

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

João André da Silva Alcantara

AS (DES) CONSTRUÇÕES DO MACHO NORDESTINO EM VIDEOCLIPES: um
estudo das performances de Daniel Peixoto e Johnny Hooker

Recife
2017

JOÃO ANDRÉ DA SILVA ALCANTARA

**AS (DES)CONSTRUÇÕES DO MACHO NORDESTINO EM VIDEOCLIPES: um
estudo das performances de Daniel Peixoto e Johnny Hooker**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação, sob orientação do Prof. Dr. Jelder Janotti Jr.

Recife
2017

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

A347d Alcantara, João André da Silva
As (des)construções do macho nordestino em videoclipes: um estudo das performances de Daniel Peixoto e Johnny Hooker / João André da Silva Alcantara. – Recife, 2017.
116 f.: il., fig.

Orientador: Jeder Silveira Janotti Junior.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Comunicação, 2017.

Inclui referências.

1. Videoclipe. 2. Masculinidades. 3. Música Popular Massiva. 4. Gêneros musicais. 5. Nordeste. I. Janotti Junior, Jeder Silveira (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2017-192)

João André da Silva Alcantara

TÍTULO DO TRABALHO: As (des)construções do macho nordestino em videocliques: um estudo sobre as performances de Daniel Peixoto e Johnny Hooker

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: 23/02/2017

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Jelder Silveira Janotti Jr.
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Stephen Bocskay
Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Jeder Janotti. Jr, cuja generosidade é imensurável.

À minha família, e principalmente à minha mãe, Ana, e à minha avó, Terezinha, referências de força e de resistência, e ao meu tio, Isaac, pelo apoio.

Ao meu companheiro, Isaac, que viveu comigo as dificuldades e conquistas deste processo, sempre me amparando quando preciso.

Às amigas Alana, Isabel e Vamille, e ao amigo Antonio Pinheiro.

Aos amigos que Recife me deu, Jeder, Tobias, Rodrigo, Rafa Andrade, Amanda Mansur, Naiara Carneiro, Amandita, Laís, Vick e Miriam.

Aos companheiros do Laboratório de Música e Audiovisual (L.A.M.A).

Aos membros da banca examinadora, Jorge Cardoso Filho e Stephen Bocskay.

Às professoras Itânia Gomes (UFBA) e Nina Velasco (UFPE), pelas contribuições na banca de qualificação.

Aos meus primeiros orientadores na academia, Alexandre, Rosane e Paulo, da Universidade Federal do Cariri.

Aos professores e servidores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE.

À FACEPE, pela bolsa.

Aos cantores Daniel Peixoto e Johnny Hooker, pelo material de pesquisa.

Quem me escuta se alegra, não tem jeito, e grita satisfeito:
“Ô véio macho!”.

Luiz Gonzaga

Dizem por aí que meu cabelo de rapaz, e o meu olhar de
homem, mas eu faço muito mais.

Johnny Hooker

RESUMO

Na região Nordeste, onde discursivamente se reiteram moldes heteronormativos e conservadores de ser masculino, vemos como alguns cantores moldam masculinidades dissidentes em seus videoclipes, e se afastam destas normatividades na produção musical. O objetivo desse estudo é compreender as construções de diferentes performances de gênero nos videoclipes, regidos sob dinâmicas da música popular massiva. O exercício é aplicado em análises das produções do cantor cearense Daniel Peixoto e do pernambucano Johnny Hooker. Em suas performances, os cantores se utilizam de figurinos, maquiagens e gestualidades que não se adequam aos moldes do que Albuquerque Jr. (2014) descrevera como a idealização de um “tipo nordestino”, e fogem, em momentos, das próprias normatividades do “ser masculino”. Estas observações são amparadas por estudos de gênero, como em Butler (2015), Lopes Louro (2004), Welzer-Lang (2004), bem como pelos estudos de música e de gêneros musicais, em Janotti Jr. (2006), Pereira de Sá (2016), Soares (2009) e Trotta (2014). A pesquisa traz considerações da atuação destes cantores em relação aos diferentes gêneros musicais da região nordeste, os acionamentos às suas referências musicais e locais e/ ou cosmopolitas de suas produções. Também passa pelas formas de compreensão das performances e da configuração do videoclipe em diferentes contextos. Por fim, os aspectos observados nas produções dos cantores apontam para a compreensão de que as (des)construções masculinas na música popular massiva podem ser lidas pelo exercício de contextualização radical (Grossberg, 2010), na elaboração de análises que considerem as pré-inscrições dos gêneros musicais e de performances de gênero, conjuntamente, no videoclipe pós-MTV.

Palavras-chave: Videoclipe. Masculinidades. Música Popular Massiva. Gêneros musicais. Nordeste.

ABSTRACT

In the Brazilian northeast, where heteronormative and conservative male models are discursively reiterated, we see how some singers shape dissident masculinities in their music videos, and move away from this heteronormativity by the musical production. The purpose of this study is to understand the constructions of different gender performances in music videos, governed under the dynamics of pop music. The exercise is applied in the analysis of the productions of Daniel Peixoto, singer from Ceará, and Johnny Hooker, from Pernambuco. In their performances, the singers use of costumes, make-up and gestures that do not fit the molds of what Albuquerque Jr. (2014) described as the idealization of a "northeastern type", and at times flee from the very norms of "be masculine". These observations are supported by gender studies, such as Butler (2015), Lopes Louro (2004), Welzer-Lang (2004), as well as studies of music and musical genres in Janotti Jr. (2006), Pereira de Sá (2016), Soares (2009) and Trotta (2014). The research brings into consideration the performance of these singers in relation to the different musical genres of the Brazilian northeast region, and the activations of their musical references and local and / or cosmopolitan in their audiovisual productions. The study also goes through ways of understanding performances and configuring the video clip in different contexts. Finally, the aspects observed in the singer's productions point to the understanding that the masculinities deconstructions in the pop music can be read by the exercise of radical contextualization (Grossberg, 2010), in the elaboration of analysis that consider the pre-inscriptions of musical genres and gender performances associated in the post-MTV music videos.

Key words: Music Video. Masculinities. Pop Music. Music genres. Brazilian northeastern.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - João do Crato, apontado como uma das referências de Daniel Peixoto.	19
Figura 2 – Daniel Peixoto e Johnny Hooker, juntos, em foto publicada pelo cantor cearense na rede social Instagram.	21
Figura 3 - Peixoto em 2011, no videoclipe "Eu Só Paro Se Cair".	22
Figura 4 - Madonna em "Celebration", ainda em 2009, no que parece ser uma referência para o videoclipe de Peixoto.	22
Figura 5 - Johnny Hooker aponta referencias utilizadas para construção visual nas performances em sua turnê.	23
Figura 6 - Hooker busca distanciar sua imagem de Ney apontando que o veterano não é propriamente compositor das canções que performa.	24
Figura 7 – No Twitter, Hooker diz que ele e Ney Matogrosso não têm nada a ver.	24
Figura 8 - Anúncio da apresentação de Johnny Hooker na 26ª edição do “Prêmio da Música Brasileira”, realizado em 2015.	25
Figura 9 - Ney Matogrosso durante apresentação da turnê “Atento aos sinais”, em 2014.25	
Figura 10 - Johnny Hooker se apresenta em turnê.	30
Figura 11 - Tatuagens de Daniel Peixoto se espalham por todo o corpo.	31
Figura 12 - Vinil “Gonzagão Sanfoneiro Macho”, exposto no Museu Cais do Sertão, em Recife.	35
Figura 13 - Frame do videoclipe " <i>Roxy Music</i> ", de Veronica Decide Morrer	39
Figura 14 - Daniel Peixoto se contorce de frente aos santuários populares.	47
Figura 15 – O cantor é colocado em tamanho proporcional à estátua do padre, em Juazeiro, enquanto continua a dançar.	48
Figura 16 - Peixoto dança com sinalizadores e é multiplicado por sombras em meio ao solo do semiárido.	51
Figura 17 – O cantor ao lado de praticantes do reisado.	52
Figura 18 - cena do filme Tatuagem (2013), com participação de Johnny Hooker.	55
Figura 19 - Hooker inicia o vídeo sentado num palco.	56
Figura 20 - Romance de Clécio e Fininha, em trecho do filme inserido no videoclipe Volta.	57
Figura 21 - Hooker e Clécio dançam e sinalizam drama e romance.	58

Figura 22 - Frame do videoclipe Volta, disposto no Youtube, no momento em que se pode visualizar o anúncio de lançamento do filme.	60
Figura 23 - “Um fã é um fã! Te amo, @tonnyassunção meu rebel ❤️”, escreve Johnny Hooker ao lado de um fã que usa figurino similar ao seu.	65
Figura 24 - Peixoto apresenta um dos episódios formulados na plataforma Overdrive, pela MTV Brasil.....	66
Figura 25 - cena do videoclipe CRUSH - Manda nude, de Daniel Peixoto.	71
Figura 26 - Modelo simula a captura de <i>nude</i> no videoclipe de Peixoto.	72
Figura 27 - Montage se apresenta no <i>Second Life</i> , em 2007.	74
Figura 28 - "Capa" da canção " <i>I trust my dealer</i> ".	75
Figura 29 – O cantor também se utiliza de elementos atribuídos às feminilidades.....	77
Figura 30 – Um “ <i>gender trouble</i> ” (“problema/ perturbação de gênero”)?......	77
Figura 31 - Espetinhos, milho cozido e outros alimentos típicos são exibidos no videoclipe.	83
Figura 32 - DVDs pornográficos, shows e games são comercializados "ilegalmente"..	84
Figura 33 - Mulheres dançam coreografias similares às do tecnobrega.....	85
Figura 34 - Peixoto se junta ao grupo de dança de rua.....	86
Figura 35 - Danças e esportes se misturam no mesmo espaço.....	86
Figura 36 - A língua colorida de Hooker remonta a tendências da <i>pop art</i> enquanto simula um "beijo grego".....	87
Figura 37 - Relações não-monogâmicas são mostradas ao longo do videoclipe.....	97
Figura 38 - Masculinidades e feminilidades são embaralhadas por "problemas de gênero".	98
Figura 39 - Hooker dança para o homem que o faz sofrer.	99
Figura 40 - o "alma sebosa" é castigado com a solidão.....	100
Figura 41 - Um "oráculo" introduz o videoclipe: "deve haver um outro mundo por detrás de cada amante".....	102
Figura 42 - Hooker se distancia de uma "normatividade" em sua primeira aparição no videoclipe.	103
Figura 43 - o "amor marginal" desfazendo a harmonia do casal heteronormativo.	104

LISTA DE VIDEOCLIPES (por ordem alfabética)

- “ALMA SEBOSA” - <https://www.youtube.com/watch?v=8rSUKG1o8ys>
- “AMOR MARGINAL” - <https://www.youtube.com/watch?v=qe713DXVF8k>
- “CELEBRATION” - <https://www.youtube.com/watch?v=lWTDR6ztcnQ>
- “CRUSH – MANDA NUDES” - <https://www.youtube.com/watch?v=czwQMNj-7c>
- “EU SÓ PARO SE CAIR” - <https://www.youtube.com/watch?v=NXpsP3cgpCM>
- “FLEI” - <https://www.youtube.com/watch?v=mc2uI82hnJ0>
- “I TRUST MY DEALER” - <https://www.youtube.com/watch?v=PdLBRTaImKM>
- “OLHOS CASTANHOS” - <https://www.youtube.com/watch?v=yZswi2dcMzQ>
- “ROXY MUSIC” - <https://www.youtube.com/watch?v=CZCsePw7RZo>
- “VOLTA” - <https://www.youtube.com/watch?v=3ZaOZInmSDo>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 MASCULINIDADES E NORDESTINIDADES: PRIMEIRO ESTRANHAMENTO 16	
1.1 Considerações preliminares sobre Peixoto e Hooker.....	18
1.2 “Nós não temos nada a ver”: reivindicação de autenticidade e disputa por reconhecimento	23
1.3 Heterotopias em performance	27
2 TERRITORIALIDADES E BRECHAS NA MÚSICA POPULAR MASSIVA	33
2.1 Cercando o terreno: performance e território.....	41
2.1.1 Olhos que cegam, castram e regeneram.....	46
2.1.2 Performances sobrepostas em “Volta”.....	54
3 O VIDEOCLÍPE EM (DES)CONSTRUÇÃO	62
3.1 Outras ferramentas, outros contextos: novos produtos?	69
4 POR UMA ANÁLISE CONJUNTURAL DAS PERFORMANCES NA MÚSICA POPULAR MASSIVA	80
4.1 As associações <i>gender</i> + <i>genre</i> no videoclipe pós-MTV	81
4.2 O “autorrelato” na música: apontamentos possíveis.....	92
4.3 Johnny, o autorrelato de uma puta	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERENCIAS	112

INTRODUÇÃO

Um imaginário de masculinidade é constantemente atrelado a pensamentos sobre o nordeste e o nordestino brasileiro, em diversas narrativas. Na música, na literatura, em telenovelas ou em filmes, o homem nordestino é reproduzido como um sujeito rural, valente, rústico e violento. Entretanto, nesta mesma região também são lançadas produções musicais que constroem imagens distintas desses moldes, como pode ser o caso de cantores como o cearense Daniel Peixoto e pernambucano Johnny Hooker, onde essa recusa parece ser materializada, sobretudo, nos videoclipes. Estes cantores elaboram suas assinaturas musicais através de imagens, sonoridades, gestos, figurinos e maquiagens que apontam para outras possibilidades, que não reproduzem o imaginário de masculinidade constantemente atrelado ao nordestino.

Estes casos despertam questionamentos sobre a existência e o funcionamento de linhas de fuga em um mesmo universo de supervalorização do masculino e de negação às feminilidades. Neste trabalho, objetivamos compreender como são possíveis as construções destas masculinidades distintas (ou mesmo a recusa do que se toma como masculinidades), através das performances destes dois cantores – Hooker e Peixoto -, em seus videoclipes. Para isso, traçamos a construção de diálogos entre os estudos de gênero e masculinidades com os estudos de música, nas negociações que se desenrolam entre as formas de produção, circulação e consumo da música popular massiva e de possíveis resistências às heteronormatividades.

Observamos como os estudos de masculinidades têm ganhado força em diferentes áreas de estudo ao longo dos últimos 20 anos. Aqui, relacionados aos estudos de música popular massiva e da produção audiovisual, localizamos nos produtos destes cantores, atuantes em gêneros e subgêneros musicais como o *rock*, o *punk*, *eletromusic*, brega recifense e o *tecnobrega*, a possibilidade de desvelamento de diferentes masculinidades dentro de um mesmo universo – a região nordeste. Albuquerque Jr. (2014) fornece uma das contribuições de possível entendimento deste “macho nordestino”, quando descreve que discursos conservadores visaram estabelecer um modelo de masculinidade nesta região, no recorte de tempo em que intelectuais em grupos, montantes de movimentos regionalistas, viam um processo de “feminilização da sociedade brasileira” (anos 1920 a 1940).

Entretanto, além de Albuquerque Jr. (2014), outras distintas abordagens das masculinidades já nos dão pistas quanto à fragilidade de perpetuação dos moldes de masculinidade nordestina posta em discurso, patriarcal e conservadora. Em Connel e Messerschmidt (2013), podemos observar o conceito de “masculinidades hegemônicas” como uma forma dominante de masculinidade, inicialmente formulada com base numa noção gamsciniana de hegemonia, não essencialista, mas com a qual grupos distintos de sujeitos se identificam e a reiteram nas relações socioculturais. Os pesquisadores propõem que estes sujeitos se moldam, também, pelas formas que se relacionam com outros homens, que resistem em “masculinidades subalternas” ou “masculinidades de protesto” (Connel; Messerschmidt, 2013), relevando a importância do reconhecimento da diferença e de outras formas de existência masculinas.

Assim, desenrolamos uma série de reflexões teóricas e metodológicas ao longo de quatro capítulos, mescladas por análises dos videoclipes de Hooker e Peixoto, ressaltados como produções audiovisuais nos quais imagem e som são igualmente relevantes e influentes. Como procedimento metodológico buscamos elaborar cartografias destas produções, tendo como pontos de partida algumas das sugestões de Soares (2004) para análise de videoclipes, como a observação das: *performances dos artistas (gender/ genre)*¹ e suas caracterizações; *os cenários evocados* e as formas que os cantores atuam neles no videoclipe; *os elementos humanos e não humanos* presentes nos vídeos; e *as canções e suas letras*, que se desenrolam associadamente (ou em ruptura com) às imagens.

No primeiro capítulo, vemos na obra de Albuquerque Jr. (2014) o que o autor aponta como processo de elaboração de um “tipo nordestino” (Albuquerque Jr., 2014). Fazemos um primeiro contato com os cantores Daniel Peixoto e Johnny Hooker, na observação de como se apresentam ao público, de que forma narram suas trajetórias e como estas histórias também são narradas pelas suas audiências – públicos-alvo, jornalistas, etc. Também damos destaque às referências que estes cantores apontam como influências na construção de suas produções, e de que forma estas mesmas referências aparecem, ao menos preliminarmente, na construção de suas performances, simultaneamente às reivindicações de formas de autenticidade por Peixoto e Hooker.

No capítulo dois, passamos por diferentes discussões acerca das masculinidades, em diálogo com as noções de identidade, alteridade, territórios e performance, além de fazermos

¹ Performances de gênero (masculinidades) e performances inscritas em gêneros musicais.

um apanhado de algumas produções musicais que reiteram ou deslocam noções heteronormativas de masculinidades, em diferentes contextos. Assim, consideramos desde as postulações de Albuquerque Jr. (2014) sobre as investidas dos movimentos regionalistas na criação de um protótipo de masculinidade nordestina, através de discursos e produções culturais, até a teoria da performatividade de gênero em Judith Butler (2015), compreensões fundamentais para o desenvolvimento de todo o trabalho.

Ainda no segundo capítulo, prosseguimos com exemplificações de como masculinidades e nordestinidades são acionadas em diversas músicas produzidas na região, continuamente observando as lógicas da música popular massiva e dos gêneros musicais nestes produtos, sob as referências dos estudos de Jeder Janotti Jr. (2014). Assim, observamos do baião de Gonzaga e os atravessamentos de conservadorismo e modernidade em Jackson do Pandeiro, às atualizações cosmopolitas na música brega recifense, bem como nos apontamentos de Felipe Trotta (2014) acerca do forró eletrônico. Intercalando análises dos videoclipes “Olhos Castanhos” e “Volta”, de Daniel Peixoto e Johnny Hooker, respectivamente, também buscamos problematizar as compreensões acerca de localidades e globalidades nestas produções, com auxílio de Regev (2013), além da potência do profano sobre o corpo e território religiosos do sertão em Agamben (2007).

No terceiro capítulo, pomos em questão as possibilidades de se pensar o videoclipe na contemporaneidade. Dedicamo-nos às constantes reconfigurações videoclípticas, a fim de nos situar nas formas possíveis de abordagem destas produções audiovisuais contemporaneamente, e reconhecendo a importância destes produtos na atuação dos cantores que aqui abordamos, nas implicações dos fluxos entre a TV e web 2.0, além das complexidades que abarcam as performances ao vivo, transmitidas por *streaming* ou gravadas. A partir disso, traçamos um diálogo com autores que se dedicam ao estudo de performances, como Auslander (2008), e a emancipação do espectador em Jacques Rancière (2012).

No quarto e último capítulo, com base nas observações e resultados dos capítulos anteriores, elaboramos uma abordagem teórica e metodológica para a compreensão destas desconstruções masculinas em videoclipes. Na consideração das dinâmicas de produção e circulação dos videoclipes pós-MTV (Pereira de Sá, 2016), passamos à proposta de uma abordagem conjuntural (Grossberg, 2010) destas performances, agregando as contribuições dos estudos de música (Janotti Jr., 2006) e de gênero (Butler, 2015). Os apontamentos da

pesquisa levam ao entendimento de que há um entrelaçamento das lógicas de funcionamento de gêneros musicais e o que se compreende como performances de gênero (masculinidades) nas apresentações de Hooker e Peixoto nos videoclipes. Portanto, lançamos uma observação às possibilidades de formação de estruturas de interpelação (Butler, 2015) na música, que fornecem pistas para as formas de entrecruzamento dos diversos produtos midiáticos que a montam, bem como das relações entre artistas e audiências, como meio de compreensão, enfim, das formas de construção e/ ou desconstruções de masculinidades realizadas por estes cantores nos videoclipes.

Algumas questões deste estudo foram formuladas durante os encontros do Grupo de Estudos em Gênero e Mídia (GEMI) em 2014, coordenado pelo professor Alexandre Nunes, e vinculado ao curso de Jornalismo da Universidade Federal do Cariri (UFCA). Durante os dois anos de pesquisa, os encontros do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (L.A.M.A), coordenado pelo professor Jeder Janotti Jr., e vinculado ao programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Pernambuco (PPGCOM-UFPE), foram fundamentais para debate e amadurecimento de ideias aqui apresentadas.

1 MASCULINIDADES E NORDESTINIDADES: PRIMEIRO ESTRANHAMENTO

Estereótipos de masculinidades nordestinas são reproduzidos constantemente em variadas produções culturais, atravessando as mais diversas mídias, da literatura à música e cinema. O historiador Albuquerque Jr. (2014) se dedicou a observar um período que considera fundamental para a consolidação de um processo de formatação e fixação destes tipos hegemônicos de masculinidade no Nordeste, para os habitantes da região e para todo o imaginário nacional. Entre os anos de 1920 a 1940, nos registros do autor, o nordestino era moldado por discursos intelectuais e das elites locais, em diferentes práticas culturais organizadas por movimentos regionalistas, que rejeitavam à industrialização pela qual passava o país e como resistência a uma suposta “feminização da sociedade”, que poderia ser consequência dos seus processos de modernização urbana.

Além disso, a exaltação de uma masculinidade específica para os moradores desta região seria, na perspectiva destes grupos, uma resposta ao esquecimento dos seus moradores pelas autoridades políticas do país e pelos habitantes de outras regiões que se desenvolviam rapidamente com a industrialização, durante os períodos de crise econômica causada pela seca. Este abandono poderia ser observado, por exemplo, na crescente oferta de trabalho para estrangeiros imigrantes, em serviços que poderiam ser desenvolvidos, na perspectiva dos regionalistas, pelos moradores do nordeste do Brasil. Os estados que comporiam a região nordeste atravessavam no mesmo período severas crises políticas e econômicas, por conta dos longos períodos de seca, e viam de longe a modernização de outras regiões do país, mais notadamente o sudeste, com a chegada da indústria e as mudanças culturais provocadas pelo acolhimento dos imigrantes europeus, que desempenhavam grande parte dos novos serviços criados pela modernização das cidades. Assim, os movimentos regionalistas, liderados principalmente pelas elites e por intelectuais do nordeste, defendiam a masculinidade como uma riqueza, símbolo de virilidade que supostamente era perdido nas outras regiões que se modernizavam, descaracterizando uma sociedade fortemente marcada pelo patriarcado e pela ruralidade. Nas palavras do autor,

Se o nortista, o sertanejo, o brejeiro, o senhor de engenho, o coronel pareciam ficar para trás, por serem incapazes de acompanhar as mudanças nos costumes do país, se estes se mostravam incapazes de recuperar o lugar que esta área já ocupara na economia e política nacional [...] O nordestino deveria atualizar as qualidades dessas

antigas figuras, entre elas a de ser “macho”, forte, destemido, ativo, brigão, orgulhoso, capaz de defender seus interesses e de seu povo, dentro ou fora da região. (ALBUQUERQUE JR., 2014, p. 227)

Sob este direcionamento, até mesmo as mulheres nordestinas seriam afastadas das noções de feminilidade em momentos específicos. “A mulher-macho era aí uma exigência da natureza hostil e da sociedade marcada pela necessidade de coragem e destemor constante” (Idem, 2014, p. 224). Além disso, enquanto os “chefes de família” migravam nestes mesmos períodos de dificuldades políticas e financeiras rumo ao sudeste, em busca de melhorias, as mulheres assumiriam o papel do trabalho na roça, assimilado como um trabalho masculino, viril.

A partir destas contribuições de Albuquerque Jr. (2014) visualizamos as possibilidades de variadas construções do “macho nordestino” no período que o autor compreende (1920-1940), pelas mais variadas produções discursivas e culturais, incluindo a literatura e a música. Reconhecidamente um constructo, tal macho nordestino era feito e refeito processualmente em diversas produções e discursos, até ser firmado de maneira estereotipada no que o autor denomina como um imaginário nacional.

Por outro lado, enquanto construtos, tais processos de idealização de masculinidade e virilidade também oferecem brechas à sua subversão, às resistências, e às contradições que abarcam os próprios sujeitos que se reconheceram ou se reconhecem enquadrados em tais ideais, como apresenta o próprio historiador.

Mas já havia famílias em que estes códigos, se não eram frontalmente contestados, pareciam estar embaralhados, como parecia ser a sensação mais geral na sociedade. Na infância de C.A. Feitosa, o sustento da casa era garantido pela mãe, uma eximia costureira, que tinha que aguentar as andanças e o jogo de cartas do marido. A mãe vivia a se queixar de ter nascido mulher [*sic*], isto era quase ‘um ultraje biológico para ela’. (IDEM, 2014, p. 221).

