

# Visões do fim do mundo em David Bowie e António Variações\*

## Visons of the End of The World in David Bowie and António Variações

LUÍS CARLOS S. BRANCO\*\*

PALAVRAS-CHAVE: António Variações, David Bowie, *Glam Rock*, Tom Apocalíptico, Holismo.

KEYWORDS: António Variações, David Bowie, Glam Rock, Apocalyptic Tone, Holism.

– *Se é sonho eu durmo, e se é loucura estou louco*

Padre António Vieira

1. Irei analisar neste artigo a co-relação entre a obra de David Bowie e a obra de António Variações. A intertextualidade e a intermusicalidade em Variações são questões importantes para compreendermos o verdadeiro alcance da sua obra. Ele referiu amiúde Amália Rodrigues<sup>1</sup> enquanto figura tutelar, mas recusou sempre qualquer comparação com artistas estrangeiros. Achava que se revelasse as suas preferências musicais estaria, de algum modo, a diminuir a sua própria originalidade artística e, por isso, não o fez. Referiu apenas artistas

\* Este artigo foi produzido no âmbito da minha dissertação de mestrado, em curso no Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, em Línguas, Literaturas e Culturas – ramo de Estudos Portugueses, sobre a obra de António Variações, orientada pelo Professor Doutor Nuno Rosmaninho, que, neste contexto, supervisionou e corrigiu este artigo.

\*\* Mestrando em Línguas, Literaturas e Culturas (ramo de Estudos Portugueses) no Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

<sup>1</sup> A influência amaliana reclamada por Variações nunca foi, até agora, estudada. Assim, para lá da versão *pop-rock* que gravou de «Povo que Lavas no Rio», são muitas as questões por responder. Onde é que podemos encontrar verdadeiramente essa influência amaliana? De que modo é que ela é visível ou não no cancionário variaciano? São questões ainda sem resposta.

portugueses; Amália e José Afonso, com os quais, à época, de um modo geral, sobretudo no início da sua carreira, ninguém o relacionava. Mas será possível que alguém viajado como ele, que visitou Nova Iorque e viveu em Londres e em Amesterdão, em momentos nodais da cultura *pop* mundial, tenha ficado imune aos ambientes artísticos com os quais contactou de perto? Tanto quanto pude averiguar o único artista estrangeiro que Variações alguma vez referiu foi David Bowie. O cantor britânico foi pioneiro na tematização do *queer*, sendo dos primeiros artistas a declarar-se publicamente homossexual e a incentivar o *coming out* aos seus fãs. Os artistas neorromânticos dos anos 80, coevos de Variações, seguiram-lhe os passos e, entre nós, o próprio Variações assumiu corajosamente esse papel. Começarei por traçar o percurso de Bowie, cruzando-o depois com o de Variações. Dois elementos, comuns a ambos, merecerão destaque: o holismo, e, intimamente ligado ao emergir da *queerness*, as visões apocalípticas.

2. Bowie foi um dos principais arautos do *Glam Rock* que surgiu em solo britânico nos primeiros anos da década de 70. Um vasto conjunto de movimentos anteriores ao *Glam Rock*, adstritos à contracultura, tinham ajudado a criar as condições sociais e políticas para que uma corrente artística de matriz *queer*, como o *Glam Rock*, pudesse emergir. Entre eles: o Maio de 68, a filosofia existencialista, a literatura do absurdo, as manifestações estudantis contra a guerra do Vietname nos Estados Unidos da América, o *Flower Power Movement*, o Movimento pelos Direitos Civis, o desenvolvimento da indústria musical *pop-rock*, etc.. Recuando um pouco até aos anos 50, destaca-se a Geração Batida com William Burroughs e o poeta Allen Ginsberg, ambos iconoclastas e abertamente homossexuais. Bowie usou, durante algum tempo, o método de escrita aleatório, por corte e colagem, aprendido com estes autores. Os artistas *Glam Rock* surgiram em contracorrente e em desacordo com a geração dos anos 60. Os valores de autenticidade e a utopia preconizados pelos *hippies* eram completamente desprezados por eles. Foi neste contexto que Bowie emergiu.

Em 1972, ele criou a personagem (ou heterónimo) Ziggy Stardust, um messias alienígena que desceu à terra com o intuito de a salvar de um apocalipse anunciado. Este extraterrestre, porém, acabará por se suicidar ao descobrir que a espécie humana não estava disposta a tornar-se melhor. Esta fábula, em tons de *space-opera*, é-nos narrada, canção a canção, no álbum conceptual *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars*. Bowie encarnou esta figura em palco e a sua indumentária era a seguinte: lábios pintados, sapatos altos, *rimmel* e lápis de cor nas pestanas e nos olhos, saias e

vestidos da sua mulher, Angela Bowie, um círculo de cor luminosa no centro da testa, alusivo ao terceiro olho visionário budista, e o cabelo pintado de vermelho. Ao apresentar-se como um messias *queer*, o jovem cantautor estava a dar um passo arriscado. Ao falar deste projeto musical ao seu produtor disse-lhe: «I don't think you are going to like this new album. Well, it's very different from anything I have done before. It's going to be much, much heavier and much stranger.» (*Apud* Ramos, 2005, p. 79). Nesse mesmo ano assumiu a sua homossexualidade, dizendo ao jornal *Melody Maker* «I'm gay. And always have been, even when I was David Jones» (*apud* Leigh, 2016, p. 120).

