

## COMO FALAR DE SI MESMO NO VIDEOCLIFE? A MÚSICA POPULAR MASSIVA COMO PARTE CONSTITUINTE DE UM SUJEITO INACABADO

### HOW TO TALK ABOUT YOURSELF IN THE MUSIC VIDEO? POP MUSIC AS A CONSTITUENT PART OF AN UNFINISHED SUBJECT

Jeder Silveira Janotti Jr.\*

João André da Silva Alcantara\*\*

#### RESUMO:

Este artigo parte da análise do videoclipe “*Amor Marginal*”, de Johnny Hooker, para compreender como as discussões sobre “autenticidade” na música popular massiva são entrecortadas pelos “relatos de si”, mostrando que há uma tessitura da intriga em torno da construção dos personagens musicais que envolvem diferentes suportes, materialidades e inter-relações entre *gender* e *genre*. Como procedimento metodológico, desenvolvemos uma cartografia de construções de relatos de si mesmo a partir de entrevistas, críticas, canção e videoclipe de Johnny Hooker.

**PALAVRAS-CHAVE:** música popular massiva, videoclipe, relato de si.

#### ABSTRACT:

This article goes through a music video analysis “*Amor Marginal*”, by Johnny Hooker, to understand how discussions about “authenticity” in the pop music are punctuated by “reports of yourself”, showing that there is a formation of intrigue surrounding the construction of musical characters involving different media, materiality and interrelations between gender and genre. As methodological procedure, a cartography of constructions reports of yourself from interviews, reviews, song and music video by Johnny Hooker.

**KEYWORDS:** pop Music; music Video; reports of yourself.

\* Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Departamento de Comunicação da UFPE. Bolsista produtividade CNPq. jederjr@gmail.com

\*\* Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). joaoandrealcantara@gmail.com

A partir da noção de que hoje as encenações de autenticidade na música popular massiva são perpassadas por diferentes materialidades e formas de consumo, este artigo tem como propósito principal discutir, acionando as postulações sobre o fornecimento de “relatos de si mesmo” (Butler, 2015), o modo como as assinaturas de Johnny Hooker - encenadas como potenciais dissensos dos imaginários de macho nordestino (Albuquerque Jr., 2014) - estão inter-relacionados a estratégias de agenciamento de sua “autenticidade”. Parte-se do pressuposto de que as performances do cantor pernambucano são acionadoras de diferenças de gênero na apresentação de suas masculinidades e, neste sentido, precisamos nos perguntar: como é possível a construção destas performances? Como a assinatura Johnny Hooker se constrói performaticamente? E mais ainda, como se daria uma “(des)construção” desse protótipo de masculinidade através de performances audiovisuais, em meio à construção do “si mesmo” como sujeito supostamente dotado de autenticidade? Antes de afirmar qualquer noção essencialista, seguimos a ideia de que na música popular massiva a “sinceridade” está na

[...] ordem de uma partilha entre sujeitos, um sensível que articula subjetividades dentro de experiências culturais, reorganizando padrões cognitivos e reconstruindo valores dentro de novas poéticas dos campos sensíveis. (JANOTTI JR, SOARES, 2015, p. 2-3).

Nesta direção, pode-se pensar a noção de autenticidade como um emaranhado de linhas de fuga, ou seja, como uma poética atrelada à construção de uma assinatura que possui vários desdobramentos estéticos e mercadológicos. Tal qual uma rubrica que se firma ao longo de sua reiteração e reinvenção, a sinceridade autoral no mundo da cultura pop é construída como um jogo de relações entre imagem e ideia através de contextos socioculturais e históricos, nos quais a imagem de sinceridade nos é oferecida.

É sob esse olhar que enfrentamos a ideia de autenticidade na poética audiovisual de Johnny Hooker, a partir do videoclipe “*Amor Marginal*” (2015), em seus agenciamentos sensível e material da diferença. Também neste sentido, evocamos a ideia de agenciamento de Deleuze e Guatarri (1995) como importante operador das assinaturas de autenticidade, considerando que para estes autores:

Não existe um enunciado individual, nunca há. Todo enunciado é o produto de um agenciamento maquínico, quer dizer de agentes coletivos de enunciação (por “agentes coletivos” não se deve entender povos ou sociedades, mas multiplicidades). Ora, o nome próprio não designa um indivíduo: ao contrário, quando um indivíduo se abre às multiplicidades que o atravessam de lado a lado, ao fim do mais severo exercício de despersonalização, é que ele adquire seu verdadeiro nome próprio. O nome próprio é a apreensão instantânea de uma

multiplicidade. O nome próprio é o sujeito de um puro infinitivo compreendido como tal num campo de intensidade (DELEUZE & GUATTARI, 1995a, p.51).