Como outros exemplos, podemos problematizar que simultaneamente aos sucessos de Luiz Gonzaga, ressaltando sua masculinidade, suas saudades do sertão e de Rosinha, víamos simultaneamente em Jackson do Pandeiro as miscigenações entre o seu samba e os processos de modernização, o “*bepop*” e os estrangeirismos, em embaralhamentos entre o

local e o global². Num olhar ainda mais cuidadoso, vemos como o próprio Gonzaga se utilizava de instrumentos modernos, em diversas mídias como os vinis, Rádio e a própria TV como formas de alçar sua popularidade e seu reconhecimento como um cantor sertanejo.

Sem perdermos de foco tais historicidades, visualizamos contemporaneamente outros dois cantores que nos colocam a questão de como podem ser (des)construídas tais masculinidades nordestinas através da música popular massiva: o cearense Daniel Peixoto e o pernambucano Johnny Hooker. São cantores que nos fazem pensar como são possíveis os acionamentos de masculinidades diversas em suas produções audiovisuais, fazendo alusão a tais ideais de virilidade ou afastando-se absolutamente destes mesmos valores. Suas performances, especialmente observadas nas diferentes produções de seus videoclipes, apontam para o modo como são agenciadas as diferenças nesta mesma região, por produções musicais, seus fluxos, negociações, contradições e influências. São performances diversas que nos fazem pensar no fluxo, nas produções e reproduções de masculinidades e/ ou da negação a modelos heteronormativos, nas (des)construções do “macho nordestino” nos videoclipes.

1.1 Considerações preliminares sobre Peixoto e Hooker

Daniel Peixoto nasceu em Fortaleza, capital do Ceará. Após um curto período no Rio de Janeiro, mudou-se para a cidade de Crato, de volta ao Ceará, aos três anos de idade, onde viveu dez anos de sua infância e adolescência. Em 2005, o cearense começou a ganhar fama com a banda Montage, formada por ele em parceria com Leo Jucá, e que seguiu até meados de 2009. Com o fim da banda, Peixoto inciou carreira solo, lançando o disco “Mastigando Humanos” em abril de 2011.

Peixoto foi capa na terceira edição da Cariri Revista³ (2011), e na matéria principal, também sobre o cantor, ele é descrito como um “moderno retirante nordestino”, quando sua trajetória é narrada da cidade de Fortaleza para o Crato, São Paulo e posteriormente para a Europa. Também são destacados pela revista como marcos da carreira do cantor, ainda na banda Montage, o fato de ter sido apontado como “o novo David Bowie” pelo jornal britânico The Guardian, e os elogios feitos pelo cantor Justin Timberlake à banda, publicados no site

² Aprofundaremos esta discussão no capítulo seguinte.

³ Revista com sede na cidade de Juazeiro do Norte, no Ceará, que se dedica às histórias e culturas da região do Cariri cearense. Sua tiragem em 2016 é de 10 mil cópias.

peçoal do norte-americano. O “sertanejo cosmopolita” (ainda nos termos da publicação) é apresentado como possuidor de sonoridade “electro-brega-industrial-pop-punk-tropical”, que

Liga trip hop, menções às sonoridades dos 90’s e vertentes do rock com sotaques nacionais no estrondo de pandeiros, atabaques, ‘um tamborzão mais frenético’, elementos do samba, macumba, carimbo, tecnologia e forró para refrescar o fundamento eletrônico (2011)⁴.

Embora a definição não seja clara quando mistura gêneros, subgêneros e tendências musicais, Peixoto parece estar de acordo com as afirmativas, e declara também ser “muitíssimo influenciado pelos nomes novos, como IAMX, Placebo e Ladytron [...] Sou uma mistura, graças a Deus!” (PEIXOTO, 2011). Além das influências de Madonna e Bowie na carreira de Peixoto, também relatadas pelo cantor e mais aparentes em suas performances, ele relata a experiência de ter crescido vendo as apresentações de João do Crato (Figura 1) – no interior do Ceará, para onde Peixoto se mudou quando criança -, que, em suas palavras, é possuidor de “performances absurdas com aquele visual único”.

Figura 1 - João do Crato, apontado como uma das referências de Daniel Peixoto.



Fonte: Souza Júnior Fotografia.

⁴ Revista completa disponibilizada online no endereço: < <https://issuu.com/renatofernandes30/docs/caririrevista3> >.

Já Johnny Hooker, segundo cantor observado neste estudo, afirma que o termo *Hooker* (“prostituta” em inglês) foi adotado em sua adolescência, com o intuito de apoiar uma namorada que era violentada pelos outros colegas sendo chamada de “puta”⁵, embora não fique claro o motivo da utilização ser feita em outro idioma. O termo também foi utilizado pelo cantor quando se apresentou em banda como *Johnny and the Hookers* e como *Johnny Hooker & Candeias Rock City*. O cantor participou do programa “Geléia do Rock”, do canal de televisão por assinatura Multishow, mas se consolidou nacionalmente após o lançamento do seu primeiro disco solo, intitulado “Eu Vou Fazer uma Macumba Pra Te Amarrar, Maldito!”, em 2015.

Em sua página no Wikipédia, parte da descrição sobre o pernambucano traz que:

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, Cazuza, Michael Jackson, e Mick Jagger. Seus shows têm um alto teor performático e discurso subversivo⁶.

A partir destas informações, podemos adicionar o fato de Daniel Peixoto e Johnny Hooker serem artistas de uma mesma geração, apesar de registrarem picos de sucesso de circulação e vendas em momentos diferentes. Esta consideração pode ser averiguada não apenas pelas idades⁷ de ambos, mas também por referências similares que declaram como modeladoras de suas performances e músicas. Em uma foto postada por Daniel Peixoto em sua página na rede social Instagram (figura 2), em que o cantor aparece junto a Johnny Hooker, visualiza-se a seguinte declaração na legenda:

Johnny Hooker e eu. Pouca gente sabe, mas foi o então adolescente Johnny q tirou o Montage de Fortaleza p/ Recife pra fazer nosso primeiro show fora de nossa cidade natal em julho de 2005. Nos eramos amigos e sonhavam juntos em ter bandas e fazer sucesso com elas. 10 anos depois, tai... O melhor cantor do Brasil pelo premio da musica brasileira reinando nos palcos merecidamente.

⁵ Depoimento dado durante participação no Programa do Jô. Disponível em: < <https://globoplay.globo.com/v/4403774/> >. Acesso em 03 de junho de 2016.

⁶ Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Johnny_Hooker >. Acesso em 30 de maio de 2016.

⁷ Johnny Hooker, em janeiro de 2017, tem completos 29 anos, enquanto Daniel Peixoto tem 30 anos.

Figura 2 – Daniel Peixoto e Johnny Hooker, juntos, em foto publicada pelo cantor cearense na rede social Instagram.



Fonte: Instagram/ danielpeixotodp.

Esse fato pode explicar, em parte, o compartilhamento de algumas referências pelos dois artistas em seus trabalhos, além de possíveis similaridades entre eles próprios. Artistas internacionais como Bowie e Madonna, por exemplo, são recorrentemente citados como inspiração para as construções de suas assinaturas musicais, na escolha de figurinos, maquiagens e nas construções de suas sonoridades, que implicam, também, na construção de suas masculinidades performáticas.

Um claro exemplo destas influências é o videoclipe “Eu Só Paro Se Cair”, publicado em 2011 por Daniel Peixoto. Com quase 150 mil visualizações, o videoclipe é gravado num espaço que parece ser um estúdio de fotografia. Com um cenário simples – de paredes brancas e equipamentos de iluminação –, o que chama atenção neste vídeo são os cortes e as diversas transições de roupas e de caracterizações realizadas pelo cantor cearense, que se utiliza de vestidos, maquiagem, roupas justas e botas (Figura 3). A produção tem algumas similaridades com o videoclipe “Celebration”, da norte-americana Madonna (Figura 4), disponibilizado em 2009 na conta do YouTube da cantora que é apontada por ambos – Hooker e Peixoto - como uma de suas referências musicais. As possíveis influências podem ser observadas, neste caso, no cenário, na dança, nas roupas e na forma de edição do videoclipe.

Figura 3 - Peixoto em 2011, no videoclipe "Eu Só Paro Se Cair".



Fonte: Frame do videoclipe "Eu Só Paro Se Cair", no Youtube.

Figura 4 - Madonna em "Celebration", ainda em 2009, no que parece ser uma referência para o videoclipe de Peixoto.



Fonte: Frame do Videoclipe "Celebration", no Youtube.

Com isso, percebemos um tensionamento produtivo entre lógicas de mercado e pré-inscrições dos gêneros musicais (e de suas referências) com as reivindicações do corpo, de uma androginia que também pode funcionar como protesto e resistência a heteronormatividades, de corpos que transitam e se colocam em lugares que, em momentos, podem não ser “legivelmente masculinos”.

1.2 “Nós não temos nada a ver”: reivindicação de autenticidade e disputa por reconhecimento

Tratando de referências musicais e suas visualidades em performance, Johnny Hooker fala em alguns artistas que pelo menos em alguma fase de suas carreiras trabalharam com aspectos andróginos. Dentre eles, o cantor cita David Bowie, Rita Lee, Madonna e Caetano Veloso⁸. Para a elaboração de seu figurino na turnê Macumba, que teve início em 2015, Hooker divulgou na rede social Instagram uma montagem com quadros de imagens que teriam servido de inspiração para produção de seu visual na turnê do disco “Eu Vou Fazer Uma Macumba pra Te Amarrar, Maldito!”, iniciada em 2015. Todas apontam para David Bowie.

Figura 5 - Johnny Hooker aponta referências utilizadas para construção visual nas performances em sua turnê.



Fonte: Instagram @hookerjohnny.

A publicação foi feita em período de recorrentes comparações e acusações de cópia entre o visual de Hooker e do cantor Ney Matogrosso. No Twitter, fica evidente o desconforto de Hooker com as comparações, além de seu esforço para delimitar suas próprias características enquanto performer, o que se exemplifica nas figuras 6 e 7:

⁸ Referências musicais citadas pelo cantor no ‘Programa do Jô’, *talk show* noturno exibido pela Rede Globo.

Figura 6 - Hooker busca distanciar sua imagem de Ney apontando que o veterano não é propriamente compositor das canções que performa.



Fonte: Instagram @hookerjohnny.

Figura 7 – No Twitter, Hooker diz que ele e Ney Matogrosso não têm nada a ver.



Fonte: Instagram @hookerjohnny.

Pelas palavras de Hooker, afastar-se da obra de Ney Matogrosso parece ser fantasma e condição para a construção de sua própria assinatura musical. Esse distanciamento, que passa inclusive pela distinção intencionada por Hooker ao assinalar que Matogrosso seria mais performer e menos compositor, parece uma tentativa de evocar para si mesmo uma aura de autenticidade, de modo a agregar valor às suas performances e produções feitas “pelas próprias mãos”.

Figura 8 - Anúncio da apresentação de Johnny Hooker na 26ª edição do “Prêmio da Música Brasileira”, realizado em 2015.



Fonte: Fernando Maia/ UOL

Figura 9 - Ney Matogrosso durante apresentação da turnê “Atento aos sinais”, em 2014.



Fonte: Rio News.

Não é nossa proposta e nem seria possível assinalar se Ney Matogrosso é ou não uma referência “inconsciente” no trabalho do cantor. Não queremos traçar aqui uma mimese entre cópia e original, mas apontar as complexidades dos discursos que estes artistas constroem em relação a si mesmos, no que pode ser lido como uma forma de evitar comparações ou taxações, de maneira que os limitem a um passado que se refaria (lugar comum em

colocações genéricas como, por exemplo, de Johnny Hooker como um “novo Ney Matogrosso”).

Peixoto, por sua vez, traça timidamente uma progressão de liberdade que teoricamente se desenvolve simultaneamente à sua carreira solo, uma emergência de sua autenticidade a partir do exercício mais autoral do seu trabalho, que se iniciaria com a ausência de seu – antes – parceiro musical, o produtor Leo Jucá. É uma interpretação possível para trechos de algumas entrevistas, como a concedida à terceira edição da Cariri Revista (2011), onde o cantor afirma que, nos tempos de Montage, “Ficava meio com vergonha de interferir nas ideias do meu parceiro Leco Jucá, um músico profissional e excelente produtor”⁹, e que após carreira solo, decidiu regravar faixas como “Raio de Fogo” e “*I trust my dealer*” para que então ficassem “[...] exatamente como gostaria que fossem”.

Em outra entrevista concedida ao portal Tribuna do Ceará, Peixoto relembra como, em grupo, estava acordado que “[...] não podia usar nada que fosse brasileiro, o mais perto da música brasileira que a gente chegou foi o funk, que ao mesmo tempo ainda nem era o funk, era um coisa mais puxada para o *Miami Bass*”¹⁰. Isso também teria mudado após o início da carreira solo, quando “[...] queria pegar por isso, pela brasilidade. Eu tenho essa bagagem e queria isso no disco que fiz em 2009, ‘Mastigando Humanos’”.

Diante dessas questões, talvez seja mais importante ressaltarmos, por exemplo, como Janotti Jr. e Soares (2014) debatem as noções de sinceridade e autenticidade na música popular massiva, quando discorrem ser possível pensarmos a

[...] produção artística como um agenciamento performático que, além do ato de fazer, engloba o corpo do artista, seus traços biográficos que envolvem jogos entre sinceridade (desvelamento) e autenticidade (posicionamento) (JANOTTI JR., SOARES, 2014, p. 5).

Desta forma, os autores problematizam os termos e formulam a síntese de que a sinceridade esta posta como num jogo de relação entre imagem e ideia, pela verossimilhança e contextos socioculturais e históricos que a imagem de sinceridade nos é oferecida. Além disso, parece importante assinalarmos que nos distanciamos de perspectiva presente na

⁹ Trechos também disponíveis na terceira edição da Cariri Revista.

¹⁰ Disponível em: < <http://tribunadoceara.uol.com.br/diversao/entrevista/cantor-daniel-peixoto-fala-sobre-volta-do-montage-e-trabalho-solo/> >.

música popular massiva e que é descrita por Lemos Monteiro (2006) como parte refletida numa “Ideologia do Rock”, de

[...] certa concepção do fazer artístico herdada do Romantismo do século XIX, segundo a qual o artista seria um indivíduo abençoado pelos deuses, capaz de transmitir ao mundo seu universo interior, suas emoções e sua filosofia de vida através da música, da pintura e da poesia (LEMOS MONTEIRO, 2006, p 43).

Um caminho promissor pode ser o da visualização de como estes cantores, e aqui especificamente Daniel Peixoto e Johnny Hooker, negociam com suas referências, gêneros musicais e públicos-alvo, e como se utilizam de diferentes mídias nas construções de suas assinaturas musicais.

1.3 Heterotopias em performance

O conceito de performance é difuso é variante de acordo com o campo de pesquisa em que é aplicado, ou seja, sendo tomado por pesquisadores sob diferentes perspectivas. Por isso esclarecemos que aqui, quando usamos “performance” para referência às produções musicais que analisamos, além das considerações oferecidas por Butler (2015) quanto as “performances de gênero”¹¹, estamos de acordo com as definições de Janotti Jr (2014) para a produção musical, de que

O termo performance que a principio parece demarcar o modo como músicos atuam ao interpretar em estúdio e ao vivo suas canções, ou modos como os corpos transitam nas cenas, é entendido como um modo de enformar materialmente experiências sensíveis e valores culturais presentes nos processos de “corporificação” da música. Um efeito de presença de ordem espacial (JANOTTI JR. p. 33, 2014).

Efeito de presença este que não inclui somente o sujeito que observamos, mas, sublinhando o que discorre o autor, todos os componentes humanos ou não humanos deste

¹¹ A discussão sobre as performances de gênero em Butler é desenvolvida no segundo capítulo.

processo de materialização da música. “Música”, não menos que a noção de “performance”, é também um termo – e conceito – difuso, utilizado sob diferentes apropriações. Assim, por esclarecimento, o autor também discorre que

[...] não há como estabelecer uma noção totalizante, imutável ou de maneira definitiva para o que chamamos de música. Isso porque há, em torno da vivência com relações sonoras reconhecidas como música, envolvimento estéticos, sociais, econômicos e culturais que transformam a ideia de continuidade de uma experiência dita musical (*Idem*, 2014, p. 16).

Estes apontamentos se fazem necessários para a compreensão de que os problemas de pesquisa aqui levantados são visualizados em recortes espaciais, de gêneros musicais e de performances específicas, que nos levantam questionamentos em suas emergências nas esferas políticas, culturais, sensíveis. Recortes lidos a partir de referências que nos afastam de generalizações, e nos aproximam do esmiuçar e compreender o que aqui questionamos, as possibilidades de (des)construções de “masculinidades nordestinas” pelas performances videoclípticas de Daniel Peixoto e de Johnny Hooker, e como elas se dariam.

Janotti Jr. e Soares (2015) discorrem também sobre a obra de David Hesmondhalgh (2013), que traça o que chama de “mapa” com pelo menos quatro percursos performáticos em

[...] “campos da atividade musical”:

- a) performance participatória, que envolve partilhas a partir de um lugar comum entre músico e público;
- b) performance presencial, em que há divisões estabelecidas entre público e platéia;
- c) discos de alta-fidelidade, em que há a emulação nas gravações da sensação de uma performance ao vivo;
- d) arte de áudio em estúdio, que ao invés de emular a execução ao vivo, privilegia a música como objeto do fazer a partir dos dispositivos tecnológicos de gravação (JANOTTI JR; SOARES, 2015, p. 14).

O raciocínio do autor não precisa ser lido como um guia ou uma delimitação dos espaços possíveis para a performance musical, mas traz exemplificações das diversas maneiras que as performances podem se desdobrar. Soares (2009) discorre ainda sobre os processos de inserção do videoclipe no Brasil, na ligação histórica entre rádio e TV e no videoclipe como uma forma de registro da performance, mas que iria além disso, exprimindo um senso de personalidade do artista.

Sublinhamos que toma-se o clipe como o resultado de um processo de midiaticização da performance musical, colocando em relevo o princípio de que estamos diante de uma tentativa de síntese, num produto audiovisual, de um senso de personalidade do artista musical. (SOARES, 2009, p. 60).

Assim, ao mesmo tempo em que os cantores aqui observados se utilizam de referências artísticas que os afastam de modelos regionalistas nordestinos de masculinidade, estes mesmos cantores buscam se afastar também destas referências, ao menos no sentido de possuírem – ou defenderem possuir – suas próprias assinaturas.

Um dos entendimentos possíveis para estas situações se esboça quando Michel Foucault (2013) argumenta sobre sua ambição por uma ciência da “heterotopia”, cujo objeto de estudo seria as “heterotopias”, os lugares (*topia*) diferentes ou outros (*heteros*). Esses espaços-outros seriam variáveis socialmente, apesar de serem observados pelo filósofo com foco nas sociedades ocidentais, sendo destacados lugares como os cemitérios, asilos, as prisões. Como se vê, são lugares destinados ao extraordinário, no sentido do que se afasta do ordinário ou do “normal” (os cemitérios como oposição ao lugar de vida; asilos destinados ao corpo em retiro, inválido para o trabalho; as prisões como forma de distanciamento e separação dos indivíduos socializados e cidadãos ou não socializáveis).

Assim, “em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis” (FOUCAULT, 2013, p. 24). O autor observa que tais espaços outros são - e cada vez mais – destinados ao desvio ou aos desviantes, ao que foge à norma e, por isso, nos fornece ferramentas para outras formas de utilização ou de apropriações de seu pensamento como, por exemplo, quanto à existência de heterotopias do corpo. Utilizemos a possibilidade de pensar a construção das performances de Hooker e Peixoto, aqui examinados, como partes heterotópicas dentro de um sistema social de supervalorização ou normatização heterossexual e masculina (e mesmo de ambições postas em discurso pela sustentação de um ideal de “macho nordestino”), mas que exhibe em seu próprio interior suas fragilidades ou incapacidades de homogeneizar as expressões de corpo e de gênero.

As artes não estão distantes das formulações de Foucault sobre a existência desses espaços. Elas são exemplificadas como formas de deslocamento do próprio corpo:

Máscara, signo tatuado, pintura depositam no corpo toda uma linguagem: toda uma linguagem enigmática, toda uma linguagem cifrada, secreta, sagrada, que evoca para este mesmo corpo a potencia do deus, a potencia cega do sagrado ou a vivacidade do desejo. A máscara e a tatuagem instalam o corpo em outro espaço, fazem-no entrar em um lugar que não tem lugar livremente no mundo, fazem deste corpo um fragmento de espaço imaginário que se comunicará com o universo das divindades ou com o universo do outro” (*Idem*, 2013, p.12).

Isso também nos remete à associação que Johnny Hooker estabelece com seu figurino nos shows da turnê do disco *Eu Vou Fazer uma Macumba Pra Te Amarrar, Maldito!*, bem como em alguns dos seus videoclipes, ao afirmar que interpreta, em palco, um Deus do desejo que chegara à cidade de Recife, numa narrativa de show que vai “da fossa ao carnaval”¹². As tatuagens que se espalham pelo corpo de Daniel Peixoto também parecem afastá-lo da imagem ruralista reivindicada pelas elites nordestinas como definidora de uma masculinidade local.

Figura 10 - Johnny Hooker se apresenta em turnê.



Fonte: Erica Colaço/Divulgação.

¹² 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.

Figura 11 - Tatuagens de Daniel Peixoto se espalham por todo o corpo.



Fonte: O GRITO! on-line¹³

Mais importante que uma contestação do macho ou não-macho, masculino ou não-masculino, nordestino ou cosmopolita, entre outros binários possíveis, pode ser o reconhecimento de que as heterotopias – e por que não as heterotopias do corpo também? – são

A contestação de todos os outros espaços, uma contestação que pode ser exercida de duas maneiras: [...] criando uma ilusão que denuncia todo o resto da realidade como ilusão, ou, ao contrário, criando outro espaço real tão perfeito, tão meticuloso, tão bem disposto quanto o nosso é desordenado, mal posto e desarranjado (Ibidem, 2013, p. 28).

A heterotopia como uma contestação de outros espaços, ou as heterotopias do corpo como as observadas em Peixoto e Hooker, podem ser vias de observação para outras topias (espaços), e neste caso corpos, masculinizados ou não, como resultantes de construtos, como realidades construídas socioculturalmente, e não biológicas ou essencialistas. Desta forma, o macho nordestino, enquanto “topia” idealizada, seria reconhecível apenas dentro de um conjunto de normas e comportamentos que são investidos nos corpos dos sujeitos, ao mesmo tempo em que estes mesmos corpos e sujeitos adquirem sentido. Melhor dito, a investida discursiva dos modelos ideais de masculinidades podem funcionar como condição de construção e garantia de sentido dos corpos que se adequam a estes ideais, ao passo que a

¹³ <http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2013/02/18/cearense-daniel-peixoto-lanca-novo-clipe-shine-com-participacao-de-nayra-costa/>

resistência e os corpos que se colocam na fronteira – como o caso de algumas performances de Hooker e Peixoto – podem ser úteis a este mesmo modelo hegemônico, como forma de ilustrar os limites de suas expressões “normais”, válidas e legíveis; ou desafiadoras, como forma de desestabilizar e expor o caráter construtivo das próprias normas. Ou seja, ao mesmo tempo, como discorre Butler (2015), “[..] é a exceção, o estranho, que nos dá a indicação de como se constitui o mundo corriqueiro e presumido dos significados sexuais” (p.191). Expondo-se como construtos, como performances, estas masculinidades desviantes – ou mesmo não-masculinidades – ilustram a construtividade do próprio padrão “macho nordestino”.

2 TERRITORIALIDADES E BRECHAS NA MÚSICA POPULAR MASSIVA

Quando nos voltamos à contextualização e produção das performances de masculinidades na música popular massiva, para além de uma categoria supostamente homogênea “masculina”, referimo-nos a uma abordagem das diferentes características e conjunturas que norteiam o entendimento do “estar masculino” no Nordeste. Podemos considerar que as questões de gênero (masculino) e as lógicas de produção, circulação e consumo de música se encontram numa esfera cultural, atuando sobre os sujeitos circunscritos a ela. Por isso, ao voltarmos o nosso olhar e delimitarmos as produções audiovisuais de Daniel Peixoto e Johnny Hooker como plataformas¹⁴ para questionamento de como realizam construções e/ ou desconstruções de masculinidades em seus videoclipes, devemos considerar as condições socioculturais e históricas de seus lugares de atuação. Além disso, e simultaneamente, considerar a inserção de ambos num mercado da música que implica a pré-inscrição de gêneros musicais em suas produções, e o endereçamento destas mesmas produções a seus públicos-alvo para, com isso, situarmos o que tratamos por masculinidades neste cenário específico.

Na perspectiva de Connel e Messerschmidt (2013), temos a noção de que

A masculinidade não é uma entidade fixa encarnada no corpo ou nos traços da personalidade dos indivíduos. As masculinidades são configurações de práticas que são realizadas na ação social e, dessa forma, podem se diferenciar de acordo com as relações de gênero em um cenário social particular (CONNEL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 250).