Numa época ainda bafejada pelos ventos pacifistas dos anos sessenta, na qual se valorizavam as mensagens positivas e se parecia apreciar num artista a sua pretensa sinceridade, homens vestidos de mulher, fazendo-se acompanhar pelo som de guitarras elétricas, apelando à fantasia e ao artificialismo, proclamando que o mundo era um lugar mau, não pareciam destinados a ter sucesso. Não parecia haver plateias dispostas a ver tais coisas. Um cantor com uma figura andrógina a apregoar que o fim do mundo estava para breve e que os sonhos de *Make Love Not War* não passavam de uma ilusão não estava enquadrado com os valores advindos do *Flower Power* e do Maio de 68: um projeto artístico desta natureza parecia, por isso, estar votado ao fracasso. Contudo, ao invés do que seria previsível, este trabalho tornou Bowie numa estrela à escala global e simbolizou uma revolução de comportamentos, tendo um impacto considerável nas então emergentes comunidades LGBT. O arriscado álbum foi um sucesso de vendas e proporcionou uma megalómana digressão ao cantor, religiosamente acompanhada por uma multidão de fãs, que aproveitaram o seu incentivo para saírem do armário. Era usual nos seus espetáculos ver rapazes vestidos com trajes femininos e raparigas usando indumentária viril.

O álbum a que me refiro intitulava-se *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (Bowie, 1972). A sua canção de abertura intitula-se «Five Years» e, tal como enunciado cataforicamente no título, previa o fim do mundo para daí a cinco anos. Foi inspirada por um poema de William Blake: «London».<sup>1</sup> As recriações pictóricas do Juízo Final, as visões do fim do mundo,

<sup>1</sup> Desde Jim Morrison, que o referiu como influência importante, até aos mais recentes trabalhos musicais do grupo U2, de 2014 e 2017 respetivamente, que glosam no título as obras de Blake, *Songs of Innocence* e *Songs of Experience*, William Blake é um autor preponderante no universo estético de vários cantautores *pop-rock*. Aliás, a música *pop-rock* tem uma ligação fortíssima, já bastante estudada, aos autores literários do romantismo, em especial do mundo anglófono.

o tom visionário e profético da poesia de Blake enformaram o universo estético de Bowie. O autor novecentista foi também uma figura influente na Geração Batida, nomeadamente em Allen Ginsberg, que afirmou ter sido visitado pelo seu fantasma depois de ter lido a obra *Songs of Experience*.<sup>2</sup> A letra-poema em apreço dialoga intertextualmente com um poema de Roger MacCough, no qual se narra a reação dos passageiros de um autocarro ao saberem que o mundo ia desaparecer (cf. Ramos, 2005, pp. 80-92). «Five Years» anuncia assim o fim do mundo:<sup>3</sup>

News had just come over, we had five years left to cry in  
 News guy wept and told us, earth was really dying [...]  
 We got five years, stuck on my eyes  
 Five years, what a surprise  
 We got five years, my brain hurts a lot  
 Five years, that's all we got. (Bowie, 1972).

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 perspetiva, género, ideologia e, no que aqui mais nos importa, estabelece o apocalíptico enquanto categoria com implicações sociopolíticas (cf. Valdez, 2002, pp. 56-59). Bragança de Miranda, baseando-se em Derrida (Derrida, 1982),<sup>4</sup> dá-nos uma outra definição de apocalíptico mais afim com a contemporaneidade:

<sup>2</sup> Bowie interagiu artisticamente com os elementos da Geração Batida. Encontrou-se por diversas vezes com William Burroughs, e Kerouac era um dos seus prosadores de eleição. Aprendeu com eles as técnicas de escrita casual, com recurso às colagens textuais, as arquiteturas textuais sem fio romanesco evidente, avessas ao *plot*, à intriga e a uma qualquer estrutura clássica de *storytelling*, e, sobretudo, o uso torrencial de imagens ligadas a uma visão distópica e apocalíptica do mundo.

<sup>3</sup> Algumas interpretações salientam o carácter ecológico desta canção, ligando-se a preocupações ambientalistas. O movimento Green Peace tinha sido fundado em 1971, portanto, um ano antes deste trabalho de Bowie.

<sup>4</sup> Derrida define o apocalíptico enquanto um tom no qual uma ameaça indefinível se faz presente, ainda que desconhecida. Mais do que o conteúdo importa o tom do discurso, pois, é nele que um processo de desocultação começa a tomar lugar.

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. (Miranda, 1998, p. 165).

Seguidamente, explica-nos que o tom apocalíptico é observável quando temos numa entidade discursiva um encadeamento de imagens (Miranda, 1998, p. 163). É o que sucede na letra-poema em análise:

A girl my age went off her head, hit some tiny children  
If the Black hadn't pulled her off, I think she would have killed them  
A soldier with a broken arm fixed his stare to the wheels of a Cadillac  
A cop knelt and kissed the feet of a priest and a queer threw up at the sight of  
that (Bowie, 1972).

Note-se, nos versos supra, a contraposição antinómica de personagens. Por um lado, o padre, representando os valores duma sociedade conservadora, a quem o polícia beija os pés, por outro, os excluídos dessa mesma sociedade, o negro, a adolescente e o homossexual. Sobre a então invulgar utilização do vocábulo «*queer*», leia-se o que o cantor neorromântico dos anos 80, Boy George, à época um adolescente debatendo-se com a sua homossexualidade, disse:

Lembro-me da primeira vez que ouvi «Five Years». Essa canção foi bastante importante porque, antes disso, a palavra *queer* era algo que ouvíamos no recreio da escola. Não era dita de forma afetuosa. Por isso, ao ouvi-la na canção, foi do tipo “Uau, alguém está a usar esta linguagem na música. (Apud Sheffield, 2016, p. 26).

