

Apocalipse *Queer* como teatro total em António Variações e David Bowie

LUÍS CARLOS S. BRANCO
U de Aveiro

Abstract: In this essay, I analyze the oeuvre and performance of the Portuguese singer and songwriter António Variações, in parallel with David Bowie. I examine the apocalypse queer imaginary present in their work and artistic personas. In different decades and countries, both were interventional in gender issues. For this, they used ancient apocalyptic universes in their musical work, instilling them with a personal and queer postmodern vision. To some extent, both were—Variations in Portugal in the 1980s and Bowie in England in the 1970s—apocalyptic gay messiahs. I examine the lyrics of two of their most significant songs in the fin-de-siècle context, using José Bragança de Miranda's and Jacques Derrida's theories about the apocalyptic to frame them.

Keywords: António Variações, David Bowie, apocalyptic songwriting, Jacques Derrida

Palavras Chaves: António Variações, David Bowie, songwriting apocalíptico, Jacques Derrida

Este artigo foi realizado com o apoio da Bolsa de Doutoramento em Estudos Culturais da Universidade de Aveiro (BD/REITORIA/9316/2020). O autor já publicou um artigo no qual trata de algumas temáticas similares a estas (Cf. Branco 2017).

Se os profetas do fim do mundo de eras remotas falavam às multidões nas florestas ou no topo das montanhas, nos anos 80, por sua vez, eles professavam a sua mensagem em cima de um palco e através dos seus discos, indumentária, entrevistas e telediscos. Este novo apocalipticismo *pop* recorria, por um lado, como sucedia amiúde em Variações, a imagens bíblicas veterotestamentárias, aliadas a uma tradição profético-literária de cariz português, por outro, fazia-se valer de universos distópicos advindos dos universos da ficção científica, como podemos observar em Bowie.¹

Portanto, o objetivo primordial da minha análise, neste artigo, é demonstrar como a assunção *queer* dos dois artistas, aqui em apreço, António Variações e David Bowie, foi, em grande medida, veiculada através de um imaginário com fundo apocalíptico que visava a transformação social. Este apocalipse *queer* escorava-se num olhar profundamente crítico sobre a sociedade de então e o *statu quo* dominante, e, como veremos, recorria a uma teatralização total e intermediática para melhor disseminar a sua visão escatológica a uma juventude imersa nos poderes do som e da imagem.

Esta nova noção apocalíptica, adstrita a estes artistas *queer* dos anos 80, conjugava o recurso às narrativas e imagética, tradicionalmente associadas ao apocalipse, com uma noção apocalíptica pós-moderna, contemporânea, na qual o fim do mundo é anunciado através de uma ameaça invisível, indiscernível, consubstanciada num feixe de imagens, visuais, verbais e sonoras perturbadoras. Noutras eras, o fim do mundo era o horror esperado que as escrituras e os videntes anunciavam; nas décadas finais do século XX, esse final inscrevia-se como um perigo constante, invisível, que se pressentia, mas não se sabia, em concreto, em que moldes se concretizaria. As convulsões sociais e mudanças políticas desse tempo bem como a iminência de uma guerra nuclear enformaram também estas visões artísticas do fim do mundo.

¹ Aliás, repare-se que, em certa medida, o próprio emergir das artes de massa e o protagonismo que a cultura popular, a partir de certa altura, tomou (e, em consequência, uma certa fragmentação da *high culture*) foram considerados per se apocalípticos. Esse fenómeno foi encarado, por uma parte das elites intelectuais ocidentais, como o sinal de uma espécie de fim da civilização nos moldes em que ela se tinha estruturado até então. Umberto Eco tratou este tema, de modo brilhante, na sua marcante obra *Apocalípticos e integrados*, para a qual remeto. Ou seja, e reportando-nos aos tópicos deste artigo, a música *rock* foi, no seu nascimento, e em várias épocas, considerada “demoníaca”, “a música do diabo”, “caótica”, “apocalíptica”, entre outros epítetos. Repare-se que por ser “ruidosa”, tocada em volume alto, ou o facto de os cantores, muitas vezes, se exprimirem numa forma de cantar próxima do grito trouxe em si significações e aportes apocalípticos.

António Variações e David Bowie

Embora haja interessantes análises, como a de Daniel Silva, que se focalizam na performance fadística de Variações, correlacionando-a com a teoria *queer*,² ao contrário da opinião geral, as referências musicais de Variações estavam longe de se confinar somente a Amália, a José Afonso, ao fado e ao folclore. Pelo contrário, uma grande parte do que ele ouvia estava relacionada com o universo da música *pop-rock* anglo-saxónica. Não devemos perder de vista que, naturalmente com projeções ao fado e à música popular, António Variações era, na sua essência, um artista *pop-rock*. Luís Carlos Amaro, que foi baixista de um dos grupos que acompanhou o cantor, dá-nos o seguinte testemunho: “Ele e nós gostávamos dos Roxy Music, dos Velvet Underground, dos Joy Division, enfim as coisas que estavam a aparecer naquela altura, e também algumas referências dos anos 70” (Branco, *António* 488). E o próprio Variações, em entrevista, após falar de Amália e de alguns cantores de intervenção, como José Mário Branco, referiu as seguintes influências musicais anglo-saxónicas:

A propósito de música fora-de-portas, inquirem-se influências—indirectas—mais plausíveis. A resposta é longa, surge a contagotas como que tentando rever num curto lapso a discografia mais utilizada: “Beatles, Rolling Stones, Lou Reed, David Bowie, Roxy Music, Talking Heads, Gang of Four, Joy Division, New Order e Orchestral Manoeuvres in the Dark, entre outras.” (“António”)