Revisitando as produções que se voltam à formação do “macho nordestino” (Albuquerque Jr., 2014), localizamos diversos processos atuantes para a construção de um padrão de masculinidade que se imaginara possível, dado como *uno*, na investida de movimentos regionalistas por um constructo que mesclaria interesses das elites com características dos modos de vida com a vegetação local, com a cultura alimentar, com

¹⁴ Como postulam pesquisadores como Trevisan (2011) e Soares (2004), os videoclipes são vias para observação de comportamentos e sociabilidades contemporâneas; por isto, localizamos aqui a possibilidade de localizarmos fenômenos sócio culturais aos quais nos detemos (ou fragmentos destes) através da observação e análise do audiovisual.

vestimentas e estereótipos do início do século XIX, nas localidades que posteriormente seriam consolidadas como região nordeste¹⁵.

Voltando à existência de modelos referenciais em tal processo estudado por Albuquerque Jr. (2014), como os coronéis, jagunços, brejeiros e cangaceiros, descritos em diversas manifestações culturais, como na literatura e no teatro, podemos observar como estes ideais de virilidade eram também reiterados em algumas produções musicais, como espécie de protótipo de masculinidade legível e aceitável na região. Simultaneamente ao período que o historiador visualiza como de maior intensidade para montagem discursiva desta masculinidade (1920-1940), vê-se uma reiteração e materialização destes ideais através de figuras como o “sanfoneiro macho”, Luiz Gonzaga (Figura 1). A atuação do cantor neste processo também é abordada por Trotta (2014):

Musicalmente, somente na década de 1940 que a narrativa de Nordeste começa a assumir explicitamente esse conjunto de tipos e estereótipos da região, através da atuação midiática de Luiz Gonzaga, a partir do Rio de Janeiro, capital federal (TROTТА, 2014, p. 34).

Nas vestes de couro e melodias que relembavam a vida sertaneja, Gonzaga se tornava uma caricatura que comportava em suas composições e caracterização diversos traços reivindicados pelos movimentos regionalistas: o homem viril, caboclo, brincalhão/ malandro e, claro, um macho namorador, heterossexual, conservador. Veem-se tais características sendo reproduzidas por Gonzaga em diversos momentos, como nas menções de saudade e sofrimento feitas a Rosinha em suas canções (companheira que ficara no sertão), nas capas de seus vinis, bem como nas piadas que intercalam algumas de suas canções e que jogam com o sentido duplo.

¹⁵ O país era compreendido pelos discursos de meados de 1914 em apenas dois polos: norte e sul, nortistas e sulistas. Ver Alburque Jr. (2014).

Figura 12 - Vinil “Gonzagão Sanfoneiro Macho”, exposto no Museu Cais do Sertão, em Recife.



Fonte: Museu Cais do Sertão/ Recife.

Ainda assim, podemos observar que simultaneamente às produções de Gonzaga, outros cantores desta mesma localidade jogavam com hibridismos culturais ou escapavam dos moldes conservadores. Aliás, podemos adensar o olhar lançado ao próprio Gonzaga e compreender como ele é um sujeito que, supostamente negando uma modernização do país, constrói-se também a partir dos próprios aparatos oriundos dos processos de modernização. Deve-se considerar que a imagem de Luiz Gonzaga foi configurada inicialmente nas rádios, e posteriormente nas redes televisivas localizadas no Rio de Janeiro. Assim, pode-se visualizar como sua produção musical, nos primeiros anos, tinha como grande parte de público os imigrantes nordestinos das capitais do sudeste.

Ademais, também podemos apontar o caso de cantoras nordestinas como Marinês (PE), na década de 1960, e Clemilda (AL), já nos anos 1980. Ambas cantavam o que se popularizou como “forró safado”, músicas com versos que possibilitam entendimento dúbio, mesclando inocência a “safadeza”, como em “Peba na Pimenta”¹⁶ (1965). Além delas, Jackson do Pandeiro, cantor paraibano que transitava por diversos gêneros e subgêneros

¹⁶ “Seu Malaquia então lhe disse/ Pode comê sem susto/ Pimentão não arde não/ Benta começou a comê/ A pimenta era da braba/ Danou-se a ardê/ Ela chorava, se maldizia/ Se eu soubesse, desse peba não comia /Ai, ai, ai seu Malaquia/ Ai, ai, você disse que não ardia/ Ai, ai, tá ardendo pra daná/ Ai, ai, tá me dando uma agonia/ Ai, ai, que tá bom eu sei que tá/ Ai, ai, mas tá fazendo uma arrelia”. Disponível em < <https://www.vagalume.com.br/joao-do-vale/peba-na-pimenta.html> >. Acesso em 18 de fevereiro de 2016.

musicais como o baião, o coco, o frevo e o xote, ilustra este distanciamento conservador ou reiterativo de uma cultura reivindicada como própria ou pura, ao menos em lapsos, como no seu “*bebop*”. Em “Chiclete com Banana” (1949), o cantor brinca:

Eu só boto *bebop* no meu samba/ Quando Tio *Sam* tocar um tamborim/ [...] Aí eu vou misturar/ Miami com Copacabana/ Chiclete eu misturo com banana/ E o meu samba vai ficar assim/ *Tururururururi bop-bebop-bebop (bis 2x)*/ Eu quero ver a confusão.

“Chiclete com banana” beira infantilidade e inocência ao mesmo tempo em que embaralha pop (midiático) e popular (folclore), expondo fissuras entre *mass media* e *folk culture*, num tipo de produção musical já feita no Brasil - e num ambiente de suposta rejeição à modernidade - há pelo menos 60 anos. Se Luiz Gonzaga firmou-se como uma espécie de narrativa mestra do imaginário sertanejo, “cabra macho” e conservador, nos exemplos acima, pode-se observar que a produção musical no nordeste possuía outras narrativas alternativas às hegemônicas do sertanejo agenciado pelo forró.

Ao analisar a produção recente do forró nordestino, Felipe Trotta (2014) se debruça no que descreve como uma atualização dos elementos reivindicados pelos movimentos regionalistas para “o macho nordestino”. Não que este fosse deslocado de uma heteronormatividade, mas a figura masculina idealizada nos discursos elitistas da região, a partir deste momento, seria “afetada”, no universo do forró eletrônico¹⁷, pelo que deveria refutar anteriormente, como a modernização, os hibridismos culturais e os acionamentos cosmopolitas. Trotta pondera que, nesta vertente do forró, um grupo de homens, não “menos macho”, permanece a reproduzir ideais conservadores e heteronormativos. A própria música alta, valorizando os tons mais graves com a inclusão de instrumentos como a bateria, o baixo e a guitarra elétrica, seria uma demonstração pública de poder e virilidade. Nas palavras do autor, o som alto leva a uma “[...] associação bastante linear entre a potência sonora e desempenho sexual. Tocar alto e ‘aguentar’ são atributos indicadores de masculinidade, sendo medidas de poder fálico” (TROTТА, 2014, p. 119).

¹⁷ As cenas de forró eletrônico emergem por volta de 1990. Neste subgênero musical, outros instrumentos são adicionados à produção musical do forró, além da zabumba, da sanfona e do triângulo, como o teclado, a bateria, o baixo e guitarra elétricos. A banda cearense Mastruz com Leite é apontada por alguns pesquisadores como “[...] marco inicial desse reprocessamento mais radical do forró” (TROTТА, 2014, p. 42).

Na mesma obra, Trotta visualiza como paulatinamente mulheres têm passado de figuras sem voz, ou pelo menos quase sempre narradas pelos homens neste tipo de canção (como exemplifica a personagem “Rosinha”¹⁸ nas canções de Luiz Gonzaga) a narradoras, citando o exemplo de canções como “Faltou o Leite Ninho”¹⁹ (2007), da banda de forró eletrônico Calcinha Preta. No entanto, ainda reconhecendo em sua obra determinado aumento de participação feminina nas canções desse gênero musical, não é exatamente proposto pelo autor o desenvolvimento de uma análise sobre a atuação feminina, lésbica, gay ou *queer* no forró eletrônico, que, para nós, poderia exibir uma porosidade ainda maior neste cenário de exaltação masculina.

Podemos exemplificar alguns conflitos nesse meio com o status de diva de Solange Almeida, dos “Aviões do Forró”, de Simone e Simaria, “As Coleguinhas”, ou mesmo com parte dos bailarinos de algumas destas bandas que, ao fundo dos palcos, não se adequam à idealizada virilidade exacerbada em suas coreografias. Não sugerimos que o status de minoria ou de exceção esteja desatrelado a estes exemplos, mas, ainda assim, podemos observar como no próprio ambiente da provável atualização da noção de macheza e masculinidade nordestina, é possível localizarmos contradições, espaços que apontam, em si, brechas a modelos que não os hegemônicos.

O que nos fica claro, dos paredões de forró dos machos à atuação das divas e bailarinos, é a importância de pensarmos a música para além de uma exclusividade das narrativas, das letras, mas de maneira conjunta, nas complementaridades que desenrolam entre sons e imagens, para uma análise dessas produções audiovisuais. Também podemos verificar como a questão das (des)construções masculinas na música não se resolve binariamente como “macho” ou “não-macho” nordestino, sujeito masculino ou corpo em fronteira. Como vimos anteriormente, há por parte dos cantores Johnny Hooker e Daniel Peixoto um acionamento de diversas referências, como se pode observar na fala de Peixoto sobre o início de carreira:

Eu era um adolescente revoltado e não me importava com as coisas do Brasil, eu queria mesmo era soar como as bandas que eu conhecia na época, que era o Placebo e Marilyn Manson (PEIXOTO, 2014, on-line).

¹⁸ Podendo ser encontrada como referência na própria “Asa Branca”, (1947).

¹⁹ Na canção, a mulher reivindica o pagamento de pensão do ex-marido para sustento igualitário do filho.

Essas referências não selam um rompimento ou uma negação por Hooker e Peixoto às “culturas locais” do Pernambuco e do Ceará, respectivamente, que notadamente também fazem parte de suas produções, mas são renegociadas ou reinterpretadas a partir dos diálogos que se estabelecem entre o que se tem como local ou global, tradicional ou moderno. Prova disso são os acionamentos do reisado cariense em vídeos de Peixoto, e as referências do “romantismo brega”, de grande relevância no estado do Pernambuco e principalmente em cenas da capital, Recife, no álbum “Eu Vou fazer uma Macumba pra Te Amarrar, Maldito” (2015), de Hooker.

Podemos localizar certo afastamento ou uma trilha específica para o reconhecimento desses dois cantores que nasceram no nordeste e que não se atrelam aos protótipos de um tipo “masculino nordestino”. O cangaceiro, o brejeiro ou coronel não são tão presentes nas visualidades de Hooker e Peixoto, como podem ser vistas direta ou indiretamente em produções de alguns artistas pertencentes a outros gêneros musicais marcadamente nordestinos, como o forró ou o baião, e comumente incorporados pelo próprio performer, como no caso de Gonzaga e Dominginhos. Também encontramos apontamentos de que o tipo heteronormativo idealizado no nordeste, que supostamente refutava a modernização e o hibridismo, sempre deixou brechas para práticas que não corroborassem a padronização e dialogassem com os elementos tidos como indesejáveis.

Em outros gêneros musicais e produções destas mesmas localidades, torna-se ainda mais notável a emergência de artistas que desenvolvem jogos com tais moldes conservadores, e até mesmo a inconformidade de alguns sujeitos com uma atribuição da masculinidade como destino. Podemos ilustrar estas situações com algumas produções mais recentes, como no *glam/ punk rock* da extinta “Textículos de Mary”, em Recife - PE. A banda, formada em 1997, é apontada no Wikipédia – site de construção coletiva, onde é permitida a colaboração dos internautas na produção de conteúdo – como a primeira banda com posicionamento gay do rock brasileiro. O nome do grupo também faz um deslocamento da ligação compulsória entre sexo e gênero, na consideração de que o termo “textículos” não é restritamente aplicado no sentido diminutivo de “texto”, e que também joga com sua sonoridade (“testículos” de Mary ou Maria).

Outro exemplo é visto em “Veronica Decide Morrer”, banda de Fortaleza - CE, formada por “transformistas”²⁰ e sujeitos que se caracterizam de modo a confundir as fronteiras identitárias gênero (Figura 13). O grupo também mescla noções dualistas de estéticas musicais locais e/ ou globais em suas produções.

Figura 13 - Frame do videoclipe "*Roxy Music*", de Veronica Decide Morrer



Fonte: página oficial da banda no Facebook

Judith Butler se ocupa destas questões em “Problemas de gênero: feminismo e subversão das identidades” (2015), onde se volta à observação de uma ordem social heteronormativa, ou seja, da pressuposição de que os sujeitos são ou devem, ao menos, parecer - dentro de uma normalidade, de normas - heterossexuais. A autora atenta a estas formas de domesticação dos corpos, às normas, e a abjeção relegada àqueles que não se enquadram ou resistem a esta ordem social.

A norma não produz o sujeito como seu efeito necessário, tampouco o sujeito é totalmente livre para desprezar a norma que inaugura sua reflexividade; o sujeito luta invariavelmente com condições de vida que não poderia ter escolhido. Se nessa luta a capacidade de ação, ou melhor, de liberdade, funciona de alguma maneira, é dentro de um campo facilitador e limitante de restrições. Essa ação ética não é totalmente determinada nem radicalmente livre (BUTLER, 2015, p. 31).

²⁰ Termo utilizado pelos membros do grupo.

Além disso, Butler também nos fornece contribuições para o entendimento da elaboração destes modelos de masculinidade (e suas conseqüentes inconsistências). Em reflexão quanto à construção das identidades de gênero, e se afastando de uma perspectiva essencialista (do natural ou biológico), Butler formula uma teoria do gênero enquanto constructo, dialogando com reflexões anteriores como as da feminista Simone de Beauvoir e sua máxima de que “não se nasce mulher, torna-se”. Considerando a existência de uma heteronormatividade, a autora norte-americana aponta que é através dos atos reiterados, a partir do que se lê ou legitima feminino ou masculino, num esquema binário e excludente, que o gênero é construído processualmente por ações dos sujeitos, condicionadas a partir de um esquema disciplinar/ normativo, até apresentarem caráter de naturalidade.

O gênero não deve ser construído como uma identidade estável ou um *locus* de ação que decorrem vários atos; em vez disso, o gênero é uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma *repetição estilizada de atos*. (BUTLER, 2015, p. 242).

A “performatividade de gênero” diz respeito, então, a uma repetição de atos estilizados que legitimam socialmente o ser mulher ou homem, através de ações reiteradas e reguladas por normas que são lidas normativamente como femininas ou masculinas. Comportamentos, vestimentas, ocupação de espaços que dividem as comunidades em esquema binário, visto que o agir é regulado pelas ferramentas possíveis, limitado por diversas instâncias, pelo que, como diria Foucault, se desvela através das “relações de poder” (Foucault, 1979). Mas entre a repetição destes atos, a autora também atenta para o desvio, para a instabilidade destas supostas categorias.

Com efeito, a fonte da ação pessoal e política não provém do indivíduo, mas se dá na e pelas trocas culturais complexas entre corpos nos quais a própria identidade é sempre cambiante, em que a própria identidade é construída, desintegrada e recirculada exclusivamente no contexto de um campo dinâmico de relações culturais. Para Wittig e Beauvoir, portanto, *ser* mulher é *tornar-se* mulher, mas, como esse processo nada tem de fixo, é possível tornar-se um ser que nem a categoria de *homem* nem a de *mulher* descrevem verdadeiramente. Não se trata aqui de androginia e nem de um hipotético “terceiro gênero”, tampouco é questão de uma *transcendência* do binário. Trata-se, ao invés disso, de uma subversão interna, em que o binário tanto é pressuposto como multiplicado, a ponto de não fazer mais sentido (IDEM, 2015, p. 220).

Para ilustrar a construção das identidades de gênero enquanto constructos performativos, e a potencialidade de uma subversão ao binarismo de gênero em seu próprio interior, a autora aponta o que chama de “performances de gênero” potencialmente subversivas. Ela cita como exemplo as *drag queens*, que parodiam e exageram feminilidades, afastando ou demonstrando que estas feminilidades não seriam uma propriedade biológica ou natural e, portanto, não exclusiva do que se postula como “categoria-mulher”, bem como o trânsito das identidades dos sujeitos que assumem estas performances, flutuando entre o binário masculino x feminino. A *drag*, se assumindo enquanto performance, parodiando exageradamente o feminino, transitando entre suas identidades cotidianas e a dos palcos, saturando o binário, exhibiria o caráter construtivo e performativo dos gêneros.

2.1 Cercando o terreno: performance e território

Em quais espaços atuam Johnny Hooker e Daniel Peixoto? Quais são as relações que se desenrolam entre os indivíduos nestes ambientes de performance e consumo musical? Como se configuraram esses espaços nas conjunturas do que se entende por Nordeste? Como vimos em tópicos anteriores, a própria ideia de Nordeste extrapola as fronteiras elaboradas para demarcação de uma região geográfica. Essas questões são pontos de partida para a percepção de que o entendimento das masculinidades nestes dois artistas necessita da observação de seus lugares de produção e suas audiências, mas também do que a isso extrapola.

Albuquerque Jr. e Ceballos (2004) apanham em documentos históricos e jornais alternativos do período de reabertura política do Brasil (especificamente em 1978), após a ditadura militar, a manifestação de sujeitos não adequados aos modelos patriarcais e heteronormativos por visibilidade nos discursos políticos e na ocupação de espaços públicos do Nordeste. Estes sujeitos “desviantes” passariam a ocupar mais visivelmente os espaços urbanos, reconfigurando suas imagens e suas possibilidades de ocupação, utilização e vivências.

Lugares como os cinemas Jangada e Diogo, em Fortaleza; São Luiz, em Recife; Plaza, em Juazeiro do Norte; São Luiz e Ideal, em Maceió, são descritos como quentíssimos. Aí, só ficava “de mãos abanando” quem queria, havendo noites em que a “pegação” era “ampla, geral e irrestrita”, dependendo do filme (ALBUQUERQUE JR, CEBALLOS, 2004, p. 131).

Os ambientes de produção e consumo de música também são apontados como parte destas reconfigurações observadas pelos autores no espaço urbano, que implicam a formação de territórios e, conseqüentemente, lugares onde se desenvolvem relações de poder. É o que vemos quando nos voltamos ao aumento do número de casas de shows e boates neste mesmo período. Albuquerque Jr. e Ceballos (2004) localizam um crescimento de casas de dança voltadas ao público LGBTTTQ²¹, como um efeito pela repercussão do filme “Embalos de Sábado à Noite” (1977)²².

Após o sucesso do filme *Embalos de Sábado à Noite*, “travoltar” tornou-se uma atividade indispensável para o homossexual moderno e “descolado”, mesmo que para isso devesse frequentar *dancings* de nomes duvidosos, como o Pops Bar em São Luís. Porém, além destas, também existiam boates elegantes voltadas para o público gay, como a Dorás, na Praia do Futuro, e a Navy, também chamada de Naveguei, ambas em Fortaleza, ou a Misty, a Vogue e a Stock, em Recife (Idem, 2004, p. 132).

Devemos considerar que a música não pode ser delimitada territorialmente, ao menos numa noção estritamente material-física, imutável, engessada. Ela tem a potência de extrapolar uma casa de shows e chegar às ruas, ir além do espaço de um quarto, vazando para outros ambientes da casa, bem como o canto de um pássaro pode apontar a marcação de um território sem fronteiras tão rígidas ou delimitáveis. Visualizamos também as ligações entre a produção e consumo musical e sujeitos que não se adequavam à heteronormatividade nordestina nas metrópoles e no interior, pelo “anonimato” da cidade grande e a popularização da música disco, e o aumento no número de boates em meados de 1980²³.

²¹ Lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, queer.

²² Trevisan (2011) aponta o filme como um portador de estéticas do videoclipe, ainda que o formato de tal produto não estivesse claramente definido.

²³ Albuquerque Jr. e Ceballos (2004) também destacam a Tropicália e o surgimento dos novos baianos, termo criado para desconstruir estereótipos pejorativos pelos quais os nordestinos eram reconhecidos no restante do país. Os autores descrevem que “Em lugar de um homem rude, machista, brigão, analfabeto, trabalhador braçal, o novo baiano é intelectualizado, moderno, dedica-se à arte e à cultura, e, para ele, ‘toda forma de amor vale a pena’” (ALBUQUERQUE JR; CEBALLOS, 2004, p. 138).

No entanto, estes reconfigurados espaços também simbolizavam, simultaneamente, novas demarcações, que implicariam em inclusões e exclusões, identificações e desidentificações dos sujeitos produtores e consumidores de música em nichos não-heteronormativos. Termos utilizados por Albuquerque Jr. e Ceballos (2004), como “de nomes duvidosos” ou “boates elegantes” mostram que estes espaços eram seletivos. Por “boates elegantes”, compreende-se espaços elitizados, para homossexuais de classe média, com ingressos a valores que desempenhassem uma triagem por classe social, ou seja, uma seleção dos sujeitos que seriam autorizados a habitá-las. No entanto, como destaca Haesbart,

Quando somos barrados por um lado, podemos fluir pelo outro. Barra-se apenas um lado, não a totalidade de um espaço. Não há um fechamento completo. Neste sentido é que vemos a atual proliferação de novos muros e cercas, cujos efeitos concretos são muito relativos, mergulhados que estão, também, numa “sociedade do espetáculo” em que, muitas vezes, vale mais a imagem do que o objeto enquanto materialidade (HAESBART, [s.d.] p. 560).

O pesquisador ainda discorre que, embora tenha aumentado a quantidade de discursos que reclamassem menos fronteiras e delimitações, pautados principalmente pela derrubada do muro de Berlim e das contraditórias afirmações de um mundo globalizado, a reivindicação por espaços, territórios e suas formas de ocupação não diminuíram. Haesbart afirma que paradoxalmente tivemos o “[...] fortalecimento de um processo inverso, o de uma nova proliferação de muros (Haesbaert, 2006), cercas ou, se quisermos, de ‘fronteiras’ territoriais em sentido amplo” (Idem, [s.d], p. 537). O autor também se apoia no pensamento foucaultiano, compreendendo que a formação destes territórios implica, conseqüentemente, em diferentes níveis e relações de poder, afetando as formas de interação entre os indivíduos que são autorizados ou não a ocupá-los, bem como entre os indivíduos que estão inseridos num mesmo território.

Este pensamento também é problematizado por Haersbart e Bruce (s.d.), que estabelece diálogos com os processos de desterritorialização a partir das contribuições de Deleuze e Guattari (1995). Eles apontam a constituição dos territórios em agenciamentos de duas ordens, os “coletivos de enunciação” e os “maquímicos de corpos”.

Com esse movimento mútuo de agenciamentos, um território se constitui. Uma aula é um território porque para construí-la é necessário um agenciamento coletivo de enunciação e agenciamento maquínico de corpos; a mão cria um território na ferramenta; a boca cria um território no seio (HAESBART; BRUCE, [s.d.], p. 15).

Assim, podemos visualizar pelos apontamentos acima que o surgimento das boates não caracteriza – ou pelo menos não somente – a emergência social de sujeitos não heteronormativos ou gays como uma categoria harmônica e homogênea, mas sim espaços de disputa e demarcações que envolvem inclusive estes mesmos sujeitos, em suas diversas hierarquias de classes, raças e sexualidades. Os próprios autores que referenciam parte das postulações levantadas por Haesbart e Bruce (s.d), Deleuze e Guattari (1995), discorrem que

O território é primeiramente a distância crítica entre dois seres de mesma espécie: marcar suas distâncias. O que é meu é primeiramente minha distância, não possuo senão distâncias. Não quero que me toquem, vou grunhir se entrarem em meu território, coloco placas. A distância crítica é uma relação que decorre das matérias de expressão (DELEUZE, GUATTARRI, 1995, p. 127-128).

Não se reconhecer nestes territórios pode estar atrelado a fatores como ideais conservadores de moralidade ou mesmo noções de gosto e valor musical. Não ser reconhecido, ou não poder ser reconhecido, inclui também a inviabilidade de alguns sujeitos que, ainda que pretendessem, não poderiam habitar tais territórios, em suas condições de sexo, sexualidade, gênero, raça ou classe. Janotti Jr. (2014) sublinha que as delimitações destes espaços de consumo de música servem para configuração de lugares e possíveis identificações dos sujeitos, mas também “[...] funcionam como espaço de exclusividade, exclusão e distinção, tanto para quem não se reconhece na cena, bem como para quem não consegue ser reconhecido como parte dessas cenas (JANOTTI JR, 2014, p. 75).

Ainda assim, o acionamento da noção de territórios como espaços de relações de poder, de identificações e desidentificações, precisa estar alinhado ao entendimento de que estes mesmos territórios não são fixos, mas sim - ainda que potencialmente – reconfiguráveis, de desterritorialização. Isso deve estar claro quando abordamos os modos de produção, circulação e consumo musical dos audiovisuais de Daniel Peixoto e Johnny Hooker. É o que pode se desenrolar tanto nos territórios que atuam – e em seus processos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização –, ou seja, casa de shows, boates, etc, quanto nas influências prévias e/ ou possíveis dos gêneros musicais em que se inscrevem, que ecoam em suas músicas, vídeos, figurinos.

