

“ENTRE A SÉ DE BRAGA E NOVA IORQUE” OU “FORMAS TRADICIONAIS” E “QUADROS DE MODERNIDADE” NA MÚSICA POPULAR MIDIÁTICA PORTUGUESA – O CASO ANTÓNIO VARIAÇÕES

Tiago José Lemos Monteiro¹

Resumo: Este paper se propõe a mapear algumas das estratégias de construção de identidade que pautam a produção musical popular midiática portuguesa posterior à Revolução de Abril de 1974 e vinculada ao universo do pop/rock. 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 da mídia, no atual cenário acadêmico lusitano e brasileiro; o segundo lança mão dos conceitos de hibridização e circularidade 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 popular midiática. Cultura e identidades nacionais. 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 Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense, sob orientação da professora Simone Pereira de Sá. Membro do LabCULT – Laboratório de Pesquisa em Culturas Urbanas, Lazer e Tecnologias da Comunicação e vinculado ao NP Comunicação e Culturas Urbanas do Intercom. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES). Email: tjlmonteiro@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 combinado de hibridização e circularidade² que me parece 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. Recorrendo à abordagem multiperspectivística proposta por Kellner (2001), 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”.

Embora nosso conhecimento da música massiva e midiática portuguesa seja inversamente proporcional ao espaço ocupado pela música brasileira em Portugal, é possível estabelecermos algumas aproximações entre os modos como, hegemonicamente, a história da música (popular massiva) brasileira e portuguesa vem sendo narrada e pesquisada aqui e além-mar. Conforme sinalizado por Araújo (2007, pp. 335-364) em relação ao contexto brasileiro, a historiografia de ambas as “músicas populares” oscila, em linhas gerais, entre duas correntes dominantes: uma que privilegia os artistas mais vinculados a uma certa idéia de “tradição” e outra que valoriza as produções que romperiam com estas formas tradicionais mediante a incorporação de elementos tidos por “modernos”. É interessante perceber, contudo, como tanto no Brasil quanto em Portugal, as lacunas começam a aparecer quando o foco de interesse é deslocado da vertente “tradicional” ou “moderna” para os gêneros midiáticos e massivos forjados segundo a lógica do entretenimento e por isso mesmo nomeados de “música ligeira”, como o pop/rock, a eletrônica, o brega, e as diversas modalidades de nacional-cançonetismo.

² Aqui, aproprio-me dos conceitos de hibridismo e circularidade, formulados, respectivamente, por Nestor Garcia Canclini (1997) e Jesus Martin Barbero (2002), para pensar as relações entre diferentes imaginários e matrizes culturais em um contexto latino-americano, como um referencial pertinente e adequado para se investigar, também, os diversos modos de articulação entre elementos potencialmente conflitantes e interpelando temporalidades distintas no interior de uma mesma “cultura”, compreendida em toda a sua pluralidade.

Se há uma profusão de trabalhos sobre o fado ou as danças folclóricas, todo o pop/rock português, mercadológica e midiaticamente consagrado a partir dos anos 80, o universo da música eletrônica ou mesmo certas particularidades do cenário atual, constituídas no entrecruzamento de fluxos simbólicos oriundos da África, do restante da Europa e também do Brasil, parecem conter um valor simbólico insuficiente para legitimar tais produções como válidas do ponto de vista acadêmico ou mesmo enquanto artigos de consumo cultural. A meu ver, essa escassez pode ser atribuída a uma tendência (felizmente, cada dia menos hegemônica) da pesquisa lusófona no campo da comunicação – historicamente caracterizada por uma certa ortodoxia teórico-metodológica, conforme se verifica, por exemplo, em Barreto (1997) – em privilegiar o texto em detrimento do contexto. Como os conteúdos musicais em questão muito provavelmente não se adequariam ou sequer se aproximariam do que qualquer cânone artístico ou cultural estabeleceria como sendo “de qualidade”, a relevância sociocultural de tais produtos acaba sendo descartada juntamente com o reduzido valor simbólico agregado aos mesmos, mesmo que estes também articulem discursos a partir e através dos quais diversos modos de ser e estar no mundo se configurem.