Mas por que é que David Bowie se salienta entre os músicos que faziam parte dos hábitos de audição de Variações? Nuno Galopim, sobre a obra do cantor português, opina que “A sua música é aparentemente simples, mas aquilo é altamente

² Silva propõe uma abordagem original a esta questão, pois, em vez de se focalizar, por exemplo, na indumentária do cantor, localiza a fonte de *queerness* em Variações na sua performance vocal, correlacionando-a com as figurações fadísticas de duas divas icónicas, Severa e Amália: “Variações’s recording of fado and proclivity for its vocal techniques, when considered alongside his homoerotic performances and compositions, provoke a consideration of the genre’s affective dispersions of sex.... Pinheiro’s confusion underscores how such *voltinhas* were out of place in Lisbon’s underground music scene, yet they are deployed by Variações in a vocal landscape of fado topography, marked by dramatic turns of improvisation that sound out particularly feminine desire and deviance” (127).

complexo, sofisticado, requintado, porque ele não ouvia só a Amália e o José Afonso. Ele ouvia o David Bowie e gostava imenso” (Gonzaga 320). Por sua vez, Ricardo Camacho, músico dos Sétima Legião e produtor de Variações, chama-nos a atenção para o seguinte:

Para o resto do pessoal, os que não sabiam tocar, cujas referências estavam, não no *rock* sinfónico, mas mais no Bowie, a forma muito própria do António aparecer correspondia àquele perfil de *glitter* (brilho) que era uma novidade em Portugal e estava feito de uma forma muito criativa. Na altura havia muita gente à procura de coisas novas e o António correspondia. (Gonzaga 268)

Para além de ouvir Bowie nas discotecas que frequentava e nos discos que adquiria, os caminhos geográficos e temporais percorridos por Variações, de algum modo, cruzaram-se com os do cantor britânico, em momentos importantes da carreira deste último. Acerca da sua estadia em Londres, Variações foi muito explícito, dizendo: “ainda guardo a imagem da agonia dos *hippies* e do nascimento da geração seguinte” (Duarte 2–3). A “geração seguinte” refere-se ao *glam-rock*, onde pontificavam nomes como Marc Bolan e Queen. Variações esteve emigrado em Londres, onde visitava museus e discotecas com frequência, em 1970–71, precisamente na altura em que este pujante movimento musical e artístico eclodiu. David Bowie era um dos nomes mais relevantes desse movimento, que fez a transição da contracultura associada ao *Flower Power Movement* para o *Punk*.

Além disso, o cantor britânico fez furor ao atuar, em 1974, num famoso programa de televisão holandês, encarnando Halloween Jack, o narrador-personagem do álbum *Diamond Dogs*, pleno de referências profético-distópicas, lançado nesse mesmo ano. Bowie recebeu um importante prémio à época, na Holanda, o Dutch Edison Award (Top Pop). A foto concernente a essa atuação na televisão holandesa tornou-se a mais difundida de Bowie, referente a essa sua fase artística. E, note-se, foi precisamente em 1974 que Variações esteve na Holanda. É, por isso, altamente improvável que a marcante atuação de Bowie tivesse escapado a alguém integrado na cultura jovem de Amesterdão, e tão atento às novidades artísticas, como era o seu caso.

No entanto, o dado mais revelador sobre a proximidade de Variações com o universo musical de Bowie é aquilo que ele próprio afirmou sobre o cantor

britânico e que não deixa margem para quaisquer dúvidas. Variações afirmou, convicto: “David Bowie é uma das figuras do século. Uma fonte de inspiração para mim” (Duarte 3). Vejamos, então, nos pontos seguintes, o que aproximava, em concreto, os universos artísticos dos dois cantores.

Teatro Total e holismo nas obras de Variações e Bowie

Um dos elementos que, sem dúvida, Variações partilhava com Bowie é o entendimento do *pop-rock* como arte holística, como *metier* que não se confina somente às canções.³ Se noutros cantautores *pop-rock* o que mais poderá sobressair será a sua vocação literária ou a riqueza melódica e harmónica da música que produzem, em Bowie, contudo, nenhum destes aspetos se sobrepôs nunca aos outros. Nele devemos relevar a visão de conjunto, o seu holismo, no qual a soma das partes faz parte integral do seu projeto artístico. Mais do que um *songwriter*, portanto, ele era um artista multimédia; e nisso foi um pioneiro. Sobre esta questão, veja-se o que o próprio afirmou:

71 was when I got down to seriously writing and trying not to diversify too much. I mean, I was just diversifying all over the place. I would try and get involved in anything that I felt was a useful tool as an artistic medium, from writing songs to putting on arts lab show to street theatre. I was trying to be a one man revolution you know. (Johnson 8)

No início da sua carreira, o cantor inglês queria ser poeta e demorou algum tempo até optar em definitivo pela vocação musical. Era um jovem talentoso e multifacetado: cantava e compunha, escrevia poesia e prosa, desenhava e pintava, tinha uma grande apetência pelas artes dramáticas, nas quais investiu bastante, tendo tido formação em mímica com o abalizado Lindsay Kemp (Leigh 63–77). Mais tarde, participou em vários filmes. Concebeu, assim, a sua arte *pop-rock* como um teatro musical, onde todos estes seus talentos se pudessem conjugar expressivamente.

³ O vocábulo “holismo” foi cunhado por Jan Christian Smuts na sua obra *Holism and Evolution* (1927). Este conceito foi posteriormente desenvolvido e aplicado em diversas áreas, desde as ciências duras até às humanidades, por vários autores, Edgar Morin, John Muir e David Bohm entre eles.

