



Ministério da Educação – Brasil
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri – UFVJM
Minas Gerais – Brasil
Revista Vozes dos Vales: Publicações Acadêmicas
Reg.: 120.2.095 – 2011 – UFVJM
ISSN: 2238-6424
QUALIS/CAPES – LATINDEX
Nº. 06 – Ano III – 10/2014
<http://www.ufvjm.edu.br/vozes>

Além da estereotipia: o modelo de fã criativo a partir do percurso de Morrissey

Renata Spinola Caria
Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura
Universidade Federal da Bahia - UFBA – Brasil
<http://lattes.cnpq.br/6954180186162564>
E-mail: renataspinola@yahoo.com.br

Resumo: Com base na análise da produção artística do cantor inglês e ícone da música pop mundial, Steven Patrick Morrissey, discute-se acerca das práticas de fã e *fandom* contemporaneamente. Longe de se caracterizar pela alienação ou pela passividade, o fã assume uma postura criativa ao construir novos discursos a partir da produção daqueles a quem admira. Através de uma abordagem transdisciplinar, busca-se realizar uma leitura do trabalho de Morrissey como resultado do diálogo constante com seus ídolos, o que possibilita a emergência de uma produção intertextual e a construção de sua persona enquanto ídolo e exemplar de fã criativo.

Palavras-chave: Fã. Fandom. Morrissey. Fã criativo.

Introdução¹

“Oh, I can't help quoting you...”

Morrissey - The last of the famous International Playboys

Quando decidi que proporia, para o curso de doutorado, um projeto de pesquisa relacionado a música, sabia que teria um desafio grande pela frente. A temática é muito sedutora e, à primeira vista, poderia parecer muito prática, já que a música sempre esteve presente em minha vida e, confesso, ajudou-me inclusive a decidir o meu futuro profissional. Foi a partir das minhas preferências musicais que cheguei à literatura e ao curso de Letras. Apesar desta relação estreita, o exercício que precisaria executar seria bem diverso daquele que realizava ao me relacionar com as minhas preferências musicais. Se escrever sobre música tem se revelado uma tarefa difícil, escrever uma tese sobre Morrissey – a quem escuto desde os 12 anos e, também confesso, de quem sou fã – tem sido uma tarefa árdua e de grandes tensões. A minha proposta de pesquisa, portanto, parte de um ponto de vista muito particular. Pesquiso não apenas como acadêmica estudando fãs, mas também como fã que realiza pesquisa acadêmica.

O primeiro desafio a transpor durante este percurso diz respeito às noções carregadas de preconceitos e estereótipos a respeito do fã e através das quais temos sido moldados. Desconstruir estas noções e apresentar uma outra abordagem para a atividade de fã é um dos objetivos desta pesquisa. Por essa razão, assumir a posição de fã é fundamental para o desenvolvimento deste trabalho.

Em *Fandom as pathology: the consequences of characterization*, de Jolie Jenson, a autora fala sobre diversas razões que contribuem para a ideia equivocada de fã enquanto sujeito acrítico, incapaz de pensar racionalmente sobre algo e inapto para avaliar qualquer objeto com o qual esteja ligado afetivamente. Para ela, este alheamento atribuído ao fã deve-se à herança cartesiana que associa aquilo que é emocional com o imaginativo, com o irracional. Por esta lógica, segundo a autora, o emocional poderia levar a um apagamento perigoso das fronteiras entre fantasia e realidade (JENSON, 1992, p.21). Para tentar desconstruir essa ideia, Jenson vai

¹ Neste trabalho, opto por deixar as citações das canções no idioma original, por entender que as traduções poderão interferir na sonoridade e na potência do texto. As traduções das letras aparecerão em notas. Já as traduções para as citações teóricas estarão no corpo do texto e, em nota, os textos originais. São minhas todas as traduções que aparecem no texto.

demonstrar, a partir de alguns exemplos pessoais, que o envolvimento de pesquisadores e acadêmicos – orientados pela razão, pela ciência – com certos objetos de estudo pode ser comparado ao engajamento dos fãs com os seus ídolos. Quando escrevia sua dissertação sobre a comercialização da música Country nos anos de 1950, Jenson relatou que a chance de tocar em alguns objetos recuperados do acidente aéreo que levou Patsy Cline² à morte, causou-lhe arrepios. Além disso, segurar uma xícara de café feita por William Morris foi, para ela, profundamente comovente. Ela também assume a inveja que sentiu de uma colega que possuía uma escrivinha que pertenceu a John Dewey e que mantinha em seu escritório, como um troféu, um desenho emoldurado feito por William James.

Se as práticas de fãs se definem como o interesse, como o envolvimento com uma figura ou forma particular, elas se assemelham, segundo Jenson, ao trabalho empreendido por aqueles que escrevem teses ou dissertações e que, ao contrário do que se costuma conceber, são atividades carregadas de componentes emocionais já que “uma figura ou tópico pode se tornar no foco principal da vida de alguém; qualquer coisa, até as que possuem uma conexão remota com os interesses de uma pesquisa, pode ter um impacto tremendo e um apelo obsessivo”³ (JENSON, 1992, p. 21). O problema é que as conotações pejorativas sobre fãs e *fandom*⁴ impedem o emprego desses termos para descrever e explorar os engajamentos que envolvem o pesquisador e o objeto pesquisado. Além disso, a diferença entre as práticas de fãs e as atividades desenvolvidas por acadêmicos respeitáveis é estabelecida pelas velhas dicotomias que separam o racional do emocional e, acima de tudo, reforçam a distinção – e a valorização da segunda em detrimento da primeira – entre cultura de massa (que envolve o *fandom*) e alta cultura (associada às práticas acadêmicas).

