

*Ciências Sociais Aplicadas*



William David Vieira

# O CORPO MELANCÓLICO

Espectros, Legitimação e Estética Comunicacional  
nos videoclipes de Lana Del Rey

# O CORPO MELANCÓLICO

Espectros, Legitimação e Estética Comunicacional  
nos videoclipes de Lana Del Rey



**UFOP**

Universidade Federal  
de Ouro Preto

**Reitora**

Cláudia Aparecida Marlière de Lima

**Vice-Reitor**

Hermínio Arias Nalini Jr.



editora**UFOP**

**Diretor Executivo**

José Rubens Lima Jardimino

**Coordenador Editorial**

Daniel Ribeiro Pires

**Assessor da Editora**

Alvimar Ambrósio

**Diretoria**

Francisco José Daher Jr (Coord. de Comunicação Institucional)  
Paulo de Tarso Amorim Castro (Presidente do Conselho Editorial)

Marcos Eduardo Carvalho Golçalves Knupp (PROEX)

Sérgio Francisco Aquino (PROPP)

Tânia Rossi Garbin (PROGRAD)

Daniel Ribeiro Pires (Representante TAE)

**Conselho Editorial**

Prof. Dr. Adriano Medeiros da Rocha

Prof. Dr. Douglas da Silva Tinti

Prof. Dr. Flávio Pinto Valle

Prof. Dr. Paulo de Tarso Amorim Castro

William David Vieira

# O CORPO MELANCÓLICO

Espectros, Legitimação e Estética Comunicacional  
nos videoclipes de Lana Del Rey

1ª edição

Ouro Preto  
2024



© EDUFOP

Coordenação Editorial

Daniel Ribeiro Pires

Capa

Editora UFOP

Diagramação

Propagare Ltda.

## Ficha Catalográfica

(Elaborado por: Elton Ferreira de Mattos - CRB6-2824, SISBIN/UFOP)

---

V658c Vieira, William David.

O corpo melancólico [recurso eletrônico] : espectros, legitimação e estética comunicacional nos videoclipes de Lana Del Rey / William David Vieira. –1. ed. – Ouro Preto : Editora UFOP, 2024.

1 recurso online.

Publicação digital (e-book) no formato PDF.

1. Melancolia na arte. 2. Comunicação visual - Estética. 3. Música popular - Estados Unidos. 4. Del Rey, Lana, 1985-. I. Título.

CDU: 7.071.2

---

ISBN 978-65-83410-00-9

Todos os direitos reservados à Editora UFOP. Nenhuma parte desta obra poderá ser reproduzida, arquivada ou transmitida por qualquer meio ou forma sem prévia permissão por escrito da Editora. A originalidade dos conteúdos e o uso de imagens são de responsabilidade do autor da obra.

“Obra aprovada no Edital Discente 03/2020 e publicada apenas no ano de 2024 em decorrência dos prejuízos operacionais causados pela PANDEMIA DO COVID-19.”

**EDITORA UFOP**

Campus Morro do Cruzeiro

Centro de Comunicação Institucional, 2º andar

Ouro Preto / MG, 35400-000

[www.editora.ufop.br](http://www.editora.ufop.br) / [editora@ufop.edu.br](mailto:editora@ufop.edu.br)

(31) 3559-1463

A todos que, como eu, amargam a tristeza dos dias e  
fazem dela sua maior e suave força de resistência.



# AGRADECIMENTOS

Faço questão de destacar, em primeiro lugar, meus mais singelos apreços àqueles com quem sei que, de fato, pude e/ou posso contar, apesar das complicações e dos atritos do cotidiano. Agradeço à minha avó materna Terezinha Maria Xavier (uma verdadeira avó-mãe; hoje, infelizmente, *in memoriam*, mas que me ajudou muito durante toda a vida, o que não foi diferente ao longo do Mestrado).

Na pessoa espectral de minha avó, agradeço a toda a minha família, com destaque para minha tia Denair Xavier e minha mãe Delaine Xavier; e com destaque também para minhas irmãs, Lilian David Vieira e Letícia Xavier David Vieira. São as grandes mulheres da minha vida, que me ensinaram a ser quem sou. Tenho muita honra e orgulho por ter vocês perto de mim.

Agradeço imensamente, também com destaque, a meu companheiro de bons anos Thiago Ferreira, que vem iluminando meus dias e me compreendendo de forma excepcional, como eu mesmo não sou capaz de fazer com relação a mim. Sua sensibilidade não somente para comigo, mas diante de todo o mundo, sempre me deixa profundamente emocionado e feliz. Que nosso amor dure a eternidade de muitos infinitos!

Estendo os destaques de agradecimento, com ternura e extrema relevância, ao excelente professor, orientador e principalmente grande amigo Cláudio Coração, pelos longos anos de partilha na UFOP, o que segue agora trilhando meus dias e me dando cada vez mais altivez para enfrentar as dificuldades do presente que corre. Na pessoa de meu orientador, agradeço também aos incríveis amigos Fred Tavares, Hila Rodrigues, Saulo Rios e Pedro Lavigne.

Desejo que, dessa forma, com essas rápidas palavras, eu consiga tocar o coração de cada um, dos familiares aos amigos, dos profissionais receptivos do ICSA a quem me encanta e alegra amorosa e sexualmente (a beleza do tesão e o tesão pela vida e por minha própria resistência es-

tão diretamente vinculados a isso; o tesão é uma das soluções possíveis para a tristeza dos dias – Roberto Freire estava certo –, capaz de embalar até mesmo a melancolia que se firma como semblante de resistência, da qual falarei aqui). No íntimo de cada um, vocês sabem o quanto importam para mim.

Gostaria de fazer, desse modo, com que todos os que sabem que são importantes, que sabem que podem contar comigo – e que se permitem me deixar com eles contar – se sentissem honrosamente contemplados nessas palavras. Nossa vida cotidiana é tecida desses contatos, reais formas de resistência à tristeza dos dias.

Por fim, mesmo nos agradecimentos, deixo uma mensagem: sejamos resistência, como o sorriso de Lana Del Rey, um pequeno grão de ânimo para aqueles com quem ela convive intimamente e que sabem da potência mais prosaica e ordinária desse sorriso, para além de qualquer ação mercadológica e tentativa de destituição em virtude disso.

E que sempre valham infinitamente nossos sorrisos, nossos abraços, nossos programas em família com leveza e sem ódio, nossas bebedeiras em bares, nossas trocas de olhares e fluidos, cheias de tesão, e tantas outras formas de agradecimento, alegria e resistência.

*“As citações nas minhas obras são como assaltantes de  
tocaia na rua que atacam com suas armas o passante e o  
aliviam das suas convicções.”*

Walter Benjamin em  
“Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única”.

Esta obra foi selecionada pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto, a partir do Edital nº 003/2020 da Editora UFOP, para editoração eletrônica de trabalhos originados de teses e dissertações.

**Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação**

**Pró-Reitor** Prof. Dr. Sérgio Francisco Aquino

**Programa de Pós-Graduação em Comunicação**

**Coordenador** Prof. Dr. Marcelo Freire Pereira de Souza

**Orientador** Prof. Dr. Cláudio Rodrigues Coração

**Comissão Editorial**

Prof. Dr. Marcelo Freire Pereira de Souza

Profa. Dra. Hila Bernardete Silva Rodrigues

Prof. Dr. Felipe Viero Kolinski Machado Mendonça

# SUMÁRIO

|    |  |
|----|--|
|    | PREFÁCIO   |
| 15 | O RIGOR ESTÉTICO E A POESIA MELANCÓLICA DE UM INTELECTUAL-ESTETA |

|    |   |
|----|---|
|    | APRESENTAÇÃO                              |
| 19 | EM BUSCA DE UMA <i>AURA</i> EMANCIPATÓRIA |

## **UNIDADE I - A CONQUISTA DO ETÉREO**

|    |   |
|----|---|
|    | CAPÍTULO 1  |
| 37 | A LINGUAGEM VIDEOCLÍPTICA SABOR <i>PEPSI-COLA</i>   |
| 41 | 1.1 Disputas na fonografia: o “cartão de visitas” de uma diva pop e a sociabilidade midiática |
| 44 | 1.2 O valor de um artista se mede por seus assombros espectrais?                              |
| 46 | 1.3 Quando o audiovisual assume um discurso pop de <i>Stimmung</i> vaporosa                   |
| 49 | 1.4 Videoclipes: do simples <i>promo</i> à gestão das subjetividades                          |

## **UNIDADE II - A TRISTEZA SEM VERNIZ**

|    |   |
|----|---|
|    | CAPÍTULO 2  |
| 57 | “ <i>WE CAN PAINT THE TOWN IN BLUE</i> ”: A MELANCOLIA COMO FIO CONDUTOR ENTRE A OBRA DE LANA DEL REY E O TEMPO MODERNO “EPIDÊMICO” |
| 67 | 2.1 Em nome do espectro: a legitimação do discurso pop e sua estética comunicacional emancipatória e intempestiva                   |
| 75 | 2.2 Extra! Extra! Vendem-se “epidemias” engarrafadas e “videoclipadas”!   |

## UNIDADE III - SORTILÉGIOS MELANCÓLICOS

### CAPÍTULO 3

- 83 O GESTO PELO SEMBLANTE, O SEMBLANTE PELO GESTO
- 90 3.1 “*Children of a bad revolution*”? : o espírito da rebeldia
- 98 3.2 *Sex symbol* de uma depressão *fancy*?
- 101 3.3 Relações esvaziadas e ansiedade incontrolável: vaporosidade  
como sufocamento e reivindicação contracultural
- 103 3.4 *Ride*: desejo pela fama e nascimento de uma diva sem  
a morte de uma essência
- 107 3.5 “A responsabilidade de você manter-se inteiro”!
- 114 3.6 Estamos juntos nessa!: canções vaticinais

### CAPÍTULO 4

- 121 A ARQUITETURA DO “PARAÍSO SOMBRIO”
- 123 4.1 A *videocolagem* à luz do espectro/lirismo: o *gênero*  
*videoclíptico*?
- 126 4.2 O “efeito espelunca” como recurso estético e narrativo  
dos afetos
- 131 4.3 *Carmen*: um *flashback* do desejo pela fama – entre *lolitas*,  
*pin-ups*, *silver starlets* e *groupies*
- 135 4.4 Ressonância do espectro, produções de presença e a  
performance do *corpo melancólico*
- 142 4.5 *Video Games*, *Blue Velvet* e *High By The Beach*: a fama é cruel
- 151 4.6 *Music To Watch Boys To*, *Burning Desire* e *Young And*  
*Beautiful*: o homem como símbolo do prazer
- 157 4.7 Imperativo do gozo: o castrador do idílio e do tesão
- 158 4.8 *White Mustang*, *Freak* e *Ultraviolence*: os enganos do prazer
- 165 4.9 Pulsão de morte: o esfacelamento dos desejos numa Lana  
que “queria estar morta”
- 167 4.10 Drogas e a necessidade de sobrevivência
- 170 4.11 O sentimento e o sonho perdidos de uma “América”  
em farrapos
- 173 4.12 *Born To Die*: prazeres e amores que matam – parte 1
- 178 4.13 *Shades Of Cool*, *West Coast* e *Summertime Sadness*:  
prazeres e amores que matam – parte 2

- 186 4.14 *Blue Jeans* (1ª e 2ª versões) e *National Anthem*:  
o desencantamento e o *rostro depressivo*
- 196 4.15 *Summer Wine* e *Chelsea Hotel No. 2*: a decadência
- 204 4.16 *Love* e *Lust For Life*: a poesia respira resistência

## CAPÍTULO 5

- 217 O DESENNOLAR DE UMA NARRATIVA
- 221 5.1 Um canapé *gourmet* de imagens *versus* uma  
"estética Sundance"
- 227 5.2 O filão consumível das divas na cultura pop
- 241 5.3 A vida prosaica pelo olhar do sufocamento
- 246 5.4 Notas sobre a performance do *corpo melancólico*
- 251 5.5 Tradução intersemiótica: sinestesia nos videoclipes de  
Lana Del Rey
- 255 5.6 A abertura metodológica da tristeza

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

- 257 CONTRA A PARANOIA MORALISTA
- 265 REFERÊNCIAS
- 279 REFERÊNCIAS DOS VIDEOCLIPES E ÁLBUNS DE LANA DEL REY
- 283 SOBRE O AUTOR



# PREFÁCIO

## O RIGOR ESTÉTICO E A POESIA MELANCÓLICA DE UM INTELLECTUAL-ESTETA

Em *Dias de Nietzsche em Turim* (2001), de Júlio Bressane, há a incorporação de uma imagem fantasmagórica documental ao final do filme: o filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900) filmado em estado de agonia, absorvido pela força da imagem que parece catalisar um momento de dor, como se anunciasse a própria decadência da modernidade na iminência da morte do filósofo em 1900, por conta dessa particular transcendência que ele encarnava como espírito espectral no papel de intelectual. Insinua-se, no filme de Bressane, para os propósitos ficcionais memorialísticos ali costurados, uma tese de que a vida em sopro, breve, é moralmente insustentável. Assim, depois da constatação, por parte do registro da memória pelo filósofo, a miséria humana se confunde com a tal transcendência, que só pode ser percebida em beleza se manifestada na imaginação. No caso da experiência audiovisual primeira, o espectro de Nietzsche ao final do filme – e tudo que sua filosofia representa século XX adentro – estampa uma *aura* de assombro, dele e da feitura da imagem “aterrorizante”.

Me parece que é por meio dessa particularidade que o belíssimo trabalho de fôlego de William David Vieira percorre e lida. Uma exploração aguçada sobre o audiovisual, no pleno discernimento de sua configuração espectral que nos atormenta, pois estaria alojada no pop contemporâneo como instrumento de mediação de temporalidades e projeções diversas, meio que desajustadas e envolventes. William nos chama a atenção logo no início do texto para a avaliação de dois polos que se opõem e se complementam: “o assombro espectral” versus “o

*corpo melancólico*”. É impossível não evocar o Nietzsche da imagem citada por Bressane. Mas o autor deste trabalho vai além desse fantasma circunstancial, evidentemente.

Ele reivindica para si, com força, o papel de um intelectual-esteta, visto que observa o fenômeno do “estilhaço das imagens audiovisuais” na essência de sua forma, convocando o contexto, as arestas de realidade, o impasse da representação, a angústia da existência. Nesse sentido, William David Vieira, ao visitar cerradamente a produção artística de uma diva pop contemporânea e performática – vamos resumir assim –, elenca também a tessitura do audiovisual como ação incandescente, triunfante, mas também decadente da modernidade. É por meio desse outro propósito alargado que Vieira se transmuta, como autor incorporado, a partir de um texto-ensaio altamente fagulhado pela poesia; tem-se, então, um intelectual ávido pela observação do belo na produção midiática, de forma geral, e na produção audiovisual em especial.

Para tal evidência, a síntese estampada na discussão de depressão e rebeldia, presente na essência do “*corpo melancólico*” anunciado desde o título do trabalho, percorre as inconveniências do sintoma da modernidade diluída; e, diante disso, o autor emana, nota, investiga, destrincha o aparente frágil pop, a música – também pop –, a cultura pop, a dissociação marcada um pouco na ideia (dois versos) da banda Legião Urbana de que “se o mundo é mesmo parecido com o que vejo, prefiro acreditar no mundo do meu jeito”. Ou seja, o mundo concreto da violência das coisas é entrosado ao tino do apreciador das sutilezas. Com isso, delinea-se o analista-esteta convicto, na medida em que elabora frestas desse pop como condicionante decisivo da contemporaneidade.

Alguns perguntariam: por que a escolha de Lana Del Rey como objeto de observação e não outra diva ou estrela do pop? Talvez por que Lana estabelece, na temática e na estrutura desenvolvidas por Vieira, o limite do paradoxo orientado e aventado pelo intelectual-esteta: a perturbação inerente ao audiovisual é o que nos aflige – e nos forma – como sujeitos. Nem sempre é fácil ou trivial colocar-se na autoprojeção, mas o autor não só empreende o movimento, como o afirma, a lidar de modo quase

provocativo com as referências mobilizadas, como narrador elogioso da tristeza, com a presença da melancolia como conceito e expressividade. Como se elaborasse a persuasão de que não há saída sem a percepção nítida do horror por dentro da observação melancólica.

A partir daí, o rigor analítico, pensando em categorias tão diversas e instigantes – o gesto, o semblante, a resistência, a solidão gay –, vem inserir uma hipótese ousada: o sentido de originalidade de uma artista que estampa inevitavelmente a tensão do frívolo inerente ao pop com as demandas sociais e culturais de seu tempo; assim, Lana Del Rey é também um espectro.

William, dessa forma, empreende um gesto literário, pois seu texto – intelectualizado, erudito, por vezes – traveste-se, quase que contraditoriamente, de clareza, de elucidação, de reforço de um processo civilizatório invulgar pela linguagem, pela estética. Em outras palavras, ao abordar Lana Del Rey, o autor finca suas bases metodológicas – uma ideia de análise das imagens, em uma produção midiática específica – e alarga o horizonte do “método” por meio de uma vacina antimonotonia, levando em doce viagem o(a) leitor(a) para outros espaços, outras paragens, outras atmosferas, outros objetos.

Como resultado desse exercício refinado de pensamento imagético, o autor resenha um “desenrolar narrativo” (emaranhado na intrincada estrutura do trabalho) como uma evocação de ideias possíveis DE contracultura, e não necessariamente DA contracultura (pensando um cânone fechado, por exemplo).

Voltemos à simbologia do intelectual-esteta. A aposta de visão das coisas do mundo, no desenrolar argumentativo de William David Vieira, é a própria evocação contracultural, já que a transmutação do autor com o universo que estuda ajuda a entender os lances do desfecho, que é político, mas também estético. O excerto final, “Contra a Paranoia Moralista”, é fundamental para se compreender essa poeticidade, essa poesia crítica, essa concepção de estética comunicacional. Em vários instantes do trabalho, alguns fragmentos se juntam a essa concepção: pausas epifânicas, descrição de atmosferas, lampejos cinematográficos.

Todos eles se firmam na compreensão de uma produção intelectual incisiva, na qual os videoclipes – e seus componentes de força estética e discursiva – fixam-se na base do emblema maior da modernidade, refletido pelo autor, a do anjo caído de Walter Benjamin. Talvez a mesma imagem que se materializa em Nietzsche encarnado em agonia no vídeo perdido no tempo e encontrado por Bressane, essa imagem que permeia as vidas e dietas na tela há mais de 100 anos, contra qualquer ideia de moralismo redentor, pois não há (falso) moralismo que consiga controlar o fluxo das imagens e os nossos anseios a ele condicionados.

William David Vieira insiste em nos dizer que é impossível ler o mundo com olhos aviltantes sem um quê de tristeza, diante desses “assombros espectrais”, desses “*corpos melancólicos*”. Um intelectual-esteta, sugere-se, deve estar atento a estes detalhes. Como a nos revelar argúcias essenciais e existenciais!

Prof. Cláudio Coração  
ICSA/UFOP

# APRESENTAÇÃO EM BUSCA DE UMA AURA EMANCIPATÓRIA

Depois de tentar lançar-se comercialmente sob os pseudônimos de May Jailer, Lizzy Grant e Lana Del Ray, chegando a produzir alguns trabalhos (discos e *singles*<sup>1</sup>) e a se apresentar em espetáculos sob tais denominações, a artista estadunidense Elizabeth Woolridge Grant bateu o martelo e adotou o nome artístico Lana Del Rey ao conseguir alcançar reconhecimento e projeção nacional e internacional em 2011, quando publicou, em sua conta no *YouTube*, o videoclipe de *Video Games*, produção caseira realizada (sobretudo em edição de imagens) por ela. Após o sucesso, com o grande número de visualizações da obra audiovisual, a cantora se lançou no mercado de shows da cultura pop, apresentando-se em diversos países do mundo com suas turnês, e lançou, além de *singles*, um total de, até o fechamento deste texto, em fevereiro de 2021, mais sete produtos fonográficos, incluindo seis álbuns de estúdio (lançados em LP, CD e nas plataformas digitais) e um EP. Eis os trabalhos: *Born To Die* (2012), *Paradise* (2012, o EP), *Born To Die: The Paradise Edition* (2012), *Ultraviolence* (2014), *Honeymoon* (2015), *Lust For Life* (2017) e *Norman Fucking Rockwell!* (2019).

Entre os destinos de Lana em sua carreira, está o Brasil, país já visitado pela artista em duas ocasiões: 2013 – quando a cantora se apresentou em Belo Horizonte (cerca de 5 mil pessoas assistiram à apresentação), em São Paulo (cerca de 30 mil pessoas estiveram no Festival Planeta Terra, acompanhando a apresentação) e no Rio de Janeiro (cerca de 10 mil pessoas compareceram ao Citibank Hall para o show de Lana); e 2018, quando Del Rey se apresentou no Lollapalooza, no Autódromo de Inter-

---

<sup>1</sup> Músicas lançadas de modo individual, geralmente acompanhadas de videoclipe e podendo integrar um álbum de estúdio completo posteriormente e promovê-lo, seja este álbum em formato *extended play* (EP), seja *long play* (LP), disponibilizado nas plataformas disco, CD e/ou *streaming*.

lagos, em São Paulo (cerca de 300 mil pessoas compareceram aos três dias da sétima edição do evento, sendo um público de cem mil a cada dia, nos diversos palcos do festival). Em todos os concertos, a artista mobilizou seu principal público-alvo, homossexuais masculinos, que já se organizou em prol da musicista em grupos de redes sociais, como o *Lust For LDRV*, antigo Lana Del Rey Vevo, que chegou a deter mais de 800 mil membros ao redor do mundo e atualmente se encontra arquivado no *Facebook*, após promover um festival *memético* na rede social.

Lana Del Rey somava, em sua conta oficial no *YouTube* e em contas e arquivos de parceiros (como a marca de automóveis Jaguar), um total de 24 videoclipes, até a data de seleção de nosso recorte de análise para esta pesquisa (isto é, uma temporalidade recortada entre o final de 2018 e início de 2019). Conhecida pela potência de suas produções audiovisuais, que funcionam como cartões de visita da obra da artista ao representarem o discurso pop de Lana Del Rey, muito calcado na melancolia (e, assim, na depressão e rebeldia, como entendemos aqui), a artista busca imprimir, em seus trabalhos audiovisuais, sua marca, ressaltando sua performance e garantindo um reforço a seu discurso.

Nesse sentido, enxergamos, neste trabalho, os videoclipes de Lana como a instância máxima de legitimação do discurso da cantora, por conta da importância dos videoclipes na cultura pop (e na cultura pop de Lana, mais exatamente) e pelo fato de os videoclipes encontrarem, ainda hoje, dentro da cultura pop, um território fértil (SOARES, T. 2012; 2013; 2015). Por conta disso, tomamos como objetos de nossa análise os 22 primeiros videoclipes da artista, atendendo ao recorte temporal supracitado. São eles, em ordem de lançamento: 1) *Blue Jeans* (1ª versão); 2) *Video Games*; 3) *Born To Die*; 4) *Blue Jeans* (2ª versão); 5) *Carmen*; 6) *National Anthem*; 7) *Blue Velvet*; 8) *Ride*; 9) *Burning Desire*; 10) *Chelsea Hotel No 2*; 11) *Summer Wine*; 12) *Young And Beautiful*; 13) *Summertime Sadness*; 14) *West Coast*; 15) *Shades Of Cool*; 16) *Ultraviolence*; 17) *High By The Beach*; 18) *Music To Watch Boys To*; 19) *Freak*; 20) *Love*; 21) *Lust For Life*; e 22) *White Mustang*.

Como estamos trabalhando com a obra artística de Lana Del Rey, não selecionamos os videoclipes de antes, supostamente produzidos sob os outros pseudônimos da cantora. Selecionamos apenas aqueles atrelados a Lana Del Rey, isto é, a este pseudônimo, os quais foram publicados nas duas contas da cantora no *YouTube* (contas estas que agora se mesclaram e são apenas uma). Há vários vídeos na internet, como os das canções *Yayo*<sup>2</sup> (divulgada inicialmente no álbum *Lana Del Rey A.K.A. Lizzy Grant*, de 2010, e incorporada, posteriormente, ao disco *Born To Die: The Paradise Edition*, de 2012) e *Kinda Outta Luck*<sup>3</sup> (canção de 2010, sem álbum e não lançada oficialmente), que circulam como se fossem oficiais. Embora a primeira canção tenha sido oficialmente lançada, os vídeos dos dois trabalhos circulam por fora das produções e divulgações autorizadas pela artista.

Como não pudemos checar a veracidade desses vídeos (se foram realmente produzidos por Lana Del Rey) e sabendo que eles se referem à época em que a artista havia adotado outros pseudônimos (Lana Del Rey e Lizzy Grant), antes de conseguir se lançar comercialmente como Lana Del Rey, ou foram produzidos mais recentemente por fãs (numa corrente de produções *fan-made* muito comum na cultura do *YouTube* dos anos 2010), descartamos esses vídeos e outros de ordem similar, mas destacamos a importância de listá-los aqui a fim de que se possa salientar que, embora não tenham sido oficialmente produzidos por Lana Del Rey – arriscamos a dizer –, ou seja, no caso de terem sido produzidos por fãs ou outras pessoas, estes se direcionam para a obra da artista e conversam com elementos próprios do universo de Lana Del Rey, de modo que o trabalho da cantora se faz compreender também, mas não exclusiva ou essencialmente, por aqueles que se lançam a ter um contato com esse universo. Daí nosso interesse em listar os dois referidos vídeos, a título de conhecimento e curiosidade. Há vários produtos audiovisuais de Lana em sua fase inicial de carreira, como vídeos (de shows e também videoclipes) de momentos anteriores, referentes a outros pseudônimos.

---

<sup>2</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1HNNCu1wLwA>.

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KhQXE09Y-Hg>.

A todo momento, canções *unreleased* são vazadas, bem como vídeos atribuídos a Lana Del Rey, mas muitos são “falsos” (montagens não feitas por ela) e outros se referem a momentos anteriores da vida da cantora, quando ela se apresentava na cena *underground* nova-iorquina ou quando ainda tentava se lançar mercadologicamente (pelos nomes de May Jailer, Lizzy Grant, Lana Del Ray etc., antes de adotar o definitivo Lana Del Rey).

Os 22 videoclipes selecionados foram considerados como necessários ao recorte proposto neste trabalho porque enxergamos neles uma narrativa<sup>4</sup>. Essa narrativa pode prosseguir depois, nos trabalhos mais recentes, e provavelmente continua – arriscamos também a dizer –, mas buscamos analisar esse recorte por conta do fato de o álbum mais recente, *Norman Fucking Rockwell!*, não ter sido fechado e lançado até a seleção do corpus para a obra. Assim não tivemos uma ideia presunçosamente “total” de seu conteúdo. Acerca dos videoclipes, ressaltamos que é importante explicar que não selecionamos também os dois produtos lançados por último (até o contexto de 2018/2019) pela artista (*Mariners Apartment Complex* e *Venice Bitch*, que, com os quais, somaríamos 24 videoclipes a serem analisados) porque se tratam do álbum mais recente, de modo que ainda não tínhamos uma noção da discursividade que se daria em torno do disco. Também não analisamos o curta-metragem *Tropico*, produzido por Lana em 2013.

À época, entendemos, entretanto, que a artista seguiria na mesma temática dos álbuns anteriores e manteria o mesmo tom adotado no disco anterior, *Lust For Life*, no qual o sorriso do aqui chamado semblante da melancolia de Lana Del Rey passou a prevalecer. Até então, a artista quase não se permitia sorrir muito frequentemente, tornando-se famosa por tal condição. Com isso, dividimos a obra de Lana em duas fases: a primeira delas, a contemplar as produções de 2012 a 2017; e, a segunda delas, a surgir em 2017, com o álbum *Lust For Life*. Efetuamos tal divisão

---

<sup>4</sup> Adotamos a utilização de uma narrativa própria para análise dos videoclipes, construída especificamente sob nosso olhar, como técnica adjunta (entre algumas outras) ao procedimento teórico-metodológico nesta pesquisa. Perceber uma narrativa na obra de Lana contribui com nossa forma de olhar a obra da artista.

porque entendemos que o semblante da melancolia, principal característica dos produtos da artista, de sua performance, composições, entre outros, é também o elemento mais presente em sua obra, sendo de fácil associação e percepção àqueles que se lançam a ter algum contato com a obra da artista, não se prendendo a uma percepção de fãs, por exemplo.

Dessa forma, o semblante da melancolia percorre todos os vídeos, assumindo duas formulações principais ao longo de sua obra – a primeira, mais pessimista e associada diretamente à depressão; a segunda, mais otimista, embalada pelo sorriso (um sorriso deliberado, outra tomada de posição na carreira). Os vídeos, por sua vez, são, como dito anteriormente, a força motriz do discurso pop da artista. Ao analisarmos os 22 primeiros vídeos de Lana, propomo-nos a perceber a configuração do semblante da melancolia ao longo da primeira fase de trabalho e no início da segunda fase, quando Del Rey desponta como acontecimento e rejeição à Era Donald Trump, nos Estados Unidos – aqui, o semblante da melancolia denota mais claramente sua necessidade de sobrevivência e sua força propulsora de resistência ao ódio e à opressão. Apesar das duas configurações distintas, sinalizamos inicialmente que o semblante da melancolia carrega, nas duas fases, necessidade de sobrevivência em tempos difíceis, de opressão. Ao estabelecer um processo comunicacional direto com seus fãs, sobretudo o principal público-alvo, Lana Del Rey envia a eles seu discurso pop, contido em suas obras e na personagem da cantora na cultura pop, de modo que entendemos que passa a se estabelecer, mais intensamente, um processo comunicacional direto e próprio entre o público da cantora e seu discurso pop.

Com isso, compreendemos que esse público conversa diretamente com os próprios referenciais da cantora (as dimensões espectrais vaporizadas em Lana, como explicaremos durante este texto) e imerge no mesmo tempo que Lana, um tempo de opressão, desencanto e desencantamento provocados pelo mundo, podendo ser referido como o *tempo moderno* “epidêmico” de *uma* solidão, em referência, principalmente (por isso o destaque no termo “uma”) – mas não exclusivamente –, à

“epidemia da solidão gay”<sup>5</sup> (HOBBS, 02 mar. 2017), que retrata a mesma temporalidade a que Lana Del Rey se refere, dizendo das mesmas condições desse tempo. Os apontamentos de Hobbes (2016) e o discurso de Lana são próprios de um mesmo tempo e o retratam de formas semelhantes, de modo que se estabelece aí uma primeira associação possível. Melancolia e solidão são sentidas imbricadamente, posto que a melancolia de Lana revela uma espécie de solidão e também solitude – não apenas as “catalogadas” por Hobbes, embora essas formas possíveis de solidão se atravessem porque estão também presentes nesse mesmo *tempo moderno* e possam ser variações de uma mesma solidão, de uma mesma afetação, o que, entretanto, não temos base para aferir no momento; por isso, dissemos que o *tempo moderno* “epidêmico” faz referência, principalmente, mas não exclusivamente, à conceituação de Hobbes. E, por sua vez, a solidão em Hobbes revela uma melancolia. Compreendemos, ainda, que o semblante da melancolia mobiliza um público de alguma forma, sobretudo a partir dos videoclipes – a força motriz desse discurso e representante do semblante da melancolia –, e nos lançamos a entender a legitimação do discurso pop dos videoclipes de Lana Del Rey sob a ótica do semblante da melancolia no *tempo moderno* “epidêmico” de uma solidão.

Apesar da abordagem sobre a “epidemia da solidão gay”, destacamos a necessidade de se contextualizar aqui que este trabalho não busca a aplicação de um diagnóstico prévio, dado por uma junção de pesquisas, e não se trata de uma pesquisa calcada nos estudos de gênero e

---

<sup>5</sup> Disponível em: <https://highline.huffingtonpost.com/articles/en/gay-loneliness/>. Essa premissa é abordada aqui como consequência de um tempo e como exemplo de uma mesma afetação temporal, sentida na obra de Lana Del Rey. Podemos enxergar um processo comunicacional entre ambas por meio da temporalidade. A obra de Lana (como a própria artista, que não se fazem dissociar) e a “epidemia” são resultados desse *tempo moderno*, sendo igualmente epidêmicas como ele próprio e suas outras afetações. Portanto, quando abordarmos, ao longo deste livro, a “epidemia” ou o *tempo moderno* “epidêmico”, estaremos falando da problemática em comum que existe em torno desses componentes. Não buscamos dizer que “epidemia” e discurso pop se completam ou que um foi feito com base no outro. Ambos dialogam no sentido de que são sintomas desse *tempo moderno* – e é sobre essa relação que versa nosso trabalho, quando nos propomos a discutir as imbricações entre “epidemia” e discurso pop. Nesse sentido, ainda esclarecemos que o texto de Hobbes diz respeito a um compilado de pesquisas universitárias e de demais institutos, feitas ao redor do mundo, explorando cenas gays distintas e os impactos das consequências sentidas pela modernidade na vida desses sujeitos, a partir de vieses de pesquisadores de diferentes áreas.

em problematizações adjacentes, como sexualidade, teoria *queer* ou a própria *performatividade* de gênero (corpos *performativos* e seus embates com a performance, ainda que tratemos de um corpo – melancólico –, o da artista, inicialmente *performancial* e possivelmente *performativo*). Embora destaques, como um viés contextual e da legitimação do discurso pop sob a ótica do semblante da melancolia, o *tempo moderno* “epidêmico”, no qual estão inseridas a ideia de Hobbes e a obra de Lana, o ponto nevrálgico do trabalho diz respeito à análise da fomentação de um discurso pela cultura pop e à análise de videoclipes por meio de duas características que se comunicam com a percepção do *tempo moderno* a partir da obra de Lana, como ponto de partida, e em suas associações possíveis com a “epidemia”, posto que a pesquisa se lança a tal feito. Falamos de um discurso pop dos videoclipes que se dirige cotidianamente para os imaginários de indivíduos, para a vida em sociedade, lançando sobre ela entendimentos e ditando outros entendimentos e formatos para serem consumidos dentro de um cardápio de opções.

Isso também não nos impede, entretanto, de tecer análises sobre uma discussão acerca da homossexualidade, o que não se dá apenas e obrigatoriamente por meio dos estudos de gênero, sexualidade etc. Por fim, o processo de análise aponta para o semblante da melancolia (referido anteriormente), de modo que nossas categorias de análise articulam um arranjo metodológico de percepção da construção e *experenciação* entre os dois, isto é, um caminho analítico que indica para a potencialidade sinestésica de um discurso (uma estética comunicacional) e extrapola para a ordem de traduções de *intersemioses* (relacionar canção midiática, gêneros musicais e audiovisuais, performance e corpo, semblante – sobretudo da melancolia, como consequência de um tempo, ponto forte entre os videoclipes e o viés da “epidemia da solidão gay” –, entre outros aspectos). Analisar videoclipe é, nesta pesquisa, fazer uma percepção sinestésica, circunscrever uma experiência estética, uma estética comunicacional ou qualquer outro nome que possa se dar à finalidade de abarcar, em suma, as possibilidades mais abrangentes de entendimento desse complexo “discurso pop dos videoclipes de Lana

Del Rey”, quando alinhado à manifestação de um semblante que formará, em meio a esses elementos, um fenômeno comunicacional de ordem estética supostamente emancipatória e intempestiva (falaremos no trabalho), discursiva, narrativa, desejosa de legitimação etc.

A força da melancolia para a instituição de um semblante dessa natureza em Lana Del Rey<sup>6</sup> e, mais ainda, para a legitimação do discurso pop dos videoclipes da artista, deve-se ao fato, como dito anteriormente, de a melancolia e esse semblante serem facilmente percebidos e associados ou assimilados na obra da artista, e não somente a quem se detém à obra de Lana mais profundamente, mas também àqueles que se lançam a ter um contato inicial com o trabalho da cantora, sobretudo por meio dos videoclipes, nos quais o semblante é característica marcante. A melancolia em Lana Del Rey e a obra da cantora já foram objetos de estudo em outros trabalhos. Salientamos que enxergamos a obra de Lana e também a melancolia sob outros pontos de vista, como a utilização de uma discussão sobre a dimensão espectral evocada na obra e o fato de compreendermos como objetos de análise uma quantidade maior de produtos da artista e, com isso, um recorte maior de seu semblante melancólico. Boa parte dessas pesquisas já desenvolvidas têm, em comum, uma exploração da melancolia pela ótica da recepção (o que não adotamos; aqui, trabalhamos com a perspectiva de uma estética comunicacional). Tais pesquisas trazem, também, a discussão da nostalgia e da melancolia como armas mercadológicas, a promoção de um esvaziamento de Lana Del Rey por sua presença na cultura pop (tachar a artista unicamente como uma personagem fabricada), entre outros aspectos binários, que não abordaremos. Aqui, temos o intuito de encontrar uma inoperosida-

---

<sup>6</sup> No decorrer deste livro, utilizamos, para definir a artista, a personagem dos cliques e/ou canções e o trabalho da cantora, termos como “a obra de Lana Del Rey”, “Lana Del Rey” ou simplesmente “Lana” e “Del Rey”, entre outros usos semelhantes, de modo que é impossível dissociar obra e trabalho da vida da artista e suas personagens. No contexto das divas pop, Lana aprendeu a não sair de casa sem ser a “Lana melancólica”. Não há uma vida paralela de indivíduo pessoal. A alcunha de Elizabeth Grant tomou conta da vida da artista, como ocorrido com Lady Gaga na fase inicial de carreira. A personagem escapou à obra e se tornou a própria artista. Existe um fluxo ou uma espécie de confluência entre artista e personagem. Isso está dado pela cantora, como uma tomada de posição e afirmação de si e de sua obra, desde o momento em que Lana decide trazer, para as composições, suas experiências nas cenas musicais mais discrepantes pelas quais transitou, juntamente com outras experiências pessoais, elevando a obra a certo tom biográfico.

de (AGAMBEN, 2017) no *corpo melancólico* de Lana Del Rey, o que se aproximaria de uma estética comunicacional emancipatória e intempes-  
tiva de seu discurso – emancipar-se do mercado e do real que oprime a  
artista e os sujeitos por meio das artimanhas de um *tempo moderno*, mas  
sem precisar sair dele (do real, do mercado) para atingir tal condição.

E, no caso específico da melancolia e de seu enfoque em nosso tra-  
balho, reconhecer a melancolia em Lana enquanto semblante implica  
trabalhar não apenas com a indústria fonográfica e do audiovisual (de  
videoclipes), mas também, com questões como, no geral, produção de  
presença, gesto, rosto, corpo e performance. Por isso, serão convocados  
autores como Alain Badiou, Giorgio Agamben, Hans Ulrich Gumbrecht,  
Jacques Rancière, Paul Zumthor, Thiago Soares, entre outros. E isto sem  
nos esquecermos, além desses nomes, de outros que dão conta de nos  
ajudar a pensar o surgimento de Lana Del Rey na cultura pop, quando a  
artista desponta para o cenário fonográfico *mainstream*.

Também precisamos colocar em xeque a questão da presença do  
videoclipe na obra de Lana Del Rey, posto que o audiovisual da artista  
assume papel importante em sua percepção no mercado, funcionando  
como cartão de visitas, proporcionando um entendimento de *gênero*  
*videoclíptico* a partir de Lana e medindo o próprio valor da musicista  
na cultura pop ao retratar sua “sociabilidade midiática” (JANOTTI JÚ-  
NIOR, 2004; SILVEIRA, 2013), ou seja: como o videoclipe compete com  
outros produtos semelhantes na disputa em meio a tantas ofertas e como  
os videoclipes da artista, mais precisamente, garantem o próprio posicio-  
namento da cantora nas indústrias de áudio e vídeo. Como necessidade  
do trabalho, também precisamos discutir as inferências entre melanco-  
lia e tempo, melancolia e rebeldia, melancolia e depressão – executam  
contribuição nesses atributos nomes como Christian Dunker, Sigmund  
Freud e Maria Rita Kehl.

Articuladas, todas essas discussões nos levam, pouco antes, à pro-  
blematização de uma linguagem videoclíptica, a fim de que possamos  
passar ao entendimento dessa discussão em Lana, trazendo elementos  
designados pelos autores até aqui destacados e por outros, no intuito de

se analisar a composição dos videoclipes no pop em geral, combinando -os com elementos presentes e característicos da própria obra de Lana Del Rey, como o trabalho de *videocolagem* realizado por ela, a estética nostálgica (BARBOSA, 2012; 2014) – muito associada ao “retrô” e/ou *vintage* –, a presença do afeto (JANOTTI JÚNIOR, 2004; LOPES, 2016) e a retórica contida na manifestação imagética e sentimental do “efeito espelunca” (SARLO, 1997). Tais cruzamentos entre estéticas são articulados de modo a nos levarem ao entendimento de linguagem videoclíptica em Lana, como propusemos, posto que entender a linguagem videoclíptica da cantora se mostra uma tarefa essencial em determinados pontos de discussão.

Embora, num primeiro momento, a obra da artista não esteja visivelmente direcionada ao público homossexual masculino, à medida que Lana reconhece que seus principais fãs são este perfil de público – a cantora chegou a brincar em entrevista<sup>7</sup> que há, porém, heterossexuais que escutam suas músicas –, podemos associar os trabalhos de Lana não somente aos homossexuais, mas ao *tempo* “epidêmico” que afeta esses sujeitos. Isso se dá por meio de algumas categorias, como a presença das drogas na obra de Lana (a artista faz verdadeiras apoteoses à cocaína, à maconha e à heroína; as drogas, em geral, são trabalhadas por Hobbes (2017) – relação entre o homossexual e as drogas e a presença destas no meio gay), e como a erotização de figuras masculinas e o desejo por elas (a exemplo do que ocorre no videoclipe de *Music To Watch Boys To*, algo que figuraria em um imaginário desse homossexual e do próprio tempo). Além disso, há outros exemplos, como o controle dos corpos, que se volta para a erotização das figuras masculinas e a imposição de padrões, entre outros “casos” trazidos por Lana e Hobbes.

Hobbes nos propõe pensar as implicações na “epidemia da solidão gay” dadas por elementos como o *bullying* (e a homofobia, de uma forma geral), a pressão para um homossexual não “sair do armário”, as consequências ocasionadas pelo uso de drogas – especialmente heroína,

---

<sup>7</sup> Disponível em: <https://www.billboard.com/articles/news/cover-story/6737539/ana-del-rey-billboard-cover-pop-stardom-relationships-anxiety>.

maconha e cocaína, embora todas também sejam utilizadas, em determinados discursos, como tentativa de resistência e sobrevivência –, o controle dos corpos imposto a esses indivíduos sufocados pelo mesmo *tempo moderno*, a hipersexualização de figuras masculinas como um modelo estabelecido de consumo sexual para as cenas gays e, com isso, o imperativo do gozo e as pulsões de morte impingidos a esses mesmos sujeitos, sendo elementos indicativos de um extremo e de um esfacelamento da vida humana e dos desejos (visto muito fortemente em Lana). Todos esses aspectos são responsáveis, portanto e inicialmente, através de nossas desconfianças das empirias videoclípticas, por instituir, por meio dessa opressão e intimidação do real (BADIOU, 2017), a própria melancolia ou o aqui chamado *corpo melancólico*, afetado, assim, por uma ideia de rejeição pautada, por exemplo, na solidão inventiva – no sentido de desejar permanecer só (opção, rejeição ao mundo e a padrões, próxima de solidão) ou de solidão como condição forçosa e única a que determinados sujeitos são submetidos por não se enquadrarem em padrões. A obra de Lana versa sobre esses temas diretamente.

Voltando à discussão sobre drogas: nos casos analisados por Hobbes (2017), essas substâncias representam o desespero por viver uma liberdade a todo custo, sem limites e sem preconceitos ou julgamentos. Elas também representam risco, uma combinação de tédio e solidão, e indicam a afetação de sujeitos diante de um mundo opressor que lhes obriga, como única alternativa de terem a ideia de serem livres, a se submeterem a tais condições e substâncias. Tem-se, assim, um embate com o próprio uso da droga: de um lado, o desejo de liberdade; de outro, seu uso como uma fixação a esse real opressor. Lana se serve desse paradoxo e busca construir uma ideia de emancipação em meio a essas complexidades antitéticas. Para ela, o uso da droga não sinaliza ser diferente, não escolhe lado, permanece em ambos. Destacamos que, na composição dessas discussões em canções e cenas de vídeos, a artista produz verdadeiras odes a substâncias como maconha, heroína e cocaína, como dissemos, ressaltando a presença e importância dessas drogas numa lógica de *cultura rock* (SARLO, 1997, p. 35) – em sua essência, sua ideia

de autenticidade e originalidade; cultura esta pela qual Lana transitou, metaforicamente, nos anos 1960 e 1970, e presencialmente nos anos 1980 e 1990. Ressaltando, além disso, sua ação de representatividade e necessidade de sobrevivência, de vivência de uma utopia de contracultura, desde as duas primeiras décadas visitadas por Lana, nas quais ela buscou referenciais, espectros/vapores, heranças (DERRIDA, 1998), que oferecem possibilidades de acesso aos desejos de Lana de rejeição a um padrão estabelecido, a uma cultura sedimentada pelo poder do capital, e oferecem possibilidade de *experenciar* uma nova vida, libertação, como aponta Luiz Carlos Maciel em entrevista ao Letras Desbundadas (2016)<sup>8</sup>, sobre uma contracultura dos anos 1970, por exemplo, trazida por Lana em sua obra e, antes disso, respirada pela artista como inspiração poética. Del Rey ainda explora o caráter egoísta, entediante e trépido das drogas como condição diretamente influenciável na solidão dentro do meio ou “cultura gay”, dentro do campo artístico etc.

Assim, de volta ao pop, fazemos questão de destacar que a artista sempre transitou não somente por um universo tido como contracultural e refinado<sup>9</sup>, mas pelo próprio ambiente do pop. Lana trabalhou com produtores musicais e não chegou a ser descoberta, como o que se conta sobre o surgimento de Madonna e de outras divas pop. Del Rey é encarada por uma crítica desavisada como “a filhinha do papai rico, fabricada para vender, e que teve suas diversões bancadas pelo dinheiro do pai”. Ela pode ser colocada, por essa mesma crítica, como um produto sobre o qual não devemos esperar muito. Entretanto, as referências articuladas em sua obra e o que a artista constrói por elas dentro do pop (supostamente, um território de contradição a essas referências) denunciam

---

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6bee3y-2sI4>.

<sup>9</sup> Por tais adjetivos, estamos entendendo uma associação possível com a ideia de que a cultura sedimentada estimula produtos massivos e, em suma, mas não exclusivamente, mais “esvaziados” ou dotados de um cardápio de produção de sentidos mais limitado. Combatemos essa ideia de total e única ausência de um maior refinamento ou maior profundidade em produtos da cultura midiática, ao mesmo tempo em que reconhecemos empreitadas de saqueio em produtos de uma cultura não massiva, no intuito de se aproximar desses objetos e de comunicações promovidas por eles. Entretanto, destacamos que isso não se dá via de regra. Por isso, também mostramos, neste livro, que a associação com esses objetos (ditos contraculturais ou refinados) dentro da cultura midiática pode ser indicativa de um atravessamento entre ambos, pautado não exclusivamente pela cultura do saqueio.

justamente o contrário. Além disso, o fato de não ter sido descoberta por um olheiro não invalida seu discurso e tampouco anula as potencialidades fenomenológicas (estéticas e discursivas, emancipatórias e intempestivas) de sua obra.

Nada disso invalida o discurso pop da cantora, o qual, embora esteja atrelado às rédeas mercadológicas e seja atravessado pela ideia da venda, também não anula o fato de Lana servir como forte o suficiente, nas palavras de uma mulher, para carregar o fardo de representatividade de uma minoria, que é o principal público-alvo da artista, os homossexuais masculinos. Não trabalharemos exatamente esta questão – contemplada em outros trabalhos nossos –, mas sim, a rejeição a um tempo e a sobrevivência e ele, verificadas em seu discurso pop do modo como orquestramos nossa discussão, que dão conta de pontos norteadores dessa temática. Dentro dessa ideia de rejeição, quando utilizamos, neste texto, à frente, a pergunta “*children of a bad revolution?*” (“filhos de uma revolução ruim?”), trata-se de problematizar e apresentar os aspectos que explanam possibilidades de entendimento de um convite à rebeldia, posto que é impossível atermo-nos unicamente a afirmações e esgotar entendimentos de rebeldia, uma de nossas categorias de análise. O mesmo fato se dá quando nos perguntamos “*sex symbol de uma depressão fancy?*”. Buscamos tatear percepções sobre como esse discurso aciona seus espectros, legitima-se, constrói-se esteticamente pelo viés da Comunicação, mostra suas associações com a cultura pop e com uma ideia de representação e representatividade, comunica-se com imaginários e com a vida (afinal, não é esse o grande trunfo da cultura pop?), bem como com as inconsistências contidas no social, revelando suas vicissitudes, as da vida, do pop, da vida que o pop se propõe a mediar, tudo com vistas à emancipação e à inoperosidade, também a serem percorridas por nós.

Todo esse confuso novelo do discurso pop de Lana Del Rey mostra tentativas de emancipação desse mesmo pop dentro do mercado, sem necessitar se descolar dele, provocando a tão abolida e rejeitada – por nós – crítica binária em torno desses produtos e contemplando, em torno de si, uma *aura* de emancipação dada justamente nas bases dessa

ossatura turva que se desenha na radiografia da estética pop e, mais ainda, na estética comunicacional desse discurso pop. Quando propomos trabalhar tal questão, consideramos pensar nos embates entre as agruras do pop, dos sujeitos possivelmente representados, do tempo abarcado na “epidemia” e no semblante melancólico de Lana, objetos a comporem a estética comunicacional desse discurso e, com isso, legitimá-lo. Não temos aqui a falsa apreensão da maior e menor envergaduras da qualidade cultural – a primazia utópica e maniqueísta da alta e baixa culturas. Destacamos, acima disso, as singularidades dos videoclipes de Lana Del Rey por um tatear metodológico que abarca duas categorias de análise, para além das inúmeras técnicas conceituais abordadas (como a narrativa, o semblante da melancolia, a performance...). São elas:

- A depressão em Lana: exploração dos afetos e da depressão na performance de Del Rey como categoria política nos videoclipes, de modo a se referir a um tempo, às tristezas e vicissitudes de um tempo (assim como o espírito rebelde), um tempo em que se verifica fortemente a solidão, o presente rejeitado – desejo de permanecer no passado (nostalgia, utilizada também pelo “*retro*” como estratégia de composição deste), um tempo que denuncia o cenário midiático da indústria cultural (fabricação e destruição de ícones e carreiras, frivolidades de Hollywood – uma volta à questão dos embates rock *versus* pop, embate com frivolidades) e evidencia a disputa de mercado na cultura pop.

- O espírito rebelde: a manifestação de um espírito de rebeldia (SARLO, 1997; MORIN, 1997; 2009), de uma cultura rebelde, que pode vir como necessidade de sobrevivência (por meio da figura das drogas, a título de exemplo) ou como questão narrativa e discursiva, mas que vem, assim, associada ao rock (Lana se vale do rock frequentemente), ao *punk*, *grunge*, a um movimento dito mais “contracultural” – sem ser denominado ou sem ser exclusivamente isso, mas a tratar de um embate com uma cultura sedimentada, críticas políticas, tristezas e vicissitudes de um tempo. Também vem associada a elementos ditos como *cults*; e não só pertencentes ao rock em geral, mas a outras culturas, como o “efeito espelunca” (retoma um tempo passado, como no caso da nostal-

gia na depressão), que também se direciona para a linguagem videoclípica de Lana dentro da cultura pop, garantindo a sociabilidade midiática de seus produtos e de si na cultura pop. Esse espírito rebelde pode se manifestar no discurso por meio de atributos como o “efeito espelunca” e por meio de elementos de composição das letras (figuras etéreas/espectrais/vaporosas evocadas e sua invocação específica em Lana, seu esvanecimento na artista), desencanto e desencantamento, decadência, performance e postura mais irascíveis (performance dita como pertencente à cultura rock), gesto, produção de presença etc.

Essas categorias estão contempladas, mais precisamente, na terceira unidade desta pesquisa. Isso porque engendramos um percurso que divide o trabalho em três unidades e cinco capítulos. A *Unidade I: A Conquista do Etéreo* aponta o que chamamos de modulações espectrais ou etéreas presentes em Lana Del Rey e abarca o *Capítulo 1: A linguagem videoclípica sabor Pepsi-Cola*, no qual travamos uma discussão acerca da força dos produtos audiovisuais dentro da carreira de um artista pop e abordamos uma linguagem videoclípica possível em Lana Del Rey. A *Unidade II: A Tristeza Sem Verniz* denuncia a crueldade, a emancipação e o poder de resistência da tristeza de Lana, recebendo o *Capítulo 2: “We can paint the town in blue”: a melancolia como fio condutor entre a obra de Lana Del Rey e o tempo moderno “epidêmico”,* no qual exploramos as relações entre o discurso pop, o semblante da melancolia e a “epidemia” de Hobbes (2017), com vistas às ideias ainda de espectro (iniciadas na Unidade I, com o etéreo) e de legitimação e estética comunicacional do discurso. A *Unidade III: Sortilégios Melancólicos* parte da legitimação e da estética, apresentadas anteriormente, para guiar as análises dos fascínios e seduções videoclípicas de Del Rey ao agrupar o *Capítulo 3: O gesto pelo semblante, o semblante pelo gesto*, o *Capítulo 4: A arquitetura do “paraíso sombrio”* e o *Capítulo 5: O desenrolar de uma narrativa*, nos quais apresentamos mais diretamente as categorias de análise e imergimos na apreensão em torno dos videoclipes, bem como retomamos nossa hipótese da narrativa e tateamos, para além do procedimento teórico-me-

todológico das duas categorias de análise, demais técnicas adjuntas de análise.