2. Entre as “formas tradicionais” e os “quadros de modernidade”: o lugar do popular massivo-midiático

De todas as matrizes culturais que constituem o discurso a partir do qual os brasileiros constroem sua narrativa identitária, a componente lusitana talvez seja aquela que mais se pauta por uma certa idéia de *tradição*. Diferentemente da matriz negra ou indígena, entretanto, em que o discurso da tradição assume, no mais das vezes, um caráter de resistência tática, necessário à consolidação de posturas contra-hegemônicas, no que diz respeito à cultura portuguesa a tradição será pensada, quase sempre, como sinônimo de um apego nostálgico e, portanto, imobilizante, a um passado distante e mitificado.

Se nos propusermos a refletir, durante breves dois minutos, a respeito das imagens e representações que associamos a Portugal ou à cultura portuguesa, talvez sequer problematizemos a frequência com que certas “marcas de passado” são acionadas, de tão naturalizadas que tais formas se constituíram. A cultura portuguesa tende a ser concebida a partir de referências que, na melhor das hipóteses, datam da década de 50 do século passado: é de acordo com essa lógica, por exemplo, que nossa

concepção de literatura portuguesa permanece atrelada aos Camões, Ecas e Camilos de priscas eras, avançando, no máximo, até Fernando Pessoa, e apenas tangenciando José Saramago em virtude da legitimação internacional simbolizada pelo prêmio Nobel concedido ao escritor em 1998. Quando pensamos em Portugal na condição de destino turístico, são os azulejos, as quintas, os vinhedos, os castelos, o velho casario do Porto, os bonecos típicos em miniatura e os *souvenirs* do Santuário de Fátima que predominam sobre as auto-estradas, os centros comerciais, os trens de alta velocidade e as construções modernas, como o Oceanário de Lisboa ou o Pavilhão da Expo (MONTEIRO, 2008; 2009).

O caso da música me parece sintomático dessa associação entre Portugal e passado. Gêneros como o fado, bem como as canções e danças impregnadas de uma religiosidade característica dos povoados do interior, sobretudo do Norte de Portugal, são no mais das vezes abordados pela corrente historiográfica hegemônica como exemplos paradigmáticos de uma musicalidade genuinamente portuguesa, bastante próxima daquilo que Frith (1996) nomeia como sendo próprio do estágio *folk* (em que produtores e consumidores não se distinguem e a música só existe durante o momento da performance) – ou seja, imune não apenas a contaminações e misturas diversas, como também a eventuais apropriações pela indústria fonográfica.

Esta corrente “tradicional” – Jaime Cortesão (1942), Pinto de Carvalho (1994) e, até certo ponto, Mario Correia (1984) – vai se deter nos cantos de trabalho e danças folclóricas de cariz rural, oriundas, quase sempre, das aldeias e povoados do Minho, das Beiras Interiores, do Alto Douro e do Alentejo, além do inexorável fado (cuja matriz é fundamentalmente urbana e “marginal”), e conceber tais manifestações como tradutoras, em alguma medida, de uma certa “alma lusitana”, “essência do povo português”. De acordo com estes autores, a partir do momento em que o fado é estilizado pelo regime salazarista, convertendo-se num artigo de exportação pautado pelo conformismo e pela celebração da derrota, ou mesmo quando o folclore é esvaziado de seu caráter histórico, social e político, e mercantilizado como algo exótico e destinado ao consumo turístico, o valor inerente a tais manifestações se perde.