A noção de Teatro Total, advinda de Piscator, um precursor do teatro épico e documental, que preconizava o recurso à tecnologia para tornar a experiência teatral uma forte experiência sensorial (Piscator 180), que fosse capaz de ombrear com o cinema, e que advogava o recurso à projeção de filmes e à utilização da música na encenação das suas peças, ajuda-nos a compreender melhor a conceção do projeto artístico bowieano.⁴ A obra do bardo britânico incluía não apenas as canções e as omnipresentes referências literárias, mas também uma forte componente visual e dramática, tendo como pano de fundo a intervenção sociopolítica. Johnson refere:

Theatrical techniques and visual language used by Bowie himself to disrupt the notion of a singular authoritative voice ... Songwriting, for Bowie, became part of a holistic creative process which also involved visual design and resulted in a ‘total’, three-dimensional vision. (8–10)

Esta noção de Teatro Total aplicada ao universo musical está também muito presente em *Variações* e foi um dos elementos que contribuiu para o seu impacto no Portugal de 80.⁵ Para o cantor português, a descoberta do *pop-rock* enquanto arte interartística e intermediária teve uma grande importância, visto que, só aí, ele sentiu ter encontrado o seu rumo artístico: “Tentei por todos os meios vir para a música e o grande passo que eu dei foi um espetáculo que eu montei em Lisboa com uma parte cénica, com muito teatro à mistura e a música” (Agora Nós). Sobre esta fase essencial para o percurso posterior do cantor português, Pedro Ayres Magalhães, que o viu tocar ao vivo nos primórdios da sua carreira, testemunha o seguinte:

Os concertos dele eram como se fossem um *happening*. Era como se fosse uma instalação cultural, uma *happening-pop*. Ele figurava

⁴ Poder-se-ia aduzir a noção postulada por Wagner de Obra Total, contudo, quer em Bowie, quer em *Variações*, não me parece que se aplique. O conceito de Obra Total é, sobretudo, um conceito operático. Talvez fizesse sentido, por exemplo, em relação ao Queen de Freddie Mercury. O Teatro Total épico, cinemático, musical e com uma componente de intervenção sociopolítica de Piscator parece-me mais em consonância com os intuitos estéticos de *Variações* e Bowie.

⁵ Em adenda, acrescente-se que a obra de Erwin Piscator está ligada ao Teatro Épico de Bertolt Brecht. Portanto, há, nos dois, um arremido traço político. Ou seja, o teatro, em ambos, está ao serviço de ideais políticos e o público é levado a refletir sobre o que vê desenrolar-se em cena. A arte não serve apenas para espelhar a realidade, mas sim para a moldar, para a transformar.

como *performer*, como performista.... E o António gostava de fazer isso; de se vestir de certa maneira, de chocar, o humor, a provocação de teor sexual, a questão do género, enfim, tudo isso era a bagagem dele.... Mudava de onda, de ideias, todas as semanas. Fazia um fato para um espetáculo, ia tocar a outro sítio, fazia outro, e a música. Levava aquilo muito a peito. Era um espetáculo de grupo burlesco. (Branco, *António* 500–501)

Em resumo, Variações partilhava com Bowie esta visão conceptual do *pop-rock* enquanto arte holística, piscatoriana, na qual não importam somente a música e as letras-poemas, pois tudo é igualmente relevante: a indumentária, os vídeos musicais, as capas dos discos, as entrevistas, os gestos performativos, etc. Portanto, esta noção de Teatro Total aplicada ao *pop-rock* estava também arreigada em Variações e foi um dos elementos que contribuiu definitivamente para o seu impacto no Portugal de 80, tendo sido um dos primeiros a fazê-lo.⁶ Reportando-se à primeira aparição televisiva de Variações, em 1981, no programa *Passeio dos Alegres*, Ricardo Camacho disse que

em Portugal a maioria dos artistas portugueses não teatralizava. E ali estava aquele indivíduo, um performer, um *front man*, o homem da frente, que tinha tudo isto, e a canção que estava a cantar, a história do comprimido tinha um sentido de humor supercorrosivo. (Gonzaga 208)

Sublinhe-se, no entanto, que Variações, apesar de ser sensível ao holismo piscatoriano de Bowie, adaptou-o às suas próprias preocupações e à realidade portuguesa. Apesar de o criador britânico ser uma influência, visível e positiva, na sua obra, o cantor português não foi, de modo nenhum, um epígono dele. Ambos, sublinhe-se, pugnaram sempre por uma furiosa individualidade.

⁶ Note-se que havia, antes de Variações, alguns grupos portugueses de *rock* progressivo, como o Tantra, que, à semelhança do Genesis, já utilizavam *slides*, máscaras, projeção de filmes acompanhando as canções, etc. Contudo, estavam longe da conceção, de inspiração piscatoriana, de Bowie e Variações, pois o seu intuito era meramente lúdico. Ora, não podemos nunca esquecer que, no cantor português e no cantor britânico, todos esses meios estavam ao serviço de uma forte componente socio-interventiva, em especial correlata às questões de género. O seu objetivo primordial era despertar consciências, recorrendo, amiúde, à provocação e instigando, à semelhança do Teatro Épico, a participação ativa do público.

Colecionadores de ideias

Vejam, agora, quais eram os elementos que os dois escritores de canções aduziam às suas obras musicais. Eram atentos colecionadores de ideias.⁷ Ambos tinham um permanente olhar estético sobre o que os rodeava. São, assim, múltiplos os componentes integrantes da sua arte holística e do seu teatro total.