Nosso interesse é sentir a obra de Lana Del Rey como capaz de tocar em nós munida de um poder “virginal” (não no sentido de pura ou imaculada, mas sim, inicial, ontológica, essencial) e também vaporoso – como falaremos. É sentir pulsar em nosso crivo científico certas instâncias comunicacionais latentes a partir do semblante da melancolia, uma abrangência fronteira entre o feitiço do encantamento, a quebra (o desencantamento) e a magnética da resistência poética, sempre contra a paranoia moralista<sup>10</sup>, como a obra de Lana se denuncia a nós já desde o início da feitura desta pesquisa. Afinal, não é disso que se trata o semblante da melancolia, tanto como composição estética sedutora (inicial e já potente de sentidos, mas deslocada desse status) quanto como dialogismo legitimador de representatividades e imaginários (um viés “político”)?

---

<sup>10</sup> Por meio dessa expressão, assim chamada e referendada por meu orientador, Cláudio Coração, fazemos alusão ao moralismo doentio que infecta a ambiência prosaica da vida cotidiana e afeta as falas, os sentimentos, as vontades e o tesão humano – as relações entre os sujeitos –, moldando-os ao prazer e aos desejos desse moralismo que se espalha como paranoia da direita à esquerda políticas, cada qual a seu modo, investindo em separações puramente ideológicas, rejeição a hibridismos, falsas defesas em nome de causas como o combate ao racismo, as questões de gênero e sexualidade, entre outros. Trata-se de uma responsabilidade oca, vazia de sentido e propósitos, que toma de assalto pautas importantes da sociedade contemporânea e as nivela à baixa envergadura dessa paranoia, a fim de que esse conjunto moral se esconda por trás de escroques astutos e se legitime como intocável e inquestionável nas asas dessas mesmas pautas.

**UNIDADE I**  
**A CONQUISTA DO ETÉREO**



# CAPÍTULO 1

## A LINGUAGEM VIDEOCLÍPTICA SABOR PEPSI-COLA

Como ponto de partida deste trabalho, escolhemos abordar um aspecto que se manifesta presente em toda a obra de Lana Del Rey: a utilização de referências ditas nobres, eruditas, contraculturais e/ou as chamadas *cults*<sup>11</sup>, ao longo de vários anos de produção cultural e artística. A artista se embebe de inúmeros nomes e conteúdos estéticos, transformando-os em citações que compõem sua obra. Assim, gostaríamos de voltar à citação de Walter Benjamin utilizada em nossa epígrafe. Tal sentimento percorrerá nossa produção textual para sermos capazes de lidar minimamente com essas referências (ou *assombramentos espectrais*, como descreveremos) que animam a alma da artista e sua obra.

Fazemos uso de tal recurso porque temos, como objetos empíricos de pesquisa, os videoclipes de Lana Del Rey. A citação é, também, um dos atributos mais comuns dos videoclipes em geral (SOARES, T. 2012, p. 16), de modo que sua narrativa (ou a ausência desta, mas, ainda assim, um possível percurso ou *narratividade*) tece uma linguagem videoclíptica que, como propõe Soares, T. (2012, p. 19) ao retomar uma série de pesquisadores que se debruçaram sobre essa tarefa de encontrar elementos que nos auxiliariam a ir ao encontro de uma linguagem do videoclipe, utiliza, entre outros atributos, de uma combinação ou colagem eletrônica de referências. Essa característica seria própria não só do videoclipe, mas de uma linguagem do vídeo.

Seja mais, seja menos evidente, a composição imagética do audiovisual é indicativa de uma capacidade de estabelecer produções de sentido e, assim e para além disso, denunciar processos comunicacionais,

---

<sup>11</sup> Por meio desses adjetivos, fazemos referência à explicação na Apresentação sobre produtos mais segmentados e a relação de Lana com estes, pautada não necessariamente pela ideia do saqueio.

pragmáticos e pedagógicos da estrutura do audiovisual. Nos primeiros videoclipes de Lana Del Rey, produzidos de modo caseiro e divulgados por conta própria no *YouTube*, é possível verificar a presença de uma *videocolagem* que se aproxima da retórica do cinema de arte ou mais experimental, como visto em Jean-Luc Godard (em filmes como *Nossa Música*, de 2004, e *Adeus à Linguagem*, de 2014), e, mais perto de nós, em produções nacionais, como visto no curta-metragem *Linguagem* (2014), de Luiz Rosemberg Filho. Há, nesse arranjo comunicacional de ordem estética e à procura de legitimação – encontrada posteriormente na adesão de Del Rey à cultura pop –, a presença etérea dos referenciais de que se serve Lana, uma espécie de introjecção *vaporosa* que suavemente seduz a artista e se transcreve na tessitura de seus videoclipes. Vaporosidade esta que se dá não somente nesse intuito, mas denuncia as agruras sentidas pelo sujeito Lana Del Rey diante do mundo e aponta seus desejos e sentimentos para com este mundo – falaremos no subcapítulo 1.3.

Não propomos aqui diferenciar ou aproximar as produções de Lana Del Rey correlativas a tal concepção das produções de uma lógica de cinema de arte. Nosso objetivo é perceber os entrelaçamentos entre a cultura pop de que se vale Del Rey e essa corrente cinematográfica também tão diversificada. Sentida de modo menos presente nos videoclipes seguintes – no quesito da imagem do audiovisual – por conta de uma ausência do referido experimentalismo, essa marcação etérea ou vaporosa segue sendo utilizada, embora de modo mais comedido. Todavia, as referências acionadas por Lana permanecem esvanecidas em seu interior, em sua obra, ajudando-a, como coloca Benjamin, a se aliviar de suas “convicções” – a encarar o mundo, o real, sempre aviltantes. Também não problematizaremos, neste momento, o porquê das mudanças na composição após a ascensão de Lana na cultura pop – será discutido no subcapítulo 4.14.

Uma das hipóteses levantadas é em torno dos direitos autorais mais facilmente verificáveis e cobrados pelo mercado por conta da fama de Lana Del Rey etc. Essa *videocolagem* à luz do etéreo (assunto para o subcapítulo 4.1) diz respeito ao próprio papel de Lana Del Rey como

videocolecionadora. Produzindo imagens de arquivo pessoal e mantendo uma espécie de vasto compêndio com imagens de filmes, programas televisivos, entre outros, a artista entra na produção experimental de videoclipe no início de sua carreira e estende essa vaporosidade, como dissemos, a outros significados e manifestações nos videocliques subsequentes. Agora, com as produções mais recentes à época desta escrita (*Mariners Apartment Complex* e *Venice Bitch*), que não são trabalhadas neste trabalho, Del Rey se reconecta com suas origens, com os momentos da véspera de sua adesão à cultura pop.

Mais do que trabalhar como ponto de partida as questões de canção, performance, entre outras – embora tais aspectos também sejam afetados por essa colagem, com os quais esta estabelece processos interacionais –, convocamos como pontapé para discutir a obra de Lana e trazemos, como ponto principal e idiossincrático de seu trabalho, a composição vaporosa da artista, seu modo de sobreviver às atribulações do mundo. Podemos dizer que, de 2012/2013 a 2017, os clipes de Lana Del Rey preferiram o cinema de arte, aproximando-se de uma cinematografia *hollywoodiana*, mas jamais rejeitaram sua *Stimmung* vaporosa.

Faz-se inerente a esses oito anos de realizações videoclípticas uma linguagem servida pelo etéreo, referente a alguns recortes específicos, como um apelo *vintage* ao intervalo de anos compreendido entre 1940 e início dos 1970 (como visto no vídeo de *Blue Velvet*), uma adesão a um modelo de arte contracultural *fancy* que se desenha pela resistência e pela crítica política como fascínio (como visto em *National Anthem*) e uma dose de sexualidade e tesão atribuídos à juventude e dosados por um semblante da melancolia como composição estética e textual (sedução) e também estratégia de resistência e sobrevivência (como visto em *Love*). Tudo isso medido por símbolos como a “liberdade” da estrada (e os *road dogs*), o cigarro, o jeans, a jaqueta de couro, o visual Priscilla Presley em 1971, a figura da *lolita*, das *pin-up's*, das *silver starlets*, entre tantos outros, indicativos dessa linguagem videoclíptica sabor *Pepsi-Cola* – é nos videocliques que se manifestam, de modo reunido, todos esses

elementos, presentes nas letras da canção, na performance de Lana, no visual, gestual e na marca Lana Del Rey.

Por *Pepsi-Cola*, entendemos a sintetização dessa colagem ou combinação/sincretismo de citações ou referências, tão gaseificadas quanto a cultura pop possa parecer, precisar e demandar, mas de sabor e odor singulares quando exalados no ar, tão vaporosos quanto suas essências são capazes de se comportar. Essa linguagem videoclíptica tem sabor da violência do real, das opressões<sup>12</sup> do mundo. Essa expressão, tirada do verso “*My pussy taste like Pepsi cola*”<sup>13</sup>, da canção *Cola*, presente no *extended play* (EP) “*Paradise*” (2012) e no álbum “*Born To Die: The Paradise Edition*” (2012), diz ainda da estética, do transe e dos valores sentimental e de status que uma garrafa desse refrigerante comporta e atribui não somente à imagem dos audiovisuais de Lana, mas ao “áudio”, quando compreendemos o videoclipe como um produto do audiovisual que não pretere ambos os aspectos e o pensamos como uma “áudio-imagem” (SOARES, T. 2013, p. 75) que denuncia as relações de produção e conversação entre a fonografia e aspectos plásticos e se delinea, portanto, como “[...] uma ‘escrita imagética’ sobre a canção, conforme um conjunto de regras que permite a sua codificação e constituição” (SOARES, T. 2013, p. 76). Delineia, mais ainda, seu próprio trânsito e poder de dominação na indústria que promove o sortilégio contido na experiência “áudio-imagem”. Se a colagem faz parte de uma linguagem do vídeo, a relação entre som e imagem mostra-se mais presente ainda na própria linguagem audiovisual, desde a ausência do som até sua utilização ensurdecedora.

Parece-nos, assim, que Soares, T. (2012; 2013) apresenta dois elementos importantes para pensarmos uma linguagem videoclíptica: “co-

---

<sup>12</sup> Essas opressões podem ser entendidas na mesma chave das armadilhas capitalistas denunciadas por Raul Seixas nas canções *Teddy Boy*, *Rock e Brilhantina* e *Tu És o MDC da Minha Vida*, cujos versos de que falamos são, específica e respectivamente: “Eu vivo / De olho vivo na vitrine da moda / Vendo robô padronizado / É soda / Com Coca-Cola e bugigangas que é pop” e “Eu sei que dia a dia aumenta o meu desejo / E não tem Pepsi-Cola que sacie / A delícia dos teus beijos, ah”. Enquanto a explosão dos *gadgets* mais ou menos *vintage* bombardeia o mundo do cidadão comum, da jaqueta de couro ao *iPhone*, a estética *Pepsi-Cola* carimbada em suas estampas denuncia a mesmice dessas “variedades”.

<sup>13</sup> Tradução livre: “Minha vagina tem sabor de Pepsi-Cola”.

lagem” (mais do que a própria palavra imagem e usada entre aspas a exemplo do autor, haja vista, acrescentamos aqui, a parcimônia com que se deve tomar tal terminologia e os perigos contidos em sua pluralidade de sentidos e usos<sup>14</sup>) e, em referência a esta, a combinação áudio e imagem. Neste último caso, o autor nos guia, embora por outro caminho, a uma preocupação delineada antes por Sá e Costa (2012), que anunciam a consolidação de um movimento em pesquisas que demonstram interesse em considerar a presença do som no audiovisual (não só no videoclipe, mas também no cinema, como se encarregam Sá e Costa) e, conseqüentemente, a relação entre esses elementos-base do audiovisual (o som e a imagem), fomentadores de potencialidades desses produtos. Neste trabalho, pretendemos avançar nestas discussões, de modo que nos preocupamos não somente com imagem e som, mas com imagem e canção, uma combinação ou amplitude maior da ideia do som e uma percepção distinta, de certo modo, posto que manteremos nossa atenção mais à letra das músicas de Lana Del Rey, aliadas e fomentadoras das imagens dos videoclipes.

## 1.1 Disputas na fonografia: o “cartão de visitas” de uma diva pop e a sociabilidade midiática

As manifestações e o trânsito do videoclipe – no sentido da movimentação mercadológica e de potencialidades – partem, maciçamente, do contexto da cultura pop, vingando, nos anos 1980, sob tal denominação (videoclipe) e estratégia geral de produção, principalmente com o surgimento da MTV nos Estados Unidos (SOARES, T. 2012, p. 59). Essa comercialização e utilização publicitária da época se firma fortemente, de modo a garantir ao videoclipe o reconhecimento como “cartão de visitas” de um artista, o que segue nos dias de hoje, sobretudo

---

<sup>14</sup> Chamamos atenção para esses usos, destacando dois principais: o primeiro usado por nós, a combinação de referências/citações externas, sobretudo por imagens e vídeos de arquivo; o segundo, o processo de união ou sincronia entre áudio e imagem, isto é, colar vídeo a imagem e vice-versa.

com a possibilidade de divulgação rápida e ampliada com o *YouTube*. Com esse poder, os videoclipes garantem uma *sociabilidade midiática*, isto é, um trânsito maior ou menor de aceitação dessas produções e, conseqüentemente, desses artistas, dentro de uma institucionalidade da música, dentro das produções, dentro de cenas musicais, sendo enviadas e também mais ou menos aceitas pelo público. Essa sociabilidade, que se traduz em relações institucionalizadas e formais de determinados jogos estabelecidos no social (LEMOS, 1998) – uma métrica do convívio e da aceção musical, bem como da produção (relativa ao capitalismo e suas bases instauradas no social e nas intersubjetividades, isto é, no ordinário do cotidiano, na “socialidade”) e divulgação na indústria fonográfica, e perante o público –, é pautada por questões como valores, gostos e afetos que são “incorporados” e “excorporados” em múltiplas modalidades de expressão musical, como destaca Janotti Júnior (2004, p. 192).

Lemos e Janotti Júnior abrem questões que nos fazem pensar as relações mercadológicas e do sentir dos sujeitos (sobretudo no caso do afeto) que se constroem nos novos desenhados nas produções musicais contemporâneas. E, no caso do videoclipe, principalmente quando falamos de sua compreensão como cartão de visitas, não seria estranho encontrarmos todos esses elementos funcionando em prol de uma sociabilidade midiática bem-sucedida, ou seja, agindo como ação mercadológica que visa atingir uma legitimidade (BOURDIEU, 2007, p. 108), ser aceito e sobreviver aos processos de tensão entre outros objetos que competem por espaço nesse mesmo jogo das sociabilidades midiáticas. Isso inclui, ainda segundo Bourdieu (2008) – entendendo aqui o videoclipe como uma possível “linguagem da estética” –, sobreviver a juízos de valor por parte da indústria e do público, ambos igualmente acostumados com as assimilações das produções burguesas e igualmente apaziguados por uma mesmice de códigos, mas também acostumados, como próprio das intersubjetividades humanas, a vomitar qualquer estética primitiva e grosseira ou qualquer estética densa e não convidativamente *fruitora* que desagrada aos ouvidos de quem se propõe a escutá-la.

Não se trata de conceber uma corrente como grosseira e outra como pura. Trata-se, entretanto, de reconhecer que toda linguagem estética está submetida a um crivo rejeitador de “fácil” (BOURDIEU, 2008, p. 449) ou “difícil”, acrescentamos, sem a intenção de propor uma cultura burguesa e outra não burguesa, uma fácil e outra difícil. Longe de algumas considerações maniqueístas de Bourdieu acerca desse assunto, embora suas percepções sejam relevantes às discussões sobre campos de distinção cultural, ambas as culturas aqui negadas como únicas e dualistas (burguesa e não burguesa) podem, igualmente, transitar pela facilidade e pela dificuldade, a depender do público, da produção e da circulação, isto é, da rede de sociabilidade midiática denunciada em sua institucionalidade.

Apesar disso, também destacamos que não temos a intenção de pensar o videoclipe como uma pura estratégia de *marketing* para venda, posto que isso se desenha como uma compreensão reducionista das potencialidades desse audiovisual, como já salientava Machado (2000, p. 173). Quando trabalhamos a ideia de cartão de visitas aplicada ao videoclipe, estamos mais preocupados com sua capacidade em comportar um arranjo discursivo que se refere a uma sociabilidade midiática e seus entornos do que pensar que o videoclipe é responsável apenas por abarcar uma pequena e despreziosa parcela “produtiva”, compor um portfólio e manter-se, assim, isolado de disputas na fonografia.

No caso de Lana, o que se desenha é mais enevoado que isso. Essa névoa é a própria dissipação fantasmagórica – o assombramento – de um referencial. Isso porque falamos de cartões de visita de uma ordem vaporosa, que sublinha não somente uma adoção e tomada de posição estética, mas o poder destruidor do real denunciado por essas referências. Então, quando Benjamin diz que as citações acionadas por ele (e, estendemos, também por Lana) podem nos acalmar ou nos aliviar de nossas convicções, é no sentido de que não estamos sozinhos nesse desalento cada vez mais sôfrego, mas sim, que podemos dividir nossos afãs silenciados por esse poder dominador do real com aqueles que nos entendem e não compactuam com as desgraças desse *tempo moderno* opressor.

Os cartões de visita de Lana são um convite a firmarmos – ou a seus fãs firmarem – um pacto com a condenação do real, como as reminiscências do cerco de Sarajevo, durante a Guerra da Bósnia, nos anos 1990, em *Miss Sarajevo* (canção de Passengers – um projeto do U2 e de Brian Eno – e de Luciano Pavarotti); como as afrontas entre a noite e a luz (longe de se formarem como o bem e o mal, mas cada qual em busca de seu protagonismo, sentidos como inimigos do homem jogado contra a estrada, contra o trânsito nas grandes cidades, contra a passagem dos dias, contra qualquer materialização de espaço e tempo que lhe fuja das mãos) em *Forget Her*, de Jeff Buckley; como a intimidade, o silenciamento e o gesto acanhado dos sentimentos subalternos em *Fade Into You*, da banda Mazzy Star, sendo todos os três videoclipes e canções igualmente melancólicos. Assim são feitas artes vaporosas, em tom de revolução. Mas, se os homens mais humanos não fazem revolução, e sim bibliotecas e cemitérios, como diz um diálogo do filme *Nossa Música (Notre Musique – 2004)*, de Jean-Luc Godard, então a arte assume o lugar de muitas revoluções, sem que esse seja necessariamente seu compromisso inicial.

## 1.2 O valor de um artista se mede por seus assombros espectrais?

Se a arte se atém ou não a um diálogo com manifestações revolucionárias, isso denuncia igualmente, em ambos os casos possíveis, um jogo de “valor” por trás dessa arte, responsável por dizer dentro da mesma sociabilidade midiática em que transita o videoclipe a que fim este produto vem, a quem atende, entre outras funcionalidades. Falamos até aqui, de modo geral, de afetos e gostos, mas não podemos deixar de dizer que os valores de um artista, estendidos a seus videoclipes, medem, ainda que simbolicamente, essa capacidade de tráfego dentro de uma sociabilidade midiática. Aliados a outros elementos, os arranjos comunicacionais submersos no valor, que estão na estética, na composição imagética, na

interação – ou não interação, questionamento/rejeição – da performance que abrange esse valor, como apresenta Silveira (2013), tudo isso dá ao videoclipe o poder “[...] de inserir-se, transitar, diferenciar-se e repercutir no interior da sociabilidade midiática” (SILVEIRA, 2013, p. 112).

O autor nos convida a enxergar o videoclipe dentro de suas lógicas de aceitação numa sociabilidade. E nada melhor do que a retórica do valor para denunciar essa aceitação. Existe aí uma coadunação entre o pensamento de Silveira e o de Janotti Júnior (2004). Este, que investe mais especificamente nessa tentativa de mapear elementos que circunscrevem uma sociabilidade midiática concernente ao videoclipe, como o próprio valor. Isso porque o valor trabalha diretamente com o gosto, de modo que “o gosto é a sintonia com determinados valores” (JANOTTI JÚNIOR, 2004, p. 196). Entretanto, Frith (1996) e Soares, T. (2015) vão além ao debaterem o valor como a constituição de gostos e ao pensarem no caso das emergências das “[...] posições sobre ‘bons músicos’, ‘boa música’ ou da constituição de discursos dissonantes diante de um quadro relativamente estático [como se desenha uma vertente/cena da cultura pop] de uma determinada área” (SOARES, T. 2015, p. 26). Isso porque, ainda nas palavras de Soares, T., o valor questiona noções de alta e baixa cultura e embaralha formas culturais – como propusemos há pouco. Como exemplo, basta pensarmos no seguinte caso:

Há um real desdém valorativo quando dois músicos reagem de maneira oposta à mesma fonte. “Como você pode amar/odiar Van Morrison, Lou Reed, Springsteen, Stevie Wonder, Kraftwerk?” Estes artistas são/não são “ótima música pop”. Como você pode dizer o contrário? Eu tenho sofrido (e infringido) a pior altivez estética, quando eu e meu oponente “embatemos” em nossas posições fundamentalistas. (FRITH, 1996, p. 6 apud SOARES, T. 2015, p. 26; tradução do autor)<sup>15</sup>

Desse modo, gosto e valor são crivos inter-relacionados que dizem de uma sociabilidade midiática e “medem” um artista. Seria errôneo de

---

<sup>15</sup> Cf. Frith (1996, p. 6): “There is a real evaluative disdain when two musicians react opposingly to the same source. ‘How can you love/hate Van Morrison, Lou Reed, Springsteen, Stevie Wonder, Kraftwerk? These artists are/are not ‘great popular music’. How can you say otherwise? I have suffered (and inflicted) the worst aesthetic hauteur, as my oponente and I push each other to our fundamentalist positions.”.

nossa parte considerar que as referências/citações de Lana, dissipadas na artista ou introjetadas em si numa dimensão espectral, são rédeas valorativas adotadas pela cantora em prol de uma sociabilidade midiática ou, como estratégia mercadológica, uma tentativa de sobreviver a tensões na cultura pop, investindo num apaziguamento por assimilação com esse espectro? Para além de uma denúncia dos gostos da artista, a quem servem os designios valorativos vaporosos de Jim Morrison e Elvis Presley encontrados em Lana Del Rey? E, não somente no ramo musical (mas também nele), o que dizer da dissipação em Lana de James Dean, Marilyn Monroe, Kurt Cobain, Marlon Brando, Dolores Haze, Amy Winehouse, Whitney Houston, Audrey Hepburn e tantos outros conduzidos por uma linha imaginária sintomática de uma sociabilidade midiática pop sufocante, de juventude trépida e angustiante consigo?

### 1.3 Quando o audiovisual assume um discurso pop de *Stimmung* vaporosa

Os assombros espectrais que surgem como “herança” para Lana, dotados de uma presença “fantasmática”, na mesma medida do que atesta Derrida (1998), embora antes assumam uma composição vaporosa para depois se traduzirem no assombramento, asseveram estratosféricamente a conquista de um etéreo (a dimensão espectral, dissipada) que, desde a primeira vez absorto em Lana, exprime as condições valorativas de sua obra rumo a uma sociabilidade midiática conflitante dentro do pop. A aparição fantasmática desse imanar vaporoso entranha no âmago de Lana Del Rey e se aplica valorativamente a seus videocliques, construindo e assumindo o discurso pop da artista por dotado de uma *Stimmung agambeniana*; portanto, também vaporosa, como as vísceras musicais e *experienciais* (das referências, citações) de Del Rey.

Por *Stimmung* – aqui, nos dizeres de Agamben (1999) –, estamos entendendo a disposição de um estado de alma, a constância e consis-

tência de um interior *aural* no discurso pop ou, em outras palavras, um princípio costurado com linha de sapiência ou inteligência contida não somente nesse pop, mas nas próprias experiências de Lana, que transitou por essa vaporosidade antes de sua ascensão como tal e segue respirando esse arranjo nevoento. Logo, antes de uma ação mercadológica aplicada a esse discurso pop, por conta das experiências de Lana Del Rey, que não devem ser demonizadas em nome de pechas ou esvaziamentos cada vez mais binários atribuídos à cultura pop, é preciso reconhecer uma busca por consonância com essa consistência de âmago por vezes renegada. É possível resgatar esse estado de animação, como defende Agamben (1999), posto que, sem ele e unicamente ofendidos por um *tempo moderno*,

A nossa sensibilidade, os nossos sentimentos, já não nos prometem nada: sobrevivem ao nosso lado, faustosos e inúteis como animais domésticos de apartamento. E a coragem – perante a qual o niilismo imperfeito do nosso tempo não cessa de bater em retirada – consistiria precisamente em reconhecer que já não temos estados de alma, que somos os primeiros seres humanos não afinados por uma *Stimmung*, os primeiros seres humanos, por assim dizer, absolutamente não musicais: somos sem *Stimmung*, ou seja sem vocação. Não é uma condição alegre, como alguns desgraçados no-lo querem fazer crer, nem sequer é uma condição, se por condição entendermos necessariamente, e ainda, um destino e uma certa disposição; mas é a nossa situação, o *sítio* desolado onde nos encontramos, absolutamente abandonados por toda a vocação e por todo o destino, expostos como nunca antes. (Agamben, 1999, p. 87; grifos no original)

A busca pela sensibilidade, por nossos sentimentos, é o que reside embalsamado na *Stimmung*. Esta que, por sua vez, detém a herança, para o artista, não de forma consolidada, mas como uma “tarefa” a ser ainda conquistada e executada, visto que a herança não é dada, mas é, em vez disso, uma tarefa. Ela “permanece, diante de nós, tão incontestavelmente que, antes mesmo de aceitá-la ou recusá-la, somos herdeiros, e herdeiros enlutados, como todos os herdeiros” (DERRIDA, 1998, p. 67-68;

tradução nossa)<sup>16</sup>. Paradoxalmente, Lana é herdeira não apenas desta “tarefa” vaporosa, mas também das chagas e pechas da cultura pop e, em contrapartida, de suas temperanças e demais virtudes, de modo que habita o pop de Lana a institucionalidade que rege uma sociabilidade midiática mercadológica, mas ainda representativa, juntamente com a herança espectral – complexidade que se estende ao conjunto videoclípico da artista.

Assim, os videoclipes externalizam as máculas e bem-aventuranças de um mercado e de um discurso pop a ele atrelado, porém “emancipado” (próximo da linha de sapiência ou inteligência dita acima), para nos aproximarmos de termos *rancierianos* – falaremos no subcapítulo 2.1 dessa emancipação. A altivez dessa contradição é a potência referencial, estética e discursiva de Lana Del Rey, qual seja: seu arranjo referencial e *experiencial* em torno de seu próprio trânsito nas cenas midiáticas mais discrepantes, marcado tanto pelo esvanecimento em si de nódulos espectrais dessas mesmas cenas midiáticas, quanto pela assimilação e digestão de sua própria figura dentro si, enquanto espectro em potencial ou matéria lírica cujos desígnios e destino final são atingir uma essência ou *Stimmung* vaporosa, etérea, espectral, a emancipar-se do todo e de tudo o que a cerca e lograr a comunhão junto dos seus – as referências acionadas por Lana, outras essências vaporosas, hoje de igual ordem à qual anseia a artista.

Como propôs meu orientador durante uma de nossas reuniões, não seria leviano de nossa parte iludir-nos, portanto, com uma comunhão entre, por exemplo, Lana Del Rey, Renato Russo e Walter Benjamin, essências renegadas por uma trépida modernidade – redundâncias à parte – e devoradas por suas próprias condições de ser, por seus próprios organismos e *corpos melancólicos*, cujos rostos *depressivos* (como falaremos na subseção 4.14), de olhares introspectivos e assustadores, um dia assombrados e hoje realidades de tal condição – justamente por serem, esses rostos, “autoantropofágicos” e condenadores dessas “autoantropofagias”

---

<sup>16</sup> Cf. Derrida (1998, p. 67-68): “*Permanece ante nosotros de modo tan indiscutible que, antes mismo de aceptarla o renunciar a ella, somos herederos, y herederos dolientes, como todos los herederos*”.

de si –, denunciam não somente as potentes condições de assombramento de certos sujeitos, mas revelam que essas condições se traduzem na futura vaporosidade ou modulação espectral desses corpos; vaporosidade esta, por sua vez, a única imanência desses indivíduos a escapar da tal modernidade trépida, posto que esse “gás” vil e escorregadio de suas naturezas – mas exatamente melancólico e, por isso, lírico – sufoca seus opressores em sua própria paranoia moralista. Estes, entretanto, são incapazes de inalarem livremente esse vapor e nele se deixarem docemente adoecer, à espera da comunhão futura junto dos seus. Incapazes, por fim, de respirarem a poesia dos dias e emanciparem-se. O desejo de morte de Lana Del Rey – veremos no subcapítulo 4.9 – não se pauta pela morbidez ou pelo sórdido. É, na verdade, a utopia da libertação das amarras do capitalismo mais opressor. Antes de assumir tal roupagem, já se denuncia como uma tristeza sem verniz, crua, real, que exprime as amarguras impingidas por esse real, estipuladas pelo capital. A tristeza denuncia as implicações de um sujeito afetado pelo mundo, um sujeito doente dos *tempos modernos*.

## 1.4 Videoclipes: do simples *promo* à gestão das subjetividades

Antes de abordarmos a ação desse *tempo moderno* na constituição dos videoclipes de Lana Del Rey, precisamos retomar um pouco o histórico dos videoclipes. Surgindo no cenário norte-americano, na virada dos anos 1970 para 1980, os originalmente chamados de “números musicais” e, depois, *promo* (nome este que se tornou mais famoso que o primeiro e fazia referência ao termo “promocional”, lembrando a função de “cartão de visitas” ou publicidade/propaganda dos videoclipes para seu artista), tinham, entre outras funções e características gerais, as noções de “recorte, pinça ou grampo” – imagens que “ilustravam” o clipe seriam “amostras para vendagem”, com “prazo de validade”, como nos

alerta Soares, T. (2012, p. 32). Podemos incluir, também, o princípio de possuir imagens rápidas, instantâneas, como nos fala ainda o autor sobre uma noção de ritmo das imagens.

Aos poucos, o videoclipe seria reconhecido, por esses e outros elementos, como uma performance do artista ou dos personagens do clipe, a imagem colada à canção e vice-versa (o que contribui também para a noção de ritmo), e por possuir convenções de gênero, valor, sociabilidade, afeto, entre outros aspectos. Esses elementos, sobretudo as noções de ritmo e imagens rápidas, variam ao longo da história do videoclipe, como no caso do videoclipe de *Bad* (dirigido por Martin Scorsese e lançado oficialmente em 1988), um dos mais inventivos para a época e para o próprio gênero, que aproximava o videoclipe do cinema (SOARES, T. 2012, p. 27). Essa mesma relação é, ao longo dos anos, apartada e influenciada, a depender do diretor e dos interesses. Como exemplo recente, podemos recorrer a videoclipes de Lady Gaga no início dos anos 2010, próximos de uma possível “videoclipagem filmica”, entre os quais incluímos *Telephone* (com parceria de Beyoncé) e *Alejandro*.

O termo videoclipe, efetivamente, como ficou conhecido esse gênero e suas multiplicidades, surge a partir dos anos 1980, pouco depois da utilização dos dois termos anteriores e de o videoclipe já ter experimentado relações distintas com demais gêneros do audiovisual (como o cinema e a própria televisão). Popularizando-se no cenário televisivo internacional dos anos 1980, o videoclipe firma seu espaço na televisão, sobretudo por meio do pop, difundido pela indústria norte-americana. O clipe (como foi apelidado) foi determinante para a fundação da Music Television (MTV), em 1981, como explica Soares (2012). Essa linha de produção de um público interessado em música e vídeo é encaminhada ao Brasil nos anos 1990, com o surgimento da MTV Brasil, após o sucesso da exibição de clipes no programa Fantástico, da Globo, nos anos 1970/1980, que seguia, entretanto, outro rumo de produções e exibições. Na MTV Brasil, a apresentação em série de videoclipes e programas destinados à música e à cultura pop inauguram um espaço específico para divulgação da fonografia, sobretudo nacional.

No final dos anos 1990, a tevê aberta se abria para outros gêneros e cenas musicais, não apenas o pop, mas todos incluídos dentro de uma cultura pop, como *axé music* e sertanejo. A MTV Brasil também deu espaço para outros gêneros, cenas e figuras emergentes da época, como o rap. A exemplo de *axé music* e sertanejo, e na voz especialmente dos manos do grupo Racionais MC's, o rap pertence a uma leva de grade de programação da MTV que tratava a música mais em sua apreensão midiática e de representatividade, mas sem abolir totalmente as figuras do promocional ou vendável – que, nessa época, não eram mais essencialmente as únicas percepções de sentido sobre o videoclipe, se levarmos em conta outras questões de produção, como a própria representatividade. Essas questões se reforçam, anos mais tarde, com a possibilidade de produções caseiras ou amadoras, que descentralizam a produção das grandes gravadoras. Faz parte desse movimento a cultura digital dos anos 2000 e 2010, que, no Brasil, firma-se exatamente em fins dos anos 2000, já após a primeira fase do *YouTube* – na qual, nessas cenas musicais e produções videoclipticas amadoras, inclui-se a cantora Marli<sup>17</sup>, uma viral musical brasileira do brega.

É dessa forma que surge Lana Del Rey: com produções amadoras no *YouTube* (a exemplo de *Kinda Outta Luck* e *Yayo*, que listamos na Apresentação). Três deles (*Blue Jeans* – primeira versão –, *Video Games* e *Carmen*) estão presentes em nossas análises, pois foram “levados” com Lana quando esta assumiu seu pseudônimo final (Lana Del Rey). Anos depois, a primeira versão de *Blue Jeans* também foi retirada do ar por Lana, restando em canais não oficiais. E foi graças ao clipe de *Video Games* que a artista alcançou projeção nacional e internacional. Nesses mesmos vídeos, anuncia-se uma melancolia presente não somente

---

<sup>17</sup> Tida como ícone da internet no Brasil, Marli surgiu nos primórdios do *YouTube* no país e no auge do *Orkut*. A cantora de brega, conhecida como o primeiro viral musical brasileiro no referido site de vídeos, é autora do clipe de *Bertulina*, uma produção *underground* realizada num cenário de dia frio, nas ruas, a revelar uma estética de amorismo e sujeira. No esquecimento, Marli, também autora de *Suave Peste Negra* (canção que se perdeu no *YouTube* após a decisão da cantora e de seu produtor de retirarem os vídeos do ar e darem um fim na carreira), encerrou suas atividades em 2015/2016. Até pouco tempo (2018/2019), restavam, numa estética *vaporwave* (forte no início dos anos 2010), algumas de suas canções e produções audiovisuais, como a música *Pirulito*, agora também não mais disponível *on-line*.

nas canções, mas no espaço da internet e na conjuntura desses audiovisuais caseiros, nostálgicos, dotados de um amadorismo e um preciosismo pela sujeira das imagens. Tudo isso aliado a uma presunção de *cult* (nos amadorismos pensados) e a uma presunção de *mainstream* e *high quality* (nos amadores que se disfarçam de grandes produções ou tentam atingi-las).

Tal subjetividade, presente nos videoclipes, é gerida por esse contexto tecnológico dos *tempos modernos* como atributo visível de um *ethos* comunicacional presente numa cultura digital pop dos anos 2010. O *YouTube*, portanto, atua na (re)invenção de experiências, objetos, artistas, formatos e fenômenos midiáticos que abarcam tais experiências possíveis, como aponta Soares, T. (2013, p. 249). Dessa maneira, se pudermos localizar esse *ethos*, agenciado pelo *YouTube* como descentralização (dissemos há pouco) e, também, como novas formas de interação afetiva entre os sujeitos “digitais”, esse *ethos* acabará por enterrar-se, ao mesmo tempo, na gestão das subjetividades interacionais desses sujeitos pelas (re)invenções e, por conseguinte, na apreciação de uma pluralidade de experiências possíveis pela plataforma do *YouTube* graças a essa (re)invenção. Ao tomarmos Lana Del Rey como exemplo, basta atentarmos ao clipe de *Venice Bitch* (um *gif* *videoclipado*<sup>18</sup>, característico de uma hibridação de gêneros e do mesmo caseiro, da mesma sujeira – desta vez, porém, numa presunção de *cult* ou amadorismo pensado, proposital).

No meio dessa gestão de subjetividades interacionais – referente a uma troca afetiva –, está a própria gestão da melancolia, reinventada em inúmeras culturas e cenas (no discurso pop de Lana Del Rey, no *vapor-wave*, no amadorismo e no triste cenário – do clipe de Marli – e triste fim de Marli). Curiosamente, Lana tenta gerir sua própria melancolia pelos videoclipes, à medida em que tenta fugir de uma falsa felicidade (controlada pelo capital, como elaboramos melhor à frente) e à medida que constrói uma redoma de proteção de seus momentos felizes e procura

---

<sup>18</sup> Ao longo dos quase dez minutos do videoclipe de *Venice Bitch*, verificamos a exploração repetida de imagens, o que relembra a estética de um *gif*. Aqui, porém, colocado em ação dentro de um videoclipe – um *gif* *videoclipado* (VIEIRA, 2019b, p. 11).

alcançar uma felicidade longe das amarras do neoliberalismo – veremos ao longo deste livro, sobretudo durante as análises dos videoclipes. A ontologia dessa felicidade seria sentida pelo caseiro dos videoclipes, pela estética da simplicidade, pela sujeira *cult*. Entretanto, se a contraposição a essa felicidade fosse uma estética midiática hemegônica (pela indústria fonográfica) na qual se configuram as produções videoclípticas industrializadas, Lana também seria responsável por ela. Logo, estaria afetada por essa falsa felicidade e também acabaria por imprimi-la. Na aritmética final dessas operacionalidades, Lana Del Rey seria uma rejeição e resistência a si mesma ao condenar uma felicidade, servir-se dela, buscar subvertê-la e substituí-la por outra, da qual seria um expoente (a felicidade possível pela melancolia que a artista passa a emitir principalmente em suas primeiras produções, os videoclipes realizados por ela mesma).

Ambas as felicidades exploram, todavia, a melancolia como cerne. E, na felicidade supostamente condenável, o cerne se define no consumo possível dessa melancolia, ou seja, a melancolia como uma *commodity*. E não apenas consumir a melancolia alheia, mas consumir sua própria melancolia junto desta “em promoção” para, por fim, consumir-se em melancolia. Por essa experiência privada, ainda que de melancolia, tem-se uma ideia de felicidade privada de satisfação íntima – o consumo “para si” suplanta o consumo “para o outro” e flerta irresistivelmente com a individualização das expectativas, dos gostos e comportamentos (LIPOVETSKY, 2007, p. 42). Essa lógica se encaminha à tese do *consumo intimizado*, de que nos fala Lipovetsky (2007). Trata-se de consumir um estilo de vida, uma melancolia para chamar de sua, para *experienciar e viver*:

O consumo ordena-se cada dia um pouco mais em função de fins, gostos e de critérios individuais [como afetos]. Eis chegada a época do hiperconsumo, [...] da mercantilização moderna das necessidades e orquestrada por uma lógica desinstitucionalizada, subjetiva, emocional. (LIPOVETSKY, 2007, p. 41)

É por esse imperativo de ser feliz, ainda que autodestrutivo, que regras de hiperconsumo e consumos extremistas são impostas. Porque, na

realidade, a autodestruição se torna uma camada mais profunda e menos acessível aos olhos de quem se lança a ela, haja vista que este se compraz pela ideia de deslocamento da melancolia próxima da tristeza para a ideia da melancolia fetichizada: não há grau de doença nessa melancolia, mas sim, um modelo *fancy* de vida melancólica, o que, curiosamente, retoma formas de gestão da melancolia e, assim, a gestão dessa tristeza dos *tempos modernos*, que denuncia as implicações de um sujeito afetado por esse mesmo *moderno*.

Afinal, a promoção de felicidade pela melancolia revela as agruras desse *tempo* que sufoca os sujeitos e os encaminha a esse tipo de possibilidade. Se compreendida como uma condição patológica, a felicidade pela melancolia é uma experiência de pretensão de real, cruel, que pode ser equiparada à “apreciação da pobreza como objeto de consumo” (FREIRE-MEDEIROS, 2010, p. 260) – quando turistas se dirigem a países como o Brasil para safári em favelas. Enquanto os safáris exóticos e maquiavélicos aparentam ensinar a verdade sobre a desigualdade social e o mundo subdesenvolvido, viver a melancolia indica estar mais próximo da frieza do mundo e aguardar sempre o que de pior puder ocorrer. Ao mesmo tempo, enquanto as favelas são vendidas em vitrines de agências de viagens, a melancolia emprateirada adquire o selo *fancy* de distinção. Como contorná-la e mergulhar criticamente na tristeza para sobreviver a ela? E, se for impossível resistir à melancolia e ser delegado a ela como condição de vida, como aliar-se a ela para se atingir uma estratégia de resistência e sobrevivência minimamente digna e feliz?

**UNIDADE II**  
**A TRISTEZA SEM VERNIZ**



## CAPÍTULO 2

# “WE CAN PAINT THE TOWN IN BLUE”: A MELANCOLIA COMO FIO CONDUTOR ENTRE A OBRA DE LANA DEL REY E O TEMPO MODERNO “EPIDÊMICO”

Por meio de uma melancolia que, mesclada a todas as doenças dos *tempos modernos*<sup>19</sup>, tem a presunção de não ser somente mais uma doença, mas de saltar de um possível entendimento de enfermidade para uma percepção crítica e rejeitadora desse próprio tempo, Lana propõe, embora se valha de uma lógica de *reprodutibilidade técnica* do pop, em termos *benjaminianos*, um olhar presumidamente autêntico dessa melancolia em si, em seu corpo. Se essa reprodutibilidade seria, segundo Benjamin, o maior agente corrosivo de uma autoridade ou originalidade tradicional da obra de arte – espécie de essência ou *aura* dessa arte –, é justamente apelando para uma ideia de originalidade por meio dessa melancolia que Del Rey, criticada por reprodutibilidades e saqueios de referências, investe na tentativa de emancipação desse pop, atrelado às rédeas mercantis.

Nesse sentido, ao investir em um deslocamento da ideia do saqueio de referências para o uso de citações por meio de um tatear vaporoso ou conceitual, há um processo comunicacional e uma empreitada estético-discursiva circunscritos a essa melancolia, sua aplicação e fruição (*experienciação*) em Lana. Entretanto, há uma problematização a ser feita

---

<sup>19</sup> Essa categorização e profusão de doenças esbarra num senso comum do ato de diagnóstico feito em clínicas psiquiátricas instaladas em quaisquer esquinas – próximo da ideia de “psiquiatrização da vida cotidiana” (SAFATLE, 01 out 2013) – sem a devida precaução e pautados, tais diagnósticos, por uma demanda moral (e, por que não?, psiquiátrica!) da modernidade de curar os “incorretos” e “defeituosos”. É mais um critério pragmático e higienista do que um diagnóstico aprofundado ou minimamente preciso.

acerca das citações espectrais que legitimam essa melancolia e apresentam seu contexto histórico passado a partir do que Benjamin pondera como imagem que carrega as citações, como explica Agamben (2013, p. 170). De um lado,

Benjamin, que perseguiu por toda a vida o projeto de escrever uma obra composta exclusivamente de citações, tinha entendido que a autoridade que a citação invoca se funda precisamente na destruição da autoridade que a um certo texto é atribuída pela sua situação na história da cultura: a sua carga de verdade é função da unicidade da sua aparição, entranhada do seu contexto vivo. [...]. Somente na imagem que comparece, uma vez por todas, no átimo do seu estranhamento, assim como uma recordação aparece improvavelmente por um instante de perigo, se deixa fixar o passado. (AGAMBEN, 2013, p. 170)

Existe um peso da autoridade atribuído pela citação, algo com o qual Lana está preocupada. Mas, de outro lado, a artista não sinaliza se importar com uma possível retirada de sua autoridade. Aliás, é justamente no uso das citações – um deslocamento do entendimento destas no conceito desses *tempos modernos* – que sua melancolia se firma como tal. Isso porque a melancolia em Lana não se apresenta apenas como um sortilégio do vendável. O construto de melancolia que colocamos a funcionar aqui é, a partir do que a própria Lana propõe, uma tentativa da emancipação do pop no contexto de uma obra de arte, já que, caso pautada apenas pela reproduzibilidade de um pop não emancipado,

A obra de arte perde, portanto, a autoridade e as garantias que derivavam da sua inserção em uma tradição, para a qual ela construía os lugares e os objetos em que incessantemente se realizava o elo entre passado e presente; mas, longe de abandonar sua autenticidade para se tornar reproduzível [...], ela se torna, ao invés disso, o espaço em que se cumpre o mais inefável dos mistérios: a epifania da beleza estética. (AGAMBEN, 2013, p. 172)

A conjuntura poética dessa beleza (a ação *sensível* da melancolia) é dada não somente pela orquestração e musicalidade do vaporoso contida nas citações mais do que “rememoradas” por Lana. São, na verdade, reencenadas e *experienciadas* pela cantora. Essa instituição ocorre por

um arranjo dialético entre melancolia e a chamada “epidemia da solidão gay” e os sujeitos afetados por ela. Da forma como Hobbes (2017) a conceituou, foram apresentados dados recentes de pesquisas da Universidade de Nova York que mostram as diferenças entre a saúde mental de homens gays e homens heterossexuais e a defasagem dos dados do primeiro perfil analisado em relação ao segundo. De acordo com a pesquisa e o artigo de Hobbes, não seria incorreto falar em uma percepção “epidêmica” e em uma ideia de melancolia que advém dessa solidão que surge como consequência de uma sociedade que não tem planos para esses homossexuais, apenas os degrada:

Há anos percebi uma divergência entre meus amigos heterossexuais e meus amigos gays. Enquanto uma metade do meu círculo social desaparece por causa de seus relacionamentos, dos filhos e da vida ordinária [suburbana, pacata], a outra metade sofre com o isolamento e ansiedade, drogas pesadas e sexo de risco. (HOBBS, 02 mar. 2017; tradução nossa)<sup>20</sup>

Uma das possibilidades encontradas por alguns desses homossexuais para sobreviver, segundo Hobbes, é transformar essa solidão – e a melancolia – em aliada. Fazer da solidão uma opção de vida por vontade própria<sup>21</sup>. Além disso, apesar dos progressos percebidos pela comunidade LGBT ao longo dos anos, Hobbes também destaca que, nos casos analisados e trazidos em seu artigo, muitos indivíduos não sofreram com *bullying*, com a dor do armário, não foram rejeitados pelas famílias, entre outros casos. Mesmo assim, o autor reconhece as afetações sofridas por esses indivíduos e investe na conceituação de um *tempo moderno opressor*, atribuindo a ele e a inúmeros fatores relacionados a essa questão o impacto melancólico causado na vida desses homossexuais:

[...] mesmo enquanto celebramos a amplitude e velocidade de mudanças, os níveis de depressão, solidão e de abuso de substâncias na comunidade LGBT permanecem

---

<sup>20</sup> Cf. Hobbes (2017): “For years I’ve noticed the divergence between my straight friends and my gay friends. While one half of my social circle has disappeared into relationships, kids and suburbs, the other has struggled through isolation and anxiety, hard drugs and risky sex.”.

<sup>21</sup> No mesmo entender de Dunker (2017, p. 23) da solitude, a poesia de uma “solidão criativa” voltada para si; e não a solidão castradora, de exclusão social.

estagnados no mesmo patamar há décadas. Pessoas gays são agora, dependendo do estudo, entre duas e dez vezes mais propensas que heterossexuais a se matarem. Somos duas vezes mais propensos a passar por um período de depressão profunda. E, assim como a última epidemia que atravessamos [aparentemente calcada na mesma opressão de um *tempo*], o trauma parece se concentrar nos homens. Uma pesquisa feita com homens gays que haviam se mudado para Nova York há pouco tempo avaliou que *três quartos* dos entrevistados sofreram de ansiedade ou depressão, abuso de drogas ou álcool, ou praticaram sexo de risco – ou uma combinação desses três. Apesar de falarmos de “famílias escolhidas”, homens gays têm menos amigos íntimos que pessoas heterossexuais ou mulheres lésbicas. Ao responder a uma pesquisa sobre pessoas que trabalham em clínicas para HIV, um dos entrevistados disse para os pesquisadores: “Não é uma questão de eles saberem como salvar suas vidas. É uma questão de eles saberem se salvar suas vidas vale a pena.”. (HOBBES, 02 mar. 2017; grifos no original; tradução nossa)<sup>22</sup>

A complexidade se intensifica, entretanto, quando a situação de minoria é colocada em segundo plano no meio dessas afetações, mas é o ponto extremo e crucial para que se intensifique um processo de opressão internalizado no sujeito. Não se trata de afirmar exatamente que esses indivíduos são homofóbicos consigo nessa opressão internalizada. No lugar disso, devemos encarregar-nos de pensar que eles foram criados de um modo com que sua sexualidade fosse um problema invalidado, e que, para serem aceitos, eles deveriam estar submetidos aos mesmos problemas que a maioria, deveriam sentir as mesmas afetações. Assim, desconsideraram outras complicações, em suas vidas, acerca desses *tempos modernos*.

---

<sup>22</sup> Cf. Hobbes (02 mar. 2017): “[...] even as we celebrate the scale and speed of this change, the rates of depression, loneliness and substance abuse in the gay community remain stuck in the same place they’ve been for decades. Gay people are now, depending on the study, between 2 and 10 times more likely than straight people to take their own lives. We’re twice as likely to have a major depressive episode. And just like the last epidemic we lived through, the trauma appears to be concentrated among men. In a survey of gay men who recently arrived in New York City, three-quarters suffered from anxiety or depression, abused drugs or alcohol or were having risky sex – or some combination of the three. Despite all the talk of our “chosen families”, gay men have fewer close friends than straight people or gay women. In a survey of care-providers at HIV clinics, one respondent told researchers: “It’s not a question of them not knowing how to save their lives. It’s a question of them knowing if *their lives are worth saving*.”.

Entretanto, no mesmo processo de identificação dessa *afetação melancólica*, há uma alternativa de destituição desse *tempo moderno* e sobrevivência a ele, quando Hobbes também apresenta as possibilidades de entendimento e aceção dessa melancolia em uma modulação distinta das consequências do *tempo moderno*. É nesse ponto que entram a solidão como “opção” ou “livre-escolha” e a obra de Lana como formatação de uma ideologia melancólica *experienciável* e vendável.

A relação que Lana estabelece entre seu discurso pop e os homossexuais com quem se comunica – um fio condutor por meio da melancolia – é propor justamente uma dialética que contemple um caráter exclusivista desses homossexuais – como “*children of a bad revolution*”<sup>23</sup> – e, ao mesmo tempo, requer uma aceitação dessa “rebeldia” perante o real agressor, legitimado e controlado pelo capital. Isso está transcrito na própria (de)codificação da melancolia em Lana Del Rey, que parte de um sufocamento ocasionado pelo mundo e se transforma em alegria, em resistência. Até que ponto a melancolia e um impulso de gozo verificados nela existem puramente como rejeição, e não como demanda também de um capital que é capaz de saquear até mesmo grupos que o rejeitam ou saquear essa própria rejeição e vendê-la? É isso o que nos perguntamos aqui, sabendo da impossibilidade de encontrarmos uma resposta para essa questão. Até que ponto um culto à solidão, negativa, fomentadora de pulsões de morte, como tentativas de suicídio e o controle pelo armário, ou “menos negativa”, propiciadora de epifanias de si e indicativas de uma liberdade e um desejo de viver só, é apenas um culto e um estilo de vida, uma ideologia ou um discurso, e a partir de quando isso se torna uma “epidemia” engarrafada e “videoclipada”, vendida nas vitrines da cultura pop (abordaremos na seção 2.2)?

---

<sup>23</sup> Tradução livre: “filhos de uma revolução ruim”. Trata-se do título de uma música da cantora e compreende o entendimento de um espírito rebelde, de “ovelha negra”, naqueles indivíduos marginalizados pela sociedade. Ao mesmo tempo, como sinal de legitimação, Del Rey convoca uma estética nobre em torno desse discurso e dos sujeitos aos quais ele se refere, de modo a tentar legitimar esse discurso numa ação adversa às ordens impostas pelo capital. Entretanto, essa legitimação passa por noções de valor, importância, status, inteligência, representação e representatividade – por fim, meritocracia – e pode acabar retornando ao que impõe o capital, de modo que a liberdade e a subversão não se mostram totais e acabam por poder voltar a uma necessidade de serem chanceladas pelos ditames do mundo real.