Acerca dos seus jovens fãs *queer*, Bowie fez a seguinte análise:

Estão a descobrir coisas que talvez nada tenham a ver comigo, mas com a ideia de encontrarem outra personagem dentro de si mesmos. Isto é, se eu for o responsável por as pessoas terem mais personagens em si mesmas do que pensavam ter, então fico satisfeito, porque é algo que me diz muito. Que uma pessoa não é apenas aquilo que foi condicionada a pensar que é. Há muitas facetas na nossa personalidade que temos dificuldade em encontrar. (Apud Sheffield 2016, p. 110).

3. Valdez salienta que as profecias de teor apocalíptico têm um forte caráter de intervenção social. Assim, o mensageiro dessas mensagens advoga mudanças sociais profundas na sociedade do seu tempo; as suas profecias visam a transformação societal. Este traço existe quer nos profetas veterotestamentários, quer nos cantores do *Glam Rock*. A visão apocalíptica bowieana enquadra-se neste figurino teórico: ele pretendia que as pessoas com um género fora da heteronormatividade fizessem o seu *coming out* sem constrangimentos e que a sociedade encarasse isso como um facto natural. Aliás, o pendor intervencionista de Bowie manifestou-se ao longo da sua carreira noutros momentos e noutras temáticas. Assim, o seu vanguardismo artístico não deve ser encarado como impeditivo duma forte ancoragem ao real, pelo contrário, uma coisa parece implicar a outra. A este propósito, Deandrea afirma que «his political orientation and his postmodernist stance do not necessarily contradict each other. Rather they are to be seen as the two sides of the same coin» (Deandrea, 2016, p. 100). E especifica:

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, colonized people and children. (*Ibid.*).

Bowie e os seus *compagnons de route* do *Glam* foram dos primeiros a representarem nas suas obras um mundo substancialmente diferente daquele que aparecia nas obras dos artistas da década anterior, os anos 60. Havia agora a guerra fria, a ameaça nuclear, o muro de Berlim, os regimes comunistas a vigorarem em vários países, a cortina de leste era uma realidade pronta a explodir, as drogas duras tornavam-se um problema sério e de larga escala, os movimentos LGBT começavam a surgir, a transsexualidade tornava-se visível, a possibilidade de mudança de sexo começava a ser mais acessível e, dentro em breve, a Sida abater-se-ia sobre o mundo. Todas estas realidades figuram nas obras destes artistas. O idealismo, porventura, ingénuo dos anos 60 tinha ficado definitivamente para trás. Os artistas *Glam* eram niilistas e pugnavam pela afirmação individual. Não os seduzia o budismo oriental nem o espírito comunitário invocado pelos *hippies*. O *Flower Power Movement* pugnavam para que cada pessoa fosse o mais genuína possível. Ora, o *Glam Rock* preferia o artificial e não acreditava num *self* bem definido; um eu bem definido era para eles uma ilusão. A identidade era uma construção e a vida deveria ser, como em certa

altura postulou Foucault, uma obra de arte. Nesse sentido, Bowie afirmou: «Não quero abandonar as minhas fantasias para subir ao palco. Quero levá-las para o palco comigo» (*apud* Sheffield, 2016, p. 19). Reynold dá-nos um retrato de conjunto:

Glam also inverted the political and philosophical principles that underpinned late sixties hippy era-rock. Discarding the ailing communal ethos of the underground, glam performers weren't interested in uniting to change the world but instead sought to achieve a personal escape from reality into a never ending fantasy of fame and freakitude. [...] Breaking with the pieties of the long-haired liberation generation, Glam celebrated illusion and masks instead of truth and sincerity. Glam idols like Bowie, Alice Cooper, Gary Glitter, Bryan Ferry and others espoused the notion that the figure who appeared on stage or on record wasn't a real person but a constructed persona [...] this celebration of image and play-acting represented a complete reversal of the guiding instincts and governing ideals of the sixties. (Reynolds, 2016).

As visões apocalípticas do cantor continuaram no álbum *Diamond Dogs*, de 1974 (Bowie, 1974). Nele criou uma nova personagem, Halloween Jack, que nos fala dum mundo pós apocalíptico, onde já não existem meios de transporte e cuja paisagem escatológica é dominada por um grupo de jovens revolucionários, os Diamond Dogs. É um trabalho de cariz distópico que teve na sua base o romance de George Orwell, *1984*. Inicialmente, Bowie queria fazer uma recriação musical dessa obra, porém, a viúva do escritor não lhe cedeu os respetivos direitos. Ainda assim, ele manteve algumas das canções iniciais compostas para esse projeto gorado: «Big Brother» e «1984». No entanto, escreveu uma nova fábula de raiz. Na verdade, os anárquicos e descrentes Diamond Dogs eram uma representação quase perfeita do que, apenas uns anos mais tarde, no final dessa década, viria a ser o movimento *Punk*.

4. Se noutros cantatores *pop-rock* o que mais sobressai é a sua vocação literária, os casos de Bob Dylan ou Bruce Springsteen, ou a riqueza melódica e harmónica, como é visível em John Lennon ou Freddie Mercury, em Bowie, contudo, nenhum destes aspetos se sobrepôs nunca aos outros. Nele é justo relevarmos a visão de conjunto, o seu holismo, pois, ele tornou-se numa espécie de artista para a qual ainda não havia designação à época: artista multimédia. Veja-se o que ele disse sobre esta questão:

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. (*Apud* Johnson, 2015, p. 8).