A roupa com a qual se apresentavam era da maior importância, visto que era um signo identitário de liberdade de género. Quem lidou de perto com Bowie, na sua fase *Glam*, relata que ele estava constantemente a experimentar as mais diversas peças de roupa e a maquilhar-se de modos diversos (Leigh 91–103). O seu corpo era, deste modo, usado como uma tela, como um veículo para as suas ideias artísticas e ideológicas. De modo similar, Variações dava uma extraordinária importância à indumentária e era ele o criador da maioria das peças que usava, que primavam pela exuberância e pela indefinição de género. Usava roupas masculinas e femininas, misturando-as. E o mesmo sucedia com as cores: garridas, mas também com recurso aos azuis, negros e cinza.

Bowie, para além de pintor, foi um incansável colecionador de arte. Por seu lado, Variações construiu meticulosamente uma coleção de artesanato e objetos *Kitsch*, comprados em vários locais como, por exemplo, na feira da ladra e em retrosarias de Peniche, que depois exibiu como peças de arte *pop* na sua casa. Esta, na verdade, foi pensada e decorada por ele como um museu, no qual as suas ideias eram reificadas, através da exposição destes objetos e de roupa, do uso de lâmpadas coloridas e de espelhos, de paredes pintadas de verde e vermelho. Segundo o seu irmão Jaime Ribeiro: “O António gostava muito de arte. Gostava muito de arte Déco, por exemplo. Ele tinha um bocado a ‘mania’ que era artista e fotógrafo; ele fotografava tudo e mais alguma coisa” (Branco, *António* 526).⁸ Variações visitou museus em Londres, Amesterdão e Nova Iorque e visitou exposições de artes plásticas em Lisboa, entre elas a célebre exposição *Depois do modernismo*, ligada ao pós-modernismo artístico português dos anos 80. As dobradiças e correntes, em modulação *ready-made*, que usava como indumentária, ou uma colher esmagada

⁷ Bowie afirmou: “Sou um colecionador. Parece que sempre coleccionei personalidades. Ideias. Tenho uma filosofia de miscelâneas e amálgamas” (Leigh 135). Por sua vez, Variações, ao perguntarem-lhe o que era para ele “o sonho”, respondeu, de modo rimbaudiano: “Todos os outros que eu gostava de ser” (Duarte 4).

⁸ David Bowie também tinha uma coleção de arte Déco e Arte Nova (Leigh 94).

em forma de anel, advêm deste seu interesse pelas artes plásticas. Luís Carlos Amaro, que foi baixista de um dos grupos que acompanhou Variações, recorda esta faceta holística do cantor, dizendo que ele

Gostava da música duma forma completa. Ou seja, não apenas a música em si, mas também associada ao comportamento e à roupa e à excentricidade e, às vezes, à própria provocação. O que era muito curioso porque quando se falava com ele parecia normal, não tinha ares de vedeta. Era um músico que também gostava de cortar cabelos e gostava de falar com as pessoas enquanto estava a cortar cabelos. (Branco, *António* 493)

As entrevistas eram também encaradas pelos dois cantores como uma espécie de ensaios estéticos em modalidade oral, funcionavam como manifestos artísticos, onde deixavam registadas as suas ideias em arquivo mediático. Foi o que sucedeu quando Bowie afirmou publicamente a sua dissidência sexual. Ou quando, de modo contíguo, Variações referia que “A Homossexualidade é apenas uma opção sexual. Deve ser assumida por quem pratica e respeitada pelos outros” (Branco, *António* 427–28). Mas, note-se, para eles a verdade estético-poética não tinha de corresponder, na íntegra, à verdade factual. Por exemplo, quando Variações falava de Amália, mas não referia artistas estrangeiros, estava com isso a fazer uma proposta estética para a ideia de portugalidade que incluía o fado e artistas de uma geração anterior ao boom do *rock* cantado em português, o que não quer dizer que não apreciasse cantores e *songwriters* anglo-saxónicos.

Além das confluências já referidas, existem outras de igual importância: os telediscos, os arranjos gráficos dos trabalhos discográficos, o cuidado nas apresentações ao vivo, as referências literárias, que eram um aspeto muito importante no trabalho de ambos.

Em suma, todos estes elementos confluíam para um *pop-rock* como arte imersiva, holística, e sinalizava a sua constante sede de ideias novas e de não aceitar espalhos de nenhuma espécie. A este título, repare-se no panegírico do proteísmo, contido na seguinte letapoema de Variações, “Erva daninha a alastrar”. Repare-se como há uma recusa pelas formas fixas em favor da fluidez e da transformação: a pedra evolui para o barro e este para uma forma animal. A própria erva, note-se, é rizomática, não fixa, proliferante. Há um elogio da mudança e da

busca constante que parece defluir do modo abrangente, aberto às experiências do mundo, como o cantor entendia a sua identidade, quer de gênero, quer nacional. Ou seja, como algo transformável: “Em moldes feitos não me sei criar / Em formas feitas podem-se quebrar / Também não sei se me quero formar” (*Variações, Dar e receber*). Mas, afinal, o que é que motivava este *pop-rock* holístico de ambos? Qual era o objetivo mais premente deles? Arte pela arte? Creio que não. Vejamos porquê no ponto seguinte.