Entretanto, antes dessa problemática, é preciso dizer que, pelo entendimento dessa melancolia – e, antes disso, solidão – e dos sujeitos afetados por ela, não estamos fazendo alusão especificamente ao que Kehl (2004, p. 37) e Freud (2013) definem como uma identificação entre perda e ódio, a portar um trabalho de luto sem fim, que é efetuado pelo melancólico e que, a partir disso, empobrece o eu, sempre com razão sobre aquilo que julga lhe faltar – um complexo melancólico traduzido, em parte, numa “ferida aberta”. Apesar de existir esse caráter na melancolia de Lana como ponto de partida, contudo, é como rejeição a uma cultura sedimentada, num ato político, que extrapola para a sobrevivência, para a necessidade de reação e de não esmorecer diante dos vilipêndios praticados contra os homens que essa melancolia se constrói e, possivelmente, é vendida.

Entretanto, como apontamos, há uma relação – não identitária, mas dialógica – entre depressão (tratada mais densamente no subcapítulo 3.2) e melancolia que é dada pelas afetações do *tempo moderno* nos sujeitos (como os afetados por essa “epidemia” da solidão) e, aí sim, neste caso, podemos recorrer a Kehl (2009) para pensar essa relação do ponto de vista da psicanálise, que, no primeiro momento descrito da melancolia, da “ferida aberta”, perpassa a obra, mas não persiste nela. Segundo Kehl (2009, p. 40), “[...] é importante destacar que não existe identidade, em psicanálise [assim como em Lana], entre melancolia e depressão, a despeito das frequentes analogias sintomáticas entre ambas”. É possível separar, em Lana, melancolia de depressão, visto que a depressão é um dos atributos construtores da melancolia, ligada ao espírito de rebeldia, igualmente melancólico, como a vestimenta depressiva. A relação entre uma e outra como fundamentação da melancolia em Lana, ressaltamos, é pautada por um deslocamento entre ambas, por simbiose, subserviência ou qualquer outra modulação que as deixe adjacentes ao discurso pop e constitua o fundamento dessa melancolia em seus dois funcionamentos: o da “ferida aberta” e o do engajamento de ordem *política*.

Nesse movimento, Kehl pode nos ajudar a entender, acima disso, a presença da depressão na obra de Lana e no *tempo moderno*:

*Depressão* é o nome contemporâneo para os sofrimentos decorrentes da perda do lugar dos sujeitos junto à versão imaginária do Outro. O sofrimento decorrente de tais perdas de lugar, no âmbito da vida pública (ou, pelo menos, coletiva), atinge todas as certezas imaginárias que sustentam o sentimento de *ser*. O aumento da incidência dos chamados “distúrbios depressivos”, desde as três últimas décadas do século XX, indica que devemos tentar indagar o que as depressões têm a nos dizer, a partir do lugar até então ocupado pelas antigas manifestações da melancolia, como sintomas das formas contemporâneas do mal-estar. [...]. No Brasil, cerca de 17 milhões de pessoas foram diagnosticadas como depressivas nos primeiros anos do século XXI. De acordo com reportagem do jornal *Valor Econômico* a respeito dos vinte anos do Prozac, o mercado de antidepressivos vem crescendo no país a uma taxa de cerca de 22% ao ano, o que representa uma movimentação anual de 320 milhões de dólares... (KEHL, 2009, p. 49-50; grifos no original)

Não obstante, salientamos que Kehl não descreve um ponto percebido por nós, sob a perspectiva da Comunicação, dessa melancolia em Lana Del Rey, associada à depressão, qual seja, a melancolia como tentativa de suplantação às tristezas do mundo por meio de uma alegria paradoxal, cuja formulação melancólica é a própria resistência: sofrer as tristezas dos dias, posto que não há como superá-las, mas, utopicamente ou não necessariamente por essa condição idílica – e sim política e exigida pela vida –, fazer dessas tristezas o remédio para a infelicidade ainda duradoura. Se pudéssemos dividir essa melancolia em Lana em duas partes, a depressão seria a “ferida aberta”, enquanto a presença de um espírito rebelde seria a resistência. Ambos dariam a formatação da melancolia, que percorre a obra de Lana, como descrevemos na Introdução, também por meio de duas fases: a primeira, direcionada à demonização da felicidade (assimilada como uma falsa estratégia do capital para ludibriar os sujeitos em meio às pressões da vida ordinária); a segunda, marcada pela reaquisição da alegria, a *inoperosidade* – em marcações *agambenian-*

nas – desse *corpo melancólico* que faz, do sorriso que remedia a tristeza e da própria tristeza dos dias amargada ordinariamente, a sua resistência.

Com isso, a melancolia opera em duas chaves (depressão e rebeldia) e se faz presente por dois modos, podendo ser resumidos em ausência de sorriso e, posteriormente, presença deste, inaugurado no álbum *Lust For Life* (2017). No caso da depressão, tratada aqui por seu impacto sentido a partir do contato com o mundo, com o real, consideramos importante voltarmos nosso olhar mais precisamente para os Estados Unidos, território primeiro e experimental de Lana Del Rey:

A depressão nos Estados Unidos é a principal causa de incapacitação em pessoas acima de cinco anos de idade. Estima-se que 15% das pessoas deprimidas cometerão suicídio. Os suicídios entre jovens e crianças de dez a quatorze anos aumentaram 120% entre 1980 e 1990. No ano de 1995, mais jovens norte-americanos morreram por suicídio do que pela soma de câncer, aids, pneumonia, derrame, doenças congênitas e doenças cardíacas. O que mais nos espanta, diante desses números, é que vivemos em uma sociedade que parece essencialmente *antidepressiva*, tanto no que se refere à promoção de estilos de vida e ideais ligados ao prazer, à alegria e ao cultivo da saúde quanto à oferta de novos medicamentos para o combate das depressões. No entanto, essa forma de mal-estar tende a aumentar *na proporção direta* da oferta de tratamentos medicamentosos: há vinte anos, 1,5% da população dos Estados Unidos sofria de depressões que exigiam tratamento; já no século XXI, esse número subiu para 5%. (KEHL, 2009, p. 50-51; grifos no original)

Talvez estaria aí o incômodo de Lana Del Rey com a alegria, num primeiro momento, enxergando-a como agenciada ou cooptada por uma cultura que exige o gozo dos corpos – ver subcapítulo 4.7 – e uma positividade que, como dissemos, visa esconder dos sujeitos as pressões da vida banal, ludibriando-os com uma felicidade falseada. Quem também faz um convite a reflexão pautado por essa mesma linha ideológica é Dunker (2017, p. 182), permitindo-nos, a partir de suas considerações, perceber que essa felicidade falseada que nos impingem é uma felicida-

de comprada em esquinas, em vitrines, trocada por seus equivalentes, como riqueza e saúde, que, no fundo, não substituem a felicidade.

Daí, também, outra possível explicação para a rejeição de Lana à felicidade: a própria dificuldade de separação de uma felicidade falseada da *real* felicidade. Entretanto, a partir de seu sorriso, a artista busca encarar essa conquista da felicidade e reivindica para si uma felicidade original, autêntica, que habita o interior dos sujeitos. Uma felicidade ou alegria que se traduz na inoperosidade desses corpos, como o seu. A “não felicidade” primeira (embora a artista não rejeite a felicidade, ela não a busca, apenas, e mantém uma irascibilidade como necessidade suprema de sua melancolia) e a felicidade que Lana propõe a partir de seu sorriso definem a melancolia na cantora – em nossa pesquisa, um combo depressão e rebeldia –, em ambas as subdivisões (sem e com sorriso), como uma combinação paradoxal entre o mundo exterior e a inoperosidade dos corpos, ou seja, uma ontologia do ser, o âmago, o essencial de si que o mundo não é capaz de roubar, mas que pode fomentar como reação. No caso da rebeldia, Dunker também nos permite enxergar como sendo a busca por uma felicidade não vendável, a ser encontrada no interior do sujeito – a inoperosidade, da qual falaremos melhor à frente.

A felicidade que Lana passa a buscar a partir de dado momento vai de encontro justamente com o padrão de felicidade que é vendido e imposto pela sociedade. Se, ainda segundo Dunker, a imagem que fazemos da felicidade – pautada por posses, bens materiais e afins – é mais nociva que a própria e verdadeira felicidade a ser conquistada, na medida em que uma busca desenfreada pela felicidade engendrada se torna uma obsessão pautada no outro, então, para Lana, o encontro com a felicidade deve dar-se de outro modo, justamente porque a felicidade verdadeira – a alegria real para a artista – se dá de outra forma, não sendo gerada a partir da imagem do outro de nós (e assim de nossa felicidade) ou gerada a partir de nossa imagem do outro (e do que consideramos como sua felicidade). Essa felicidade não prescinde uma tristeza, mas reconhece que só existe porque seu oposto também se faz presente.

Assim, Del Rey também reconhece uma espécie de “importância” da tristeza para si e seu sorriso não se configura como uma mudança de atitude (ou da melancolia), mas sim, como uma tentativa de externar uma verdade a ser dita que está entranhada nessa tristeza – encarada como as agruras cometidas pelo capital ou ainda inominável; qualquer que seja, essa tristeza precisa ser respeitada. A importância dessa tristeza se configura, portanto, no sorriso, como uma necessidade e mobilização mais explicitadas de combater tal condição<sup>24</sup>.

Estabelecer um controle e um ideal de felicidade para os jovens desde cedo, incentivando-os a buscar um padrão de vida medíocre – posto que a felicidade total estimulada pelo capital não é passível de ser alcançada por todos e muitos não passarão de uma média dessa felicidade ou sequer chegarão a isso –, define-se como uma estratégia de controle desses corpos ao longo de suas vidas. Desse modo, a sociedade passa a ser coautora de um modelo falido de felicidade em si mesma, mas que teima em se sustentar e a manter esses jovens e a própria sociedade no geral em uma estagnação, um nível de controle, cujas alegrias livres ou independentes são impossíveis de serem alcançadas e jamais serão alcançadas como totais, ao passo que a total que é vendida será também enxergada como impossível para a maioria, longe de sobreviver às vicissitudes do real.

Até aqui, conseguimos apresentar o jovem como um perfil de indivíduo diretamente afetado pela rebeldia e depressão, pela melancolia, em ambas as formatações propostas por nós como divisoras desse último aspecto. Destacamos, de antemão, que há um atentado sempre em vigor contra os jovens, tidos por veias contraculturais como paladinos da mudança. De volta ao fio condutor estabelecido entre a melancolia

---

<sup>24</sup> Segundo Dunker (2017, p. 183-184), o sofrimento pode ser alterado, mudando o mundo ou a nós mesmos. Não se trata de aceitar o sofrimento, ser resignado ou de reconhecê-lo como produtivo – algo contrário a nosso tempo (moderno) –, mas de perceber que o sofrimento deve ser combatido; porém, não com conforto, bem-estar ou apaziguamento, como propõe esse mesmo *tempo moderno*, posto que isso pode erradicar, juntamente ao sofrimento, como a tristeza, a verdade que nele se encontra e que precisa ser dita. Para Dunker, a insatisfação consigo e com o mundo, contida nesse sofrimento, precisa ser operada numa chave que não seja puramente uma mudança de atitude apenas “por fazer”, que não desmobilize nosso potencial íntimo transformador do mundo e não anule essa verdade.

de Lana e o *tempo moderno* “epidêmico” (no qual se inserem as ideias de Hobbes), esse fio ainda se nutre nas bases dessa retórica direcionada aos jovens ou, mais ainda, daquilo que Pierucci (2005) chama, servindo-se de Max Weber, de *desencantamento do mundo*. A percepção do sofrimento e a saída de um estado de inação diante deste para um estado de inquietação e reação é o despertar, a quebra do encantamento ou feitiço conjurado pelo capital (PIERUCCI, 2005).

Assim, quando Lana afirma a seu amado, na canção *Serial Killer* (sem álbum; canção *unreleased*, mas cantada frequentemente pela artista em shows), que juntos eles podem pintar a cidade de azul-tristeza (“*We can paint the town in blue*”<sup>25</sup>, diz o verso da música), ela busca espalhar o caráter cru e o potencial engajamento de uma tristeza não paralisante, de uma tristeza sem verniz. Seria, portanto, não uma tristeza estética, embora ela também possa ser entendida dessa maneira na poesia da obra de Del Rey; mas uma tristeza como resistência, a “ferida aberta”, a depressão, que promove um semblante melancólico aliada ao espírito de rebeldia e, a partir deste, estimula um sortilégio melancólico, como falaremos na unidade seguinte. É pintar a vida com o *blue* poético, mobilizador e irascível da tristeza e, por ser uma pintura, entendê-lo como arte, poesia, alegria e intelectualismo.

## 2.1 Em nome do espectro: a legitimação do discurso pop e sua estética comunicacional emancipatória e intempestiva

Na qualidade de atributo visual e discursivo do pop, a pintura *blue* é parte integrante do modo como opera a legitimação dos videoclipes de Lana, a qual está presente na estética comunicacional emancipatória e intempestiva desse discurso. Quando pensamos na legitimação, estamos refletindo sobre a chancela verificada desde as bases do “lançamento/

---

<sup>25</sup> Tradução livre: “Nós podemos pintar a cidade de azul-tristeza”.

envio” desse discurso pop até a quem se destina. Legitimar pressupõe compreender uma estética em funcionamento, posto que essa estética é a interface do afã do objeto em potencial legitimação. Assim, vislumbramos essa estética próxima de uma experiência do *sensível rancieriano*, que sinaliza uma apreensão nada ortodoxa de uma legitimação (um *sensível*, uma dialética) a brincar com a mesma sensibilidade dita por Agamben (1999) no subcapítulo 1.3 e a flertar diretamente com o mesmo compreender de sensibilidade nos dizeres de Cardoso Filho (2016), agora elencados sobre o poder de uma experiência estética – o poder convocado pela estética comunicacional do discurso pop quando de sua legitimação:

As experiências estéticas podem revelar convenções muito interessantes sobre as formas de apreensão do *sensível* nas sociedades, em diferentes contextos e temporalidades. A partir dessa explicação, conclui-se que a própria sensibilidade se configura numa articulação com os processos comunicacionais, o que, no limite, permite questionar as matrizes comunicacionais de sensibilidades hegemônicas em seus respectivos contextos. (CARDOSO FILHO, 2016, p. 37-38; grifo nosso)

Se essa sensibilidade subterrânea (questionadora das sensibilidades hegemônicas de Cardoso e afinada por uma *Stimmung*, no entender de Agamben) é uma expressão algébrica determinante para o efetuar e o sentir comunicacional, isto é, se ela se apresenta a nós como uma extensão da aritmética (convencional, canônica) a elaborar uma expressão ou alegoria sensível que combina letras e demais símbolos para representar valores ou definições numéricas – um tensionamento não usual que simboliza e dá a ver processos comunicacionais não superficiais, de maior aprofundamento –, então o que se exige é capturar o funcionamento de uma matriz *experencial* subversiva, acoplada nos meandros de uma experiência estética desses processos comunicacionais – a própria estética comunicacional – que “[...] ocorre em uma situação na qual o sujeito é levado a desenvolver uma compreensão pragmático-performativa do objeto que lhe é apresentado” (GUIMARÃES, 2016, p. 14). Com isso, pensar o campo estético comunicacional do discurso pop dos videocli-

pes de Lana Del Rey é compreender que “[...] o que nele é transmitido é precisamente a impossibilidade da transmissão, e a sua verdade é a negação da verdade dos seus conteúdos” (AGAMBEN, 2013, p. 178). Em outras palavras, enquanto reconquista o “não sentido” e o faz ser sentido sem deixar sua condição original,

[...] a estética não é simplesmente a dimensão privilegiada que o progresso da sensibilidade do homem ocidental reservou à obra de arte como o seu lugar mais próprio: ela é, na verdade, o destino mesmo da arte na época em que, tendo se despedaçado a tradição, o homem não consegue mais encontrar entre passado e futuro o espaço do presente e se perde no tempo linear da história. O anjo da história, cujas asas se prenderam na tempestade do progresso, e o anjo da estética, que fixa em uma dimensão atemporal a ruína do passado, são inseparáveis. E, enquanto o homem não tiver encontrado um outro modo de resolver individual e coletivamente o conflito entre velho e novo, apropriando-se, assim, da própria historicidade, uma superação da estética que não se limite a levar ao extremo sua dilaceração parece pouco provável. (AGAMBEN, 2013, p. 179).

Logo, habitar o presente é reconhecer o papel da estética dentro de si, não somente dentro da historicidade do tempo. Na mesma medida, é devolver à historicidade desse *tempo moderno*, que destrói seu próprio presente, seu reconhecimento enquanto compressor e supressor de si, do espaço que ocupa e dos sujeitos sobre os quais exerce sua existência e sua essência. A destituição de espaço e tempo são as ações de um real ou um capital que regem esse *tempo da modernidade*, e suas ações sobre os sujeitos são a própria incompreensão de uma historicidade desse tempo, bem como a impossibilidade de um *sentir* e de um libertar-se no agir desse tempo. Não seria essa problemática aferida por Agamben um dos aprisionamentos causados pela “epidemia da solidão gay”, pela depressão nos dizeres de Kehl (2009) e, adversamente, pela própria melancolia de Lana, que vem em rejeição a esse tempo e busca suplantá-lo?

Nos videoclipes analisados, está em xeque uma estética comunicacional que se pauta pela condenação de qualquer aceitação – mínima ou total – ao sistema vigente. E que, paradoxalmente, emancipa-se dentro

dele, revelando a afetividade contida no estar presente no mundo e contida nas intersubjetividades, que não despreza o *sensível* e as inúmeras formas de manifestação e acepção de vida e suas relações, dadas nas inúmeras formas culturais, como da Europa à África, e nos mais variados campos científicos, como da Filosofia à Comunicação – ou seja, passando pela mídia. Isso porque, segundo Rios (2018),

[...] não há como discorrermos sobre a estética da comunicação enquanto aparato conceitual, sem reconhecermos a onipresença da mídia como símbolo maior da midiaticização em voga, constituidora de nossa cultura e realidade social. Por isso, nosso esforço é no sentido de apreendermos a estética da comunicação no tensionamento que se efetiva no encontro entre o espaço singular da arte e as dimensões ordinárias da experiência cotidiana. [...] uma estética da comunicação deve absorver da arte, além de seus modos de fruição, sua autonomia e um modo de olhar para o mundo que remete, antes de tudo, a um deixar-se tocar por ele; isto é, [uma] maneira de experimentá-lo pelo viés de um domínio *sensível* que, preponderantemente, não exclua a diversidade dos processos comunicacionais em sua amplitude, sejam eles discursivos, imagéticos ou performativos. (RIOS, 2018, p. 96; grifo nosso)

Não quer dizer, entretanto, seguindo as proposições de Rios, que abrimos caminho para uma estética não espontânea, do mais-gozar *lacciano* (o gozo perdido a ser recuperado, devolvido ao sujeito), e pautada pela imposição de sensações previstas e puramente agenciadas. Afinal, a busca pela emancipação ocorre, também e justamente, como fuga desse controle de que fala o autor. Embasadas em Sodré (2006), as proposições do autor nos dão margem para conceber, além da emancipação, a intempetividade dessa estética comunicacional do discurso pop, na condição de invocação do referido domínio *sensível* como um ato espontâneo e *sui generis* de reduzir diferenças “[...] de um ajustamento afetivo, somático, entre partes diferentes num processo” (SODRÉ, 2006, p. 11) – a emancipação do público, muito antes da obra de Lana.

Assim, a intempetividade ocorre no gozo não imposto de uma melancolia aparentemente vendável – e que assim se porta aos olhos daqueles que são incapazes de respirar sua essência vaporosa moldada por

trás –, que decorre, na verdade, de um surgimento que desponta como uma ação ilógica, inoperosa (AGAMBEN, 2017), desativada, *dissensual* e a se mover com passos imóveis (RIOS, 2017), que fura esse sistema e corrompe os próprios engendramentos tecidos em torno do corpo. Esse discurso pop é, então, uma extensão materializada desse corpo. A questão que colocamos é: até que ponto essa emancipação e sua desejosa inoperosidade, enquanto intempestivas (não aguardadas pelo mercado e por uma ideia de recepção, bem como pelo mercado após a recepção, e ativadoras de um *start* não impulsivo ou imposto nessa recepção), seriam possíveis?

Tão logo nos deparamos com esses questionamentos, é possível compreender, por meio de outro viés, sob a perspectiva de Lopes (2007), a estética comunicacional emancipatória e intempestiva de que falamos aqui, encarregada de explorar, valorativamente, afetos que sejam acionados a partir de experiências estéticas em obras artísticas (como a própria narrativa da emancipação, a presença no mundo e os engajamentos nos sujeitos a partir disso, emanados – esses engajamentos – do discurso pop) que sejam dotadas de fenômenos comunicacionais potentes, os quais instiguem a diluição de fronteiras que cercam essas obras (como a emancipação que aqui propomos, que visa se dar dentro do mercado, ou seja, não podendo apenas preteri-lo) e *encenem* (LOPES, 2013, p. 7) esses mesmos e outros afetos (ainda que não os crie – não é nosso interesse discutir isso –, mas os evoque – esse é o nosso interesse –, como a encenação da melancolia, o que veremos melhor à frente, sobretudo no Capítulo 3). Localiza-se, por essa corrente de estética da comunicação, principalmente pelo audiovisual, salientamos,

[...] a necessidade de resgatar o afetivo, o corporal, como possibilidade de comunicação, diferente de posições meramente intelectualistas, construtivistas e cerebrais, tão presentes na teoria e na produção marcadamente modernas que isolaram a arte da vida, erigindo a modernidade ocidental como cânone, monumento, referência incontornável. [...]. Na perspectiva de uma estética da comunicação é fundamental diluir cada vez mais as fronteiras entre arte erudita, popular e massiva, desconstruir o dualismo expe-

rimental e comercial, fazer dialogar objetos de valor estético com produtos culturais, não para considerá-los apenas como mercadorias dentro de uma indústria cultural, mas como coisas dentro de uma cultura material, que têm uma vida social... Essa estética é a centralidade da reprodutibilidade técnica do audiovisual para pensar a arte a partir da segunda metade do século XX, de forma diferenciada de qualquer visão instrumental da comunicação, colocando-a na esfera da possibilidade de compartilhamento de experiência, não simples troca de informações... (LOPES, 2007, p. 24)

Assim, a emancipação é uma via de mão dupla, haja vista que não somente está atrelada ao mercado e, para se emancipar, não o pretere, mas também porque é violenta como a mesma cultura sedimentada que a sustenta – o que volta a uma questão repetida aqui à exaustão: estaríamos diante de uma liberdade total ou de uma liberdade forçada e os dois, ao mesmo tempo, não nos deixariam frustrados, já que se configuram como possibilidades de escolha de rumo de nossas vidas? Antes, é preciso resgatar os afetos que emergem dessa relação entre artista, obra e público, de modo que eles nos ajudem a compreender a emancipação.

Para isso, precisamos encarar os afetos como laços feitos e desfeitos (rupturas), que, desse modo, unem-nos ou nos separam das coisas do mundo (LOPES, 2016). São dimensões não humanas da ordem da paixão que promovem o campo *sensível*, dão-se nele, permitindo, por exemplo, os dualismos que se formam na transitoriedade *legitimação – estética comunicacional*. Porque a legitimação e a estética comunicacional do discurso pop se dão exatamente num dualismo sem fim, paradoxal, lírico e violento. Porém, sobretudo, essencial e *experiential*, cuja ontologia (de ambas, legitimação e estética) também habita uma adversidade inominável, mas *sensível* ou conduzida ao sentir: é na materialização e conseqüente sublimação do espectral (retorno à condição inicial do etéreo e desejada como fim mais derradeiro por Lana em seu *corpo melancólico*) ou da vaporosidade em Lana – um apelo ao essencial, à essência – que o discurso pop se erige e, concretizado, de posse material, é posto à fruição, isto é, torna-se *experiential*. Não se trata de dizer que a

essência precede a existência ou o contrário. É, na verdade, uma questão de encarar, como argumenta Albert Camus (2007, p. 28-29), que “os homens só se convencem das nossas razões, da nossa sinceridade, da seriedade dos nossos sofrimentos quando morremos”.

E, sem aparatos vaporosos, o discurso de Lana Del Rey, bem como sua legitimação e dimensão estética comunicacional, não passariam de uma substância prototípica que tenderia a se liquefazer em funcionamento. A estética comunicacional do vaporoso é, portanto, a própria estética da comunicação desse discurso pop dos videoclipes, a qual também se vale do espectral para se legitimar. Legitimar-se é, na aritmética dessa troca de códigos entre artista, público e o meio lírico, atravessado pelo real violento, conquistar novamente o etéreo contido nos sortilégios melancólicos intempestivos e desejosamente emancipados, com vistas a uma inoperosidade (AGAMBEN, 2017) também *afavelmente* possível na complexidade sem fim entre *essência* (do vaporoso que vem) – *experiência* (fruição do *corpo melancólico* e engendramento da legitimação e estética) – *essência* (a *espectralidade inoperosa* da própria Lana): um manejável círculo sem fim, sem dizer, novamente, que a essência precede a existência ou o contrário.

Para o público que compõe essa produção dialética, podemos atribuir ao corpo de Lana, ao articularmos sua melancolia e afetações imbricadas à “epidemia da solidão gay” e, conseqüentemente, a seu público maior (homossexuais masculinos), uma espécie de ideologia ou, nos termos de Guattari e Rolnik (1996), uma subjetivação ou uma ideia de subjetividade “[...] de natureza industrial, maquínica, ou seja, essencialmente fabricada, modelada, recebida, consumida” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 26). Delineia-se, com isso, um diálogo *performance* – *performatividade* entre o corpo de Lana e o corpo do público. Perguntamo-nos, entretanto, se a Lana fica atribuída a condição sempre performancial, por conta do mercado, e se sua obra será, nas palavras dos autores, “essencialmente” maquínica. Por meio da tentativa de emancipação, sem se deslocar do mercado – fazemos questão de reforçar –, reina também a quebra desse paradigma mais binário. A contradição contida nessa *protoemanci-*

pação é difícil de ser compreendida, mas não impossível, haja vista que investe no deslocamento da condição da artista de puramente vendável para passível de uma crítica; de sua obra, de totalmente esvaziada e sem aprofundamentos, para imersa em discussões mais “políticas”; e do espectador (público), de indivíduo passivo, para engajado. Tudo isso se dá com uma mudança ou procura por reconexão entre nossa capacidade de conhecer e o poder de agir, como diz Rancière (2012, p. 8). Assim, a referida subjetividade abriria brechas para um caminho poético.

Nesse mesmo caminho – da combinação dual entre conhecer e agir, uma ascensão poética da subjetivação corpórea ou ideologia corporal de Lana –, os indivíduos emancipados (público) entrariam em outro processo de fruição com o corpo da artista, com vistas a libertações dos aprisionamentos mercantis como uma autocrítica a esse mercado<sup>26</sup>. Isso pode levar, a partir dessas rearticulações políticas, a novas ativações no corpo, tanto da artista quanto desse público, como a paradoxal desativação dada na inoperosidade de Agamben (2017), também possivelmente entendida na chave dos “microprocessos revolucionários” de Guattari e Rolnik (1996, p. 47), que implicam novos processos de sensibilidade e percepção, ou da própria “revolução molecular” desses corpos (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 46; GUATTARI, 1985<sup>27</sup>), que acarreta condições dissensuais de vida coletiva (o público) e de si mesmo (cada componente do público e a artista, apoiada em sua resistência melancólica) em campos distintos da vida, como o material e o subjetivo – a poética subjetivação corpórea, trabalhada anteriormente.

Conquanto o discurso de resistência e da tentativa de emancipação percorram a obra de Lana Del Rey, o mercado de fato está presente, o

---

<sup>26</sup> Como explicamos na Apresentação, embora seja interpretada por críticas generalizadas como “filha de papai rico, fabricada para vender, que teve suas diversões bancadas e criadora de um produto sobre o qual não devemos esperar muito”, as citações – no entender *benjaminiano*; o potencial vaporoso – em sua obra e o que a artista institui a partir dela corroboram para o oposto.

<sup>27</sup> Cf. Guattari (1985, p. 15): “A introdução de uma energia suscetível de modificar as relações de força não cai do céu, ela não nasce espontaneamente do programa justo, ou da pura cientificidade da teoria. Ela é determinada pela transformação de uma energia biológica – a libido – em objetivos de luta social”. A libido ou o tesão se porta como a solução para os problemas, como dissemos nos Agradecimentos. E mais: essa “energia suscetível” não seria uma extensão do poder empreendido pela inoperosidade de Agamben (2017)?

que não anula a emancipação, que, por sua vez, não anula o mercado. Aliás, como ressaltado, esta emancipação o requer, tanto sob a ótica da melancolia quanto sob a perspectiva de um fascínio “epidêmico” embutido, visto que o discurso pop melancólico de Lana conversa diretamente com a “epidemia” (são exemplos de um tempo, esse tempo epidêmico de solidão). Vale destacar que a contradição *emancipação – mercado* ou a contradição do pop de Del Rey não é negada pela artista. De um lado, Lana não procura abolir as rédeas mercadológicas em seus trabalhos, mas busca emancipá-los; produz vídeos para empresas que são verdadeiras representantes do capitalismo, como as grifes H&M e Gucci, e, além disso, coloca-se como rejeição a um sistema vigente e opressor. O que a cantora busca apresentar com todas essas contradições é a faceta mais cruel do pop, que está aliado a demandas de consumo e traz possibilidades de um encontro desse mesmo pop com o *político*.

Ora, se é por meio dos atravessamentos de formas culturais que a vida humana se tece, então por que abolir justamente essas complexidades e ceder às pressões de um setor binário – tanto de vertentes da indústria cultural quanto de searas da produção erudita, tanto da modernidade (em fracasso) quanto da pós-modernidade (o fracasso professado sobre o moderno?) –, de investir na separação e na rejeição dos híbridos? Todavia, na cultura pop, concessões e coalizões ocorrem a todo tempo e o radicalismo não se dá sempre na rejeição destas; mas acontece, em muitos casos, nas consequências e no peso de cada ação concessiva com relação aos afetados por cada um desses atos.

## 2.2 Extra! Extra! Vendem-se “epidemias” engarrafadas e “videoclipadas”!

Em suas materializações comunicacionais de uma “epidemia”, de um tempo e de uma melancolia, Lana Del Rey estabelece um processo comunicacional com imaginários de indivíduos que, de um modo

ou de outro, imbricam-se a todos esses aspectos. É nessa perspectiva que entram em cena as rédeas do mercado estendidas aos produtos pop. Pode-se dizer, logo, que a legitimação e a estética comunicacional do discurso pop dos videoclipes de Lana Del Rey materializam-se no ornar de um arranjo *videoclíptico-narrativo-discursivo* que é a argamassa a unir “epidemia” e melancolia, anunciados, entretanto, não em suas potências de sentido político, que se dão em seu processo experiencial, de fruição, mas sim, promovidas como adorno audiovisual para consumo. “Extra! Extra! Vendem-se ‘epidemias’ engarrafadas e ‘videoclipadas!’”: seria este o anúncio mais próximo a se fazer dessa ornamentação emprateirada<sup>28</sup> em meio a tantas outras ofertas, tantas outras possibilidades, assim como se vendem inúmeras melancolias e mais: melancolias “epidemiológicas”, retiradas de seu sentido irascível e engajado nessas promoções.

A despeito das possibilidades de representação e representatividade às quais se lança o mercado, vemos, de modo geral, numa cultura pop dos anos 2010, uma leva de artistas a engarrafarem e venderem melancolias nas vitrines dos poucos comércios musicais que ainda restam, muito distantes dos “centros fonográficos” de vendas do pop do começo dos anos 2000, e mais distantes ainda das *nobres* ambiências de vendas de música clássica ou dos *infernhinhos/espeluncas* de venda dos clássicos ou *cults* antigos, encontrados mais que livros em sebos. Entretanto, tudo isso se mistura num caldeirão sem fim das lojas *on-line* e dos serviços de *streaming*. É possível se deparar, no *Spotify* ou *Apple Music*, por exemplo, com uma *miscelânea* caótica de nomes inimagináveis lado a lado, tal como suas parcerias – os *featurings* ou *feats.*, que nos pegam de surpresa e podem não ser nada mais que estratégias de apaziguamento de tensões na cultura pop, travestidas de ilusórias impressões de conagração,

---

<sup>28</sup> Um adorno *made in Melancholy*, como o país de uma melancolia *fancy* a se passar por uma falsa e enganadora Shangri-La paradisíaca das ofertas incontáveis, um paraíso oculto e perdido, a exemplo do também falso sorriso e da falsa felicidade impingidos aos sujeitos, sobretudo aos jovens, como destacamos ao longo desta pesquisa. Seriam uma extensão do *Parque Industrial* de Tom Zé, com este a cantar: “Pois temos o sorriso engarrafado / Já vem pronto e tabelado / É somente requeantar / E usar”. O cantor baiano nos ajuda a pensar essa questão em todo o álbum *Grande Liquidação* (1968), e desde a capa do disco, que traz uma ilustração em *pop art* de vitrines, *outdoors* e outras peças promocionais.

como uma união falsamente intempestiva entre (o ex-MC) Jerry Smith e Márcia Fellipe ou (o ex-MC) Kevinho e Simone & Simaria.

No caso dos “melancólicos” – sejam mais, sejam menos aprofundados em tal condição –, não importam com quem dividam espaço ou que subnomeações do pop recebam. Além de Lana Del Rey, com as características que aqui destacamos, temos, entre tantos exemplos: Melanie Martinez, com um sórdido obscurantismo da infância, visto sobretudo em *Pacify Her*; Billie Eilish e Khalid, isolados como leões em zoológico numa parede de vidro e presos em seus próprios afetos em *Lovely*; MØ, em sua modulação também vaporosa, a exemplo de Del Rey, na nostalgia perdida na efeméride “videocolada” de *New Year’s Eve*; The Weeknd, parceiro de Lana em *Lust For Life* – a cantar “os bons morrem jovens” – e em outros trabalhos, com seu próprio azul-tristeza banhado em morcegos na peregrinação na estrada adormecida pelo amanhecer (perdidamente confundido com fim de tarde) de inverno no clipe de *Call Out My Name*, do álbum não à toa chamado de *My Dear Melancholy*; Duda Beat (nome recente do movimento manguebeat), com seu título de “rainha da sofrência do pop” ou do próprio manguebeat; IKilo, com seu hip hop melódico e de arranjo musical arrastado, enfeitado pelas entrelinhas do ódio escondidas na paisagem da cidade do Rio de Janeiro em contradição com uma letra ilusoriamente periférica e ferina, mas em apoteose a um amor estagnado e haplológico no clipe de *Deixe-me Ir*.

Suas formatações e alcunhas sequer importam. Tudo isso é condenador da compressão sobre conceitos de tempo e espaço e da aceleração sobre ambos, sentidas desde uma circunscrição política da modernidade, como sustenta Harvey (2010, p. 257). Impulsiona-se, assim – atesta Serelle (2009), na mesma linha de raciocínio de Harvey –, o fortalecimento de identidades efêmeras, tão voláteis quanto os produtos de uma ainda “indústria cultural” que a essas identidades se encaminhavam e buscavam representar. Não só produtos já reconhecidos comercialmente, mas também valores, ideologias, que passam a ser comprimidos e até mesmo engarrafados e vendidos. Sentimo-nos impactados com a sensação de que o tempo está sempre curto para o que temos de fazer, mas, quanto

mais tarefas fazemos, mais tarefas queremos. Quanto menos tempo temos, mais atividades queremos fazer, mais ocupações queremos ter, ao passo que não queremos ter ocupação nenhuma, mas nos sentimos “não livres” e inutilizados. Tudo o que fazemos precisa ser produtivo, até mesmo uma pressão pelo saber, pelo conhecer. Ou damos conta de todas as coisas, ou somos jogados para escanteio.

É nessa leva das etiquetadoras frenéticas de tudo o que pode ser comercializado que a liberdade se torna uma *commodity* e passa a ser confundida com a solidão – no sentido do sofrimento, e não da solidude e, de fato, da libertação. “Seja livre, queira se alienar, viaje pelo mundo!”: está aí uma variação das melancolias e “epidemias” engarrafadas e “videoclipadas”. Engarrafamos a liberdade e a saqueamos de sua essência. E sejamos coniventes com tudo isso. Não queiramos contestar. Alienar-nos diante dos simulacros, das aparências e das falsificações plásticas de nós mesmos é mais fácil que agirmos e mobilizar-nos interna ou externamente contra o real quando tudo o que fazemos se volta a nós mesmos como opções para consumo em alçapões de *shoppings* e *outdoors* eletrônicos em sites. O bombardeamento de anúncios é uma chuva “epidêmica” de escolhas – de corpos, desejos, identidades –, sempre limitadas a um cardápio sedutor e múltiplo de opções, como lembra Žižek (2013b), mas restrito ao mais do mesmo:

Conhecemos a situação comum da escolha forçada em que sou livre para escolher com a condição de fazer a escolha certa, de modo que a única coisa que me resta é o gesto vazio de fingir realizar livremente o que o conhecimento especializado me impôs. Mas e se, ao contrário, a escolha *for* mesmo livre e, por isso mesmo, vivenciada como ainda mais frustrante? Estamos constantemente na posição de ter de decidir sobre assuntos que afetarão nossa vida de modo fundamental, mas sem base adequada de conhecimento. Citemos [...] John Gray: “fomos lançados numa época em que tudo é provisório. Novas tecnologias alteram nossa vida dia a dia. As tradições do passado não podem ser recuperadas. Ao mesmo tempo, não sabemos bem o que o futuro nos trará. *Somos forçados a viver como se fôssemos livres*”. A pressão incessante para escolher envolve não só a ignorância acerca do objeto de escolha, como também,

de modo ainda mais radical, a impossibilidade subjetiva de responder à pergunta do desejo. (ŽIŽEK, 2013b, p. 61; grifos no original)

As dúvidas acerca de uma suposta verdadeira liberdade são as dúvidas do viver: em que ponto somos nós mesmos, livres, não afetados por nada? Em que ponto uma “epidemia”/melancolia videoclíptica pode encaminhar-se para uma ideologia de resistência e emancipar-se, longe do mercado ou ainda dentro dele? Há um embate entre uma liberdade *prêt-à-porter* e uma liberdade a ser conquistada. Como dissemos, vemos em Lana as tentativas e presunções de legitimidade de atingir tal emancipação, mas essa estética comunicacional não pode prescindir seu rótulo *voyeurístico* nas prateleiras do prazer e no olhar de deleite no ócio da poltrona defronte o audiovisual. Qual seja: um sortilégio melancólico, um desfrute que está inserido naquilo que pode ser e é vendido em garrafas e está atento ao histrionismo visceral de identidades simbólicas empobrecidas ou identidades que se submeteram a um vazio histórico ao serem engarrafadas e, na contramão, porém não menos importante, têm um elemento que as liga à poesia de um erigir vaporoso num *corpo melancólico* ainda detentor de suas experiências (o embate “mercado e emancipação pelo mercado”) e capaz de investir até mesmo em concepções acerca da arte e de um pensamento intelectual por ela imanado.



**UNIDADE III**  
**SORTILÉGIOS MELANCÓLICOS**



# CAPÍTULO 3

## O GESTO PELO SEMBLANTE, O SEMBLANTE PELO GESTO

A gestação de uma melancolia em Lana Del Rey parece ter ocorrido antes do momento em que a cantora acede à cultura pop. Anteriormente, em suas produções lançadas sob outros pseudônimos, ou sob a alcunha de Lana Del Rey, mas ainda sem adesão pela indústria cultural, já se denunciava uma melancolia que indicava ter nascido antes e era cultivada em cada produção artística da cantora.

Como apresentado até aqui, tentamos enxergar essa melancolia em Lana Del Rey sob dois atributos composicionais. O primeiro se encaminha para a depressão enquanto “ferida aberta”, ou seja, na qualidade de fator indicativo da violência praticada pelo real. Por esse real, podemos entender “[...] a inexorável e ‘abstrata’ lógica espectral do capital que determina o que se passa na realidade social” (ŽIŽEK, 2014, p. 24). O real comporta as ações de violência do capital, mas é, antes disso, o ponto ápice da violência sistêmica e do poderio do capitalismo. Na mesma linha do que levanta Žižek, o filósofo francês Alain Badiou (2017) atesta que o real é a principal humilhação da humanidade, regida pelo caráter indomável e intimidador do capital e de seu agenciamento do *sensível*<sup>29</sup>. Assim, nossa experiência, uma necessidade humana, estaria submetida ao poder do real e seria, por ele, enquanto instância maior, influenciada.

Nesse sentido, um importante afeto atravessado pela experiência, a angústia – no entender de Jacques Lacan, como lê Badiou; e, aqui, estendida à “ferida aberta” da depressão, ao espírito rebelde e, por fim,

---

<sup>29</sup> Para Badiou (2017, p. 15), o *sensível* é o nosso mundo, onde as relações se dão. Neste livro, relacionamos esse conceito com o *sensível* de Rancière (2005), que seria também o nosso mundo, mas, mais precisamente, as relações dialógicas que se dão entre os seres humanos, a intersubjetividade, a partilha de um comum. Em outras palavras, são os processos estabelecidos numa interface que não somente promove uma partilha, mas que se permite ser partilhada.

compreendida como a própria melancolia de Lana Del Rey –, daria a ver o encontro com o real, portando-se não somente como um preço a ser pago pelo sujeito por seu habitar – sem vontade, acrescentamos – o real, mas também, agindo como a revelação do teor violento e sem medida do real, como um resultado de experiências frustradas e guiadas, submissas (BADIOU, 2017, p. 14-15). A frustração é a afetividade em que se traduz a angústia e a melancolia, organizadas pelo imaginário do sujeito e, especialmente, por seu próprio semblante, tornando-se sua veste, estampada sobretudo em seu rosto. Contudo, essa angústia, embora direcionada ao real e causada por ele, é capaz de representar apenas a si mesma, mas não o real. Por esse motivo, ela se organiza por meio do semblante, dito por Badiou, uma tragédia semântica: a vil afetação do real, mas apenas uma falsa aparência deste.

A melancolia de Lana Del Rey adquire um status de semblante, portanto, o que ocorre não somente por meio da depressão, mas através de outro atributo composicional que também denuncia a violência do real. Esse segundo atributo composicional, como dissemos anteriormente, é a presença de um espírito rebelde que surge como reação às operações impostas pelo real. Assim, se o semblante da melancolia é a denúncia dos desmandos do real, por meio de duas categorias essenciais, ele é, também e ao mesmo tempo, um engajamento *político*, uma resistência ou reação *resistencial*, que pode ser entendida em dois acionamentos de manutenção política. O primeiro é o incômodo com a felicidade, compreendida como uma falsa estratégia do capital/real para, ilusoriamente, satisfazer as experiências e contornar a angústia.

Há, por exemplo, uma angústia no semblante de Lana Del Rey no videoclipe de *Born To Die*, quando a personagem da cantora tem seu olhar intercalado por enquadramentos de uma viagem que faz com o namorado. Ao longo de uma sequência de imagens, a angústia, o desprezo e a tristeza tomam conta de seu rosto, enquanto ela canta: “*We were born to die*”<sup>30</sup>. Isso também se repete no videoclipe de *National Anthem*. Nele, Del Rey recria Jacqueline Kennedy e suas afetações após se tornar

---

<sup>30</sup> Tradução livre: “Nós nascemos para morrer”.

primeira-dama. Em um momento do referido audiovisual, Lana passa a se colocar cabisbaixa e canta: “*Dark and lonely / I need somebody to hold me*”<sup>31</sup>. Trata-se, podemos dizer, do semblante melancólico de uma espécie de “Lana Kennedy” em *National Anthem*.

O segundo acionamento de manutenção política pode ser visto no videoclipe de *Love*, em que Lana coloca a juventude como algo essencial para a mudança e traz a rejeição ao governo Donald Trump, nos Estados Unidos. Esse acionamento indica a reconquista da felicidade, superior à angústia em seu teor *resistencial*, vestindo o *corpo melancólico* com a oposição do que se pensava e se executava até então – com o sorriso, força motriz mais recente desse semblante. O semblante se firma com o uso da juventude. Se “os bons morrem jovens” (trecho da canção *Lust For Life*), isso se direciona à angústia provocada pelo real, ciente da capacidade/sede dos jovens de empenho na conquista por mudanças. Como já destacamos, o sorriso desponta como acontecimento e virada do semblante em Lana, além de funcionar, metaforicamente, como a própria juventude convocada por Lana para si.

Essa divisão do semblante da melancolia em duas vertentes (ausência e presença do sorriso) não é à toa ou novidade. Ela corresponde a uma série de movimentos similares executados anteriormente em múltiplos objetos comunicacionais. Na instância artística e/ou midiática, é possível encontrar exemplos dessa bifurcação, dada num mesmo objeto ou em objetos distintos, como é mais comum perceber. Como exemplos, temos a verificação de um “estado de luto extremo” (BENJAMIN, 1984, p. 164) no drama barroco alemão ou nas tragédias gregas e a melancolia sendo medicada no século XVII por ser considerada uma doença grave (CHAUI, 1999, p. 238). Na cultura pop dos anos 2010, verificamos, mais facilmente, como retratamos, a cultura pop ofertando sortilégios melancólicos da ordem do vendável, da sedução. E, para além disso, em outras ou nessas mesmas formas culturais, a melancolia como ação política. As complexidades em torno dessas acepções são intensificadas quando produtos artísticos misturam as variadas ascensões desses sor-

<sup>31</sup> Tradução livre: “Sombria e solitária / Eu preciso de alguém para me abraçar”.

tilégios melancólicos, o que também não é novo e se aproxima do movimento que Chauí (1999) ressalta de imbricação entre essas vertentes, compreendidas não apenas em bifurcações, mas também em três etapas de ação sobre o corpo humano:

A melancolia, escreve Yates [Frances Yates, a historiadora], é temperamento contemplativo, intuitivo, religioso, que pode tomar duas direções opostas: se os sentidos externos (o corpo animal) forem apaziguados, o melancólico dirige seu intelecto às verdades divinas – é o que se anuncia na *Melancholia I* [obra de 1514 do alemão renascentista Albrecht Dürer], com os cães esqueléticos, adormecidos ou sonolentos (o rompimento com o corpo animal) e a presença dos objetos das artes manuais e liberais, além da escada que se perde nas alturas; em contrapartida, se os sentidos não forem domados, o melancólico dirige sua imaginação para o diabólico inferior ou subterrâneo, como em duas *Melancholias* (uma delas de Cranach [o pintor renascentista alemão Lucas Cranach, com seu quadro *Melancholia*, de 1532]), examinadas pela autora [Frances Yates], e que são sabás de feiticeiras: em ambas, os cães são fortes, ferosos e atrevidos. A fusão dos *Problemata* [*Problemata XXX*, atribuída a Aristóteles e referência para textos sobre melancolia] com o neoplatonismo<sup>32</sup> leva a conceber a melancolia como passando por três etapas ou realizando três ascensões crescentes, indo do conhecimento imaginativo ao matemático e deste à intuição plena [o movimento que destacamos, da sedução à resistência]. Trata-se de uma ascensão da imaginação e da vontade (donde a desordem na *Melancholia I*) rumo à mais silenciosa e purificada intuição intelectual (donde a ordem luminosa do *são Jerônimo* [obra de Dürer]). (CHAUI, 1999, p. 238; grifos no original)

---

<sup>32</sup> Cf. Chauí (1999, p. 237; grifos no original): “Desde a descoberta dos *Problemata XXX*, os pensadores da Renascença, particularmente os neoplatônicos de Florença, consideraram a melancolia dotada do poder de aumentar as faculdades psíquicas Diminuindo ou mesmo extinguindo os obstáculos dos sentidos, chegaria a libertar a alma dos laços com o corpo e elevá-lo ao contato com os espíritos mais puros e com Deus. A teoria supostamente aristotélica da melancolia une-se à teoria platônica da *mania*, ou ao platonismo dos fúrores, na leitura ficiniana do *Banquete* e do *Fédon*. O interesse de Ficino pela melancolia decorre, de um lado, do lugar que esta ocupa na divisão dos dois grandes fúrores, o *furor ferinus* (sensual [a sedução em Lana, em seu corpo] e bestial) e o *furor divinus* (espiritual [a ascensão, a resistência pelo espectral]), e, de outro, ao risco de acedia [abatimento, a condição de “ferida aberta” da depressão em Lana] ou a tristeza como tédio existencial, considerada pela Igreja medieval um dos piores pecados que costumam atingir a vida contemplativa do crente.”

Arremessados frente a essa composição melancólica dual ou triádica (dividida em duas ou três frentes), somos levados a tomá-la, no fim das contas, na bifurcação ou tríade, como semblante melancólico de resistência, o que configura, antes da própria resistência, o teor de reação ou teor *resistencial* desse semblante. Para além das conceituações de Benjamin sobre a melancolia no drama barroco alemão, pensando num deslocamento do estado de luto para o próprio semblante do filósofo (entendido, segundo propusemos, num mesmo rol espectral que Renato Russo e Lana Del Rey), a melancolia denuncia a reação que delinea sua tessitura. Situada no efeito último da melancolia de Chauí (1999) – “intuição plena”, a reação/resistência –, a melancolia em Benjamin, segundo Rangel (2016), longe de uma genialidade, um pessimismo puro ou uma apatia, é:

[...] um sentimento, uma atmosfera ou clima (*Stimmung*) que é a origem (e também desponta) da compreensão de que a reconfiguração da história [aqui, lida como suplantando a cultura cristalizada do capital] é ou teria se tornado difícil ou mesmo improvável, o que, por outro lado, não significa passividade. [...]. Maria Rita Kehl também entende que Benjamin seria determinado pelo que chama de “melancolia positiva”, e [Michael] Löwy classifica isto que estamos chamando de melancolia de “pessimismo revolucionário”... (RANGEL, 2016, p. 127; grifo no original)

Assim, a “melancolia *benjaminiana*” é, tal qual em Del Rey e em seu entretenimento dosado por esse mesmo semblante melancólico – ousamos dizer –, a organização *experencial* de um “gesto político” (emancipatório e intempestivo, não acostumado e não falseado<sup>33</sup>) dentro da cultura pop. E mais: se a melancolia em Benjamin é a concretização do *têlos* – o ponto final não alienante ou pressuposto para o qual guia uma *medialidade* – ou o alcance da “intuição plena” – o efeito último da melancolia em Chauí (1999), em nossa produção de sentidos dessa melan-

---

<sup>33</sup> Complicações concernentes ao “gesto político” precisam ser consideradas aqui. De um lado, há, na história, como ocorrido no Brasil no período colonial, a virada para o entretenimento como “gesto político”, embora ele pouco ajude na compreensão de nossa realidade, dada a concentração deste nas mãos de uma elite, e não necessariamente econômica (SERELLE, 2010). O que colocamos em questão aqui é a possibilidade do engajamento político nesse gesto por meio do semblante melancólico não acomodado, não frouxo (apenas manipulado mercadologicamente em sua *medialidade*).

colia –, isso também caracteriza um gesto, destacadamente político, haja vista que, nos dizeres de Agamben (2015),

Para a compreensão do gesto, nada é, portanto, mais desviante do que representar uma esfera dos meios voltados a um objetivo [...] e depois, distinta desta e a ela superior, uma esfera do gesto como movimento que tem em si mesmo o seu fim... Uma finalidade sem meios é tão alienante quanto uma medialidade que só tem sentido em relação a um fim. [...]. *O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal.* Ele faz aparecer o ser-em-um-meio do homem e, desse modo, abre-lhe a dimensão ética. (AGAMBEN, 2015, p. 59; grifos no original)

Assim, o semblante da melancolia é uma *medialidade*, no sentido de que não é um meio que se encaminha para um fim único e pré-estabelecido (um artefato que apenas contém uma condição hermenêutica projetada e esperada), mas de que, enquanto passível de materializar em si processos comunicacionais – uma potencial materialidade da comunicação pelo semblante –, exprime *características*<sup>34</sup> (CARDOSO FILHO, 2010, p. 18) na relação com quem *experiencia* esse semblante, ou seja, não reserva sentidos ou um sentido único para si, não é o próprio sentido, mas possibilita produções de sentido, como o entender desse semblante que propomos aqui, uma experiência estética de nosso olhar subjetivo de pesquisador. Tão logo o semblante da melancolia extrapole sua própria categoria e se torne gesto, o gesto se deslocará para o semblante, exibindo a *medialidade* e o fim a ela referente que será variável e dado por cada sujeito, em cada visada dessa *medialidade* que é o semblante

---

<sup>34</sup> Por essas *características*, compreendemos expressões da *medialidade*, ou a própria *medialidade* traduzida, digamos assim. A *medialidade* pode ser entendida como um meio, de forma mais simples, mas aqui a acionamos numa associação entre Cardoso Filho (2010) e Agamben (2015): de um lado, o que o primeiro chama de “envoltórios mediáticos” ou *medialidades* e assume como as características de um objeto instituído em quem o *experiencia*, na relação com esse indivíduo; de outro, o que o segundo autor atesta como atributo a ser exibido por um gesto, isto é, tornar algo (como um meio) visível como tal. Então, se a melancolia, objetificada nos vídeos, torna-se tanto uma performance (no caso do *corpo melancólico* de Lana Del Rey, como veremos nas subseções 4.4 e 5.4) quanto um gesto, político ou não, ou, até mesmo no caso do semblante, um recurso gestual (político ou não), logo, tanto esse corpo quanto o discurso que também exprime essa melancolia enquanto função gestual dão a ver *medialidades* dessa melancolia objetificada, instituídas no corpo de quem a executa e *experiencia*. Talvez, o próprio semblante da melancolia em Lana possa ser uma *medialidade* possível. Assim como determinados elementos que compõem a performance do *corpo melancólico* da artista. E, no caso do público, isso se abre a outras expressões de *características*.

e em cada *experienciação* dessa(s) materialidade(s) comunicacional(is) contida(s) no semblante. Residem aí, pela ação desses constituintes (*medialidade* e materialidade) em nossa leitura, duas possibilidades de compreensão da ação do gesto pelo semblante (e, por conseguinte, do semblante pelo gesto). A primeira diz respeito ao caráter expansivo dos atos humanos (como o semblante melancólico de Lana) e a segunda se refere à finalidade política contida no gesto, que suplanta a superficialidade dos atos e vê, em cada um, esse dimensionamento engajado, como sustenta Galard (2008):

Todos os nossos atos são constantemente suscetíveis de se converter em gestos, de simbolizar um modo de ser, um jeito de tratar os outros. É impossível, até na solidão ou na inação, impedir que a conduta tenha sentido (que signifique, por exemplo, o isolamento, o recolhimento, por vezes a demissão, a deserção), portanto, que seja como uma postura, expressiva. [...]. Se é verdade que toda reação é socialmente modelada, que nossos gestos, inclusive os mais elementares, são educados, a arte que se dedicasse a eles não contradiria o “natural”, substituiria uma arte anterior, uma estética implícita, pouco consciente, que regula o porte e a atitude, a continência e as conveniências, que subtende a exigência da *contenção*, quando não do comedimento. Uma arte deliberada, associada às condutas, não teria como objetivo opor seus eventuais refinamentos aos extravasamentos dos instintos; ela experimentaria gestos inusitados, que a estética herdada exclui. É preciso entender aqui o “gesto” na maior extensão do termo: não só no sentido próprio (os movimentos do corpo, os usos corporais), mas também na acepção figurada. Permanecer resolutamente exposto a um perigo, enfrentar um adversário mais forte, lançar-se em nome da honra numa aventura sem esperança, é “agir pela beleza do gesto”... (GALARD, 2008, p. 20-22; grifos no original)

A partir do que Galard alerta, é possível reconhecer que a constituição do semblante se dá, nos videoclipes de Lana Del Rey, por inúmeros elementos, extrapolando o rosto da artista. Começamos por conceituá-lo pelo rosto para direcioná-lo ao *corpo melancólico* de Lana, que comporta também o discurso pop nos videoclipes, mas esse semblante impacta toda a obra, passando pela legitimação e a estética comunicacional do

discurso pop, de modo que se dá pela combinação de vários elementos que se dirigem à depressão, ao espírito da rebeldia e, conseqüentemente, ao semblante. Desde as cores ou os filtros utilizados nos videoclipes até as performances de Lana, tudo isso são gestos, logo, remontam ao semblante de Del Rey. Nossa associação inicial com o gesto ocorre, portanto, para que comecemos a desenhar a complexidade em torno de todos esses elementos que compõem a obra.