Se for possível atentarmos para o fator das masculinidades nestas produções, somente o é observando conjuntamente as questões de território, de seus gêneros e nichos musicais. Pelo Michaelis, “nicho” (ni.cho) é significado como: “1 Cavidade aberta numa parede para a colocação de uma imagem etc. 2 Divisão em estante ou armário. 3 Habitação pequena e retirada; retiro. 4 *fam* Sinecura” (MICHAELIS, 2009)²⁴. Os itens dois e três podem nos fornecer bases para o que aqui colocamos como nichos musicais, uma divisão, uma circunscrição de produção musical e mercadológica voltada a determinado público-alvo, pelas lógicas de demanda e oferta que se apresentam possíveis pelas plataformas tecnológicas. Como exemplo disso, podemos citar uma entrevista de Daniel Peixoto para a TV²⁵, remontando o início de sua carreira, na qual o cantor revisita a Rua José Avelino, em Fortaleza, descrita pelo entrevistador como “parte da cena do rock no Ceará”. Numa encruzilhada separada por duas casas de show, Peixoto relembra a primeira apresentação feita pelo Montage no local, para “cerca de 20 pessoas”. Ele acrescenta que essas mesmas 20 pessoas repercutiram o show para outros frequentadores do clube e, um mês depois, no mesmo lugar, um segundo show esteve lotado.

Estes territórios, além dos próprios videoclipes, trazem consigo a reprodução de determinadas “paisagens sonoras” (Janotti Jr., 2006), que situam os consumidores de música e direcionam artistas a seus alvos de atuação. Sobre tais paisagens, Janotti Jr. ressalva como os gêneros musicais apresentam inscrições nos videoclipes, por exemplo, numa forma de dar imagem à música, ou como uma forma de materialização da canção.

Assim, deve-se considerar que cada nicho musical tem em si configurações e especificidades estético-musicais – reiterando, ainda que não sejam engessadas - que são acionadas pelos gêneros (rock, pop, brega, *dance*). Também é preciso reconhecer que através destes nichos se desvelam negociações e até mesmo violências, da ordem de um atravessamento não esperado ou almejado. Os gêneros e as cenas musicais não são formatos ou territórios estáticos e impenetráveis, podendo dialogar com outros (como músicas que mesclam elementos que são dados como locais ou globais, e mesmo a música que escapa, que nos chega sem que tenhamos a intenção de ouvi-la). Além disso, e igualmente relevante, devemos atentar para os fluxos visuais existentes, seja na caracterização dos cantores, seja nas

²⁴ Disponível em: < <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=nicho> >.

²⁵ Ao programa Se Liga VM, da TV Verdes Mares – Fortaleza. A entrevista está disponível em: < <http://globotv.globo.com/tv-verdes-mares/se-liga-vm/v/se-liga-vm-daniel-peixoto-fala-sobre-a-volta-do-montage/4102629/> >.

paisagens sonoras, físicas ou como materialidades sonoras que se presentificam nos audiovisuais.

Devemos considerar que Hooker e Peixoto atuam sob lógicas de constituição de territórios, como as casas de shows, nichos musicais e até mesmo um território que pode se constituir a partir da integração entre fãs e/ ou haters, real ou virtualmente. A constituição destes territórios implica interiores e exteriores, diferentes graus e relações de poder, e a atribuição ou negação de legitimidade às suas performances. Assim, quando Daniel Peixoto surge em meio ao sertão do Cariri Cearense no videoclipe “Olhos Castanhos” (2011), mesclando elementos de uma cultura local com um futurismo presente em diversas produções de *dance* e *tecno music*, podemos averiguar possibilidades que perpassam tanto negociações e entrelaçamentos entre tais noções de gêneros ou nichos musicais quanto do que se entende por local ou global. O videoclipe Olhos Castanhos, de Daniel Peixoto, é uma produção que concentra estas características.

2.1.1 Olhos que cegam, castram e regeneram²⁶

O videoclipe “Olhos Castanhos”, de Peixoto, foi gravado no Ceará, na microrregião do Cariri, mesclando paisagens locais a efeitos de imagem e som que remetem a certo futurismo. Apesar da ambientação, – grande parte do vídeo se passa no solo seco do semiárido caririense - em sua performance o cantor parece atualizar ou reinscrever, se apropriar das ferramentas disponíveis, pelo corpo e pelos instrumentos que toca e o cobrem, expressões e práticas culturais reiteradas daquela localidade.

Inicialmente, não localizamos uma tipologia narrativa cronológica neste videoclipe. Como aponta Soares (2004), diferentes tipologias narrativas foram elencadas como parte da construção imagética dos videoclipes. Ele o faz revisando a obra de E. Ann. Kaplan (1987)²⁷, [...] que trata o videoclipe também como um território de incorporação do modelo de cinema de Hollywood” (SOARES, 2004, p. 52). Entre as principais categorias estariam o

²⁶ Termos utilizados pelo artista na letra da canção.

²⁷ Ver *Rocking Around the Clock – Music Television, postmodernism & consumer culture*. Nova Iorque/Londres: Methuen, 1987.

“romântico”, “socialmente consciente”, “nihilista”, “clássico” e “pós-moderno”²⁸. Poderíamos dizer que esta produção de Peixoto se enquadraria, nos parâmetros de Kaplan, na tipologia nihilista, desprendida de uma demarcada narrativa. O cantor surge em diferentes paisagens que não atendem necessariamente a uma sequência cronológica, espaço-temporal, mas a cenas que privilegiam efeitos visuais e constantes cortes de imagem.

A canção é iniciada em efeito reverso, como um LP que gira para o lado contrário ao de sua reprodução automática por alguns instantes. Logo na sequência, batidas eletrônicas são mescladas ao som dos pandeiros que dão ritmo aos reisados, efeito sonoro que demarca o ritmo da canção em todo o vídeo. O cantor entoia: “Eu me encolho/ me contorço/ agonizo”; enquanto aparece em diferentes paisagens populares, como a estátua do Padre Cícero, em Juazeiro do Norte, as esculturas do Centro de Cultura Popular Mestre Noza, e os característicos santuários (Fig. 14) que são montados em salas de casas daquela localidade, e que mesclam imagens de santos a fotografias dos membros das famílias.

Figura 14 - Daniel Peixoto se contorce de frente aos santuários populares.



Fonte: frame do videoclipe no *Youtube*.

Em frente à estátua do padre, feito santo popular por moradores eromeiros que visitam anualmente a região²⁹ e constante no imaginário do nordeste, Peixoto surge num

²⁸ Não nos aprofundaremos nas características das demais tipologias por não considerarmos, ao menos momentaneamente, relevantes para o entendimento desta produção específica.

²⁹ A cidade de Juazeiro do Norte, que tem população estimada em pouco mais de 238 mil habitantes, atraiu um número recorde de 2,5 milhões de pessoas para as romarias realizadas ao longo de 2011.

ângulo que o coloca em tamanho proporcional ao ícone (Fig. 15), dançante, sem reverências religiosas ou que, aparentemente, demonstrem devoção ao padre. Seu corpo parece constituir uma mescla entre o sagrado e o profano: ele veste uma camisa com a inscrição “Juazeiro do Norte”, além de duas imagens, uma do padre Cícero e outra de uma santa (não identificável), diversas tatuagens distribuídas em seu corpo, cabelo descolorido e olhos carregados de maquiagem.

Figura 15 – O cantor é colocado em tamanho proporcional à estátua do padre, em Juazeiro, enquanto continua a dançar.



Fonte: frame do videoclipe no *Youtube*.

As transições rápidas entre as imagens sobrepõem passagens em que Daniel Peixoto surge de frente aos santuários, ou pequenos altares, como são chamados popularmente, despido, magro, com *piercings* pelo corpo. A profanação que aqui pomos em questão é ativada pelo que se debruçou Agamben (2007). Sendo assim, não se trata aqui de uma acusação de desrespeito do cantor ao santo popular ou à fé católica, mas, nas definições do autor:

[...] se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens. "Profano" — podia escrever o grande jurista Trebácio — ‘em sentido próprio denomina-se àquilo que, de sagrado ou religioso que era, é devolvido ao uso e à propriedade dos homens’ (AGAMBEN, 2007, p. 65).

A religião – ou *religio* – também é apontada pelo autor diferentemente do que é posto em senso comum e é útil na observação e análise desta produção. Para Agamben (2007), ao invés de ser aquilo que supostamente une ou aproxima homens e deuses, a religião é fundamental para mantê-los distintos. Por isso, “profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular” (*Idem*, 2007, p 59). Ao profanar, a distância para o sagrado é desfeita pela retirada de uma aura, através de um “jogo do profanador”. É um deslocamento do consagrado para o mundo banal dos homens.

Enquanto se referem a um mesmo objeto que deve passar do profano ao sagrado e do sagrado ao profano, tais operações devem prestar contas, cada vez, a algo parecido com um resíduo de profanidade em toda coisa consagrada e a uma sobra de sacralidade presente em todo objeto profanado (*Ibidem*, 2007, p. 68).

A profanação seria, enfim, a comunidade, no sentido de uso comum, a devolução de objetos ou símbolos que foram, em atividade anterior, consagrados, tirados da esfera dos homens. Sagrado e profano significariam, portanto, uma máquina com dois extremos e um flutuante entre tais, que transita entre os dois polos, mas refere-se a um mesmo objeto. As cenas que mesclam dança e imagens sagradas parecem um exemplo de tal máquina, quando o cantor se apropria de objetos e espaços cultuados por fiéis em ritos distintos. Para o cantor, aquele espaço não parece, no vídeo, ter o mesmo significado e atribuições que são dadas pelos fiéis, mas o objeto e o espaço utilizado são os mesmos.

A admiração pelo padre é substituída por uma igualdade imagética, seja na proporção que lhe é dada, a ponto de tomar a altura da estátua, seja na sua indiferença comportamental, que o faz agir de forma comum – no sentido de não frisar uma diferenciação entre aquele e qualquer outro espaço urbano de dança - ou deliberadamente diferente, dançante, ao lado do objeto de culto.

Também podemos ler esta cena a partir de outras densidades, aproximando-nos das postulações de Didi-Huberman em “O que vemos, o que nos olha” (1998). Inicialmente, poderíamos acionar a noção de imagem dialética, relida pelo autor a partir de um embasamento benjaminiano,

Pois o anacronismo essencial implicado por essa dialética faz da memória, não uma instância que retém - que sabe o que acumula -, mas uma instância que perde: ela joga porque sabe, em primeiro lugar, que jamais saberá por inteiro o que acumula. Por isso ela se torna a operação mesma de um desejo, isto é, um. repor em jogo perpétuo, "vivo" (quero dizer inquieto), da perda. [...] Em outras palavras, um monumento para compacificar o fato de que a perda sempre volta, nos traz de volta. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 115-116).

A estátua erguida num ponto alto e visível para grande parte da região do cariri pode ser lida como um jogo com a perda, a perda de uma tradição, de um líder patriarca que levara desenvolvimento político e econômico ao que antes era apenas um vilarejo³⁰. A perda presente como lembrança, ou como lembrança presente. O padre que não está mais lá, ainda está lá. O próprio Luiz Gonzaga já ilustrara o que aqui tratamos em alguns versos de uma famosa canção: “Olha lá, no alto do horto/ Ele tá vivo, o padre não tá morto”³¹.

A estatura, caráter essencial das estátuas, é o estado de manter-se de pé (*stare*), e é algo que se diz primeiramente dos homens vivos, para distingui-los do resto da criação - animais, coisas - que se move, que rasteja ou simplesmente é colocado diante de nós. A estatura se diz dos homens vivos, aprumados, e designa, já em latim, seu tamanho de homens: ela se refere portanto, fundamentalmente, à escala ou à dimensão humana (Idem, 1998, p.122).

Assim, esta outra noção também abordada pelo autor pode aqui ser ativada, o antropomorfismo (dar forma humana ou vida ao inanimado, ao objeto). Esta ação é apontada como variável e dependente do espectador, do observador que atribui – ou não – tal latência/ iminência ao objeto. Um antropomorfismo, portanto, de caráter subliminar. Podemos ter disso uma ilustração que parte das diferentes relações ou posturas adotadas: a dos fiéis que peregrinam e cultuam a estátua, e o corpo dançante de Peixoto diante da mesma. Didi-Huberman exemplifica a dialética do visual (ou o jogo do esvaziamento) na brincadeira de duas meninas com um lençol branco. Em variados momentos, este mesmo objeto pode simbolizar, para as meninas, um sudário, uma casa, uma bandeira. Estaria aí “[...] a vocação essencial de toda superfície que nos olha, isto é, de toda superfície que nos concerne para além de sua visibilidade evidente, sua opacidade ideal e sem ameaça” (*Ibidem*, 1998, p.87).

³⁰ O vilarejo de Tabuleiro Grande emancipou-se do município do Crato em 1911. Joaseiro, nome referente a árvore típica da vegetação local e que rebatizou o território, teve como primeiro prefeito o próprio Padre Cícero Romão Batista.

³¹ Versos de “Viva meu Padim”, interpretada por Luiz Gonzaga.

Ritos aparentemente distintos, mas que, como ilustrou Aganbem em suas questões sobre o “profano”, se cruzam e negociam entre si dentro de um mesmo sistema.

O cantor prossegue: “Me atormento/ Eu me cego, paraliso/ Eu me castro, me maculo/ Eu me vingo, me maltrato/ Eu me nego/ Eu me livro, regenero, reconstruo e sobrevivo”, no que parece ser um reflexo, em vídeo, das fragmentações da canção e do próprio sujeito que salta aos olhos. A efemeridade também marca o videoclipe quando a imagem de Peixoto é multiplicada em sombras – ou a instabilidade/ multiplicidade da imagem/ sujeito é que estaria nos sendo oferecida como latência? - que dançam sobre o seco terreno que outrora levava seus moradores às emigrações e marcara o nordestino como sujeito sofredor. Neste momento, o sofrimento dá espaço à dança e a sinalizadores de fumaça que compõem os efeitos nas imagens, numa desterritorialização da imagem do homem nordestino discursivamente hegemônico (Fig. 16).

Figura 16 - Peixoto dança com sinalizadores e é multiplicado por sombras em meio ao solo do semiárido.



Fonte: frame do videoclipe no Youtube.

Utilizando-se de luzes naturais, como de velas ou a própria luz solar, bem como de luzes artificiais, como sinalizadores, iluminação elétrica e efeitos visuais computadorizados, as cenas do vídeo causam uma alternância de uma ambientação diurna (quando a estátua do padre Cícero recebe maior número de visitas na cidade de Juazeiro do Norte, e onde também é apresentada, em vídeo, a prática do reisado) e noturna (quando o cantor aparece dublando a

canção e gesticulando, enquanto efeitos sonoros futurísticos também podem aludir aos próprios cenários ou paisagens sonoras da música eletrônica).

Este processo de possível reconfiguração ou releitura de artefatos e locais permanece numa exemplificação da política a partir da perspectiva de Rancière (1996), de que a “[...] política não é feita de relações de poder, é feita de relações de mundos” (p. 54). É o que também visualizamos com a inserção do reisado no videoclipe, manifestação cultural de base afrodescendente com grande reminiscência na região caririense³² (Figura 17).

Figura 17 – O cantor ao lado de praticantes do reisado.



Fonte: frame do videoclipe no *Youtube*.

Peixoto, de pele branca, surge acompanhado por dois integrantes da manifestação, negros, que dançam ao fundo enquanto ele continua a canção. A raça - que como relata Albuquerque Jr. (2014) foi utilizada como um ideal de emergência do tipo nordestino - é também deslocada pela imersão do artista nessa manifestação, num hibridismo que pode denunciar a instabilidade do modelo de cor e raça do nordestino antes posto em discursos hegemônicos. Além disso, o reisado caririense, expressão marcadamente cristã³³, parece ser

³² No Cariri, os Reisados de Congo têm se espalhado por toda a região, onde a presença negra foi marcante trabalhando nos engenhos de cana de açúcar, utilizada na produção de aguardente e rapadura. Teriam chegado provavelmente no final do século XIX e são mais encontrados em zonas de influência alagoana. Esta é uma manifestação cultural que constitui o legado de base africana na cultura da região caririense, no estado do Ceará. Manifestação esta que é parte do teatro urbano africano e das danças de cortejo, sendo esta uma característica marcante e comum a todas as danças e festas de catolicismo de preto. (NUNES; VIDEIRA, 2011, p. 2)

³³ Apesar de suas variações, a manifestação conta, em maior parte das localidades, com figuras específicas em indumentárias: o rei, rainha, mestre e mateus. Ainda assim, é possível perceber a porosidade destas mesmas expressões. O projeto *Ânus Livres*, vinculado à Universidade Federal do Cariri (UFCA), explorou o caso de “Tica”, uma mulher transexual que atua como rainha do Reisado Santo Heleno do Mestre, em Juazeiro do Norte.

perfurada pela figura frágil e inclassificada em alguns momentos no que toca a feminilidades ou masculinidades do cantor.

Podemos dizer que, nesse momento, emerge através da imagem de Peixoto uma nova forma de sensível, de dançar e mover-se com membros do reisado, ao passo que o cantor não é exatamente um deles, não reproduz os passos e coreografia, mas se insere nelas com sua dança e prática individual. Sua inserção no grupo de conterrâneos do reisado causa um estranhamento, desvelando a diferença que abarca a todos eles (inclusive aos membros desta manifestação). Vê-se, com isso, como

Toda subjetivação é uma desidentificação, o arrancar à naturalidade de um lugar, a abertura de um espaço de sujeito onde qualquer um pode contar-se porque é o espaço de uma contagem dos incontados, do relacionamento de uma parcela e uma ausência de uma parcela (RANCIÈRE, 1996, p. 48).

A produção se encerra com uma mescla de imagens em que o cantor corre trajado em um vestido branco, atributo convencionalmente feminino que não se enquadra à figura nordestina reivindicada pelos regionalistas e se mantém presente na forma de “imaginário” (Albuquerque Jr., 2014). Em outras, com efeitos especiais - dissociando-se da imagem rural ao mesmo tempo em que se utiliza dela - com fogos de artifícios; e de som, que tornam a voz de Peixoto robotizada, quando o cantor declara que passa algo estranho em seus olhos castanhos, nos últimos versos da canção.

A sonoridade do vídeo parece sincronizar elementos das imagens do reisado, com os sons de pandeiros e tambores que demarcam o ritmo da dança, e as batidas eletrônicas e luzes que direcionam a produção ao *dance* e ao *glam rock* de Daniel Peixoto – subgênero também conhecido como “*glitter rock*”, onde a dramaticidade e as corporificações se desenrolam pelos artistas nas danças, em visualidades indefiníveis e/ ou transitórias, efêmeras, roupas “não convencionais”, bem como maquiagens que não se detém à adequação de identidades de gênero.

Nestes momentos, nos deparamos com a impossibilidade de dissolução entre o que seria meramente local ou global, em termos de gêneros musicais, aparentando se tratar mais da emergência de uma produção audiovisual que, mesmo se utilizando de ambos os elementos e estéticas, não pertence estritamente a nenhum dos dois polos. Um produto que se vale do local, e assim aciona imaginários e ações dos que têm o sentimento de pertença à localidade,

mas que também amplia o seu alcance para além dos regionalismos, com os aspectos cosmopolitas em diversas outras produções dos gêneros (ou subgêneros) musicais *dance* e *glam rock* em outras partes do mundo. Acionando elementos regionais, Peixoto projeta-se através de uma poética que, antes de territorializá-lo enquanto “macho nordestino”, desterritorializa o Cariri apresentado em seu vídeo, como modo de reterritorializar sua produção musical como um produto cosmopolita.

2.1.2 Performances sobrepostas em “Volta”

Observamos no tópico anterior, em uma das produções de Peixoto, o que pode ser lido como uma mescla entre o popular e massivo, e entre a tradição e a modernidade em vídeo, através de diversos atravessamentos. O cantor passa da ocupação dos espaços físicos – como santuários, imagens do sertão, e o próprio horto com a estátua do padre – ao acionamento de elementos estéticos globais, com os efeitos especiais, cortes de imagens, alterações de cores no vídeo e alterações eletrônicas nos vocais da música.

Aprofundando as reflexões trazidas até aqui, voltemo-nos a uma produção de Johnny Hooker, também marcada por elementos de um mesmo *glam rock* sem deixar de acionar sonoridades pertencentes à música brega. Observemos os processos de “corporificação da canção” (Janotti Jr., 2014) de Hooker no videoclipe de “Volta”, que também contém referências ao longa “Tatuagem” (2013), dirigido por Hilton Lacerda. A canção integra a trilha sonora do filme, que tem breve participação de Hooker cantando a própria canção (Figura 18). Sua maquiagem em cena pode nos lembrar do *glam*, do teatro, das performances dramáticas que reiteram e que são reiteradas pela música brega e pela dor de cotovelo, a música de fossa. As pistas da caracterização podem também desvelar referências performáticas de Hooker e, neste ponto, a assimilação gera uma dúvida sobre a ocorrência de um acionamento de características comuns pela a) referência que Hooker utiliza desses cantores na produção de seus trabalhos, ou se isso acontece por b) compartilhamento de estéticas que ligam essas diversas produções pelos gêneros ou subgêneros – e públicos-alvo, nichos musicais e todas as outras lógicas que possam estar embutidas na produção musical massiva – de diferentes artistas, em suas específicas conjunturas.

A sonoridade e dramaticidade da canção jogam com elementos da música brega, marcadamente “popular” no Recife. A performance também faz ligações com outros cantores que marcam a sua produção musical, apontados pelo próprio cantor como referências, a exemplo de Bowie e Caetano Veloso em sua fase “Tropicália”. O cantor relata que escreveu a canção com base no roteiro do filme, e que gostaria de passar a mensagem de um amor fadado ao fracasso³⁴.

Figura 18 - cena do filme Tatuagem (2013), com participação de Johnny Hooker.



Fonte: frame do Youtube³⁵

Observa-se então que há uma construção performática em camadas, sobrepostas, e que nos permitem leituras diversas. Em “Volta” parece ocorrer algo que merece ainda mais atenção. Primeiramente, tratemos do que Rancière postula como a inexistência ou a impossibilidade de garantia de um *continuum* entre a intenção de produção de uma obra, o meio pelo qual esta intenção ou mensagem seria transmitida e, por fim, a forma como o espectador a recebe. É nesse meio, entre artista e espectador, “[...] essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito” (RANCIÈRE, 2012, p. 19).

³⁴ “Jô Soares conversa com o cantor Johnny Hooker”, disponível em < <https://globoplay.globo.com/v/4403774/> >. Acesso em 15 de maio de 2016.

³⁵ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=V22fj-hSUyo> >. Acesso em 26 de fevereiro de 2016.

Essa terceira coisa a qual se refere Rancière pode ser o que aqui chamamos de performance ou de videoclipe. Ele não analisa especificamente a produção audiovisual nesta obra, lançando mão de análises como performances teatrais e até mesmo o que se entende por imagens críticas, ou imagens que queiram transmitir algum tipo de mensagem a quem as vê, o que o autor problematiza. Tomando a iniciativa de fazer um paralelo entre as contribuições de Rancière e este produto audiovisual, destaquemos que a performance não terá uma percepção arbitrariamente gerida pelo produtor (ou cantor, neste caso), muito menos uma recepção homogênea por parte do público, ainda que este possa ter pontos em comum, entendimentos pontuais convergentes.

Na trama deste videoclipe de Johnny Hooker, os apontamentos de Rancière se tornam ainda mais densos com o que poderíamos nomear como uma metalinguagem, que evoca espaços atribuídos a manifestações performáticas distintas, tais como o palco de um teatro (Figura 19), o cinema, com cenas do longa “Tatuagem”, o próprio videoclipe, os elementos não-humanos que compõem a cena, e os corpos dos sujeitos em questão.

Figura 19 - Hooker inicia o vídeo sentado num palco.



Fonte: frame do videoclipe no *Youtube*.

A música, em seu ritmo, é fortemente marcada por quatro instrumentos musicais, com maior ou menor grau de destaque em diferentes momentos: bateria, saxofone, baixo e guitarra. O cantor interage ao longo das imagens com o ator Irandhir Santos (Clécio), que protagoniza a trama de “Tatuagem”. A letra da canção, junto às imagens que mesclam cenas do filme e uma dança a dois no teatro, entre Hooker e Irandhir, pode fazer alusões ao

relacionamento de Clécio e Fininha (Jesuíta Barbosa) no filme, casal que vivia um romance marginal em plena ditadura militar³⁶, e, de modo geral, ao eu lírico que clama pela volta de um companheiro que o abandonara: “Volta/ Que o caminho dessa dor me atravessa/ Que a vida não mais me interessa/ Se você vai viver com um outro rapaz”. Ao contracenar romanticamente com Irandhir (ou seria Clécio?), apesar das cenas do filme que intercalam a produção, Hooker parece “ocupar o espaço” de Fininha (Figura 20), como um amante que relembra ou imagina o que faz o seu desejado distante.