Intervenção sociopolítica

Entendido num sentido lato e apartidário, existe nos dois artistas uma forte componente de intervenção sociopolítica que deve ser devidamente salientada, dado que é um dos pilares mais importantes da obra e legado de ambos. Nos seus discursos públicos, não deixaram a esse respeito quaisquer dúvidas. Mais do que ser meramente um cantor, um pintor ou um poeta, Bowie queria ser um instigador de novos comportamentos e ideias e *Variações* manifestou uma posição similar:

A minha intenção é essa: provocar. Quero que as pessoas digam qualquer coisa. Que tenham atitudes, sejam elas boas ou más. Em suma, pretendo fazer “mexer” as pessoas. Se as pessoas não se mostrassem tocadas, para mim seria tremendamente frustrante—não estava a conseguir nada do que pretendia. Agora, se realmente o que se pretende é provocar, mexer com as pessoas, fazê-las pensar, alargar as suas vias de vida, fazê-las refletir, ajudá-las a libertarem-se de coisas ridículas, mesquinhas, fachadas idiotas e tirar-lhes uma máscara que não é possível manter nos tempos que correm, então, é preciso seguir o caminho por onde eu estou a progredir. (Revista *Coquete* 1–2)

Como se depreende, a obra dos dois artistas está longe de ser apenas arte pela arte: tem intenções mais sérias e profundas. Pietro Deandrea chama a nossa atenção para o pendor político de Bowie:

I focus on the political side of David Bowie’s output and more specifically on his keen eye for the wretched of the earth—in other

words, for the many categories composing history's underdogs: refugees, civilian casualties of war and marginalised war veterans, exploited labourers, the underprivileged in neoliberal economies, colonised people and children. (100)

As personagens fora da norma social referidas supra, os “underdogs”, os “wretched of the earth”, estão igualmente presentes, de *motu proprio*, e em pauta portuguesa, na obra de Variações. Isso é visível em canções como “Linha-Vida”, “Canção de Engate”, “Olhei para trás”, “Sempre ausente”. Nelas encontramos figurações de personagens marginais do universo social português: os humildes, os loucos, os vigaristas, os boémios e os homossexuais. Numa linha de raciocínio contígua, Paulo Pepe afirma que “A música deste performer proporciona também a exploração de prazeres socialmente marginalizados e ‘excluídos’ pela sociedade” (183).

Sublinhe-se que, nos dois cantores, este veio sociopolítico está umbilicalmente ligado à assunção de uma sexualidade fora da norma heteronormativa. Assim, aquando do lançamento do importante álbum *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, em 1972, Bowie fez o seu *coming out*, com grande furor mediático, em entrevista ao jornal *Melody Maker*, dizendo: “I’m gay. And always have been, even when I was David Jones” (Leigh 120). Ainda que não tão assertivo, Variações asseverou: “Sei o que sou. Sou um homem assumido que sabe o que quer” (Revista Coquete 1–2). E, noutra entrevista, insistiu: “nunca abdiquei de ser o que sou” (Monteiro), referindo-se, evidentemente, à sua consabida homossexualidade. Um dos modos encontrados para propagar o seu ideário libertário identitário e sexual, como veremos a seguir, foi o recurso ao apocalíptico.

Queerness e fim-do-mundo

As propostas de transformação social de Bowie e Variações foram amiúde veiculadas através de temáticas apocalípticas muito presentes nas suas obras. Ana Valdez define a literatura apocalíptica dizendo-nos que ela “contém uma revelação de Deus transmitida através de um mediador, quase sempre uma figura angélica, a um vidente humano a quem é revelado o futuro”, e depois caracteriza-a em termos de perspectiva, género e ideologia (56–59). Nesse sentido, a obra de Variações é

pródiga em figurações alusivas aos textos bíblicos escatológicos, caso dos anjos e dos videntes que protagonizam algumas das suas canções, entre elas “Anjinho da guarda” e “Linha-Vida”. A vidência e a profecia são *topoi* muito presentes no seu trabalho.

Por sua vez, Khodadadegan et al. inserem a tonalidade apocalíptica num contexto de pós-modernidade:

In postmodern representations of apocalyptic narratives, apocalyptists are different since they can only cry their warnings about the apocalyptic disaster which is still in the future. Apocalyptic prophet knows that “something is coming”; he is “messanically involved” in articulating some of the sophisticated responses to imminent apocalypse. (67)

Mas, voltando a Valdez, ela acrescenta ainda que o apocalíptico é definido, sobretudo, como categoria com implicações sociopolíticas (58-59). Deste modo, as figurações artísticas de teor apocalíptico preconizam sempre o fim de um paradigma social. Ou seja, temos aqui o corpo como um instrumento, por excelência, de intervenção social e, em ligação e simultaneidade, como meio de inscrição histórica. Nesse sentido, repare-se que

A materialidade dos corpos encontra-se sempre em negociação com os entendimentos culturais que mudam com os períodos históricos, e que alteram as matérias dos corpos. Apesar de limitado por tais influências, o corpo também encontra o potencial para ultrapassar as fronteiras que o restringem transformando-se assim em novas formações sociais. Logo, o corpo de Variações ganha múltiplas possibilidades significativas ... e a sua expressão no mundo deve ser compreendida como um acesso e uma específica prestação de um conjunto de possibilidades culturais, nomeadamente *queer*. (Pepe 182)

Assim, os mundos imaginários representados nas canções reportam-se à sociedade da qual os artistas em questão fazem parte. O extraterrestre Ziggy Stardust corporizava o sentir daqueles que se pautavam por comportamentos considerados

à margem da sociedade, nomeadamente de carácter sexual. Os jovens *queer* sentiam-se, tal como Ziggy, verdadeiros extraterrestres no seio duma sociedade que não os aceitava como eles eram e que os reprimia e, por isso, eles reclamavam o direito a ser quem muito bem entendiam, desafiando o *statu quo*. Através desta personagem, deste profeta alienígena, Bowie apregoava o fim, não do mundo, mas de um mundo, de uma sociedade fechada e atávica, que não aceitava a comunidade LGBTQ+.