No início da sua carreira queria ser poeta e demorou algum tempo até optar pela música. Era um jovem talentoso e multifacetado: cantava e compunha, escrevia poesia e prosa, desenhava e pintava magistralmente, tinha uma grande vocação teatral, arte na qual investiu bastante, recebendo formação em mímica com o abalizado Lindsay Kemp. Acabou por conceber a sua arte *pop-rock* como um teatro musical, onde todos estes seus talentos se pudessem expressar plenamente. A noção de teatro total, adstrita a Piscator, um precursor do teatro épico e documental, que preconizava o recurso à tecnologia para tornar o ato de ver teatro uma experiência sensorial forte, capaz de ombrear com o cinema, e que recorria à projeção de filmes e à utilização da música na encenação das suas peças, ajuda-nos a compreender melhor o projeto artístico bowieano (Piscator, 1980, p. 180).<sup>5</sup> Assim, a arte *pop-rock* de Bowie incluía não apenas as canções e as referências literárias, mas também uma forte componente visual e dramática, tendo como motor a intervenção social e política. Ele próprio disse que o seu grande objetivo era instigar novas ideias e novos comportamentos ao seu público:

I thought, “Well, here I am, I’m a bit mixed up creatively, I’ve got all these things I like doing at once on stage ... I’m not quite sure if I’m a mime or a songwriter or a singer, or do I want to go back to painting again. Why am I doing any of these things anyway...” and I realised it was because I wanted to be well known [...] I wanted to be the instigator of new ideas, I wanted to turn people on to new things and new perspectives ... I always wanted to be that sort of catalytic kind of thing. (*Apud* Johnson, 2015, p. 10).

<sup>5</sup> Poder-se-ia aduzir a noção postulada por Wagner de Obra Total, contudo, nos cantautores aqui em análise, tenho algumas reservas se tal faz sentido. O conceito de Obra Total é, sobretudo, um conceito operático, por isso, parece-me que não se aplica aqui. Talvez se aplicasse, por exemplo, aos Queen de Freddie Mercury, agora, a Variações e Bowie, não. O Teatro Total cinematográfico, musical e com uma componente de intervenção sociopolítica de Piscator parece-me mais em consonância com os intuitos estéticos de ambos.

E isso é precisamente o que Variações também sempre procurou ser: um instigador de ideias e mudança.

5. Para lá de Amália e do folclore, António Variações foi sempre parco em adiantar nomes que o tivessem influenciado, por isso, mapear as intertextomusicalidades na sua obra é um exercício necessário se, de facto, o quisermos compreender.<sup>6</sup> Não devemos ficar pela eterna frase de que ele fazia uma música «entre Braga e Nova Iorque» sem a interrogar, sem tentar perceber que Braga e Nova Iorque em concreto são referidas nela. Ele deixou-nos algumas pistas nesse sentido. A sua discografia pessoal era constituída por: Beatles, Rolling Stones, Lou Reed, David Bowie, Roxy Music, Talking Heads, Joy Division, Gang of Four, New Order e *Orchestral Manoeuvres in the Dark* (*apud* Gonzaga, 2006, pp. 210-211). O músico Luís Carlos Amaro, com quem ele trabalhou antes de lançar o seu primeiro trabalho discográfico, acrescenta à eclética lista o grupo de Lou Reed e John Cale, os Velvet Underground, sobre os quais costumava trocar impressões com Variações (*apud* Abreu, 2014, p. 50).<sup>7</sup> Variações era um frequentador habitual do Trumps, uma das discotecas preferidas da movida artística lisboeta dos anos 80, onde chegou a fazer alguns espetáculos. João Vaz, o *disc-jockey*, passava música muito sintonizada com o que de mais atual se estava a produzir em Londres e Nova Iorque. Pedro Ayres Magalhães, baixista dos Heróis do Mar, mentor dos Madredeus e um dos produtores do segundo e derradeiro álbum de Variações, dá-nos o seu testemunho:

<sup>6</sup> Por exemplo, quando numa entrevista lhe perguntaram o que é que ele achava dos neorromânticos, ele disse que eles eram uma moda passageira sem importância (*apud*, Gonzaga, 2006, p. 211). Ora, esta vaga de música pop anglófona, na qual pontificavam os denominados «filhos de Bowie», como os Culture Club ou os Frankie Goes to Hollywood, que, tal como Variações, adotavam vestuário extravagante, feminino e assumiam a sua homossexualidade tinham muito a ver, naturalmente, com a postura e com o universo de referências de Variações.

<sup>7</sup> Os Velvet Underground eram a grande referência para as bandas de *rock* experimental produzido nos anos 80, caso dos Joy Division, My Bloody Valentine ou dos Jesus and Marychain. Lou Reed, a certa altura, formou uma espécie de triunvirato artístico com David Bowie e Iggy Pop, e passou também por uma fase *Glam*, sobretudo no seu álbum de teor *queer*, *Transformer*, produzido por David Bowie e lançado em 1972.

O Trumps [...] passava Stranglers, Clash, Devo, Blondie, Elvis Costello, Sex Pistols, Imagination, o punk todo, o OMD, Ultra Vox, Talking Heads. Há uma revolução musical do mundo inteiro, mas aqui tudo isto era chinês, nem passava ainda na Rádio. Passava o Génesis, os Dire Straits, o Peter Gabriel, os Pink Floyd e mais nada. Nem Santana nem Jimi Hendrix! Só mesmo o Top. (*Apud* Gonzaga, 2006: 131).