Figura 20 - Romance de Clécio e Fininha, em trecho do filme inserido no videoclipe Volta.



Fonte: frame do videoclipe no *Youtube*.

Inscrições do que se denominou “musica brega” ou romântica permanecem sendo desveladas ao longo do vídeo, sejam sonoramente, em instrumentais, ou corporificadas, dramatizadas pelos atores na dança. A ativação do brega desvela também outro “tipo masculino”, uma personagem que figura as cenas desta produção musical no Recife³⁷: o “cafuçu”. O termo é controverso, e atravessa questões tidas como discriminatórias de classe e raça (apontado como uma adequação do termo “cafuzo”, a miscigenação de negros e indígenas), mas também de masculinidades instáveis. O “cafuçu”, nas cenas musicais bregas recifense é, ao mesmo tempo, um sujeito viril, forte, que exhibe seu corpo e busca atrair as mulheres, mas também extremamente vaidoso em seus cortes de cabelo, vestimentas, perfumes, se afastando, assim, de um aspecto visual tradicional ruralista. Sobre os sujeitos que circulam por estas cenas musicais de brega no Recife, Fontanella (2005) discorre que:

³⁶ Abordaremos as relações entre ditadura militar, música, corpo e política no segundo capítulo deste trabalho.

³⁷ Ver Soares (2012).

No caso dos homens, ficam à mostra os braços, com regatas, e geralmente as roupas são bem curtas para marcar as formas do corpo. Todos abusam de adornos, dos mais diversos tipos: as mulheres de pulseiras e colares, os homens de óculos escuros e lenços na cabeça, brincos e *piercings* para os dois sexos (*sic*). O figurino dos homossexuais masculinos e travestis, grupos bastante presente (*sic*) nesses eventos, é um caso a parte, tendendo a exagerar ainda mais nos adereços adotados pelo bregueiro típico (FONTANELLA, 2005, p. 106-107).

O figurino de Hooker no videoclipe é exuberante, mas seria exagerado o delimitarmos à figura que Fontanella (2005) descreve como “cafuçu”. Entretanto, alguns desses elementos, sonoros e visuais, também são localizados no vídeo, e misturam-se à expressividade e “saliência” que, em outros momentos, através da dança de Hooker e Clécio, também evocam outro gênero latino, o tango, com toda a sua tragicidade e romantismo exacerbado (Figura 21). *Glam*, brega, tango como formas de acionamento das corporalidades que se desenrolam em vídeo, que nos permitem comparações às configurações de outros ambientes de consumo de música, como o “dançar agarradinho” na música brega.

Figura 21 - Hooker e Clécio dançam e sinalizam drama e romance.



Fonte: frame do videoclipe no *Youtube*.

Aqui, videoclipes, música popular massiva e cinema, produções para largo alcance, também dialogam com noções do popular. Tais trânsitos ou condensações entre o popular e o massivo, ou o “pop” e o “popular”, e especificamente na produção musical, são abordadas por Regev (2013). O autor utiliza de seu conceito de “cosmopolitismo estético” para averiguar

como, apesar das diferenças culturais que estão presentes nas conjunturas da produção musical nas mais diversas partes do mundo, há algo de similar, algo que conecta estes produtos culturais/ populares/ midiáticos, resquícios cosmopolitas, ou melhor, uma cosmopolitização estética. Nas palavras do autor, o cosmopolitismo estético

[...] consiste em buscas de reconhecimento, por um senso de semelhança, de participação e de adesão no que atores coletivos e individuais em todo o mundo acreditam ser as partidas inovadoras de criatividade e expressão artística na cultura moderna (REGEV, 2013, p. 31).

Estes apontamentos nos levam às relações que se não se limitam ao pertencimento ou negação de uma localidade, geográfica ou virtual, ou mesmo entre mídias, como a música, o videoclipe e o cinema, quando consideramos que a cidade de Recife é uma das principais produtoras e consumidoras desse gênero musical, a “música brega”, em todo o país, mas que o videoclipe e a canção não se limitam a esta propriedade. O popular, posto em discurso como propriedade e pureza de um povo, já demonstra na canção suas possibilidades de trânsito, de deslocamentos, e a potencial observação do global e do local como rede. Ou como poderia ilustrar Latour (1994), em metáfora,

Uma ferrovia é local ou global? Nem uma coisa nem outra. É local em cada ponto, já que há sempre travessias, ferroviários, algumas vezes estações e máquinas para venda automática de bilhetes. Mas também é global, uma vez que pode transportar alguém a todos os lugares. É impossível chegar de trem a Malpy, uma pequena cidade da Auvergne, ou a Market Drayton, pequena cidade de Staffordshire. Só há caminhos contínuos para nos transportar do local ao global, do circunstancial ao universal, do contingente ao necessário se pagarmos o preço das baldeações (LATOURE, 1994, p. 115).

Desta forma, deve permanecer claro que, em sua proposição, Regev (2013) não aponta o cosmopolitismo estético como uma forma de homogeneização das culturas, ou da imposição de um único modelo cultural aos demais, ou do que ele nomeia como um grande gênero musical global “pop rock”. O autor considera, na verdade, que as inserções de produtos musicais ou artefatos diversos oriundos da cultura pop, tidos como globais, são interpretados por diversos grupos ao redor do mundo, adaptados aos seus repertórios locais. É uma “ferrovia”, como diria Latour (1994), que ao mesmo tempo conecta, interliga diversos

grupos culturais, mas que permite a estes mesmos grupos a inserção de práticas e significações “particulares”, ou que prevaleçam localmente. O brega não demarca o Recife nem prende Hooker à cidade, e nem o *glam* rock o arranca de suas referências locais. O cantor parece estar em trânsito em sua performance.

Além da inserção do ator protagonista do filme “Tatuagem”, imagens do longa-metragem são mescladas ao videoclipe em toda a sua duração, no que parece configurar uma promoção dupla - do filme e do cantor/ música - bem como uma extensão de poéticas visuais do próprio filme. É o que se vê tanto numa questão de gênero (masculino), no tocante a figurino, androginia, as indefinições binárias em masculino ou feminino da caracterização de Hooker, bem como no tocante às relações homoafetivas encenadas com o ator, que também são tematizadas no filme.

Essas questões podem ser compreendidas, em parte, na comparação com a data de lançamento do videoclipe: 3 de novembro de 2013. O filme, que seria lançado no dia 15 do mesmo mês e do mesmo ano, é anunciado logo ao fim da reprodução (Figura 22).

Figura 22 - Frame do videoclipe Volta, disposto no Youtube, no momento em que se pode visualizar o anúncio de lançamento do filme.



Fonte: Youtube

Com isso, ao invés de uma tradicional produção videoclíptica para promoção de uma canção, como visualizado historicamente na elaboração e circulação deste tipo de produto, visualizamos outra lógica de produção que, mais do que promover um filme (e não apenas uma canção), mescla-se, em suas linguagens e propostas, com o próprio longa-metragem. Isso

aponta para a necessidade de contextualização e compreensão das linguagens e ferramentas que se apresentam no videoclipe, e que são utilizadas pelos cantores que aqui observamos.

3 O VIDEOCLÍPE EM (DES)CONSTRUÇÃO

A partir de quais conjunturas podemos abordar e compreender o Videoclipe? Como este produto audiovisual é parte de assinaturas musicais, de narrativas que permitem construções e desconstruções de *performers* na música popular massiva, como Johnny Hooker e Daniel Peixoto? E de que formas isso pode chegar – e ser compreendido - por quem acessa tais fabricações? Para esmiuçar essas questões, parece-nos fundamental abordar parte da trajetória do videoclipe até a sua forma atual.

Cientes da inexistência de um marco criacionista dos videoclipes, ou seja, de um marco que aponte de maneira datada o início de sua produção e consumo, antes de buscarmos gêneses desses produtos, optamos por observar a influência de diversas condições e linguagens que os levaram às formatações e nomeação que tomam hoje. Assim, numa tentativa de evitarmos a prisão a um formato, este caminho nos possibilita perceber como mediações que envolvem a música popular massiva em suas audiovisualidades são responsáveis por narrativas e posicionamentos fundamentais na configuração de seus personagens. Trevisan (2011) observa a década de 1980 como período fundamental para emergência e formatação destes produtos, mas a autora ressalta que já em 1950,

[...] quando o rock'n roll começava a revolucionar a cultura jovem, Elvis Presley aparecia em seus filmes fazendo performances de suas canções. Mais revolucionários ainda foram os Beatles em seus longas de poucos diálogos, histórias inusitadas, cheios de sequências musicais desconexas das tramas (se hoje fossem cortadas do filme poderiam passar na MTV sem nenhum estranhamento) (TREVISAN, 2011, p. 9).

Assim, antes mesmo de videoclipes possuírem formato definido, duração mais ou menos padronizada, ou até mesmo um nome, música e imagem eram associadas em filmes ou em outras produções audiovisuais de *megastars* da música e do cinema. Já Pontes (2003) observa nestes produtos a alternância no uso de câmera lenta, normal e acelerada; a saturação de cores em exagero e a alternância com o preto e branco; o uso de ângulos de câmera extremos, com mudança entre os movimentos verticais, horizontais e diagonais; dentre outras possibilidades que, para ele, identificam uma apropriação e reutilização de estéticas e influências do cinema.

Há também as correntes que visualizam na TV e no Rock, fenômenos que emergem com grande popularidade no século XX, bases para que exista hoje uma prática de lançamentos destes produtos por artistas e gravadoras. Janotti Jr. e Soares (2008), considerando tais influências, apontam a necessidade de

[...] entender que o percurso histórico desse audiovisual acompanha os desdobramentos dos aparatos técnicos da música pop, estando, portanto, sujeito às variações que a história desses suportes abarca. Não se pode esquecer também de que historicizar determinado produto midiático é identificar condições de reconhecimento e o entorno no qual ele mapeia as suas trajetórias de circulação. Produção, armazenamento e circulação na dinâmica do videoclipe obedecem a um itinerário que leva em consideração preceitos oriundos das lógicas dos sistemas produtivos da música pop em suas condições tanto de produção quanto de reconhecimento. (JANOTTI JR; SOARES, 2008, p. 92-93).

Com isso, os autores compreendem que o videoclipe é “[...] ‘regido’ por uma sistemática de construção de imagens que opera com signos visuais ‘inseridos’ na canção e segundo pressupostos das próprias performances apresentadas” (*Idem*, 2008, p.10). Desta forma, é preciso reconhecer alguns dos elementos presentes no audiovisual enquanto efeitos das inscrições prévias na canção, regidas pelos seus específicos gêneros musicais, ao passo que tais imagens fornecem uma espécie de materialidade para estas sonoridades e os direcionam aos públicos-alvo pretendidos. Assim, ao mesmo tempo em que as sonoridades influenciam as construções e apresentações das imagens em vídeo, estas mesmas sonoridades também ganham forma imagética nos vídeos, e os sons se ramificam em visualidades.

O surgimento do canal de TV *Music Television*, a MTV norte-americana, é apontado como outro marco na configuração destes produtos. Desde a década de 1980, a MTV passava a oferecer ao público consumidor de música popular massiva dos Estados Unidos um novo gênero que mesclava som e imagem em movimento, e que influenciava o comportamento de seu público através das influências de moda e de costumes transmitidas pelos apresentadores dos programas de videoclipes, ou, como eram chamados, os *vj's* (ou *vídeo jockeys*). De acordo com Trevisan (2011), os *vj's* exerciam influências sobre o comportamento do público jovem naquele momento, nos modos de vestir, de falar ou quanto a um comportamento geral que, ainda relacionado à música, extrapolava os limites de seu consumo.

O lançamento do canal também resultou na construção de uma forma de divulgação de produtos musicais calcado em sua proposta, a partir da grade televisiva, na relação entre seus programas e gêneros musicais. Isso significou tanto um modelo que retrçou os rumos do sistema de divulgação radiofônica, com o acréscimo de um novo produto, visual, alterando as formas de promoção pelo rádio, quanto também um fomento à cultura videográfica musical, que acabou por servir de base para o relevo de um tipo de consumo de música. Desse modo, não seria possível pensar a configuração de redes como o *YouTube* e sua utilização por artistas e gravadoras contemporâneos sem considerar a influência da MTV nestes processos, bem como a venda de alguns videoclipes através de sistemas como o *Apple Music* e a *iTunes*.

Com tais formulações, passamos a entender que algumas das situações que encontramos nas produções audiovisuais de Peixoto e Hooker, já deslocando a influência que os *vj's* possuíam com a MTV, podem conter tanto reflexos destes comportamentos juvenis, em direcionamento a suas cenas ou nichos musicais, quanto, de forma direta ou indireta, influenciar comportamentos e estilos como, por exemplo, a utilização de palavras que estão presentes em suas produções (como as gírias em “*Flei*”³⁸, de Peixoto, uma adaptação de *fleur-de-rose*, ou beijo-grego em francês, como é popularmente conhecido no Brasil o sexo oral-anal e figurinos (Figura 23)). Ao mesmo tempo, é preciso reconhecer que estes processos e influências se dão de formas heterogêneas, a partir de condições que englobam o poder de consumo dos indivíduos (para aquisição e reconhecimento quanto às vestimentas, discos, adereços ou mesmo acesso básico à internet), circulação em determinados espaços de produção e/ ou consumo musical, dentre outros fatores.

³⁸ Analisaremos este videoclipe no próximo capítulo.

Figura 23 - “Um fã é um fã! Te amo, @tonnyassunção meu rebel ♥”, escreve Johnny Hooker ao lado de um fã que usa figurino similar ao seu.



Fonte: Instagram/ hookerjohnny

Ainda sobre a MTV, observa-se que na década de 1990 o canal se espalha pelo globo com a abertura de diversas filiais, inclusive no Brasil. “Paralelamente, o início deste século é marcado pela evolução da internet e da distribuição de conteúdo audiovisual, bem como da popularização das ferramentas de produção” (TREVISAN, 2011, p. 119). Com as novas possibilidades de transmissão e consumo dos videoclipes proporcionadas pela web, e mais destacadamente com o surgimento da rede social YouTube, de compartilhamento de vídeos, a MTV busca se adequar às transformações tecnológicas lançando uma plataforma digital, um canal de banda larga da emissora, batizado *Overdrive*.

Pela filial MTV Brasil, o próprio Daniel Peixoto fez parte deste processo de reconfiguração ou expansão de conteúdo, em alguns episódios formulados a partir da ferramenta *Overdrive* (Figura 24). Neles, o cantor cearense fazia releituras de clássicos infantis a partir de uma linguagem voltada ao público jovem, carregada de sátiras.

Figura 24 - Peixoto apresenta um dos episódios formulados na plataforma Overdrive, pela MTV Brasil.



Fonte: frame de vídeo no Youtube.

Um espaço de circulação e acesso ao videoclipe se molda para além da televisão. Em consequência, são reorganizadas as formas de produção e circulação destas peças, que se espraiam pelas plataformas virtuais, e uma adequação dos canais de TV às formas de circulação e consumo destes produtos audiovisuais acontece simultaneamente. Uma complexidade nesta forma de reconfiguração do videoclipe é observada nos seus diálogos com outras mídias e linguagens. A um só tempo, seu consumo em *streaming* descentraliza o poder da grade televisiva e retira a necessidade de contato com outros produtos que não os de interesse do espectador, mas também são mantidas formas de funcionamento associadas à televisão. Isso pode ser visto na própria nomenclatura da rede social “YouTube” (algo como “Seu Canal”, em tradução livre), bem como nos rankings das mais tocadas, mais pedidas ou mais visualizadas, a exemplo dos TOP 10, que já eram organizados na televisão e até mesmo no rádio.

Além disso, torna-se possível que vídeos com pequenos orçamentos, gravados de forma “caseira”, ou não necessariamente vinculados às grandes gravadoras, estejam ao lado das produções de maiores investimentos numa mesma rede social - o YouTube - que, além de possibilitar a postagem de vídeos pelos usuários cadastrados, permite a publicação de comentários e envios de mensagens por outros usuários da mesma plataforma.

Dois exemplos ilustram bem essa multiplicidade de produções audiovisuais musicais na rede e a grande repercussão que podem alcançar. Em 2010, o videoclipe de

lançamento da música Alejandro, da cantora norte-americana Lady Gaga [...] vídeo armazenado no Youtube através do serviço audiovisual online VEVO, que é a união de três das quatro maiores gravadoras do mundo (Universal Music Group, Sony Music Entertainment e EMI), possuía 136.108.251 views. O outro caso se passou em 2009, com a disponibilização no Youtube do videoclipe de produção independente Eu Sou Stephany (Crossfox), da cantora brasileira Stephany, que se lançou no mercado musical de modo autônomo (ZANETTI; BELLO, 2012, p. 779-780),

Um vídeo alternativo destinado apenas para a *web* da canção “Flei”, de Daniel Peixoto, foi disponibilizado no ano de 2012, após ser produzido em uma mercearia da cidade do Crato³⁹. Com quase dez mil visualizações, o vídeo foi gravado em baixa resolução e com uma única câmera, apresentando amigos do cantor que dançam ocupando o espaço do comércio. Além de Peixoto, Johnny Hooker também disponibilizou o que chama de “clipe-registro de carnaval” com a canção “Desbunde Geral”, feito em 2016 durante o bloco “Casei Dançando Frevo - Ano II”, com quase 30 mil visualizações⁴⁰.

Logicamente, deve-se considerar o pequeno alcance obtido por estes vídeos específicos em comparação aos demais clipes destes mesmos artistas que, em alguns casos, chegam a alcançar a casa dos milhões de visualizações. Ainda assim, o menor número de acessos não pode ser justificado restritamente ao fato de receberem menores investimentos financeiros, visto que são incontáveis as produções disponibilizadas neste canal, em baixo orçamento - como o caso citado anteriormente, “Eu Sou Stephany (Crossfox)” - que alcançam marcas semelhantes aos acessos de grandes produções. De todo modo, estes videoclipes ilustram a possibilidade de produção e circulação audiovisuais que, ao menos nas décadas de 1980 e 1990, eram inviáveis.

Outras especificidades também demarcam esse momento de transição ou de novas formas de circulação do videoclipe (da TV para a *web*). Como vemos em Canitto (2010) *apud* Zanetti e Bello (2012), enquanto a TV buscava se adequar às novas plataformas digitais, fornecendo algum tipo de interação ou participação limitada aos espectadores, redes sociais como o YouTube forneciam aos usuários a possibilidade de criar, armazenar e circular seus próprios conteúdos.

³⁹ Para ter acesso à produção, visite: < <https://www.youtube.com/watch?v=01aCcYfZsfA> >. Acesso em 18 de maio de 2016.

⁴⁰ Até maio de 2016.

[...] outra estratégia das grandes gravadoras utilizando o videoclipe é o investimento nos chamados vídeos interativos, que permitem ao internauta interferir de alguma forma no conteúdo exibido. Exemplo dessa tendência é o videoclipe “Look Around”, da banda Red Hot Chilli Peppers, que possibilita ao espectador escolher movimentos de câmera, selecionar ambientes e integrantes da banda e ter acesso a imagens dos bastidores da gravação. No Brasil, destaque para o videoclipe da música “Tapa na Cara”, da dupla Zezé di Camargo e Luciano, que também incorpora à narrativa nome e foto dos internautas. Outra novidade é a incorporação de tags que marcam, no interior do videoclipe, produtos como roupas, acessórios e objetos, que, ao serem clicados, remetem o internauta diretamente a um menu que possibilita a efetivação da compra on line dos produtos exibidos. (Idem, 2012, p.788).

Assim, passa-se de um canal de grande popularidade e, podemos considerar, hegemônico na exibição de vídeos (MTV), ao fornecimento de vídeos específicos a plataformas (YouTube, Vimeo) que comportam diversos canais, produzidos por variados indivíduos e adequados aos seus preferidos gêneros musicais, que podem ser buscados e filtrados pelos espectadores, bem como elaborados por eles próprios.

Outro aspecto relevante a ser apontado no surgimento do YouTube como reconfiguração das formas de circulação e fruição de vídeos ou de produções audiovisuais em geral, é a transmissão ao vivo dos espetáculos, por *streaming*, redefinindo, assim, “as relações entre o público ‘local’ e o ‘virtual’” (SÁ, BITTENCOURT, 2014, p. 8). Se o YouTube não é o primeiro veículo para transmissão dos espetáculos, como já se via na TV, é a partir dele que os espectadores não presentes ganham a sensação de maior poder de atividade, de participação durante os shows, seja na interação que os performers desenvolvem com as câmeras, seja nos comentários realizados na mesma plataforma ou em outras redes sociais, como o Twitter e o Facebook.

Assim se através das redes de tevê construiu-se um modelo centralizado, com poucos nós transmissores, constituído pela rede de televisão que detém o direito de exibição do show e suas concessionárias; o modelo do YouTube insere novos atores e sugere um modelo distribuído e compartilhado de transmissão – onde casa de shows, bandas e o próprio público são atores centrais do processo de mediação e construção do show como espetáculo (SÁ, BITTENCOURT, 2014, p. 12)

A formação dessa rede mais complexa de produção, circulação e consumo desses audiovisuais se mantém em contínuo processo. Assim, antes de apontarmos a morte dos canais que viram estas produções audiovisuais se concentrarem mais intensamente na web

2.0, podemos visualizar ainda a existência de um fluxo entre a internet e a televisão. Se o espaço de produção e circulação tornou-se hegemonicamente a web, é igualmente necessária a percepção de que programas de TV, não mais – ou não somente – através de canais dedicados aos videoclipes, convidem *youtubers*⁴¹ e artistas que “viralizaram”⁴² nas redes a também participarem de suas atrações.

3.1 Outras ferramentas, outros contextos: novos produtos?

As atualizações nas dinâmicas entre a produção, consumo, circulação e apropriação do videoclipe, como vemos, são mediadas em grande parte pelos aparatos tecnológicos disponibilizados e/ ou acessíveis aos públicos. Tais relações entre indivíduos, mercados e tecnologias também são abordadas por Conter (2016), que leva em conta que “[...] os aparelhos interferem drasticamente na paisagem sonora, nas estéticas, formatos e políticas da canção pop” (p.128-129). O autor resgata marcos na música popular massiva, condicionados por tendências ou pelo surgimento de outras tecnologias, argumentando como

Os primeiros cilindros e discos de cera, que possuíam duração de 4 a 5 minutos, teriam forçado compositores a reduzirem seus improvisos e sintetizarem as canções ao tempo de duração do novo suporte tecnológico (afetando especialmente o jazz); as limitações dos primeiros microfones, que não conseguiam capturar todo o espectro sonoro que o ouvido humano é capaz de captar, forçaram muitos músicos a repensarem arranjos e formatos de orquestração; (*Idem*, 2016, p. 129).

Tais processos de reconfigurações na música pelos aparatos tecnológicos também são suficientes para exaltar a necessidade de considerarmos a relação entre a atuação dos cantores Peixoto e Hooker com as possibilidades disponíveis e que circunscrevem suas performances. São pistas para pensarmos como as construções de suas apresentações em vídeo passam necessariamente pela consideração da internet como meio que reconfigura os modos de produção, circulação e acesso ao audiovisual (videoclipe) no período de atuação destes cantores.

⁴¹ Pessoas dedicadas a postagem regular de vídeos na rede social YouTube, de diferentes temas adequados às propostas de seus respectivos canais.

⁴² “Viral” é o nome dado a vídeos - ou conteúdo em geral – que recebem um grande número de acessos e se espalham nas redes sociais em curto espaço de tempo.

Das formas de vendas, que acontecem principalmente por sites como *Itunes* e *Amazon*, digitalmente, ou mesmo na audição gratuita por *streamings* ou acesso aos videoclipes, acabamos nos direcionando ao questionamento quanto à possibilidade de atuação de Hooker e Peixoto sem a digitalização do mercado musical. Ainda que pudéssemos deixar de lado qualquer caráter mercadológico, nos depararíamos com a impossibilidade de separação entre imagem e som em suas performances e marcas como são conhecidas, e de uma nova geração de músicos que, mesmo afastados de um imaginário estereotipado de masculinidades nordestinas, não se delimitam a fronteiras de gênero em suas atuações.

Como pensar, por exemplo, Liniker (SP), Jaloo (PA), Rico Dalasam (SP), Lineker (MG), dentre outros, e o impacto que alcançaram sem a potência visual - e não apenas sonora - de suas maquiagens, figurinos e danças? Em outras palavras, não se faz aqui uma acusação de dependência visual desses artistas para manutenção ou alcance de sucesso de público (muito menos uma crença no sucesso ou numa suposta falta de necessidade ou de neutralidade pelas visualidades que adotam). Trata-se da consideração de que o sucesso potencialmente alcançado por estes cantores estaria disposto de outras formas se não houvesse os cruzamentos entre imagem, som e suas singularidades na construção destas diferentes assinaturas musicais, como são realizadas e como se tem conhecimento.