Figurando costumeiramente em trabalhos acadêmicos no papel em que é mais conhecido, o de ídolo, o Morrissey-fã que se destaca e perpassa toda a sua

² Patsy Cline foi uma das cantoras mais influentes da história da música Country nos Estados Unidos.

³ “A figure or topic can become the focal point of one’s life; anything even remotely connected to one’s research interests can have tremendous impact and obsessive appeal”.

⁴ Embora a palavra *fandom* (união de *fan* – mesma acepção de *fã* em português – com o sufixo *dom*, que significa *condição ou estado de*) assumam acepções variadas em diversos textos que abordam o assunto, em geral, o termo tem sido utilizado para se fazer referência a tudo que engloba o universo (ou domínio) do fã, a sua atividade. Além disso, o termo também é utilizado para designar um grupo de pessoas que acompanha a carreira de um artista em especial. As duas acepções serão utilizadas aqui.

carreira, desde a época da sua banda, The Smiths (1982-1987), até a sua fase como artista solo (desde 1988), tem sido negligenciado. Embora muitos autores reconheçam a sua faceta fã, ainda não foram encontrados estudos que analisem o seu trabalho e a sua relação com o público como resultado da intensa atividade de fã exercida por ele. Neste texto, buscarei observar a atuação de Morrissey como representativa da função criativa do fã, tentando mostrar que o discurso do Morrissey-fã provém de um conjunto de outras vozes, de repetições, da sutura entre discursos variados em virtude da identificação com seus ídolos.

1. O fã em foco

Em linhas gerais, o termo fã é comumente empregado ao se fazer referência a uma pessoa que nutre grande admiração por um artista em particular, uma celebridade, um escritor, pessoas públicas em geral, filme, atores de cinema, programa de TV, banda. Segundo Lisa A. Lewis, na introdução de *The adoring audience: fan culture e popular media*, o fã pode ser reconhecido por qualquer pessoa pois são aqueles que vestem as cores do seu time favorito, gravam as suas novelas preferidas para assistirem após um dia de trabalho, são aqueles que conhecem, em detalhes, a vida e a trajetória do seu artista favorito e/ou permanecem por horas numa fila para conseguir os melhores lugares num show de rock (LEWIS, 1992, p.1).

Esta dedicação fervorosa a um ídolo ou objeto cultural – transformados em objetos de culto – é, muitas vezes, associada a um comportamento alienado e sem qualquer reflexão crítica sobre aquele (ou aquilo) que se admira. O fã está quase sempre representado como um consumidor alheio, manipulado, incapaz de pensar criticamente sobre o próprio comportamento. Segundo Joli Jenson, o fã é visto como resposta ao que ela chama de “sistema de estrela”. Isso significa que o fã, que só existe através desse sistema moderno de culto à celebridade, só se torna possível através dos meios de comunicação de massa. É essa relação intensa com os *mass media* que favorece a imagem de passividade atribuída ao fã.

Os estudos da recepção, desenvolvidos nos primeiros anos após a segunda grande guerra e de orientação frankfurtiana, também contribuíram para sedimentar a

ideia de passividade e alienação do fã, já que supunham a existência de um receptor passivo na outra extremidade do processo comunicacional. Diante de uma sociedade orientada pelo mercado, a recepção era encarada do ponto de vista da alienação. O fã, receptor por excelência, seria, conseqüentemente, esse sujeito alienado, consumidor compulsivo, que não mede esforços para adquirir os produtos relativos aos ídolos.

Além disso, a literatura acerca do tema é recheada de imagens de desvios comportamentais e a própria origem da palavra fã⁵ contribui para essa ideia de sujeito alienado, obnubilado. O fã é sempre associado a um fanático em potencial. Muitas descrições de disfunções psiquiátricas são também sugeridas em tentativas de análises ao comportamento de fãs. Aliado a isso, alguns exemplos de fãs que ultrapassaram a barreira do comportamento aceitável, chegando a ferir e até assassinar seus ídolos⁶, são trazidos à tona na tentativa de mapear e caracterizar a figura do fã.

Para Jenson, a literatura que explora o fã como um fenômeno cultural e social corriqueiro é escassa. O que de mais comum se observa são textos que trazem dois tipos de caracterização do fã: o sujeito solitário, obsessivo, que vive em isolamento, ou o membro de um público frenético que sofre a doença do contágio. Em ambos os casos, segundo Jenson,

O fã é visto como um ser irracional, fora de controle e que sofre interferência de forças externas. A influência da mídia, uma sociedade narcisista, o rock hipnótico e a ideia de contágio pela multidão são invocados para explicar como os fãs tornam-se vítimas do seu *fandom* e agem de maneira desviante e destrutiva” (JENSON, 2001, p.13)⁷.

Tanto um quanto outro tipo de fã são vistos como sujeitos vulneráveis aos meios de comunicação massivos: “Parece que o homem das massas poderia se

⁵ Originada do inglês *fan*, a palavra deriva de *fanatic* que, por sua vez, faz referência a alguém que se dedica excessivamente a alguém ou alguma coisa.

⁶ Mark Chapman, assassino confesso de John Lennon, foi considerado por muitos, na época do assassinato, como fã perturbado do cantor. Outro integrante dos Beatles, George Harrison, foi esfaqueado em sua residência em 1999 por um suposto fã obcecado. A cantora americana e de ascendência mexicana Selena, tida como uma das mais importantes cantoras de música latina na década de 90, foi assassinada por Yolanda Saldívar, presidente do seu fã-club, em 1995.