### 3.1 “*Children of a bad revolution*”? : o espírito da rebeldia

Encrustado nas âncoras do real desolador – o real intimidador do filósofo Badiou (2017) –, o *semblante gestual* da melancolia de Lana Del Rey atira numa encruzilhada todos os elementos que, atingindo cada um sua *medialidade* do gesto em direcionamento a sentidos possíveis e variados (fins não pré-estabelecidos e alienantes) no discurso pop dos videoclipes, compõem a obra audiovisual da artista. Entre esses elementos, os dois “macros”, fomentados por aqueles que se encontram em dimensionamentos menores (como a performance e os filtros imagéticos empregados), destacam-se nesse embate fronteiro estabelecido na ancoragem do real. O espírito da rebeldia (nossa primeira categoria de análise dos videoclipes; começaremos por descrevê-la, apesar de trabalharmos ambas as categorias conjuntamente durante as análises) e a depressão, rolados e arrolados na esteira do semblante da melancolia, à medida que adquirem uma composição poética, travam um embate com o real. E, em ambos os casos, estes possuem um adendo na potência *resistencial* que empregam: são também de uma invocação do espectral.

A convocação e o imbricamento vaporoso em Lana de figuras como James Dean, Jim Morrison, Elvis Presley, Marilyn Monroe, Audrey Hepburn, Priscilla Presley, Dolores Haze, Kurt Cobain, Amy Winehouse, entre tantos outros, remam alegoricamente para o corpo de Lana e são

por ele acionados como um exílio não contido pelo real, mas que dispara contra a máscara do poder intimidador desse real denunciado por Badiou. Nesse sentido, o filósofo, ao ler o poema *As Cinzas de Gramsci*, escrito pelo cineasta e autor italiano Pier Paolo Pasolini, vislumbra tal caráter de exílio que surge como consequência do real e despertar perante este – uma espécie de *desencantamento do mundo*:

O poema [de Pasolini] tem por cenário um cemitério. Quando se está em busca do real como divisão e morte de uma figura anterior da formalização política, o cemitério é um bom lugar para se ver com clareza. Faz muito tempo, aliás, que se medita sobre o real a partir dos cemitérios. Lembrem-se da cena dos coveiros em *Hamlet*: na certa a questão do real, sob a forma “ser ou não ser”, adquire toda sua densidade se seguramos um crânio na mão. O cemitério de que nos fala Pasolini é um tanto peculiar – se forem a Roma, recomendo vivamente que o visitem. É o cemitério onde estão enterradas, em terra romana, todas as pessoas que durante a vida não eram católicas. Esse cemitério é, portanto, o resultado de uma seleção religiosa dos mortos: o Vaticano solicitou e obteve que não se enterrassem em terra supostamente santa pessoas que não eram da boa religião local. Assim, esse lugar reúne, numa admirável fraternidade *post-mortem*, protestantes, muçulmanos, judeus e ateus. É lá que está enterrado Gramsci, no setor dos não crentes. Para Pasolini já há aí um ponto de real, que é o isolamento desse cemitério. Esse isolamento é como o símbolo de um exílio, um exílio não tenaz que concerne também aos mortos. Ora, podemos sustentar que o real tem sempre a forma de um exílio, já que, sendo o impossível ou o semblante de que é preciso arrancar a máscara, ter acesso a ele supõe que nos afastemos da vida ordinária, da vida comum. O real não é de modo algum aquilo que estrutura nossa vida imediata; é, pelo contrário, como Freud viu muito bem, seu longínquo segredo. E para descobrir esse segredo é preciso sair da vida ordinária, sair da caverna – como disse Platão de uma vez por todas. Mas todos os que estão enterrados nesse cemitério já saíram, já estão fora da morte normal. (BADIOU, 2017, p. 40-41; grifos no original)

Os rebeldes, sepultados juntamente com suas próprias melancolias e por elas também vaporizados, denunciam, no poder comunicacional do

cemitério e do exílio, a rebeldia não apenas em morte, mas também em vida. A rebeldia é a busca por uma felicidade incapaz de ser encontrada em vitrines: é a reação violenta de rejeição ao capital e o descontrole em vida. Quando Lana Del Rey entoava, na canção não lançada oficialmente *Children Of a Bad Revolution*, uma apoteose à cultura da velocidade dos sem-limite e exalta o estilo de vida daqueles que, sob a ótica do “cidadão de bem”, deram errado, a artista se dirige a esse exílio: “*Takes me where I’m gonna shine / Where the bad boys roll hard / Dressing like James Dean / And the vixen starlets feels so good to be / We’re children of a bad revolution / And partying is the only solution / In our minds ain’t any confusion / About who we are and what we’re gonna be / We gonna get free, free, free, free / Get free*”<sup>35</sup>.

Entretanto, Lana mostra sua intenção em levar essa apoteose para além de uma conjuntura intimista ou isolada: “*We’re acting really tough / Like the world belongs to us / ‘Cause it does, yeah, it must / What we do create the buzz / Where the bad boys blow smoke / Just like they’re James Dean / And the it girls blow kisses just like Marilyn*”<sup>36</sup>. Assim, essa canção se torna sintomática e simbólica do espírito de rebeldia que Lana convoca em seu discurso pop. A rebeldia é convite para o festejar não distante do sistema, mas pisoteá-lo e refundá-lo: “*We run for our lives / Break out of our chains / Let’s hope that we merge / Create our own games / DJ’s, rockstars, posers / We are the new politicians / The celebrity editions / And it’s so pornographic and it’s tragic / Nothing magic makes us free / To be what we wanna be, wanna be*”<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> Tradução livre: “Leve-me para onde vou brilhar / Onde os *bad boys* se divertem loucamente / Vestindo como James Dean / E as celebridades turbulentas se sentem bem em estar / Somos filhos de uma revolução ruim, uma má revolução / E festejar é a única solução / Não existe confusão em nossas mentes / Sobre quem somos e o que vamos ser / Vamos ser livres, livres, livres, livres / Seremos livres”.

<sup>36</sup> Tradução livre: “Estamos agindo como durões / Como se o mundo pertencesse a nós / Porque ele pertence, sim, ele deve pertencer / O que fazemos é criar confusão / Onde os *bad boys* assopram fumaça / Como se fossem James Dean / E as garotas famosas assopram beijos como se fossem Marilyn Monroe”.

<sup>37</sup> Tradução livre: “Corremos por nossas vidas / Libertamo-nos de nossas algemas / Vamos desejar esperançosamente que fundemos / Criemos nossos próprios jogos / DJ’s, estrelas de rock, *posers* / Nós somos os novos políticos / As edições de celebridades / E é tão pornográfico e trágico / Nenhuma mágica nos deixa livres / Para ser o que queremos ser”.

Não podemos desconsiderar, entretanto, o teor estético dessas descrições. Puramente poéticas ou reveladoras da apatia do real, a poesia da canção externa o caráter de semblante dessa melancolia. Há um glamour em torno do que Del Rey descreve e um paradoxo na lógica “contra-cultura *versus* cultura”: de um lado, o sentimento que desmascara os ataques e crueldades do real em direção aos jovens; de outro, o mito da juventude refundado *gourmetizadamente* por meio de assimilações narrativas imagéticas (como as celebridades turbulentas e os *bad boys* a soltarem fumaça). Quando Lana chama para si, na canção *Love*, o poder da juventude como o único recurso capaz de lutar contra Donald Trump e recriar o planeta Terra, derrotado pelo ódio de um conservadorismo ultradireitista, a artista se coloca como jovem e flerta violentamente com a juventude que, embora o tempo diga que está a sumir de Lana com o avançar de sua idade, a cantora faz esvanecer em seu corpo por meio de um conjunto vaporoso. “*It doesn’t matter if I’m not enough / For the future or the things to come / ‘Cause I’m young and in love / I’m young and in love*”<sup>38</sup>, canta Lana, que, nesse caminhar, condena seu semblante melancólico ao sucesso da juventude, indo da prosperidade sexual ao êxito da indomabilidade da rebeldia.

Frequentemente associadas às chamadas *culturas rock*, como o próprio rock, o *punk* e o *grunge*, essa rebeldia da juventude é, para Morin (2009, p. 132), o sintoma de uma “classe de idade”, posto que está presente em qualquer classe social, sobretudo como agenciamento mercadológico, mas de modo transitório, renovando-se infinitamente, já que existe, nesse mesmo viés mercadológico, um caráter aparentemente findo da juventude. Chamada pelo autor de “cultura adolescente-juvenil”, esse sentimento que anima um grupo é movido por uma força ambivalente, já que é afetada pelo mercado (e participa, portanto, da cultura de massas, tendo um papel integrante) e está sempre à procura de um quê que a faça diferenciar-se. Antes de tais considerações, Morin (1997) já salientava que:

---

<sup>38</sup> Tradução livre: “Não importa se eu não sou o bastante / Para o futuro ou o que está por vir / Porque eu sou jovem e apaixonada / Sou jovem e apaixonada”.

O tipo de homem que se impõe nas sociedades históricas é o homem adulto. Mas esse homem, no mundo contemporâneo, sofre a concorrência, nos momentos de crise, do homem jovem, até mesmo do rapaz. Saint-Just, Robespierre são heróis quase adolescentes da primeira grande revolução dos tempos modernos: depois, foram, sempre as jovens gerações que estiveram à frente dos movimentos revolucionários: 1830, 1848, 1871 na França, depois o outubro de 1917, o outubro polonês e a revolução húngara de 1956, a insurreição argelina de 1964, etc. [...]. Todo impulso juvenil corresponde a uma aceleração da História: porém, mais amplamente, numa sociedade em rápida evolução, e, sobretudo, numa civilização em transformação acelerada como a nossa, o essencial não é mais a experiência acumulada, mas a *adesão ao movimento*. (MORIN, 1997, p. 147; grifos no original)

Sob essa perspectiva, a juventude, desde os anos 1950, segundo Morin (2009), é posta a experimentar sua própria identificação enquanto sujeito no mundo e, também, prova do apelo da modernidade, orientadora da cultura de massas, com modelos sempre rejuvenescidos na música, no cinema, na tevê, na internet. Logo, enquanto valor juvenil, a rebeldia pode vir a ser, nessa ótica, a excitação de tensões escondidas, no fim das contas, pelo apaziguamento ou pela assimilação de experiências juvenis repetidas ao longo da história em rejeição à própria cultura de

massas da qual essa juventude também serve – a busca pela diferenciação e o papel integrante descritos por Morin (2009)<sup>39</sup>.

Entretanto, isso não quer dizer que levantar-se em rebeldia é uma ação esperada pelo capital ou por qualquer instância que promova uma ordem autoritária, não devendo, pois, ser praticada. Estamos sujeitos à categoria de massa desde que nascemos; portanto, não há como evitá-la de todo. Até porque, sem a ausência desta, a rebeldia seria em vão ou deixaria de existir. Está aí a crítica estendida à obra de Lana Del Rey. Qualquer que seja sua estratégia de produção, apenas por usar determinado equipamento tecnológico, seu trabalho já estaria submetido a lógicas impregnadas pelo capital. Então, por que se separar deste? É nesse sentido que buscamos propor antes a emancipação – não somente do espectador/público, mas também da obra de Lana Del Rey. É justamente na categoria empobrecida de “massa” que devemos reagir, ainda que ela siga a nos afetar e que a subversão ou a revolução não sejam totais ou completas. É nesse sentido que o pensador contemporâneo Georges Didi-Huberman, a partir de um destaque aqui para a leitura e fruição de Seligmann-Silva (2018) sobre suas obras, nos leva, seguindo o filósofo francês, a pensar a categoria dos *levantes*<sup>40</sup> por meio do ensaio fotográfi-

---

<sup>39</sup> Cf. Morin (2009, p. 138-139; grifos no original): “Existiam antes de 1950, em diversos grandes centros urbanos, bandos fechados de adolescentes, que tendiam a constituir-se em clãs, que ignoravam ou negavam o universo dos adultos. [...]. Uma cultura adolescente-juvenil relativamente nova se constitui por volta de 1955, a partir de certo número de filmes, entre os quais os mais significativos são os de James Dean e Marlon Brando, com títulos por si mesmos reveladores – *Rebel without a Cause*, *The Wild One* – que revelam novos heróis, adolescentes no sentido próprio, revoltados contra o mundo adulto e em busca de autenticidade. Depois vem a onda do *rock*, do *jerk*, em torno da qual se cristalizam não apenas um gosto juvenil por uma música e uma dança particularmente intensas, mas quase uma cultura... [...]. Carnaby Street e Greenwich Village são novos pólos [sic] de desenvolvimento da cultura juvenil: ali reinam a fantasia, o desejo de liberdade e de autenticidade; ali se constituem núcleos semiparasitários, semi-emancipados [sic] com relação à sociedade adulta, nos quais a gente se esforça por viver no desabrochar do ego e da comunidade. [...]. Esta cultura adolescente-juvenil é ambivalente. Ela participa da cultura de massas que é a do conjunto da sociedade, e ao mesmo tempo procura diferenciar-se. Ela está economicamente integrada na indústria cultural, capitalista, que funciona segundo a lei do mercado. E é, pois, um ramo de um sistema de produção-distribuição-consumo que funciona para toda a sociedade, levando a juventude a consumir produtos materiais e produtos espirituais, incentivando os valores de modernidade, felicidade, lazer, amor, etc. Mas, por outro lado, sofre a influência da dissidência e da revolta, ou mesmo da recusa da sociedade de consumo”.

<sup>40</sup> Adotamos uma perspectiva da rebeldia, a despeito do “destino fascista dos levantes” – o que, conforme Didi-Huberman, não deve ser esquecido (CASA NOVA, 2016, p. 24).

co e da reflexão textual homônimos organizados por ele, tensionando a potência de sentido dos levantes:

[...] Didi-Huberman escreve de modo momentoso: “Tempos sombrios: o que fazer quando reina a obscuridade? Pode-se simplesmente esperar, dobrar-se, aceitar.” Isso significa sucumbir à pulsão de morte. Mas podemos também resistir, levantar os fardos, gritar basta, colecionar modelos críticos, “imagens-desejo” (Ernst Bloch) para atravessar fronteiras. Romper os grillhões, como Prometeu rompendo suas correntes, ou o deus Atlas se revoltando contra o castigo olímpico que o condenou a carregar a abóbada celeste sobre nossas cabeças. A imaginação nos guia nesse levante, com o lema dadaísta “Dadá levanta tudo” ou com o slogan de 1968 “A imaginação no poder”. (SELIGMANN-SILVA, 23 jan. 2018; grifos no original)

Desde exposições anteriores, Didi-Huberman já estava preocupado com tal potencialidade, como destaca em entrevista para *L’Humanité* (traduzida por Vera Casa Nova), ao recobrar sua exposição anterior, *Atlas*:

Atlas é um titã que se revolta contra a autoridade dos deuses do Olimpo. Sua revolta fracassa. Ele foi punido com seu irmão Prometeu. Condenado a sustentar a esfera terrestre. Suas revoltas fracassaram, com exceção de Prometeu que verdadeiramente transmitiu o fogo aos homens e Atlas o saber das estrelas, logo o das revoluções. O que me interessa dessa parábola, é que através de seus inumeráveis fracassos, há sempre alguma coisa das revoltas que sobrevive e se transmite. Desde que me aproximei dos pensamentos de Freud, Benjamin e sobretudo de Aby Warburg, o que me interessa é a potência política como ela se transmite, como sobrevive. (CASA NOVA, 2016, p. 21-22)

Partindo dessas temáticas *políticas*, as exposições de curadoria a cargo do filósofo propõem, entre a discussão dos levantes em meio às “massas”, um diálogo com o papel da arte na contemporaneidade, o que nos leva a pensar a crítica à representatividade possível contida na obra de Lana Del Rey (quando se recorre a um “levante” dado pela melancolia a indivíduos – sobretudo homossexuais – afetados por um *tempo moderno*; e o espírito da rebeldia, assim como a depressão, encarrega-se disso) e uma crítica à própria concepção artística da cantora nova-iorquina. Nas palavras de Didi-Huberman,

A arte não é uma palavra mágica. Ela não nos salva de nada. No pior dos casos é uma forma de recobrir as coisas com um verniz e esquecer o que está embaixo. A arte não tem valor em si. Especialmente porque é absorvida pelo mercado. Há que se ver o caso de Anish Kapoor, que se apropriou, por meio de financiamento, da descoberta de um pigmento que seria o preto mais absoluto. No melhor dos casos, a arte provoca o impensado, o recalçado, um real. E então, é magnífica no que isso abre de possibilidades e permite o exercício de uma imaginação política. [...]. O mais frequente é que o povo [a representação do povo, dos filósofos aos historiadores e ao mundo da arte] seja o pano de fundo dos heróis, sobre a espécie de papel pintado que serve de decoro. Mesmo na arte antiga, é preciso pesquisar Brueghel, Callot ou Rembrandt para achar o povo. É por isso que o cinema é tão importante. O filme dos irmãos Lumière mostrando a saída da usina inverte desde o início a relação habitual figurante/ator, fundo/forma. Seria preciso devolver, também, seus rostos à multidão daqueles que entalharam os rostos ou os corpos dos ditadores (penso nos cartazes de Mussolini). É isso que interessava ao genial Pasolini: devolver aos povos seus rostos. (CASA NOVA, 2016, p. 25-26)

Coadunam-se a essas frestas *sensíveis* de Didi-Huberman – um diálogo entre arte, levantes e massa – os lampejos *políticos* ascendentes em nós. Ora, se a massa é o insumo substancial que dá o tom do levante, a condição *sine qua non* da rejeição, da reivindicação política, e se coloca na ponta do gatilho como o alvo a ser derrubado, então o povo, o pelotão *resistencial* que emerge dessa e nessa massa, são os combatentes a atuarem na linha de frente da guerra travada contra a pressão exercida do lado contrário, tomada por instância máxima e controladora, nunca escapável. É nesse contexto que emerge a rebeldia da massa, uma via de mão dupla vista em Lana (de um lado, a concessão ao mercado; de outro, a emancipação) e comentada por Didi-Huberman e, antes disso, por Edgar Morin (a adesão de uma cultura juvenil à massa; por outro lado, a busca por diferenciar-se).

### 3.2 *Sex symbol* de uma depressão *fancy*?

Na mesma conjuntura paradoxal do espírito da rebeldia (mercado e emancipação), como toda a obra de Lana Del Rey e, mais precisamente, o discurso pop de seus videoclipes, está inserida a retórica da depressão. Aqui, conceituamos nossa segunda categoria de análise desses videoclipes e retomamos problematizações travadas anteriormente, na abertura do Capítulo 2. Igualmente afetada pelo “real intimidador” do filósofo Alain Badiou (2017), a depressão em Lana revela, em contrapartida, um mundo de frivolidades e nostalgias – a serem explicadas em análises dos videoclipes. Apesar de tal associação entre depressão e melancolia, ligada a essas categorias, podemos voltar a Kehl (2009, p. 40), no intuito de destacarmos novamente que, em psicanálise (tal como percebemos em Lana), não há uma identidade entre depressão e melancolia. Entretanto, na obra da diva pop, percebemos o *tempo moderno* como elemento de ligação entre os dois tópicos (depressão e melancolia), funcionando da mesma forma no que concerne ao espírito da rebeldia.

Do ponto de vista da Comunicação, é facilmente perceptível tal imbricamento. Seja mais uma estratégia de marketing, seja uma vã linearidade de consequências entre depressão e melancolia, uma espécie de “efeito dominó” ou “efeito cascata”, o simbolismo relacional que ocorre nesse paradigma localizado no discurso pop de Lana Del Rey aponta para uma relação entre depressão e melancolia que é pautada na fundamentação do semblante em destaque, agindo pelo subterfúgio do deslocamento, da simbiose, da subserviência ou de qualquer fator conotativo que sublinhe uma adjacência ao discurso pop e execute uma mínima circunscrição no fundamento constituinte do semblante nesse mesmo padrão: o *tempo moderno* que, de um lado, acentua o caráter da “ferida aberta” da depressão para, secundamente, grifar o engajamento político da rebeldia.

Embora depressão e espírito de rebeldia sejam componentes de uma melancolia *resistencial*, a depressão parece, por vezes, mais contemplativa ou estética que o espírito da rebeldia. E não se trata necessariamente

de uma contemplação do corpo (a desativação) da ordem da inoperosidade de Agamben (2017), seja no caso da depressão, seja no caso do espírito da rebeldia, seja no que se refere à “primeira fase” do semblante da melancolia – a ausência do sorriso. Esta descoberta da inoperosidade estaria contida, por sua vez, mais exatamente, na alegria que surge na “segunda fase” do semblante da melancolia (que não pretere a depressão e tampouco o espírito da rebeldia, mas refunda o próprio relacionamento com a felicidade). E, embora o espírito da rebeldia invista em uma composição artística em torno de si na obra de Lana, a ele fica o papel de fomentador da melancolia como “intuição plena” (a verdadeira reação/resistência) – retomando as palavras de Chauí (1999). A depressão (anomalia contemplativa) se encaminharia mais, ainda voltando às perspectivas de Chauí, a uma melancolia da sedução – ausência do sorriso; “primeira fase”.

Vale lembrar que ambos os dizeres de Chauí denotam igualmente um semblante melancólico e nos guiam, por meio de suas específicas composições, à composição de duas ou três bifurcações da melancolia de que falamos anteriormente. Quando dissemos que a depressão assume tal status, isso se refere a determinadas recorrências ou tomadas de posição executadas por Lana em torno dessa categoria. O *corpo melancólico* de Lana Del Rey assume, por romantizações da morte e fetichização do sofrimento psíquico do depressivo, uma fantasia de *sex symbol* de uma depressão *fancy*, uma depressão *Pepsi-Cola*, como a própria linguagem videoclíptica, que gaseifica a sexualidade exitosa da juventude na morte, na ausência, na consolidação do vaporoso em Lana pela convocação das figuras da *lolita* (as ninfetas, de modo geral), das *pin-ups*, das *silver starlets*, das *groupies*, das prostitutas, das celebridades turbulentas, tudo numa roupagem de menina “pseudoingênuas” do Brooklyn (em Nova York) durante o dia e sensação arrasadora recheada de maldade em Coney Island durante a noite – a *femme fatale* jovem e estereotipada, como visto no videoclipe de *Carmen*.

Constrói-se, assim, como visto em composições de Del Rey, uma depressão regada a licores caros, cigarros *Parliament*, “feriados fodidos”,

orgias em motéis e solidão. A indagação que nos fazemos sempre e que agora adquire um formato situacional é: quando Lana diz que “queria estar morta” na canção *Dark Paradise*, até que ponto isso é evocado como utopia de liberdade e quando isso passa a ser romantizado como uma possível consequência da depressão? Nunca obteremos a resposta total ou fechada para essa problemática e em hipótese alguma este trabalho executará algum movimento ou aceno no sentido de se ocupar dessa questão. Mais uma vez, estamos diante da imprevisibilidade (intempetividade) da emancipação da obra de Lana em meio ao pop.

Assim, a “ferida aberta” da depressão, que traduz em parte o caráter melancólico, permite entrar em si os descontroles da obra da cantora. A depressão em Lana é, logo, mais um descontrolo da estética comunicacional pop movida a *videocolagens a vapor*. Nas palavras de Sarlo (1997, p. 33; grifos no original), “a originalidade [do pop] é sintática, evoca o *collage* e não rejeita uma estratégia de *ready-made*”. Entretanto, se o vapor e essa “técnica” específica de colagem são o movimento de uma estética comunicacional descontrolada, a “originalidade sintática” do pop não seria, pelo próprio descontrolo, incapaz de se manter inerte? Habita nessa problemática a complexidade em que tanto insistimos acerca da obra de Lana: a emancipação do discurso pop dentro de sua cena musical *pop*.

No caso da depressão, há o mesmo sincronismo. Da romantização e fetichização da depressão às possibilidades representativas de sujeitos “epidêmicos” marcados com uma “ferida aberta”, o descontrolo não sintático de uma estética comunicacional discursiva do pop mergulha na emancipação, que flerta justamente com esse descontrolo. Pensando na estratégia publicitária da depressão, seu apelo poderia ser por recobrar a narrativa de “doença do século 21” de uma forma propagandista, em que sujeitos se autodiagnosticam e a cultura pop interage com seus imaginários ofertando consumos da doença (controle, medicações, formas de se cuidar, de cuidar do corpo, como identificar e diagnosticar a depressão). Refletindo sobre as possibilidades representativas, retomáramos o *tempo moderno* com sua refinada opressão, sentida silenciosamente, mas gri-

tante aos olhos do *flâneur benjaminiano* ou do lirismo crítico da sôfrega modernidade poética de Baudelaire em busca do desconhecido<sup>41</sup>.

### 3.3 Relações esvaziadas e ansiedade incontrolável: vaporosidade como sufocamento e reivindicação contracultural

Sentidas e medidas pelo mesmo sufocamento da depressão e a ela direcionadas, as relações (amorosas e sexuais) e a ansiedade que Hobbes (2017) descreve indicam as afetações num *flâneur* contemporâneo que se recompõe neste tempo como tentativa de sua circunscrição nas fissuras das tramas espaciotemporais. Essas composições plurais de um *flâneur* “observador” ou contemplativo (na inoperosidade), na figura dos homossexuais contaminados pela “epidemia da solidão”, extenuam, quando nas mãos da modernidade, a languidez da exitosa sexualidade jovem – estendida pelo capital, pela modernidade, como uma ordem de prazer corporificada nesses sujeitos, contando ou não com o avançar da idade. Não uma descoberta sexual de si, mas sim um impulso forçado de prazer (o imperativo do gozo).

Assim, o *tempo moderno* esvazia as relações desse observador, que as busca, do modo como Lana estabelece, por meio da vaporosidade atravessada no semblante da melancolia, uma comunicação direta com a “epidemia” e com esse sentimento sufocador sobre o *flâneur*. Entretanto, há indivíduos afetados por essa “epidemia” e outros, dentro das mais variadas cenas gays, servindo-se ou não do capital e dos demandas da modernidade. Embora não se deem conta das opressões desse *tempo*, esses indivíduos se deixam afetar ou legitimam essas afetações. O que propomos com essa consideração é pensar nos setores mais conservadores ou

---

<sup>41</sup> O poder sufocador desse silêncio gritante faz referência ao tempo psicológico burguês de desumanização que afeta o poeta francês Charles Baudelaire, atacando essencialmente a figura do *flâneur* (BENJAMIN, 2017), o sujeito “errante”, “desviante” e “observador” da vida urbana em textos de Baudelaire e também nos escritos *benjaminianos*.

reacionários da sociedade contemporânea que, se deixam a si mesmos, de um lado, serem instrumentos de manobra para a fomentação desse ato de sufocamento do *flâneur*, acabam por se sufocar, ao dobrarem a próxima esquina, com a vaporosidade – o elemento requerido pelo sujeito contemplativo supostamente “fora de combate” ou “domado”, para reaver suas relações agora esvaziadas, dirimir sua ansiedade incontrollável, reconquistar seus sentimentos, por agora aniquilados e medidos numericamente pelos estudos levantados por Hobbes (2017).

Por isso, dissemos que esse “gás” vil e escorregadio, melancólico e lírico tal qual o atributo contemplativo *baudelairiano*, sufoca os opressores que estimulam sua existência ao agirem em seus tateis processos controladores, servindo-se do autoritarismo em todas as instâncias possíveis, do reacionarismo mais desnudo à paranoia moralista. Esses sujeitos comportam-se como incapazes de inalarem livremente esse vapor e nele se deixarem doce e livremente adoecer, posto que o geram como reação natural ao *tempo do real intimidador* de que se servem – um veneno metafórico ao ódio espalhado por meio de seus serviços prestados como escravos subservientes e condescendentes a esse tempo. À espera da comunhão futura junto dos seus, os soldados ou militantes supostamente silenciados da modernidade sem viveza, langorosa, respiram a poesia dos dias (como bons *flâneurs* o fazem), emancipam-se, à medida que seus opositores se acorrentam ao ódio moderno e, se não obstruírem seus sentimentos com tal ódio ensimesmado e se atreverem a com ele se entorpecerem, elevando a dose do reacionarismo, serão barrados pelo vapor sufocante da reivindicação de ordem entrevista como contracultural: uma anomalia desejada que pode ser exemplificada pelo exílio de Pasolini e Badiou (2017) no vetor espectral do cemitério romano.

O vapor que muitos como Lana inalam é materializado no semblante melancólico de resistência e na busca por uma felicidade em meio ao sofrimento – uma tristeza sem verniz que alforria esta felicidade. Ou na busca por uma resistência sentida nos hologramas melancólicos e etéreos de Renato Russo e Walter Benjamin e, agora, na própria Lana. A vaporosidade é, assim, um sortilégio melancólico, a funcionar como

composição estética e discursiva, levando os videoclipes analisados a uma aproximação presunçosa à ideia de cinema de arte à *collage* Godard, de ontologia superior à linguagem *Pepsi-Cola*, para a formação de um desejoso “videoclipe de arte”, como visto em *Video Games*, em *Carmen* e na primeira versão de *Blue Jeans*.

### 3.4 *Ride*: desejo pela fama e nascimento de uma diva sem a morte de uma essência

Um pouco distante da figura do *flâneur*, mas muito próximo da vaporosidade, o videoclipe de *Ride* apresenta a estrada como cenário e discursividade principais. Entretanto, a vaporosidade acionada no videoclipe não se faz presente por meio de uma ação de colagem, e sim pela exteriorização em Lana Del Rey de uma liberdade encontrada em três figuras que se imbricam no vídeo (todas no corpo da diva pop e materializadas por uma única garota): uma aspirante a cantora, uma prostituta à moda *lolita* ou *pin-up* e uma mulher de alma livre que vagueia pelas estradas estadunidenses sem destino.

*Ride* tem como enredo a história dessa garota, que ganha a vida se prostituindo e tem o sonho de se tornar mais do que cantora, uma poetisa. As experiências em sua vida, como os dias sem rumo emplacados na estrada, as relações com os homens mais velhos com quem sai, a mente conturbada e a compreensão de sua diferença perante o mundo quadrado regido pelo capital são o pano de fundo para o lirismo de suas composições. “*I was always an unusual girl / My mother told me I had a chameleon soul / No moral compass pointing due north, no fixed personality / Just an inner indecisiveness / That was as wide and as wavering as the ocean / [...] I was born to be the other woman / I belong to no one, who belonged to everyone / Who had nothing, who wanted everything / With a fire*

*for every experience / And an obsession for freedom*<sup>42</sup>, diz Lana nos primeiros momentos do vídeo, durante um monólogo que dá lugar em seguida à canção, introduzida pela vaporosidade. Neste caso, não por meio de uma colagem, mas pela materialização do vapor (em forma de gelo seco) em um *frame* do audiovisual, quando a personagem da cantora no vídeo e na música sobe ao palco, simulando seu nascimento como diva após tanto desejar a fama, mas sem se esquecer de suas experiências, dos homens com quem se punha a sair (a prostituição) e de sua necessidade de liberdade (sem a morte de sua essência): “*I’ve been out on that open road / You can be my full time, daddy / [...] Don’t break me down / I’ve been traveling too long / I’ve been trying too hard / With one pretty song / I hear the birds on the summer breeze / I drive fast / I am alone at midnight / Been trying hard not to get into trouble, but I / I’ve got a war in my mind / So, I just ride / I just ride*”<sup>43</sup>.

Em meio a essa ambiência vaporosa regada à aparição de uma *lolita* ou espécie de *pin-up* que, desde o início da canção, tenta se manter fiel a sua consciência – sua própria liberdade – e é submetida às agruras e humilhações da indústria fonográfica ao ser rejeitada inicialmente como cantora e ser obrigada a ser uma garota de programa para se sustentar e alcançar seu sonho, é possível encontrar, na fisionomia de Del Rey, o semblante da melancolia que contextualiza o discurso pop da cantora. Recheado de uma ideologia de culto à morte e liberdade utópica (“*Dying young and I’m playing hard / That’s the way my father made his life an art / Drink all day and we talk ‘til dark / That’s the way the road dogs do it, light*”

---

<sup>42</sup> Tradução livre: “Sempre fui uma garota incomum / Minha mãe me disse que eu tinha alma de camaleão / Sem bússola moral apontando para o norte, sem personalidade fixa / Só uma indecisão interior / Tão grande e oscilante quanto o oceano / [...] Eu nasci para ser a outra mulher / Eu não pertencia a ninguém e pertencia a todo mundo / Eu não tinha nada e queria tudo / Com um fogo para cada experiência / E uma obsessão pela liberdade”.

<sup>43</sup> Tradução livre: “Eu caí na estrada / Você pode ficar comigo em tempo integral, *daddy* / [...] Não me decepcione / Eu viajei muito longe / Eu tentei tanto / Com uma linda canção / Eu ouço os pássaros na brisa de verão / Eu dirijo rápido / Eu estou sozinha à meia-noite / Estou tentando muito não entrar em confusão, mas eu / Eu tenho uma guerra na minha mente / Então, eu só sigo em frente / Eu só sigo”.

‘*til dark*’<sup>44</sup>), esse semblante retoma o vapor ao trazer, de modo espectral, os motoqueiros do filme *Easy Rider* (1969), de Dennis Hopper – a dimensão etérea conquistada em *Ride*.

A despeito dos caminhos tomados pela revolução de maio de 1968 na França e não obstante os rumos tortuosos de uma contracultura dos anos 1960 e 1970, cantada em versos de desilusão por John Lennon em *God* – ambos igualmente imbricados no contexto político do filme de Hopper –, e, mais ainda, apesar do uso mercadológico à exaustão desse “cult contracultural” do cinema<sup>45</sup>, o filme traz cenas e falas importantes à problematização que travamos aqui, como a percepção do personagem George Hanson (vivido por Jack Nicholson) sobre os dois motoqueiros que caem na estrada, com os quais Hanson faz amizade: “[Os habitantes do ‘mundo lá fora’] Têm medo do que vocês [motoqueiros] representam. Para eles, vocês representam a liberdade. É difícil ser livre quando se é comprado e vendido no mercado”.

Sintomática do desejo de Lana pela estrada e responsável por denotar a rebeldia da cantora ao se jogar na estrada com os *road dogs* – a própria rebeldia dos *road dogs* e desse espaço –, essa frase se coaduna ainda com outra percepção do personagem de Nicholson sobre seu tempo (fins da década de 1970): “Esse país [Estados Unidos] já foi muito bom. Não entendo o que está acontecendo com ele”. E, para além da composição imagética do filme, retomada em *Ride*, torna-se ainda mais evidente a *espectralidade* do sentimento de liberdade pela estrada de *Easy Rider* em Lana quando o personagem Wyatt (Peter Fonda) se define como alguém que não é escravo do tempo, mas que precisa sempre andar, seguir em frente (o título da canção de Del Rey).

Os momentos em que a estrada toma conta do vídeo de *Ride* estão associados aos momentos menos arrastados da canção, quando a melo-

---

<sup>44</sup> Tradução livre: “Morrendo jovem, e eu estou jogando pesado / Foi assim que meu pai fez de sua vida uma arte / Beber o dia todo e conversar até o anoitecer / É isso o que os cães da estrada fazem, do amanhecer ao escurecer”.

<sup>45</sup> Tanto o movimento francês de 1968 – como explica Žižek (2018) – quanto a contracultura desiludida das décadas de 60 e 70 e o filme *Easy Rider* sofrem do mal do levante acometido pelo destino fascista, a exemplo do que abordamos em nossa leitura de Didi-Huberman.

dia se eleva e, em ascensão, comunga com o ideal de liberdade. No geral, os violinos e tambores que se ouvem mais fortemente em *Ride* são responsáveis por, juntamente, garantirem esse feito de liberdade em todos os elementos que surgem para quem entra em contato com o videoclipe. O monólogo do videoclipe da nova-iorquina também compactua com essas visões em: “*Every night I used to pray that I’d find my people / And finally I did / On the open road / We had nothing to lose, nothing to gain / Nothing we desired anymore / Except to make our lives into a work of art / Live fast, die young, be wild and have fun*”<sup>46</sup> / *I believe in the country America used to be / I believe in the person I want to become / I believe in the freedom of the open road / [...] Who are you? / Are you in touch with all your darkest fantasies? / Have you created a life for yourself where you’re free to experience them? / I have! / I am fucking crazy / But I am free!*”<sup>47</sup>.

Se juntarmos todos esses elementos, encontraremos, próximo ao fim da composição lírica sonora de *Ride*, uma assimilação *sensível* entre a música e o filme *Easy Rider*, a retomar a condição vaporosa: “*I’m tired of feeling like I’m fucking crazy / I’m tired of driving ‘til I see stars in my eyes / It’s all I’ve got to keep myself sane, baby / So, I just ride / I just ride*”<sup>48</sup>. Com isso, o vapor é dimensionado a uma extensão de gesto depressivo (banhado em um azul-frio na paleta de cores de boa parte do videoclipe) e rebelde (no vapor dos *road dogs* que percorre melodicamente esse azul). Ora, se o semblante da melancolia é um “gesto político”, é porque,

---

<sup>46</sup> Não estaria aí a retomada da referida ideologia de apoteose à morte como consequência discursiva (em Lana) da depressão e efeito estético da rebeldia? Seria uma morte sentida e desejosamente *experienciada* num futuro próximo como a verdadeira liberdade (incapaz de se tornar uma *commodity*) e o rompimento do sistema, algo ligado à ideia de “não nos resta nada e não há como lutar. Os bons morrem jovens. Morreremos, pois”, entoada, no início dos anos 1990, pelo vapor fruído – e hoje descontrado – por Lobão em *Décadence Avec Élégance*, nos versos “[...] é melhor viver / dez anos a mil / do que mil anos a dez”?

<sup>47</sup> Tradução livre: “Toda noite eu rezava para encontrar pessoas como eu / E finalmente eu encontrei / Na estrada / Não tínhamos nada a perder, nada a ganhar / Nada mais a desejar / Exceto fazer de nossas vidas uma obra de arte / Viva rápido, morra jovem, seja selvagem e se divirta / Eu acredito no país que a ‘América’ costumava ver / Eu acredito na pessoa em que quero me tornar / Eu acredito na liberdade da estrada / [...] Quem é você? / Você está em contato com suas fantasias mais sombrias? / Você criou uma vida para si em que seja livre para *experienciá-las*? / Eu, sim! / Eu sou louca ‘pra’ caralho / Mas eu sou livre!”.

<sup>48</sup> Tradução livre: “Estou cansada de me sentir fodidamente louca / Cansada de dirigir até ver estrelas em meus olhos / É tudo o que tenho para me manter sã, querido / Então, eu só sigo / Apenas sigo”.

antes, o vapor, na qualidade, em *Ride*, de composição do semblante da melancolia por sua junção *sui generis* entre depressão em Lana e espírito da rebeldia, é um gesto a exalar sua politicidade. Isso porque, segundo Agamben (2015, p. 61; grifos no original), “a política é a esfera dos puros meios [e o gesto dá a ver uma *medialidade*, direcionada a sentidos], isto é, da absoluta e integral gestualidade dos homens”. Assim, o gesto revela sua ação materializadora de um processo comunicacional possível: enquanto a depressão e o espírito da rebeldia forem atos políticos desse semblante-gesto melancólico, indicativos de um sofrimento, eles serão formas de resistir, responder e sobreviver aos reflexos e efeitos exigidos de/em nós pela cultura sedimentada/vigente (DUNKER, 2017).

Esse gesto vaporoso político é arrolado estéticamente e discursivamente no videoclipe (a enunciar a emancipação e intempestividade, a busca pela liberdade do discurso pop de Del Rey) por meio de vários outros elementos, numa legitimação dessa liberdade da estrada dentro do discurso – a legitimação do próprio discurso pop a partir de *Ride*. Como encontrado na solidão e no isolamento dos postos de combustíveis a ermo nas estradas, na “brisa do verão” que sopra em prol da liberdade dos pássaros no céu (como canta a artista) e na rebeldia dos índios que não procuram integrar-se ao regime governamental da “civilização” e que vivem à margem disso, cercados pelas estradas norte-americanas que os separam do mundo (quando Lana evoca no clipe a figura dos povos nativos norte-americanos ao se valer de elementos de sua indumentária (cocar) combinados com a emancipação dos motoqueiros da estrada pela figura da motocicleta – uma dupla liberdade).

### 3.5 “A responsabilidade de você manter-se inteiro”!

Em *Ride*, vemos que o desejo pela liberdade – não o produto ou a *commodity*, mas o sentimento – não está pautado por uma ideia de segurança e bem-estar que é gerida pela sociedade contemporânea de consumo, mas, em contrapartida, por um desejo intrínseco ao ser humano

que é a *experencição* do não controle sob nenhuma forma, ainda que a subversão total seja ilusória ou impossível. É essa a potência estética e discursiva da estrada, evocada pela cantora nova-iorquina em rejeição a um modelo firmado nos tratados não escritos, mas metaforicamente assinados, da civilização e das relações sociais.

A crítica a esse paradigma da segurança em prol da liberdade e vice-versa não é nova. Trazendo um exemplo mais próximo da realidade brasileira, basta olhar a facilitação do acesso às armas de fogo e a responsabilização dos indivíduos – sobretudo das vítimas – por suas próprias segurança e liberdade. Ao longo de toda a sociedade disciplinar do filósofo Michel Foucault, vários são os casos e as artimanhas dos regimes governamentais – as culturas sedimentadas – que recorrem a esse modelo de funcionamento do cotidiano. Esse controle vai das prisões às instituições musicais que gerem os produtos enviados à sociedade, passando pelo cinema que consumimos, pela comida que servimos em nossas mesas e pelas relações políticas burocráticas que regem o país.

De todos os poetas que *cantaram* e lutaram contra esses jogos de dominação, poderíamos citar aqui Chico Science e Nação Zumbi, com a canção *Samba Makossa*, regravação também por Planet Hemp e apresentada ao vivo, entre outros artistas, juntamente por Marcelo D2 e Charlie Brown Jr., cujo verso destacado aqui como o mais importante e referente ao que estamos problematizando é “*A responsabilidade de tocar o seu pandeiro / É a responsabilidade de você manter-se inteiro*”. Podendo ser entendido desde a batalha por reconhecimento e reivindicação na revolução musical brasileira clamada por todos esses poetas até o questionamento desses controles estabelecidos em toda a sociedade, o trecho destacado da canção é indicativo, para nós, subjetiva e *sensivelmente*, dessa ordem disciplinar, vista, por exemplo, na necessidade de separação da modernidade ou da paranoia moralista (como abordamos na Apresentação).

A celebração, do pandeiro na mão ao skate no pé<sup>49</sup>, um *congraçamento justo* entre as cenas musicais e o desejo de suplantação das tensões vendáveis excitadas entre uma cena e outra, é também o relato de uma indumentária e personalidade típica de sujeitos em uma de suas mais íntimas acepções de ser, quando são livres e tampouco se preocupam com uma segurança comercializada pela sociedade contemporânea do medo; e, ao mesmo tempo, quando são, nessas intimidades, aviltados por esse Estado opressor condicionante que urge no real.

Se voltarmos a Hobbes (2017) ou ao *tempo moderno* “epidêmico”, encontraremos exemplos dessa mesma opressão. É só concentrarmos nossa atenção em questões como *bullying*, a explosão do vírus HIV (e a culpabilização sobretudo de homossexuais masculinos por desejarem uma liberdade que não mereciam ou que não lhes pertencia e por colocarem em risco suas próprias vidas), a dor de ser impelido a se esconder no armário, as incertezas após a saída deste, o suicídio, a padronização e o imperativo dos corpos (forma de se portar, o que é considerado belo e saudável, entre outras imposições) etc.

Hobbes enxerga esses elementos da mesma forma que Foucault os enxerga, como práticas de controle desses indivíduos e das principais ferramentas usadas por eles para contra-atacarem a sociedade que os oprime: seus corpos. Daí a instituição do semblante melancólico de Lana Del Rey em seu corpo consequentemente melancólico, o mecanismo de defesa (o questionamento dos versos de *Samba Makossa*) ativado contra os dispositivos controladores engendrados por essa sociedade disciplinar. Daí, também, a associação que fazemos com a potência inoperosa desse corpo de Lana (o semblante da melancolia que atinge um estágio de alegria/felicidade com o sorriso cercado por necessidade de sobre-

---

<sup>49</sup> Uma ressignificação dos versos originais “*Bom da cabeça / E um foguete no pé*”. Estes, por suas vezes, direcionados para “*Ruim da cabeça / Ou doente do pé*”, versos de *Samba da Minha Terra* (canção composta por Dorival Caymmi e famosa na voz de João Gilberto), ao tecer uma crítica sobre um preciosismo no samba, que condena a reencenação da tradição na figura de sustentação do novo – uma dimensão espectral –, condena as impossibilidades de *congraçamento* (o justo, ao reconhecer a reinserção e reinvenção da tradição) e do espaço para este novo que sempre vem – parafraseando Belchior e Elis Regina –, e, por fim, diz de uma modernização do passado, trazida na poesia de Science (CORRÊA; RIOS, 2017, p. 12).

vivência), com o ato de romper com qualquer conceito de sociedade disciplinar (a se tornar pós-disciplinar), haja vista que é no que não se pode governar (o semblante da melancolia de Lana Del Rey, fomentador de seu discurso pop), no que não se pode dominar, isto é, no inoperoso, que essa subjetiva *ativação desativada* da vida deve se dar (o fim desejado, a celebração entre o pandeiro e o skate, a exploração de ambos como elementos de uma inoperosidade dos corpos e, além disso, a retratação dos dois como as essências assassinações desses corpos que os animam).

Portanto, quando Foucault (1988, p. 131-132) evoca lógicas de poder e *biopoder* como disciplinas “reguladoras” do corpo, podemos fazer uma associação ao caso da disputa entre os corpos e seus respectivos controles; mas, em contrapartida, destacamos que a rejeição desses corpos de se encaixarem em uma norma não somente questiona esse padrão e o que ele impõe, mas retoma a própria condição original desses corpos, de serem sua única e melhor aparência e representação ou sua condição de ser no mundo e habitá-lo. Isto não quer dizer que não há sofrimento para esses corpos ou que eles o superaram; quer dizer, em vez disso, que o sofrimento, ao não se encaixar no modelo, existe, mas é forma de resistência porque implica, consigo, de modo inerente, sobrevivência do sujeito que resiste em meio ao sofrimento. O ato de sobreviver, de lutar pela vida apenas para mantê-la nesta condição, viva, é também resistência.

Da mesma forma, podemos enxergar o dualismo dentro *versus* fora do armário, também citado anteriormente. Ambos podem carregar, igualmente, um peso e uma contradição: uma falsa liberdade e uma falsa segurança de si, porém, diretamente relacionados a uma necessidade de sobrevivência que é, no fundo, a manutenção de uma sobrevivência que respira parcamente com a ajuda de aparelhos e procura se encontrar de alguma forma, o que está contido, por exemplo, no pensamento do jovem que acredita que a vida será mais fácil quando for independente, puder deixar a casa dos pais e assumir sua sexualidade; ou naquele que imagina viver uma vida plena e livre de sofrimentos ao se assumir homossexual, e a despeito da etapa da vida em que isso vier a ocorrer,

acrescentamos. Paradoxalmente, os dois mundos que se confrontam refletidos um no outro, dentro e fora, separados pela ilusória transformação da porta do armário, reservam seus próprios graus de dificuldade à medida que passam pelo crivo do real.

Em dosagem equivalente, é medida a visibilidade midiática condenatória dada ao HIV ou, mais exatamente, à Aids, com foco no surgimento e apogeu do vírus e da doença. São as mesmas visibilidades que, sem compromisso ou sem coadunação com a necessidade real de visibilidade desses sujeitos afetados, acabam por condená-los a uma realidade ainda mais dura e estigmatizada ou marginalizada. São, ainda, as mesmas correntes midiáticas que dão visibilidade ao suicídio não como consequência de uma série de fatores, como, por exemplo, a junção de Aids e *bullying*, mas que o retratam como uma aparição rara, de fenômeno, e se negam a tratá-lo como um problema de saúde pública – enfermidades causadas pelo poder intimidador do real – não condicionado, apesar de citarmos o *bullying*, a áreas “manchadas pela homofobia”, além de não ser o único problema de saúde pública a acometer não só jovens homossexuais (foco de Lana Del Rey por inúmeras razões, as quais explicitamos ao longo deste trabalho e reforçaremos no tópico a seguir), mas homens gays de várias idades e em distintas partes do mundo, por conta de sua condição sexual e das fobias consonantes a isso.

Inserimo-nos, assim, em uma espiral sem fim, na qual todos os problemas estão correlacionados, possuem dupla condição (como viver dentro ou fora do armário, perigosas a sua maneira) e as formas de direcionamento inicial das questões, recepção e tratamento dado pelo mundo não são as mais agradáveis. Ao pegarmos, por exemplo, a opressão relativa ao caso da Aids, seja por sua interferência na saúde, seja pelo estigma, não há preocupação num eventual contorno desse imbróglio. Soares, R. (2002b) destacava, vinte anos após o *boom* da Aids, no início dos anos 2000, o potencial estigmatizador da doença à época, algo que pouco mudou. Os avanços tecnológicos e da medicina, que embora mudem a abordagem da Aids para o *campo médico-científico* das descobertas e cheguem a provocar, até mesmo, certo desaparecimento da Aids em

veículos comunicacionais (SOARES, R. 2009, p. 11), parecem não se coadunar aos dispositivos de visibilidade e conscientização, acrescentamos, da própria mídia e de instituições de promoção do chamado “bem-estar social”.