Os artistas adstritos ao *glam-rock*, de que Bowie fez parte, foram pioneiros neste messianismo queerizante e abriram caminho para que, nos anos 80, os neorromânticos, aos quais, de algum modo, Variações estava ligado, continuassem nessa senda libertária. Simon Reynolds explicita o que o *Glam-Rock* trouxe de novo ao universo musical e os seus contrastes e discordâncias com o *Flower Power Movement* (1-13). Por um lado, o *Glam-Rock* beneficiou, sem dúvida, das mudanças sociais e artísticas dos anos 60 e não teria sido possível sem esse lastro libertário anterior. Contudo, o mundo já não era o mesmo e muitas das premissas utópicas da época *hippie* já não faziam sentido, pois, segundo alguns dos seus arautos esse movimento tinha falhado nas suas intenções de transformação das estruturas e sistemas sociais:⁹

During the 1960s, popular music underwent a qualitative change, through the work of The Beatles, Bob Dylan and their successors. This new and ambitious music was closely associated with the various youth and “counter-cultural” movements of the decade which with varying degrees of clarity opposed aspects of advanced capitalist society. But, by 1970, very little remained of this “rock revolution”. According to the former Beatle John Lennon, the dream was over. For all the advocacy of alternative life-styles and Utopian idealism, the power structure remained intact. (Laing 123)

⁹ Não foi apenas Lennon a mostrar o seu descontentamento (Vd., por exemplo, a canção “God”) e a fazer um balanço negativo sobre os ideais dos anos 60. Bob Dylan, em vários momentos, manifestou opiniões similares (Cf. *Crónicas*). Sobre o seu papel nessa época, chegou a afirmar: “não me via como um cantor de protesto ... tinha havido um grande engano” (67).

Portanto, já não era a Guerra do Vietname, nem os impérios coloniais (e o seu colapso) das grandes nações ocidentais, que estavam nos horizontes dos jovens dos anos 70 e 80. A Guerra Fria, embora iniciada no imediato Pós Segunda Guerra Mundial, estava por essa altura no seu auge, e a juventude vivia com a ameaça real de uma guerra nuclear que parecia estar iminente. Temia-se que “alguém carregasse no botão” e desse início ao inevitável fim da humanidade. A música *pop*, desse tempo, legou-nos um testemunho vívido desse *zeitgeist*. A esse propósito, relembre-se, por exemplo, a pungência do teledisco de uma canção de Elton John sobre uma jovem soviética, intitulada “Nikita” (1985). É, portanto, pelas questões referidas em cima, que o recurso ao imaginário apocalíptico, que não faria muito sentido no período *hippie*, emergiu de modo lancinante nas canções e poemas dos artistas dos anos 70 e 80.

Uma canção apocalíptico-queer

Jacques Derrida define o apocalíptico enquanto um tom discursivo no qual uma ameaça indefinível se faz presente, ainda que desconhecida (63–97). Portanto, mais do que o conteúdo, importa a tonalidade do discurso, o *tom*, pois é nele que um processo de desocultação começa a tomar lugar. Neste quadro, repare-se que uma das coisas que sobressai na letra de “Visões-Ficções (Nostradamus)” de Variações, que veremos a seguir, é precisamente o seu tom profético e ameaçador, acentuado pela tonitruante cadência musical. Ora, Bragança de Miranda, estribando-se no filósofo francês, define o tom apocalíptico como um conjunto sequencial dessa natureza, de natureza profana, não católica:

Mais do que secularizado, o apocalíptico está tanto mais presente quanto mais dissimulado, disseminando-se como numa espécie de “apocalipse tranquilo” ... mas quando emerge no meio dos homens a catástrofe é cada vez mais violenta e cada vez estamos mais desmunidos para lhe responder.... O apocalíptico pode estar sempre noutro lado. A minha suspeita é que está em todo o lado.
(165)¹⁰

¹⁰ Note-se como alguns dos acontecimentos mais caraterísticos deste tempo pós-moderno, em que vivemos, se enquadram perfeitamente nesta moldura conceptual, como é o caso do terrorismo e da pandemia.

Isso é plenamente observável na canção “Visões-Ficções (Nostradamus)”, onde imagens ameaçadoras, e porventura desconexas e de origem oculta, ignota, se conjugam e se impõem ao olhar e ao ouvinte num pano de fundo de ameaça velada. A antiga besta do apocalipse é, na pós-modernidade, caracterizada, sobretudo, pela sua invisibilidade, indefinição, e pelo seu caráter imprevisível. É um ente indefinível e ambíguo, que irrompe inusitadamente. Não cabe em molduras de foro aristotélico.

Assim, na canção variaciana, aqui em apreço, o vidente, profeta apocalíptico por excelência, relato-nos as suas visões e elas interrogam-nos. Serão reais? Serão sonhos? Serão profecias e dizem respeito ao futuro? Não esqueçamos nunca que o apocalíptico remete para o tempo presente e para o tempo que virá. É um mundo imagético ameaçador que nos é descrito:¹¹

Só vejo corpos a boiar
Vejo a cidade a ruir
E o chão que se está a abrir
Só ouço gente a gritar

Ai que estou a delirar
O que é que eu estou a inventar?
Não vos quis impressionar

São tudo fantasias que o cinema
Projetou no meu olhar
São as velhas profecias que o vidente
Deixou escrito para assustar (*Variações, Anjo da guarda*)

O sujeito lírico, nesta letlapoema, está, por um lado, imerso no apocalíptico de modulação bíblica e, simultaneamente, no tom apocalíptico contemporâneo secular definido por Derrida e Miranda. Repare-se na concatenação entre os

¹¹ Esta canção de *Variações* foi posteriormente recriada pelo Mão Morta em 1994, e por Márcia com o Dead Combo em 2013, em dois álbuns de homenagem ao cantor.