⁷ “The fan is seen as being irrational, out of control, and prey to a number of external forces. The influence of the media, a narcissistic society, hypnotic rock music, and crowd contagion are invoked to explain how fans become victims of their fandom, and so act in deviant and destructive ways”.

tornar facilmente uma vítima da persuasão em massa”⁸. Jenson esclarece que, nessas descrições sobre o *fandom*, os fãs sofrem de inadequação psicológica e são afeitos à influência da mídia e ao contágio de outros fãs. Além disso, os fãs desenvolvem uma relação de lealdade aos seus ídolos buscam o prestígio e sucesso de que eles gozam e uma ilusória sensação de irmandade. Em outras palavras, o fã é aquele que “incapaz de consumir suas relações sociais desejadas 'normalmente', busca o contato com a celebridade na esperança de ganhar prestígio e influência que ele necessita psicologicamente, mas que não pode alcançar na anônima e fragmentada sociedade moderna” (JENSON, 2001, p.16)⁹

Essa imagem de fã, construída através do tempo e perpetuada pelos primeiros textos que abordaram o tema, não consegue se sustentar contemporaneamente. Em outro direcionamento, os estudos recentes acerca do assunto têm refletido sobre o fã como um sujeito ativo, que consome, interage, toma iniciativa, comunica ao mercado o seu interesse e age em função de sua preferência. O fã hoje também está associado a alguém capaz de produzir uma grande variedade de material sobre aquele ou aquilo que admira, alguém que participa de atividades sociais que envolvem o seu objeto de interesse (HILLS, 2002, p.22). A esses fãs que se transformam, através dos seus objetos de culto, em produtores de material cultural a ser consumido, chamo de fã criativo.

Apesar de um olhar diferenciado lançado ao fã hoje, ídolos e fãs são posicionados em lugares distintos em função dos papéis que desempenham e, por isso, gozam de status distintos. Enquanto o segundo carrega o estigma da passividade e da alienação, o primeiro é encarado como um sujeito ativo, responsável pela criação de produtos culturais a serem consumidos por aqueles que são considerados incapazes de produzir algo semelhante. A imagem negativa do fã também pode ser questionada ao se observar que esses papéis não são fixos e que podem, muitas vezes, ser intercambiáveis. Em alguns casos, esses sujeitos que exercem o papel de ídolo também se colocam como admiradores e apresentam, em suas produções, remissões a outros autores, celebrando os seus próprios heróis. Isso favorece um esmaecimento das fronteiras que separam fãs de ídolos,

⁸ “It seems that 'mass man' could all too easily become a victim of 'mass persuasion”.

⁹ “unable to consummate his desired social relations ‘normally,’ seeks celebrity contact in the hope of gaining the prestige and influence he or she psychologically needs, but cannot achieve in anonymous, fragmented modern society”.

permitindo uma aproximação entre eles e possibilitando uma nova mirada sobre esses papéis. Assim, a produção dos ídolos pode ser encarada, sob a perspectiva do *fandom*, como resultado de uma atividade de fã e, no caso específico de Morrissey, esse intercâmbio entre os papéis de ídolos e fã é claramente manifesto e exemplifica, mais do que o comportamento ativo, o comportamento criativo do fã.

2. Morrissey: o fã em cena

Antes mesmo de se consagrar como músico e compositor, Steven Patrick Morrissey exerceu intensamente a atividade de fã. Segundo Simon Goddard, em *Songs that saved your life*, como Morrissey ainda não havia conseguido o seu espaço na cena musical da cidade inglesa de Manchester, ele era conhecido – e até ridicularizado – por estar sempre tentando se envolver no meio, mas sem fazer parte ativa dele. Morrissey escrevia dezenas de cartas e ensaios às revistas especializadas em música. Escrever sobre os ídolos e sobre bandas, artistas e filmes de sua preferência e acompanhar os amigos músicos foi a forma encontrada por ele para manter-se envolvido com o assunto que tanto interessava. Dois desses ensaios produzidos por ele, *James Dean is not dead* e *The New York Dolls*, e ainda um terceiro, *Exit Smiling*, publicado após a sua fama, são exemplares da atuação de Morrissey enquanto fã criativo. Curiosamente, foi por uma menção a um desses livros, o *The New York Dolls*, que Johnny Marr, seu futuro parceiro na banda que o alçou ao estrelato, The Smiths, ouviu falar dele pela primeira vez e se interessou em procurá-lo para firmar uma parceria musical: “Nós nos juntamos por causa do New York Dolls”¹⁰ (GODDARD, 2009, p.290).

O seu interesse pelo New York Dolls¹¹ era tanto que Morrissey fez parte de um Fã-clube da banda no Reino Unido e, assim como outros movimentos de sua atividade de fã, isso interferiu diretamente nos rumos de sua carreira. A dedicação

¹⁰ “We came together because of the New York Dolls”.