Afinal, os produtos midiáticos não se tratam apenas de uma matriz sensível engendrada e pré-estabelecida, com um fim alienante e esperado, mas são capazes de se portar como uma *medialidade* que atinja sentidos plurais, sobretudo por meio de sua capacidade de executar um “gesto político”, como vimos em *Ride*. Em que ponto deveria residir uma visibilidade midiática que ofertasse chance ao desejo desses sujeitos que batalham por ter uma voz ouvida em qualquer amplitude comunicacional de destaque que lhes dê valor e que, mais ainda, dê valor a sua fala? Antes disso, como pensar em que medida esse sujeito dono de suas verdades, de seus desejos e de seu próprio discurso – uma livre apropriação do “sujeito do inconsciente” de Soares, R. (2002a) – pode contribuir para a organização de um pensamento comunicacional de dissenso, atrelado a essas necessidades, isto é, emancipatório ou – ainda que venha assim – intempestivo?

E quem são os falsos “sujeitos do inconsciente”, encrustados nas narrativas de visibilidade, que tomam o lugar do “falante/faltante” – isto é, substituem as coisas do mundo pelas coisas da linguagem (SOARES, R. 2002a) – e erguem uma tessitura midiática desejosa de verdade, todavia enganadoramente visível (no sentido da visibilidade e não apenas do “ver”)? Em que momento a linguagem de um discurso midiático (in) visível toma conta da realidade social e de suas inconsistências e instala uma *consciência inconsciente* sobre esses sujeitos ilusoriamente representados, já que, pelas ciências da linguagem, essa mesma realidade é “constituída pelo entrelaçamento de vários discursos” (SOARES, R. 2002a, p. 36)? Entretanto, aqueles a quem chamamos de falsos “sujeitos do inconsciente” são realmente aproveitadores e se encontram em tal condição ou usurpam uma função impingida pelas próprias falhas do discurso e pelos embates discursivos enquanto este é, também, um produto do social?

Não encontraremos respostas para essas questões, mas, apesar disso, está alocada, na percepção de Soares, R. (2002a), uma chave para a compreensão do discurso pop de Lana Del Rey, a saber: um arranjo midiático-discursivo-mercadológico e emancipado que busca estabelecer um contato com esse “sujeito do inconsciente” por meio de uma incitação à rebeldia, um convite a guiar para a transformação de um sentimento depressivo em melancolia de teor *resistencial* e rebelde, irascível, ou dar a ele, na *medialidade* que direciona para sentidos e rejeita esse mesmo sentido em si, como totalidade, a chance de uma discursividade dialógica de um inconsciente compartilhado, no qual frutifica a liberdade, e não a necessidade de segurança, contrária à ideia da liberdade. Manter-se inteiro não é uma responsabilidade, a ser conquistada em meio a disputas fonográficas entre cenas musicais e seus preciosismos ou frustrações, abatimentos e opressões na luta diária de sobrevivência – ambos categoricamente emitidos pela chamada sonora de tom intimidador do real.

Sejamos filhos de uma revolução ruim, de uma má revolução, causemos um inferno no já estabelecido inferno do capital – o real – e busquemos nossa sobrevivência em meio a essa conturbada forma de vida por meio de uma intempestiva estética comunicacional: nossa própria resistência (a partir da tristeza, depressão e melancolia que amargamos nos dias que passam), melódica e videoclipada. Dessa forma, por meio desse sentido possível evocado nas materialidades do semblante-gesto do discurso pop de Lana Del Rey, que, embora não trate isolada ou precisamente da Aids, do *bullying* ou de outros assuntos, mas os comporte em cada sentido final a ser levantado, compartilharemos, juntos, enquanto público de um inconsciente partilhado e de um discurso visível *experenciável*, a difícil tarefa de seguir em frente – como a Lana aliada dos *road dogs*. Todos os envolvidos seguem tendo como destino suas próprias vidas, seus desejos de libertação ou sua libertação realizada.

### 3.6 Estamos juntos nessa!: canções vaticinais

Quando dissemos, na seção anterior, que os homens jovens gays não são os únicos afetados pelas opressões por nós destacadas, mas que há homens de várias idades e em várias partes do mundo afetados por essas condições “epidêmicas” apresentadas – resumidas não somente na solidão – e que a obra de Lana Del Rey retrata especificamente os jovens, por vários motivos, buscamos destacar a importância discursiva desse perfil de público para a artista. Seja pelo fato de haver uma preocupação do capital ou do real intimidador de controlar desde cedo uma espécie de “poder” contido nas mãos dos jovens – enxergados, como dissemos, como a vanguarda de um movimento contracultural –, seja pelo fato de, na própria melancolia, para além da discussão em torno de outros perfis de homossexuais (em questão de idade, por exemplo), o jovem ser visto como um indivíduo afetado diretamente pela “epidemia”, Lana busca localizar em seu corpo chaves que acionem não somente os modelos esvanecidos de juventude e materializados em si e eternizados no mundo, como Jim Morrison, Amy Winehouse e Kurt Cobain, mas que ativem, pela rebeldia, pela depressão e, por conseguinte, pela melancolia (como o sorriso, uma forma de juventude convocada por Lana), o tesão virtuosista dessa juventude no ápice sexual.

Encontramos o sintoma de um *tempo* (como o que Hobbes descreve, como a obra de Lana e aquilo que afeta a todos os envolvidos nesses meandros). É o mesmo tesão que o capital busca controlar e levar ao esgotamento por meio do mais-gozar, dos prazeres frívolos, da imposição de um gozo que dá gastura, ojeriza e arrependimento com o passar do tempo; contudo, requisitado e externado por Lana, em seu corpo, por uma forma diferente: a do tesão – longe do mais-gozar – como salvação, encontrada numa juventude perdida que, embora – ou justamente por ser – vendida pelo mercado, experimentou o gosto de fel contido na opressão dessas rédeas aprisionadoras e condicionantes de suas virtuositas juvenis.

Em resumo, Lana busca organizar afetos de uma juventude perdida pelo mundo, para o mundo. De um lado, o real ataca e destrói as possibilidades de liberdade e sonho, as utopias. De outro, a melancolia de Lana busca transformar essa utopia em realidade ou, antes disso, apenas manter essa utopia viva, antes que o capital a destrua. Os jovens são os principais responsáveis por *experienciar* e carregar esse semblante da melancolia de Lana Del Rey, não apenas porque são o perfil de indivíduo com que flerta a contracultura desde suas encenações nos anos 1960 e 1970, por exemplo, mas porque esses jovens revelam e ressaltam os píncaros do novo, da mudança, do contemporâneo, da atualização, do têsão, da resistência corporal e mental no ápice de seu vigor.

Mais ainda, Lana reivindica para si uma jovialidade e uma juventude associadas a seu semblante; isso porque ela atribui aos jovens a mudança, a necessidade de suplantação de uma cultura sedimentada (de que tanto falamos aqui) e de todo o ódio atribuído ao conservadorismo ou tradicionalismo e a todas as pressões exercidas pelas correntes mais reacionárias que suprimem desses jovens a liberdade, o direito à subversão, que tentam disciplinar a felicidade (a inoperosidade desses corpos já marcados, desde o nascimento, pela melancolia), procurando ceifar sua raiz *resistencial*. Assim, na organização de afetos juvenis por máculas rasuradas em suas peles e condenadas, ao mesmo tempo, pela sociedade, como a rebeldia, Lana entoia a profecia de salvação do mundo, cantada e produzida audiovisualmente em *Love* (como explicamos na abertura do Capítulo 3 e no subcapítulo 3.1). Posteriormente, num congraçamento com esses mesmos jovens, a artista vislumbra a felicidade como resistência alcançada ou inoperosidade ativada – o cume ou a estrela brilhante dos afetos não contaminados pelo real – como se estivesse a dizer: “estamos juntos nessa!”.

Reivindicar essa felicidade é instaurar, longe do progresso da história, o verdadeiro “estado de exceção/emergência”, nos dizeres *benjamianos* que subvertem a teologia política de Carl Schmitt. É por meio disso que Lana consolida sua luta contra o fascismo. E, se isso não ocorre de maneira perene, mas ocorre por meio das canções, que vêm e vão

no cenário midiático, é porque sua arte é formada do que esse “estado de exceção/emergência” precisa: lampejos políticos, acionados de modo distinto a cada vez que surgem no embate contra um movimento cíclico do fascismo, que parece se renovar sazonalmente e desse modo tenta voltar ao poder. Evidencia-se, assim, nosso interesse de perceber o “gesto político” da arte de Lana Del Rey como Didi-Huberman (2011) nos convida a entender essa característica política: como a bioluminescência dos vaga-lumes, cuja luz faz-se e desfaz-se em momentos, articuladamente em torno de si, de sua condição ontológica, de sua capacidade de ser e de habitar o mundo:

Seria criminoso e estúpido colocar os vaga-lumes sob um projetor acreditando assim melhor observá-los. Assim como não serve de nada estudá-los, previamente mortos, alfinetados sobre uma mesa de entomologista ou observados como coisas muito antigas presas no âmbar há milhões de anos. Para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores. Ainda que por pouco tempo. Ainda que por pouca coisa a ser vista: é preciso cerca de cinco mil vaga-lumes para produzir uma luz equivalente à de uma única vela. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 52)

E não apenas pela felicidade convocada por Lana em seu semblante, mas pela união dessas felicidades inoperosas desencadeadas entre si – e, antes, capazes de existirem íntima e individualmente em cada um – é que ocorre o grande clarão interrompido antes pelo obscurantismo das forças fascistas. Conquanto possa ser rapidamente apagado ou contido, destruído (o destino fascista dos levantes?, do qual também fala Didi-Huberman), seria esta, possivelmente, a mesma condição que antes retirava de Lana o sorriso, convocado pela artista em seguida, com a ascensão de Donald Trump nos Estados Unidos, o que a faz reviver um sofrimento e erguer sua fortaleza em torno dele, evocando sua condição *bioluminescente* de felicidade, que antes se encontrava apagada e que agora convoca o seu verdadeiro “estado de exceção/emergência”.

Esse sofrimento, referido à exaustão neste trabalho, presente, antes dos videoclipes, nas letras das canções de Lana Del Rey, rema para a sobrevivência unicamente neste “estado de exceção/emergência”: não queremos sobreviver no fascismo; vamos nadar em meio a toda essa *merda*, com destino àquilo que queremos. Ora, se esse sofrimento dá lugar à felicidade, “o parâmetro impronunciável pelo qual medimos todo o resto” (DUNKER, 2017, p. 183), então, para Lana, a felicidade supostamente permite medir e ter noção do sofrimento (o que ele gera na artista) e da própria felicidade, o que pode ser entendido como dois dos primeiros afetos organizados pelas canções de Lana Del Rey.

Ao mesmo tempo, suas canções vaticinam desejos transmitidos ao semblante: a afetividade direcionada a este. Em perspectiva similar à de Dunker, quem nos alerta para a existência de um “corpo político” (o *corpo melancólico* de Lana, projetado pela canção e encarregado de sustentar o endurecimento do sofrimento e da felicidade no semblante melancólico) é Safatle (2015, p. 22-23), ao falar justamente de uma incapacidade de separar política e corpo. Não se trata de dizer, em nosso caso – enxergando um teor político no semblante e, como vimos no início do Capítulo 3 –, que o semblante é, pois, puramente uma instância falsa de aparência do real. Esse semblante é político do ponto de vista de uma indicação dos desmandos do real e existe porque, antes dele, há uma melancolia interior no sujeito, incapaz de ser apalpada e dimensionada com as mãos, mas que culmina, em nome de sua exteriorização, na criação de um semblante melancólico que a expresse, posto que sequer a melancolia é o próprio real, mas é também reveladora dessa condição “superior”, conduzida depois ao *corpo melancólico*, o corpo político de Lana, um receptáculo e uma força movente e instituidora, a dar forma também a um corpo político maior, referente a um grupo de indivíduos.

O espaço projetivo e de julgamento desse corpo produtor de afecções está descrito e embutido, antes, na canção, por meio do que chamamos aqui de poder vaticinal das composições e das materialidades comunicacionais evocadas em torno destas. A canção, neste caso adjetivada por midiática, tendo em vista o objeto de que estamos falando,

concretiza essas “profecias” não apenas nela mesma, mas no videoclipe, que se abre depois a um encontro com essa que se torna uma de suas possíveis essências originárias. Nesse sentido, a canção midiática se comporta, segundo Cardoso Filho (2009, p. 81), como um produto cultural não hermenêutico capaz de indicar modos de estudar manifestações expressivas adjacentes a ela e a partir dos tipos de experiência que se conformam a ela. Em busca de uma epistemologia ou composição dessa canção, podemos encontrar que:

A canção midiática se caracteriza por possuir letra, canto, melodia, harmonia e ritmo, numa estrutura que está organizada em estrofes, pontes, refrões, solos, com tempo mais ou menos fixo. De igual modo, está matricialmente vinculada ao emprego de tecnologias de comunicação para sua produção, gravação e consumo. Nesse sentido, podemos caracterizá-la como um tipo de ocorrência expressiva dentro de um campo social mais amplo: o campo musical. Evidentemente, nem toda música é canção midiática, mas boa parte do que se consome musicalmente na atualidade pode ser desse modo caracterizado. (CARDOSO FILHO, 2009, p. 82)

Há, juntamente a isso, uma dimensão da canção que extrapola a ideia de uma constituição unicamente entre letra e melodia. Trata-se de uma espécie de “corporalização da canção, em gestos, movimentos e situações que são fundamentais para a experiência do formato de maneira efetiva” (CARDOSO FILHO, 2009, p. 81). Essa mesma condição, tratada por “âmbito performático da canção” (JANOTTI JÚNIOR, 2005 apud CARDOSO FILHO, 2009), leva-nos a pensar a reação provocada no corpo de quem escuta a canção, de quem a *experiencia*, de quem a leva a esse outro corpo e assim por diante, porque:

[...] o corpo (de quem dança ou escuta, de quem toca ou canta) se conforma como um objeto de estudo fundamental para a compreensão da experiência com a canção midiática, e não apenas a letra e melodia. É no corpo, na competência de comportamento que esse corpo apresenta, que seremos capazes de perceber o engajamento que se constrói entre a canção e o ouvinte. (CARDOSO FILHO, 2009, p. 86)

Portanto, as confluências entre canção e corpo parecem mais tensionadas do que imaginar, de modo pueril, que a canção apenas toma corpo em torno de seus elementos (como a letra e a melodia), em torno do videoclipe ou dos instrumentos musicais em que se *corporifica*. Embora essas relações, sobretudo com o videoclipe, acentuem o campo projetivo de sentidos da canção, é no corpo de quem a executa e no corpo de quem a escuta que se reivindicam novos repertórios e paradigmas de se *experienciar* a canção midiática, colocando em xeque parâmetros ortodoxos e convencionais de fruição da música. Tão logo o corpo experimente em sua ossatura a seiva vibrátil da canção, experimentará, também, as afecções *safatleanas* produzidas em sua matéria pelo corpo e pela canção, para o corpo e para a canção, como o semblante da melancolia, a afecção-mor entre aquelas que se permitem ser vistas no corpo de Lana Del Rey.



# CAPÍTULO 4

## A ARQUITETURA DO “PARAÍSO SOMBRIO”

A interseção som e imagem, que pode ser apresentada metaforicamente na canção, é exibida e amplificada pela conjuntura “arranjo musical e letra”, o corpo simplório da canção. Por meio desses elementos, as canções de Lana Del Rey vaticinam, posteriormente, a arquitetura dos videoclipes, à medida que estes traduzem e incrementam “audiovisualmente”, à sua maneira, as canções, não as completando, mas adicionando sentidos a elas. Então, essa arquitetura é delineada pelas composições de Del Rey e chancelada, em seguida, em suas produções videoclípticas, que engarrafam, vendem e representam um grupo de indivíduos – a emancipação, a intemperividade e a consequente legitimação desse discurso perante esses sujeitos. Estes, por suas vezes, são afetados e representados por um *tempo*, exemplificado por uma “epidemia”, retratados melancolicamente nos videoclipes da forma “sombria” como a própria melancolia se apresenta no início e, secundamente, dando lugar ao sorriso.

Como exemplo, ao pensarmos na canção *Dark Paradise*, do álbum *Born To Die* (2012), o contexto retratado na letra revela o estágio vaticinal da canção, indo da melancolia como resistência ao mundo, passando pelo culto a uma ideia apoteótica de morte (componente dessa melancolia e encontrada igualmente na depressão e na manifestação do espírito rebelde nos videoclipes) e dando vida, em todas essas possibilidades de entendimento, à sobrevivência do sujeito naquilo que ele acredita ser a condição mais justa para tal feito. Para entender esse nível de chancela, basta ter em mãos, para princípio de conversa, os versos da referida música, nos quais um amado de Del Rey, morto, diz a ela que tudo está bem, tentando tranquilizá-la. Apesar disso, a morte é o desejo de Lana, para

que tudo se acerte e, assim como ele, ela não esteja submetida ao ódio do mundo. Apesar disso, as incertezas sobre a morte e sobre o pós-morte abalam a utopia: “*Your soul is haunting me and telling me / That everything is fine / But I wish I was dead / (Dead, like you) / Everytime I close my eyes / It’s like a dark paradise / No one compares to you / I’m scared that you / Won’t be waiting on the other side*”<sup>50</sup>.

A convocação da dimensão espectral – viga que sustenta a legitimação e estética comunicacional do discurso pop de Lana Del Rey – é realizada nesse amado, que se encontra nessa condição: “*There’s no relief / I see you in my sleep / And everybody’s rushing me / But I can feel you touching me / There’s no release / I feel you in my dreams / Telling me I’m fine / [...] No one compares to you / But there’s no you / Except in my dreams tonight*”<sup>51</sup>.

Assim, o rompante *sensível* – de volta a termos *rancierianos* – ou dialético dessa arquitetura reveladora dos “paraísos sombrios” audiovisuais de Lana Del Rey é a legitimação e a estética comunicacional emancipatória e intempestiva do discurso pop, já que este é abarcado pelos videocliques da artista. Na mesma medida, esse rompante é também emancipatório, intempestivo, ao estabelecer tais condições no *sensível* “artista” (seu corpo, a ser *experienciado* pelo público) e “público” (a quem se destina esse discurso pop e o responsável por entrar em um processo de fruição com o *corpo melancólico* de Lana Del Rey). E a matriz ou espinha dorsal sobre a qual se ergue e se costura esse processo comunicacional é, a partir da ordem dialógica estabelecida, uma combinação entre depressão e espírito de rebeldia, costurados com o fio da vaporosidade, dada (essa combinação), entre outros elementos, pelo próprio vapor materializado – como vimos em *Ride* –, pelo esvanecimen-

---

<sup>50</sup> Tradução livre: “Sua alma está me assombrando e me dizendo / Que tudo está bem / Mas eu queria estar morta / (Morta, como você) / Toda vez que fecho meus olhos / É como um paraíso sombrio / Ninguém se compara a você / Estou com medo de que você / Não esteja me esperando do outro lado”.

<sup>51</sup> Tradução livre: “Não há alívio / Eu vejo você em meu sono / E todos estão me apressando / Mas eu posso sentir você me tocando / Não há libertação / Eu sinto você em meus sonhos / Dizendo-me que estou bem / [...] Ninguém se compara a você / Mas você não existe mais / Exceto em meus sonhos esta noite”.

to de figuras em Lana (como o esvanecimento da *aura Easy Rider*, como vimos também em *Ride*) ou pela *videocolagem*.

#### 4.1 A *videocolagem* à luz do espectro/lirismo: o gênero *videoclíptico*?

Referenciada por vezes, por nós, apenas como uma técnica de “colagem”, essa *videocolagem* é vista, em Lana, como um processo eletrônico de junção de imagens móveis. Não se trata de uma colagem de imagens fixas, como visto em algumas cenas do já citado documentário *Linguagem* (2014), de Luiz Rosemberg Filho, mas sim, de trechos reservados em arquivo de programas televisivos ou outros filmes, como também acontece em *Linguagem* e no cinema de Jean-Luc Godard. Ainda assim, estamos diante de estratégias de colagem. E, se Lana estivesse a recorrer a cenas de arquivo em um videoclipe inteiro, também estaríamos a interagir com uma técnica de colagem, embora não fosse dada pela sobreposição de uma imagem a outra – uma espécie de *ready-made* repaginado.

Machado (2011) já lembrava a sensibilidade afinada de Godard com a mídia eletrônica, como no caso do filme *La Chinoise* (*A Chinesa*, de 1967), no qual se verifica a exploração de uma estética da televisão, “tanto no enquadramento típico de telejornal ou de programa de entrevistas, com o ator falando diretamente para a câmera, como no tratamento de temas de atualidade, embaralhando as categorias da ficção e da realidade” (MACHADO, 2011, p. 113). É a essa mesma estética que Lana Del Rey recorre para a construção de tomadas e *videocolagens*, feitas a partir de imagens de arquivo de programas de televisão e de imagens de momentos comuns, do dia a dia, de vídeos caseiros, sobre os quais se especula que foram gravados ou arquivados pela artista ao longo de anos de contato *experiential* com várias formas de vídeo. E, na passagem dessas imagens para seus videocliques iniciais, no começo da carreira, em 2011, como visto em *Carmen* (próxima produção a ser analisada), *Blue*

*Jeans* (1ª versão) e *Video Games*, Lana as retira de sua qualidade de registro e atribui uma linguagem a elas. Não que elas não dispusessem de tal atributo anteriormente, mas, agora, por meio dessa “nova” linguagem, entra em vigor outro caráter textual, “o caráter de escritura do vídeo” (MACHADO, 2011, p. 145), que se sobrepõe à função do registro, como visto em imagens de telejornal, de sites de fofoca, entre outros, embora estivessem embutidas nessas imagens, por exemplo, a linguagem do entretenimento, ainda em segundo plano e assim posta pelo subterfúgio da informação, do registro, da captação do real.

De um jeito ou de outro, sob discursos forjados ou não, o real (e o irreal) se desnudam. A *videocolagem* traz consigo seus desejos de real por meio da retórica do caseiro no domínio do imagético. Incute-se na *videocolagem* o atributo espectral, o lirismo atravessado pelo esvanecimento daquelas imagens em outros arranjos discursivos angariados no videoclipe – a passagem do registro para a escritura, o textual. Assim, o espectro imagético das colagens eletrônicas firma um *gênero videocliptico* nas mãos ou no entender de Lana Del Rey, envolvendo, num processo analítico nada estanque ou separatista, “regras econômicas (direcionamento e apropriações culturais), regras semióticas (estratégias de produção de sentido [...]) e regras técnicas e formais (que envolvem a produção e a recepção [...] em sentido estrito)” (JANOTTI JÚNIOR, 2004, p. 192).

Segundo essas medidas de Janotti Júnior, o videoclipe se ancora à lógica dos gêneros musicais e a estratégias de endereçamento, como diz Soares, T. (2009, p. 153), operando fórmulas de compreensão do lugar do artista na fonografia e na indústria do audiovisual (uma dinâmica de produção videoclíptica), evidenciando relações, tomadas de posição, circulação e balizando uma série de valores. Se o valor de um artista se mede por seus assombros espectrais (como visto na seção 1.2) e se estes efetuam ingerências certamente providenciais na *videocolagem* de Del Rey, então o *gênero videoclíptico*, no entender e ressignificar da artista, ao partir dessa mesma *videocolagem* como ponto inicial, resguarda o valor da cantora na cultura midiática. Com ou sem sincronia temporal com a canção – algo que comumente ocorre (SOARES, T. 2013, p. 77) –, com

ou sem a explícita referência a seus desígnios valorativos vaporosos, essa colagem, hoje pouco usada nos audiovisuais da nova-iorquina, exhibe e se abre a sentidos, denuncia o espectro a ela circunscrito e executa tomadas de posição nevrálgicas no surgimento da carreira de Del Rey em 2011.

Se antes nos perguntamos a que servem os referidos desígnios valorativos vaporosos de Jim Morrison, Elvis Presley e tantos outros encontrados em Lana Del Rey, agora podemos nos perguntar a que servem as *videocolagens* espectrais/líricas presentes nos primeiros videoclipes, que legitimam um espaço da cantora, sabendo que são produções de posicionamento a partir de montagens caras a nomes como Jean-Luc Godard, Walter Benjamin e até mesmo Didi-Huberman, com seus *levantes*, se nos apoiarmos no que diz Seligmann-Silva (2018):

[...] é fundamental para Didi-Huberman o recurso à montagem, tema central para os cineastas Sergei Eisenstein e Jean-Luc Godard e também para Walter Benjamin e Bertold Brecht, sem esquecer da obra *Atlas Mnemosine*, de Aby Warburg, toda calcada no princípio da montagem e que se tornou um farol para o pensamento de Didi-Huberman. Como ele escreveu sobre montagem em Brecht, ela permite o reenquadramento, a interrupção, a decalagem, o retardamento que produzem o que ele denomina (com Benjamin) de um “trabalho dialético da imagem”. (SELIGMANN-SILVA, 23 jan. 2018; grifos no original)

As consonâncias entre *videocolagem* (a montagem, no entender de Seligmann-Silva) e espectro apontam para tomadas de posição realizadas em nome dos sentidos angariados pela imagem colada no decorrer de seus usos. Esmiuçando ou decompondo em fatores, é comum encontrar um aspecto essencial nas colagens de Lana: o mofo ou tom de “velhice”, idade, antiguidade, próximo do “efeito espelunca” – nos termos de Sarlo (1997). É uma tomada de posição em nome do *cult* ou erudito, que está para a imagem como o responsável por organizar afetos, assim como a canção midiática, vista no final do capítulo anterior, está para o corpo como a responsável por desempenhar a mesma tarefa.

## 4.2 O “efeito espelunca” como recurso estético e narrativo dos afetos

Com atenuação provocada pela dimensão afetiva (des)organizada por produtos da cultura midiática, como os videoclipes de Lana Del Rey, a deficiência ou debilidade e sofreguidão de pertencimento nos *tempos modernos* reduz estratos sociais específicos às disputas e interpelações de imaginários, como a juventude, dirimida, por vezes, à languidez de ícones juvenis no ímpeto de suas fraquezas morais – uma comunicabilidade entre as falhas da juventude que gera sensação de pertencimento entre jovens e seus ídolos consumíveis. Quando nos deparamos, nos videoclipes de Lana Del Rey, com imagens dotadas de seu potencial agenciador de afetos, estes ficam responsáveis por angariar nossos imaginários e inseri-los numa espiral sem volta do desejo, do consumo pela imagem, pautado pela alegria forçada, pelo mais-gozar, pela nostalgia desesperadora ou pela melancolia *afundante*. Isso não se refere necessariamente a uma demanda mercadológica das imagens, mas a um adestramento neoliberal de nossos imaginários.

Tal acepção é encontrada aos montes nos videoclipes de Lana Del Rey e assim pode ser direcionada a inúmeros artistas, mas, no caso da diva pop nova-iorquina, basta olharmos para os primeiros produtos publicados em sua conta no *YouTube*. E não somente pelo fato de haver um interesse nos referenciais dos quais Lana se servia à época para, a partir disso, verificar-se um processo de situação ou ocupação da artista em determinada cena midiática. Ocorre, mais exatamente, que o bombardeio de imagens a partir das *videocolagens* realizadas pela artista nesses audiovisuais flerta diretamente com o imaginário de sujeitos que daquelas imagens se nutrem de alguma forma, por meio da permissibilidade de organização de afetos provocada por uma das principais característi-

cas dessas *videocolagens*, a despeito de qualquer uso mais “conceituado” dessa estética<sup>52</sup>: o “efeito espelunca”.

Quando lançamos mão desse termo, procuramos perscrutar metodologicamente nas imagens uma condição de *underground* fabricado ou submundo *dirty-fancy*, a estética do mofo presunçosamente *cult* ou o bar *gourmetizado* construído deliberadamente à sombra do “copo sujo”, muito recorrente atualmente em *pubs indies* ou *hipsters* com ares de inferninho, a remeterem ao som poluído (sujo, de pouca qualidade sonora, mas não no sentido de “ruim”) de bandas *indies* fundo de garagem, à ambiência das raríssimas videolocadoras de bairro, lojas de CD ou disco, sebos e livrarias interioranas. Ou, antes disso, muito recorrentes, em finais dos anos 1990 e meados dos anos 2000, respectivamente, nas casas de videogame e *lan-houses*. Assim, fazemos uma apropriação do que Sarlo (1997) denomina, por esse efeito estético, como uma consequência cenográfica elaborada pela combinação entre o *Kitsch* e um certo ar *East Side* nova-iorquino (ou uma falseação contemporânea do *art déco* dos anos 1920 vista em lojas de *shopping*, acrescentamos), encontrada, nas referidas casas de videogame da década de 1990, por exemplo, em “[...] escadas de ferro e biombos de metal dobrável, ou grafismos de publicidade pós-moderna com as cores fosforescentes que se usavam há dez anos” (SARLO, 1997, p. 45).

Irmão gêmeo não idêntico do *retrô* (a ser discutido na seção 4.11), o “efeito espelunca” se aproxima deste ao jogar com estratégias discursivas eternizadas num passado, mas diverge de seu menecma justamente quanto ao diálogo com o passado: não há, no “efeito espelunca”, a reenenação do passado pelo trazer de volta ou voltar à moda, mas sim, o atestado da (i)mortalidade desses nortes estéticos que ficaram para trás – morreram, não voltarão a ser como eram, mas podem dissipar-se ou imortalizarem-se vaporosamente em nossos corpos dotados de arranjos

---

<sup>52</sup> Destacamos uma antítese entre o “efeito espelunca” e o uso “natural” de uma “espelunca” que se dá como própria da passagem do tempo para essas imagens que se tornam “mofadas”. Mais uma vez, reiteramos nosso compromisso de não avaliar de forma binária a obra de Lana Del Rey. O que nos interessa não é essa separação, mas as materialidades evocadas por essa “espelunca” (natural ou não).

memoriais, ainda que não se materializem como eram antes. “*O que é, é. O que não é, é possível. Só o que não é, é possível*”<sup>53</sup>, canta a banda alemã de música experimental Einstürzende Neubauten na canção *Was Ist Ist*.

O “efeito espelunca” não seria uma rejeição ao *tempo moderno* e, logo, à sociedade de controle *foucaultiana*? Esteticamente acionado, esse efeito não seria, ainda, ao denunciar o esvanecimento do espectral por sua estética, uma tentativa ou nuance de subversão das tramas do tempo em nossos didatismos de passado, presente e futuro, trazendo um “passado” ao presente, sem apresentá-lo como novamente em voga ou útil à moda, mas o mortalizando lá atrás e immortalizando-o *espectralmente* no agora? Sobram as imagens como nossos afetos enternecidos e diluídos no tempo? Restaram as imagens aos homens em ruínas e de existência justamente poluída por imagens e cada vez mais viscosa, densa e opaca (MENDONÇA, 2006, p. 103)? Não somos escravos das imagens, mas escravos de uma experiência estética afetiva das imagens que ludibriam nossas necessidades de guardar docemente afetos e experiências degolados pelo tempo (moderno).

O “efeito espelunca” é um transe imagético-sentimental dos afetos perdidos no tempo e pelo tempo. Ou, em outras palavras, um transe imagético e de valor sentimental do frenesi incompleto provocado pelo *tempo moderno* desesperador que arrasta com sua passagem tudo aquilo que jamais indicou uma data de validade, mas que marcou época, “simplesmente passou, ficou para trás” (entrou em obsolescência produtiva, mas não necessariamente em desuso *experencial*) e hoje carrega consigo afetos embutidos, da nostalgia à melancolia, denunciando sempre uma sensação de “tempo que não volta” – a incompletude do frenesi e as intermitências da falta provocada pelo atravessamento/antropofagia entre os próprios produtos da cultura midiática que se renovam tecnologicamente. Se pensarmos nas juventudes “mais recentes”, basta voltarmos aos mesmos anos 1990 e 2000 dessa percepção de “efeito espelunca” para encontrarmos, no Brasil, a *axé music* do período, regada a explo-

---

<sup>53</sup> Traduzido livremente do original: “*Was ist ist / Was nicht ist ist möglich / Nur was nicht ist ist möglich*”.

sões do *Bate Lata* de Gilmelândia na Banda Beijo, do *Xibom Bombom* de As Meninas ou, pouco antes, do pagode-axé da canção *Liberar Geral* de Terra Samba, substituídos (mas não desativados *essencialmente*) pela ocupação de novas cenas musicais do próprio axé (ou pagode); como o sucesso em fitas cassetes (depois, em CDs) de Claudinho e Buchecha, cravado de modo datado no circuito temporal 1995-2002 com o acidente trágico de Claudinho e um empresário – esvaziamento de uma utopia de liberdade pela morte e abertura de espaço para o misticismo sem resposta da tristeza, vivida antes em Cássia Eller, Renato Russo e tantos outros; ou como a banheira do Gugu no programa *Domingo Legal*, do SBT, hermeticamente exaurido pelas doenças morais e o *emburrecimento* do Brasil nos últimos anos; e como o baixo clero da “geladeira” da emissora dos Abrevanel nas mesmas tardes de domingo com o *Qual é a Música?*, de Silvio Santos, abatido e incapaz de ser exumado por conta de três marcas indelévels do tempo: a morte do locutor Lombardi, o envelhecimento do apresentador e dono da emissora e o apagamento das subestrelas do circuito televisivo, denunciando ressignificações do semblante da melancolia – uma remota aparência do frívolo da indústria cultural – ao se tornarem pautas de natureza similar a um “por onde anda?”, em programas da RedeTV!, como o fatídico e *abutreado subespétaculo televisivo* de nome *Superpop*, da apresentadora Luciana Gimenez.

Logo, as disposições de paixão da alma ou sentimentos não humanos – os afetos, segundo Lopes (2016) – a se conformarem pelo “efeito espelunca” estão correlacionados a ele por meio de seu potencial designador de uma certa sociabilidade ou de um trânsito midiático e adesão entre público. Portanto, enquanto recurso estético e narrativo dos afetos de desvario provocados pelo tempo, o “efeito espelunca”, em Lana Del Rey, embala as mesmas compreensões de perda ou fragmentação do sujeito e de seus imaginários pela cultura midiática ao longo dos anos. No caso do videoclipe de *Carmen*, analisado a seguir, encontramos a mesma combinação sintomática ao olharmos, neste audiovisual, sob a perspectiva de Lana, para as cenas tingidas de mofo de um cavalo a galopar como a passagem do tempo, que remete ao desalento por uma

Coney Island que tampouco será como antes, dado o novo processo de higienização de seu entretenimento *Kitsch*, em vigor no início dos anos 2010, e para as cenas de uma infância perdida que, embora cruel, revela bons tempos, de projeção de futuro e sonhos (de se tornar cantora, contido também em *Carmen*, como vimos em *Ride*), os quais não voltarão porque o presente se tornou passado e a vida se torna mais cruel a cada avanço de fase. Isso porque, o clipe, em determinado *frame*, há o registro de uma jovem que remete a *Carmen*; ela segura um cigarro e um urso de pelúcia, simulando sua “infância roubada” e ligeira. Tão rápida quanto o imediatismo do encantamento de qualquer um por *Carmen*, como anuncia a canção, a agilidade força dessa vida, na instituição da “infância roubada”, é metaforizada pelo referido cavalo a galopar, tão rápido como esse *tempo moderno*, muito escasso para quem o conta.

Essa combinação “velocidade e *desvanecimento*, que poderia ser o signo de uma época” (SARLO, 1997, p. 52; grifo nosso), repercute não apenas no vencimento de passagens do tempo ou na substituição frenética de produtos, mas no condicionamento automático e concomitante de opções simultâneas (o *zapping* televisivo) e nas possibilidades do infinito periódico pela experiência dos jogos de videogame dos anos 1980 e 1990, como descrito pela autora. A abstração medida por esses geradores de significados tenta, sem sucesso, aproximar-se do mesmo realismo famigerado que os aproveitadores do “efeito espelunca” promovem, mas não poderão alcançar seus nortes estéticos ou ser como eles porque jamais poderão, em hipótese alguma, controlar os vagos buracos de passagem do tempo na tríade ilusoriamente linear *passado – presente – futuro*. Entretanto, poderão, um dia, encontrar-se com ele na seção futura reservada ao passado, de acesso em bibliotecas de memória, digitais ou afetivas (da nostalgia e da melancolia). Até lá, contentam-se com as introjeções perenes, em suas organizações corpóreas, desse vapor que se permite apenas esvanecer, mas que nunca será alcançado em sua materialidade remota, restando-se enterrado no passado.

### 4.3 *Carmen*: um *flashback* do desejo pela fama – entre *lolitas*, *pin-up's*, *silver starlets* e *groupies*

Como avançar no tempo sem deixar o passado para trás? Embora tal registro anatômico da natureza humana seja, como essas próprias palavras já dizem, inerente ao homem, e o “efeito espelunca” seja um exemplo claro dessa impossibilidade de avançar com a procura pela manutenção do passado em um presente, movida por uma nostalgia e melancolia, também é inerente ao ser humano o desejo de prosseguir, movido, sobretudo, pela insatisfação. No videoclipe de *Carmen*<sup>54</sup>, somos arremessados diante de uma *femme fatale* jovem e estereotipada que condensa, na ponte feita entre a infância e sua adolescência, essa dor latente dos joguetes do *tempo moderno*.

De menina com infância roubada pela prostituição a adolescente-mulher que se torna rainha da maldade em Coney Island, a personagem<sup>55</sup> da canção, de apenas 17 anos, sintetiza a *Stimmung* sufocante de aprisionamento dita por Gumbrecht (2014) acerca do presente cada vez mais *presentista*, imediatista, acelerado, sentido na Segunda Grande Guerra e vivenciado, principalmente, como consequência desta:

Desde o começo da [Segunda] guerra, a história do [navio] Graf Spee – que fala sobre a incapacidade de ir-se embora, mas sem ser capaz de entrar – antecipa e condensa, como uma alegoria, uma dimensão de *Stimmung* que surgiu durante os últimos anos do conflito, um clima que haveria de dominar o mundo depois de terminados os combates. Em *Entre quatro paredes* – drama escrito por Jean-Paul Sartre aos 38 anos, que estreou na Paris ocupada, no Le Vieux Colombier em maio de 1944, poucos dias antes do desem-

---

<sup>54</sup> O nome *Carmen* pode direcionar-se a várias referências estéticas, como a ópera homônima do francês Georges Bizet e a cantora e atriz Carmen Miranda, com carreira bem-sucedida nos Estados Unidos. Ambas as referências se entrecruzam temporalmente com o nascimento e sucesso de Coney Island (VIEIRA, 2018, p. 301), a ambientação física e psicológica da canção de Del Rey. Apesar disso, percebemos ainda a existência de outras referências, de modo que a produção de sentidos em torno dessa *Carmen* da canção não se encerra. Aqui, manteremos fidelidade à figura da garota de programa, a quem diz respeito a *Carmen* da música de Lana.

<sup>55</sup> Estilística e provocativamente, optamos por usar essa terminologia ao enxergarmos uma narrativa nas canções.

barque dos Aliados na Normandia – encena-se a impossibilidade de sair de um determinado espaço e deixar uma situação existencial básica. Três pessoas – Inês, Estela e um homem que responde por “Garcin”, apesar de ter o aspecto de homem de meia-idade – juntam-se num salão decorado com mobília pesada, de meados do século XIX. A sala não tem janelas nem espelhos: não só é impossível as personagens olharem para fora, como também não podem ver-se a si mesmas; esse estado das coisas parece torná-los mais sensíveis – até vulneráveis – ao olhar dos outros. Estela, Garcin e Inês sabem, desde o começo – e, portanto, falam livremente –, que chegaram ao fim de suas vidas. A sala e a situação em que se encontram são infernais. Aquilo que transforma em inferno o espaço em que estão é o fato de precisarem viver, para sempre, na presença dos outros e de seus olhares. “O torturador é cada um de nós para os demais”, diz Inês. (GUMBRECHT, 2014, p. 68-69; grifo no original)

Essa *Stimmung* aprisionadora é evocada nas tantas figuras desviantes que a *Carmen* de Lana puder comportar: a *lolita* e a *pin-up* de *Ride*, retomadas em *videocolagens* tingidas de “efeito espelunca” no videoclipe de *Carmen*; a *silver starlet* em que *Carmen* se desenha (uma subcelebridade da prostituição ou do ramo de filmes pornográficos, que indica estar temporariamente em tal condição, construindo seu futuro); a *groupie* que, à exceção das demais amantes de “roqueiros”, quer assumir um dia tal condição (roqueira), atingir a fama pelas sombras alheias, mas não mais estar à sombra e tampouco “pagar de fã e cover” – em um recorte do clipe, com microfone na mão, Lana surge como uma possível *ex-groupie* a cantar para seus fãs. A impossibilidade e condolência ou entrega inicial ao sofrimento é, em *Carmen*, a impossibilidade de deixar a prostituição e deixar a península nova-iorquina de Coney Island.

É, antiteticamente, a conexão com o passado (cruel, mas revelador de tempos melhores que os piores que estão por vir), o *cansaço* do presente (uma vida medíocre e sem valor, levada exaustivamente pelo sonho da garota de programa de se tornar cantora) e o futuro como o espaço em que esse sonho se concretizará e dará o sofrimento do presente como valioso para se chegar onde chegou (o futuro projetivo e de

juízo). Os joguetes da vã linearidade do tempo inserem a jovem prostituta de *Carmen* numa procura desenfreada por sua circunscrição em meio a esse *tempo* desolador<sup>56</sup> que, depressivamente, extrai da jovem seus desejos embalsamados na própria prostituição e exige dela, ainda, de modo subserviente, uma aparência não reveladora de suas fraquezas. Do contrário, se ela se aparentar fraca, cairá nos contos sinuosos do mesmo escroque temporal que lhe rouba a essência. Isso é encontrado, sobretudo, nos seguintes versos: “*It’s alarming, honestly / How charming she can be / Fooling everyone / Telling them she’s having fun / She says / You don’t wanna be like me / Don’t wanna see all the things I’ve seen / I’m dyin’, I’m dyin’ / She says / You don’t wanna get this way / Famous and dumb at an early age / Lyin’, I’m lyin’*”<sup>57</sup>.

Nessa sequência, o videoclipe exibe um agrupamento de *videocolagens* à moda “espelunca”, trazendo imagens de garotas que também podem ser *Carmens* (qualquer garota de sonhos pode ser uma *Carmen*), silhuetas de personagens de desenhos animados que dançam contra o sol, a velocidade da juventude *experienciada* num passeio de moto com o namorado, a infância roubada no contraste “cigarro e uso de pelúcia” (ambos nas mãos de uma menina), uma mulher que dança sem destino<sup>58</sup>, uma rosa que floresce e explicita o tesão juvenil (ver o videoclipe de 1:28 a 2:35 minutos<sup>59</sup>), entre outros que retratam esse virtuosismo jovem. Recebem atenção especial os *frames* da menina cuja infância foi roubada, com destaque para a melodia ligada a ela. É sobretudo nesses momentos que a canção adquire um tom soturno, de frieza e arrependimento, embora a melodia tenha sido toda construída – parece-nos – à

<sup>56</sup> Circunscrever-se no tempo é interpretar as temporalidades e, assim, sobreviver aos joguetes temporais, isto é, criar “[...] formas de organização e percepção subjetiva do tempo” (KEHL, 2009, p. 122).

<sup>57</sup> Tradução livre: “É realmente alarmante / Quão encantadora ela consegue ser / Enganando a todos / Dizendo-lhes que está se divertindo / Ela diz / Você não quer ser como eu / Não quer ver todas as coisas que eu / Eu estou morrendo, estou morrendo / Ela diz / Você não quer ficar desse jeito / Famosa e burra tão cedo / Mentindo / Eu estou mentindo”.

<sup>58</sup> No fim do videoclipe, vemos a mesma mulher dançando novamente, ao som de *Gymnopédie No. 1*, de Erik Satie – um espectro esvanecido em Lana Del Rey nesta canção. Curiosamente, a melodia final, mais lenta que os arranjos sonoros de *Carmen*, acaba por influenciar no tom de arrependimento, frieza, tristeza e desconfiança que se constrói ao longo da música.

<sup>59</sup> Recorte inicial disponível em: <https://youtu.be/L6K8Uq88BEQ?t=88>.

luz de uma estética da desconfiança a ser efetivada em nós. Misturam-se, às sonoridades elaboradas, sorrisos de deboche e sons de motocicletas, trânsito, entre outros, que contribuem para dar o tom conturbado, frívolo e frio da música.

À frente, no videoclipe, surge uma nova descrição de *Carmen*, vista no videoclipe pela postura “ofensiva” de Lana sentada numa escada e fazendo gestos obscenos ou “não educados” (mas sorratamente encantadora). São afeições corpóreas vaticinadas pela canção nos supracitados momentos do videoclipe e na letra em: “*The boys, the girls / They all like Carmen / She gives them butterflies / Bats her cartoon eyes / She laughs like God / Her mind’s like a diamond / Audiotune<sup>60</sup> lies / She’s still shinin’ / Like lightning, white lightning / [...] Only 17, but she walks the streets so mean / It’s alarming truly / How disarming you can be / Eatin’ soft ice cream / Coney Island queen / She says / You don’t want to be like me / Lookin’ for fun, gettin’ high for free / [...] You don’t want to get this way / Streetwalk at night and a star by day / It’s tirin’, tirin’*”<sup>61</sup>. Assim, *Carmen* tenta ludibriar esse *tempo moderno* que a oprime, enganando-o ao supostamente entregar-lhe a aparência (o sorriso) que esconde as fraquezas do interior, mas repelindo com maldade, em seguida, as próprias afeições ou prazeres de uma possível depressão em si por esse *tempo*, como a irascibilidade contida em ficar chapada de graça, por diversão e liberdade. Ora, não reside, nesse sorriso endeusado de *Carmen* (“*She laughs like God*”), que encobre

---

<sup>60</sup> O *Audiotune* pode ser entendido como um equipamento cuja funcionalidade é similar ao *Auto-Tune*, um criador e modificador de áudio lançado em 1997 para corrigir ou melhorar atuações vocais e instrumentais. Segundo a revista especializada *Billboard*, a cantora e diva pop Cher foi a primeira a usar o recurso na música pop, em 1998. Por meio do verso “*Audiotune lies*”, a personagem de Lana critica “pseudocantores”, alcunhando-os como vendáveis e sem profundidade musical e política ou cultural, dando voz a “melodias mentirosas” (VIEIRA, 2018, p. 301). A partir desse ponto, a crítica se intensifica pela associação com a palavra *Auto-Tune*, facilmente confundida com *Audiotune*.

<sup>61</sup> Tradução livre: “Os garotos, as garotas / Todos gostam da Carmen / Ela lhes dá calafrios / Pisca seus olhos de desenho animado / Ela ri como Deus / Sua mente é como um diamante / Melodias mentirosas (mentiras de *Audiotune*) / Ela ainda está brilhando / Como relâmpago, um relâmpago reluzente / [...] Tem apenas 17 anos, mas anda nas ruas com tanta maldade / É verdadeiramente alarmante / Quão convincente ela consegue ser / Tomando suavemente um sorvete / Rainha de Coney Island / Ela diz / Você não quer ser como eu / Procurando por diversão, ficando chapada de graça, por liberdade / Você não quer ficar deste jeito / Andar nas ruas à noite e ter que ser uma estrela durante o dia / É cansativo, cansativo”.

suas fraquezas, o semblante melancólico do sorriso providencial de Lana Del Rey?

Ulterior a essa percepção de semblante, é na vida dita “pecaminosa” pelo moralismo que *Carmen* encontra sua felicidade e a possibilidade de realizar seu sonho de se tornar cantora, do mesmo modo que ocorre em *Ride* e pelas mesmas aparições da *lolita* e da *pin-up*. A canção se revela um *flashback* do desejo pela fama: “*Baby’s all dressed up with nowhere to go / That’s the little story of the girl you know / Relying on the kindness of strangers / Tying cherry knots / Smiling, doing party favours / Put your red dress on, put your lipstick on / Sing your song, song / Now the camera’s on / And you’re alive again*”<sup>62</sup>. Um adendo: não seria, essa prostituição, o gesto “pecaminoso”, entendida (a prostituição), num dizer similar a Benjamin (2009, p. 531), por um ato de enfrentar no prazer o destino que não se pode enfrentar na música que lhe é retirada por essa mesma prostituição, uma prática de sofrimento do mundo, já que a prostituição possui esse caráter duplo de depressão e liberdade/resistência (dado num ideal de rebeldia, irascibilidade)?

#### 4.4 Ressonância do espectro, produções de presença e a performance do *corpo melancólico*

As incontinências corpóreas, como a depressão e a rebeldia, transfiguradas, respectivamente, na tristeza dos dias da garota de programa e em sua postura engajada/irascível, e que implicam, ambas, o semblante da melancolia de Lana Del Rey, desenham-se como uma condição química ou atômica desses corpos. Se o átomo não é, necessariamente, a menor parte da matéria, então ele é, ao menos, na figura de cada uma dessas pequenas sedimentações atômicas também entendidas como afecções do

---

<sup>62</sup> Tradução livre: “Ela está vestida, sem lugar para ir / Essa é a historinha da garota que você conhece / Confiando na bondade dos estranhos / Dando nós em cabos de cereja / Sorrindo, fazendo favores em festas / Coloque seu vestido vermelho, passe seu batom / Cante sua música / Agora que a câmera está ligada / E você está viva novamente”.

corpo, parte integrante de sua unidade. Sempre em movimento, à exceção de quando olhamos para eles ou os *medimos* (o efeito quântico de Zenão ou paradoxo de Turing), os átomos se permitem integrar um conjunto maior de compreensão de sua natureza, no qual estão submetidos a um efeito de ressonância química ou eletrônica: a ressonância do espectro que anima os corpos compostos por esses átomos.

Descrita inicialmente por Johannes Thiele em fins do século XIX, introduzida na mecânica quântica por Werner Heisenberg e aperfeiçoada anos mais tarde pelo químico quântico Linus Pauling, essa ressonância contribui para entender a estrutura das moléculas e para fazer a interpretação estrutural das propriedades de substâncias da física e da química, como argumenta Pauling (1946):

O conceito de ressonância é baseado no princípio fundamental da mecânica quântica de que a função de onda que representa um estado estacionário de um sistema pode ser expressa como uma soma de funções de onda que correspondem a estruturas hipotéticas para o sistema, e que, em particular, a função de onda que representa o estado normal de um sistema é aquela soma que leva a uma energia calculada mínima do sistema. (PAULING, 29 jul. 1946, p. 1; tradução nossa)<sup>63</sup>

Esse estado normal é o estado inicial que se transmite aos demais a partir de sua atual condição – o espectro transmitindo-se em sua situação vaporosa. A medição dos outros corpos afetados é a medição do próprio espectro. No sentido *químico* do corpo, há uma especificidade de orbital atômico “vazio” (um corpo, uma área de espaço em que há probabilidade de se encontrar um elétron – o espectro –, como os corpos que sofrem a tristeza dos dias e desejam emanciparem-se, encontrarem-se junto aos seus), “vizinho” (ativo em sua condição de desejo emancipatório) a um sistema de ligação dupla (o *sigma-pi*; isto é, a se tornar imbricado a um sistema maior, já emancipado). Nesse caso, o

---

<sup>63</sup> Cf. Pauling (29 jul. 1946, p. 1): “The concept of resonance is based upon the fundamental principle of quantum mechanics that the wave function representing a stationary state of a system can be expressed as a sum of wave functions which correspond to hypothetical structures for the system, and that, in particular, the wave function representing the normal state of a system is that sum which leads to a minimum calculated energy of the system”.

elétron queda-se em constante estado nômade (deslocalizado) entre esses orbitais, formando um híbrido de ressonância (não está fixo, anima várias partes, transita por esses orbitais). Esse entendimento molecular do espectro nos diz que o espectro ressoa, cobrindo o “vazio” de seus orbitais “vizinhos” (seus correligionários, os “seus” no mundo ainda não emancipados, mas a experimentarem amargamente a tristeza dos dias), cobrindo a lacuna consequencial do sofrimento provocado pelo *tempo moderno*. Por conseguinte, a dimensão espectral anima o “vazio” em Lana e assim é enviada também ao público, a seus orbitais atômicos “vazios”, retornando ao “vazio” de Lana, ao “vazio” do próprio espectro e assim sucessivamente, sem fim.

Nesse retorno ininterrupto, o espectro denuncia sua materialidade comunicacional pela ótica do *sensível* ou da dialética, que trabalhamos na seção 2.1: uma apreensão não ortodoxa da legitimação do discurso pop de Lana Del Rey, que possibilita sua estética comunicacional emancipatória e intempestiva à medida que investe nessa contribuição da produção de sentidos pelo não dimensionamento de seu sentido (o não sentido que é sentido) nos orbitais em questão (GUMBRECHT, 2010, p. 28). Seria o caso de conceber que isso é possível porque se desenha, antes, ainda em geometrias *gumbrechtianas*, uma produção de presença do espectro, que culmina numa produção de presença do *corpo melancólico* de Lana Del Rey, a receber vaporosamente esse espectro e, por meio dessa ressonância eletrônica – de elétron – do espectro, enviá-lo a seus orbitais atômicos “vazios” e “vizinhos”, posto que, nessa presença espectral inicial, reconhecem-se as “[...] coisas [*res extensae*] que, estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, única e necessariamente, por uma relação de sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 9; grifos no original).