Há, no entanto, apropriações consideradas mais “válidas” do que outras. Diferentemente do nacional-cançonetismo, que partia desta mesma matriz cultural folclórica para reproduzir os estereótipos das aldeias idílicas repletas de “casas portuguesas” habitadas por cidadãos “pobres mas honrados”, o canto de intervenção (ou “canto livre”, num contexto posterior à Revolução de Abril) produzido pela Geração

dos Trovadores romperia com o uso político que vinha sendo feito destas “formas tradicionais”, ao ressignificar certos aspectos da música portuguesa a partir de uma perspectiva marxista e dialética. A corrente historiográfica “modernista” – cujos nomes mais representativos talvez sejam Mario Correia e José Jorge Letria (1999) – elevará artistas como José Afonso, José Mário Branco, Fausto, Sergio Godinho, Vitorino, Adriano Correia de Oliveira, dentre outros, à condição de fundadores de uma “música popular portuguesa”, capaz de reconectar as supracitadas formas tradicionais ao “povo” que originalmente as concebera. Para tanto, buscavam novos arranjos para velhos cantares, contexto no qual, por exemplo, a substituição da “tradicional” guitarra portuguesa pela “moderna” viola desempenhou papel fundamental. Naturalmente que esse reprocessamento sofrido pela música tradicional foi pensado de maneira a também atingir um público de classe média universitário, não necessariamente proletário ou camponês, o que, a despeito da constante celebração por parte da crítica, não impediu que os Trovadores fossem, muitas vezes, acusados de produzir um “folclore de elite”.

Em um contexto mais contemporâneo, restrição semelhante é sofrida pela música conhecida como “pimba”³. Espécie de cruzamento entre certa vertente da música de matriz rural-folclórica portuguesa e os gêneros musicais populares massivos normalmente percebidos em Portugal como “ligeiros” (cuja principal característica, em termos musicológicos, seria o uso sistemático de instrumentos sintetizados), a música “pimba” é presença constante nos festivais de verão que acontecem nas cidades do interior de Portugal, notadamente durante o mês de agosto. Percebida pela quase totalidade da crítica como o supra-sumo da ignorância e do mau gosto, espécie de síntese hiperbólica dos estereótipos costumeiramente associados ao povo português, sobretudo no que diz respeito aos papéis de gênero, ao “pimba” parece ser reservada a

³ Embora já existisse numa “forma incorporada” (desde as ancestrais cantigas de escárnio e maldizer galaico-portuguesas até os duplos sentidos do sanfoneiro Quim Barreiros, em atividade desde os anos 70), o Pimba apenas se nomeia como tal a partir de meados dos anos 90, quando o então desconhecido cantor Emanuel lança a canção “Pimba, pimba” (“E se elas querem um abraço ou um beijinho, nós pimba, nós pimba”). Vale reforçar que nem toda música pimba é declaradamente de fundo humorístico: haveria um pimba mais próximo da canção romântica e outro na tradição do nacional-cançonetismo, responsável pela exaltação da vida simples das aldeias e das belezas naturais de Portugal (MARQUES, 2006). Seria uma espécie de “música popular para o verão”, consistindo basicamente em hits dançáveis, a base de teclados eletrônicos, concebidos para animar os arraiais e romarias que atravessam Portugal de lés-a-lés entre julho e agosto, e cujo pico de vendagem e popularidade se reduz consideravelmente nos meses seguintes. Os artistas mais representativos desta vertente da música portuguesa, para além dos supracitados, são José e Ana Malhó, Tony e Mickael Carreira, Ágatha, Ruth Marlene e Toy, dentre outros.

função de “música para dançar” – como se esta significância não fosse relevante o bastante para os grupos sociais que o consomem em determinadas circunstâncias. No decorrer da próxima seção, busco investigar como a embrionária cultura do entretenimento luso resolveu algumas destas tensões, e aprofundou outras tantas, à ocasião do *boom* do rock português, a partir de um estudo de caso concreto.