¹¹ O New York Dolls era uma banda americana de *hard rock* formada na cidade de Nova Iorque – o nome é uma alusão à cidade de origem – em 1971. A banda teve uma carreira curta; entre saídas e substituições de seus membros, a banda acabou oficialmente em 1977. Seus integrantes costumavam apresentar-se com vestimentas femininas – por isso o nome *dolls* (bonecas) –, saltos plataforma, roupas de couro e de elastano. Juntamente com bandas como o Velvet Underground, de Lou Reed, e The Stooges, liderada por Iggy Pop, o New York Dolls é considerada como precursora do *punk* e do *glam rock*.

aos seus objetos de culto não eram tomadas por ele como uma atividade menor; ela era parte de um projeto em desenvolvimento e estava diretamente relacionada à sua atuação como um também produtor de matéria cultural. Era ela que o definia. Ser fã é, nesse sentido, uma atividade de envolvimento e de produção ativa. Em diversas oportunidades Morrissey jamais se furtou de ressaltar as suas preferências culturais, fazendo referências explícitas e declarações apaixonadas aos seus ídolos:

O New York Dolls era o meu “Heartbreak Hotel” particular no sentido de que eles eram tão importante para mim quanto Elvis Presley era importante para o *Rock and Roll*. Eles eram os meus únicos amigos. Eu acreditava nisso firmemente. Eu conhecia aquelas pessoas intimamente. Eu sabia tudo sobre a vida delas. Claro que eu não sabia mas em meu jeito recolhido de ser, eu certamente achava que sabia (GODDARD, 2009, p.285)¹².

Ao citar “Heartbreak Hotel”, canção que impulsionou a carreira de Elvis Presley e inaugurou a história do Rock and Roll, Morrissey já explicita o papel de importância que o *fandom* desempenha em sua trajetória. Assim como não se pode pensar em Elvis dissociado desta canção e nem apartar a história do Rock da história de Elvis, não se deve pensar em Morrissey isoladamente, sem que seja estabelecido o vínculo devido com o New York Dolls e com a sua condição de fã, pois é ela que o define. Os papéis de ídolo e fã estão imbricados de tal forma em Morrissey que o primeiro deve ser sempre pensado como derivado do segundo.

Se por um lado, e de uma maneira bastante geral, a ideia comum de fã traz em si a noção de amor não correspondido – o que geralmente remete à condição do isolamento e da alienação – por outro, a relação entre fã e ídolo não se baseia na esperança de realização física do desejo e muito menos num alheamento que não lhe permite perceber que o investimento afetivo desta relação é empreendido apenas por ele, que assegura os vínculos através de sua dedicação. O fã normalmente tem noções bastante claras acerca do funcionamento do *fandom* e sente-se orgulhoso dele. Como é possível observar numa outra declaração de Morrissey sobre o New York Dolls, o sentimento de orgulho é uma das marcas da sua atuação enquanto fã:

Eles quase nunca vinham à Inglaterra logo nunca nos conhecemos e eles nunca me enviaram qualquer comunicação. Eu me comunicava com a secretária, o que não era a mesma coisa, mas eu não me importava. É

¹² “The New York Dolls were my private “Heartbreak Hotel” in the sense that they were as important to me as Elvis Presley was important to Rock and Roll. They were my only friends. I firmly believed that. I knew those people intimately. I knew everything about their lives. Of course, I really didn't but in my own sheltered way I certainly thought I did.”

motivo de orgulho fazer o que eu fiz naquele época. Foi a minha primeira grande aventura (GODDARD, 2009, p.288).¹³

Fazer parte de um *fandom* é considerado como algo de grande importância para os seus membros e envolve muito mais do que um exercício inócuo de adoração e idolatria ou mesmo de consumo excessivo e irrefletido de certos produtos. Os processos de consumo – e aqui faço remissão às ideias de Nestor Garcia Canclini sobre o tema – são mais complexos do que uma relação entre meios manipuladores e audiências dóceis (CANCLINI, 2008, p.59). Assim, os consumidores, e os fãs por extensão, não são tão influenciados e passivos quanto se costumava defini-los.

Para Canclini, o consumo se caracteriza como um “conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos de produtos” (CANCLINI, 2008, p.60). As práticas musicais – ouvir música, acompanhar a carreira do ídolo, comprar CDs – são práticas de consumo em que se manifestam uma “racionalidade sociopolítica interativa” (CANCLINI, 2008, p.61). Isso porque o desejo de consumir um objeto não atua como algo irracional ou independente da cultura coletiva a que se pertence. As escolhas não são baseadas em critérios apenas individuais e nem em critérios meramente comerciais. Para Canclini, o consumo se configura como uma apropriação coletiva, em relações de solidariedade, lógicas e simbólicas e está longe de se caracterizar pela passividade e pela obediência a regras impostas.

Todo fã, ao contrário da ideia de consumidor alienado atribuída a ele, é um sujeito ativo no sentido de que é alguém que participa de atividades sociais que envolvem os seus interesses e é capaz de produzir materiais variados que vão desde ensaios, resenhas críticas, traduções, a um material novo, inspirado pelos objetos de culto. O *fandom*, portanto, responde a estímulos variados e a sua prática envolve um comportamento ativo que poderá se converter em novos textos, possibilitando até que um fã assuma também o papel de ídolo, como ocorreu com Morrissey na década de 80.

À frente dos Smiths como *frontman*, Morrissey cantava e compunha todas as letras, enquanto Johnny Marr era responsável pelas guitarras e pela composição

¹³ “The hardly ever came to England so we never met and they never sent me any communications. I communicated with the secretary which wasn't quite the same thing but I didn't mind. It was just a great honour to do what I did in those days. It was the first real adventure that I ever had .”

musical. A afinidade entre eles era bastante visível e os dois compartilhavam gostos e interesses musicais. Essas traços em comum, aliás, seriam determinantes para o processo criativo da dupla já que, segundo o próprio Johnny Marr,

Quando eu topei com Morrissey, em termos de influências, foi fenomenal que estivéssemos tão sintonizados. Porque as influências que tínhamos individualmente eram muito obscuras. Então foi como uma descarga elétrica do caralho para nós dois. *Aquilo não era algo de que gostávamos. Era algo pelo que vivíamos*¹⁴ (GODDARD, 2009, p.17)(grifo meu).