cenários bíblicos catastrofistas e as referências intermediais ao cinema e à figuração da paisagem urbana, a Lisboa dos anos 80. Claro que, aqui, o cantor também se situa numa certa tradição profético-apocalíptica portuguesa (relembremos o Padre António Vieira, o Bandarra ou a obra de Fernando Pessoa, que ele conhecia bem). De algum modo, a inclemente e avassaladora visão de uma Lisboa submersa e com o “chão que se está a abrir” remete-nos para o terrível terramoto de 1755, que assolou a capital. Joaquim Fernandes, num interessante livro dado recentemente a lume, onde traça o percurso histórico do apocaliticismo ao longo da história portuguesa, faz, sobre essa temática, a seguinte síntese:

País ligado aos céus desde a sua fundação, temeroso de avisos e advertências divinas, Portugal foi sucessivamente atormentado pelas angústias dos *fins do mundo* que as crenças e as superstições populares desde sempre reclamaram na hora de manifestações cósmicas: eclipses, cometas, epidemias, secas, terremotos, entre outras calamidades pressentidas, perfilam-se na galeria dos eventos que ordinariamente levaram gerações de portugueses a pensar que estava iminente o *Juízo Final*. (15)

E temos nela também um “encadeamento de imagens perturbadoras”, que é uma das características do tom apocalíptico (Miranda 163). Que seja um homem, assumidamente *gay*, vestido com uma indumentária feminina, um profeta *queer* a cantá-la aos seus contemporâneos portugueses, nos anos 80 do pós 25 de Abril, é um dado assaz relevante a reter e a analisar.

Um messias queer apocalíptico no Portugal dos anos 80

Em grande medida, António Variações encarnou o papel de mensageiro apocalíptico, advogando mudanças comportamentais para a sociedade portuguesa. Uma identidade estanque—de género ou outra—não fazia sentido na sua mundivisão, por isso, ele pautava-se por comportamentos libertários e libertadores, entre os quais—mas não só—uma identidade *queer*:

Ao se introduzir ambiguidades relativamente ao género e sexualidade nas letras das canções, António Variações torna possível uma interpretação *queer* das suas músicas, o que, por sua

vez, permite romper com os valores tradicionais portugueses abrindo espaço para a criação de identidades (marginais e *queer*) que até então estavam submersas na sociedade portuguesa. (Pepe 183)

Claro que, ao contrário do que, em certa medida, parece pressupor a postulação de Pepe supra-exposta, a mensagem de *Variações* era mais abrangente e não se ficava se quedava pelo *camp* ou pelo *queer*. Havia a proposta de libertação a vários níveis e a recusa de quaisquer moldes identitários fixos. Não se pretendia a substituição de uma identidade por outra, ainda que essa fosse mais subversiva. O grande objetivo era libertar as mentes e, conseqüentemente os corpos. E este apelo dirigia-se a toda a gente; todos eram chamados a “sair do armário”, e não apenas os homossexuais, sublinhe-se. Sobre as suas intenções libertárias, *Variações* foi muito claro: “Tento chamar a atenção de quem está a assistir aos meus espectáculos para determinados problemas que ainda hoje nos afectam. Sei o que sou. Sou um homem assumido que sabe o que quer. Tento desmitificar determinados preconceitos. Penso que o consigo” (Revista Coquete 1–2).

Portanto, o fim do mundo que se anunciava visava todos (em especial para as gerações mais jovens). Era o final de uma época de mentalidades atávicas e de um Portugal encerrado em si mesmo. Repare-se no modo como encarava a sua homossexualidade:

Ele sempre esteve à vontade com a sua homossexualidade. Era à frente de toda a gente; estava muito à vontade com isso. Era-lhe indiferente o que as pessoas pensassem. Ele não era nada efeminado. Claro, depois assumiu um guarda-roupa e pintou a barba às cores, décadas antes das pessoas o começarem a fazer. Havia amigos dele que achavam que as pessoas deviam ser mais comedidas. Mas ele não. Estava completamente nas tintas para o que os outros pensavam. Ele queria cantar, viver e ser feliz *tout court*! Não pedia muito mais à vida.... O António pareceu-me sempre muito bem resolvido. (Branco 474–76)

Logo na sua estreia televisiva, em fevereiro de 1981, no *Passeio dos Alegres*, *Variações* apareceu como uma espécie de messias apocalíptico, em modulação *queer*. Nessa sua marcante atuação, o que era verdadeiramente novo—e, por isso

mesmo, chocou muitas pessoas—não foram propriamente os *smarties* atirados para a audiência ao som de “Toma o comprimido”, mas sim o facto de Variações e o exuberante grupo de *performers* que o acompanhava teatralizarem, de forma bem visível, uma identidade sexual fora da norma heteronormativa. O fim de uma configuração social na qual os artistas *gays*, como o poeta Ary dos Santos ou o ator João Villaret, tinham de esconder as suas opções sexuais tivera ali, na teatralização de Variações, um ponto final simbólico.

Essa anunciação apocalíptica continuou, em 1982, no *single* debutante de Variações, com a versão do “Povo que lavas no rio”. O verdadeiro escândalo, nesta reinterpretação, não eram apenas os arranjos à Joy Division numa canção fadista, mas, sobretudo, o facto de um homem assumir poeticamente a sua condição homossexual, cantando, com voz efeminada, e encarnando, estrenuamente, os seguintes versos: “Aromas de urze e de lama / dormi com eles na cama / tive a mesma condição”. Neste mesmo sentido, Silva afirma o seguinte:

Variações refigures the fadista and her vocal repertoire through his body and voice in a trans formation that casts fado as affect and story of queer bodies and desires, making its public complicit in the process. Thinking fado as queer affect and story through Variações foregrounds the genre in deviance. Fado performances emerge as a transgressive and promiscuous relationality of bodies marked by moments of intensity. (128)

O que o cantor afirmou perante o país, através da sua obra e das isotopias apocalípticas contidas nela, foi que as pessoas com identidades sexuais diferentes não só faziam parte do Portugal pós 25 de Abril, mas eram também uma parte importante da identidade e da cultura portuguesa. Não valia, por isso, virar a cara para o lado e fingir que eles não existiam, pois eles faziam-se ouvir, alto e bom som. Iniciou-se, por essa altura, um caminho libertário que não mais parou e Variações esteve sempre, corajosamente, na linha da frente.