Uma relação, é bom que se diga, que não se submete à urgência de sentidos pré-estabelecidos e implica, conformando-se a isso, uma *experienciação* materializada fora de uma linguagem canônica e longe de uma atividade hermenêutica de atribuição de significados herméticos, ortodoxos e privilegiados – como os estabelecidos por uma crítica bi-

nária contra o discurso pop de Lana e a dialética que se dá nele. Esse ato de *sentir* pelo não hermenêutico é um dos amálgamas propiciados pela linguagem que se faz aberta ao mundo das coisas (GUMBRECHT, 2015, p. 19), dado pela presença da *não linguagem* do espectro (que é linguagem), do *não sentido* apresentado pelo vapor (que não é mesmo o sentido total – uma ilusão –, mas faz sentir-se e permite uma produção de sentidos). Assim se delinea a presença e também epifania lírica (o sentir que emancipa e é enviado a outros orbitais) do *corpo melancólico* de Lana Del Rey: em nome do próprio lirismo, sublimado em vapor – em nome do espectro; o *não sentido* contido no espectro que produz sentidos, que faz sentir-se pelo *sensível*, pela dialética estabelecida nesse processo.

Apesar disso, a ressonância eletrônica foi tida, na década 1950, na União Soviética, como contrária aos princípios marxistas do materialismo dialético. E aqui propomos justamente o contrário: um alinhamento da ressonância a esse princípio marxista e a uma ideia de sentimento/pertencimento de classe ou grupo social, posto que, como hipótese fulcral, a dialética considera que não existe nada eterno, fixo, tudo está em transformação. E, para nós, o espectro se transforma em diferentes composições materiais: era uma composição antes de se tornar etéreo e, agora, seu vapor consolida-se em diferentes agrupamentos moleculares. Assim, qualquer matéria possui uma relação dialética com o psicológico e o social. Entretanto, segue não se submetendo a concepções intelectuais e científicas, posto que essa ressonância do espectro desemboca não na união desse agrupamento de indivíduos, mas no agir de um mobilizar interno, não despertado pelo exterior, mas possibilitado por ele (como uma relação *performance – performatividade*), que ativa a inoperosidade dos corpos.

Tanto falamos até aqui do *corpo melancólico* de Lana Del Rey e chegou a hora de conceituarmos, em nosso modo de ver e *experienciar*, esse atributo potencial contaminado pelo vaporoso. Na mesma medida, muito falamos de inoperosidade. Caminharemos, nesta seção, para uma apreensão maior dessa condição no corpo de Lana Del Rey. Como

dissemos, o sorriso é a arma corporal ativada pela sobrevivência como reivindicação e artimanha – como vimos em *Carmen*. Ele surge nos fios sublimados do espectro, enganando o real ao se apresentar como uma consequência deste. Entretanto, antes disso, só é possível porque o corpo assim se permite, abre-se. Logo, ainda que haja uma performance do vapor no *corpo melancólico* – entendida como uma performance do próprio *corpo melancólico*, dado o não sentido do espectro –, esse corpo é, muito antes, performativo, haja vista que o sorriso se comporta como sua condição ontológica, a ativação desativada de um reivindicar, proposto por Agamben (2017) como a busca por uma “forma-de-vida” a partir do interior dos corpos, da essência, sem a interferência do exterior. É uma ausência de modo ou cartilha de funcionamento que denuncia a existência dessa “forma-de-vida” que não se define

[...] pela relação com uma práxis (*energeia*) nem com uma obra (*ergon*), mas por uma potência (*dynamis*) e por uma inoperosidade. Um ser vivo que busque definir-se e dar-se forma pela própria operação está, de fato, condenado a permutar incessantemente a própria vida e com a própria operação, e vice-versa. Por sua vez, só ocorre forma-de-vida onde ocorre contemplação de uma potência. É claro que só pode ocorrer contemplação de uma potência em uma obra; mas, na contemplação, a obra é desativada e torna-se inoperosa e, dessa maneira, é restituída à possibilidade, aberta a um novo uso possível. Verdadeiramente poética é a forma de vida que, na própria obra, contempla a própria potência de fazer e de não fazer e nela encontra paz. A verdade, que a arte contemporânea jamais consegue levar à expressão, é a inoperosidade, que procura realizar a qualquer preço. (AGAMBEN, 2017, p. 276-277; grifos no original)

Assim se dá a busca de Lana pelo espectro na arte e desse modo o espectro novamente se faz presente sem denunciar sua presença, sua linguagem, ausente de sentidos, mas provocando sentidos e o sentir. Para Lana, a alegria, embalada pelo sorriso, é a inoperosidade do *corpo melancólico*. É pela alegria que se dá a reivindicação, a resistência contra a pressão da vida banal regida pelo real opressor. A performance que existe por parte do *corpo melancólico* dá o tom de um embalo do discurso pop; conseqüentemente, da própria sobrevivência a partir

de uma reivindicação contracultural que é, antes, a condição inicial do corpo, livre de amarras: a inoperosidade, coberta pelas vestes da estética comunicacional do discurso pop com a indumentária de uma paradoxal *performatividade/performance* do inoperoso – é possível o inoperoso ser *performativo* como condição *existencial* ou jamais se permitiria denominar por qualquer uma dessas atribuições exteriores, porque jamais se daria a ver e a alcançar?

Mas, se esse *corpo melancólico* é também uma construção midiática, agenciada, encenada teatralmente, sua condição *existencial* não seria, ao mesmo tempo, de ordem performancial? Apesar de nossa tola necessidade de defini-lo como inoperoso, como *performativo* ou *performancial*, há um atributo (do inoperoso) mais importante que qualquer definição porque vislumbra um corpo longe de amarras de controle da sociedade. Ao perceber, nas discussões de Agamben, uma suplantação de algo inalcançado e paralisado pelo filósofo Michel Foucault em sua obra, Negri (2017) atesta que o francês não consegue pensar isoladamente a “forma-de-vida” da relação consigo e com os outros, remetida, por sua vez, então, “[...] a uma subjetivação ética cuja organização acontece mediante relações estratégicas – tudo isto é rejeitado por Agamben. É somente no ingovernável, no inoperoso, portanto, do ponto de vista ético, que a vida se dá” (NEGRI, 25 abr. 2017).

O ingovernável em Lana não é tão palatável assim e tampouco é evidente, revelando um oximoro contido em sua manifestação. Enquanto caminha desde os movimentos mais simples do corpo à oralidade – aquilo que, em nós, endereça-se ao outro (Zumthor, 1997, p. 203) –, é possível tatear uma poesia que anima, *performancial* ou *performativamente*, a essência desses corpos (ZUMTHOR, 1997; 2007), seja o vapor, seja qualquer outra modulação. Nas palavras de Zumthor (1997; p. 158; grifos no original), “*performance* implica *competência*”, encenação artística e esperada. *Performatividade*, acrescentamos, implica condição natural e própria do corpo, anterior, que pode, entretanto, ser desencadeada pela *performance* que ressoa do espectro como uma produção de sentidos, um *per(formar)*, e, sobretudo porque essa mesma poesia anima

ambas, mas não demonstra sua *performatividade* – que há – enquanto linguagem: “Tudo se passa como se a poesia tivesse, entre os poderes da linguagem, a função de acusar o papel *performativo* desta: *performativo* não equivale futilmente a *performancial!*” (ZUMTHOR, 2007, p. 46, grifo nosso; grifos no original). Em qualquer manifestação artística, a produção de presença e inoperosidade da poesia não reserva os sentidos para si, apenas os desencadeia, impulsionando-nos a buscar uma decifabilidade não literal de sentidos, desatar seus nós. No entanto, decifrar para ser devorado por essa poesia.

Dessa forma, buscar o inoperoso de uma *poesia spectral* ressonante na cultura midiática, no discurso pop de Lana Del Rey, faz parte da estética comunicacional emancipatória e intempestiva desse discurso – a inoperosidade é um direcionamento para essa *Stimmung* vaporosa. É isso que nos propõe Rios (2017) em sua leitura de Agamben: subverter uma ideia de sociedade disciplinar em Michel Foucault e atualizá-la para uma sociedade pós-disciplinar (simbiose entre capitalismo e dispositivos midiáticos) e, assim, encontrar um caminho para curto-circuitar e subverter esses dispositivos, ainda que dentro das rédeas neoliberais. Afinal, como eliminá-las sem, antes, estar atado a elas? Do contrário, apenas o não mercantil seria dotado ou passível de encontrar sua inoperosidade – e estaria automaticamente nesta condição –, e ao corpo vendável ficaria relegada a eterna subserviência à disciplinaridade ou pós-disciplinaridade sem emancipação, revelando uma perene enfermidade desse corpo mercadológico.

Todavia, se o sorriso (assim como a morte, para Lana), como ato inoperoso do corpo, fora de qualquer ideia de controle por disciplinas da sociedade ou da mídia, enseja a este mesmo corpo a possibilidade de sonhar, de buscar uma dosagem utópica, isso não seria uma prova de que a inoperosidade condicionaria ao corpo sua própria e tão ansiada utopia, que não estaria fora deste e que, além disso, não atentaria contra o corpo, ainda que nascesse e saísse dele para depois se voltar contra ele, e não buscaria torná-lo outro, como imaginava Foucault (2013) dentro de uma lógica disciplinar ou, após isso, como pensaria Sibilia (2008) a

respeito de uma exposição midiática desse corpo, praticada pelo sorriso, mas, ao mesmo tempo, rejeitada por ele? Como sair por definitivo desse paradoxo infinito da emancipação não só pelo sorriso, mas do corpo midiaticamente exposto e desejoso de repousar inoperoso em paz, quanto a isso não sabemos, não temos respostas, mas podemos perscrutá-lo nesse contexto contraditório em três vídeos de Lana Del Rey, apresentados a seguir.

## 4.5 *Video Games, Blue Velvet e High By The Beach*: a fama é cruel

Pensar um discurso de emancipação a partir do *corpo melancólico* de Lana Del Rey é problemático porque requer pensar as complexidades e atribuições desse corpo. Segundo Gil (1997),

Qualquer discurso sobre corpo parece ter que enfrentar uma resistência. Ela provém certamente da própria natureza da linguagem: como para a morte ou para o tempo, a linguagem esquiva-se à intenção de definir: cada definição permanece um ponto de vista parcial, determinado por um domínio epistemológico ou cultural particular. Tal como estamos relativamente condenados a falar de diferentes tempos ou temporalidades, quer seja o tempo em Kant ou a temporalidade social – também não podemos senão fazer esclarecimentos parcelares sobre o corpo: “o corpo na arte grega”, “a ginástica e o corpo”, “o corpo segundo a mística cristã”, etc.; e uma abordagem ontológica não obteria melhores resultados, pois se descobririam rapidamente os limites de uma espécie de teologia negativa, no interior dos quais apenas teríamos o direito de falar – para dizer que o corpo não é um organismo, nem uma máquina, nem isto, nem aquilo. (GIL, 1997, p. 13; grifos no original)

Entretanto, questionamos a percepção anulada de uma pesquisa ontológica do corpo sobre o entender de Gil, visto que Agamben (2017) se propõe a perceber a inoperosidade como tal e não se atém a teologias negativas, mas a perceber uma ontologia possível em meio a tantas outras,

a explicitar novos paradoxos. Para tanto, basta encararmos o semblante de Lana no videoclipe de *Video Games*. O semblante da melancolia em questão ressalta a crueldade do mundo da fama, retratada no videoclipe. Como elementos de identificação, surgem, além de uma placa recorrente de Hollywood, imagens da calçada da fama, em Los Angeles, onde se vê a estrela pertencente ao falecido ator Rod Steiger. O semblante da melancolia de Lana Del Rey ressalta o mundo frívolo e a crueldade da indústria cinematográfica e também fonográfica (visto na própria Lana). Nesse caso, o semblante da melancolia não se vale do sorriso. O sorriso fica a cargo apenas dos jovens, também acionados no videoclipe, e ainda não integra o semblante da melancolia de Lana Del Rey, visto anos mais tarde nas produções videoclípticas da artista.

A contradição que colocamos em questão a partir do que Gil e Agamben levantam é, exatamente, com relação aos jovens. Embora o sorriso destes expresse uma condição necessária à sobrevivência e, posteriormente, a inoperosidade (evocada no semblante de Lana nos vídeos mais recentes), os jovens estão cercados de elementos disciplinares (e pós-disciplinares), como o tênis e a motocicleta, que, embora possam ser subvertidos, ainda possuem tal controle – estaríamos diante de uma tentativa inicial de emancipação dessa juventude, provavelmente; a juventude de que falam Lana e a “epidemia da solidão gay”. Unindo esses elementos a uma sonoridade bastante melancólica – senão a mais melancólica de Del Rey, em questão de arranjos musicais –, *Video Games* se torna uma das melodias e canções mais melancólicas de Lana Del Rey, colocando as imagens a dançarem depressivamente pelo videoclipe e exibindo mais um caso de *videocolagem* à luz de uma composição mofada, de “espelunca”. Tudo isso banhado em um dedilhar suave em violinos e um piano caracterizado por acordes a simular o encerramento de algo – embora esse fim nunca se concretize, à exceção do término da música.

Aqui, a rebeldia é clara nos *frames* de uma celebridade bêbada na frente das câmeras dos *paparazzi*, enquanto Lana lança elementos associados que, assim como o tênis e a motocicleta, também podem ser

subvertidos, apesar de disciplinares, além de ditar seu ideal de diversão, falar do massacre provocado pela fama com o envelhecimento e esquecimento (a morte simbólica e não utópica) das grandes estrelas e expressar as relações com um amado, marcadas por esse sentimento de liberdade na vida cotidiana e pela beleza do prosaico, onde o sujeito é, possivelmente, o acionamento máximo de sua ontologia, posto que age, boa parte do tempo, sem pensar na disciplinaridade que existe por trás desse mesmo prosaico: “*Swinging in the backyard / Pull up in your fast car / Whistling my name / Open up a beer / And you say get over here / And play a video game / [...] I heard that you like the bad girls / Honey, is that true? / It’s better than I ever even knew [...] Singing in the old bars / Swinging with the old stars / Living for the fame / Kissing in the blue dark / Playing pool and wild darts / And video games / He holds me in his big arms / Drunk and I am seeing stars / This is all I think of / Watching all our friends fall / In and out of Old Paul’s / This is my idea of fun / Playing video games*”<sup>64</sup>.

O ideal de juventude por meio da felicidade indica os jovens como inatingíveis e no auge de seu virtuosismo, embalados pela cultura da velocidade, pela rebeldia, ainda que Lana não reivindique para si, neste momento, o sorriso. Modelos de juventude ditos *cults* ou alternativos surgem, nesse momento, também por meio de elementos como o *skate*. A rebeldia fica a cargo, ainda, de uma jovem que é presa após se envolver em uma briga numa boate, além da celebridade turbulenta, que chega a cair diante das câmeras e faz questão de chamar atenção. Nesses recortes, é marcante a presença das *videocolagens* e de um “efeito espelunca” sobre as imagens, resgatando a desilusão provocada pela passagem do tempo e os bons momentos dirimidos pela fama e sua crueldade. Além disso, há três cenas que remetem a um ideal de liberdade para a cantora, como um cassino na Califórnia (retomando um conceito libertário

---

<sup>64</sup> Tradução livre: “Dançando no quintal / Você chega em seu carro veloz / Assobiando meu nome / Você abre uma cerveja / E diz: ‘venha aqui e jogue videogame’ / Eu ouvi dizer que você gosta das garotas más / Querido, isso é verdade? / É melhor do que eu pensava / Cantando nos bares velhos / Dançando com as velhas estrelas / Vivendo para a fama / Beijando no azul-escuro / Jogando sinuca e dardos / E videogame / Ele me segura em seus braços grandes / Bêbados, e eu estou vendo estrelas / É só nisso que eu penso / Vendo todos os nossos amigos caírem / Dentro e fora do Old Paul / Essa é a minha ideia de diversão / Jogando videogames”.

atribuído a este local), a bandeira dos Estados Unidos (um patriotismo saudosista, evocado na era Barack Obama e afetado posteriormente por Donald Trump, segundo Lana) e um pássaro a voar, o que é cortado em seguida por uma imagem do letreiro de Hollywood, o aprisionamento da indústria midiática – mas visto cada vez mais distante no videoclipe, como se fosse essa uma das necessidades reconhecidas por Lana após encontrar a fama<sup>65</sup>.

Há, em *Video Games*, uma combinação simples e direta (de inserções imagéticas) entre performance e rebeldia dada pelos *corpos melancólicos* exibidos no audiovisual, como Lana a se mover sombriamente contra uma parede, os amigos que saem para se divertir e são presos na briga de bar, o transe epifânico do trajeto de volta pra casa no fim da noite, a liberdade pela cultura da velocidade da motocicleta (vista em *Ride*) e dos pássaros que voam livremente, e também a celebridade que não tem o controle de si não apenas quando está bêbada, mas por ser um brinquedo nas mãos da indústria cultural, o que ocorre também nos videoclipes de *Blue Velvet* e *High By The Beach* – tão depressivos e rebeldes quanto *Video Games* por trazerem afetações dessa fama cruel em figuras construídas pela mídia.

Não há, na obra de Lana, exemplo maior de adesão à cultura pop do que *Blue Velvet*, a reencenação da canção do filme homônimo e, ao mesmo tempo, o comercial para a grife de roupas H&M (objetivo de produção do videoclipe). Temos aqui, entretanto, um caso curioso. A canção não diz exatamente do videoclipe (por isso não traremos a letra), mas recobra essa adesão à cultura pop ao ser uma regravação. O semblante da melancolia acionado é ainda mais forte: Lana é apenas uma garota que faz um teste para se tornar uma nova diva pop, entre outras três garotas que se apresentam com a mesma vestimenta da artista (uma mescla sonífera entre Brigitte Bardot e Priscilla Presley nos anos 1960 e 1970) e buscam a vaga de diva pop. No videoclipe, a forma como Lana canta a

---

<sup>65</sup> Essa desilusão com a fama é cantada por Lana Del Rey em *God Knows I Tried*, canção do álbum *Honeymoon* (2015). Nesta música, a personagem de Lana vagueia pelas ruas sem que ninguém a reconheça (um desejo da personagem) e afirma que não há mais motivos para viver desde que encontrou sua fama.

música originalmente gravada por Tony Bennett é arrastada e “dá sono e vontade de morrer” – duas críticas direcionadas a Lana desde o início de sua carreira, por conta da visível melancolia contida em seu semblante.

Em *Blue Velvet*, que recria, ao mesmo tempo, a famosa cena interpretada por Isabella Rossellini no filme de 1986 de David Lynch, Lana não tem voz, apenas dubla, buscando encantar o suposto produtor musical (que, nervoso, assiste à apresentação), e surge sendo hipnotizada, cantando sem qualidade aparente, somente procurando ser aprovada no teste. Novamente, surge o reforço a um semblante artístico frívolo – aí, sim, apenas falso, que revela sua frivolidade – e dá sono em quem a ouve cantar e *performar* – uma autocrítica a essa referida imagem que construíram de Lana na mídia fonográfica, de cantar depressivamente e dar sono ou vontade de morrer. Essa performance do *corpo melancólico* em *Blue Velvet* é localizada na postura cabisbaixa de Lana – seu corpo se move morbidamente pelo palco em que está – e pela afecção deste corpo causada em outro, o de uma jovem que, aparentemente com raiva da situação e à frente das demais que esperam para fazer o teste, boceja, fatigada pela apresentação de Lana (ou de sua personagem, por vezes confundida com a cantora, como optamos por explorar até aqui).

Submissa, a aspirante a cantora de Lana Del Rey em *Blue Velvet* – videoclipe cuja paleta de cores rendeu associações com os filmes *Cidade dos Sonhos* (2001) e o próprio *Veludo Azul* (1986), ambos de David Lynch – tem seu sonho pela fama encerrado quando um anão invade o palco, no fim do vídeo, e corta o toca-discos que reproduzia a música dublada por Lana. Envergonhada, a revelada “falsa cantora” – por isso chamamos aqui de personagem *de* Lana Del Rey, fazendo questão da separação – dá de ombros, vira chacota pela mulher que até então bocejava, e tem parte de seu corpo substituído no enquadramento seguinte pela marca da grife H&M, nova permissibilidade ou concessão à cultura pop, que usa da imagem de um artista para executar determinadas promoções.

Essa submissão de que falamos aqui não ocorre, por outro lado, em *High By The Beach*. Nesta produção, a personagem de Del Rey introduz em sua personalidade, mais fortemente, a figura da celebridade proble-

mática e rebelde, próxima a Amy Winehouse<sup>66</sup>. Isolada em uma casa de praia e com raiva aparente de um possível amor – algo revelado na canção –, a jovem tem sua casa cercada por um helicóptero de *paparazzi* e fica a ver escândalos a seu respeito publicados em uma revista de fofocas sobre o famigerado “mundo das estrelas”. *High By The Beach* é uma canção menos depressiva e melancólica que as demais, no sentido da melodia. É uma das poucas canções “mais” animadas de Lana Del Rey; não chega a ser um pop de Britney Spears ou Madonna; porém, é um dos primeiros trabalhos coreografados por Lana em seus shows, quando a artista passa a contar com danças.

A rebeldia presente na composição e no clipe acabam por dar o tom do semblante melancólico de Lana Del Rey, verificado em seu rosto, ainda sem sorriso, banhado no videoclipe com o azul-bebê e branco suave da camisola de Lana e o azul do mar, que revelariam tranquilidade, juntamente com a melodia da música, não fossem a letra e o desfecho do vídeo. Enquanto olha seus escândalos nas páginas de fofoca e vaga tristemente com seu corpo pela casa, tentando fugir dos *paparazzi*, Lana fala de sua relação conturbada com um parceiro (também a exemplo de Amy e suas relações atribuladas) e conta, ao cantar, seu único desejo no momento: ficar chapada na praia. “*Loving you is hard / Being here is harder / You take the wheel / I don’t wanna do this anymore / It’s so surreal / I can’t survive / If this is all that’s real / All I wanna do is get high by the beach / [...] All I wanna do is get by by the beach / [...] The truth is I never / Bought into your bullshit / When you would pay tribute to me / Cause I know that / All I wanted to do was get high by the beach / [...] I know you don’t understand / You could be a bad motherfucker / But that don’t make you*

---

<sup>66</sup> Entre os anos de 2008 e 2009, Amy Winehouse, ícone incompreendido de uma cultura rock rebelde, foi flagrada e teve sua intimidade invadida por *paparazzi*, em praias, após – àquela época – suspeita de abuso de álcool e drogas ilícitas, como *crack*, em condições de extrema magreza, com aparência debilitada, machucada (com queimaduras na pele) e com os seios à mostra. Tais registros contribuíram para reforçar a imagem de uma celebridade em destroços, à deriva em sua carreira e próxima do fim, o que veio a ocorrer dois anos mais tarde, em 2011, quando teve ceifada não somente sua vida, mas o tesão de sua juventude. Antes disso, a cantora já havia protagonizado casos de agressão a *paparazzi* (um deles após perder o horário de visita na prisão onde seu marido Blake Fielder-Civil cumpria pena). Em 2010, Amy foi fotografada em um banco de bar, numa praça de Londres, onde teria passado a noite após uma bebedeira e depois de brigar com o então namorado Reg Traviss.

*a man / Now you're just another one of my problems / Because you got out of hand / We won't survive / We're sinking into the sand*<sup>67</sup>.

Gravado quase em sua totalidade em plano sequência (e a exibir deliberadamente alguns erros de filmagem), o videoclipe se encaminha, nos momentos finais, juntamente a esses erros (uma espécie de inovação para Lana dentro de suas produções na cultura pop), para um desespero de Lana com a opressão exercida pelos *paparazzi* que invadem sua intimidade. Escondida na casa de praia, depois de entregar seu corpo a eles em fotos invasivas, ela toma uma medida drástica enquanto segue desferindo seu ódio também contra o “amado”: explodir o helicóptero dos *paparazzi* com uma arma de fogo. “*Lights, camera, acción / I'll do it on my own / Don't need your money (money) / To get me what I want*”<sup>68</sup>, canta, como se estivesse a encenar para um filme. A explosão da aeronave faz chover páginas de fofoca de revistas. Nesse ponto, surge uma poesia que sintetiza a rebeldia contra esse mundo das frivolidades: “*Everyone can start again / Not through love, but through revenge / Through the fire, we're born again / Peace by vengeance / Brings the end*”<sup>69</sup>.

Há, no debate em questão pelos três videoclipes, um elemento que une as diferentes composições de personagem de Lana Del Rey nos respectivos trabalhos, que é referente à contradição explorada no início desta seção e no término da anterior. Nos três clipes, as personagens de Del Rey estão dotadas de uma busca por emancipação ou inoperosidade que concede, antes, paradoxalmente, a exibição de seu corpo – de um “eu” – como um atributo vendável. Como exemplo, basta olharmos para o momento em que Lana se põe a ver o helicóptero pela janela e dá seu

---

<sup>67</sup> Tradução livre: “Amar você é difícil / Estar aqui é mais difícil ainda / Você toma o controle / Eu não quero fazer isso mais / É tão surreal / Eu não consigo sobreviver / Se isso é tudo o que é real / Tudo o que eu quero fazer é ficar chapada na praia / [...] Tudo o que eu quero fazer é sobreviver na praia / [...] A verdade é que eu nunca / Cai nas suas bobagens / Quando você fazia tributo para mim / Porque eu sei que / Tudo o que eu queria fazer era ficar chapada na praia / [...] Você não entende / Você poderia ser a merda de um filho da puta / Mas isso não faz de você um homem / Agora você é só mais um dos meus problemas / Porque você saiu do controle / Nós não vamos sobreviver / Nós estamos afundando na areia”.

<sup>68</sup> Tradução livre: “Luzes, câmera, ação / Vou fazer isso sozinha / Não preciso do seu dinheiro (dinheiro) / Para ter o que eu quero”.

<sup>69</sup> Tradução livre: “Todo mundo pode começar de novo / Não pelo amor, mas pela vingança / Por meio do fogo, nascemos de novo / Paz por vingança / Traz o fim”.

corpo à expiação à medida que os *paparazzi* se servem de sua imagem mercadológica, entendida como performance puramente vendável de um *corpo melancólico*, cuja emancipação acaba por ser invisibilizada e cuja melancolia agirá apenas tempestivamente, como uma espécie de incômodo natural a essa exposição midiática.

Esse espetáculo industrial do eu vivificado em um corpo utópico – aqui, unicamente em termos *foucaultianos* – e disputado, uma unidade evidente de poder (FOUCAULT, 2003), intensificado nesta e na década passada pela internet (SIBILIA, 2008; 2013), abre espaço também para performances das *performatividades* da vida privada de comuns (a exposição do prosaico desses sujeitos), como todos nós, expostos por redes digitais de mídia, como *Facebook* e *Instagram*, na qualidade de ícones *in natura* pró-espetáculos, munidos de suas intimidades, tal como o corpo de Lana em suas condições inoperosas (suas assunções mais intimistas), embora este último corpo deseje, de modo *essencial*, precisamente, estar em paz consigo, como vemos na reação de Lana em *High By The Beach*.

Há sim o uso (e em massa, dirigido a todos nós) de um corpo vendável, mercadológico, mas, ainda nessas condições, o corpo de Lana não é puramente isso, o que retoma a estratégia de inoperosidade: o que estamos buscando aqui, ao longo deste texto, por meio de uma estética comunicacional emancipatória, é justamente uma inoperosidade que se dê, como contradição, desativada em meio às impressões de ativação do mercado/mídia. A inoperosidade dada no corpo não é a emancipação da estética comunicacional do discurso, ambas vaticinadas pela canção e de sentidos e afecções por ela atribuídos? Pois, então, a rejeição de Lana, no começo da carreira, a uma falsa felicidade, inicialmente controlada, atribuída somente aos jovens como condição *essencial* – conquanto atravessada pelo capital e seus produtos – e posteriormente esboçada como uma felicidade verdadeira em seu sorriso “final”, reside, de um lado, nessa possibilidade pós-disciplinar da felicidade, inicialmente rejeitada por Agamben (2017), e que precisa, de outro lado, ser rompida pela ótica da inoperosidade.

Entendendo essa chave possível da felicidade, da alegria, por meio do sorriso, retoma-se automaticamente o inoperoso; Lana encontra um ativar desativado de seu corpo, o mesmo dado antes aos jovens, o que ocorre quando ela evoca, como vemos em *Love*, a juventude para si, colocando-se como jovem. Logo, Del Rey guia a felicidade para rumos como os momentos íntimos com os amigos; como a rebeldia de um rapaz no *skate* que avança sobre lugares proibidos e corre risco de morte ao avançar o cruzamento em um informe de “pare” numa avenida no clipe de *Video Games*; como a crítica, em *Blue Velvet*, à mesma indústria cultural que a sustenta; e como a procura por essa contemplação do rebelde que leve também a um desativar nas celebridades turbulentas, como a vivida por Lana em *High By The Beach*, desejando alcançar sua paz em meio à crueldade da fama.

Parece não haver, porém, em Lana, no corpo vendável e de fluidos emancipatórios, a possibilidade de localizarmos um ponto em que uma performance do sorriso ou da juventude/rebeldia se separa de uma *performatividade* desses momentos. Sabemos que ambas podem ocorrer e entendemos a presença das duas dadas as condições mercadológicas, mas não puramente vendáveis (intempestivas e emancipatórias, inoperosas). Apesar disso, reconhecendo que a *performatividade* se encontra antes e inicialmente no sujeito, à espera de sua ativação e/ou capaz de ativar a si mesma, simplesmente e isoladamente, reconhecemos que é mais fácil mapearmos uma *performance* do *corpo melancólico* (referente ao sorriso, à depressão, à juventude e à rebeldia) nos três videoclipes, haja vista que o verniz mercantil/midiático se dá a ver mais facilmente. Com isso, também reiteramos que entendemos na performance uma chave possível de ativação da *performatividade*.

Isso não quer dizer que a *performatividade* existe apenas quando acionada por um ponto exterior – aliás, isso retiraria dela toda a sua condição de *performatividade* –, mas reconhecemos que esse acionamento pode ocorrer justamente porque é essa a contradição que entendemos na paradoxal emancipação de Lana Del Rey – conseqüentemente, na inoperosidade desse *corpo melancólico*. Não encontraremos resposta – afirma-

mos novamente – e tampouco um *modus operandi* desse oxímoro. Afinal, é na revelação não literal desse ativar desativado, desse operar sem modo, nesse ingovernável de aparente governo (que não se faz governar pelo capital ou pela mídia, apesar de suas concessões, e tampouco por nossas necessidades de separação do poder disciplinar e vislumbre de uma reivindicação contracultural ou *essencial*, ontológica), nesse movimento de passos quase imóveis (RIOS, 2017), que se circunscreve – não completa ou discriminadamente – a tessitura do inoperoso.

#### 4.6 *Music To Watch Boys To, Burning Desire e Young And Beautiful*: o homem como símbolo do prazer

Localizar condições e casos de inoperosidade na obra de Lana Del Rey não é uma tarefa fácil. Conseqüentemente, perceber o *corpo melancólico* da artista, apesar da associação com a depressão – uma pela outra, embora sejam aspectos diferentes –, também não é simples. Há, entretanto, um mecanismo de que lançamos mão que nos permite encontrar um atalho para nos dirigirmos mais precisamente a um resultado dessa procura, ainda que sem a totalidade de seu funcionamento. Acionando, como contexto, uma padronização dos corpos, sobretudo pela ótica de Hobbes (2016), a agir como um aspecto específico do *tempo moderno* “epidêmico”, verificamos formatos de corpos masculinos desejados na obra de Lana e a pressão de sentido e prazer sobre eles.

O corpo masculino desejado pela figura de uma mulher (Lana) não é neste caso, uma opressão do homem sobre o feminino, mas é, na realidade, uma pressão temporal condicionante sobre esse corpo masculino forçadamente (por sua vontade ou não) aplicável de um desejo advindo do exterior. Em geral, são homens fortes (os *big arms* do amado de Lana em *Video Games*), *bad boys* (os rebeldes ou *road dogs* da estrada de *Ride*) e jovens alternativos e loucos (como o *skatista* representado também em *Video Games*), que se personificam do *grunge* ao *indie*, do *hipster* ao

*punk* e ao *pós-punk*, e estão no ápice de suas vivências e forças sexuais, no ápice do tesão. Há, contudo, uma variação, o *daddy*, encontrado especificamente em alguns casos. Aqui, vamos nos deter, por meio do atalho lançado do vislumbre “epidêmico” do homem como símbolo do prazer, ao primeiro modelo de homens.

Em toda a obra de Lana Del Rey, três videoclipes destacam-se a respeito desta compreensão: *Music To Watch Boys To*, uma encenação da jovem – talvez uma patricinha – que se nutre, às escondidas, de corpos masculinos suados de jovens atletas com curvas sinuosas nas quais ela possa se perder; *Burning Desire*, um apelo à cultura da velocidade e ao simbolismo fálico dos automóveis por meio de uma propaganda do veículo *F-Type 2013*, da marca Jaguar; e *Young And Beautiful*, a busca por consumir, inicialmente, uma juventude no corpo masculino, indicativa da depressão pela passagem do tempo. Apesar disso, todos os videoclipes caminham para uma mesma rebeldia, dada na convocação do prazer deslocado do homem para o sujeito que os deseja (no caso, a mulher, Lana), como condição inoperosa a ser ativada pelo indivíduo.

Nos três videoclipes, a mulher adquire, diante do homem, uma condição mais humana por meio da sensibilidade. Este homem, apesar de simbolizar o prazer, está abaixo de sua condição de humano, precisando, em sua vida, de intercessões da mulher para sua própria realização na condição carnal – uma crítica ao próprio prazer. O que determina os fluidos ativadores do desejo nos corpos num *tempo moderno* “epidêmico” é esse próprio tempo, que condiciona outros corpos a se desligarem do prazer em si e buscarem no outro aquilo que lhes falta: o prazer. Entretanto, o tesão, esse prazer em seu próprio corpo, que pode se combinar a prazeres exteriores, mas que será completo apenas com a efetivação do prazer em si, deve estar ativo, portanto. Antes de chegarmos a essa condição inoperosa, vejamos como se comportam as percepções que simbolizam o prazer no homem nos três videoclipes para, por fim, evidenciarmos o que estamos compreendendo como deslocamento.

Diferentemente de *Young And Beautiful* (uma melodia angelical, que usa novamente os violinos como produtores de sentidos referentes

a uma ideia de suavidade e rebuscamento), os videoclipes de *Music To Watch Boys To* e *Burning Desire*, que incorporam canções de melodias mais sensuais, com acordes pautados por uma ideia de sedução e voluptuosidade, permitem uma dança que simula os gestos sexuais e ilustram essa potência sexual por meio de duas características: os corpos masculinos e o simbolismo fálico dos automóveis, respectivamente. Em *Music...*, ainda que as imagens no clipe apontem para uma fixação do olhar feminino sobre o corpo masculino, esse mesmo olhar denuncia uma melancolia calcada na depressão pelo desejo incompleto de devorar o outro, mas que nunca satisfaz os prazeres de quem devora. A exposição do corpo masculino atende a uma necessidade *voyeurística* da personagem de Lana, que não se contenta com um homem apenas, com o que vê e com as situações a que é submetida por eles, embora se veja presa em tal condição para conseguir o que quer.

O clipe explicita essa situação pelo espetáculo corporal masculino e pela admiração vazia no rosto de Lana, a denunciar, juntamente com a canção, imposições sobre o corpo da mulher – uma forma de intimidação praticada pelo real. Porém, a canção se encarrega de, no meio desses versos, apresentar, com um dos modelos de homem (jovem e descolado) da obra de Del Rey, a contradição ou subversão: “*(I like you a lot) / Putting on my music while I’m watching the boys / (So I do what you want) / Singing soft grunge just to soak up the noise / (Blue Ribbons on ice) / Playing their guitars, only one of my toys / (Cause I like you a lot) / No holds barred, I’ve been sent to destroy, yeah / [...] I know what only the girls know / Hoes with lies akin to me / I, I see you’re going / So I play my music, watch you leave*”<sup>70</sup>. Assistir à partida é estar disponível para devorar outros – um prazer sem fim.

Isso também se exemplifica quando a personagem de Lana diz que a relação com os homens se trata de um jogo. E ela vê vantagens nesse

---

<sup>70</sup> Tradução livre: “(Eu gosto muito de você) / Colocando minha música enquanto vejo os garotos / (Então eu faço o que você quer) / Cantando soft grunge só para abafar o barulho / (As cervejas já estão gelando) / Tocando o violão, só mais um dos meus brinquedos / (Porque eu gosto muito de você) / Sem restrições, fui mandada para destruir, sim / [...] Eu sei o que só as garotas sabem / Putas carregadas de mentiras se parecem comigo / Eu vejo você partir / Então coloco minha música e assisto a você indo embora”.

comportamento: “*Velveteen and living single / It never felt that right to me / I know what only the girls know / Lies can buy eternity / [...] Live to love you / And I love to love you / And I live to love you, boy / Nothing gold can stay / Like love or lemonade / Or sun or summer days / It’s all a game to me, anyway*”<sup>71</sup>. Isso ainda revela, melancolicamente, a imposição de um prazer consumista, o mais-gozar, visto também em *Burning Desire*, cuja fotografia é banhada num vermelho-prazer em boa parte do tempo. Neste videoclipe, o homem é o responsável por satisfazer a mulher e sua atenção deve voltar-se a ele – algo visto em versos como “*Every saturday night, I get dressed up / To ride for you, baby / [...] I’ve got a burning desire for you, baby / [...] Every saturday night, I seem to come alive / For you, baby*”<sup>72</sup>. A canção também revela subversões a esse padrão de prazer no outro na virilidade retirada do homem, atribuindo-lhe, justamente, uma incapacidade de dar prazer, e projetando à mulher a potência sexual remetida pelo veículo ao homem: “*I drive fast, wind in my hair / I push it to the limits ‘cause I just don’t care / [...] I drive fast, radio blast / Have to touch myself to pretend you’re there*”<sup>73</sup>.

Em *Young And Beautiful*, tem-se o mesmo processo pelas imagens e pela canção. De um lado, uma mulher prestes a entrar no céu, que relembra sua vida, suas relações com um homem, e rememora o medo de ficar velha e ser deixada por ele: “*Hot summer nights, mid-July / When you and I were forever wild / The crazy days, city lights / The way you’d play with me like a child / Will you still love me / When I’m no longer young and beautiful? / Will you still love me / When I got nothing but my aching soul? / I know you will, I know you will / I know that you will / Will you*

---

<sup>71</sup> Tradução livre: “Vestir veludo e viver solteira / Isso nunca pareceu certo para mim / Eu sei o que só as garotas sabem / Mentiras podem comprar a eternidade / [...] Eu vivo para amar você / E amo amar você / E vivo para amar você, garoto / Nada de valor pode permanecer / Como o amor e a riqueza / Ou o sol ou os dias de verão / É tudo um jogo para mim, de qualquer jeito”.

<sup>72</sup> Tradução livre: “Todo sábado à noite, eu me arrumo / Para ir até você, querido / [...] Eu tenho um desejo ardente por você, querido / [...] Todo sábado à noite, eu pareço ganhar vida / Por você, querido”.

<sup>73</sup> Tradução livre: “Eu dirijo rápido / O vento sopra em meu cabelo / Eu levo até o limite, simplesmente porque não me importo / [...] Eu dirijo rápido, o rádio explode / Tenho que me tocar [masturbar] para fingir que você está aqui”.

*still love me when I'm no longer beautiful?*”<sup>74</sup>. No videoclipe, esse homem, integrante de uma banda (o descolado, *cult* ou alternativo, um dos perfis favoritos de Lana Del Rey, como veremos mais à frente), materializa-se no maestro que rege uma orquestra.

Entre imagens embaçadas, a retomar uma estética sombria, esse homem surge diante de um portal branco e também esfumado, que relembra aquele para o qual a personagem de Lana se dirige nas últimas imagens, a entrar no céu e rogar a Deus para que aceite a presença desse sujeito – como subversão de um padrão estabelecido, o da preferência pelo homem, feito à imagem e semelhança de Deus, embora Lana ainda credite seu prazer ao corpo do homem: “*I’ve seen the world, lit it up / As my stage now / Channeling angels in a new age now / Hot summer days, rock and roll / The way you’d play for me at your show / And all the ways I got to know / Your pretty face and electric soul / [...] Dear Lord, when I get to heaven / Please let me bring my man / When he comes, tell me that you’ll let him in / Father, tell me if you can / All that grace, all that body / All that face, makes me wanna party / He’s my sun, he makes me shine like diamonds*”<sup>75</sup>. Enquanto isso, são intercaladas imagens de Lana, cuja performance é dada pelo balanço de seu corpo lânguido (e com focos no rosto), a temer o envelhecimento pela passagem do tempo e obcecar-se pela jovialidade, posto que a beleza e o prazer são atribuídos pela sociedade – retomando os imperativos e as disciplinaridades abordados na “epidemia” – a um ideal de juventude.

Todavia, os três videoclipes remam para um desvio de funções supostamente masculinas, segundo normas da sociedade, dando à mulher

---

<sup>74</sup> Tradução livre: “Noites quentes de verão, meio de julho / Quando você e eu éramos eternamente selvagens / Os dias loucos, as luzes da cidade / A maneira com que você brincava comigo como se eu fosse uma criança / Você ainda vai me amar / Quando eu não for mais jovem e bela? / Você ainda vai me amar / Quando eu não tiver nada além da minha alma dolorosa? / Eu sei, você vai; eu sei, você vai / Eu sei que você vai / Você ainda vai me amar quando eu não for mais bela?”.

<sup>75</sup> Tradução livre: “Eu vi o mundo, iluminei-o / Como meu palco agora / Conduzindo anjos em uma nova era agora / Dias quentes de verão, *rock and roll* / O modo com que você tocava para mim no seu show / E de todas as maneiras pelas quais pude conhecer / Seu lindo rosto e sua alma elétrica / [...] Querido Senhor, quando eu chegar ao céu / Por favor, deixe-me trazer meu homem / Quando ele vier, diga-me que o deixará entrar / Pai, diga-me se você permitir / Toda aquela graça, todo aquele corpo / Todo aquele rosto me faz querer curtir / Ele é meu sol, ele me faz brilhar como diamantes”.

a possibilidade do controle. Em *Music...*, o homem acaba sujeito aos prazeres da mulher e as mulheres são as únicas sápiens do que é o tesão para si mesmas. Furando seu padrão, Lana *sorri*<sup>76</sup> em tom de escárnio ao descobrir essa possibilidade. Em *Burning Desire*, o simbolismo fálico dos “carrões” acaba por denunciar a impotência no homem quando este não concretiza as ações desejadas por Lana, que toma a frente do poder e da conquista pela filmagem “efeito espelunca” da *videocolagem* de uma mulher que doma um tigre-de-bengala (retomando o jaguar, animal que dá nome à marca do carro). A capacidade sexual pela figura da velocidade é dada à personagem de Lana, que surge, em determinados enquadramentos, superior a carros (ao próprio Jaguar) e a elementos que retomam os automóveis, como o câmbio de marchas. Por fim, em *Young And Beautiful*, temos o exemplo mais completo dessa subversão de controle quando é a mulher o corpo desejoso de se tornar espectral e aceito por Deus para entrar no “céu”.

O que a artista propõe com esse discurso é alcançar a possibilidade de encontro com os prazeres exteriores, mas cientes de nossa necessidade de prazer e amor próprios iniciais, interiores – a aposta emancipatória/inoperosa que lançamos ao longo deste trabalho e retomamos aqui nesta exemplificação. Não reside, nesse corpo que se faz entre a depressão e a rebeldia, uma espécie de autoajuda, mas sim um desprender de rédeas de mais-gozar que nos alicerçam a prazeres frívolos, regidos mercadologicamente e iguais, assimilados. Para tanto, é preciso, antes, deslocar a opressão/depressão ocasionada pelo *tempo moderno* no controle do prazer, do tesão, para uma ativação *egoística*<sup>77</sup> anterior desse gozo, uma condição ensimesmada, de projeção inicial exclusiva para o eu a partir desse ato rebelde individualista do tesão em si, contra qualquer paranoia moralista tingida de altruísmo – que é, no fundo, apenas

---

<sup>76</sup> Como descrevemos, o sorriso não era evocado antes de *Love*. Entretanto, há exceções em que isso ocorre, como na atribuição do sorriso aos jovens em *Video Games* e nesse sorriso de zombaria em *Music To Watch Boys To*.

<sup>77</sup> Um individualismo que não propague a diferença, mas valorize o eu (uma espécie de solitude em busca do prazer) e o permita, assim, reconhecendo suas qualidades e limitações, estar aberto ao outro. É, ao mesmo tempo, a rejeição a um universalismo (este, que também eleva, de modo escondido, os graus de diferença entre os sujeitos).

castradora do tesão e promotora do controle deste, impondo novos prazeres, desregulados e consumistas, sempre insatisfatórios –, para que, em seguida, possamos nos abrir aos prazeres externos, imunes a essa amarra do *tempo moderno* que propaga, de modo “epidêmico”, a busca pelo prazer excessivo e somente fora do corpo – que resulta, por fim, na solidão, ao terceirizar a gestão do gozo num desejo incontrolável –, mas, por vezes, apenas *voyeurístico* – de *comer* o outro e seu prazer, de modo a saciar temporariamente nossa fome de gozar, ainda que para saciarmos, puramente, o desejo do outro ou falsos desejos impingidos a nós.

## 4.7 Imperativo do gozo: o castrador do idílio e do tesão

Até que ponto a busca eterna pela juventude pode ser um ato de reivindicação corporal, dissonante das imposições de gozo impostas pelo real intimidador? Por essa contradição, pode emergir, de forma ressaltada, a circunscrição que delinea a nossos olhos modulações emancipatórias de um *corpo melancólico*. As contradições nos enganam, entretanto, quando, a partir de um momento, a busca da juventude em Lana pode ser assimilada como algo doentio, como a ser eternamente jovem (o mesmo imperativo dos corpos na epidemia), a evitar suas dissidências. Essa contradição denota uma juventude que, como dissemos anteriormente, pode ser um exemplo dessa contradição emancipatória: de um lado, a busca por um ideal de juventude como reivindicação desse virtuosismo, do tesão, do ápice sexual – mobilização política virtuosista. De outro, uma juventude mercadológica pautada nesses mesmos impulsos, mas dados como consumo, a vislumbrar o corpo do outro como regra e o nosso, em sua dissidência a ser contida, como o exemplo a segui-lo e jamais capaz de alcançá-lo.

Consequentemente, emerge-se uma negação desses valores no avanço da idade, como forma de rejeição ao tempo que passa e à própria velhice como condição intrínseca à vida. A depressão é dada na passagem do tempo e dada no real que nos impele a força da vida na juventude. Do

contrário, estamos fadados à suposta inutilidade jamais dirimida, mas sempre intensificada, com o avanço etário da vida. Essa reivindicação da juventude não pode ser uma postura rebelde se se entrega tristemente e com benevolência à sofreguidão. Nesse caso, o próprio sofrimento se torna passível de gozo, que “[...] é aquilo que não serve para nada, e o grande esforço da ‘permissiva’ sociedade utilitarista hedonista contemporânea é incorporar esse excesso incontável e inexplicável no campo do contável e explicável” (ŽIŽEK, 2012b, p. 53). Quanto mais gozo, melhor. Recuperemos o perdido, a falta, transformada enganadoramente em objetos (ŽIŽEK, 2013a, p. 15) – algo que nunca será satisfatório ou findável.

Nos mesmos sentidos de Žižek, Savegnago (2017) propõe uma leitura de Maria Rita Kehl em diálogo com Pier Paolo Pasolini, denunciando também esse imperativo do gozo pela violência e intimidação do real, posto que essa ordem rege um laço social nas atuais sociedades de consumo. Para Kehl, então, os corpos dessas sociedades devem ser capazes de provar continuamente “[...] que estão vivos, saudáveis e *gozantes*, o que implica que hoje não teríamos apenas a liberdade, mas a obrigação de nos permitir todos os prazeres sexuais...” (SAVEGNAGO, 2017, p. 194; grifo nosso). Permissibilidade esta que castra, em seguida, os sonhos e desejos mais íntimos (um idílio de refúgio, exílio): o tesão *egoístico*/interior e possivelmente inoperoso, como vimos na subcapítulo anterior.

## 4.8 *White Mustang, Freak e Ultraviolence*: os enganos do prazer

É possível localizar, na obra de Lana Del Rey, críticas a prazeres que enganam, os quais se direcionam, pela ótica da artista, a condições impostas de gozo, da frivolidade ao mais-gozar. Essas críticas são, antes, conduzidas por uma percepção de suas consequências nos sujeitos,

como a depressão em Lana. Por estratégia de reação e crítica a esses gozos forçados, surgem as conexões com prazeres interiores e, ao mesmo tempo, fuga aos prazeres comuns, iguais e assimilados ou forçados pela sociedade. A redução dos sujeitos a uma igualdade de prazeres é motivo para Lana revelar em seu semblante a necessidade de se sentir diferente e de reconhecer a importância dessas referências em seu entendimento de sujeito – uma espécie de execução do *children of a bad revolution*.

Aqui, selecionamos outros três exemplos que dão conta de abarcar essas questões. O primeiro deles é o videoclipe de *White Mustang*. Ele retoma os três anteriores, trabalhados na seção 4.6, ao colocar o homem (o descolado ou alternativo, “o cara da banda”) como um prazer enganoso, como um indivíduo a possuir apenas um verniz enfeitiçador, mas vazio desse mesmo conteúdo em seu interior, que coaduna com o simulacro de sua aparência – uma sedução de essência falseada. Novamente, é a mulher quem toma o lugar do homem, retirado de sua virilidade ao ser destituído dos vantajosos estereótipos de “pegador” e *bad boy*, atribuídos pelo símbolo da *boy band* e, mais uma vez, pelo simbolismo fálico dos automóveis, que indica para uma suposta potência sexual – o que não ocorre nos homens de Lana Del Rey, por quem a artista se atrai e se despedaça, e que são, no fim das contas, tão impotentes (e não só no sentido sexual) quanto o belo Antonio de Mauro Bolognini e Vitaliano Bracanti.

O grande problema vivido pela personagem de Lana em *White Mustang* é depositar seus desejos em um ponto exterior, “o cara da banda”, e não ter esses desejos concretizados. As imagens do videoclipe se ocupam de mostrar Lana insatisfeita com o homem e com a incapacidade de ter seus desejos realizados. Nas cenas do clipe, a personagem surge com o rosto impostado, revelando seu semblante melancólico pautado por efeitos de sofrimento gerados por essa incapacidade de efetivação dos desejos, o que revela, ao mesmo tempo, desconhecimento de seus próprios desejos. O próprio interesse de Lana por esse homem, que se mostra um engano, é pautado por questões materiais e de status. Essas afetações podem ser percebidas em: “*Packing all my things for the summer / Lying*

*on my bed, it's a bummer / 'Cause I / Didn't call when I got your number / But I liked you a lot / Slippin' on my dress in soft filters / Everybody said you're a killer / But I / Couldn't stop the way I was feeling / The day your record dropped / The day I saw your white Mustang*<sup>78</sup>.

Em seguida, ao mesmo tempo em que retira a virilidade do homem (que a deixa de lado e não é forte o suficiente para realizar seus desejos) ao aparecer, nas imagens do audiovisual, superior a ele, acima e à frente do automóvel Mustang (como visto em *Burning Desire*), e isto depois de colocá-lo como não potente, na contramão do carro, branco e veloz como um relâmpago, e embora passe boa parte do tempo acreditando que isso vá acontecer, a tristeza de Lana estabelece uma crítica ao poderio masculino e suas consequências. No fim do vídeo, a personagem empurra o homem para longe e um foguete sobe pelo céu, representando a saída enganadoramente ágil e potente do homem – com relação semântica que evoca o conflito entre Estados Unidos e Coreia do Norte (homens em busca de supremacia e reconhecimento por seus elogios à burrice e à violência não contra si mesmos, mas contra inocentes)<sup>79</sup>. Curiosamente, o vapor materializado que surge nesse momento no clipe pode nos ajudar a pensar na convocação de “referências” do espectro que estabeleceram críticas similares, pagaram um preço por elas e, antes disso, sentiram na pele consequências dessas atitudes às quais as críticas se referem.

O segundo videoclipe, *Freak*, aborda os enganos do prazer pela capacidade do real de nos cegar, de dirimir as “portas da percepção” tão visadas por Aldous Huxley. A subversão a esse padrão podador ocorre pela apologia ao uso da droga como potência expansiva da mente, do sensorial e das próprias relações humanas, para conhecimento do desejo

---

<sup>78</sup> Tradução livre: “Arrumando minhas coisas para o verão / Deitada em minha cama, é um saco / Porque eu / Não liguei quando peguei o seu número / Mas gostei muito de você / Colocando meu vestido de tecidos finos / Todos disseram que você era uma furada / Mas eu / Não consegui parar de me sentir daquela forma / Como no dia em que seu álbum [musical] foi lançado / No dia em que vi seu Mustang branco”.