Interessa destacar a dimensão dada às preferências compartilhadas pela dupla na fala de Marr: não é simplesmente algo de que se goste, mas algo pelo que se vive. Elas extrapolam os limites do gosto e se transformam em um modo de vida, interferindo de maneira marcante na produção da banda e da carreira solo de Morrissey.

O contexto de celebração dos ídolos sempre foi bastante explícito em Morrissey e se configura como uma das marcas de seu processo de composição. As homenagens aparecem em todos os âmbitos – nas letras, nas capas de discos, nos panos de fundo de palco, entre outros, porém, é no corpo de Morrissey que elas irão se destacar mais no início de sua carreira.

Desde o início dos Smiths, Morrissey adotou o topete copiado de Elvis Presley, que passou a ser a sua marca e, ainda hoje, continua o definindo. Do New York Dolls, é possível que tenha adotado o uso de adereços e algumas peças do vestuário feminino, como colares e blusas, já que os membros da banda se apresentavam travestidos de mulheres. As flores são também elementos que marcavam as performances de Morrissey. Repetindo Oscar Wilde, que costumava carregar flores e ornar-se com grandes girassóis, Morrissey adotou a prática de carregar flores em seus shows, encorajando os seus fãs a fazerem o mesmo, o que acabou por estabelecer um ritual seguido fielmente por seus fãs até os dias de hoje. Sobre isso, declarou: “Os discípulos que temos acumulado são pessoas

¹⁴ “When I came across Morrissey, in terms of influences it was pretty phenomenal that we were so in sync. Because the influences that we had individually were pretty obscure. So it was absolutely like fucking lightning bolts to the two of us. *This wasn't stuff we liked. This was stuff we lived for really*”

incrivelmente charmosas. Eles não cospem ou escarram, eles trazem flores”¹⁵ (ROBERTSON, 1988, p.13) (grifos meus).

Oscar Wilde, aliás, é considerado como o seu maior ídolo e figura como uma inspiração constante em seu trabalho. Wilde é descrito pelo próprio Morrissey como um companheiro, alguém que o auxiliou nos momentos mais difíceis de sua conturbada e solitária adolescência: “Enquanto errava pelos meus anos adolescentes, eu era uma pessoa isolada e Oscar Wilde significava muito para mim. De certa forma ele se tornou um companheiro. Se isso soa patético, essa foi a forma como aconteceu”¹⁶ (ROBERTSON, 1988, p.77). A adesão a Wilde é sempre lembrada por Morrissey que deixa claro o papel de destaque que esta relação assume para a sua produção: “Quanto mais velho ficava, a adoração aumentava. Eu nunca estou sem ele. É quase bíblico. É como carregar um rosário com você” (ROBERTSON, 1988, p.77)¹⁷.

Em 1986, o single *Bigmouth Strikes Again* dos Smiths foi lançado na Inglaterra. O vinil trazia, em uma das faixas, a inscrição “O talento toma emprestado, o gênio rouba”¹⁸, quase como uma mensagem secreta. A citação, atribuída a Oscar Wilde, pode dar um indicativo acerca do seu processo de criação e suas inúmeras referências. Lee Brooks, no artigo *Talent Borrows, Genius Steals: Morrissey and the art of appropriation*, relaciona o trabalho do *bricoleur*, conforme definição de Levi-Strauss, ao que Morrissey desenvolve em suas letras. Para ele, Morrissey reflete o espírito do *bricoleur* pois reúne material e ferramentas que estão à mão e os usa como um conjunto de relações possíveis de fato (BROOKS, 2011, p.265). No já citado artigo, Brooks tem como proposta investigar ambas as genialidade de Morrissey: de “roubar” e de justapor de maneira aparentemente aleatória o fruto desses roubos com outras referências culturais para criar uma narrativa descontínua que perpassa toda a sua carreira solo (BROOKS, 2011, p.259).

Quando afirma, ao falar de seu herói Oscar Wilde, que “nunca está sem ele”, Morrissey já assume as constantes apropriações e referências explícitas que

¹⁵ “The disciples we’ve accumulate are incredibly charming people. They don’t spit ot gob, they bring flower”.

¹⁶ “As I blundered through my late teens, I was quite isolated and Oscar Wilde meant much more to me. In a way he became a companion. If that sounds pitiful, that was the way it was”.

¹⁷ “As I get older the adoration increases. I’m never without him. It’s almost biblical. It’s like carrying your rosary around with you”.

¹⁸ “Talent borrows, genius steals”.

apresenta em seus textos. Na canção “*We hate when our friends become successful*”¹⁹, por exemplo, Morrissey traz clara referência a um famoso aforismo de Wilde: “Todo mundo sabe compadecer o sofrimento de um amigo, mas é preciso ter uma alma realmente bonita para se apreciar o sucesso de um amigo”(WILDE, 1995, p.20).

As referências a ele circundam toda a sua produção e vão desde fotos promocionais, uso constante de flores em suas performances – “Quando eu me tornei um Smith, eu comecei a usar flores porque Oscar Wilde sempre usou flores”²⁰ (ROBERTSON, 1988, p.77) – uso de panos de fundo com imagens de Wilde, às citações em letras de música. Um dos tributos mais mais explícitos está na faixa *Cemetry Gates*. Tida como uma resposta às acusações de plágio sofridas por Morrissey em razão de suas apropriações constantes – problema também enfrentado por Wilde –, a canção apresenta uma espécie de diálogo entre dois interlocutores que passeiam por um cemitério e que ganha contornos de disputa. O desafio é vencido pelo narrador – provavelmente o próprio Morrissey – que tem Oscar Wilde a seu lado, enquanto o seu oponente – e perdedor – tem a companhia de Keats e Yeats: “A dreaded sunny day/ So let's go where we're wanted/ And I meet you at the cemetry gates/ Keats and Yeats are on your side / But you lose / 'Cause weird lover Wilde is on mine”²¹.