3. Variações de António: hibridismo, circularidade e síntese

Autores como Janotti Jr. (2003), Friedlander (2004) e Hesmondalgh (1998) apontam que o rock and roll, desde o seu surgimento em meados dos anos 50 até os dias de hoje, tende a ser pensado como um gênero eminentemente juvenil, urbano e masculino – cabendo, de um modo geral, ao “pop” capturar os elementos femininos da audiência; à música folk dialogar com as matrizes musicais rurais e interioranas de uma dada cultura; e, finalmente, a gêneros como o jazz, a música erudita e ao segmento “adulto contemporâneo” a interpelação de faixas etárias mais avançadas. É evidente que tais pressuposições configuram construções de sentido sustentadas em virtude de variados interesses econômicos, políticos e sociais, em nenhum momento constituindo verdades essenciais sobre este ou aquele gênero musical – aqui, pensado não apenas como um modo de classificação mercadológica da música com vistas à aquisição de uma determinada audiência, mas também em sua função mediadora, negociando expectativas e modalidades de audição de acordo com os códigos da gramática musical em questão (FRITH, 1996; JANOTTI JR., 2003).

Conforme reflexão desenvolvida em trabalho anterior, o rock em Portugal não surge no final dos anos 70/ início dos 80, embora apenas ao rock produzido durante e após esse momento histórico seja agregado o rótulo “nacional”, muito provavelmente em virtude da projeção midiática e da consagração mercadológica que o gênero obteve nesta época, diferentemente do que ocorrera nos anos 60 e 70. Decerto que o “cantar em português” desempenhou um papel fundamental nessa terceira onda do rock luso, no sentido de estabelecer uma identificação mais imediata entre os artistas, o público e as canções, através da utilização da língua pátria, mas há outros fatores de ordem econômica a serem considerados, como o baixo custo envolvido na gravação de um disco do gênero, em virtude do reduzido elenco de músicos contratados (MONTEIRO, 2008).

À época, o panorama da música popular midiática portuguesa, para além do fado e do folclore, era povoado por cantores de inspiração romântica e artistas vinculados ao que ficou consagrado como neo-nacional-cançonetismo (situados na “tradição” do cançonetismo exaltado durante o período da ditadura salazarista, preservando a perpetuação de um imaginário mítico e turístico associado a Portugal, mas sem o componente político-propagandístico deste). 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”)⁴, Rui Veloso lança seu *Ar de rock*, álbum no qual se destaca a faixa “Chico Fininho”, 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* português.

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/Da cantareira à baixa/Da baixa à Cantareira/Conhece os flipados/Todos de gingeira⁵

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 referência a Lou Reed); por outro, o músico mescla tais apropriações com elementos profundamente locais (como a Cantareira e os bares de ginja), gerando uma canção híbrida onde o “shoot nas retretes⁶” seria o verso que melhor sintetiza essa superposição.

Personagens e instantâneos da vida urbana portuguesa aparecem em inúmeras canções do rock português da época, desde a “Rua do Carmo” descrita pela banda UHF, com suas “mulheres bonitas subindo o Chiado” e “alguns aleijados em hora de ponta”⁷,

⁴ Disponível em <http://letras.terra.com.br/manuela-bravo/1411410/>. Acesso em 9 fev. 2009.

⁵ Disponível em <http://letras.terra.com.br/rui-veloso/66284/>. Acesso em 9 fev. 2009.

⁶ Retrete é o sinônimo, em português de Portugal, para os nossos conhecidos banheiros públicos.

⁷ Disponível em <http://letras.terra.com.br/uhf-musicas/78388/>. Acesso em 9 fev. 2009.

até o “Elevador da glória”⁸ do Rádio Macau, onde “dois carris de metal na calçada de basalto” separam a “baixa” duma “existência banal” da “alta” do estrelato, referindo-se, naturalmente, 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”⁹, 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 (que vai até 1985, aproximadamente). “Portugal na CEE” e “Cavalos de corrida”, 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 ao seu repertório instrumentos como a guitarra portuguesa (conforme se verifica na introdução da versão ao vivo da canção “O homem do leme”, de resto também ela uma evocação do imaginário “marítimo” usualmente associado ao povo português), lançam um primeiro álbum musicalmente mais cru, distante do rock de arena que os consagraria como a mais longeva banda portuguesa a sobreviver ao *boom*.