Além da utilização dos figurinos que jogam com as fronteiras identitárias de gênero (masculino/ feminino) nestas produções, pode-se observar a utilização de temas presentes nas relações sociais em contextos muito específicos, como os *crushes* e as “*nudes*”⁴³ em “*CRUSH - Manda nude*” (figura 25), de Daniel Peixoto, o que exemplifica mais diretamente a relevância e influência das tecnologias nas produções destes vídeos em diferentes momentos.

⁴³ *Nudes* são auto fotografias sem roupa (ou de órgãos sexuais de maneira geral), enquanto *crush* é uma gíria utilizada para descrever alguém que desperta atração.

Figura 25 - cena do videoclipe CRUSH - Manda nude, de Daniel Peixoto.



Fonte: frame do videoclipe no Youtube.

As *nudes* são parte de relações entre pessoas de variadas idades e sexualidades, e ganharam força a partir da popularização de *smartphones* e da democratização da internet – dada a relevância dos obstáculos nesse processo, principalmente no Brasil. Nas redes sociais de grande utilização para assuntos gerais, como o WhatsApp e o Facebook, ou pelas redes específicas para relacionamentos e encontros, como Tinder ou Grindr, as fotos íntimas são compartilhadas e moldam novas práticas afetivas e sexuais entre os sujeitos.

No vídeo de 2016, Peixoto narra a espera pelo recebimento deste tipo de fotografias digitais, uma vez que já teria enviado as suas para o seu *crush*. A letra da música é simples, e a dança é coreografada no clipe por pessoas que também simulam o registro de *nudes* (figura 26). “Não me considere rude. Mas, por favor, meu amor, manda *nude*. que a minha eu já mandei”, diz o cantor no refrão do vídeo, que já alcançou quase 21 mil visualizações. Um primeiro endereçamento da canção parece ser feito por Peixoto a um público específico, que utiliza e se vale destas redes sociais como ponte para os encontros afetivos ou para práticas sexuais.

Figura 26 - Modelo simula a captura de *nude* no videoclipe de Peixoto.



Fonte: frame do videoclipe CRUSH – Manda *nudes*, no Youtube.

Esse caso exemplifica não só as novas formas de circulação de vídeos a partir da web, mas a inserção em seu próprio conteúdo das formas de relacionamento e tecnologias contemporâneas, o que também funciona como modo de reconhecimento do público em suas narrativas.

Em constante reformulação dos seus modos de produção e fruição pela adição da internet, podemos considerar ainda que o videoclipe não se encerre em si como produto de leitura com via única. Ele pode estar carregado de elementos que se reproduzem nas performances ao vivo, bem como desfalcado de tantos outros elementos que modificam estas mesmas performances.

Pensar o videoclipe no âmbito do gênero musical é perceber que a produção de clipes está inserida numa dinâmica que leva em consideração horizontes de expectativas gerados a partir de determinadas regras de gêneros musicais; que a imagética de um videoclipe articula pólos de produção de sentido que atravessam tanto as cenografias dos gêneros musicais quanto às narrativas específicas dos artistas da música pop e que o clipe articula uma composição músico-imagética que se projeta em direção ao público, levando em consideração valores articulados aos gêneros musicais sintetizados na obra audiovisual (JANOTTI JR.; SOARES, 2008, p. 100).

Ou seja, o que colocamos em discussão é a possibilidade de reconhecimento do videoclipe como uma performance, e como performance que se atualiza, que se redefine diante do contato ou do olhar do espectador. Rancière (2012) também fornece argumentos que

possibilitam este entendimento, quando reflete, por exemplo, sobre as relações que se desenvolvem entre performer e espectador⁴⁴.

Num teatro, diante duma performance, assim como num museu, numa escola ou numa rua, sempre há indivíduos a traçarem seu próprio caminho na floresta das coisas, dos atos e dos signos que estão diante deles ou os cercam. [...] É o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra (RANCIÈRE, 2012, p. 20).

Tais colocações desestabilizam a noção comum de uma passividade que supostamente acometeria a posição do observador. O autor desfaz o antagonismo do olhar/agir, pondo que [...] olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal qual o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta (Idem, 2012, p. 17). Sua formulação desfaz a separação comum entre mente e corpo, que delimitaria ação à atividade física, por exemplo.

Além do olhar como ação em Rancière (2012), vemos como as distinções entre “ao vivo” e “gravado” também já foram discutidas por Auslander (2008), e se mostrariam ainda mais complexas, indicando um binômio interdependente com a observação das mídias e suas tecnologias, a gravação de DVDs “ao vivo”, bem como na reprodução de canções ou apresentação dos cantores nas rádios⁴⁵. Ou seja, o autor vê um terreno borrado, descreve a inexistência de fronteiras tão definidas (como se imagina) entre o ao vivo ou gravado em determinadas produções. Um exemplo desta problematização se encontra na performance do grupo “Montage” no *second life*. Em 2007, o portal G1 publicou uma notícia⁴⁶ com trechos como os que lemos abaixo:

Direto do Ceará para o mundo virtual: a dupla de electropunk Montage anunciou que será a primeira banda da América Latina a se apresentar no Second Life, o misto de game com comunidade online de relacionamentos que já ultrapassa 4 milhões de usuários cadastrados. O show está marcado para esta quinta (1), às 22h (que equivale a 5:00 PM no fuso de Second Life), e será realizado no Club Republik. Algo cada vez mais comum no universo de SL, os shows virtuais funcionam da seguinte maneira. A banda cria uma versão digital (avatar) para cada

⁴⁴ Conforme apresentamos previamente em discussões anteriores.

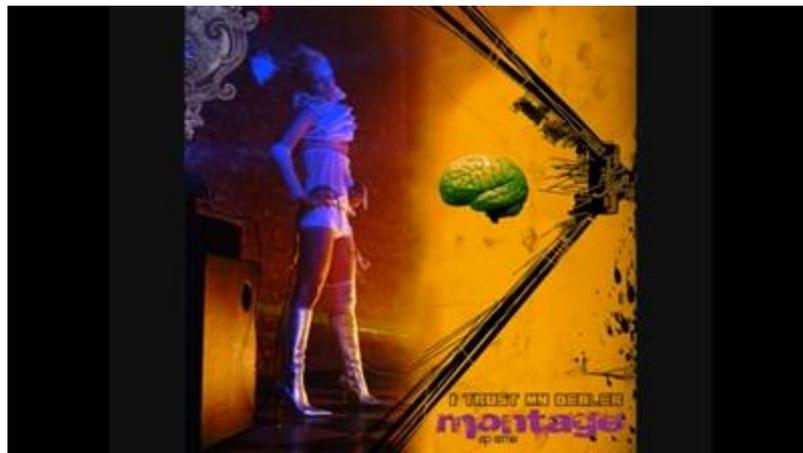
⁴⁵ Ver Auslander, Philip. 2008. *Liveness. Performance in a mediatized culture*. 2.^a edição. Londres: Routledge.

⁴⁶ Disponível em: < <http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL7888-7085.00-MONTAGE+TOCA+NO+SECOND+LIFE+NESTA+QUINTA.html> >. Acesso em 25 de maio de 2016.

parece produtivo ativar de maneira excludente ou binária as observações entre formato estabelecido *versus* formatos que se reconfiguram. Além disso, a força da ideia de música ao vivo parece atravessar diferentes plataformas, mostrando sua capacidade de longevidade em atualizações das formas de circulação no YouTube que, antes de se distanciar da ideia romantizada de “música ao vivo”, parece potencializá-la.

Outro exemplo se dá no videoclipe “*I Trust my Dealer*”, de 2011, para uma trilha do álbum “*Shine*”, quando o cantor ainda integrava a *Montage*. O vídeo mescla o que aparenta ou reproduz uma forma de performance ao vivo com imagens em lugares escuros e aparentemente sujos - remetendo a uma cultura “*underground*”, o que seria condizente com a letra da música, “Eu confio no meu traficante”, em tradução livre - com outras filmagens. As caracterizações de Peixoto no videoclipe variam quase simultaneamente a cada batida que demarca a canção. As imagens são carregadas de elementos que podemos ler como misturas das inscrições dos próprios gêneros ou subgêneros musicais aos quais estão inseridos o cantor e a banda (*punk, eletropunk, dance, glam rock*), o que se pode ver por algumas pistas desde a “capa” da canção (Figura 28).

Figura 28 - "Capa" da canção "*I trust my dealer*".



Fonte: frame do videoclipe no YouTube

Mas, ainda reconhecendo estes elementos como parte de uma cultura ou inscrições prévias de um (ou mais que um) gênero musical, estas mesmas caracterizações também abrem espaços para o que Guacira Louro (2004) denominaria como “corpos estranhos” ou “corpos que vivem na fronteira”, quando observa que às vezes, “em vez de serem repetidas, as normas

[de identidade de gênero] são deslocadas, desestabilizadas, derivadas, proliferadas” (LOURO, 2004, p. 17). Como aponta Didi-Huberman (1998),

[...] as imagens da arte -- por mais simples e ‘minimais’ que sejam - sabem apresentar a dialética visual desse jogo no qual soubemos (mas esquecemos de) inquietar nossa visão e inventar lugares para essa inquietude (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 97).

Relacionando o pensamento do autor às imagens da performance em questão, podemos vislumbrar a dialética do olhar ou o jogo do esvaziamento em Didi-Huberman não como uma busca a uma alma que se esconde por de trás do ato performático, uma busca ontológica. Mas como um lugar – ou não-lugar - que se desenha relacionalmente *entre* o observador e o observado, bem como *entre* o performer e os objetos que ele se utiliza para tal ato.

Durante todo o vídeo, Peixoto joga com as fronteiras e normas de identidades binárias. Visto isso, sobre tais “embaralhamentos” e utilização de determinados utensílios e objetos nestes processos, Louro (2004) também se volta às *drag queens*. Para ela,

A *drag* escancara a construtividade dos gêneros. Perambulando por um território inabitável, confundindo e tumultuando, sua figura passa a indicar que a fronteira está muito perto e que pode ser visitada a qualquer momento. Ela assume a transitoriedade, ela se satisfaz com justaposições inesperadas e com as misturas. A *drag* é mais de um. Mais de uma identidade. Mais de um gênero, propositalmente ambígua em sua sexualidade e em seus afetos (LOURO, 2004, p. 20-21).

Seria exagerado compararmos as visualidades que o cantor nos oferece às paródias *drag* das quais fala Louro, mas as suas caracterizações nos trazem as ilustrações do que a autora discorre quanto ao trânsito de gêneros, as performances potencialmente subversivas, a ambiguidade, a fronteira. Além disso, outras imagens nos remetem ao que Butler trataria como “problemas de gênero” (2014), sujeitos que não se adequam ao binarismo de gênero (masculino-feminino) dentro de uma heteronormatividade (Figuras 29 e 30). São os sujeitos “*freaks*”, estranhos, que vivem à margem como monstros, e que funcionam para uma ordem social heteronormativa como formas indicativas de até onde os corpos socialmente legíveis – e legitimados – podem e devem ir.

Figura 29 – O cantor também se utiliza de elementos atribuídos às feminilidades.



Fonte: frame do videoclipe no *YouTube*

Figura 30 – Um “*gender trouble*” (“problema/ perturbação de gênero”)?



Fonte: frame do videoclipe no *YouTube*.

As batidas fortes no som e a transição das imagens dão um ar psicodélico ao vídeo, enquanto o cantor continua a canção simples, com versos curtos que se repetem e aparentam relatar uma relação de confiança, amor e dependência (física e psicológica) com um traficante:

Meu corpo é magnífico/ Eu tenho um belo rosto/
 Porque eu confio no meu traficante/ [...] Eu não tenho problemas/
 Porque eu confio no meu traficante/
 Eu não tenho problemas/ [...] Minha vida é maravilhosa porque eu confio no meu

traficante/ Eu confio no meu traficante/ eu confio no meu traficante/ Eu confio no meu traficante/ Eu confio no meu traficante (PEIXOTO, 2011. Tradução nossa).

Carregada de elementos sonoros que se sobrepõem, a canção causa um estranhamento. Mais expressivamente, batidas que remetem a músicas disco 1970, bem como uma espécie de rap - em sons graves, “*bass*”, que são acompanhados por versos na voz de outra pessoa que não figura no vídeo - além de sons de guitarra, mesclados a efeitos de sintetizador. Equipamentos de fumaça e luzes que se assemelham a lasers de cor verde, como aqueles que podem ser vistos nas boates, compõem a ambientação de várias passagens do vídeo. Sombras são exploradas como uma forma de mostrar e esconder as imagens que se alternam rapidamente entre a performance do cantor ao lado do *DJ*, no que se assimila a uma apresentação “ao vivo” em alguma casa de show. Por todos esses fatores, parece-nos que, mais que uma captação do “ao vivo”, somos designados à impossibilidade de uma captação integral, mas de fragmentos que são recebidos de maneira similar à que se obtém no acesso aos arquivos. Similar pela diferença de sua captação em cada relação mediada. Ainda de acordo com Rancière,

É o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra” (RANCIÈRE. 2012, p. 26).

Isso se dá por conta do que o filósofo nomeia como “repertório” (Rancière, 2012), como um processo, nas diferentes experiências sensíveis e físicas que subjetivamente, e individualmente, os sujeitos contatam, percorrem ou experimentam ao longo de suas vidas, atribuindo significados distintos aos fenômenos que observam, baseados na comparação, assimilação ou distinção do que já compreendem, no exercício de novas compreensões. Portanto, sustenta-se a afirmativa de que novas visualizações de um mesmo videoclipe o atualizem, pelas novas leituras potentes que ficam suspensas entre o artista e as audiências. Indo um pouco mais além, podemos inclusive deslocar a busca por uma configuração da performance no videoclipe para afirmar que estes produtos, em sua potência de efeito ou corporificação de presença sejam, em si, performances. Mais que reconhecermos e compreendermos as formas de construção de performances nos videoclipes, podemos pensar, neste sentido, estes produtos enquanto performances em si mesmos.

Nos aproximamos, neste estágio de produção dos videoclipes, a partir da influência das mídias digitais, do que Sá (2016) aborda como o “videoclipe pós-MTV”. A autora averigua como neste momento, diversas produções heterogêneas são dispostas em conjunto na web, e ganham sentido a partir dos olhares e ações de fãs e *haters*⁴⁸ que, por sua vez, opinam sobre, reproduzem, parodiam e compartilham estas produções, de modo a espaiá-las por diversas redes sociais. Nos comentários abaixo dos vídeos em espaços como o YouTube, por exemplo, nas diferentes redes sociais, na elaboração de paródias, de memes, de forma positiva ou negativa para o artista, se montaria uma rede de circulação destas produções que não se adequam à antiga noção de produção de videoclipes, que teria, anteriormente, o intuito delimitado de promoção para determinada canção.

Esta reconfiguração no modo de produção e consumo de videoclipes nos faz atentar para outras formas de observação e análise que estes produtos, em constantes reconfigurações, exigem. A abordagem de nordestinidades, masculinidades, feminilidades e indefinições de gênero construídas por cantores em videoclipes, por exemplo, podem apontar para a necessidade de um olhar conjuntural (Grossberg, 2010) destes produtos, num apontamento para o exercício de observação e entendimento de disputas e renegociações que são desveladas entre diferentes propriedades, como as noções de gênero, cultura, mídias e audiência.

⁴⁸ *Haters* são aqui compreendidos como um grupo de pessoas com atuação oposta a dos fãs dos artistas. Enquanto os fãs trabalhariam de forma a exaltar as produções e o cantor, os haters, de modo inverso, atuam com críticas ou até mesmo ridicularizando as produções nos espaços comuns.

4 POR UMA ANÁLISE CONJUNTURAL DAS PERFORMANCES NA MÚSICA POPULAR MASSIVA

Nos capítulos anteriores, visualizamos as influências que as referências musicais de Hooker e Peixoto, que também apontam seus contextos geracionais, exercem na construção de suas performances, ao passo em que também possibilitam uma narrativa de autenticidade por parte de ambos. Ou seja, ao mesmo tempo em que essas influências podem ser localizadas em determinados aspectos de seus figurinos, músicas ou danças, estes mesmos referenciais possibilitam a construção de discursos de singularidade por parte dos dois cantores que aqui analisamos, como uma forma de reutilização – e individualização – de determinados aspectos anteriores, de outra forma de utilização para ferramentas similares.

Com isso, e o decorrente afastamento de modelos masculinos idealizados no sertão, sustentamos a possibilidade de entendimento destas performances como heterotopias (Foucault, 2013) de um macho discursivamente nordestino, como construções que não se adequam a normatividades culturais ou populares ao mesmo tempo em que não as negam, e que exibem o caráter de construto destas próprias noções hegemônicas de estar e ser homem.

Vimos, também, a forma como os cantores dialogam em suas produções com outros artistas compreendidos como locais ou globais (Latour, 1994), e como estas produções que não se limitam a nenhuma das localidades fluem, utilizando-se de estéticas e propriedades “populares” e “pop” – na distinção por alguns realizada entre “*folk*” e “*mass media*” -, exemplificando as porosidades entre estes dois entendimentos e outras formas de construção performáticas que não reivindicam um regionalismo cristalino ou saudosista, conservador.

Nas (des)construções visuais performáticas, localizamos a adoção de feminilidades e masculinidades em videoclipes que apontam tanto o endereçamento de suas produções a determinados públicos-alvo, dentro de normas de funcionamento de gêneros musicais, quanto à potência de discussão das performances de gênero (Butler, 2015) – masculino/ feminino – a partir da história (em contínuo processo de revisão e escrita) e, principalmente, de contribuições feministas, dos estudos *queer* e sobre masculinidades, sempre pela perspectiva da diferença.

Nos trajetos e configurações dos videoclipes em diferentes períodos, compreendemos a utilização desta forma de associação imagem-som por diferentes artistas, a partir de influências estéticas e de linguagens do cinema e do Rock, além do condicionamento de

tecnologias nos diferentes períodos e contextos de sua produção. Nas fissuras do “ao vivo” ou “gravado”, vimos também as diferentes formas possíveis para leitura de uma mesma produção, e a potência do videoclipe enquanto performance em si. Diante desses fatores, compreendemos como estes audiovisuais potencialmente se atualizam, e nos deparamos com a incapacidade de análises que forneçam uma compreensão completa das propostas dos cantores e suas produções audiovisuais, a impossibilidade de análises que deem conta da totalidade de leituras e associações possíveis para as imagens e sons dos videoclipes enquanto performances.

Com as ferramentas da internet, compreendemos as novas formas de produção e circulação destes produtos, além dos reflexos comportamentais de jovens e adultos contidos no conteúdo de produções imagéticas e sonoras de Peixoto e Hooker, como no caso das *nudes* e *crushes*, por exemplo, que complexificam as noções de pertencimento e de hábitos, ainda que virtuais, para além de fronteiras geográficas regionais.

Todos estes diferentes percursos possíveis apontam para a compreensão de performers e performances que não se enquadram dentro de moldes normativos de masculinidade. São pistas que expõem a potencialidade – e mesmo a necessidade – do desenvolvimento de uma forma conjuntural de análise para estas produções. As próprias lógicas do “videoclipe pós-MTV”, como traz Pereira de Sá (2016), e onde se contextualiza a maior parte dos videoclipes que aqui observamos, demonstram as diferentes linhas de fuga e as diferentes dimensões que agem numa mesma produção audiovisual. Neste cenário, uma proposta teórico-metodológica para análises conjunturais dos videoclipes pós-MTV podem ser uma possibilidade de contextualização das normas e ambientes de atuação dos cantores e da produção de suas performances.

4.1 As associações *gender* + *genre* no videoclipe pós-MTV

As marcas dos gêneros musicais configuram premissas de atuação nas produções de Daniel Peixoto e Johnny Hooker, e estão refletidos nas sonoridades e visualidades dos seus videoclipes. Ainda assim, essas premissas ou lógicas de organização não funcionam como engessamento para a atuação dos cantores, e não anulam a possibilidade de engajamento em performances de gênero (Butler, 2015) nas suas produções, que podem ser associadas às

referências musicais dos artistas e, ao mesmo tempo, serem ações de inadequação aos moldes regionalistas do masculino. Esses casos apontam para a necessidade de abordagem conjunta, das lógicas dos gêneros musicais associados aos posicionamentos de identidade de gênero, como formas condicionantes de produção, e como forma de leitura possível destes videoclipes, numa associação (*gender-genre*) que decorre nas corporalidades assumidas pelos artistas em performances.

O cruzamento de aspectos diversos - como as discussões sobre identidade de gênero, as marcas dos gêneros musicais, além das problematizações acerca de aspectos culturais (regionalidades/ nordestinidades), entre outros - numa mesma performance, pode ser exemplificado no videoclipe “*Flei*” (2014), de Peixoto em parceria com DJ Chernobyl. Gravado em Fortaleza e com quase 46 mil acessos, a maior parte de suas cenas é feita em diferentes locais abertos da capital, como o centro da cidade e mercados populares. Quanto a isso, podemos ver em Hall e Woodward (2009) como algumas características podem demarcar tão fortemente as culturas, como as religiões e a comida, em seus modos de preparo – cozida, assada, crua – e em diferentes momentos, sejam religiosos, de comemorações e de festas, bem como nos momentos rotineiros.

A cozinha estabelece uma identidade entre nós - como seres humanos (isto é, nossa cultura) - e nossa comida (isto é, a natureza). A cozinha é o meio universal pelo qual a natureza é transformada em cultura. A cozinha é também uma linguagem por meio da qual “falamos” sobre nós próprios e sobre nossos lugares no mundo (HALL; WOODWARD, 2009, p. 42).

Poderíamos acrescentar ainda as vestimentas, as roupas que cobrem o corpo e dão a ele expressões, caracterizações, e estabelecem formas de comunicação. Nesse sentido, poucos espaços concentram tantas dessas culturalidades (religiosidade, culinária, vestimentas) como os mercados e as feiras populares, como os utilizados por Peixoto no vídeo (Figura 31). Neste espaço em específico, podemos averiguar novamente os embaralhamentos entre pop e popular, entre as noções de “localidade” e “cosmopolitismo”, em espaços que são, ao mesmo tempo, pertencentes a uma metrópole e subjugados por ela - enquanto periferias -, ainda que se situem, em alguns casos, na própria região central (geográfica) da cidade.

Figura 31 - Espetinhos, milho cozido e outros alimentos típicos são exibidos no videoclipe.



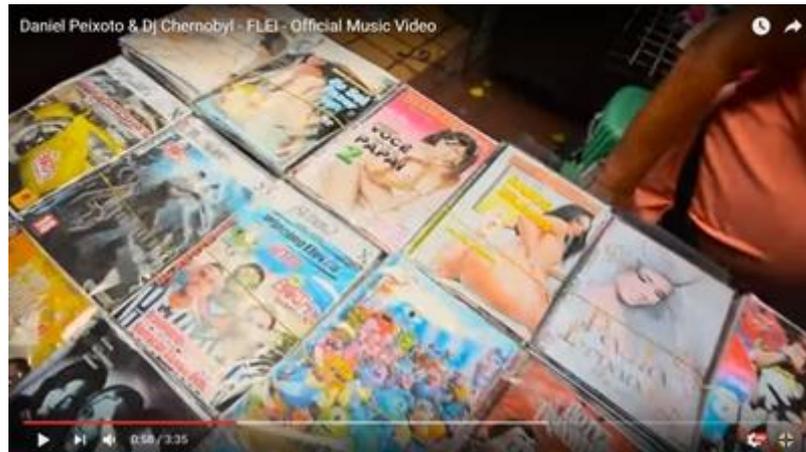
Fonte: Frame do videoclipe “Flei”, no YouTube

Já o “*Flei*”, título da música, é, como citamos em capítulos anteriores, uma adaptação utilizada por Peixoto para a expressão *fleur-de-rose*, ou “beijo-grego”, como se chama popularmente o sexo oral-anal no Brasil. A adaptação é implicitamente destacada em alguns trechos da música que são entoados pelo cantor, em ritmações das estrofes características de gêneros pop como o brega e o tecnobrega:

Meu amigo eu vou lhe ensinar
 A nova moda que vem do Ceará (vem do Pará)
 Bote essa língua pra balançar
 Como uma cobra toda pra picar
 Fazendo o *flei* devagar
 Até o olho revirar. (PEIXOTO, 2011, [s.p]).

Este trecho da música faz, basicamente, o ensinamento da prática do sexo oral-anal e, simultaneamente, uma descrição de como ele deve acontecer. Além disso, gemidos graves e agudos são inseridos na canção, enquanto homens, mulheres e crianças, incluindo o próprio filho de Peixoto, aparecem cortando cabelo, vendendo ou comprando roupas, ou dançando em meio aos vendedores de CDs e DVDs pirateados (Figura 32).

Figura 32 - DVDs pornográficos, shows e games são comercializados "ilegalmente".