Assim como Wilde, Shelagh Delaney também figura no rol de referências mais marcantes da carreira de Morrissey. Quando da morte da dramaturga, em 21 de Novembro de 2011, Morrissey excursionava pelos Estados Unidos e, em seu primeiro show após a notícia do desaparecimento de Delaney, ele passa a utilizar uma imagem dela como pano de fundo do seu palco e lhe presta uma homenagem: “Para a adorável Shelagh Delaney. Onde quer que esteja, muito obrigado”²². A atitude de Morrissey não expressa apenas gratidão para com a escritora, a quem muitos atribuem o título de sua musa²³, mas já revela o jogo de construção que

¹⁹ Nós odiamos quando nossos amigos se tornam bem-sucedidos.

²⁰ “As I became a Smith, I used flowers because Oscar Wilde always used flowers”.

²¹ Um tenebroso dia ensolarado / Então vamos para onde somos desejados / E eu te encontro nos portões do cemitério / Keats e Yeats estão do seu lado / Mas você perde / Porque o estranho amante Wilde está do meu.

²² “For the lovely Shelagh Delaney. Wherever you are, thank you”.

²³ O apreço de Morrissey e as suas constantes menções à Shelagh Delaney tornaram-se referências mais marcantes na carreira da escritora nos últimos anos de vida do que a sua própria

Morrissey faz de si – enquanto artista – através do outro. A dimensão exata desse jogo será melhor observada numa confissão feita à Revista New Musical Express, em 1986: “Eu nunca escondi o fato de que pelo menos 50% da minha razão de escrever pode ser atribuída a Shelagh Delaney”²⁴ (GODDARD, 2009, p.96).

Ao atribuir a Delaney a motivação para a sua atuação artística, o próprio Morrissey define a sua produção em relação aos seus objetos de admiração, permitindo pensá-la sob a perspectiva do *fandom*. Nesse sentido, o termo *admirar* não se restringe à noção de apreço, de deslumbramento, de contemplação solitária, mas abrange a ideia de conjunto, de parceria. O prefixo latino *ad-* encerra a noção de aproximação, de movimento para junto, enquanto *mirar* apresenta a ideia de olhar, enxergar, aspirar, dirigir-se para. O ato de admirar do fã, portanto, pode ser compreendido para além de um ato solitário, envolvendo a aproximação do outro, no caso o ídolo, que irá auxiliá-lo na compreensão das coisas e do mundo, dotando de movimento – e não de passividade – essa mirada que não é apenas individual e que se concretiza com o outro.

Em diversas canções é possível encontrar trechos de textos de Delaney, especialmente, *Um gosto de mel*²⁵. O texto, transformado em filme, provocou grande impacto em Morrissey. Segundo ele, “*Um gosto de Mel* teve uma influência massiva em mim. Na prática, digo, foi o único filme britânico importante nos anos de 1960... no meu ponto de vista”²⁶.

Em *This night has opened my eyes*, canção que integra a compilação *Hatful of Hollow* dos Smiths, Morrissey evoca o mote da peça de Delaney, trazendo o drama da gravidez indesejada de Jo, personagem principal. Segundo o próprio Morrissey, numa entrevista a Ian Pye para a edição de Junho de 1986 da revista *New Musical Express*, “‘This Night Has Opened My Eyes’ é uma canção sobre *Um gosto de Mel* –

produção. Em quase todos os veículos em que foi noticiada a morte da escritora, as matérias faziam referência a Morrissey e a identificavam como sua musa: NME: **Morrissey, Beatles muse Shelagh Delaney dies aged 71 - Playwright provided inspiration for tracks by The Smiths and the Fab Four** (<http://www.nme.com/news/the-smiths/60520>), MSN: **Shelagh Delaney, Morrissey muse and playwright, dies at 71** (<http://music.msn.com/music/article.aspx?news=685165>), Zap2it: **Shelagh Delaney, Morrissey muse and playwright, dead at 71** (<http://blog.zap2it.com/pop2it/2011/11/shelagh-delaney-morrissey-muse-and-playwright-dead-at-71.html>), Channel 4: **Morrissey inspiration Shelagh Delaney dies** (<http://www.channel4.com/news/morrissey-muse-shelagh-delaney-dies-aged-71>)

²⁴ “I’ve never made any secret of the fact that at least 50 per cent of my reason for writing can be blame on Shelagh Delaney”.

²⁵ Através do filme, Morrissey conheceu a peça e foi introduzido ao trabalho de Shelagh Delaney.