<sup>79</sup> Em entrevista à MTV, Lana explica que a alegoria do foguete se remete ao conflito entre Estados Unidos e Coreia do Norte na Era Trump. Cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=FTUk2AOu-ZhM&feature=youtu.be>.

que reside no âmago do ser. O clipe traz Father John Misty na pele de um profeta a comandar uma seita seguida por mulheres, sábias de si e do mesmo prazer interior como emancipação, o que pode ser ativado também pela mente ao se expor à droga (*ecstasy*, mais exatamente, proporcionando euforia e sensação elevada de prazer – aqui, não o mais-gozar, mas a capacidade de externar o reprimido prazer interior). Essas mulheres levam o “profeta”, que as conduz como se estivesse em um harém, ao conhecimento dos desejos destas – algo que os homens de Lana Del Rey são incapazes de conceber e compreender. Entretanto, na canção, Lana também o coloca como humano, dotado de virtudes e incapacidades, como os demais homens: “*You’re cold as ice, baby / But when you’re nice, baby / You’re so amazing in every way / You’re cold as ice, baby / I don’t wanna fight, baby / It’s like I told you / If you stay, I’ll stay*”<sup>80</sup>.

A dimensão espectral é também suscitada por meio das citações ou referências convocadas no sentido da arte, da produção, o que impacta na concepção do videoclipe, que dura quase 11 minutos e é embasado em um viés conceitual ao trazer uma espécie de “filme *cult* *videoclipado*” que desenha uma *psicodelia*. E essa *psicodelia* de Lana é a *vibe experiencial* do videoclipe. Lana nos convida a entrar em sua mente expandida e nos aproxima de suas experiências, uma apoteose à rebeldia (pela droga), à fuga (para o mundo do conhecimento, cujas portas foram abertas pela percepção) e à subversão daquilo que se convencionou a chamar de “sistema”. Essa rebeldia (materializada ainda no espectro e no vapor, que surge de forma concreta e ocupa pouco mais de um minuto ininterrupto do tempo – para tanto, ver o videoclipe entre 4:24 e 5:33 minutos) é o “*freak*”, no entender de Lana, a partir do termo em inglês para estranho ou aberração.

O convite ao profeta, seu amado, é o mesmo convite a seu público, aos jovens sofridos pela “epidemia da solidão gay”: sejamos “*children of a bad revolution*”, rompamos com o “sistema”. E, assim como em *Video*

---

<sup>80</sup> Tradução livre: “Você é frio como gelo, querido / Mas quando você é legal, querido / Você é incrível de todas as formas / Você é frio como o gelo, querido / Eu não quero brigar, querido / É como eu disse a você / Se você ficar, eu vou ficar”.

*Games*, a Califórnia retoma um conceito libertário dentro do território dos Estados Unidos. “*Baby, if you wanna leave / Come to California / Be a freak like me, too / Screw your anonymity / Loving me is all you need / To feel like I do / We could slow dance to rock music / Kiss while we do it / Talk ‘til we both turn blue*”<sup>81</sup>, ilustram os versos.

Por fim, o terceiro videoclipe aqui abordado é *Ultraviolence* (termo explorado no filme *Laranja Mecânica*, de 1972, de Stanley Kubrick), que dá nome ao álbum ao qual pertence essa canção e lançado em 2014. Funcionando como uma espécie de divisão entre metades que compõem a primeira fase da carreira e do semblante melancólico de Lana Del Rey, este videoclipe vem após a série de videoclipes dos álbuns *Born To Die*, *Born To Die: The Paradise Edition* e do EP *Paradise*, lançado entre os dois primeiros álbuns. Em nossa divisão, optamos por não trabalhar os videoclipes em sua sequência, mas efetuamos uma combinação de ordenamento entre os clipes que sustenta uma narrativa<sup>82</sup> verificada por nós, a ser explorada no Capítulo 5. O vídeo de *Ultraviolence* vem antes do lançamento do álbum *Honeymoon*, em 2015, que encerra a primeira fase do semblante, antes do sorriso. E não poderia ser diferente: o momento que antecede a lua-de-mel é o casamento<sup>83</sup> – a forma como está composto o clipe de *Ultraviolence*.

E é nessa instituição que reside o engano do prazer para Lana, subvertido, entretanto, pelo fato de a personagem de Del Rey ser tão ou mais venenosa que o casamento e os efeitos ocasionados por este em Lana e

---

<sup>81</sup> Tradução livre: “Meu amor, se você quer ir embora / Venha para a Califórnia / Seja um estranho como eu, também / Dane-se seu anonimato / Me amar é tudo que você precisa para se sentir / Como eu me sinto / Poderíamos dançar um rock lentamente / Beijar enquanto isso / Conversar até nós ficarmos deprimidos”.

<sup>82</sup> Não a narrativa do “antes” e “depois” do sorriso, mas uma narrativa *experencial* distinta, de organização nossa, em nosso interesse e olhar diante da obra da cantora.

<sup>83</sup> No caminho rumo à igreja, para o casamento, Lana é embalada por uma sonoridade muito específica em *Ultraviolence*. A canção elabora arranjos escorregadios, como se estes empurrassem Lana em seu caminho e a guiassem para o fim desejado por sua personagem. Esguia, a música é outro veneno, como o casamento: um rito de passagem para o fim desejado – a morte.

em seu parceiro (o “Jim”<sup>84</sup>), igualmente violento ou *ultraviolento*, mas suprimido pelos desejos de Lana de chafurdar nessa *ultraviolência*. Isso é visto nos primeiros versos da canção: “*He used to call DN / That stood for Deadly Nightshade / ‘Cause I was filled with poison / But blessed with beauty and rage / Jim told me that / He hit me and it felt like a kiss / Jim brought me back / Reminded me of when we were kids / With his ultraviolence / [...] I can hear sirens, sirens / He hit me and it felt like a kiss / I can hear violins, violins / Give me all of that ultraviolence*”<sup>85</sup>. E ganha reforço em: “*He used to call me Poison / Like I was Poison Ivy*<sup>86</sup> / *I could have died right there / ‘Cause he was right beside me / Jim raised me up / He hurt me, but it felt like true love / Jim taught me that / Loving him was never enough*”<sup>87</sup>.

Apesar da união simbólica do casamento, a ligação entre Lana e Jim está dada pela *ultraviolência*, que levará a personagem ao fim – a *ultraviolência* é o desejo extremo de morte em Lana neste momento, porque Jim não existe, está na dimensão espectral, e apenas aparece no videoclipe por meio de mãos, em momentos intercalados, desaparecendo e reaparecendo novamente. Ao chegar à igreja, Lana está sozinha, não há um casamento oficial, embora haja o desejo da artista de selar uma união – a ser concretizada no espectral. Portanto, o casamento é somente um

---

<sup>84</sup> Supostamente, Jim Morrison, da banda The Doors, e ídolo de uma contracultura dos anos 1960 e 1970. Evocado em outras canções de Lana Del Rey, como *Gods And Monsters*, na qual o cantor, uma figura esvanecida em Lana, é o protetor da alma de Del Rey, como dito na composição. Ele é o responsável, na poesia musical, por impedir que a alma da diva seja roubada e a convida, para impedir esse crime, num ato de rebeldia, a dar cabo de sua alma em cada “feriado fodido” curtido em motéis com frequentes orgias e bebedeiras. Estes são, ao mesmo tempo, o “paraíso” e a “inocência perdida” para Lana, ainda de acordo com a música. Em *Ultraviolence*, Jim é responsável por retomar a aqui tão falada virtuosidade juvenil do tesão sexual e do prazer interior. Dotado de um *sex appeal* extremamente psicodélico, entorpecente, a *ultraviolência* está também na sexualidade de Jim, vista tão potente assim pelos olhos de Lana, o que transfere para ela essa capacidade de prazer e a deixa excitada, como visto na letra da canção.

<sup>85</sup> Tradução livre: “Ele costumava me chamar de BN / Que era sigla para Beladona / Porque eu estava cheia de veneno / Mas abençoada com beleza e fúria / Jim me disse isso / Ele me bateu e isso soou como um beijo / Jim me trouxe de volta / Me fez lembrar de quando éramos crianças / Com sua *ultraviolência* / [...] Eu ouço sirenes / Ele me bateu e isso soou como um beijo / Eu ouço violinos / Me dê toda essa *ultraviolência*”.

<sup>86</sup> Personagem dos quadrinhos cuja primeira aparição data de 1966, período de atividade da banda The Doors, com atuação de Jim Morrison.

<sup>87</sup> Tradução livre: “Ele costumava me chamar de veneno / Como se eu fosse a Hera Venenosa / Eu poderia ter morrido lá mesmo / Porque ele estava bem ao meu lado / Jim me ergueu / Ele me machucou, mas soou como amor verdadeiro / Jim me ensinou que / Amá-lo nunca era o suficiente”.

rito de passagem que dará o fim da personagem, o que, entretanto, não acontece, como deixado claro nas lembranças de um passado – findo – entre o casal. E, assim como em *Freak*, a droga propõe esse processo *experencial* de tentativa de casamento com o corpo etéreo de Jim: “*We could go back to New York / Loving you was really hard / We could go back to Woodstock*<sup>88</sup> / *Where they don’t know who we are / Heaven is on Earth / I will do anything for you, babe / Blessed is this union / Crying tears of gold, like lemonade / I love you the first time / I love you the last time / Yo soy la princesa, comprende mis white lines / ‘Cause I’m your jazz singer / And you’re my cult leader / I love you forever*”<sup>89</sup>. Nas cenas que seguem, Lana vai embora da igreja também sozinha, ainda afetada pela cocaína. Não há mais o encontro com o espectro de Jim. É o fim de ambos, apartados.

Gravado, em boa parte do vídeo, em planos sequência longos e arastados, o audiovisual de *Ultraviolence* mostra a peregrinação de Lana, vestida de noiva, em direção à igreja onde o casamento será realizado. No caminho, ela tem encontros com “Jim”. Nesses encontros, a *ultraviolência* do parceiro é sentida por Lana em forma de prazer – como visto na canção –, quando Jim surge passando os dedos na boca de Del Rey e ela aparenta ter orgasmos com a situação, reivindicando o prazer por essa *ultraviolência*, o que a sociedade seria incapaz de entender – o prazer de Lana por uma violência entre o casal; que não é, necessariamente, a violência física, embora ela também esteja inclusa.

---

<sup>88</sup> Lana Del Rey e Jim Morrison (esvanecido em vapor) não seriam conhecidos, nessas condições, em *Woodstock*. Lana, pela condição temporal. Morrison, pela condição existencial. Vale lembrar que a banda The Doors cancelou, de último momento, sua participação no festival, ocorrido em 1969.

<sup>89</sup> Tradução livre: “Nós poderíamos voltar para Nova York / Amar você foi realmente difícil / Nós poderíamos voltar para *Woodstock* / Onde eles não sabem quem somos / O Paraíso está na Terra / Eu farei qualquer coisa por você, querido / Abençoada seja essa união / Chorando lágrimas de ouro, como riqueza / Eu amo você desde a primeira vez / Amo pela última vez / Eu sou a princesa, compreenda minhas carreiras de cocaína / Porque eu sou sua cantora de jazz / E você é o líder da minha seita / Amo você para sempre”.

## 4.9 Pulsão de morte: o esfacelamento dos desejos numa Lana que “queria estar morta”

Unir as tentativas de suplantação e reivindicação aos desejos internos é estar em contato com um *pathos* aristotélico – aquilo que nos move – ligado às imagens escondidas nos desejos, retirando-as, possivelmente, da cripta na qual esses desejos estão embalsamados. Segundo Agamben (2007), desejar é a condição mais humana e simplória que há no mundo; todavia, jamais estaremos aptos a trazer nossos desejos à tona, à palavra, haja vista o fato de os imaginarmos, de modo que estabelecer um processo comunicativo com alguém no qual abordemos um desejo sem a imagem é tão brutal à medida que é, diretamente proporcional, incapaz de ser exercido em sua amplitude total. Em continuidade, ocupamos unicamente de nos consumirmos em nossos desejos pois, ao passo que sua envergadura não confessional se torna maior, tornamo-nos mais nossos próprios desejos:

[...] o desejo inconfessado somos nós mesmos, para sempre prisioneiros na cripta [onde permanecem “embalsamadas” as imagens, o corpo dos desejos]. O messias [uma instância exterior à qual atribuímos a satisfação completa de nossos desejos, como um deus] vem para os nossos desejos. Ele os separa das imagens para realizá-los. Ou, então, para mostrá-los já realizados. O que imaginamos, já o obtivemos. Sobram – irrealizáveis – as imagens do que foi realizado. Com os desejos realizados, ele constrói o inferno; com as imagens irrealizáveis, o limbo. E com o desejo imaginado [o mais-gozar], com a pura palavra, a bem-aventurança do paraíso. (AGAMBEN, 2007, p. 49)

A ode ao desejo incontrolável ou a ode incontrolável ao desejo é o impulso frenético ao prazer que culmina na insatisfação, na não concretude e na incongruência entre nós e esses mesmos desejos, porque a cripta onde nossos desejos ficam escondidos está trancafiada a sete chaves atrás dessa cripta que contém apenas os irrealizáveis por sua incapacidade de atingir a totalidade – e por não serem nossos; logo, incapazes de nos satisfazerem. Enquanto nossos desejos íntimos se coadunam a

uma pulsão de vida (logicamente, necessária a nosso sobreviver), desejos impostores sugam essa pulsão de vida para esconder, na verdade, a pulsão de morte – no entender *freudiano* (FREUD, 2010) – que os sustenta e que pouco a pouco nos devora.

Muito falamos aqui do desejo de morte em Lana como algo utópico ou não, rebelde/*essencial* ou simplesmente romantizado/“cooptado” (ou qualquer estratégia mercadológica). Separar tudo isso, porém, também vimos ser impossível, assim como vimos ser incapaz estabelecer o fio condutor da emancipação que busca se dar nessa condição paradoxal. Entretanto, quando Lana canta, em *Dark Paradise*, “*I wish I was dead*”, como vimos, não há como fechar os olhos para uma pulsão de morte que pode se valer de desejos, embalsamados na primeira cripta ou na cripta mais aprofundada. Em uma ou em outra, essa pulsão de morte devora a pulsão de vida e vende a morte como uma alternativa utópica à sobrevivência, apesar do medo perene desse mundo vaporoso: é resistir no espectral, habitá-lo, romper a promessa nunca feita com o real, embora estabelecida por laços de sangue.

Novamente, em uma cripta ou outra, a pulsão de morte esfacela os desejos e a vida humana de um ser que apenas busca residir em paz em sua unidade primária de corpo e indivíduo, como vida humana ou vida etérea – mesmo sem consciência mínima ou total desta. A aceitação dos prazeres impostos é uma obediência à pulsão de morte. Ainda na leitura de Maria Rita Kehl (relacionada com Pier Paolo Pasolini) feita por Savegnago (2017), esta destaca:

Segundo a psicanalista [Kehl], na sociedade contemporânea existe um apelo, principalmente através da publicidade, para que o jovem responda ao imperativo do gozo que é colocado sobre ele. O gozo é o que convoca o sujeito a ir sempre além dos limites do prazer. Ele está relacionado à pulsão de morte e, desse modo, constitui-se em uma ameaça tanto à vida física quanto psíquica do sujeito. Assim, a fantasia de um mundo governado pelo gozo é, simultaneamente, sedutora e amedrontadora. Para o sujeito, pode representar um paraíso sem limites. (SAVEGNAGO, 2017, p. 198)

Sabendo que Kehl se apoia em Freud e Lacan para falar do imperativo do gozo (e da pulsão de morte, por conseguinte, pensando nas sociedades contemporâneas), não seria estranho encontrarmos também em Žižek (2012b), discípulo lacaniano, percepção igualmente abalizada, embora o filósofo esloveno tenha ressalvas com o termo mais-gozar. Porém, nos imbricamentos entre pulsão de morte e imperativo do gozo, o autor é claro ao concordar que se trata de uma verdadeira luta de todos contra todos num falso paraíso que não tem limites, no qual estamos fadados a buscar o prazer sempre em quantia estratosférica, sobre o outro, no outro, não representado apenas pelo hedonista – que pode se direcionar, ao ter consciência e comedimento para com seus prazeres, à emancipação que levantamos –, mas sim, pelo *jouisseur*, cuja vida segue uma ética do “agora”, sem limites de gozo (ŽIŽEK, 2012b, p. 53).

Logo, quando abordamos o mito da liberdade na cultura da velocidade – agora fomentada, de modo mais esclarecido, pela pulsão de morte e, conseqüentemente, pela pulsão de vida (o desejo de viver se tornar possível unicamente pela morte) –, vemos que isso está para a constituição da identidade de um sujeito *rebelde* tal qual o mito da virilidade trazido pela cultura dos “carrões” (a potência dos carros e também o status da “máquina” pelo simbolismo fático) está para a afirmação da identidade dos sujeitos que assimilam o poder e a dominação masculina e assim acabam por revelar os enganos desse prazer. Também revelam, conseqüentemente, os enganos dessa pulsão de vida que é, na verdade e antes disso, uma pulsão de morte ou o esfacelamento dos desejos numa Lana que “queria estar morta”, sobretudo em sua fase “pré-sorriso”, e que almeja, ainda, morta ou não, estar junta do etéreo, conquistá-lo.

## 4.10 Drogas e a necessidade de sobrevivência

Entre as estratégias vislumbradas por Lana não somente como rebeldes, mas como direcionadas para uma conquista do etéreo, está o uso da droga e seu potencial de sobrevivência, sobretudo dentro de uma

“cultura rock”. Quando Sarlo (1997) coloca a expressão “cultura rock”, a autora fala de uma frente que exerceu papel muito superior ao de portar-se unicamente como estilo, gênero ou cena musical, localizando impulso nas asas de contracultura que esteve presente na vida cotidiana (sobretudo dos anos 1960 e 1970) e, principalmente por sua identificação *contracultural* fora do ramo da música, foi capaz de articular e definir limites de um território onde ocorreu mobilização, resistência e também experimentação (SARLO, 1997, p. 34-35). A autora fala, a partir de um contexto argentino direcionado a uma geografia global, de uma cultura que, em seu entender, não se fez, um dia, puramente pop, mercadológica, de pastiche capitalista. Foi, contudo, *outsider*, abrindo espaço para essa experimentação (ou *experenciación*, como preferimos) da sobrevivência fora dos regimes sedimentados, especialmente por meio de um elemento a ela atrelado: a droga, que “[...] foi parte da cultura do rock e, no interior dela, adquiriu um caráter de reivindicação pública e de fronteira transitável” (Ibid, p. 35).

Atendendo ao aspecto global que estabelece Sarlo, podemos olhar para essa cultura rock e contracultura dos anos 1960 e 1970, que, segundo Luiz Carlos Maciel, em entrevista<sup>90</sup>, torna-se aliada do *desbunde* e indica *experenciación* de uma nova vida, libertação. Lana Del Rey se serve dessa cultura rock, embora não a tenha vivido em seu auge. A artista, que nasceu em 1985, frequentou cenas e reivindicações do rock nos anos 1990, quando, embora usada mercadologicamente à exaustão, essa cultura rock reencenou, pela droga e pela rebeldia, uma dissolução de fronteiras, tornando-as transitáveis, nos termos de Sarlo (1997). Basta recorremos a Kurt Cobain, um dos espectros de Lana. Todavia, mergulhando nessa cultura dos anos 1990, a cantora também enveredou pelas três décadas anteriores do rock, buscando, para além de uma essência de originalidade e autenticidade<sup>91</sup>, a mesma utopia sentida por apoteoses poéticas ao uso de drogas como maconha, heroína e cocaína.

---

<sup>90</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6bee3y-2sl4>.

<sup>91</sup> Esse ideal estaria na contramão do pop à época. O rock, a velha negra da família, é tão ou mais pop que seu irmão mais novo, que foi, um dia, a negação do irmão mais velho.

Dessa forma, a presunção *rocker* nostálgica da obra de Lana Del Rey não é apenas o interesse em um ideal de autenticidade ou originalidade que vise deslocar o trabalho da artista de um ponto situado na cultura pop. É, sim, o interesse por um berço artístico de uma revolução que se *vaporifica* no mundo, como percebido na ponte de acesso na qual se traduz Kurt Cobain. Estendido ao público de Lana, aos sujeitos afetados pela “epidemia”, que, como feito até aqui, arriscamos a dizer tratarem-se dos mesmos ou estarem *modernamente* imbricados, esse chamamento pelo “*children of a bad revolution*” é a esfumação dissipadora de uma essência vaporosa, uma *Stimmung* sentida também em direcionamento a seus próprios *corpos melancólicos* doentes de um *tempo*, incorporada, essa sensibilidade, a um discurso pop “videoclíptico” atuante como mantenedor da dita *aura rocker* que, embora nostálgica, resta presente na condição do vapor, animando sujeitos perdidos num *tempo* e, em contrapartida, por meio exatamente de seus vícios, também passíveis de sujeição a um poder exterior.

Um exemplo, sem a pretensão de reduzir à mesma medida droga e sexo, mas tecendo uma interseção entre ambos: a obsessão do personagem Adam – descrito por Hobbes (2017) – em sexo é, no fim das contas, uma necessidade de sobrevivência, de sentir-se vivo. Depois de sair do armário, de acreditar ter feito tudo o que “esperavam” de um homem gay, ele precisava então combater a solidão que ainda sentia, a distância que vivenciava das pessoas. Acreditava que o sexo lhe fornecia um nível de intimidade com os outros, mas nunca era suficiente. Para ele, o sexo deveria fornecer-lhe algo mais. Ele tentava extrair do sexo o que não podia ou não via nele, como companheirismo e apoio social. O sexo – que, em interseção com a droga, é, na cultura rock, também uma plataforma de rebeldia e resistência (manter-se vivo) ou um vício – sofre de uma aplicação de sobrevivência, lida com o extremo das pulsões de vida e morte: tenta-se sobreviver a partir do sexo recorrendo a uma pulsão de morte (travestida de pulsão de vida) para tanto, sabendo ou não do possível fim pelo extremo. É o extremo mais visceral que nos mantém vivos e desejosamente mortos, a ser sentido, esse extremo pela morte, como a

única e maior experiência de se estar vivo e *experienciar* algo no mundo dos desejos esfacelados?

## 4.11 O sentimento e o sonho perdidos de uma “América” em farrapos

As reações extremas (em maior ou menor grau) de uma cultura rock, emergentes na tríade “*controle – descontrolado (intencional ou não, utópico ou não) – uso mercadológico*”, podem ser verificadas em vários aspectos no que concerne ao funcionamento da sociedade. Entre eles, destacamos uma que se faz muito marcante na obra de Lana Del Rey: a animação nostálgica de sentimentos e sonhos perdidos de um país (uma “América”) que não deu certo e se encontra esfarrapada ainda nas mãos do conservadorismo, a espalhar pelo mundo o que essa cultura rock sempre condenou. Entretanto, como ocorrido no caso da droga, que pode tomar proporções descontroladas e, à exceção do desejo de autodestruição pelo indivíduo, acaba por se tornar também uma forma de rebaixamento do sujeito e condenação pela sociedade, para eventual submissão a seu controle, o uso *retrô* de um passado – perdido nostalgicamente em Lana – também esclarece estratégias de autodestruição pelo consumo de um tempo não mais presente, as quais são capazes de serem chanceladas por um mercado desejoso de pulsões de sofrimento.

O imperativo do gozo pelo desejo do passado é um dos exemplos mais cruéis e evidentes de impossibilidade de realização do prazer e de direcionamento do prazer para um exterior sempre inalcançável, mas se porta como um dos mais consumíveis e exploradores de indivíduos pela *retromania* – uma mania *retrô* específica, de retorno a um passado imediato por motivos de obsessão por artefatos culturais que é não somente estética, mas afetiva (REYNOLDS, 2011 apud CONTER et al, 2015, p. 93) – e pelo *retrô* – um passado anterior, não necessariamente imediato, valorizado esteticamente –, que nada têm a ver com a nostalgia, mas

fazem questão de se alimentarem dela e de com ela se confundirem para sobreviverem na memória dos sujeitos.

Deparamo-nos, pelo uso mercadológico, no ponto terceiro da tríade há pouco referida, com jogos estrategistas que pautam em discussão novamente categorias eternizadas num passado, investindo na reencenação do passado pelo trazer de volta, trazer à moda, colocar novamente em voga. O *retrô* enfeitiça estilisticamente determinado período, fetichizando-o conscientemente, denotando uma “paixão irônica” por esse tempo cultuado (CONTER et al, 2015, p. 96) e fazendo um platô do passado que nesse tempo era presente. Carregada de platôs, a cultura pop torna o passado como tal – e, na obra de Lana, isso não ocorre de maneira diferente – por lhe aglomerar dados e o compor de “potencialidades jamais atualizadas” (Ibid, p. 101), fazendo dele, que restará não só no presente, mas no futuro, na qualidade ou na representação de “[...] uma ponte para o amanhã que nunca foi concluída, mas que se sustenta no espaço, pronta, apontando para algo fora do alcance e inatingível” (REYNOLDS, 2011, p. 394; tradução do original apud CONTER et al, 2015, p. 101).

No segundo ponto, poderíamos localizar o *vintage*, que permanece no tempo passado e é encarado como tal, não sendo requisitado como à moda por meio de uma reencenação e ressignificação e não necessariamente atribuído de valor nostálgico, como a ambiência da obra de Lana Del Rey. Como, também, a composição de uma “América” não pelo sentimento, mas pelo reconhecimento de uma cultura anterior que, valorizada ou não, está inserida em determinado momento da história como o alicerce de um sujeito que pode denunciar um sentimento de pertença: a nostalgia. E, já no início, no primeiro ponto da tríade, deparamo-nos com o controle do sujeito pela nostalgia. Perder-se no passado e dele nunca voltar, salienta Barbosa (2014). E simplesmente pelo fato de que:

[...] a nostalgia é, antes de tudo, uma *recusa* radical do presente, uma fuga desesperada e uma intuição de que a preciosidade do passado só poderá ser mantida se ele permanecer exatamente o que é: um *passado puro*, sem se corromper com a “mediocridade” do presente. O nostálgico não quer mudar o presente para que ele fique igual ao pas-

sado, mas se perder nesse passado como em um sonho – e, no limite, nunca mais voltar. (BARBOSA, 2014, p. 23-24; grifos no original)

É esse o ponto de partida da tríade, o qual desemboca nos seguintes, não obstante o fato de todos serem distintos e estarem, em certa medida, apartados. Não isenta de um dualismo “estética *versus* política” (BARBOSA, 2012), a nostalgia pode presumir, de um lado, uma associação

[...] a um conservadorismo político visto muitas vezes quase como intrínseco a ela: sonhar com um passado que nunca poderá verdadeiramente voltar seria, por um lado, alienar-se, desligar-se e não se preocupar com o que ocorre no presente e, assim, legitimar um mecanismo que reproduziria o estado de coisas atual, garantindo a preservação de uma ordem que, de outro modo, poderia talvez estar sendo modificada. Por outro lado, o próprio processo de “idealização” que caracterizaria a nostalgia parece ensejar em si uma atitude propriamente acrítica, dando margem a movimentos obscurantistas ou mesmo fascistas, que lutam em nome de um legado ou tradição vistos como possuidores de uma natureza essencial e verdadeiramente pura, autêntica, e que devem ser defendidos frente à mudança veloz do contemporâneo perigoso, volátil e relativista. (BARBOSA, 2012, p. 1-2; grifo no original)

Assim, a depender do grau e a da modulação aos quais se eleva a nostalgia, esta também pode ser configurada como um “prazer que mata” em Lana, sobretudo quando imbricada a um “amor que mata” igualmente, como veremos a seguir. Do *retrô All Star* vermelho ao short jeans, da *vintage* maquiagem no enfeite da face ao penteado, da nostálgica insistência de voltar ao passado e se perder no tempo que jamais deveria ter cedido lugar ao presente (abrindo espaço para uma “América” diferente, que erra desde o fato de existir como tal), essa tríade (apresentada aqui por esse modo inverso) abarrota a obra de Lana Del Rey de firulas de valores vaporosos e falsamente vaporosos que enchem de impulso o passado e aniquilam, em contrapartida, os mesmos desejos de passado do sujeito.

Diferentes, mas atravessados, os três apontamentos (*retromania* e/ou *retrô*, *vintage* e nostalgia, sobretudo esta) interferem no *corpo melancólico*

co de Lana ao passo que podem denunciar a depressão ocasionada pelo *tempo moderno* nos desarranjos da passagem dos dias e estacionar o corpo da diva pop na indústria das frivolidades, o entendimento primeiro de uma organização cultural das tolices e banalidades, ou da valorização do supérfluo e de um lazer despreocupadamente agradável (PRYSTHON, 2011; 2014; 2015), sobretudo para aqueles cujas preocupações beiram apenas ao irrelevante. Mas, além disso, uma organização que corrói sua ossatura e a cobre pela máscara do semblante da melancolia que, apesar de belamente arquitetônico, torna visíveis as agruras do real que institui os prazeres e os toma em seguida.

#### 4.12 *Born To Die*: prazeres e amores que matam – parte 1

Um dos principais trabalhos estéticos *retrôs*, *vintages* e nostálgicos de Lana Del Rey – senão sua maior explosão estética nesses três quesitos –, o videoclipe de *Born To Die*, o terceiro lançado pela artista em sua carreira, cujo nome dá título a seus dois primeiros álbuns, reúne elementos dessas afeições e articulações valorativas e fetichizadas. Um *All Star* vermelho e um short jeans, ambos dos anos 1960-1970, um Ford Mustang do mesmo período, um penteado à moda da época, e uma igreja/mansão de afrescos e arquiteturas barrocas, cercados, no pano de fundo, pela bandeira dos Estados Unidos. Junto a isso, o incômodo com a felicidade, compreendida como uma falsa estratégia do real para controle dos sujeitos e redução de suas expectativas e experiências – e, conseqüentemente, de seu contentamento – pela angústia, representada pela fatídica relação com um namorado – novamente, um dos modelos masculinos excitantes para Lana Del Rey: o *bad boy* jovem e descolado, alternativo ou *cult*, tatuado, adepto do uso de drogas (ao menos maconha, inserida em cenas do videoclipe) e supostamente de alta potência sexual por conta de seu estereótipo. Neste caso, interpretado pelo modelo e DJ norte-americano

Bradley Soileau, com quem Lana gravou outros dois videocliques (*Blue Jeans* – 2ª versão e *West Coast*), em iguais papéis.

O videoclipe tem início com a presença de um elemento que acabamos de citar (a bandeira dos Estados Unidos), em baile com uma sinfonia triunfante. Como contraste a essa melodia, a personagem de Lana está fragilizada, nos braços do homem interpretado por Bradley. Os corpos dos amados estão escorados por uma bandeira esvoaçante dos Estados Unidos, com partes amassadas e sujas quase imperceptíveis. A melodia é ascendente nos primeiros segundos iniciais, como se profetizasse ou fosse anunciar algo; ou, ainda, como se se aproximasse de canções religiosas, a revestir o amor como aparentemente sacro, divino.

Esse sagrado (um engano visto logo em seguida) quebra-se, todavia, quando nos damos conta de que o videoclipe traz os momentos finais do relacionamento de uma jovem, vivida por Lana Del Rey, e seu namorado. Os dois aparentam estar fugindo, mas a personagem de Lana não está certa da decisão. Entretanto, ela está certa de uma coisa: os dois devem ficar juntos até a morte. Em muitos momentos, por conta do valor estético atribuído ao homem e por conta da composição deste em cima desses mesmos atributos, é perceptível que o prazer de Lana se constrói sobre essa estética masculina, como um corpo consumível, e a frustração na diva pop se dá por esse prazer e pelo amor a ele imbuído.

Em meio a isso, Lana mistura a fuga a suas memórias do relacionamento. Confusa, sem saber como prosseguir, ela aceita o que a vida a oferece e segue, sabendo, entretanto, do fim, e reconhecendo na morte, novamente, o encontro ao idílio mais íntimo, afetado pelas dificuldades da vida. Lana mistura as memórias do passado, a morte no presente e o futuro (o reencontro com o amado que permanece vivo no mundo material, preso pelo real): *“Feet, don’t fail me now / Take me to the finish line / Oh, my heart, it breaks every step that I take / But I’m hoping at the gates, they’ll tell me that you’re mine / Walking through the city streets / Is it by mistake or design? / I feel so alone on a Friday night / Can you make it feel*

*like home if I tell you you're mine?*"<sup>92</sup>. E, assim como em *Young And Beautiful*, não é o homem, mas sim, Lana, que surge, em uma sequência do videoclipe, diante das portas do Paraíso, a esperar o amado nos portões.

Os enganos do prazer e do amor se misturam às dificuldades impostas pelo mundo e, assim como este mundo, os prazeres e amores que enganam levam ao fim, dão cabo dos desejos *essenciais* do sujeito, restando a morte: "*Don't make me sad, don't make me cry / Sometimes love is not enough and the road gets tough, I don't know why / Keep making me laugh / Let's go get high / The road is long, we carry on, try to have fun in the meantime / Come and take a walk on the wild side / Let me kiss you hard in the pouring rain / You like your girls insane / Choose your last words, this is the last time / 'Cause you and I, we were born to die*"<sup>93</sup>. Nesses versos, o videoclipe intercala o encontro de Lana com o amado, a partilha de um cigarro de maconha e as projeções de Lana (já morta) no Paraíso, cercada por dois tigres que simbolizam uma espécie de força feminina ou a vigília num espaço pós-vida no qual, conforme as religiões (um apelo visto no videoclipe) pregam, estabelece-se uma instituição *divinal* de controle.

Pela recorrente aparição de afrescos e da arquitetura aparentemente barroca em uma mansão/igreja (que se comporta como extensão desse Paraíso), a religião se dá a ver como controladora dos desejos e do prazer, e até mesmo como a gestora da culpa dos sujeitos. A violência das imagens sacras no clipe denota o cilício flagelante que cerceia e açoita pela imundície de falsas culpabilizações o tesão e a alma humana, castrando-os, cegando a capacidade de seguir pela dúvida, impingindo burrices e "anti-intelectualismos" de falsas certezas, que nos levam, em nossa peregrinação ao enveredarmos pelos tortuosos caminhos desse real legitimador da religião e de tantas outras instituições segregadoras e

---

<sup>92</sup> Tradução livre: "Pés, não me falhem agora / Me levem até a linha de chegada / Oh, meu coração, ele se parte a cada passo que dou / Mas estou esperando nos portões, eles me dirão que você é meu / Andando pelas ruas da cidade / É por engano ou designio (errância)? / Me sinto tão sozinha numa sexta à noite / Você pode fazer com que eu me sinta em casa se eu lhe disser que você é meu?"

<sup>93</sup> Tradução livre: "Não me deixe triste, não me faça chorar / Às vezes o amor não é o bastante e a estrada fica difícil, eu não sei por quê / Continue me fazendo rir / Vamos ficar chapados / A estrada é longa, nós seguimos em frente, tentando divertir-nos nesse meio tempo / Venha e dê uma volta pelo lado selvagem / Me deixe beijar você loucamente na chuva / Você gosta das suas garotas selvagens / Escolha suas palavras, essa é a última vez / Porque você e eu, nós nascemos para morrer".

de controle, a *experienciar* a tristeza dos dias pela depressão, pela angústia, vista no semblante melancólico de Lana Del Rey, neste videoclipe, sobretudo quando sua personagem aparece deitada em uma cama, sufocada pelo homem que a cerca e incapaz de encontrar a plenitude nas incertezas: “*Lost, but now I am found / I can see, but once I was blind / I was so confused as a little child / Tried to take what I could get, scared that I couldn’t find / All the answers, honey*”<sup>94</sup>.

O videoclipe exhibe na sequência outros dois elementos recorrentes na obra de Lana Del Rey, a estrada (citada em versos anteriores) e a cultura da velocidade, que, por suas vezes, começam a apresentar como solução (sem resolver os problemas, no entanto) a ausência do fim nas estradas que indicam desaparecer no horizonte. Essa é, para Lana, a seita a ser seguida: sem a violência da culpa, contra qualquer certeza falseada, mas certa de sua perdição e do seguir em frente – a seita é não ter seita, é perder-se na estrada para reencontrar os prazeres internos (inalcançáveis, como a finitude da estrada, sendo não mais capazes de ativarem-se diante da luz do real), ainda que reste, em contrapartida, num infinito paradoxo, a dúvida do fim. Se o encontro com a ausência de finitude da estrada (a transparecer no clipe) aponta para a incapacidade de saber o fim do sujeito, a morte pela velocidade, no extremo *experienciar* da estrada, é a sapiência e utopia desse fim antes incerto e que, somente ele, para Lana em *Born To Die*, pode desvelar o interior sacrificado pela culpa cristalizada logo acima desse interior – como a cripta introjetada que esconde a real cripta do desejo.

Voltamos à pulsão de vida e à de morte e aos embates entre uma e outra: o que desejamos por instinto de sobrevivência, do ponto de vista de *Born To Die*, é aquilo que nos mata. Como o esfacelamento dos desejos em Lana, nossos (os homossexuais, retomando a “epidemia”) desejos se esfacelam à medida que tentamos concretizá-los em alternativas furadas de efetivação por meio de pulsões de morte que se confundem

---

<sup>94</sup> Tradução livre: “Perdida, mas agora me encontrei / Posso ver, mas já estive cega uma vez / Eu era tão confusa, como uma criancinha / Tentei pegar o que pude, com medo de não encontrar / Todas as respostas, querido”.

com pulsões de vida, mas não passam de simulacros disso, como o uso de aplicativos de “pegação”, que escondem o ódio desenhado por trás de uma falsa sensação de liberdade ao entrarmos em contato com uma vitrine que vende corpos capitalistas pastichizados em busca de suas pulsões de morte.

Não se trata de dizer que não há encontros amorosos possíveis, mas que, antes disso, estamos sujeitos ao escrutínio imagético ou *voyeurístico* de nossa performance sexual pelo cartaz que exibimos de nós mesmos em nossos perfis nesses aplicativos (esse cartaz é a cripta que encobre a cripta do amor possível), do “ideal masculino-ativo-dominador” (HOBES, 2017) à “putinha de bundão malhado que busca seu *daddy*”. Ambos são fantasias igualmente permitidas pelo submundo capitalista do prazer, que nos deixa exauridos em nossas próprias e inconsistentes rotulações: prazeres (falsos) que matam. Pois nossas fantasias não bastam, é preciso concretizá-las, mas por vezes não nos permitimos ser bons o suficiente para aqueles que gostaríamos que realizassem nossas fantasias – terceirização e externalização do gozo (forçado). Logo, não realizaremos “nossos” desejos forçados a nós, a primeira cripta. E tampouco alcançaremos a segunda.

Estaremos fadados ao paradoxo do fim inalcançável da estrada para Lana em *Born To Die*, ao ativo dominador, mas não dotado, ou ao “passivo rabudo” – apelido recorrente nesses aplicativos –, mas nem tanto ou não o bastante. Nunca nos permitiremos – porque também não nos permitirão – atingir a completude (que não existe pelo real!). E jamais estaremos saciados com o rótulo que assumimos para nós e que não somos em totalidade. Ainda assim, nós o tomaremos como norteador do prazer, que nos matará antes de ser alcançado (posto que é impossível), a exemplo do *boy* descolado de Lana em *Born To Die*, do assassinato do rótulo de menina indefesa à procura de rebeldia que a diva pop veste nesta personagem, embora nunca reveladores do que essa máscara rotulada sacrificou, em Lana, em nome de um prazer imposto e decaído. Não há agendamento de encontros de pós-morte pelo real, Lana. Alguém acorde

o *Angelus Novus* adormecido em sua personagem e em todos nós, antes que nos afoguemos na *tempestade*.

## 4.13 *Shades Of Cool, West Coast e Summertime Sadness*: prazeres e amores que matam – parte 2

Apesar da morte “errônea” em *Born To Die*, essa condição é recorrente nos videoclipes de Lana Del Rey. Aqui, trazemos mais três clipes em que a morte de personagens da diva pop ocorre; dois deles, com mortes físicas, e um possuidor de uma morte metafórica. Em todos os casos, todavia, a morte se dá não apenas por suposta motivação utópica, mas por uma combinação desta ao prazer e amor em figuras masculinas (à exceção de *Summertime Sadness*) que levam à morte trágica e, no fim, não utópica, de Lana (como as incertezas em *Dark Paradise*, em que o amor pelo homem é misturado ao desejo de romper com o “sistema” e ambos fazem Lana desejar a morte). Ao longo das composições de sua carreira, Del Rey evoca essas figuras masculinas sob diversas formas – vimos muitas delas até aqui. A artista e suas personagens se sentem impactadas por esses homens, e é recorrente nos trabalhos a presença de um masculino dotado de virilidade, que se coaduna com um espírito rebelde, possuidor de qualquer característica mais *outsider* ou descolada.

Quando não personificada no jovem integrante de uma banda musical, a exemplo de um ídolo do rock, algo comum na obra, como verificado em *Brooklyn Baby* (do álbum *Ultraviolence*, de 2014), esse homem se manifesta por meio da liberdade e do simbolismo fálico contido nos “carrões”, sejam potentes, sejam carros de colecionadores (de volta ao descolado). São inúmeras as referências, a título de exemplo, a carros da Ford, como o Mustang, e da Chevrolet<sup>95</sup>, como o Malibu 1970, dirigido

---

<sup>95</sup> O carro é também um status na obra de Lana, um artifício masculino que tenta deslumbrar garotas, como a personagem de *On Our Way* (canção não lançada oficialmente): “*Spin me round, kiss me in your Chevrolet / I love you more with each and everyday / [...] You found me when I had lost my way*” (tradução livre: “Me gire e me beije no seu Chevrolet / Eu te amo mais a cada dia / [...] Você me encontrou quando eu estava perdida”).

pelo *daddy* de *Shades of Cool*. Novamente, todos esses homens têm seu poderio e suas outras vantagens – como a virilidade – destituídos pela cantora. Se a personagem da canção *Brooklyn Baby* apresenta seu namorado como um ídolo do rock ao dizer “*Well, my boyfriend’s in a band / He plays guitar while I sing Lou Reed*”<sup>96</sup>, ela logo trata de destituí-lo ao afirmar: “*Yeah, my boyfriend’s pretty cool / But he’s not as cool as me / ‘Cause I’m a Brooklyn baby*”<sup>97</sup>.

A personagem da música ainda se livra do namorado ao colocá-lo como inferior a ela e obsoleto, possuidor de um discurso retrógado: “*I’m talking about my generation / Talking about that newer nation / And if you don’t like it / You can beat it / Beat it, baby / You never liked the way I said it / If you don’t get it, then forget it / So I don’t have to fucking explain it*”<sup>98</sup>. Em *Shades of Cool*, por onde começamos nossa análise nesta seção, o mesmo fato se repete. A personagem da canção inicia destacando traços do amado, um *daddy*, interpretado no videoclipe por Mark Mahoney. “*My baby lives in shades of blue / Blue eyes and jazz and attitude / He lives in California too / He drives a Chevy Malibu / And when he calls, he calls for me / And not for you / He lives for love, he loves his drugs / He loves his baby too*”<sup>99</sup>, diz a primeira estrofe. Nos versos finais, surge a desconstrução: “*Hot, hot weather in the summer / Hot, neglectful lover / You’re crumbling, sadly / You’re sadly crumbling / You are unfixable / I can’t break through your world / ‘Cause you live in shades of cool / Your heart is unbreakable*”<sup>100</sup>.

O fim trágico de *Shades Of Cool* revela a impossibilidade da personagem de Lana (apesar de tentar exibir uma aparência de desconstruída

---

<sup>96</sup> Tradução livre: “Sim, meu namorado é de uma banda / Ele toca guitarra, enquanto eu canto Lou Reed”.

<sup>97</sup> Tradução livre: “Sim, meu namorado é muito legal / Mas ele não é tão legal quanto eu / Porque eu sou a queridinha do Brooklyn”.

<sup>98</sup> Tradução livre: “Eu estou falando da minha geração / Falando sobre a mais nova nação / E se você não gosta disso / Você pode cair fora / Cai fora, querido / Você nunca gostou do jeito que eu disse isso / E se você não entende, então esqueça / Assim eu não terei que explicar porra nenhuma”.

<sup>99</sup> Tradução livre: “Meu amor vive em tons de tristeza / Olhos tristes, jazz e atitude / Ele vive na Califórnia também / Ele dirige um Chevy Malibu / E, quando ele liga, ele liga para mim / Não para você / Ele vive para o amor, ele ama suas drogas / Ama sua garota também”.

<sup>100</sup> Tradução livre: “O tempo quente no verão / Quente, amante negligente / Você está desmoronando, tristemente / Você está tristemente desmoronando / Você é incorrigível / Eu não posso entrar no seu mundo / Porque você vive em tons de frieza / Seu coração não se parte”.

inúmeras vezes no clipe) de reagir a determinados padrões: sua personagem na canção é, na verdade, o *sex symbol depressivo fancy* da *lolita*, cuja função única é apenas satisfazer os desejos do *daddy* de ver sua *baby girl* quebrada a seus pés como uma boneca de porcelana (versos ditos na canção *Whithout You* [álbum *Born To Die: The Paradise Edition*] anunciam essa percepção: “*I can be your China doll / If you want to see me fall*”<sup>101</sup>). E, em *Shades...*, nota-se essa mesma discursividade: o vapor (materializado em um trecho do videoclipe) a ser atingido por Lana é infectado por projéteis (para tanto, ver o videoclipe entre 2:30 e 2:40 minutos e entre 3:42 e 3:47 minutos); sua dimensão espectral é apenas uma metáfora da fragilidade da *lolita* (um brinquedo para o *daddy*, que a vê nadar em uma piscina como sua sereia de estimação); esse corpo etéreo é falso e não pode, pela ótica de Lana, ser conquistado pelo aprisionamento do *lolitismo* ao real na excitação sexual juvenil, no mais-gozar e na ausência de reconhecimento ontológico do tesão.

Em *West Coast*, o “brinquedo Lana Del Rey” se repete, e nas mãos de dois homens: o rebelde Bradley Soileau e o *daddy* Mark Mahoney. Dividida entre ambos, a artista é o motivo do desejo para eles. Apesar disso, ela decide deixar o personagem de Bradley, a quem chama de “garoto triste”, em queda livre e a levá-la para o limbo. Daí a necessidade de separação: “*Down on the west coast / They got a saying / If you’re not drinkin’, then you’re not playin’ / But you’ve got the music / You’ve got the music in you / Don’t you? / Down on the west coast / I get this feeling like / It all could happen / That’s why I’m leaving you for the moment / You for the moment / Boy blue, yeah, you / You’re falling hard, I push away / I’m feelin’ hot to the touch / You say you miss me / And I wanna say I miss you so much / But something keeps me really quiet / I’m alive, I’m a lush / Your love, your love, your lo-*

---

<sup>101</sup> Tradução livre: “Eu posso ser a sua bonequinha de porcelana / Se você quiser me ver cair”.

ve”<sup>102</sup>. Contudo, a ambiência estética do clipe revela uma frieza no trato entre ambos, dada por um preto e branco “espelunca” que se coaduna à *videocolagem* e indica a depressão no semblante melancólico de Lana.

A ambiência estética também é evocada pelos mesmos elementos de costume: cigarros/drogas/bebidas (percebidos desde a letra da canção); o corpo viril exposto de Bradley, com suas tatuagens e sua *appearance* rebelde, de *bad boy* e de *boy band*; o *daddy* que esbanja dinheiro em sua *lolita* e a faz ser submissa a seu poder, não obstante se derreta por ela e se sirva de sua juventude para manter-se vivo; entre outros aspectos. A canção também traz elementos de mesma ordem nos seguintes versos: “*I can see my baby swingin’ / His Parliament’s [cigarro] on fire and his hands are up / [...] Down on the west coast / They got their icons / Their silver starlets / Their queens of saigons / [...] They love their movies / Their golden gods / And rock and roll groupies*”<sup>103</sup>.

Incapaz de resistir aos desejos por Bradley (e capaz de direcionar um sorriso a ele – como mostra o clipe entre 2:22 e 2:26 minutos), após o ter deixado, Lana olha fixamente para a câmera, depois de um abraço em seu *bad boy*, e canta: “*You push it hard, I pull away / I’m feeling hot and on fire / I guess that no one ever really / Made me feel that much higher / Te deseo, cariño; boy it’s you I desire / Your love, your love, your love*”<sup>104</sup>. Entretanto, submissa ao *daddy* e visivelmente drogada, retorna a ele. À frente, próximo ao fim do videoclipe, o tom preto e branco listado acima se quebra com a morte de Lana em chamas. O desejo, a paixão, a luxú-

---

<sup>102</sup> Tradução livre: “Lá na Costa Oeste / Eles têm um ditado / Se você não está bebendo, então não está jogando / Mas você tem a música / Você tem a música em você / Não tem? / Lá na Costa Oeste / Eu sinto como se / Tudo pudesse acontecer / É por isso que estou te deixando por agora / Te deixando por agora / Garoto triste, sim, você / Você está se apaixonando profundamente, eu me afasto / Estou me sentindo quente com o toque / Você diz que sente minha falta / E eu quero dizer que sinto muito a sua falta / Mas algo me mantém em silêncio / Eu estou viva, eu sou a desejável / Seu amor, seu amor, seu amor”.

<sup>103</sup> Tradução livre: “Eu posso ver meu amor dançando / Seu Parliament está aceso e suas mãos para cima / Lá na Costa Oeste / Eles têm seus ícones / Suas subcelebridades / Suas rainhas de Saigons / [...] Eles amam seus filmes / Seus deuses dourados [suas estrelas de cinema] / E suas *groupies* fanáticas por rock and roll”.

<sup>104</sup> Tradução livre: “Você força a barra, eu me afasto / Estou me sentindo mais quente e em chamas / Eu acho que ninguém, jamais, realmente / Me fez me sentir tão nas nuvens / Te desejo, amor; garoto, é você que eu desejo / Seu amor, seu amor, seu amor”.

ria, explorados num vermelho/laranja fogo, são a morte da personagem, separada de seus homens, mas ainda presa ao desejo que mantinha por eles e que ambos também reservavam a ela. Surge, na sequência, a morte do personagem de Bradley, sem nenhum indicativo de encontro entre este e Lana no pós-morte (o que Lana tenta “marcar” em *Born To Die*) – a união entre ambos era desejada na composição.

As mortes de Lana pela figura masculina, utópicas ou não, aparentam ser um erro ou não darem certo, como vimos em *Born To Die*. Entretanto, a personagem de Lana chega a um possível “Paraíso” e fica à espera do homem, algo de que não se tem certeza de sua eventual concretização. Isso, contudo, embora deseje morrer junto em *Born To Die* – uma ilusão, algo que não ocorre – e espere pelo homem que supostamente era o motivo de sua felicidade – uma sensação de que essa felicidade reside no exterior e, por isso, ela dificilmente se realiza. Com Lana morta, ambos estão apartados.

Isso é o que se vê também no encenado romance lésbico de *Summertime Sadness*. Na filmagem, Del Rey e a atriz e modelo Jaime King são um casal de namoradas suicidas, que exploram a cultura da velocidade dos carros. Levando a velocidade ao limite novamente, a composição ressalta que nada mais é capaz de assustar a personagem principal da canção (Lana Del Rey). Além disso, a experiência de morte que pode vir a ser vivida em função da velocidade é a única possibilidade de sentir a vida ao máximo. Tal percepção, sinalizada no videoclipe como se fosse compartilhada pelas parceiras, torna-se evidente no seguinte trecho: “*Oh, my God, I feel it in the air / Telephone wires above are sizzling like a snare / Honey, I’m on fire, I feel it everywhere / Nothing scares me anymore / (1, 2, 3, 4) / Kiss me hard before you go / Summertime sadness / I just wanted you to know / That, baby, you’re the best*”<sup>105</sup>. Nesse momento, dada como morta no videoclipe, Del Rey surge para assombrar a amada – que, dirigindo, demonstra raiva em sua fisionomia e a explora no volante do

---

<sup>105</sup> Tradução livre: “Ai, meu Deus, eu sinto isso no ar / Os cabos de telefone lá em cima estão chian-do como tambor / Querida, estou em chamas, sinto isso em todo lugar / Nada mais me assusta / (1, 2, 3, 4) / Me beije intensamente antes de partir / Tristeza de verão / Eu só queria que você soubesse / Que, amor, você é a melhor”.

veículo, junto de sua namorada já morta (Lana), sentindo os limites da velocidade como uma experiência de quase morte – o interesse de Lana em levá-la consigo, ganhando dimensões humanas outra vez.

Ambas comungam, nessa sequência do clipe, de uma pulsão de morte, e Lana acaba por influenciar o suicídio da parceira, que ocorre logo depois. “*I’m feeling electric tonight / Cruising down the coast goin’ ‘bout 99 / Got my bad baby by my heavenly side / I know if I go, I’ll die happy tonight*”<sup>106</sup>, esclarecem os versos. Com isso, manifesta-se o desejo de Lana, em *Summertime*, de atribuir um novo sentido ao real ao desconstruir a dominação masculina assumindo para si a virilidade garantida pelos “carrões” e o desejo de liberdade vindo da cultura da velocidade e influenciado pelo gozo e pela pulsão de morte – ainda que as mortes, no videoclipe, não ocorram em função da velocidade, mas sim, quando a personagem de Lana pula de um penhasco (no início do videoclipe) e sua namorada salta de uma ponte, em outro momento.

