ribeiro, entregou as fitas-cassete com o material inédito do cantor:

Para os músicos tradicionais, pré-rock português, o António é um desafinado e não é auto-suficiente. (...) Para os outros, mais ligados à música popular portuguesa, é provavelmente um tipo sem consciência política, numa época em que isso é muito determinante. Mesmo para os mais novos, o Rui Veloso, os GNR, os UHF, os próprios Xutos, o António apresenta o handicap de não tocar (*apud* GONZAGA, 2006, p. 203).

A despeito da brevidade de sua carreira, António Variações atingiu uma popularidade à época do lançamento de seus dois únicos álbuns capaz de atravessar os mais diversos estratos sociais e culturais, indo da juventude *hype* que começava a ocupar as imediações do Bairro Alto (outrora uma zona degradada de baixo meretrício) transformando-a numa área boêmia, até crianças e senhoras de idade, que enxergavam alguma graça nos modos extravagantes do cantor.

¹³ Engate, no português de Portugal, assemelha-se ao nosso flerte, denotando uma abordagem descompromissada, na maioria das vezes com uma finalidade exclusivamente sexual. Variações é tido como a primeira personalidade pública portuguesa a falecer em decorrência de complicações advindas do vírus HIV.

¹⁴ Disponível em <<http://letras.terra.com.br/antonio-variacoes/435450/>>. Acesso em: 9 fev. 2009.

5. Considerações finais

Com o passar dos anos e a descoberta de seu espólio de canções inéditas, o cantor retornou à mídia durante os anos 90, sob a forma de discos-tributo e incontáveis homenagens. A coletânea *Variações – as canções de António*, de 1993, reuniu estilos da música *pop* portuguesa tão diversos quanto o neo-fado do Madredeus e o hardcore do Mão Morta. Em 2004, o fadista Camané, Manuela Azevedo (do grupo) Clã e David Fonseca (recém-saído do Silence 4 e iniciando sua carreira solo) reúnem-se em torno do espólio de canções inéditas que António Variações, falecido em 1984, deixara gravadas em rudimentares fitas-cassete. O surpreendente êxito mercadológico dos Humanos não apenas reacendeu o interesse em torno da obra de Variações (e da geração 80 em geral) como também pareceu demonstrar que, após uma década na qual o pop/rock exprimiu-se majoritariamente na língua inglesa, ainda havia espaço para o pop cantado em português. Embora sua duração tenha sido curta (gerou um CD de estúdio com pelo menos três singles de repercussão massiva – “Muda de vida”, “Quero é viver” e “Maria Albertina”, um CD e DVD ao vivo e um documentário de média-metragem dirigido pelo realizador de Coimbra António Ferreira), ainda hoje, nas “retrospectivas da década” que a virada para 2010 proporcionou, o projeto Humanos continua aparecendo como uma espécie de marco divisório da entrada da música portuguesa no Terceiro Milênio.

A redescoberta de Variações e a interpelação de sua “herança”, aliás, parecem ser alguns dos elementos unificadores desta nova vaga do pop/rock luso. O quarteto de Queluz Os Pontos Negros já citou o ex-cabeleireiro bracarense em duas canções, “Tempos de glória” (“Se nos tempos modernos/Existe quebrantamento de corações/Pede à tua mãe e ao teu pai/Gratidão para com o António Variações”), de *Magnífico material inútil* (2007) e “Se o Variações fosse o meu barbeiro”, de *Pequeno almoço continental* (2010). O gosto pelo dito proverbial, a sensibilidade *camp* e a presença da matriz musical rural (no caso, alentejana) também surgem nas canções do duo Virgem Suta, cujo álbum homônimo, produzido por Helder Gonçalves do Clã, contém pérolas como “Tomo conta desta tua casa”, “Ressaca” e “Vovó Joaquina”, que bem poderiam estar em *Anjo da guarda* ou *Dar e receber*. Merecem destaque, também, os dois álbuns lançados pelo trovador B Fachada pela editora discográfica Flor Caveira, em cujas ilustrações de capa parece nítida a interpelação de um universo popular-kitsch que, em conjunção com alguns outros fatores (a modulação da voz, o recurso a instrumentos musicais característicos do folclore do norte, como a viola

braguesa, o gosto pelos versos de inspiração proverbial¹⁵ e mesmo alguma semelhança na fisionomia do rosto), vem favorecendo certas comparações entre Fachada e António Variações¹⁶.

Mais do que assinalar o momento em que o pop/rock luso cantado em inglês cede espaço aos artistas e bandas que se expressam em português, contudo, o êxito dos Humanos me parece bastante representativo da configuração que a própria música portuguesa como um todo assumiria nos anos vindouros, algo patente desde a própria formação do grupo: um fadista, um ícone do pop/rock cantado em inglês e uma figura-chave do pop/rock de expressão portuguesa. Os *anos zero* constituirão, portanto, a caldeira onde estas diversas vertentes irão se misturar, e na qual agrupamentos como as editoras discográficas Flor Caveira e Amor Fúria assumiram ares de discreto protagonismo.