Fonte: Frame do videoclipe “Flei”, no YouTube

Estratégias das inscrições dos gêneros musicais e de endereçamento deste videoclipe (e canção) podem ser vistos aqui, numa alusão a parte do universo de distribuição da música tecnobrega. Em estudo sobre a criação musical do tecnobrega paraense, Chada e Moraes Filho (2013) destacam como

As dinâmicas de produção e circulação dão a tônica da ascensão atual do tecnobrega, pautada em sua relativa autonomia frente à mídia convencional. O barateamento de custos de produção e a pirataria na comercialização de CDs são óbvias explicações para o crescimento deste modelo de produção musical. Mas ele não está descolado do sucesso do ritmo nas festas dançantes de aparelhagem e da divulgação por meios mais convencionais como o rádio e a televisão. A principal fonte de renda bandas e artistas do tecnobrega não é a venda dos CDs, que tem como função a divulgação e a popularização das músicas tocadas nos shows. Estes são a principal fonte de faturamento (CHADA, MORAES FILHO, 2013, p. 131).

Assim, a pirataria ou distribuição de CDs e DVDs por artistas de ritmos periféricos, e independentes das grandes gravadoras funciona como estratégia de circulação e consumo pelas classes mais populares, como acontece frequentemente com as bandas de forró eletrônico, de música brega e, no que se pode afirmar como uma clara referência nesta música de Peixoto, no tecnobrega paraense, conhecido pelas festas de aparelhagens.

O “popstar do *melody*”, como Peixoto é anunciado no vídeo, relata a influência da música paraense na sua carreira destacando como adora “[...] os sons brasileiros da Gaby

Amarantos e essa galera do ‘gheto paraense’” (PEIXOTO, 2011, p.32)⁴⁹. Além das sonoridades que demarcam o ritmo desse estilo em sintetizadores no videoclipe, mulheres, que aparentemente não ouviam a música de Peixoto, dançam de forma sincronizada com o áudio que o espectador do videoclipe ouve (Figura 33), em passos que remetem a esse estilo musical.

Figura 33 - Mulheres dançam coreografias similares às do tecnobrega.



Fonte: Frame do videoclipe “Flei”, no YouTube

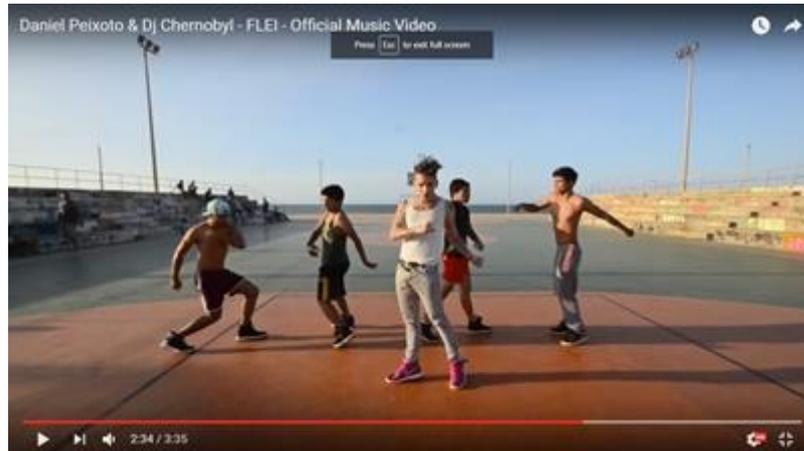
Além da dança que remete ao tecnobrega, outro estilo que também recebe destaque no videoclipe em questão é a dança de rua, ou *street dance*, em cenas que o cantor interage com o grupo *The Titans*⁵⁰. Neste momento, outros embaralhamentos acontecem em vídeo. Ao mesmo tempo em que a gíria para o sexo oral-anal é entoada por um cantor que recusa uma masculinidade heteronormativa, o ritmo e a letra da canção são complementados em vídeo por um grupo de dança de rua (Figura 34) – grupos comuns nos imaginários do rap ou do hip hop – numa quadra de futsal. A referência nos faz atentar para as influências também notáveis de MCs e rappers na construção dos estilos de cantores brasileiros no funk carioca, no pagode baiano e na música brega (pernambucana e paraense, também), através das roupas, das joias, enfim, de certo senso de cosmopolitismo e “ostentação”. No espaço, também são mostrados jovens a praticar esportes (Figura 35). As delimitações do que socialmente é compreendido como espaços de ocupação, danças, práticas ou estilos gays e/ ou heterossexuais são

⁴⁹ Na entrevista fornecida à Cariri Revista, introduzida no primeiro capítulo deste trabalho.

⁵⁰ Conforme creditado na descrição do videoclipe, disponível para visualização na rede social YouTube.

complexificadas, borradas, deslocando lugares comuns de masculinidades heterossexuais ou homossexuais.

Figura 34 - Peixoto se junta ao grupo de dança de rua.



Fonte: Frame do videoclipe “Flei”, no YouTube.

Figura 35 - Danças e esportes se misturam no mesmo espaço.



Fonte: Frame do videoclipe “Flei”, no YouTube.

Mas esses cruzamentos se dão de maneira sutil. As imagens não reproduzem o erotismo trazido na canção – ainda que em tom de brincadeira –, a não ser em pequenos fragmentos, observados nos gestos do cantor e dos participantes do vídeo, que usam a língua,

mexem os quadris e os glúteos, em imagens editadas e cortadas rapidamente para as paisagens comuns utilizadas para a filmagem. Mais comuns que o esperado tom erótico anunciado na letra da canção, podemos visualizar, em vídeo, a influência de efeitos especiais em frases que se sobrepõem às cenas, com trechos da música, ou na coloração de diversos objetos (Figura 36), numa forma de edição das imagens que remete à *pop art*.

Figura 36 - A língua colorida de Hooker remonta a tendências da *pop art* enquanto simula um "beijo grego".



Fonte: Frame do videoclipe “Flei”, no YouTube.

Podemos ver, com a utilização de uma estética que remete à *pop art* e todo imaginário acionado a partir dela (de produção em massa, das cores intensas e vibrantes, da efemeridade), uma articulação com os próprios entendimentos entre a *pop art* e a música pop que, nos primórdios,

[...] foi associada ao que ‘pipoca’, ao que não se consegue parar de mastigar. Embora esses aspectos do descarte e da serialidade das indústrias culturais tenham sido vistos como marcas negativas, com o tempo eles também passaram a ser vistos como táticas de fluidez diante das pesadas fronteiras das culturas ditas de elite (JANOTTI JR., 2016, p. 114).

Os exemplos que visualizamos nas análises ao longo de todo o trabalho, inclusive em “Flei”, de Peixoto, nos levam a uma sintonia com o pensamento de Grossberg (2010), de que “[...] as práticas culturais (ou discursivas) importam porque são cruciais para a construção de

contextos e formas específicos da vida humana” (GROSSBERG, 2010, p. 23, **tradução nossa**). Isso nos faz pensar como a consideração das influências que os cruzamentos de gêneros musicais e identidades de gênero (*genre-gender*) embutem - ou mesmo condicionam - na produção de performances podem ser fundamentais para um entendimento acerca das construções de masculinidades na música, ou mesmo as desconstruções dessas masculinidades em termos hegemônicos. Pela necessidade de uma contextualização radical (Grossberg, 2010) para compreensão de condições e formas de vida humana – e aqui, em adaptação, da construção de performances de nordestinidades -, a partir de uma perspectiva fundada nos Estudos Culturais, visualiza-se a necessidade de equilíbrio entre (pelo menos) as duas perspectivas destas análises propostas nessa pesquisa, as de gêneros musicais e de identidade de gênero, de maneira associada. Como observamos, não há possibilidade de observação das produções de Peixoto e Hooker sob um único aspecto, visto que, ainda que expressem resistência a heteronormatividades de gênero ou de nordestinidades, o fazem inseridos em lógicas mercadológicas de produção musical; e, simultaneamente, inseridos nessas mesmas lógicas mercadológicas, não são totalmente cooptados ou absorvidos passivamente por exigências destes mercados.

Observamos que os diversos gêneros musicais pelos quais transitam Peixoto e Hooker podem ser importantes elementos da construção de diferentes masculinidades, em performances configuradas nas dinâmicas da música popular massiva, performances que aparentam ser construídas a partir de um choque produtivo entre lógicas de gêneros musicais e de “performances de gênero” (Butler, 2015). Estas visualizações emergem quando os artistas desenvolvem suas produções sob inscrições de diferentes gêneros musicais (Janotti Jr., 2006), que também implicam na materialização destas masculinidades – pelos cenários evocados, letras de músicas, danças, figurinos, declarações em entrevistas, entre outros elementos. Dentre exemplos diversos ao longo da indústria da música – e, portanto, não delimitados a Peixoto e Hooker -, poderíamos citar o macho ruralista do baião, o homem cosmopolita (mas ainda conservador) do forró eletrônico, o mítico “malandro” associado ao samba, o “moleque” ostentador do funk paulista, dentre tantos outros.

Esses imaginários ou modelos não são exigências para inserção dos cantores em seus gêneros musicais de atuação, nem servem como norma a ser aplicada em todos os casos de observação destas performances. Hooker e Peixoto, por exemplo, podem ilustrar as fissuras existentes em produções como o *tecnobrega* ou o *punk* – como o cearense se descreve influenciado – na mescla com estéticas ou visualidades de outros movimentos, gêneros ou

subgêneros, como o tropicalismo e o *glam rock*, por exemplo. Entretanto há, inevitavelmente, na relação com fãs, no direcionamento da produção a determinados públicos-alvo ou na própria produção musical, a influência de linguagens, figurinos, estilos e sons que remetem ao universo de um gênero musical, ainda que em releituras.

Ainda que haja a incapacidade de um entendimento completo ou findado acerca das performances, como visto em Rancière (2012), uma vez considerada tal incompletude, não há o impedimento da realização de leituras sobre tais desconstruções masculinas no vídeo, que podem partir da observação contextual dos diversos elementos que cruzam ou que podem ser localizados nestas produções, como esboçamos, em exercício, até aqui. Neste sentido, mais do que aplicar algum procedimento metodológico padronizado sobre os objetos – e neste caso a Peixoto e Hooker –, trata-se de uma forma de observação e escuta a ser direcionada pelo que as próprias produções carregam e apresentam.

Desta forma, dadas às devidas conjunturas (Grossberg, 2010) de masculinidades de Daniel Peixoto e Johnny Hooker, é possível partimos para a observação dos diversos materiais que compõem estes diferentes personagens midiáticos, como os já citados gêneros musicais, os relatos fornecidos em entrevistas, CDs, públicos alvo e posicionamentos de gênero (masculinidades). A elaboração desta forma de abordagem teórico-metodológica *genre-gender* passa pelo percurso que desenvolvemos até aqui, de compreensão de estudos das diferenças de gênero, no que tange às masculinidades; bem como pela interrelação que pode se desvelar entre ambas as esferas, *genre-gender*, discutindo as pontualidades produzidas a partir das suas referências, dos condicionamentos ou configurações das performances em tecnologias como o videoclipe, por exemplo, além das pré-inscrições dos gêneros musicais em suas atuações como forma de endereçamento de seus trabalhos. Sobre este último aspecto, Janotti Jr. (2005) aponta como alguns cenários são parte de imaginários específicos de alguns gêneros musicais, ilustrando que

É possível falar dos cenários épicos do heavy metal, do sertão do baião, da Jamaica do reggae ou da metrópole do rap; [...] espaços associados a certas sonoridades, ou melhor dizendo, paisagens (com suas contradições, anseios e faltas) presentes na música popular massiva. (IDEM, 2005, p. 9).

Já sobre a esfera das identidades de gênero – e, aqui, de masculinidades -, Salih (2013)⁵¹ desenvolve uma apropriação dos pensamentos da feminista Judith Butler, aplicando sua interpretação de que o gênero “[...] não tem origem nem fim, de modo que é algo que ‘fazemos’, e não algo que ‘somos’” (SALIH, 2013, p. 67). Em linha de pensamento que permite um diálogo com as contribuições de Judith Butler (2015) e Salih (2013), e neste caso voltada às diferenças emergentes no interior do que se entende por masculinidades, Welzer-Lang (2004) destaca, além deste caráter processual (ou performativo) do gênero, a necessidade de observação das diferenças existentes entre os sujeitos componentes do que é posto como uma mesma categoria masculina.

O estudo concreto dos homens e do masculino mostra que os homens estão longe de ser um grupo ou uma classe homogênea, e que o que faz deles um grupo social, uma classe (os privilégios atribuídos aos homens, a aspiração de se igualar aos homens, tidos como superiores, as representações e práticas comuns...), não é suficiente para dar conta das relações *entre eles* (WELZER-LANG, 2004, P. 117).

Esses apontamentos desvelam que para o entendimento das desconstruções masculinas de Daniel Peixoto e Johnny Hooker na interrelação “*gender*” e “*genre*”, as produções audiovisuais aqui analisadas são relevantes por fornecerem visualmente diferentes corporalidades dos cantores (em variantes de cada um deles mesmos, nas diversas produções), que permitem a observação de tais questões performáticas, bem como pistas das conjunturas dos gêneros musicais que eles trabalham, no que engloba as músicas, declarações, entrevistas, públicos, críticas, dentre outros elementos. Estes produtos estão configurados pelo que Simone Pereira de Sá nomeia como “videoclipe pós MTV”. No tocante às formas de circulação destes vídeos, Sá (2016) dá destaque à audiência na

[...] distribuição dos vídeos a partir do uso das ferramentas de interação, que incluem a contagem das visualizações, a avaliação (curtir ou não), o compartilhamento em outras redes sociais e os comentários, que constituem uma rede sócio-técnica caracterizada pela controvérsia e disputa em torno dos múltiplos sentidos das produções áudio-visuais (IDEM, 2016, p. 12).

⁵¹ Dentre elas, BUTLER, Judith. Problemas de Gênero. Feminismo e subversão das identidades. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

A partir destes diferentes fatores, uma das possibilidades de entrada na compreensão das masculinidades desconstruídas em performance pelos cantores nordestinos pode estar numa associação da proposta de análise de contextualização radical em Grossberg (2010) às contribuições de Butler (2015) sobre as “estruturas de interpelação”. Pensando os limites do reconhecimento, a autora reflete sobre a existência de uma estrutura de interpelação e das potencialidades de fornecimento de “relatos de si mesmo” pelo sujeito. Como Hooker e Peixoto pretendem se construir musicalmente, sob as lógicas dos gêneros musicais e suas construções inadequadas de identidades de gênero, ou seja, o que eles pensam em produzir e transmitir, pode ser uma questão indecifrável (ao menos em sua totalidade), mas leituras de suas nordestinidades na música podem se fazer possíveis a partir das pistas que eles inserem nestes relatos e construções de si mesmos em performances.

Sobre estes “relatos de si mesmo”, Butler (2015) postula que eles são fornecidos a partir de uma ação interpelativa. Os relatos não nascem de si, ou pelo menos não somente de si mesmos, mas são acionados por um jogo de alteridades. A autora também destaca a opacidade neste processo, ou seja, a incapacidade de uma resposta definitiva sobre de onde viemos e como chegamos onde estamos de maneira narrativa ou direta. O relato de si mesmo pode ser feito através de códigos e linguagens que precedem o próprio sujeito, e que também o moldam.

Os relatos fornecidos no momento da interpelação, também são constituídos pelo silêncio, pelas expressões faciais e corporais que estão além do aspecto verbal. Ainda na visão da autora, estes gestos podem ser lidos por estarem inseridos nos mesmos códigos e linguagens que se contextualizam e contextualizam socialmente os sujeitos, no que compreendemos como códigos de linguagem compartilhados. É também fundamental a consideração de que estes relatos oferecidos são possíveis apenas de maneira fragmentada, parcial, nas interpelações que se desenvolvem com o(s) outro(s). A elaboração e fornecimento de um relato de si torna-se possível 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 desposseção.

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).

Partindo destas considerações sobre uma estrutura de interpelação e de relações de alteridade, podemos considerar a possibilidade de outras estruturas existentes – ou da reconfiguração de tal estrutura - nas conjunturas da música popular massiva. Ao mesmo tempo, estas estruturas podem continuar se redefinindo em diferentes gêneros musicais, abarcando diversas produções e montando um contexto onde músicas, vídeos, entrevistas e demais elementos são partes dos processos que constituem personagens midiáticos. Neste sentido, poderíamos partir dos apontamentos de Janotti Jr. e Alcantara (2016) a respeito desse movimento de configuração de estruturas de interpelação na música popular massiva.

4.2 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 não presentes nas produções - dos cantores Peixoto e Johnny Hooker. Aqui tratamos da construção de assinaturas ou feixes discursivos que compõem um personagem midiático. 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 dentro de um entendimento de representação, mas sim de assinaturas que nos interpelam e colocam em cenas sujeitos atuantes 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 (2008) apresenta sobre as atuações em documentários, ou seja, uma *mise-en-scene*, 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 “auto-representado” neste processo, e sim a observação de sua constituição pelo próprio processo performático. Essa *mise-en-scene* de si pressupõe tecnologias que agenciam posturas corporais, competências tecnológicas, artefatos sócio-técnicos, diferentes experiências globais e/ ou 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.

Com isso, podemos compreender 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” (ou do videoclipe). 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.

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).

Partindo dessa premissa, antes de se estar diante de veracidade dos relatos, se faz 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 e 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, que marcam grande parte das produções de Daniel Peixoto e Johnny Hooker?

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 escutas conexas⁵² que integram música, audiovisual, entrevistas, participação em filmes e novelas, etc. Desta forma, para averiguarmos possíveis configurações de estruturas de interpelação na música popular massiva, condicionantes de relatos de si nestes produtos, partimos da observação de questões como, por exemplo, a materialidade onde está inscrito ou expresso esse relato. Aqui, nos

⁵² “Escuta conexa” como um conjunto de heterogeneidades que, associadamente, compõem um mesmo elemento. “Estamos então diante da ideia de que, como fenômeno comunicacional, a música pode ser um acessório ou um som entre outros” (JANOTTI JR; FALCÃO DE ALMEIDA, 2015, p. 13).

referimos especificamente a uma possibilidade de inscrição do relato de si através do videoclipe “pós-MTV” (Pereira de Sá, 2016). Na música popular massiva como um todo, outras tantas formas de inscrição e materialização se fariam possíveis, como nos shows ao vivo, nos álbuns 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*? Vídeos reproduzidos na TV ou buscados na web? Biografias em livros ou programas de crítica musical? Neste caso, as produções são disponibilizadas especificamente – ou principalmente – na rede social YouTube, mas circulam igualmente pelas diversas redes sociais, canais de TV, sites de notícias, dentre outras mídias.

Sobre a composição destes relatos, se não buscamos uma verdade por trás de uma suposta representação, logo o interprete não seria deslegitimado a relatar o que “não compôs”. Além disso, a composição nunca seria findada em si, mas algo parcial que potencialmente escapa, se dilui, se modifica na sua invocação presente – de quem ouve - e nas releituras (ou audições) futuras. 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.

Com isso, 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” discursivamente. 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 conhecer - ou não, no caso de uma música ou cantor que afete negativamente o espectador.

Nesse sentido, também é preciso atentar para os públicos-alvo da produção/ relato. As inscrições que os gêneros musicais embutem nestes produtos ou formulação de relatos de si apontam para um outro, mas não um qualquer, e sim um público próprio, que se espria 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). 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.

Marcas de opacidade e despossessão talvez fossem ainda mais evidenciáveis se amplificássemos um recorte para a transição de temáticas das faixas de um disco, como o próprio “Eu Vou Fazer uma Macumba Pra Te Amarrar Maldito” (2014), de Johnny Hooker, bem como das diferentes figuras que os intérpretes assumem ao longo de uma carreira musical, expressando-se por meio dos figurinos, dos discos, das apresentações ao vivo, dos videoclipes. Johnny Hooker, especificamente, sobre pretensões da carreira, declara que na sua “próxima fase vai ser outro personagem, vai ser outro [...] show, outra narrativa, outra historinha que a gente vai contar”, assim como também afirma que incorpora, em palco, um Deus do desejo que chegara ao Recife, numa narrativa de show que vai “da fossa ao carnaval”⁵³. São pontos de partida para uma análise de possíveis construções de relatos de si mesmo, contextualizados nas propostas lançadas pelo cantor.

4.3 Johnny, o autorrelato de uma puta

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 linguagens 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 configurar os relatos de si, em meio às particularidades ou configurações da música popular massiva. Continuamos a priorizar os pontos que já explicitamos, como a materialidade da inscrição, a sua configuração, as possíveis interpelações e a opacidade e despossessão nestes produtos (relatos).

Também já observamos que Johnny Hooker afirma que a escolha do “*Hooker*” (ou puta e, por isso, o título deste tópico) foi feita por cumplicidade a uma namorada que teve na adolescência, e que violentamente assim era denominada pelos colegas de sala: como puta. Aqui já se enuncia parte do jogo que atravessará o personagem. Se por um lado “puta” é um

⁵³ Em entrevista concedida durante o programa Metrópolis, do canal Futura. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=SODTx4RDw4U> >. Acesso em 03 de junho de 2016.

estigma social, por outro ela se transforma em potência, aquela que fica com muitos, que vive uma vida às avessas ou que vivencia alguma resistência às heteronormatividades.

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 se vê 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?⁵⁴.

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 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.

Expandindo esse exercício de observação conjuntural em Hooker e dos relatos e construções de si mesmo no videoclipe, encontramos mais pistas em “Alma sebosa”, publicado na conta oficial do cantor no *Youtube* em setembro de 2015. O vídeo contabiliza mais de 1.800.000 visualizações, foi dirigido por Giovanna Machline, com roteiro do próprio cantor e figurino de Edy Galvão. A música recebeu maior promoção após ser veiculada na novela “Geração Brasil” (2014), da TV Globo, exibida no horário das dezenove horas.

⁵⁴ Entrevista concedida ao Mais TV/ Mais PB. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=yiV2hvk7DYo> >. Acesso em 03 de junho de 2016.

A ambientação é feita num cenário de bar/ *cabaret*, que remete novamente à lembrança do “Chão de Estrelas”, bar do filme “Tatuagem” (de Hilton Lacerda, 2013). Logo no início, são exibidas imagens de sujeitos de diferentes feminilidades, incluindo uma participação especial de Zélia Duncan, cantora de MPB, num ambiente composto por sujeitos distintos que, compulsoriamente, poderiam ser lidos como homens cisgênero, mulheres cisgênero, mulheres transexuais e/ ou travestis. As imagens remontam às problematizações de Butler (2015) e Welzer-Lang (2004) quanto à diferença ou instabilidades do que se supõe um mesmo gênero. A impossibilidade de abordagem a uma categoria supostamente homogênea e estável é exemplificada nas cenas que apresentam distintas feminilidades neste ambiente comum.

Relações não convencionais (heteronormativas ou binárias) também são sucessivamente mostradas na abertura do vídeo (Figura 35), nas imagens em que “triângulos amorosos” se relacionam indiscriminadamente no ambiente de baixa luz e som alto.

Figura 37 - Relações não-monogâmicas são mostradas ao longo do videoclipe.



Fonte: Frame do videoclipe “Alma Sebosa”, no YouTube.

Já a letra da música pode ser considerada curta, configurando basicamente uma resposta de alguém que fora abandonado por quem ama. Na promessa de vingança, Hooker descreve os defeitos e as consequências retaliatórias às ações do sujeito que não corresponde às suas expectativas.

Você não me procura nem mais
 Pra saber se eu existo
 Não responde meus recados,
 Me trata feito lixo
 Se não me quiser,
 Não me procure nem mais pra foder,
 Eu insisto
 Quer saber? Eu desisto

Acha que a sua indiferença vai acabar comigo?
 Eu sobrevivo, eu sobrevivo
 Você não presta, ninguém é seu amigo
 A solidão vai ser o seu castigo
 Alma sebosa! (HOOKER, 2015, [s.p.]).

Desta forma, a música fofa, como Hooker classifica parte da narrativa de seu CD, é marcante aqui. A primeira aparição do cantor acontece logo na sequência, cercado por outros indivíduos que parecem “problemas de gênero”, barbudos com roupas brilhosas, cabelos longos e maquiagens carregadas (Figura 38).

Figura 38 - Masculinidades e feminilidades são embaralhadas por "problemas de gênero".



Fonte: Frame do videoclipe “Alma Sebosa”, no YouTube.

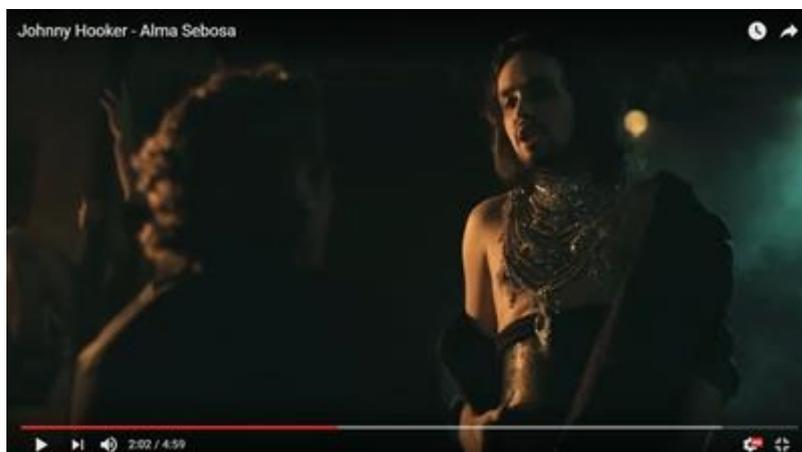
É também neste momento que é apresentado ao espectador o sujeito de “alma sebosa”, interpretado pelo ator paraibano Luiz Carlos Vasconcelos. Enquanto trocam olhares de suspense, a emulação de uma música brega é substituída, enfim, pelo início da própria canção de Hooker. Quando reaparece, o cantor já é a atração do show, dançante no pequeno palco, com um enorme colar brilhante, acompanhado em coreografia por duas dançarinas.