²⁶ “‘A Taste Of Honey’ had a massive influence on me. I mean, it was virtually the only important British film in the 1960s... as far as I’m concerned”

trazendo a peça inteira na letra. Mas nunca em minha vida eu fiz segredos sobre as minhas referências”²⁷. Para uma melhor visualização desse exercício de apropriação que Morrissey realiza, vale observar o quadro abaixo:

<p style="text-align: center;">This night has opened my eyes Morrissey</p>	<p style="text-align: center;">Um gosto de Mel - A Taste Of Honey Shelagh Delaney</p>
<p><i>In a river the colour of lead</i> <i>Immerse the baby's head</i> <i>Wrap her up in the News Of The World</i> <i>Dump her on a doorstep, girl</i> <i>This night has opened my eyes</i> <i>And I will never sleep again</i> <i>You kicked and cried like a bullied child</i> <i>A grown man of twenty-five</i> <i>Oh, he said he'd cure your ills</i> <i>But he didn't and he never will</i> <i>Oh, save your life</i> <i>Because you've only got one</i></p> <p><i>The dream has gone</i> <i>But the baby is real</i> <i>Oh, you did a good thing</i> <i>She could have been a poet</i> <i>Or, she could have been a fool</i> <i>Oh, you did a bad thing</i></p> <p><i>And I'm not happy</i> <i>And I'm not sad (...)</i>²⁸</p>	<p><i>"That river, it's the colour of lead."</i> <i>"You can't just wrap it up in a bundle of newspaper."</i> <i>"...and dump it on a doorstep."</i></p> <p><i>"Oh well, the dream's gone, but the baby's real enough."</i></p> <p><i>"I'm not sorry and I'm not glad."</i></p>

Quadro 1. Confronto entre *That night has opened my eyes*, canção dos Smiths e trechos da peça *Um gosto de Mel*, de Shelagh Delaney.

É o próprio Morrissey, portanto, quem irá definir a sua produção como resultado do diálogo com textos anteriores, especialmente aqueles produzidos por seus ídolos. Sem fazer segredos, é ele quem traça os caminhos a serem seguidos

²⁷ “‘This Night Has Opened My Eyes’ is a Taste Of Honey song - putting the entire play to words. But I have never in my life made any secrets of my reference points” Entrevista Disponível em: <http://foreverill.com/interviews/1986/mothers.htm>

²⁸ Em um rio cor de chumbo / Mergulhe a cabeça do bebê / Embrulhe-o em um jornal / Despeje-na soleira de uma porta, garota / Esta noite abriu meus olhos / E eu nunca mais dormirei novamente / Você chutou e chorou como uma criança tripudiada / Um homem feito de vinte e cinco anos / Oh, ele disse que curaria seus males / Mas ele não o fez e nunca o fará / Então, salve sua vida / Porque você só tem uma / O sonho se foi / Mas o bebê é real / Oh, você fez uma coisa boa / Ela poderia ser uma poeta / Ou ela poderia ser uma tola / Oh, você fez uma coisa ruim / E eu não estou feliz / E eu não estou triste / Uma criança descalça num balanço / Te faz lembrar a sua própria criança outra vez / Ela levou embora seus problemas / Oh, mas então, de novo / Ela deixou a dor / Então, por favor, salve sua vida / Porque você só tem uma (...)

pelo seu *fandom* para que se identifique as suas referências. Seguindo a máxima “O talentoso toma emprestado e o gênio rouba”, Morrissey se apropria de discursos advindos dos mais diversos segmentos da cultura e os combina com o seu talento como letrista, evocando um discurso que se configura como uma celebração aos heróis e uma leitura muito particular de mundo.

Conclusão

Em diálogos constantes com seus ídolos, Morrissey coloca em prática o exercício do que se chama de fã criativo, e oferece, como resultado, uma escrita em parceria com outros. Ao fazer essas alusões e apropriações a outros textos, ele aponta diretamente para uma rede de discursos à qual deseja ver-se associado; ele estabelece, sem rodeios, os rastros e as indicações para que se chegue aos seus antecessores ou, para usar o termo escolhido por Jorge Luis Borges ao analisar as afinidades de Kafka com textos anteriores, seus precursores²⁹ (BORGES, 1999, p.98). Essas remissões servem não apenas como homenagens, mas, principalmente, para o estabelecimento de Morrissey enquanto compositor. Não é simplesmente a voz dos ídolos que ecoa no seu texto, mas a sua própria voz que se firma através delas. Os textos aos quais Morrissey se volta são ressignificados e adaptados às novas situações e circunstâncias. Sobre este processo de apoderamento e ressignificação da palavra, Antoine Compagnon afirma:

O mesmo objeto, a mesma palavra muda de sentido segundo a força que se apropria dela: ela tem tanto sentido quantas são as forças suscetíveis de se apoderar dela. O sentido da citação seria, pois, a relação instantânea da coisa com a força real que a impulsiona (COMPAGNON, 2007, p.48).

Renato Cohen, em *Performance como linguagem*, considera que um dos traços da performance é a *collage* como estrutura. Numa proposta de definição, Cohen diz que *collage* “seria a justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas, ao acaso, em diversas fontes” (COHEN, ano, p.60). Para ele, a utilização da *collage* quebra com uma linguagem normativa - associada à gramática discursiva, à fala encadeada e hierarquizada - tanto em nível do verbal quanto em nível imagético. Na medida em que ocorre a ruptura desse discurso, através da

²⁹ “O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro” (BORGES, 1999, p.98).

collage, que trabalha com o fragmento, entra-se num outro discurso, que tende a ser gerativo (no sentido da livre-associação). Além disso, o trabalho da colagem é entrópico e lúdico e possibilita ao colador a sua leitura de mundo. O processo de *collage*, nesse caso, reforça a importância do colador, que passa a ser o elemento preponderante do processo. Nesse sentido, embora celebre os seus ídolos e faça circular muitas outras vozes, o trabalho de colagem empreendido por Morrissey ressalta a sua própria voz, a sua visão de mundo, mantendo-o à frente de seu texto. Ao mesmo tempo ele também questiona a ideia de uma originalidade possível.