Podemos, portanto, deduzir que, quando nas entrevistas perguntavam a Variações por nomes de artistas estrangeiros de que ele gostasse e ele respondia, desviando o assunto, falando da influência do fado e do folclore, tal não correspondia completamente à verdade, pois, ele usufruía e estava completamente a par da música produzida internacionalmente. As suas respostas evasivas continham muito de estratégico: recorde-se que ele foi um artista bastante exuberante para a mentalidade dominante em Portugal e, ainda assim, conseguiu fazer o *crossover* de público. Fez sempre por agradar a vários públicos. Essas respostas, mais do que corresponderem à factualidade, consubstanciavam um pensamento estético e ideológico que só se pode entender cabalmente inserido no contexto epocal, relacionado com a então premente questão da nacionalidade portuguesa, muito presente, aliás, no *boom* do *rock* cantado em Português.

Relativamente ao dialogismo do seu trabalho com o projeto artístico de Bowie, Ricardo Camacho, reportando-se à época, afirmou 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. (*Apud* Gonzaga, 2006, p. 268).

Na verdade, ainda que fosse para se distanciar dele, o único artista estrangeiro que Variações referiu em entrevistas foi David Bowie: «Não nasci em Nova Iorque, sou minhoto, e é por isso muito mais natural que seja folclorista ou fadista. O David Bowie não o pode ser. Eu posso. [...] Não quero rótulos, quero ser cantor.» (*Apud* Gonzaga, 2006, p. 210). Além disso, há um facto que deve ser devidamente assinalado: David Bowie fez furor quando atuou, em 1974, num famoso programa de televisão holandês, encarnando Halloween Jack, a personagem-narrador do álbum *Diamond Dogs* já aqui referido. Ora, 1974 foi o ano em que Variações esteve na Holanda e é altamente improvável que a escandalosa atuação de Bowie lhe tivesse passado ao lado.

6. Variações partilhava com Bowie um entendimento do *pop-rock* enquanto arte holística, piscatoriana, na qual não importam somente a música e as letras-poemas. Tudo é igualmente relevante: a indumentária, os vídeos musicais, as capas, as entrevistas, os gestos performativos, etc.. Ambos eram colecionadores de ideias que absorviam tudo em seu redor, enriquecendo as suas obras com todas as temáticas que lhes interessavam. O exemplo mais extremo disso é o facto de ambos terem feito das suas doenças terminais um objeto artístico, tratado esteticamente nos seus últimos trabalhos, *Dar & Receber* e *Black Star* (Bowie, 2016). Um e outro tinham um permanente olhar estético sobre o que os rodeava.

A roupa com a qual se apresentavam era da maior importância, pois funcionava como um signo de liberdade de género. Quem lidou de perto com Bowie na sua fase *Glam* diz que ele estava constantemente a experimentar as mais diversas peças de roupa e a maquilhar-se de modos diversos (cf. Leigh, 2016, pp. 106-109). O seu corpo era usado como veículo para as suas ideias artísticas. Por seu turno, Variações nunca usou a mesma roupa mais do que uma vez e dizia que nunca se preocupava com questões de moda, mas sim de estética (*apud* Gonzaga, 2006, p. 144). Também as entrevistas eram encaradas pelos dois cantautores *pop-rock* como ensaios orais e manifestos artísticos, deixando eles assim registadas em arquivo mediático as suas ideias. Como já referi, para um e para outro, a verdade estética nem sempre correspondia à verdade factual. Por exemplo, quando Bowie afirmou ser homossexual, dado que era casado, pai e bissexual, isso não era totalmente verdade, mas era importante para a ideia de *coming out* que ele pretendia difundir. Ou quando Variações referia Amália, não referindo artistas estrangeiros, queria veicular, desse modo, uma proposta inclusiva de pensar o país. Bowie foi um colecionador de arte e artefactos vários; Variações construiu meticulosamente uma coleção de objetos *Kitsch*, comprados, por exemplo, na feira da ladra, que depois exibiu como peças de arte pop na sua casa. Esta sua moradia, aliás, foi pensada e decorada como um museu, no qual as suas ideias, através da exposição destes objetos e de roupa, do uso de lâmpadas coloridas e de espelhos, de paredes pintadas de verde e vermelhos, eram reificadas. Recorde-se que ele visitou museus em Londres e Nova Iorque e que frequentou também exposições de artes plásticas em Lisboa, entre elas, a célebre exposição Depois do Modernismo, ligada ao pós-modernismo Português dos anos 80. Em suma, todos estes elementos confluíam para um *pop-rock* como arte imersiva, holística.

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. (Johnson, 2015, pp. 8-10).

Sublinhe-se que Variações retirou de Bowie este entendimento holístico, mas aplicou-o, como era seu apanágio, de modo completamente original. Houve mimese na forma, no modo, nunca, porém, no conteúdo. Se, quer um, quer outro, iam beber inspiração às mais variadas fontes, traduziam isso, depois, nas suas obras sempre com uma marca autoral fortíssima.

7. Uma isotopia na obra de Variações, presente também em Bowie, mas nele com ramificações à tradição literária portuguesa, é a tonalidade apocalíptica. A sua obra é pródiga em figurações alusivas aos textos bíblicos escatológicos, caso dos anjos e dos videntes que protagonizam várias das suas canções. As duas definições de apocalíptico anteriormente referidas, uma mais ligada às profecias neotestamentárias, outra adstrita à contemporaneidade, confluem de modo simbiótico na obra do cantor Português. Confira-se esse aspeto na letra de «Anjinho da Guarda» (Variações, 1983). Por um lado, recorre ao intertexto da tradicional «Oração ao Anjo da Guarda»: «Eu tenho um anjo/Anjo da guarda/ Que me protege/De noite e de dia/Eu não o vejo/Eu não o oiço/Mas sinto sempre a sua companhia». Por outro, desconstrói e transcodifica o que é veiculado nesses versos iniciais quando, a seguir, canta: «Eu tenho um guarda que é um anjo», o que nos remete para os ambientes sado-masoquistas *gay* que ele frequentou em Nova Iorque e em Amesterdão.<sup>8</sup> Inserir referências desta natureza numa letra de cariz religioso era um ato profundamente libertário e apontava para uma teologia *queer*.<sup>9</sup> Sobre os versos acima transcritos, Variações chama-nos a atenção para os aspetos elencados:

<sup>8</sup> Robert Mapplethorpe, do qual é possível que Variações tenha visto algumas exposições, pois, começou a expor o seu trabalho fotográfico sensivelmente na mesma altura em Variações visitou Nova Iorque, documentou fotograficamente esses ambientes então em voga nas grandes capitais mundiais. Em setembro de 2018, a sua obra estará exposta no Museu de Serralves.