O som de uma guitarra delimita o ritmo da música com sua repetição constante. Brilho, cigarros, drinks, saltos e beijos são mesclados em imagens que se sobrepõem, enquanto Hooker desce do palco, se despe parcialmente e dança individualmente para o sujeito que parece ser o destinatário da mensagem contida na letra da música. Vemos uma distinção desse momento com outros gêneros musicais de grande consumo no nordeste. Como assinala Trotta (2014),

[...] no forró não há espaço simbólico para um intercâmbio entre os papéis masculino e feminino e muito menos para uma versão queer. É um gênero em que se dança “muito junto” e seguindo o protocolo estabelecido: o homem conduz a dança e a mulher o acompanha. Se abusarmos um pouco da metáfora sexual, a dança pode articular uma encenação corporal das atitudes desejáveis do próprio ato sexual: o homem conduz e a mulher seduz (TROTТА, 2014, p. 81).

Podemos verificar certa flexibilização dos apontamentos de Trotta (2014) quando reconhecemos uma permissibilidade para a dança entre duas mulheres, por exemplo, no que é lido como gestos de brincadeira ou mesmo de sensualidade, o que não se aplica aos homens dentro de certa jogabilidade do ambiente heteronormativo de consumo do forró. Mas aqui, nas emulações de uma música brega, *Hooker* segue dançando para o homem, e chega a beijar o seu afeto – ou agora desafeto – de maneira provocativa (Figura 39).

Figura 39 - Hooker dança para o homem que o faz sofrer.



Fonte: Frame do videoclipe “Alma Sebosa”, no YouTube.

O sofrimento e a dramaticidade no clipe se elevam quando, em seguida, Johnny Hooker observa esse mesmo homem trocando beijos com duas mulheres, tenta intervir e, por fim, é rejeitado, no que parece constituir uma materialização do abandono construído nos versos. Neste caso, não se sabe se as cenas são relembrações da situação vivenciada pelo eu lírico e transformada em canção (numa espécie de *flashback*), ou se, por outro lado, ilustram a continuidade destes acontecimentos e infortúnios.

Os dois – Johny Hooker e “alma sebosa” - reaparecem por uma ultima vez diante de um espelho. A sequência é fixada com uma longa cena de beijos entre os dois. No clímax, Hooker decreta, em repetidos e derradeiros versos: “a solidão vai ser o seu castigo, Alma Sebosa!”, abandonando o homem atônito (Figura 40), com ar de vingança.

Figura 40 - o "alma sebosa" é castigado com a solidão.



Fonte: Frame do videoclipe “Alma Sebosa”, no YouTube.

Desta forma, visualizamos como o sofrimento e a vingança – que podem ser atribuídos como características da música romântica/ brega ou “de fossa” -, estão emaranhados em narrativas do vídeo e de composição de cenários, personagens, de figurinos e na apresentação das distintas masculinidades e feminilidades, neste ponto já tocante às performances de gênero (Butler, 2015). Desta forma, a impossibilidade de separação *gender* e *genre* se dá ao passo em que são efetivadas ou lidas as suas inscrições multilaterais na produção da performance em vídeo.

Em outro videoclipe também de Johnny Hooker, “Amor Marginal”, de 2015, com música do mesmo CD⁵⁵, encontramos novamente a abordagem de um desejo renegado, melancólico. Assim como em “Alma Sebosa”, a canção teve sua popularidade alavancada após ser veiculada por outra novela da TV Globo, “Babilônia”, essa exibida no horário das 21 horas, o de maior audiência para este tipo de produto da emissora. Neste videoclipe, o amor e o sofrimento dão novamente o tom de sua fala, também direcionada a um outro que o faz sofrer, que ele deseja, mas se espraia para o ouvinte da canção, que figura como um “outro-outro”.

Mas o desejo não funciona exatamente ou de forma restrita como uma 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 (2007) 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 na letra da música. Elas podem ser lidas como ferramentas para que a operacionalização do “eu” (Hooker) faça acionar ideias de desejos nas palavras, numa tentativa de formular para o(s) outro(s) as imagens destes desejos de si, ainda que em incompletude. Metáforas formuladas para o(s) outro(s) que também constituem o “si”, processualmente, performativamente, com a feitura do relato.

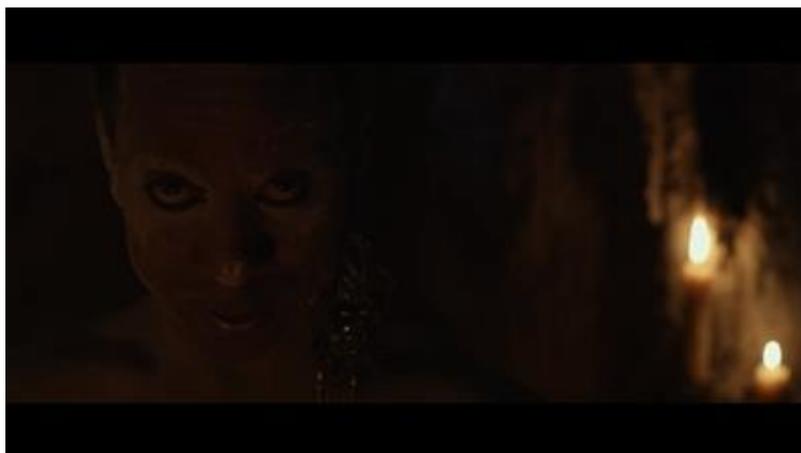
As relações de alteridade se adensam aqui: parte do relato de “si” mesmo fornecido por Hooker pode ser lido na interpelação ao outro que ele (o eu lírico) deseja; parte do “relato

⁵⁵ “Eu Vou Fazer Uma Macumba Pra Te Amarrar, Maldito!” (2015).

de si” pode estar endereçado para quem consome a música (audiências); e outra parte deste mesmo relato pode ser lido como nada mais 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 41). Esta enigmática abertura em forma de poema (reproduzida por inúmeros internautas, num exemplo de partilhas entre a personagem e seu público) cria uma assinatura de Hooker como um construtor das impossibilidades, das incompletudes das paixões e desejos, marca que irá atravessar o rol de algumas das 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 investida de formulação de uma identidade do artista, uma parte constituinte dos relatos que fornece de si como reivindicação de uma forma de reconhecimento para si.

Figura 41 - 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 história visual que expande o sonoro ou o narrado. 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 homem e a mulher que sua figura desestrutura (Figura 42).

Figura 42 - Hooker se distancia de uma "normatividade" em sua primeira aparição no videoclipe.



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

Sua caracterização *freak*, não humana ou normatizada, 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

ressignificação 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 o 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 43) antes de finalmente voltar ao mar.

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 se insere somente no triângulo ou aparição de um terceiro elemento, mas é configurado também como 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, heterossexual.

Figura 43 - 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 consideração de que

[...] 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 afro-americanos, 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 cancionário *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 fossa⁵⁶. 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.

⁵⁶ 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.

Assim, estas análises demonstram 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 (2015). 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.

Assim, por mais que aqui destaquemos que determinados enfrentamentos partam ou façam parte de inscrições prévias dos gêneros musicais nas canções e nos videoclipes, não estamos limitados a ler estes objetos e suas formas de utilização estritamente pertencentes a tais origens (e tão pouco fins). Os utensílios que são os mesmos ligados a determinados gêneros musicais, como os atribuídos a gêneros como o *glam rock* e o *punk*, que “desobedecem” normas de identidade, podem também abrir espaços para as discussões de gênero (masculino/ feminino, em binarismo) e seus trânsitos possíveis, como trabalham Lopes Louro (2004), Welzer-Lang (2004) e Butler (2015).

Assim, simultaneamente, as escritas de si que apontam para outros lugares de resistência às heteronormatividades também estão assujeitadas pelos jogos de consumo e mercados de nicho. Ter uma música na trilha sonora, no horário de maior audiência, do produto mais consumido da principal emissora do país é, ao mesmo tempo, um modo de resistência quanto às fissuras expostas no que se tem como normalidades de masculinidades supostamente estáveis e sólidas, mas também uma porta de amplificação das possibilidades inscritas pela música pop. Nestes casos, as produções culturais surgidas no seio do capitalismo – nos contextos da música popular massiva - podem até contestar suas formas dominantes, mas não escapam absolutamente de serem parte dessa complexa engrenagem.

Estes exemplos ilustram como as desconstruções masculinas nos videoclipes apontam para a construção de um modo de pensar estes elementos – figurinos, músicas, maquiagens, danças - não legíveis ou binárias como potencialidades de estudos que considerem tanto as inscrições dos gêneros musicais quanto as normas que regulam as identidades de gênero (*genre + gender*), nas negociações, disputas e embaralhamentos existentes nas performances da música popular massiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No exercício de reflexão e análise das desconstruções masculinas nos videoclipes, a partir das performances de masculinidades de Peixoto e Hooker, observamos como a compreensão destes fenômenos é possível a partir de diferentes modos de entrada. Além disso, observa-se como cada uma dessas entradas oferece leituras específicas para as pistas apresentadas nestes produtos, mas que podem se relacionar entre si. O percurso para estas conclusões se deu em processos destrinchados ao longo dos quatro capítulos que, ao fim, formam uma compreensão conjuntural das performances dos cantores, a partir de diferentes perspectivas teóricas e metodológicas.

Vimos como o contexto geracional dos artistas aqui estudados acarretou, neste caso, numa partilha ou convergências de algumas de suas referências musicais, que aparecem nas formas como se apresentam e desenvolvem suas assinaturas musicais em performances. Assim, antes de uma reprodução dos modelos utilizados pelos artistas que os precedem e os referenciam, Hooker e Peixoto fazem releituras que os singularizam e possibilitam discursos pelo reconhecimento, do que para eles parece ser uma necessária reivindicação por autenticidade. Veem-se também como as diferentes localidades e formas de apresentação destes artistas referenciais – muitos estrangeiros, inclusive – podem responder por parte dos distanciamentos que os cantores nordestinos aqui abordados apresentam, exibindo a artificialidade ou as fissuras de modelos culturais e de masculinidades regionais essencialistas, pelas relações cosmopolitas que se traçam nas formas de produção e consumo de música.

Distanciando-se dos ideais de macho nordestino, os cantores também acabam tensionando noções hegemônicas de masculinidade no próprio território onde deveria haver sua reprodução, ao menos no intuito dos discursos idealizados pelos movimentos regionalistas e, contemporaneamente, dos imaginários que atuam compulsoriamente sobre os sujeitos que habitam esta região. As diferenças que suas performances apresentam também apontam para outros modos possíveis de ser homem (ou masculino) – e mesmo de não sê-lo -, exibindo, com efeito, o caráter construtivo da própria “macheza” naturalizada. Nas adaptações das perspectivas foucaultianas (2013), vimos a possibilidade de emergências de “heterotopias” do corpo a partir de suas atuação pela e na música, na construção destes espaços outros corporalmente.

O exercício de flexibilização de contextos de localização, de tempo, e de produção de música apontou aqui como as narrativas que vão à contramão, ou que se colocam em desacordo aos modelos hegemônicos ou heteronormativos de masculinidade, não são novidades. Pelos exemplos do forró safado, de duplo sentido e do “*bepop*” de Jackson do Pandeiro, observa-se como as brechas do tradicional, do masculino ou mesmo da moralidade são, desde sempre, atravessadas, de maneira mais ou menos sutil.

Mais que isso, observamos como nas próprias produções apontadas como fundamentais na emergência e reprodução deste “tipo nordestino” há suas contradições e resistências possíveis. É o que Gonzaga ilustra ao defender a tradição (em momento simultâneo à modernização e industrialização do país) utilizando-se de produtos modernos, das novas tecnologias, como o rádio e, posteriormente, a televisão, bem como pela sua inserção nos mercados de música e da venda de vinis. No forró eletrônico, cosmopolita, mas marcadamente heteronormativo, como aponta Trotta (2014), as cantoras podem representar outras perspectivas - nas letras das canções, nas suas posturas e figurinos, no reconhecimento que recebem – que não as masculinas, movendo a posição da mulher e do feminino nestas cenas musicais, de narradas a narradoras.

A atuação de Hooker e Peixoto, utilizando-se de cenários e indumentárias locais, mas oferecendo-lhes outras funções e significados (como ocorre em “Olhos Castanhos”, por exemplo), ilustram a possibilidade de subversão do gênero através da performance, como visto em Butler (2015), e bem como aponta Foucault (1979), que onde há relações de poder pode haver resistências. Apesar de apontarem o endereçamento de suas produções a públicos-alvo e mercados de nicho, observamos como pré-inscrições de gêneros musicais podem sofrer intervenções. Quando Hooker utiliza-se do brega recifense em algumas emulações em suas canções, o exacerbado romance e sofrimento amoroso não são mais acionados – ou pelo menos não somente – através do modelo heteronormativo de casal (homem e mulher), mas também pelas marcas homoafetivas e, por momentos, quase homoeróticas em produções do pernambucano, como em “Volta” e “Alma Sebosa”.

O estudo das linguagens e trajetórias de configuração dos videoclipes também apontaram as formas de leitura destas performances enquanto produtos condicionados por tecnologias, mercados e públicos. As influências comportamentais, multilaterais entre quem produz e consome este audiovisual, é narrada desde os tempos da MTV, com a atuação dos

VJs, e continuam a ser vistas nas características do videoclipe pós-MTV. É o que se observa, por exemplo, nas letras de “*CRUSH – Manda nudes*”, de Peixoto, com os reflexos das gírias e situações que remetem a formas de interação virtuais cotidianas, na reiteração de poemas presentes nos vídeos de Hooker, como em “Amor Marginal”, bem como, mais explicitamente, nos figurinos e maquiagens reproduzidos em alguns casos pelos próprios fãs destes cantores. Observam-se os resquícios de linguagens e estéticas apontadas como fundantes do que se compreende por videoclipe nas produções atuais, mesmo as identificadas como videoclipes “pós-MTV”, como nas formas de organização dos produtos similares às da TV, ou de promoção de outras peças (e não só para promoção de uma música, que se via anteriormente), como exemplificado em “Volta”, cuja canção faz parte da trilha sonora do filme “Tatuagem” e que, em sua última imagem, exhibe um anúncio com a data de lançamento do longa-metragem.

A partir das questões postas em discussão ao longo do trabalho, o caráter participativo e de concentração de produções tão heterogêneas da web se destacam aqui, embarçando as ferramentas proporcionadas pela internet com os significados do que pode ser compreendido como o de estruturas reconfiguráveis de interpelação na música, pelas tantas convergências possibilitadas nesse meio. Com a web 2.0., das facilidades de produção e circulação dos vídeos, a partir de redes sociais como o YouTube, às formas de relação com outras culturas, outros artistas (locais e globais), e dos engajamentos de fãs e *haters* em performances de gosto, se ilustra, no videoclipe pós-MTV, que as desconstruções do macho nordestino, apesar de passarem por Peixoto e Hooker, não começam e nem se encerram neles. Vimos como estas são desconstruções multilaterais, que se descentralizam pelos diversos produtos e ações que atravessam essas performances na música – videoclipes, gêneros musicais, entrevistas, canções, críticas, compartilhamentos nas redes, figurinos –, e pelos modos de produção e leitura destes artefatos pelo artista e suas audiências, exigindo, para a compreensão das construções destas performances de masculinidades na música popular massiva, o exercício da observação dos contextos específicos a cada objeto.

No exercício deste estudo, observamos como é crescente o interesse de pesquisadoras e pesquisadores pelas discussões de gênero no campo da Comunicação, e pelas discussões de comunicação (ou de música) nos estudos mais afinados com as questões de gênero. Ao mesmo tempo, vemos que alguns destes estudos, em ambas as esferas, acabam por privilegiar um ou outro aspecto: o das dinâmicas da música popular massiva, de pré-

inscrições dos gêneros musicais (*genre*), ou das discussões acerca de identidades, reprodução, potencialização e/ ou tentativas de subversão das normas de gênero (*gender*).

A elaboração da abordagem teórico-metodológica *genre-gender* como forma de observação das desconstruções masculinas neste caso, em específico, sob as produções de Peixoto e Hooker, aponta o potencial de estudos futuros que considerem a prática analítica conjuntural. A potência que se desvela na compreensão de estudos das diferenças de gênero, no que tange às masculinidades; bem como a inter-relação que pode se traçar entre as esferas *genre-gender*, no “videoclipe pós MTV” (Sá, 2016), ilustram a gama de possibilidades para pesquisas a serem ainda desenvolvidas nesta direção.

REFERENCIAS

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.

_____. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2001.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de; CEBALLOS, Rodrigo. **Trilhas urbanas, armadilhas humanas. A construção de territórios de prazer e de dor na vivência da homossexualidade masculina no Nordeste brasileiro dos anos 1970 e 1980**. In: SCHPUN, Mônica Raisal (org.). **MASCULINIDADES**. São Paulo: Boitempo Editorial; Santa Cruz do Sul, Edunisc, 2004.

AUSLANDER, Philip. 2008. **Liveness**. Performance in a mediatized culture. 2.^a edição. Londres: Routledge.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. Feminismo e subversão das identidades. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

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

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

CHADA, Sonia; MORAES FILHO, Luiz. **Cenas Imaginárias: O processo de criação musical do tecnobrega paraense**. Revista Estudos Amazônicos, Belém: v. 10, n. 2, 2013.

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

CONNELL, R. W.; MESSERSCHMIDT, James. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Revista Estudos Feministas**, v. 21, n. 1, p. 241-242, 2013.

CONTER, Marcelo Bergamin. **LO-FI: música pop em baixa definição**. Curitiba: Appris, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia (volume I)**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia (volume II)**. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. **O abecedário de Gilles Deleuze**. Entrevista com G. Deleuze. Editoração: Brasil, Ministério da Educação, TV Escola, 2001. Paris: Éditions Montparnasse, 1997, VHS, 459min.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

FONTANELLA, Fernando Israel. **A estética do Brega: cultura de consumo e o corpo nas periferias do Recife**. 16 de maio de 2015. 145 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife. 2005.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**. A vontade de saber. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2014.

_____. **Microfísica do poder**. (Org. e trad. de Roberto Machado). Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. **O Corpo Utópico; As Heterotopias**. São Paulo, n-1 Edições, 2013.

FREUD, Sigmund. **O Inquietante**. In: Obras Completas de Sigmund (Paulo Cesar Soura, Trad. Vol. 14). São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Originalmente publicado em 1919).

GROSSBERG, Lawrence. **Cultural Studies in the future tense**. Durham: Duke University Press, 2010.

HAESBART, Rogério. **TERRITÓRIOS, IN-SEGURANÇA E RISCO EM TEMPOS DE CONTENÇÃO TERRITORIAL**. In: Póvoa Neto, H., Ferreira, A. Vainer, C., Santos M. (orgs.) *A experiência migrante: entre deslocamentos e reconstruções*. Rio de Janeiro: Garamond. 2010. p. 537-557.

HAESBART, Rogério; BRUCE, Glauco. **A DESTERRITORIALIZAÇÃO NA OBRA DE DELEUZE E GUATTARI**. Disponível em: <
<http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/download/74/72+&cd=1&hl=p t-BR&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em 19 de junho de 2016.

JANOTTI JR, Jeder. **Rock me Like the Devil**. A assinatura metálica das cenas musicais e das identidades metálicas. Recife: Livrinho de Papel Finíssimo Editora, 2014.

_____. **Além do rock: a música pop como uma máquina de agenciamentos afetivos**. Revista Eco-Pós, Rio de Janeiro: v. 19, n. 3, 2016.

_____. **MÍDIA, MÚSICA POPULAR MASSIVA E GÊNEROS MUSICAIS.** A produção de sentido no formato canção a partir de suas condições de produção e reconhecimento. Encontro Anual da Compós, 2006. Anais eletrônicos. Bauru: Universidade Estadual de São Paulo, 2006. Disponível em: < http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Janotti_midia_musica_popular_massiva_generos_musicais.pdf >. Acesso em 10 de fevereiro de 2017.

JANOTTI JR, JEDER; ALCANTARA, João. **COMO FALAR DE SI MESMO NO VIDEOCLIFE?** A música popular massiva como parte constituinte de um sujeito inacabado. CONTEMPORÂNEA. Revista de Comunicação e Cultura, Salvador: v.14, n.3, 2016.

JANOTTI JR, Jeder; FALCÃO DE ALMEIDA, Laís Barros. **Edifício Pernambuco: espacialidades da música ao vivo no projeto ExcentriCidades através de uma constelação de conceitos.** Disponível em: < http://www.compos.org.br/biblioteca/arquivocompleto_2859.pdf >. Acesso em 4 de setembro de 2016.

JANOTTI JR, Jeder; SOARES, Thiago. **O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise.** Revista Galáxia, São Paulo: n. 15, p. 91-108, jun, 2008.

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

_____. **MENTIRAS SINCERAS ME INTERESSAM.** Encontro Anual da Compós, 2014. Anais eletrônicos. Belém: Universidade Federal do Pará, 2014. Disponível em: < http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT04_COMUNICACAO_E_EXPERIENCIA_ESTETICA/sinceridade-jeder-thiago-compos_2165.pdf >. Acesso em: 10 de fevereiro de 2016.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LEMOS MONTEIRO, Tiago José. **Identidade, afeto e autenticidade: a (in)validade do discurso da ideologia do Rock no cenário musical contemporâneo.** In: FREIRE FILHO, João; JANOTTI JR., Jeder (orgs). Comunicação e música popular massiva. Salvador: Edufba, 2006.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer.** Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MISKOLCI, Richard. **O desejo da nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX.** São Paulo: Annablume Editora, 2012.

NUNES, Cícera; VIDEIRA, Piedade Lino. **O REISADO**: expressão da cultura de base africana no Cariri Cearense. Disponível em: < http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1308008249_ARQUIVO_CONL_AB2011.pdf >. Acesso em 29 de maio de 2015.

PEREIRA DE SÁ, Simone. **Somos Todos Fãs e Haters?** Cultura Pop, Afetos e Performance de Gosto nos Sites de Redes Sociais. Disponível em: < <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-2334-1.pdf> >. Acesso em 7 de setembro de 2016.

PEREIRA DE SÁ, Simone; BITTENCOURT, Luiza. Espaços urbanos e plateias virtuais: o YouTube e as transmissões de espetáculos ao vivo. **LOGOS. DOSSIÊ – Megaeventos e espaço urbano**. Edição 40, n. 24, v.1, 1º semestre 2014.

PONTES, Pedro. **Linguagem dos videoclipes e as questões do indivíduo na pós-modernidade**. Disponível em: < <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/799/608> >. Acesso em: 03 de outubro de 2014.

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

_____. **O Dissenso**. In: NOVAES, Adauto (org). A Crise da Razão. Disponível em: < <http://pt.scribd.com/doc/94629322/RANCIERE-Jacques-O-dissenso-In-NOVAES-Adauto-org-A-crise-da-razao#scribd> >. Acesso em 18 de fevereiro de 2016.

_____. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org; Editora 34, 2005.

REGEV, Motti. **Pop-Rock Music**. Cambridge: Polity, 2013.

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

_____. *Dos problemas de gênero a uma teoria da despossessão necessária*. In: BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo. Crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SALIH, S. **Judith Butler e a teoria queer**. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2012.

SOARES, Thiago. **A construção imagética dos videoclipes**: canção, gêneros e performance na análise de audiovisuais da cultura midiática. 28 de maio de 2009. 302 f. Tese (Doutorado

em Comunicação e Cultura Contemporâneas). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2009

_____. **Videoclipe - O Elogio da Desarmonia**. Recife: Livro Rápido, 2004.

TAYLOR, Diana. **O Arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TROTTA, Felipe. **No Ceará não tem disso não**. Nordestinidade e macheza no forró contemporâneo. Rio de Janeiro: Fólio Digital: Letra e Imagem, 2014.

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

TREVISAN, Michele Kapp. **A era MTV: Análise da estética de videoclipe**. Disponível em < http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3627 >. Acesso em: 05 de abril de 2014.

WELZER-LANG, Daniel. **Os homens e o masculino numa perspectiva de relações sociais de sexo**. In: SCHPUN, Mônica Raisa (org.). MASCULINIDADES. São Paulo: Boitempo Editorial; Santa Cruz do Sul, Edunisc, 2004.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

ZANETTI, Daniela; BELLO, Rafaela. **DA TV PARA A WEB 2.0: OS NOVOS USOS DO VIDEOCLIFE**. CONTEMPORÂNEA. Revista de Comunicação e Cultura, Salvador: v.10, n.3, 2012.