Com isso, uma chave para se pensar essas alocações de autenticidade é pinçada a partir da análise do relato de si mesmo tal como proposta por Butler (2015). Propomos aqui realizar uma adaptação de pensamentos da autora às lógicas dos relatos de si na música popular massiva. Tentemos, também, fazer afastados de uma pretenciosa fórmula para leitura geral de “relatos de si” (Butler, 2015) na música, e sim sublinhando o propósito de visualização da elaboração e fornecimento do possível e específico relato de si mesmo que aqui pomos em questão. Isso porque acreditamos que a articulação entre agenciamentos coletivos e relatos de si, apesar de uma base conceitual ampla, só se materializam quando abordados em trajetos específicos, tal como alguns aspectos das assinaturas de Johnny Hooker que aqui analisamos.

Nas suas formulações em *Relatar a si mesmo. Crítica da violência ética* (2015), Butler reflete sobre questões morais e do sujeito (ou do “eu”) e de que forma seria possível o fornecimento de relatos de si mesmo por indivíduos não autossuficientes. A autora discorre sobre as relações dos sujeitos com outros e com as normas, e elabora um panorama sobre cenas de interpelação que configurariam estas dinâmicas, destacando as alteridades, a relevância do outro na formação do reconhecimento do si.

O ato de relatar a si mesmo, portanto, adquire uma forma narrativa, que não apenas depende da capacidade de transmitir uma série de eventos em sequência com transições plausíveis, mas também recorre à voz e à autoridade narrativa, direcionadas a um público com o objetivo de persuadir (BUTLER, 2015, p. 23).

Esse outro que interpela - “quem és?” - provoca uma tentativa de fornecimento de relatos de si mesmo pelo sujeito num processo que é, simultaneamente, constituinte de seu próprio reconhecimento. Butler também destaca a questão da opacidade, da incapacidade de uma resposta definitiva sobre de onde viemos e como chegamos onde estamos de forma narrativa e direta. O relato de si mesmo só pode ser feito através de códigos e linguagens que não nos pertencem, que não criamos, que nos precedem e nos excedem, e que também nos moldam. Nestes processos, além do que falamos ao sermos interpelados, o silêncio, as expressões faciais, os lugares de fala e as presenças corporais também são partes do relato. Isto por que, em sua visão, se podemos ler tais gestos, se temos a capacidade de compreender o que um acenar com a cabeça ou um

hastear de sobrelhas significa, é por que estes gestos estão inseridos nos mesmos códigos e linguagens que se contextualizam e nos contextualizam socialmente.

Entretanto, tal opacidade presente na elaboração e fornecimento dos relatos de si e do reconhecimento do sujeito não impede a possibilidade de fornecimento destes mesmos relatos. É fundamental, no entanto, a consideração de que estes são possíveis apenas de maneira fragmentada, são relatos sempre parciais, pelas relações de interpelação que se desenvolvem com o(s) Outro(s). Só é possível a elaboração e fornecimento de um relato de si a partir da interpelação ao outro e pelo outro. Entretanto, de maneira incompleta, pois o próprio ato da interpelação atuaria transformando o sujeito de maneira irreversível, num processo de despossessão.

Sermos desfeitos pelo outro é uma necessidade primária, uma angústia, sem dúvida, mas também uma oportunidade de sermos interpelados, reivindicados, vinculados ao que não somos, mas também de sermos movidos, impelidos a agir, interpelarmos a nós mesmos em outro lugar e, assim, abandonarmos o 'eu' autossuficiente como um tipo de posse (*Ibidem*, 2015, p. 171).