Em decorrência da saturação desse novo modelo instaurado após o *boom*, o surgimento de um artista como António Variações apenas confirma o caráter não-disruptivo da “moderna música portuguesa”. 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 fenômeno 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).

⁸ Disponível em <http://letras.terra.com.br/radio-macau/1412499/>. Acesso em 9 fev. 2009.

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

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* pós-moderna, 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, futuro líder do Heróis do Mar e do Madredeus) 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 (FIG. 1); 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



FIGURA 1 – capa do álbum *Anjo da guarda* (1982)

FONTE -

http://i3.photobucket.com/albums/y56/aristides2/cd_variaes.jpg. Acesso em 9 fev. 2009.

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”.

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 (FIG. 2), 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 encara desconfiado, sob a sombra de uma árvore. 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”)¹⁰, “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 minha pena/ Que não posso te tocar/ ai que

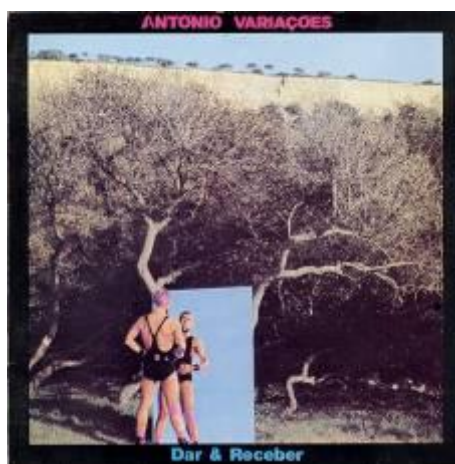


FIGURA 2 – capa do álbum *Dar e receber* (1983)

FONTE -

<http://i3.photobucket.com/albums/y56/aristides2/aristides3/aristides4/variaesdarreceber.jpg> .

Acesso em 9 fev. 2009.

¹⁰ Disponível em <http://letras.terra.com.br/antonio-variacoas/951208/>. Acesso em 9 fev. 2009.

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 engate¹¹” 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”¹².

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:

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 (GONZAGA, 2006, pp. 203).

A despeito da brevidade de sua carreira (ou mesmo em virtude dessa brevidade, num eco dos mais improváveis à máxima punk do “viva rápido, morra jovem”), 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

¹¹ 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.

¹² Disponível em <http://letras.terra.com.br/antonio-variacoas/435450/>. Acesso em 9 fev. 2009.

degradada de baixo meretrício) transformando-a numa área boêmia, até crianças e senhoras de idade, que enxergavam alguma graça nos modos extravagantes do cantor. 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, Manuela Azevedo (do Clã) e David Ferreira (ex-Silence 4) reuniram-se ao fadista Camané no projeto Humanos, que rendeu dois álbuns cujo repertório gira em torno das canções que António nunca gravou. Uma cinebiografia de *Variações* está prevista para o ano de 2009, quando se comemoram os 25 anos de seu falecimento. Artistas e grupos integrantes da atual cena rock portuguesa, como o quarteto Os Pontos Negros e o elenco da gravadora *indie* Flor Caveira, capitaneada por Tiago Guillul, declaram abertamente a influência de *Variações* em suas obras, seja no diálogo com elementos do folclore e da tradição religiosa das aldeias (caso deste último), ou em espirituosas letras nas quais a herança deixada por *Variações* para a música portuguesa é celebrada, como em “Tempos de glória”, dos primeiros.

Eu só quero ver-me livre/Das tendências dos anos
zero/Resgatar na minha memória/Tempos idos de glória/(...)/Se
nos tempos modernos/Existe quebrantamento de corações/Pede
à tua mãe e ao teu pai/Gratidão para com o António *Variações*.