<sup>9</sup> Um dos aspetos que escandalizou muita gente foi a conjugação da figura assumidamente homossexual que Variações cultivava com a fortíssima carga religiosa que a sua obra continha. A teologia *queer* surgiu enformada por pensadores como Michael Foucault e Judith Butler, ligada aos movimentos LGBT, à Teologia da Libertação e às movimentações

Portugal é um país de raiz católica. Ficou-nos, desde meninos, aquele mito do Anjo da Guarda que nos protege. Eu tenho e penso que muita gente há-de ter. Mas essa minha canção tanto pode ser uma canção ingénuas como simbólica, como satírica. Todos sabemos que os guardas não são propriamente uns anjos. (*Apud* Gonzaga, 2006, p. 255).

Também a figura do vidente surge em «Linha-Vida»<sup>10</sup> e em «Visões-Ficções (Nostradamus)».<sup>11</sup> O próprio cantor encarna a voz dessa personagem. De modo similar a Bowie enquanto Ziggy Stardusts, Variações assumiu-se como um mensageiro *queer*, que, através das suas visões apocalípticas, propôs uma mudança de paradigma sexual e comportamental para a sociedade portuguesa, ainda muito arreigada em valores estadonovianos. Atente-se no que diz:

Venho de uma altura em que me chamavam todos os nomes, as pessoas abriam alas para me verem passar e, ou achavam piada, ou massacravam-me com comentários. Sentia-me perfeitamente só, ao ponto de não ter amigos porque se recusavam a estar ao pé de mim. No entanto, nunca abdiquei de ser o que sou [...] Mas é bom, agora, saber que há cada vez mais pessoas a aceitarem-se a si próprias sem estarem condicionadas por fachadas ou puritanismos. [...] Há quinze anos que faço virar os púlicos pescoços portugueses. (*Apud* Monteiro, 1983, p. 36).

**8.** Essa canção, «Visões-Ficções (Nostradamus)», inclusa no álbum debutante de Variações, *Anjo da Guarda*, de 1983, passou por um singular processo de gravação. Ao contrário das outras, foi sendo posta de lado, pois, os arranjos apresentados pelos músicos a Variações, dado não se coadunarem com a visão que ele tinha para ela, eram rejeitados. Ele dizia-lhes que queria sentir «o som

feministas no seio da Igreja Católica. A figura de Cristo é vista como um libertador das sexualidades alternativas à heteronormatividade. Os trabalhos de Richard Miskolci e de Andre Musckopf, entre outros, dedicam-se ao estudo da Teologia *Queer*. Este conceito tem sido utilizado nos Estudos Literários, por exemplo, por Paulo Alexandre Cardoso Pereira.

<sup>10</sup> Vejam-se nos seguintes versos dessa canção: «Vou perguntar ao mais vidente/ Se o meu futuro será sorridente» (Variações, 1983).

<sup>11</sup> A este propósito, assinala-se a importância que a *Carta do Vidente*, da autoria de Rimbaud, teve para muitos cantautores ao longo da história do *pop-rock*. Jim Morrison, Bob Dylan ou, entre nós, Jorge Palma e Sérgio Godinho falam de Rimbaud como um poeta de referência. Aliás, realizou-se um espetáculo em Lisboa e no Porto, em novembro de 1996, intitulado Os Filhos de Rimbaud, no qual participaram João Peste, Sérgio Godinho, Jorge Palma, Rui Reininho e o poeta Al Berto, que recriaram obras do poeta visionário francês.

da terra a tremer» nessa canção (*apud* Rocha, 1996). Entretanto, enquanto permaneciam em estúdio os elementos do grupo GNR, requisitados pela editora para gravarem as canções de Variações, receberam a notícia dum incêndio que destruiu um prédio pertencente à família do guitarrista Vítor Rua. Este, profundamente consternado, começou a tocar num sintetizador polifónico, criando assim a roupagem musical perfeita, o tal som, hipnótico e explosivo, da terra a tremer, pretendido por Variações para a seguinte letreiro:

Já vejo o mar a crescer  
 Onda gigante a varrer  
 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, 1983).

Com se pode observar, o sujeito lírico está imerso no apocalíptico de modulação bíblica e, simultaneamente, no tom apocalíptico derridiano. Repare-se na concatenação entre os cenários bíblicos catastrofistas e as referências intermediais ao cinema ou a figuração da paisagem urbana, a Lisboa dos anos 80. O título, por sua vez, acusa a influência da obra *Ficções* de Jorge Luís Borges, que era muito apreciada pela comunidade literária da época.<sup>12</sup> E, no subtítulo, entre parêntesis, há uma referência, às *Profecias* do vidente francês Nostradamus, muito em voga na época em todo o mundo ocidental. A séria ameaça duma guerra nuclear, o aproximar do final do século e do simbólico ano 2000 criavam uma apetência pelas previsões de teor apocalíptico. Variações chegou a escrever uma canção, ainda inédita, acerca da temática nuclear (*apud* Gonzaga, 2006,

<sup>12</sup> Após o sucesso crítico das suas obras em Portugal, Jorge Luís Borges, que tinha ascendência Portuguesa, visitou Lisboa em 1984.

p. 319). Os artistas aproveitavam este *Zeitgeist* de medo para criticarem a sociedade onde viviam; é o que, valendo-se da voz de Nostradamus, Variações faz. Há uma cidade a ser castigada na sua canção, Lisboa, de modo confluyente com o apocalipse anunciado por Ziggy Stardust à Londres dos anos 70.