Assim, podemos apontar ao menos quatro pontos na produção de Butler que são mercedores de atenção no momento de observação e análise de um possível relato de si mesmo, bem como a serem destacados em nossa proposta de direcionar esse mesmo questionamento às produções na música popular massiva: a noção de que o *relato não nasce de si*, ou pelo menos não somente de um si mesmo estável e autônomo; o sujeito e seu reconhecimento são marcados por uma *opacidade*; o *relato de si mesmo é parcial*; e o *relato transforma* o que se conhece de si ao passo em que é feito, numa irreversibilidade provocada pela interpelação do outro. Quanto ao último ponto, cabe também colocar a necessidade de que o indivíduo interpelado tenha como ponto de partida a potência da tradução da identidade (quem sou?) para a interpelação de alteridade (quem és?). Butler (2015) ressalva, por exemplo, como nos sentimos mais ou menos reconhecidos - ou não reconhecidos - por uns do que por outros.

## O “AUTORRELATO” NA MÚSICA: APONTAMENTOS POSSÍVEIS

Antes de ponderarmos a música (e aqui o videoclipe) como potente abrigo ou projeção de um relato de si mesmo, é preciso ressaltar que não reivindicamos qualquer verossimilhança entre as narrativas sonoro-imagéticas abordadas e as vivências pessoais - ou que não presentes nas produções - do cantor Johnny Hooker. Aqui tratamos do encenar-se,

da construção de assinaturas ou feixes discursivos que compõem a construção de um personagem. Devemos destacar também que quando acionamos o termo “personagem” não o consideramos no sentido de uma máscara que esconde um rosto, suposto verdadeiro numa dicotomia realidade e/ ou ficção, e sim de uma assinatura que nos interpela e coloca em cena os atores da música popular massiva.

O que presenciamos, neste caso, são performances que compõem o “si” como agente na música pop. Assim, estas construções no universo da música popular massiva aproximam-se do que Comolli coloca em relação às atuações nos documentários, ou seja, uma *auto-mise en scène*, em que: “*Ele a representa para si, prepara-se de acordo com o que imagina ou acredita saber dela (...)*” (2008, p.53). No entanto, não nos interessaria questionar a existência de um sujeito estável a ser representado ou “autorrepresentado” neste processo, e sim a observação de sua constituição pelo próprio processo performático. Essa *mise en scène* de si pressupõe tecnologias que agenciam posturas corporais, competências tecnológicas, artefatos sócio técnicos, diferentes experiências globais/locais e modos de se transitar por diferentes territorialidades sonoras. Ao reconhecermos no videoclipe um estatuto de performance, passa a ser irrelevante ou despropósito uma busca do que haveria - ou se haveria - uma verdade por trás do que é dado aos olhos. Em raciocínio similar, temos em Castro (2015) a postulação de que:

Na sua temporalidade própria, o pop constitui um tecido intersubjetivo marcado por essa situação de conversão de fluxos interpretativos a uma dinâmica presenteísta. Há uma metafísica do pop que assim se produz: como uma temporalidade do presente, uma valorização do tempo banal, do tempo vulgar, do tempo à perder, do tempo original (CASTRO, 2015, p. 40).

Com isso, podemos adotar a performance no pop como um efeito de presença, do que se apresenta, sem uma perspectiva representativa que suponha uma postulação ontológica do ser que re-presenta, do “sujeito por trás da máscara”. Assim, aquilo que poderia ser desconsiderado como superficial adensa-se não por trazer à tona aspectos profundos da existência, e sim por se alargar como ondas através da amplitude das superfícies.

Nesta direção, centrando-nos no que é superfície e presente, efeito de presença, precisamos considerar que o audiovisual no universo da música popular massiva é parte de uma complexa rede de coletivos humanos e não-humanos que compõe escuta conexas que integram música, audiovisual, entrevistas, participação em filmes e novelas, etc. Desta forma, para averiguarmos possíveis configurações de cenas de interpelação na

música popular massiva, condicionantes de relatos de si nestes produtos, partimos da observação de questões como:

a. A materialidade onde está inscrito ou expresso esse relato;

Aqui, nos referimos especificamente a uma possibilidade de inscrição do relato de si através no videoclipe. Na música popular massiva, em geral, outras tantas se fariam possíveis, como num show ao vivo, num álbum ou em uma única faixa, numa entrevista ou, mais ainda, em fragmentos de todas essas possibilidades que se condensam numa mesma conjuntura. Outro ponto a ser colocado é a forma que esse relato inscrito midiaticamente circula: através de serviços de *streaming*? Videoclipes reproduzidos na TV ou buscados na web? Biografias em livros ou programas de crítica musical?

b. A composição do relato;

O intérprete não é deslegitimado a relatar o que não compôs, bem como a composição nunca é findada em si, mas algo parcial que potencialmente escapa/ dilui, se modifica na sua invocação presente - quem ouve - e nas releituras futuras.

c. Quem seria(m) o(s) Outro(s) destes relatos?