Assim, a composição de Morrissey se configura como resultado de um processo de leitura em que outros discursos são apropriados e ressignificados. Nesse sentido, pelo entrelaçar das vozes dos seus ídolos e pelas ideias e concepções trazidas por estes objetos de culto, Morrissey reescreve o passado, apresenta a sua concepção do presente e de si mesmo e, ao contrário do que possa se pensar, faz sobressair a sua própria voz. Diante desse exercício, é possível observar que a sua identificação com os ídolos possibilitou a emergência de uma produção intertextual muito bem articulada que repercute o trabalho de colagem realizado por ele. A partir deste processo, Morrissey constrói não apenas os seus textos e o seu perfil enquanto artista, mas um exemplar de fã-criativo.

Trabalhos como o de Morrissey trazem uma contribuição importantíssima para reavaliar as questões relativas ao *fandom*. Tanto no papel de fã quanto no papel de ídolo, Morrissey produz um extenso material discursivo formado através de um intenso “jogo de armar” que lhe permite pensar o mundo e as coisas com o auxílio de outras vozes, transformando e assimilando as suas leituras anteriores através de um texto novo dotado de sentido próprio. Esta atitude marca aquilo que defino como a função criativa do fã, retirando-o do lugar de passividade que lhe foi atribuído ao longo dos anos e posicionando-o para além da noção de fã como consumidor ativo.

Abstract: Based on the analysis of the artistic production of english singer and pop music world icon, Steven Patrick Morrissey, this text deals with the fan work and fandom in the contemporaneity. Far from being characterized by alienation or passiveness, the fan takes a creative attitude when he or she constructs new discourses based on those they admire. Using a transdisciplinary approach, this texts aims to read Morrissey's works as a result of a constant dialogue with his idols, what

enables the emergence of an intertextual production and the construction of his persona as an idol himself and as an example of a creative fan. Key-words: Fan. Fandom. Morrissey. Creative fan.

Key-words: Fan. Fandom. Morrissey. Creative fan.

Referências

A TASTE of honey. Direção: Tony Richardson. Intérpretes: Rita Tushingham Dora Bryan e outros. Reino Unido. Roteiro: Shelagh Delaney e Tony Richardson. 1961 Drama. Longa-metragem. 1 DVD (100 minutos).

BORGES, Jorge Luis. **Kafka e seus precursores**. In: Obras Completas de Jorge Luis Borges, Volume 2. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999.

BROOKS, Lee. **Talent Borrows, Genius Steals: Morrissey and the art of appropriation**. In: DEVEREUX, Eoin. DILLANE, Aileen. POWER, Martin. Morrissey: Fandom, Representations and Identities. Bristol, UK / Chicago, US: Intellect, 2011.

BROWN, Len. **There's a Wilde man in his head**. In: Meetings with Morrissey. London: Omnibus Press, 2008.

CANCLINI, Nestor Garcia. O consumo serve para pensar. In: **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Tradução de Maurício Santana Dias e Javier Rapp. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo, Perspectiva, 1989.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

FISKE, John. **The cultural economy of fandom**. In: LEWIS, Lisa, A. The adoring audience: fan culture and popular media. London, Routledge, 1992.

GODDARD, Simon. **The Smiths – songs that saved your life**. London: Reynolds & Hearn Ltd, 2009.

GODDARD, Simon. **Mozipedia: the encyclopedia of Morrissey and The Smiths**. London: Ebury Press, 2009.

HILLS, Matt. **Fan Cultures**. London & New York: Routledge, 2002.

JENSON, Jolie. **Fandom as Pathology: The Consequences of Characterization**. In: LEWIS, Lisa, A. *The adoring audience: fan culture and popular media*. London, Routledge, 1992.

LEWIS, Lisa, A. **The adoring audience: fan culture and popular media**. London, Routledge, 1992.

MORRISSEY. We hate when our friends become successful. S.P. Morrissey. Alain Whyte (compositores) In: **The best of Morrissey**: EMI, 1997. 1 CD (71min). Faixa 14 (2min 58seg).

MORRISSEY, Steven. **James Dean is not dead**. [S.l.]: Babylon Books, 1996.

MORRISSEY, Steven. **Exit Smiling**: An affectionate recollection of some of the screens also-ran's. [S.l.]: Babylon Books, 1998.

ROBERTSON, John. **Morrissey in his own words**. London. Omnibus Press, 1988.

THE SMITHS. Bigmouth strikes again. S.P. Morrissey. J. Marr (compositores). In: **The Queen is dead**. WEA Music, 1987. 1 CD (46min 16seg) Faixa 10 (3min 12seg).

THE SMITHS. This night has opened my eyes. S.P. Morrissey. J. Marr (compositores). In: **Louder than bombs**. WEA Music, 1987. 1 CD (46min 16seg) Faixa 22 (3min 40seg).

WILDE, Oscar. **Aforismos**. Tradução de Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Newton Compton Brasil Ltda, 1995.

Texto científico recebido em: 04/09/2014

Processo de Avaliação por Pares: (*Blind Review* - Análise do Texto Anônimo)

Publicado na Revista Vozes dos Vales - www.ufvjm.edu.br/vozes em: 31/10/2014

Revista Científica Vozes dos Vales - UFVJM - Minas Gerais - Brasil

www.ufvjm.edu.br/vozes

www.facebook.com/revistavozesdosvales

UFVJM: 120.2.095-2011 - QUALIS/CAPES - LATINDEX: 22524 - ISSN: 2238-6424

Periódico Científico Eletrônico divulgado nos programas brasileiros *Stricto Sensu*

(Mestrados e Doutorados) e em universidades de 38 países,
em diversas áreas do conhecimento.