4. Considerações finais

Embora não estejamos acostumados com tal associação, Portugal vem registrando, ao longo das últimas duas décadas, um considerável acréscimo de sua produção midiática vinculada ao universo do entretenimento. Esse processo, de alguma forma, iniciou-se na época em que *Variações* despontou no cenário musical lusitano. Não é à toa que os primeiros anos da década de 80 testemunharão o início de um acalorado debate no seio do campo cinematográfico português entre os defensores de um modelo de cinema mais “autoral”, ocasionalmente hermético e amplamente legitimado no circuito dos festivais internacionais, e os partidários de um cinema feito para as grandes platéias – conflito que irá se aprofundar no início do decênio seguinte, com a implementação dos canais de TV privados e a entrada dessas emissoras no mercado de produção audiovisual.

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 ou dos 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. Um dos objetivos da pesquisa que desenvolvo, hoje, é verificar se e em que medida tais estratégias ainda se mostram válidas; quais matrizes são mais constantemente interpeladas (o folclore aldeão, o *indie* rock britânico, as sonoridades africanas e brasileiras); e, finalmente, como o resultado desses processos de hibridização, pautados pela idéia de circularidade, articulam sentidos de identidade entre aqueles que produzem e consomem tais artefatos.

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.

Parece evidente que o objeto da reflexão que aqui se encerra contribui no sentido de problematizar o estabelecimento de fronteiras rígidas separando a “tradição” da “modernidade”. E se a música popular midiática posterior à Revolução de Abril, ora nomeada como ligeira ora como moderna, se constitui na sobreposição entre essas categorias, talvez seja o momento de colocar sob rasura determinados preconceitos de ordem valorativa, de modo que novos olhares sobre o universo do entretenimento massivo à portuguesa possam ser adequadamente lançados.

Referências

ARAÚJO, Paulo César. Tradição e modernidade. In: **Eu não sou cachorro, não** – música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2007. pp. 335-364.

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.

CANCLÍNI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1997.

CARVALHO, Pinto de. **História do fado**. 4 ed. Lisboa: Dom Quixote, 1994.

CORREIA, Mario. **Música popular portuguesa: um ponto de partida**. Coimbra: Centelha/Mundo da Canção, 1984.

CORTESÃO, Jaime. **O que o povo canta em Portugal**. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1942.

DUARTE, Aristides. **Memórias do rock português**. Sabugal: Edição do autor, 2006.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll: uma história social**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

GONZAGA, Manuela. **António Variações – entre Braga e Nova Iorque**. Lisboa: Âncora, 2006.

HESMONDALGH, David. Repensar la música popular después del rock y el soul. In: CURRAN, James et al (Org.) **Estudios culturales y comunicación: análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo**. Barcelona: Paidós, 1998. p. 297-322.

JANOTTI JR, Jeder . **Aumenta que isso aí é rock'n'roll - mídia, gênero musical e identidade**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.

KELLNER, Douglas . **A cultura da mídia**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001.

LETRIA, José Jorge. **A canção política em Portugal: da resistência à revolução**. 2 ed. Lisboa: Ulmeiro, 1999.

MARQUES, Francisco Manuel. **O pimba – um fenômeno musical**. Lisboa: Setecaminhos, 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

MONTEIRO, Tiago José Lemos. Muito além da ‘Casa Portuguesa’: uma análise dos intercâmbios musicais populares massivos entre Brasil e Portugal. **Matrizes** – revista do programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo. São Paulo, ano 2, número 1., segundo semestre de 2008, pp. 227-241.

_____. **Cartografias do imaginário navegante**: reflexões sobre a identidade narrativa diaspórica, o “senso comum mítico” e nosso (des)conhecimento da cultura portuguesa contemporânea. Trabalho apresentado no I Colóquio Binacional Brasil-Portugal do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0208-2.pdf>. Acesso em 27 jan. 2009.

OS PONTOS NEGROS. **Magnífico material inútil**. Universal Music Portugal, 2008. 1 CD.

SANTOS, Boaventura de Sousa . **Pela mão de Alice**: o social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez, 2006.

VARIAÇÕES, António. **Anjo da guarda**. Valentim de Carvalho, 1998 [1982]. 1 CD.

_____. **Dar e receber**. Valentim de Carvalho, 2000 [1983]. 1 CD.