Como vimos previamente, há diferentes formas de reconhecimento dos relatos, mas nunca de forma total ou projetada. Butler (2015) discorre que nos sentimos mais compreendidos por uns que por outros, nos identificamos mais com uns do que com outros, no que diz respeito a pontos de convergência, mas nunca nos sentimos como o outro. Além disso, o caráter performativo do relato impede sua finitude, ainda que ele esteja impresso numa mídia, pois o outro, neste caso, é variante. Podemos sustentar que o espectador, fã ou não, surge como figura que, em parte, constrói o artista, como o “Outro” é parte fundamental na construção do “eu”. O olhar ou ouvir lançado também poderia modificar a formulação de tal relato, uma vez que o observador se coloca como interlocutor, o “outro” do “eu” que se pretende (ou não, no caso de uma música ou cantor que afete negativamente o observador) conhecer.

Aqui, antes de se estar diante de veracidade dos relatos, é mais importante a configuração de uma boa fabulação, que permite associar a assinatura de autenticidade à capacidade que os diversos elementos presentes nas escutas conexas possuem de construir um relato de si coerente, persuasivo, que permita aos fãs sentir-se, mesmo que

de maneira fugidia, na pele do *performer*. Afinal, não seria esse o motor que permite o exercício de identificação com ditas canções de amor ou de protesto?

Também seria preciso atentar para os públicos-alvo da produção/relato. As inscrições que os gêneros musicais embutem na produção ou formulação do relato de si na música e aponta para um outro, mas não um qualquer, e sim um público próprio, que se espraia pelos afetos. Isso se dá positivamente, no sentido do outro que atribui gosto e valor à produção, e negativamente, quando a música chega pelo “dissenso” (Rancière, 1996), como a música que nos incomoda (Trotta, 2014). Não podemos deixar de fora o outro como crítica musical, parte fundamental na observação e posicionamento dos cânones musicais, do que é tido como produto de valor ou supérfluo, autêntico ou não.

d. Quanto à opacidade e a desposseção nestes relatos:

Se amplificássemos o nosso recorte possivelmente exemplificaríamos tais características na transição de temáticas das faixas do disco “*Eu Vou Fazer uma Macumba Pra Te Amarrar Maldito*” (2014), onde se encontra a faixa do videoclipe de Hooker que será analisado, bem como das diferentes figuras que intérpretes assumem ao longo de uma carreira musical, expressando-se por meio dos figurinos, dos discos, das apresentações ao vivo, nos videoclipes. Johnny Hooker, especificamente, sobre pretensões da carreira, declara que a “*próxima fase vai ser outro personagem, vai ser outro [...] show, outra narrativa, outra historinha que a gente vai contar*”. Também afirma que incorpora, em palco, um Deus do desejo que chegara ao Recife, numa narrativa de show que vai “*da fossa ao carnaval*”<sup>1</sup>.

## JOHNNY, A PUTA E OS RELATOS DE SI

Como vimos anteriormente, o relato de si mesmo não é feito de forma linear, contínuo, tampouco realizado somente através do discurso verbal. Gestos, acenos e expressões podem ser lidos por fazerem parte de códigos de linguagem que agenciam traduções de sentidos e podem operacionalizar ideias de autenticidade. Com estas informações, formulamos uma espécie de cartografia que aciona o videoclipe como performance através de elementos que podem articular os relatos de si, em meio às particularidades ou configurações da música popular massiva. Continuamos a priorizar os pontos que já explicitamos: a) a *materialidade da inscrição*; b) a sua *configuração*; c) as possíveis *interpelações* e d) a *opacidade e desposseção* nestes relatos.