Ao contrário do que o discurso do senso comum ocasionalmente tenta sustentar, António Variações não era um artista “à frente de seu tempo”. De forma análoga, não se adequa à imagem do “gênio incompreendido”, pois desfrutou de ampla popularidade no decorrer de sua breve carreira. Se a proposta estético-musical defendida por António hoje encontra parceiros na figura de Tiago Guillul (cujo videoclipe da canção “Beijas como uma freira” faz referência explícita ao “teledisco” de “O corpo é que paga”, de Variações) ou dos supracitados Pontos Negros, é porque de alguma forma a intensificação dos processos de intercâmbio simbólico em escala global (que a década de 80, ainda que timidamente, inaugura) acabou por evidenciar o quanto Variações era um genuíno produto de sua época.

Retomando uma discussão apresentada em seção anterior deste *paper*, à guisa de conclusão, em vez de pensarmos o popular massivo e midiático como estando situado numa espécie de limbo, apartado tanto das formas tradicionais quanto dos quadros de modernidade, talvez seja mais instigante buscar verificar em que medida tais produtos negociam sentidos com o tradicional e com o moderno, estabelecendo uma relação que é, ao mesmo tempo, conflitante, harmônica (como todas as relações sociais, aliás, tendem a ser) e inserida num processo de constante recuperação de determinadas matrizes culturais.

¹⁵ Cofronte-se os versos de “Monogamia”, faixa incluída na coletânea *Novos talentos FNAC 2009* (“E porque já não tenho idade/ Pros caprichos da Maria/ Vou deixar a monogamia/ E dedicar-me à castidade”) com os de “Onda morna”, gravado por Variações no álbum *Anjo da guarda*, de 1982: “Mergulha na minha onda/ Vais ver que te sentes bem/ Não é quente nem é fria/ É o morno que te convém”.

¹⁶ Diz Tiago Pereira, diretor do documentário *Tradição oral contemporânea*, que segue B Fachada por uma viagem às regiões de Trás-os-Montes onde o etnomusicólogo Michel Giacometti fez algumas de suas célebres recolhas nos anos 60: “(...) Giacometti foi à procura dos velhinhos com um gravador, enquanto o Variações já tinha os velhinhos todos dentro dele e, de repente, transformou aquilo tudo. O Fachada não tem os velhinhos todos dentro dele, mas a abordagem é semelhante. A tradição oral é transmitires o que vives, passá-lo de geração em geração, alargá-lo e criar combinações infinitas” (LOPES, M., 2009a, p. 22).

REFERÊNCIAS

- BARRETO, Jorge Lima. *Musa lusa – vulgata das músicas portuguesas contemporâneas*. Lisboa: Hugin, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre, São Paulo: Zouk/EDUSP, 2007.
- CORREIA, Mario. *Música popular portuguesa: um ponto de partida*. Coimbra: Centelha/Mundo da Canção, 1984.
- DUARTE, António A. *A arte eléctrica de ser português – 25 anos de rock'n Portugal*. Lisboa: Bertrand, 1984.
- FREIRE FILHO, João & JANOTTI JR, Jeder. (Ed.) *Comunicação & música popular massiva*. Salvador: Edufba, 2006. p. 11-23.
- JANOTTI JR, Jeder. *Aumenta que isso aí é rock'n'roll - mídia, gênero musical e identidade*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.
- GONZAGA, Manuela. *António Variações – entre Braga e Nova Iorque*. Lisboa: Âncora, 2006.
- JANOTTI JR., Jeder; LIMA, Tatiana Rodrigues; PIRES, Victor de Almeida Nobre. (Eds.) *Dez anos a mil – mídia e música popular massiva em tempos de internet*. Porto Alegre: Simplissimo, 2011. p. 9-23.
- LOPES, Mário. B Fachada canta a tradição entre Lisboa e Caçarelhos. *Público*, Lisboa, 09 jan. 2009a. Ípsilon, p. 20-21.
- MARTINS, Nuno. *UHF: assombro e descoberta*. Lisboa: Fonte da Palavra, 2011.
- MOREIRA, Pedro; CIDRA, Rui; CASTELO-BRANCO, Salwa. Música Ligeira. CASTELO-BRANCO, Salwa. (Ed.) *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX (L-P)*. Lisboa: INET/Círculo de Leitores, 2010. p. 872-875.
- NUNES, Pedro. *Popular music and the public sphere: the case of portuguese music journalism*. Stirling, 2004. 352 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Department of Film and Media, University of Stirling, Stirling, 2004. Disponível em <https://dspace.stir.ac.uk/bitstream/1893/24/1/Nunes_Thesis_Complete.pdf>. Acesso em: 06 out. 2011.