Outro aspeto a assinalar na letrapoema é a presença de elementos da cultura portuguesa. Variações era um leitor apaixonado de Pessoa e musicou um poema dele no álbum *Dar & Receber*, dedicado, aliás, ao poeta dos heterónimos (Variações, 1984).<sup>13</sup> Seria, por isso, natural que, por via da *Mensagem*, estivesse, familiarizado com o sebastianismo do padre António Vieira e com as teorias do quinto império. Não quero com isto dizer que Variações os postulava, mas apenas que esses elementos confluem, de modo natural, na sua obra. Por exemplo, existem paralelismos entre a letrapoema de Variações e alguns estilemas das Profecias do Bandarra. Repare-se na repetição do verbo Ver. Na letrapoema já transcrita temos: «Vejo o mar [...] vejo corpos [...] vejo a cidade». Por sua vez, em Bandarra podemos ler: «Vejo subir um fronteiro [...] Vejo, vejo, direi Vejo [...] vi um grande leão correr [...] vejo erguer um grão rei» (*apud* Real, 2014, pp. 120-132). Há também um desdobramento duplo do sujeito lírico na canção variaciana que remete para Pessoa. O cantor desdobra-se na personagem, na figura que vai encarnar no seu canto, Nostradamus, o vidente-profeta, mas dentro da própria letrapoema volta-se a desdobrar, quando diz na primeira pessoa «Eu não vos quis impressionar» e, logo depois, na terceira pessoa, «São as velhas profecias que o vidente deixou escrito para assustar», desencadeando, assim, uma polifonia de narradores. Deste modo, temos vários sujeitos líricos desdobrados no poema-letra numa configuração metapoética. Portanto, nestas constantes derivações em torno do eu, Variações é muito pessoano.

Em termos musicais, esta canção é arrastada e claustrofóbica, contrastando com os tons maiores e com a toada *up-tempo* das outras canções do mesmo registo discográfico. Foram feitas duas versões antitéticas desta canção. Uma delas, em modo de canção de embalar, pertence a Márcia. As palavras são delicadamente sussurradas por cima da tapeçaria lenta e ecoante das guitarras dos Dead Combo que a acompanham nesta recriação (vd. Vários, 2013). A outra versão é da lavra dos góticos Mão Morta (vd. Vários, 1994). Sob a capa barulhenta e tonitruante da bateria e da muralha das guitarras elétricas, Adolfo Luxúria Canibal, assume no seu registo vocal o tom delirante de um pregador

<sup>13</sup> Recorde-se, por exemplo, que, pela mão de Jacinto do Prado Coelho, *O Livro do Desassossego* conheceu a sua primeira edição em 1982.

fanático. O legado de Variações tem sido recuperado pelas novas gerações de criadores:

Hoje há toda uma nova geração que dos Diabo na Cruz a B Fachada reclama inspiração na curta obra de um homem que viveu mais rápido do que o seu próprio tempo [...] Essa realidade continua a refletir-se: o mais pop de todos os festivais, o Rock in Rio, prestou-lhe homenagem. Que a vénia seja feita por artistas como Deolinda, Rui Pregal da Cunha, Gisela João ou Linda Martini já quase tudo diz da dimensão deste mito. Maior do que a vida. (Abreu, 2014, p. 52).

9. Concluindo, podemos dizer que António Variações se inspirou no modo holístico como David Bowie entendia o *pop-rock*, no qual vários elementos contribuem para o resultado final, que está longe de se circunscrever apenas às canções. São igualmente importantes a indumentária, as entrevistas, a poesia, a imagética dos trabalhos discográficos, as entrevistas, o colecionismo, etc.. As letras-poemas de teor profético-apocalíptico eram usadas por ambos como veículos de intervenção sociopolítica, através dos quais (a)firmavam uma identidade *queer* em ambientes adversos, como era o caso de Londres dos anos 70 e Lisboa dos anos 80. Alguns elementos não foram analisados aqui, por exemplo, a comparação entre os modelos musicais e a indumentária de ambos. Por fim, parece-me que o mapear a rede de influências em Variações, incluindo Bowie e outros criadores a averiguar, é uma das linhas de investigação que se pode revelar fecunda e trazer alguma luz a um autor ainda pouco estudado criticamente. Muito há a fazer e espera-se que outros estudos possam enriquecer um debate que, dada a importância de Variações na história da cultura Portuguesa, urge fazer.

### Referências bibliográficas

- ABREU, Rui Miguel (2014). «A História Secreta de António Variações», *Blitz*, n.º 96, Julho, pp. 45-52.
- DEANDREA, Pietro (2016). «Secret Thinker Sometimes Listening aloud: Social Commitment in David Bowie's Lyrics», in: BROMLEY, R. / CONCILIO, C. / DEANDREA, P. (eds.). *RiCOGNIZIONI. Rivista di Lingue, Letterature Straniere e Culture Moderne*, n.º 5: *CrOCEVIA: Engaging Wor(l)ds in Postcolonial Studies*. Torino: Università de Torino, pp. 99-110.
- DERRIDA, Jacques (1982). «Of an Apocalyptic Tone Recently adopted in Philosophy», *Semeia*, n.º 23, pp. 63-97.