Johnny Hooker afirma que a escolha do “Hooker” (termo ofensivo para “prostituta” em inglês) foi feita por cumplicidade a uma namorada que teve na adolescência, e que violentamente assim era denominada pelos “colegas” de sala: como puta<sup>2</sup>. Aqui já se enuncia parte do jogo que atravessará o personagem. Se por um lado “puta” é um estigma social, por outro ela se transforma em potência, aquela que fica com muitos, que experimenta uma vida às avessas ou que vivencia alguma resistência às heteronormatividades. O cantor também agenciou este termo quando se apresentou em banda como *Johnny and the Hookers* (“Johnny e as putas”), com o disco “Roquestar”, que participou do *reality show* “Geleia do Rock”, do Canal Multishow, bem como *Johnny Hooker & Candeias Rock City*. Na página da web *Wikipédia*, parte de sua descrição atual é a seguinte:

John Donovan nasceu na cidade do Recife, capital de Pernambuco, no dia 6 de agosto de 1987. É neto de irlandês. Seu estilo visual/musical se baseia nas personagens do glam rock, do pop e do tropicalismo. Suas principais referências são David Bowie, Madonna e Caetano Veloso. [...] Hooker possui referências, ainda, à figuras como Freddie Mercury, Edy Star, Caçuzza, Michael Jackson, e Mick Jagger. Seus shows têm um alto teor performático e discurso subversivo<sup>3</sup>.

Perguntado sobre as comparações feitas entre ele e outros atores do universo da cultura pop, o cantor elenca algumas de suas referências, visando pontuar sua assinatura enquanto *performer*, como vemos neste trecho de uma entrevista:

Se você for ver no meu trabalho os discos são conceituais, narrativas, isso é claramente David Bowie, a cada disco você assume uma nova personalidade, isso é claramente David Bowie; o show teatral, dividido em atos ou blocos, isso é claramente Madonna. A performance sexual, a provocação, isso é claramente Madonna; e o abraço na música brasileira, nos ritmos brasileiros, do brega ao axé, ao frevo no final, isso é Caetano [Veloso] total, né?<sup>4</sup>.

Uma característica comum às diversas personagens acionadas por Hooker é a capacidade de transitar entre diferentes “reconhecibilidades” ou identidades de gênero, bem como por diferentes gêneros musicais. Fazendo um trocadilho entre *gender* e *genre* (identidade de gênero e gênero musical), pode-se notar que tanto em termos musicais como de identidade de gênero, seu habitat parece ser a fronteira, a *boderline*. Observamos então que, com a descrição de sua performance, Hooker busca demarcar suas referências musicais, abrindo um campo de posicionamento para suas encenações. Seja Madonna, Bowie, Caetano ou mesmo o não citado Ney Matogrosso, trata-se de referências que ao longo de suas respectivas carreiras assumiram-se através de personagens fronteiriços. Esse tipo de estratégia de filiação no universo da música popular



massiva funciona como uma espécie de ancoragem, uma chave de leitura oferecida pelos próprios autores para demarcar os cenários musicais de suas encenações.

Indo ao recorte que separamos para tentar compreender o que pode ser a construção de um relato de si na música (na costura de vários relatos como um *patchwork*) vemos em “*Amor Marginal*” a abordagem de um desejo renegado, melancólico. Sua fala é direcionada a este outro que o faz sofrer, que ele deseja, mas se espraia para o ouvinte da canção, que figura como um “Outro-Outro”. Não só o desejo como falta, mas também como potência que parece ser o elemento central que une a diversidade da produção sonoro-imagética de Johnny Hooker. Neste caso, uma problematização complementar se atrela à construção do relato do si mesmo no videoclipe: o relato de um desejo, ou melhor, de que forma se acomoda um desejo neste relato de si. Agamben se debruça sobre o tema em “*Profanações*” (2007), quando questiona e postula:

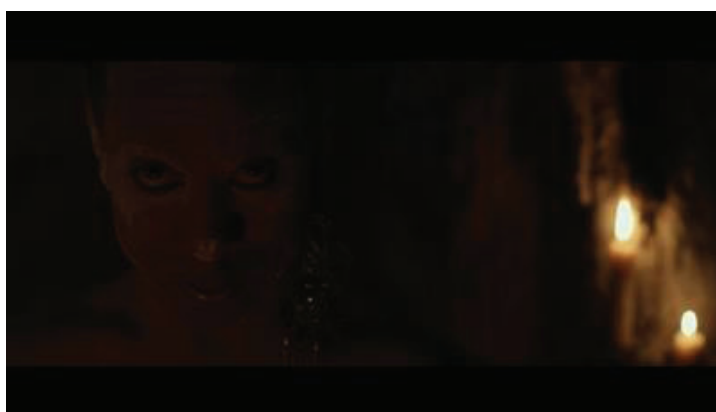
Desejar é a coisa mais simples e humana que há. Porque, então, para nós são inconfessáveis precisamente nossos desejos, por que nos é tão difícil trazê-los à palavra? Tão difícil que acabamos mantendo-os escondidos, e construímos para eles, em algum lugar em nós, uma cripta, onde permanecem embalsamados, à espera. [...] Comunicar a alguém os próprios desejos sem as imagens é brutal. Comunicar-lhe as próprias imagens sem os desejos é fastidioso (assim como narrar os sonhos ou as viagens). Mas fácil, em ambos os casos. Comunicar os desejos imaginados e as imagens desejadas é a tarefa mais difícil. Por isso a postergamos. Até o momento em que começamos a compreender que ficará para sempre não-cumprida. E que o desejo inconfessado somos nós mesmos, para sempre prisioneiros na cripta (AGAMBEN, 2007, p. 49).

O desejo como imagem, como trata o autor, pode nos oferecer pistas para a compreensão do uso de tantas metáforas ao longo da canção. Elas surgiriam como ferramentas para que a operacionalização do “eu” (Hooker) faça acionar ideias de desejos nas palavras, numa tentativa de formular para o outro as imagens destes desejos de si, ainda que em incompletude. Metáforas formuladas para o outro que também o constituem processualmente, com a feitura do relato. A opacidade do relato também é visível aqui: parte do relato de “si” se dá na interpelação ao outro que deseja; parte do “relato de si” é feito para quem consome a música; e parte deste relato nada mais é que as imagens que o próprio sujeito tem dos seus desejos e que, seguindo as postulações de Agamben (2007), são parte do próprio sujeito aprisionado (ou opaco) em sua cripta.

A cripta dos desejos - utilizando-nos agora, a exemplo do cantor, de metáforas - pode ser vislumbrada no vídeo logo em sua introdução, quando uma espécie de oráculo surge

numa caverna e declara que “*deve haver um outro mundo por detrás de cada amante*” (Figura 18). Esta enigmática abertura em forma de poema (reproduzida aos borbotões por inúmeros internautas) cria uma assinatura de Hooker como um construtor das impossibilidades, das incompletudes das paixões e desejos, marca que irá atravessar o rol de suas composições atuais. É uma característica também presente em suas apresentações e shows ao vivo, quando poemas são recitados e exibidos em telões. Reproduzido nos shows e em videoclipes, este artifício pode ser apontado como uma parte constituinte dos relatos que fornece de si e do seu reconhecimento.

Figura 18 - Um "oráculo" introduz o videoclipe: "*deve haver um outro mundo por detrás de cada amante*".



Fonte: frame do videoclipe “Amor Marginal” no Youtube.

O videoclipe também conta com uma pequena narrativa. Hooker surge de dentro do mar, figurado como um corpo não legível como humano ou, pelo menos, não totalmente humano, parcialmente coberto por véus e escamas. Uma espécie de figura lunar surgida para desestabilizar o cenário solar da praia, do idílio dos cenários praianos, rústicos, da paixão entre o menino e a menina que sua figura desestrutura (Figura 19).

Figura 19 - Hooker se distancia de uma "normatividade" em sua primeira aparição no videoclipe.



Fonte: frame do videoclipe “Amor Marginal” no Youtube.

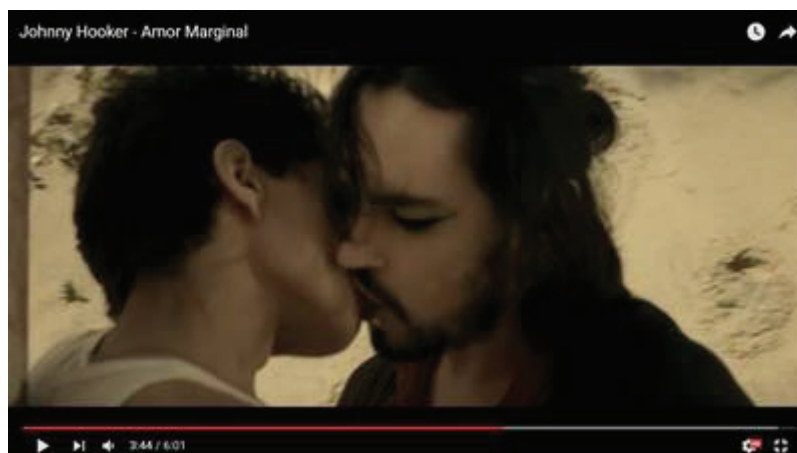
Sua caracterização também nos leva a outra ponderação de Butler sobre a formulação do um relato (2015), quando declara que:

Se a identidade que dizemos ser não nos captura e marca imediatamente um excesso e uma opacidade que estão fora das categorias de identidade, qualquer esforço de ‘fazer um relato de si mesmo’ terá de fracassar para que chegue perto de ser verdade (BUTLER, 2015, p. 61).

Neste caso, se é recusada uma identidade categorizada dentro de um jogo ou de um conjunto de normas e códigos legíveis, incluindo códigos de linguagem, o relato de si deveria fracassar (ou ser ilegível, incompatível com as normas, embaralhá-las para ser ao menos parcialmente verdadeiro). Desta forma, no que parece ser uma recusa às normatividades visuais e figurinistas de gênero, uma forma de resistência e subversão pode estar numa resignificação de utensílios que, em pressuposto, deveriam estar separados binariamente em masculino ou feminino, mas são utilizados conjuntamente. Também em meio a luzes, *travellings*, montagem e texturas cinematográficas somos apresentados a uma relação heteronormativa desestabilizada pela (re)aparição de Hooker. Um apaixonado, barbudo, ora masculino, ora feminino, ora inclassificável e sempre transitório, que faz emergir o ruído na paisagem idílica da praia. Confusões de identidade de gênero permanecem em sua figura ao longo do clipe, que mostra o casal heterossexual feliz, vivendo num vilarejo à beira-mar, mas que tem seu relacionamento conturbado pela chegada da figura corporificada por Hooker. Ele aparenta ser velho conhecido dos dois moradores, deixando em suposição um passado amoroso com o outro rapaz do vídeo, com quem também aparece trocando beijos (Figura 20) antes de finalmente voltar ao mar, de onde surgira.

É interessante notar que o estranho aqui é a emergência de outro homem que cria fissuras na paisagem amorosa até então apresentada de modo normativo, sem rupturas em termos de agenciamento das imagens. O outro não é o triângulo ou aparição de um terceiro elemento, mas também a homoafetividade que, no jogo de figurinos, da edição e das relações afetivas, perturba os lugares comuns das baladas e suas apresentações do amor cortês.

Figura 20 - o "amor marginal" desfazendo a harmonia do casal heteronormativo.



Fonte: frame do videoclipe "Amor Marginal" no Youtube.

A alteridade, já apontada em Butler como ponto fundamental na constituição de um "eu" e de seu reconhecimento (ainda que parcial e fragmentado, opaco e despossuído) é evocada por Hooker nos trechos finais da canção, quando interpela: "*Meu amor/ Me faça acreditar que tudo é possível/ Pois eu temo que não amanheça se você se for*". Fazemos aqui um esforço para visualizar, entre o sofrimento expresso nos versos e a metáfora do "não amanhecer" como uma vida sem sentido, a tese do olhar lançado pelo eu para o outro como parte de sua constituição. Ou, como talvez também postulasse Safatle (2015),

[...] a descoberta do desejo é a descoberta de uma fratura ontológica que faz do meu ser o espaço de um questionamento contínuo a respeito do lugar que ocupo e da identidade que me define. Um questionamento que faz de meu ser um modo contínuo de interpelação ao Outro, já que não há desejo sem que haja Outro. Mesmo um desejo "narcisista" é o desejo pela imagem de si a partir da internalização do olhar de um Outro elevado à condição de ideal (SAFATLE, 2015, p. 179).