Obras citadas

Agora Nós. *Tributo a António Variações*. RTP 1, Lisboa.

- Anderson, Perry. *As origens da pós-modernidade*. 1989. Traduzido por Artur Morão, Edições 70, 2005.
- “António Variações: ‘É preciso fugir à monotonia’.” *O Tempo (O Tempo Juvenil)*, 17 jun. 1982, p. VIII.
- Bonnici, Thomas. “A teoria do pós-modernismo e a sociedade.” *Mimesis*, vol. 20, no. 2, 1999, pp. 25–37.
- Bowie, David. *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*. EMI Music, 1972.
- Branco, Luís Carlos S. *António antes de Variações: O percurso inicial do cantor*. 2018. U de Aveiro, tese de mestrado.
- . “Visões do fim do mundo em David Bowie e António Variações.” *Revista da Universidade de Aveiro-Letras (RUA-L)*, no. 6, 2a série, 2017, pp. 139–56.
- Chomsky, Noam. “Pós-modernismo?” Traduzido por Henrique Napoleão Alves, *Universo racionalista*, 1995.
- Deandrea, Pietro. “Secret Thinker Sometimes Listening Aloud: Social Commitment in David Bowie’s Lyrics.” *CrOCEVIA: Engaging Wor(l)ds in Postcolonial Studies*, editado por R. Bromley, C. Concilio e P. Deandrea, *RiCOGNIZIONI: Rivista di lingue, letteratura e culture moderne*, vol. 3, no. 5, 2016, pp. 99–110.
- Derrida, Jacques. “Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy.” *Semeia*, no. 23, 1982, pp. 63–97.
- Duarte, Pedro. “Cantor, barbeiro, anjo da guarda: António Variações, o dever da diferença.” *Sete*, mar. 1983, pp. 2–3.
- Duque, Eduardo Jorge. “A identidade na pós-modernidade: Um conceito histórico-hipotético.” *Cadernos do Noroeste*, no. 21, 2003, pp. 39–52.
- Dylan, Bob. *Crónicas*. Vol. 1, traduzido por Bárbara Pinto Coelho, Ulisseia, 2005.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 1964. Traduzido por Helena Gubernatis. Difel Editora, 1991.
- Fernandes, Joaquim. *Apocalipse: Os vários fins do mundo da história de Portugal*. Contraponto, 2021.
- Gonzaga, Manuela. *António Variações: Entre Braga e Nova Iorque*. Âncora Editora, 2006.
- John, Elton. “Nikita”. Geffen Records, 1985.

- Johnson, Kathryn. "David Bowie Is." *David Bowie: Critical Perspectives*, editado por Eoin Devereux, Aileen Dillane e Martin J. Power, Routledge, 2015, pp. 2–16.
- Khodadadegan, Neda, et al. "Postmodern Apocalypse in *White Noise* and *London Fields*." *International Journal of Applied Linguistics and English Literature*, vol. 5, no. 4, 2016, pp. 65–71.
- Laing, Dave. "Interpreting Punk Rock." *Marxism Today*, abril 1978, pp. 123–28.
- Leigh, Wendy. *Bowie: Uma biografia sentimental*. Traduzido por Eurico Monchique, A Esfera dos Livros, 2016.
- Miranda, J. A. Bragança de. *Traços: Ensaios de crítica da cultura*. Vega, 1998.
- Monteiro, Rui. "O direito à diferença." *Mais*, no. 56, maio 1983, p. 36.
- Pepe, Paulo. *Do Pop ao Teatro de Rua: Revoluções ibéricas de género em António Variações e José Pérez Ocaña*. Chiado Editora, 2017.
- Pires, M. Laura Bettencourt. *Teorias da cultura*. 2a. ed., Universidade Católica Editora, 2006.
- Piscator, Erwin. *The Political Theatre*. Eyre Methuen, 1980.
- Revista Coquete. "Não sou oportunista." *Revista Coquete*, no. 21, 1983, pp. 1–2.
- REYNOLDS, Simon. *Shock and Awe: Glam Rock and its Legacy*. Faber & Faber, 2016.
- Silva, Daniel. "Unbearable Fadistas: António Variações and Fado as Queer Praxis." *Journal of Lusophone Studies*, special dossier on Lusophone Masculinities, vol. 3, no. 1, 2018, pp. 124–45.
- Top Pop. "Rebel Rebel, Award Ceremony for Dutch 'Edison' Award", 7 fev. 1974, Avro TV, Amesterdão.
- Valdez, Ana. "A literatura apocalíptica enquanto género literário." *Revista portuguesa de ciência das religiões*, no. 1, 2002, pp. 55–66.
- Variações, António. *Anjo da guarda*. EMI-Valentim de Carvalho, 1983.
- . *Dar e receber*. EMI-Valentim de Carvalho, 1984.
- Vários. *Variações: As canções de António*. EMI-Valentim de Carvalho, 1994.
- . *Voz e guitarra*. Vol. 2. Sony Music Portugal, 2013.