- GONZAGA, Manuela (2006). *António Variações: Entre Braga e Nova Iorque*. Lisboa: Âncora Editora.
- JOHNSON, Kathryn (2015). «David Bowie is», in: DEVEREUX, Eoin / DILLANE, Aileen / POWER, Martin J. (eds.). *David Bowie: Critical Perspectives*. New York: Routledge, pp. 2-16.
- LEIGH, Wendy (2016). *Bowie: Uma Biografia Sentimental*. Lisboa: A Esfera dos Livros.
- MONTEIRO, Rui (1983). «O Direito à Diferença», *Mais*, n.º 56, maio, p. 36.
- MIRANDA, J. A. Bragança de (1998). *Traços: Ensaios de Crítica da Cultura*. Lisboa: Vega.
- PISCATOR, Erwin (1980). *The Political Theatre*. Londres: Eyre Methuen.
- RAMOS, Isabel Patrícia Batista (2005). *O Eu e o Outro: Dr. Jekyll vs. Mr. Hide, David Bowie vs. Ziggy Stardust*. [Dissertação de Mestrado em Estudos Ingleses]. Lisboa: Universidade Aberta.
- REAL, Miguel (2014). *Nova Teoria do Sebastianismo*. Lisboa: D. Quixote.
- REYNOLDS, Simon (2016). *Shock and Awe: Glam Rock and its Legacy*. London: Faber & Faber. (Disponível em: [https://sample58b0c6a6b1c5554aec6675ca3888577d.read.overdrive.com/?p=\\_eyJzbHVnljoic2hvY2stYW5kLWF3ZS0zY2UwZmQiLCJmb3JtYXQiOiI2MTAifQ==](https://sample58b0c6a6b1c5554aec6675ca3888577d.read.overdrive.com/?p=_eyJzbHVnljoic2hvY2stYW5kLWF3ZS0zY2UwZmQiLCJmb3JtYXQiOiI2MTAifQ==)”).
- SHEFFIELD, Rob (2016). *Sobre Bowie*. Amadora: Vogais Editora.
- VALDEZ, Ana (2002). «A Literatura Apocalíptica enquanto género literário», *Revista Portuguesa de Ciência das Religiões*, Ano I, 1.º semestre, n.º 1, Lisboa: Edições Lusófonas, Centro de Estudos em Teologia e Ciência das Religiões da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, pp. 55-66.

### Referências discográficas

- BOWIE, David (1972). *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (LP). EMI Music.
- BOWIE, David (1974). *Diamond Dogs*. (LP). RCA US, RCA Records.
- BOWIE, David (2016). *Black Star* (LP). Columbia Records.
- VARIAÇÕES, António (1983). *Anjo da Guarda* (LP). Lisboa: EMI-Valentim de Carvalho.
- VARIAÇÕES, António (1984). *Dar & Receber* (LP). Lisboa: EMI-Valentim de Carvalho.
- VÁRIOS (1994). *Variações – As Canções de António* (LP). Lisboa: EMI-Valentim de Carvalho.

VÁRIOS (2013). *Voz e Guitarra. V. 2* (LP). Lisboa: Sony Music-Portugal.

## Referências cinematográficas

ROCHA, Maria João (1996). *A Vida de António Variações*. (Doc.).

TÍTULO: Visões do fim do mundo em David Bowie e António Variações

RESUMO: Irei analisar a co-relação entre a obra de David Bowie e a obra de António Variações. A intertextualidade e a intermusicalidade em Variações são questões importantes para compreendermos o verdadeiro alcance da sua obra. Ele referiu amiúde Amália Rodrigues enquanto figura tutelar, mas recusou sempre qualquer comparação com artistas estrangeiros. Será possível, porém, que alguém viajado como ele, que visitou Nova Iorque e viveu em Londres e em Amesterdão, em momentos nodais da cultura *pop* mundial, tenha ficado imune aos ambientes artísticos com os quais contactou de perto? O único artista estrangeiro que Variações alguma vez referiu foi David Bowie. O cantor britânico foi pioneiro na tematização do *queer*, sendo dos primeiros artistas a declarar-se publicamente homossexual e a incentivar o *coming out* aos seus fãs. Os artistas neorromânticos dos anos 80, coevos de Variações, seguiram-lhe os passos e, entre nós, o próprio Variações assumiu corajosamente esse papel. Começarei por traçar o percurso de Bowie, cruzando-o depois com o de Variações. Dois elementos, comuns a ambos, merecerão destaque: o holismo e, intimamente ligado ao emergir da *queerness*, as visões apocalípticas.

TITLE: Visions of the End of The World in David Bowie and António Variações

ABSTRACT: I will analyze the connections between the work of David Bowie and the work of Antonio Variações. Intertextuality and intermusicality are very important in the work of Variações. He often referred to Amália Rodrigues as a major influence, but he always refused any comparison with foreign artists. But we must ask if it is possible that someone like him, who has visited New York and lived in London and Amsterdam could have stayed immune to the artistic environment that he has experienced in those important centers of world western pop culture? As a matter of fact, the only foreign artist Variações has ever mentioned was David Bowie. The British singer was a groundbreaker in the queer question: he was one of the first artists to assume his homosexuality and to encourage his public to do the same. The neo-romantic artists of the 1980s followed in their footsteps and in Portugal Variações himself boldly assumed that role. I will begin by tracing Bowie's course, crossing it with Variações work. Two elements will be analysed in detail: holism and, closely linked to the emergence of queerness, apocalyptic visions.