Por fim, não se pode deixar de lembrar o modo como este relato de si, como parte das construções do personagem Johnny Hooker, também é acionado neste caso através de um *blues*. Este gênero musical de frequências baixas, cuja gênese remete aos escravos afroamericanos, é usualmente tocado em compasso composto (6/8 ou 12/8) e tradicionalmente vinculado aos aspectos melancólicos da existência, daí a profusão de amores perdidos e incompreendidos cantados através do *blues*. Mas não é só essa a inscrição da canção de Hooker. Há um trânsito entre o gênero *blues* e a música de fossa brasileira, reforçando além da ideia de perda, incompletude e tensão do triângulo amoroso, hetero/homo/bissexualidade, a imagem de um cantor dos afetos incompletos. Se uma

parte do cancionero *blues* caracteriza-se pelo acionamento do outro como falta, por outro lado, ele afirma-se como potência ao transformar essa ausência em poderoso grito musical, tal como o faz também a música de fossa<sup>5</sup>. Esses elementos são acionados através das narrativas sonoras, visuais e das assinaturas incorporadas na performance pelo próprio Hooker. Antes de separar som, imagem e tessitura da intriga, o que vemos é uma espiral em que um reforça e adiciona sentidos ao outro de modo reiterativo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O exercício que balizou este artigo mostrou a pertinência de se analisar canções da música pop como escutas conexas que permitem alinhar a construção dos personagens midiáticos ao relato de si desenvolvido por Butler. Por escuta conexa, apontamos para processos sinestésicos que congregam diferentes materialidades e amarram entrevistas, críticas, videoclipe e canção. Neste sentido, essa costura aponta para a importância de se pensar os aspectos fragmentários destas narrativas, daí a dificuldade de se localizar qualquer autenticidade essencial. Por outro lado, isso não invalida a ideia de que a configuração do relato de si não seja parte importante da constituição de estratégias de autenticidade.

Ir além da identidade (como a ideia de um todo) em direção à alteridade (quem tu és?) aponta, neste caso, para o desejo, ao mesmo tempo como falta e potência, como um afeto fundante das novas circularidades e funções do videoclipe no universo contemporâneo da música popular massiva, o que coloca para nós, pesquisadores, a urgência de desenvolvermos novas formas de compreensão e análise destas redes midiáticas que tecem tessitura de intrigas simultâneas na construção de personagens, relatos e produtos midiáticos de música.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *Nordestino: invenção do falo. Uma história do gênero masculino (1920-1940)*. São Paulo: Intermeios, 2013.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo. Crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CASTRO, Fábio Fonseca de. **Temporalidade e Cotidianidade do Pop**. In: PEREIRA DE SÁ; CARREIRO; FERRARAZ (orgs.). *Cultura Pop*. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder, A Inocência Perdida**: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs (volume I)**. São Paulo: Editora 34, 1995a.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs (volume II)**. São Paulo: Editora 34, 1995b.

JANOTTI JR, Jeder; SOARES, Thiago. **MENTIRAS SINCERAS ME INTERESSAM**. Pará: E-Compós, 2016.

\_\_\_\_\_. **Pop-Cult-Descolado**: A cultura pop como dispositivo e maquinário estético-semiótico. Rio de Janeiro: Intercom, 2015.

RANCIERE, Jacques. **O desentendimento**: Política e Filosofia. Tradução de Ângela Leite Lopes. - São Paulo: Ed. 34, 1996

SAFATLE, Vladimir. **Dos problemas de gênero a uma teoria da despossessão necessária**: ética, política e reconhecimento em Judith Butler. In: BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo*. Crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

TRILLING, Lionel. **Sincerity and Authenticity**. New York: Harvard Press, 1972.

TROTTA, Felipe. **A MÚSICA QUE INCOMODA**: o funk e o rolezinho. Pará: E-Compós, 2016.

## NOTAS

- 1 Em entrevista concedida durante o programa *Metropolis*, do canal Futura. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=SOdTx4RDw4U> >. Acesso em 03 de junho de 2016.
- 2 Depoimento dado durante participação no *Programa do Jô*. Disponível em: < <https://globoplay.globo.com/v/4403774/> >. Acesso em 03 de junho de 2016.
- 3 Disponível em: < [https://pt.wikipedia.org/wiki/Johnny\\_Hooker](https://pt.wikipedia.org/wiki/Johnny_Hooker) >. Acesso em 30 de maio de 2016.
- 4 Entrevista concedida ao *Mais TV/ Mais PB*. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=yiV2hvk7DYo> >. Acesso em 03 de junho de 2016.
- 5 Uma referência interessante para situarmos esse acionamento blues na música popular brasileira é a produção e performance de Ângela Ro Rô, precursora nos encontros entre o gênero musical blues e a música de fossa brasileira personificada por cantoras como Dolores Duran e Maysa.

Artigo recebido em: 20 de julho de 2016

Artigo aceito em: 31 de outubro de 2016.