Assim, a personagem de Del Rey e a amada buscam viver a subversão ao “sistema” e *experienciar* os limites da liberdade por meio da pulsão de morte registrada na destruição dos corpos. A subserviência à pulsão de morte que existe em *Summertime Sadness* surge como única alternativa possível, vista, nesse momento, para se experimentar uma liberdade dos regimes implantados pela ordem capitalista, o que passa pela cultura da velocidade dos carros, do exagero. Se não é possível escapar do “sistema”, a morte é a única possibilidade de se experimentar a vida que se quer. Logo, a morte é a vida que se quer – pulsão de morte e pulsão de vida acionadas em contiguidade. Não há a percepção, porém, de que esse desejo é também imposto e impossível de ser realizado por orquestrações feitas no real.

Novamente, tem-se o *não encontro* com o motivo exterior de sua felicidade no pós-morte. Em *Summertime Sadness*, Lana vaga sozinha pela estrada, procurando alcançar a amada, em sua falsa dimensão espectral – o corpo de Lana, ainda melancólico (pela “tristeza pós-morte”), percorre

---

<sup>106</sup> Tradução livre: “Estou me sentindo elétrica esta noite / Cruzando a costa, indo a quase 160km/h / Tenho minha garota malvada do meu lado divino / Eu sei que, se eu for, morrerei feliz esta noite”.

a estrada como um espírito, mas não munido de sua vaporosidade (embora nos engane com seu “efeito espelunca” e com o vapor materializado cenas antes<sup>107</sup>. Nos outros vídeos anteriores, trata-se da mesma amostra desse pós-morte. *West Coast* permanece com Lana em chamas, exibindo um falso vapor (que se confunde com a água do mar). E *Shades Of Cool* mostra a personagem caída ao chão – a morte metafórica de que falamos –, enquanto o *daddy* admira sua condição de fragilidade e contempla essa exposição de fraqueza dela.

Antes disso, a falsa dimensão espectral de *Shades*, como abordamos, é apenas uma metáfora de sua condição de brinquedo nas mãos do *daddy*. Isso nos leva, contudo, a pensar que não importa o motivo do desatino de Lana Del Rey: as figuras masculinas e femininas, se dominadas pelo real, serão igualmente responsáveis por estimular um prazer exterior, um gozo impulsivo, por distanciar Lana de reconhecer os desejos de seu interior, o tesão, sua mais íntima e *essencial* necessidade. As personagens dos três videoclipes seguem arrastadas pela *tempestade* do progresso do *tempo moderno*, cada vez mais opressor e enganoso<sup>108</sup>, a iludir Lana em seu próprio desejo de morte.

As mortes em Lana se coadunam a um momento de tesão entre o sujeito e sua melancolia, revelada no semblante. Não há combinação melhor do que melancolia e morte que seja capaz de revelar a brutalidade dessa passagem do tempo e suas consequências para um indivíduo *marginal* desse tempo, como aponta Lopes (1999):

A melancolia não é simplesmente uma vaga tristeza ou prostração, fruto de uma desilusão amorosa, de um pro-

---

<sup>107</sup> O idílio da morte no vapor (como traz o videoclipe entre 3:20 e 3:55 minutos), pelo vapor e a conquistá-lo posteriormente, em sua acepção de etéreo, é esvaziado quando Lana surge vagando pela estrada no fim do videoclipe. Nesse momento específico, o próprio vapor, antes desejado, está ausente.

<sup>108</sup> Como prazeres e amores que, mais do que enganam, matam, as melodias das três canções possuem algo em comum: embora *Summertime Sadness* possua arranjos considerados mais tristes, melancólicos, seguindo *Video Games* e tornando-se uma das canções mais soturnas da artista, os arranjos provocam em nós, entre outras experiências possíveis, uma sensação similar à de *Carmen*, isto é, de que estamos a ouvir uma sucessão combinada de arranjos que indicam frieza, arrependimento, sufocamento. Em *Shades Of Cool* e *West Coast*, isso se revela por uma linha melódica grave que beira o arduoso. Em *Summertime...*, contudo, é novamente a tristeza acionada a garantir o efeito de sufocamento.

blema psicológico qualquer. Sua suave força nasce da percepção da passagem do tempo, das ruínas que se avolumam, até na história dos sentimentos. O melancólico se sabe infinitamente íntimo e a morte está sempre próxima. Mas o que é essa atração por imagens da morte? É uma atração baseada na sensação de que a morte está se aproximando não importa o que façamos? Então porque não irmos mais rápido já que nos exaurimos na espera? [...]. Porque a melhor morte é a morte cotidiana, pouco a pouco dia após dia. A pedagogia da morte resgata a consciência da mortalidade na subjetividade contemporânea. No exemplo de uma sensibilidade melancólica haveria uma alternativa frente ao intenso e constante fluxo de imagens, uma possibilidade de se manter singular em meio à massificação, uma via de formação numa sociedade plural, sem deuses nem grandes ideais, um aprendizado visando à inclusão da morte como categoria de reflexão e parâmetro existencial. (LOPES, 1999, p. 14-15)

Conquanto os tensionamentos de Lopes (1999) sejam de outra ordem, ou seja, embora sua percepção da melancolia seja, em alguns casos, distinta da que traçamos aqui, ousamos trazer esse excerto para nosso diálogo porque tais posicionamentos evidenciam a presença da morte na obra de Lana Del Rey e seus direcionamentos para o semblante melancólico da artista, da forma como o conceituamos no decorrer deste trabalho. Lopes também nos ajuda no intuito de explicitar que a desilusão amorosa de Lana não é apenas uma vaga tristeza componente da melancolia. É a própria rejeição ao mundo real e a utopia de felicidade que sinaliza jamais se concretizar pela morte, enquanto ela também estiver atrelada aos desmandos do real, não obstante seja, nesse momento, a única possibilidade vista por Lana, dada pela pulsão de morte (imposta pelo mundo e, até aqui, diferentemente dos próximos videoclipes, incapaz de ser alcançada).

Lana acredita atingir a vaporosidade, o etéreo, por meio dessa rejeição à felicidade (vista na ausência do sorriso), mas tenta atingi-lo por suas afecções de desejos contaminados pelo real. É somente após a descoberta dessas mortes *inúteis* (que Lana criticará a partir daqui através de um desejo de felicidade e de viver, sobretudo pelo sorriso) que surge o

desencantamento consciente do mundo e sábio de si, do sujeito, revelado ainda no *rosto depressivo* (componente do semblante melancólico) e na nova reação ao real, com a busca da felicidade. A artista substitui a morte pela vida, mas a melancolia permanece – porém, com reação aos dias e marcada por um de seus opostos, o sorriso, como veremos mais exatamente na seção 4.16. Por enquanto, vamos ater-nos ao incômodo com a morte.

#### 4.14 *Blue Jeans* (1ª e 2ª versões) e *National Anthem*: o desencantamento e o *rosto depressivo*

Incapaz de se livrar, em muitos trabalhos, da morte de fim utópico, Lana Del Rey se vale desta composição para garantir a felicidade que almeja, embora esteja inapta a reconhecer que, em muitos momentos, a morte surge impactada pelo real. Mais ainda: é por meio do real que Lana busca, de maneira vã e pueril, estabelecer seus desejos sobre esta morte, como os encontros de pós-morte “agendados” antes entre seus amados: morramos juntos e encontremo-nos no Paraíso. Essas mortes, além de revelarem um falso domínio do espectral, esbarram, em todos os momentos, na depressão de Lana, posto que, se, num primeiro momento, denunciam a necessidade do sujeito de partir para uma situação não controlada pelo real (a morte de fim utópico), acabam, num segundo momento, ressaltando um controle desse mesmo real direcionado antes para a morte (como visto na figura da religião e na incerteza de Lana sobre o que encontrará após seu “fim”, ainda que isso não a impeça, em alguns momentos, de arriscar e cometer suicídios ou se submeter a outras formas de morte).

A depressão de que falamos é a mesma componente do semblante da melancolia, a garantir um caráter especial em alguns momentos, quando Lana imagina estar a viver um momento de felicidade na vida, que trata logo de ceifar essa felicidade. Surge, como reação automática,

um desencanto diante da felicidade, que rema para a exposição dessa depressão não somente por meio do *corpo melancólico* ou do semblante da melancolia, mas, para além disso, desenha traços, na face de Lana Del Rey, que indicam exatamente essa condição, transformando essa face num *rostro depressivo*. O que configura essa condição não é apenas o ponto de partida, o desencanto, mas a capacidade desse desencanto de evoluir para um *desencantamento do mundo*, no entender de Pierucci (2005). Aqui, retomamos o que trouxemos do autor no Capítulo 2 deste livro, quando lembramos que Pierucci se serve de um mesmo entendimento de desencantamento em Max Weber, a saber: a percepção do sofrimento e, a partir disso, a saída voluntária de um estado de inércia diante do sofrimento para uma reação, um despertar, quebrando o encantamento, o feitiço intimidador lançado pelo real.

Além dos exemplos trazidos anteriormente, como o exílio verificado por Badiou (2017) ao ler o poema *As Cinzas de Gramsci*, de Pier Paolo Pasolini, e a dimensão espectral discutida neste trabalho, três videoclipes de Del Rey são indicativos dessas questões, trazendo um incômodo com a morte – não de Lana, mas de seus amores – e preterindo a morte da diva pop, tão usada à exaustão em outros momentos. São os videoclipes: *Blue Jeans*, que possui duas versões, e *National Anthem*. Embora sejam clipes do início da carreira da artista, esses objetos deram conta de, em meio a outras percepções da morte, problematizar tal questão, colocada para escanteio depois e retomada mais tarde em duas produções: *Love* e *Lust For Life* – trabalhados na seção 4.16. A questão que colocamos aqui é que essas mortes dos amados talvez não tenham sido “combinadas” ou vislumbradas como utópicas, a exemplo do que vimos em *Dark Paradise*, quando Lana mostra incerteza diante do que poderá encontrar do outro lado – o que revela diretamente uma desconfiança do real, como propusemos acima.

Na primeira versão de *Blue Jeans*, tem-se a mesma composição vista em *Carmen* e *Video Games*: um agrupamento de *videocolagens* banhadas em “efeito espelunca”. Desde o início do vídeo, as imagens revelam o desejo de exílio do espectral e a preocupação com esse exílio (e com a mor-

te, para onde o namorado será levado, no fim; um incômodo, portanto), sentida no real ao explorar, por meio da religião, uma postura de controle do *divinal*. No caso, um pastor rezando a oração Pai-Nosso toma conta do vídeo, que se abre, ainda por intermédio da *videocolagem* e também por meio da canção, para a invocação de elementos-chave na estética da obra de Lana, dos quais tanto falamos até aqui: “*Blue jeans, white shirt / Walked into the room / You know, you made my eyes burn / It was like James Dean, for sure / You’re so fresh to death / And sick as ca-cancer*”<sup>109</sup>.

Em meio a essas frases, surge um cartaz com os dizeres “*La sédition est la solution*”<sup>110</sup>. Não à toa, o cartaz é substituído, entre outras *videocolagens*, por um trecho de um videoclipe do rapper americano Tupac Shakur (cujo nome era estilizado como 2Pac), figura controversa e cercada de misticismo, assassinada em 1996, que ia da crítica às mazelas sofridas pelos negros periféricos aos problemas com drogas, armas, entre outros.

Antes do desencanto com a morte, surge o desencanto com o amor, outro prazer que repetidamente dá fim à vida das personagens de Lana Del Rey. Aqui, entretanto, esta personagem tem consciência de um possível fim trágico pelo amor, mas insiste nele, contaminada pelo efeito estético e sentimental dos elementos que cercam esse homem: “*You were sort’a punk rock / I grew up on hip hop / But you fit me better than my favorite sweater / And I know, that love is mean, and love hurts / But I still remember that day / We met in December, oh, baby / I will love you ‘til the end of times / I would wait a million years / Promise you’ll remember that you’re mine / Baby, can you see through the tears? / Love you more than those bitches before / Say you’ll remember (oh, baby) / [...] I will love you ‘til the end of times*”<sup>111</sup>.

---

<sup>109</sup> Tradução livre: “Jeans azul, camiseta branca / Quando você entrou na sala / Você sabe que fez meus olhos pegarem fogo / Era como James Dean, com certeza / Você é tão jovem para morrer / E doentio como câncer”.

<sup>110</sup> Tradução livre: “A sedição é a solução”.

<sup>111</sup> Tradução livre: “Você era meio punk rock / Eu cresci no hip hop / Mas você combina mais comigo do que meu suéter favorito / E eu sei, esse amor é malvado, e o amor machuca / Mas eu ainda me lembro daquele dia / Em que nos conhecemos em dezembro, oh, querido / Eu vou te amar até o fim dos tempos / Eu esperaria um milhão de anos / Prometa que se lembrará de que você é meu / Querido, você consegue ver através das lágrimas? / Eu amo você mais do que aquelas vadias de antes / Diga que você se lembrará (oh, querido) / [...] Eu vou te amar até o fim dos tempos”.

O desencantamento surge em seguida, quando Lana, ainda combalida pelos efeitos estéticos e sentimentais de afetos que cercam o homem – e também a cercam –, dá-se conta do fim trágico não de sua personagem, mas do amado, e firma consigo um “contrato” de rebeldia e fidelidade a seus sentimentos revoltos. Estes são contaminados por elementos que aparecem na sequência, como o cavalo visto em *Carmen*, o qual surge rapidamente indicando a passagem do tempo e o processo de engolida dos sujeitos por esse tempo. Ou demais elementos, como um memorial de Hollywood, dedicado às velhas estrelas, e a menção pelo letrado “*Remember To Remember – 2011*”; como um vídeo caseiro de Lizzy Grant (um dos pseudônimos de Lana, antes de alcançar a fama); como um vídeo *retrô* de Lana, no estilo anos 1950; como uma jovem a ser presa, a mesma de *Video Games*; e como um enquadramento da abertura do filme *Rebel Without a Cause* (ou *Juventude Transviada*), de 1955, realizado por Nicholas Ray.

São sintomáticos desses sentimentos revoltos os seguintes versos: “*Big dreams, gangster / Said you had to leave to start your life over / I was like: No, please, stay here / We don’t need no Money / We can make it all work / But he headed out on Sunday / Said he’d come home on Monday / I stayed up waiting, anticipating and pacing / But he was chasing papers / Caught up in the game / It was the last I heard / [...] when you walked out that door / A piece of me died / I told you I wanted more / But that’s not what I had in mind / I just want it like before / We were dancing all night / Then they took you away / Stole you out of my life*”<sup>112</sup>.

No fim do videoclipe, sem a morte de Lana, há ainda a sequência do vaporoso, agora que, supostamente, é seu amado que poderá se encontrar com ela por meio de seu esvanecimento na diva. O corpo etéreo é

---

<sup>112</sup> Tradução livre: “Grandes sonhos, gângster / Você disse que tinha que partir para recomeçar a sua vida / Eu estava tipo: Não, por favor, fique aqui / Nós não precisamos de dinheiro / Podemos fazer isso tudo dar certo / Mas ele saiu no domingo / Disse que chegaria em casa na segunda-feira / Fiquei esperando, antecipando [projetando, prevendo] e caminhando / Mas ele estava correndo atrás de grana / Foi pego no jogo / Foi a última coisa que eu soube / [...] quando você saiu por aquela porta / Um pedaço de mim morreu / Eu disse que queria mais / Mas não era isso que eu tinha em mente / Eu só quero que seja como antes / Nós dançávamos toda noite / Então, eles levaram você embora / Roubaram você da minha vida”.

lembrado pela passagem dos dias, pelos “corres” do namorado na vida prosaica, igualmente esvanecidos na passagem do tempo, e pela nostalgia que surge com um sentimento perdido de “América”, de um país que ainda não deu certo, para Lana Del Rey, ou deixou de dar certo – como mostra o clipe entre 3:35 e 3:57 minutos.

Já a segunda versão de *Blue Jeans* põe em xeque as discussões trazidas na primeira, no sentido de que surge outra composição imagética, narrativa e discursiva. Cedendo possivelmente às pressões do mercado, a segunda versão é a negação da primeira ao colocar Lana como submissa à morte e ao amor e encerrar o videoclipe com mais uma morte de Lana Del Rey, diferentemente do que ocorre na primeira versão. Romantizar e fetichizar a depressão em Lana e vender seu *corpo melancólico* como alvo facilmente visado pelo gozo excessivo de aproveitadores que se valem dessa melancolia, mas não como resistência, é mais interessante do que reconhecer o tesão legítimo e a automática virtuosidade juvenil, livres das amarras do mais-gozar, como visto no clipe anterior de *Blue Jeans*, outra produção caseira que alçou voos de Lana na cultura pop. Além disso, enquanto a partida da melodia da segunda versão leva o clipe a se encaminhar a uma estética cinematográfica segmentada, *cult*, os acordes iniciais da melodia da primeira versão se valem do amadorismo e aproximam de movimentos independentes.

Ausente de *videocolagens*, de “efeito espelunca” e filmado em um preto e branco sombrio, o segundo produto traz novamente Bradley Soileau junto de Lana. Neste audiovisual, o personagem do ator é novamente o amor cruel e doentio como câncer que, como mostra a canção, Lana decide seguir, apesar de saber de um possível fim de sua vida por ele – o que ocorre nesta versão. Boa parte do videoclipe se passa em uma piscina, onde Bradley e Lana nadam juntos. Resistindo inicialmente a entrar nesta piscina, Lana acaba se entregando e vê o personagem do modelo se transformando em crocodilos que logo depois a cercam. Ela dança com eles durante um tempo. A partir de um momento, Lana se desespera e começa a se afogar. O fim é inevitável. Bradley volta a sua condição de humano e arrasta Lana para o fundo da piscina, matando-a.

Ainda que ambos morram juntos, não há, novamente, sinal de união no pós-morte ou alcance da espectralidade evocada na primeira versão pelas *videocolagens*, que indicam as citações, as referências esvanecidas em Lana, como James Dean e 2Pac.

É a partir da discussão dos dois vídeos de Blue Jeans que surge esse embate “fora da indústria *versus* dentro da indústria”, indicativo das discursividades em torno da mudança nos produtos por parte da crítica fonográfica e de audiovisual. Apesar da mudança na produção, vemos, anos à frente, em alguns trabalhos de *Lust For Life* e do novo álbum (*Norman Fucking Rockwell!*), que as discussões permanecem. Aliás, é nessas produções, dentro da mesma indústria da música, que Lana vai entrar mais fortemente no desencantamento (como vemos em *Love* e no próprio *Lust For Life*), usando não mais de seu *rosto depressivo* (pelo que mostraremos a seguir em *National Anthem*), mas apelando para o sorriso.

Outro incômodo com a morte surge exatamente em *National Anthem*. E o famoso semblante melancólico da “Lana Kennedy”, visto no Capítulo 3, não é em vão. O clipe traz uma recriação do assassinato de John Kennedy, presidente dos Estados Unidos à época do ocorrido. No vídeo, Lana interpreta Jacqueline Kennedy, e quem dá vida ao presidente é o *rapper* A\$AP Rocky. Se pudermos utilizar uma palavra para definir o semblante melancólico da personagem de Lana no videoclipe, essa palavra certamente será tédio. Em *National Anthem*, Lana apresenta a vida de futilidades do casal Kennedy e, em determinado momento, coloca Jacqueline incomodada ou entediada com a situação. O incômodo se torna mais presente quando ocorre o assassinato do marido e esse mundo das frivolidades não dá conta de abarcar ou tampar o peso sofrido por uma morte inesperada.

*National Anthem* (cujos acordes de partida parecem, de fato, um hino) tem início com Lana Del Rey fazendo um *remake* da famosa performance de *Happy Birthday*, de Marilyn Monroe, para o presidente Kennedy. Lana interpreta Marilyn, além de encenar Jacqueline. No videoclipe, as personalidades da primeira-dama e da atriz se misturam, de modo que o semblante melancólico da “Lana Kennedy” tem, também,

traços de Monroe. Entretanto, o tédio é atribuído a Jacqueline, que teria, segundo boatos, uma vida mais solitária por estar insatisfeita com casos extraconjugais do marido, como sua suposta relação com Marilyn. Isso é perceptível nos versos “*Dark and lonely / I need somebody to hold me*”<sup>113</sup>.

O clipe foi lançado em setembro de 2012, durante a campanha para a reeleição de Barack Obama à presidência dos Estados Unidos. Uma das críticas geradas no videoclipe é a condenação à ideia que associa as duas gestões Obama com uma distopia de negros no poder. Para Lana, Obama realizou uma boa administração nos Estados Unidos, período no qual ela e mulheres à sua volta sentiam segurança por sua condição de vulnerabilidade, diferentemente do atual cenário estadunidense, como a própria Lana chegou a afirmar em entrevistas.

E, assim como o período em que vivemos no Brasil desde, pelo menos, 2018 para cá, de descrédito do intelectual e culto às banalidades, algo já enfrentado por Obama, Lana Del Rey tece, em *National Anthem*, com acidez, sua percepção desses elogios à burrice e ao mundo das frivolidades que a acomete e ao qual ela também serve, embora, associada a uma cultura juvenil rebelde, ela não deixe de contradizer essa indústria das idiotices. Exemplificam essas questões os primeiros versos: “*Money is the anthem of success / So before we go out / What’s your address? / I’m your National Anthem / God, you’re so handsome / Take me to the Hamptons / Bugatti Veyron / He loves to romance ‘em / Reckless abandon / Hold me for ransom / Upper echelon / He says to be cool but / I don’t know how yet / Wind in my hair / Hands on the back of my neck / I said: Can we party later on? / He said: Yes, yes, yes*”<sup>114</sup>.

Esse trecho dá a entender sobre o perfil “mulherengo” de Kennedy, seu estilo esbanjador (perfeito para festas e sem aptidão para reuniões políticas), e suscita uma dúvida: Kennedy seria a solução que tantos

---

<sup>113</sup> Tradução livre: “Sombria e solitária / Eu preciso de alguém para me abraçar”.

<sup>114</sup> Tradução livre: “O dinheiro é o hino do sucesso / Então, antes de sairmos / Qual é o seu endereço? / Eu sou seu Hino Nacional / Deus, você é tão lindo / Leve-me até o Hamptons / No seu Bugatti Veyron / Ele ama romantizá-las / Despreocupação imprudente / Abrace-me para resgatar / Alto escalão / Ele me disse para ser legal, mas / Eu ainda não sei como / Vento nos meus cabelos / Mãos na minha nuca / Eu disse: Nós podemos curtir mais tarde? / Ele disse: Sim, sim, sim”.

esperavam ou dúvidas também poderiam ser creditadas a ele? Na voz de John Lennon, em *God*, trazidos aqui no subcapítulo 3.4, “*I don’t believe in Kennedy*”. Também são significativas, a partir disso, as relações entre: Lana e Marilyn; Jacqueline e A\$AP; Kennedy e Obama. O casal formado por essa “Santíssima Trindade” encenada no videoclipe exibe sua família dita perfeita (como diz o clichê: família de “comercial de margarina”), promove uma docilidade à figura da primeira-dama (quando Lana surge, no videoclipe, sentindo o aroma de rosas plantadas no jardim), exibe suas futilidades nas páginas de polêmicas e fofocas e comemora suas festas cívicas e demais celebrações em meio a uma sociedade dos espetáculos nos anos 1960 que vibra, por exemplo, com o aniversário do presidente, retratado no clipe.

Nessa sociedade, também se torna *espetacular* uma subversão do que se entende, no idioma inglês, como *polite* para o presidente de um país: a postura de *bad boy* na encenação *performada* por A\$AP, que fuma um charuto, protagoniza momentos picantes com Del Rey (apertando sua bunda durante a festa, dançando “sexualmente” com ela até o chão e lambendo os dedos da diva de modo obsceno perante os amigos). Ao dançar e descer até o chão, Lana também direciona sua boca para o pênis de A\$AP, simulando um sexo oral, suscitado também na canção: “*Tell me I’m your National Anthem / Oh yeah baby bow down / Making me say wow now / Tell me I’m your National Anthem / Sugar, sugar, how now / Take your body downtown / Red, white, blue’s in the skies / Summer’s in the air / And baby, heaven’s in your eyes / I’m your National Anthem*”<sup>115</sup>.

A canção ainda revela elementos mais fortes desse mundo frívolo: “*Money is the reason we exist / Everybody knows it, it’s a fact / Kiss, kiss / I sing the National Anthem / While I’m standing / Over your body / Hold you like a python / And you can’t keep your hands off me / Or your pants on / See what you’ve done to me / King of Chevron / You said to be cool, but / I’m already coolest / I said to get real / Don’t you know who you’re dealing with?*”

---

<sup>115</sup> Tradução livre: “Diga-me que eu sou seu Hino Nacional / Oh, sim, baby, ajoelhe-se / Me faça gemer agora / Diga-me que eu sou seu Hino Nacional / Docinho, docinho, como agora / Vou fazer seu corpo pirar / Vermelho, branco e azul nos céus / O verão está no ar / E, querido, o paraíso está nos seus olhos / Eu sou seu Hino Nacional.

*/ Uhm, do you think you'll buy me lots of diamonds? / [...] It's a love story for the new age / For the six page / We're on a quick sick rampage / Wining and dining / Drinking and driving / Excessive buying / Overdose and dying*"<sup>116</sup>.

E o desencanto surge em meio a esses elementos. Enquanto o videoclipe ilustra a canção, trazendo imagens de excessos do casal, festas escondidas na presidência (supostamente na Casa Branca), jogatinas e apostas mescladas com a “família perfeita” (para tanto, ver o clipe entre 3:59 e 4:16 minutos) – cenas banhadas em um “efeito espelunca” –, Lana, no audiovisual, sente-se incomodada com a vida que leva e mostra um desejo de apagamento, de esquecimento, embora se sinta sujeita ao marido e a essa indústria à qual está inserida, sendo puxada de volta pelo laço do dinheiro: “*On our drugs and our love / And our dreams and our rage / Blurring the lines between real and the fake / Dark and lonely, I need somebody to hold me / He will do very well / I can tell, I can tell / Keep me safe in his belltower hotel / Money is the anthem of success / So put on mascara and your party dress*”<sup>117</sup>. O peso do desencanto leva para o desencantamento (como poucos sorrisos enviados para o amado e que são recolhidos logo em seguida) quando ocorre, mais à frente, o assassinato de Kennedy (encenado no monólogo final do videoclipe), fato que não é forte o suficiente para segurar a dor de uma morte inesperada. Curiosamente, a utopia de morte, verificada antes em outros videoclipes, é uma pulsão de vida que, quando regida pelo real, é pulsão de morte.

Aqui, a morte não utópica é o *start* para uma visão distinta sobre concepções da morte, permitindo a passagem do desencanto para o desencantamento e deslocando ideias de depressão e rebeldia até então

---

<sup>116</sup> Tradução livre: “Dinheiro é a razão pela qual existimos / Todo mundo sabe disso, é um fato / Beijo, beijo / Eu canto o Hino Nacional / Enquanto eu estou parada / Em cima do seu corpo / Agarro você como uma píton / E você não consegue tirar suas mãos de mim / Ou vestir as suas calças / Veja o que você fez comigo / Rei do energético / Você me disse para ser legal, mas / Eu já sou a mais legal / Eu disse para você cair na real / Você não sabe com quem está lidando? / Hum, você pensa em me comprar montes de diamantes? / [...] É uma história de amor para a nova geração / Para as páginas de fofoca / Nós estamos em uma agitação desenfreada / Bebendo vinho e jantando / Bebendo e dirigindo / Comprando excessivamente / Overdose e morrendo”.

<sup>117</sup> Tradução livre: “Por nossas drogas e nosso amor / Por nossos sonhos e nossa fúria / Borrando as linhas entre a realidade e a fantasia / Sombria e solitária, eu preciso de alguém para me abraçar / Ele fará isso muito bem / Eu sei disso, eu posso dizer / Me deixa segura no seu hotel de torre de sinos”.

concebidas mercadologicamente e por isso criticadas em *National Anthem*, passando-as para ideais de engajamento. O desencantamento do mundo se configura, então, como uma evocação não só pela ciência ocidental ou outras veias emancipatórias, a buscar uma desmagificação e, após isso, preterindo a religião e outras amarras, buscar uma “perda de sentido” (PIERUCCI, 2005, p. 52-53).

Ao invadir a arte e seus discursos como *intempestivos emancipadores*, o desencantamento abre-se a novos sentidos possíveis, sendo, como vemos em Lana, revelado no *rosto depressivo* (e mais ainda no sorriso). Nesse caminhar, antes do monólogo final, são entoados, repetidamente, os versos “*Money is the anthem / God, you’re so handsome / Money is the anthem of success*”<sup>118</sup>. Versos estes que soam como um mantra repetido tanto a Lana Del Rey quanto a Jacqueline Kennedy, Marilyn Monroe, John Kennedy, A\$AP Rocky e tantas outras figuras midiáticas construídas sob os holofotes da indústria das frivolidades, como ressaltamos, do ideal de juventude dos rebeldes Dean e Morrison às velhas estrelas esquecidas (como as citadas em *Video Games*).

Por sua capacidade de não dizer nada, inicialmente, e, ao mesmo tempo, dizer tudo o que se esconde por trás de si e do corpo, o rosto possui um funcionamento orgânico e *sensível*, agindo como uma *politicidade* do corpo em movimento, capaz de ressignificar e reconfigurar o mundo (RANCIÈRE, 2007, p. 201)<sup>119</sup> e de dar lugar a uma luta pela verdade (AGAMBEN, 2015, p. 87)<sup>120</sup>. Logo, em seu diálogo direto com o semblante, o rosto é percebido, pois, como acionamento político. E, embora conceitualmente separados, mas imagética e fisicamente imbricados, rosto e semblante se apresentam a nós, a partir de Lana, como imagens melancólicas de seu corpo – um reagenciamento possível do mundo –, que se tornam viáveis, segundo Marques (2014) – em diálogo

---

<sup>118</sup> Tradução livre: “O dinheiro é o hino / Deus, você é tão lindo / O dinheiro é o hino do sucesso”.

<sup>119</sup> Abordamos, pela leitura de Rancière (2007), a visão “imediatista” do rosto e o que tal condição evoca.

<sup>120</sup> Exploramos a ideia de Agamben (2015, p. 87; grifo nosso) de que “a *exposição* [passível de ser dada pelo rosto] é o lugar da política”.

com Jacques Rancière e para além da abertura à *exposição* política de Giorgio Agamben –,

[...] a partir do momento que indagamos as imagens menos a partir de uma pretensa “mensagem política” a ser decifrada, e mais a partir dos dispositivos de visibilidade que definem e impõem constrangimentos e cerceamentos aos modos como se constroem, na imagem, possibilidades de apresentação e de aparência dos indivíduos... (MARQUES, 2014, p. 71)

Ora, se o rosto é a primeira reação de um *start* contra estratégias de aprisionamento (contra os dispositivos de visibilidade e demais aparatos reguladores empregados no social), esse mesmo rosto aprisiona, em sua configuração, para que o mundo veja, as consequências de suas mazelas incontidas. Esse é, na verdade, o percurso do semblante da melancolia a partir da depressão e da rebeldia. Ele invade o rosto e se corporifica, voltando a transmitir-se pelo rosto após tomar conta de todo o corpo agora *melancólico* de Lana e de toda a atmosfera dos videoclipes. A depressão, rejeitada, manifesta-se definitivamente. E a rebeldia até então encenada, vista como desejosa por uma sociedade do espetáculo, providencia sua transferência definitiva para o desejo de esquecimento, uma nova empreitada de rebeldia que, desta vez, contradiz a sociedade do espetáculo. Não se tem, entretanto, o distanciamento do mundo. Aliás, é agora que se *expericiam* amargamente as pressões do real. Surgem, então, duas ações possíveis, geradas por ocasiões *expericiáveis* do desencantamento: a decadência e a busca pela felicidade não vendável (o sorriso – e, ainda que não vendável, perenemente melancólico).

#### 4.15 *Summer Wine* e *Chelsea Hotel No. 2*: a decadência

Revelador do desencantamento do sujeito, o *rosto depressivo* de Lana Del Rey, uma mola propulsora de seu *corpo melancólico*, transmite para o mundo a *politicidade* de uma busca pela verdade: a verdade do sujeito perante esse mesmo mundo que o oprime. A partir disso, surgem

modulações distintas que acompanham as configurações do rosto, do corpo e, assim, surgem como elementos que denotam o semblante da melancolia de Lana Del Rey em suas acepções possíveis trazidas a este trabalho. Referimo-nos a essas modulações “rebeldes” no fim da seção anterior – a decadência e o sorriso – e, aqui, manteremos nossa preocupação em abordar a primeira delas em funcionamento pela perspectiva do semblante da melancolia.

É na *experienciação* do desencantamento à luz da rebeldia – uma resposta possível – que surgem, no próprio rosto, atributos indicativos de uma decadência em Lana Del Rey. O rosto, à medida que reage ao real e leva, sob a forma de uma linguagem, essa decadência, transforma-se nela própria. Assim, se o rosto é o *start* reativo contra estratégias de aprisionamento e, antiteticamente, aprisiona, em seus aparatos corporais, em seus traços, as mazelas do real, denunciando-as contra este, a decadência é, portanto, o *start* que vem na sequência de uma crise, do sujeito ou do mundo.

A decadência não é, necessariamente, o primeiro de todos os *starts*, mas é um *start* possível e o primeiro abordado por nós. Assim como há outros indicativos de rebeldias, rebeliões, sedições (como vimos na primeira versão de *Blue Jeans*), a decadência assume esse papel de resistência, ao mesmo tempo em que pode, também, surgir em um período pós-rebeldia que “não deu certo”, a exemplo que nos diz Safatle (2008) sobre essa capacidade de insurgência após épocas de crise. Para o autor, há insurgências passíveis de esvaziamento ou em potencial condução pelo próprio real (como os levantes com destino fascista, sobre os quais chama nossa atenção Didi-Huberman), assim como há o riso cínico, que não oferece reconciliação (SAFATLE, 2008, p. 91-92) – diferentemente do que veremos no próximo subcapítulo. A decadência surge como reação às intimidações do real ou reação a essa incapacidade de organização e resolução pós-sedição pelo controle consecutivo do real.

Por decadência, estamos entendendo o reconhecimento da falha e, por vezes, a falta de vontade de lutar que culmina numa rebelião passiva: aceitar o comprometimento da situação e reconhecer não dispor

de mecanismos que possam contornar tal situação nas bases do real. Ou, ainda, desconhecer outros modos ou a efetividade de outros modos que realizassem a conversão da situação por meio da alegria ou da dor. Restam, portanto, paradoxalmente, ações distintas de felicidade e dor, que não deixem combalida e esgotada a situação de todo e que estão à parte desta citada há pouco: ativar um modo de sobrevivência ora pautado por esta (a sobrevivência, num modo “felicidade” ativado no limiar da dor), ora pautado pela autodestruição do sujeito (um modo “dor” acionado nos limites de uma fronteira maleável com a rebeldia). Apesar dessa incapacidade de resolução por completo, a decadência não é uma resiliência pautada pela resignação.

Como exemplos, podemos citar, em Lana, o esvanecimento de figuras espectrais que assumiram esta condição em estágios finais de suas decadências: os recém-citados Marilyn Monroe (por sua postura irascível e pela depressão provocada pela indústria midiática por sua utilização e pela introjeção em sua personalidade de suas personagens, por parte dessa mesma indústria, que as imortalizou em Marilyn por estereótipos como a “loira burra”) e John Lennon (por meio do desencantamento e da decadência cantados por ele em *God*, que, entre outros elementos, acabaram incompreendidos e rejeitados, o que se acredita ter contribuído para o assassinato do cantor), além de River Phoenix (que *experenciou* sua beleza e o *sex appeal* juvenil na decadência com seus gestos de rebeldia e seu afundamento na droga), Kurt Cobain (cujo ponto mais baixo da decadência pela “insuportabilidade” do real liquefez-se no suicídio), James Dean (“o rebelde da América”, como foi chamado por Ronald Reagan, que também *experenciou* sua beleza e seu *sex appeal* jovem na postura desafiadora, rebelde, mas igualmente angustiada e vulnerável, do cigarro à cultura do excesso de velocidade e, assim possivelmente, do acidente que culminou em sua morte) e, mais precisamente, Billie Holiday e Leonard Cohen, dos quais falaremos a seguir.

Referência vaporosa direta de uma melancolia sentida por Lana Del Rey nos enganos dos prazeres e, ao mesmo tempo, nos prazeres e amores que matam, pela figura masculina, Billie Holiday é evocada *espectral-*

mente em sua decadência no videoclipe de *Summer Wine*, uma regravação da canção de Nancy Sinatra. Cantada em parceria com Barrie-James O'Neill, namorado de Lana à época do lançamento do trabalho, *Summer Wine* se aproxima das produções “caseiras” de Lana, embora não invista diretamente na *videocolagem*. O videoclipe é composto por imagens borradas em “efeito espelunca”, que trazem recortes da vida prosaica de Lana e Barrie durante momentos do namoro.

A canção, que, assim como *Blue Velvet*, não diz diretamente do videoclipe, apesar de revelar a crítica de mídia tecida por trás, acaba por indicar implicações na relação sentimental mais íntima entre um homem e uma mulher, algo sentido por Lana e explorado em suas canções, assim como ocorrido com *Holiday*. “*Strawberries, cherries and an angel's kiss in spring / My summer wine is really made from all these things / I walked in town on silver spurs that jingled to / A song that I had only sang to just a few / She saw my silver spurs and said / Let's pass some time / And I will give to you summer wine / Hmm, summer wine / [...] Take off your silver spurs and help me pass the time / And I will give to you summer wine*”<sup>121</sup>, adiantam os primeiros versos sobre essa relação conturbada.

O “vinho de verão” pode ser entendido como o encantamento livre de amarras que falta ao decadente que não encontrou, em seu processo de desencantamento, novos sentidos, a exemplo do que propõe a arte de Lana por meio do sorriso, como vimos na seção anterior e falaremos mais precisamente no próximo capítulo. Esse decadente teria se perdido na própria perda de sentidos do desencantamento, fechando-se a outros sentidos ou não os encontrando<sup>122</sup>. E é isso que encanta o personagem de Barrie no videoclipe, quando este também canta: “*My eyes grew heavy and my lips / They could not speak / I tried to get up but I couldn't find my*

---

<sup>121</sup> Tradução livre: “Morangos, cerejas e o beijo de um anjo na primavera / Meu vinho de verão é realmente feito de todas essas coisas / Andei pela cidade com esporas de prata balançando / Uma música que só cantei para poucos / Ela viu minhas esporas de prata e disse / Vamos passar um tempo / E eu darei a você vinho de verão / Hum, vinho de verão / [...] Tire suas esporas de prata e me ajude a passar o tempo / E eu darei a você vinho de verão”.

<sup>122</sup> Como a arte de Lana oferece através do sorriso, após muita peregrinação nesse território confuso do real. Antes disso, não seria leviano de nossa parte enxergar uma relação entre decadência e desencantamento dada apenas pela perda de sentidos, que, por sua vez, caracterizava-se no desejo frequente de morte.

*feet / She reassured me with an unfamiliar line / And then she gave to me more summer wine / Hmm, summer wine*<sup>123</sup>.

Um novo processo de desencanto e desencantamento surge quando Barrie se depara com o fim trágico – a perda – do encantamento que havia encontrado: a garota que ele conheceu, aparentemente vivida por Lana (pelo uso da relação de ambos no videoclipe e pelo dueto na canção), vai embora após roubar suas coisas e retira dele seu “vinho de verão”, abrindo margem para a volta da decadência do personagem de Barrie e revelando a decadência também desta jovem, que não se faz durar na relação e se permite apenas partir. Isso pode ser encontrado em: “*When I woke up the sun was shining in my eyes / My silver spurs were gone / My head felt twice it’s size / She took my silver spurs, a dollar and a dime / And left me cravin’ for more summer wine / Oh, oh, summer wine*”<sup>124</sup>.

Na sequência, o videoclipe encerra com um trecho da canção *Good Morning, Heartache*, de Billie Holiday, no qual esta surge cantando e traz, como imagem de fundo, a contemplação de uma paisagem “mofada” de vista para o mar. Esse “mofo”, além da composição de “efeito espelunca”, pode representar o envelhecimento, a passagem, a decadência, o estrago, tanto pelo sujeito que apodrece pela rabugem e caretice do tempo (como os jovens velhos de uma contracultura dos anos 1970 e 1980 de Caio Fernando Abreu em *Morangos Mofados*, que morrem tristemente como os velhos *quadrados* domados desde cedo pelo tempo, pelo real), quanto pelo indivíduo que mofa rapidamente diante das opressões do real (os jovens de que tanto falamos aqui, cuja decadência os finda ainda no ápice juvenil ou os arrasta lenta e ardidosamente até a velhice, como fez a depressão a Leonard Cohen, agindo como sua própria decadência<sup>125</sup>).

---

<sup>123</sup> Tradução livre: “Meus olhos ficaram pesados e meus lábios / Eles não puderam falar / Tentei me levantar, mas não consegui encontrar meus pés / Ela me tranquilizou de um jeito não familiar / E então ela me deu mais vinho de verão / Hum, vinho de verão”.

<sup>124</sup> Tradução livre: “Quando acordei, o sol estava brilhando em meus olhos / Minhas esporas de prata tinham sumido / Minha cabeça parecia duas vezes maior / Ela levou minhas esporas de prata, um dólar e dez centavos / E me deixou desejando mais vinho de verão / Oh, oh, vinho de verão”.

<sup>125</sup> Leonard Cohen sofreu, durante sua vida, por uma depressão cujo fato determinante para o acometimento do cantor, como traz sua biografia, foi a morte do pai ainda na infância de Cohen, quando tinha apenas nove anos.

Adotada por Lana num jogo valorativo de vaporosidade como efeito imagético e sintomático de uma questão abordada na música, essa opção estética e discursiva<sup>126</sup>, a comunicar-se com ferramentas fonográficas e imagéticas de ordem *cult* (a canção de Holiday, a contemplação da paisagem e nossa contemplação da paisagem mofada), indica a volta ou permanência da decadência do sujeito após a perda de seu novo encantamento. Não nos é permitido saber se esse processo se intensifica, o que podemos verificar, em contrapartida, em *Chelsea Hotel No. 2*, por meio da figura de Leonard Cohen.

Quando Lana regravou a canção de Cohen, este ainda estava vivo, mas a artista fez questão de atribuir a esse a essência vaporosa que ficaria guardada com ela, mesclando-a a elementos muito comuns em sua obra, como imagens tingidas de “efeito espelunca”, nas quais aparecem uma caixa de cigarros Marlboro (a exemplo da ode ao Parliament, em *West Coast*) e uma jovem que, hospedada no Hotel Chelsea (um famoso local de Nova York), acende desesperadamente um cigarro atrás do outro e tem sua decadência delineada por meio desse recurso e das imagens em tom “sujeira” em que aparece, banhadas, além do “efeito espelunca”, por um singelo apagamento de luz que ocorre de modo frequente no vídeo. Há ainda outros elementos: a fumaça do cigarro soltada frequentemente pela boca e que relembra o vapor materializado, o culto a uma caixa de fósforos (segurada delicadamente nas mãos; o que seria de um cigarro sem a possibilidade de acendê-lo e, assim, atingir, minimamente, seu status?) etc.

A canção também dá conta de abarcar essa ambiência retomando outros elementos direcionados para essa condição delineada no parágrafo anterior, como o sexo, que remete a uma ideia de “submundo”, “sujeira”, decadência, mas também, necessidade para se manter vivo. Há

---

<sup>126</sup> Dizemos “discursiva” porque essa adoção não é puramente estética. Os versos da canção de Billie Holiday dizem do ambiente psicológico de *Summer Wine*, da relação conturbada entre os personagens de Lana e Barrie e entre o relacionamento dos dois na vida pessoal, que não terminou bem. São os versos: “*When my love went away / Now everyday I star by saying to you / Good morning, heartache, what’s new? / Stop haunting me now*” (tradução livre: “Desde que meu amor foi embora / Agora, todo dia, eu acordo dizendo a você / Bom dia, dor no peito, quais são as novidades? / Pare de me assombrar agora”).

ainda o caso de outra relação problemática entre um “casal” e a decadência vista em ambos a partir dessa relação, a exemplo do videoclipe e da música anteriores, o que se faz perceptível no trecho: “*I remember you well in the Chelsea Hotel / You were famous, your heart was a legend / You told me again you preferred handsome men / But for me you would make an exception / And clenching your fist for the ones like us / Who are oppressed by the figures of beauty / You fixed yourself, you said: Well, never mind / We are ugly but we have the music*”<sup>127</sup>.

Mais uma vez, a incapacidade de ficar (como ocorrido em *Summer Wine* com a encantadora mulher do “vinho de verão”) e a simples pressão por partir são outros elementos responsáveis por revelar a decadência da mulher que se encontrou no hotel com uma aparente celebridade também decadente, turbulenta (o homem cuja fala é cantada, na primeira versão da música, por Cohen e que, depois, tem essa voz transferida para Del Rey): “*I remember you well in the Chelsea Hotel / You were talking so brave and so sweet / Giving me head on the unmade bed / While the limousine wait in the street / Those were the reasons and that was New York / We were running for the money and the flesh / And that was called love for the workers in song / Probably still is for those of them left / Ah but you got away, didn't you, babe? / You just turned your back on the crowd / You got away, I never once heard you say / I need you, I don't need you / I need you, I don't need you / And all of that jiving around / [...] I don't mean to suggest that I loved you the best / I can't keep track of each fallen Robin*

---

<sup>127</sup> Tradução livre: “Eu me lembro bem de você no Hotel Chelsea / Você era famosa, seu coração era uma lenda / Você me disse de novo que preferia homens bonitos / Mas, para mim, você abriria uma exceção / E cerrando o punho para aqueles que, como nós / São oprimidos por figuras de beleza / Você se corrigiu, você disse: Bem, não importa / Nós somos feios, mas temos a música”.

*/ I remember you well in the Chelsea Hotel / That's all, I don't even think of you that often*<sup>128</sup>.

Em meio a isso, há duas performances que chamam nossa atenção no videoclipe. Primeiramente, a performance da jovem no quarto do hotel, que surge segurando um cigarro com a mão posicionada de um modo que revela a cotidianidade no vício do produto, além do alinhamento narrativo contido na postura do rosto ao devolver a fumaça do cigarro tragado. Segundamente, a performance de Lana Del Rey, que não assume uma personagem neste videoclipe, o que é uma raridade em toda a sua produção audiovisual.

Neste último caso, a artista apenas dá voz a essa decadência e também canta de modo decadente, sentada em um palco, com o corpo deixado a ermo por um espaço deste local, que garante movimentação ou transitoriedade permissiva a Lana nessa discursividade da decadência – entrada permitida em um *gestual* da decadência. Seu corpo, embora não retome essa condição, abre margens para a melancolia imbricada a essa decadência, posto que, em sua performance, a cantora mantém o semblante melancólico em seu rosto. E Lana sinaliza, em sua voz, a dor sentida pela decadência, assim como seu sorriso sinaliza uma poesia embalada pela arte que respira uma nova forma de resistência, à frente da decadência e/ou das mortes, segundo a fase atual do discurso pop e semblante da melancolia de Lana Del Rey.

---

<sup>128</sup> Tradução livre: “Eu me lembro bem de você no Hotel Chelsea / Você estava falando tão corajosa e tão doce / Fazendo sexo oral em mim na cama desarrumada / Enquanto as limusines esperam na rua / Aquelas eram as razões e aquela era Nova Iorque / Nós estávamos correndo pelo dinheiro e pelo prazer carnal / E aquilo foi chamado de amor pelos compositores / Provavelmente ainda é para aqueles que sobraram / Ah, mas você escapou, não foi, querida? / Você apenas virou as costas para a multidão / Você escapou, eu nunca vou ouvir você dizer / Preciso de você, eu não preciso de você / Preciso de você, eu não preciso de você / E toda essa conversa / [...] Não pretendo sugerir que fui quem mais te amou / Não posso saber de cada pássaro que voou para longe / Lembro-me bem de você no Hotel Chelsea / Então é isso, não penso em você tanto assim”.

## 4.16 *Love e Lust For Life*: a poesia respira resistência

A composição fenomenológica do sorriso desponta como marca a partir do que chamamos de acontecimento Lana Del Rey na Era Trump. Na capa do álbum *Lust For Life*, de 2017, lançado em CD, LP e nas plataformas digitais, Lana se apresenta sorridente, denotando que o desejo pela vida vingou e tomou o espaço antes dedicado ao ovacionado desejo de morte, verificado nos produtos anteriores como utopia ou engano. Na contramão do que se esperava para *Lust For Life* – a indústria fonográfica e o cenário midiático em geral aguardavam um disco mais triste e sombrio (melancólico, pautado fortemente na depressão), em decorrência da vitória de Donald Trump (para a presidência dos Estados Unidos), figura rejeitada pela artista –, foi ofertado ao público um semblante mais celebrador, contaminado por um sentimento não apenas utópico (que embalava mortes anteriores), mas de esperança na vida, desejo pela vida (VIEIRA, 2019a).

A estética e a discursividade imaginadas e esperadas pela crítica, pelos fãs e por setores midiáticos também foram cogitadas por conta das atitudes de Lana durante a campanha presidencial e após a eleição de Trump, quando a cantora deu indícios, em seu *Twitter*, de que estava inclusa em um ritual mágico que objetivava destituir o presidente eleito. A posição política de Lana também foi percebida nos shows. Ela começou a abordar, em intervalos entre canções, a guinada conservadora nos Estados Unidos e em demais países e também falou de seu propósito de se fortalecer para apoiar as pessoas próximas a ela (Ibid).

No lançamento do álbum (julho de 2017 e, curiosamente, o mês da Independência dos Estados Unidos), que se instituiu como um acontecimento, o que foi reforçado nas discussões postas nas composições, como nas músicas *Change* e *Get Free*, no encarte do disco (em que Lana apareceu sorrindo) e nas atitudes de Lana à época, estendeu-se o acontecimento à própria musicista, que o embalou, ou seja, o acontecimento Lana Del Rey na Era Trump – o sorriso como rejeição ao governante, maior que a tristeza dos dias (que precisa agir como força motriz de re-

sistência, não como abalo posto no semblante). Acontecimento este sobre o qual a união de todos os elementos referidos acima – um discurso pop – foi legitimada e narrada pelo videoclipe da canção *Love*, primeiro *single* lançado de *Lust For Life* e responsável por trazer as discussões de forma mais clara.

Agora, o componente revelador do semblante da melancolia, a partir do sorriso, é outro: uma espécie de *rosto rebelde*, pós-*rosto depressivo* (nas formulações como conhecemos, embora ainda permaneça numa condição depressiva). Esse *rosto rebelde*, de teor *resistencial*, foi visto fortemente no videoclipe, sendo repetido à exaustão e em momentos importantes. Em *Love*, com um sorriso mais esperançoso que irônico, assim como na capa do álbum, responsável por sustentar uma feição destemida e positivista, feliz, Del Rey apresentou ao público uma música otimista e encorajadora. Isso se torna evidente porque:

Ao longo dos quase cinco minutos do videoclipe, a artista brada com sua voz [...] a necessidade de suplantação de um governo duro que havia acabado de se estabelecer. O desejo e sapiência da mudança estão atribuídos, por determinado grupo (fãs), a uma figura feminina, o mesmo feminino vilipendiado ao longo da história nos desmandos do conservadorismo. A canção da chamada “diva pop” e “diva [gay] depressiva do *indie*” também é entendida, nesse mesmo contexto, como uma mensagem de apoio aos fãs homossexuais – jovens, em grande parte – da artista, sendo o grupo LGBT, assim como as mulheres, também vilipendiado ao longo do estabelecimento de inúmeros regimes conservadores, como o que se instaurava à época do lançamento do clipe. (VIEIRA, 2019a, p. 4; grifos no original)

Como dissemos ao longo deste trabalho, é preciso haver tesão durante a luta. Um tesão que movimenta nosso sorriso, sobretudo esse sorriso advindo de um semblante melancólico (o sorriso é também melancólico; não revela uma ausência de melancolia – que permanece), e não um sorriso falseado, de bem-estar e conforto ou apaziguamento. E isso deve se estender aos jovens e a todos os outros que seguem afetados por uma imposição de padrões ou por conservadorismos em geral.

A obra de Lana também não está livre de críticas quando se volta ao público homossexual jovem, de modo abrangente, posto que Lana lança sua preocupação específica também a esse tipo de público e, a despeito de qualquer estratégia discursiva ou conceitual do desejo de Lana de manter-se jovem (uma busca por juventude e jovialidade, como veremos a seguir em *Love*), a crítica da vendagem pela cultura pop para os jovens e a crítica a sua obra como outra simples estratégia de controle (uma visão mais binária) estará sempre associada. O que se propõe com isso é considerar um cuidado entre estratégias que, aparentemente, são puramente agenciadas por uma espécie de “mão invisível” (a exemplo do que diz Adam Smith) e que falseiam a liberdade.

Lana entoa no início de *Love*: “*Look at you, kids, with your vintage music / Comin’ through satellites while cruisin’ / You’re part of the past, but now you’re the future / Signals crossing can get confusing / It’s enough just to make you feel crazy, crazy, crazy*”<sup>129</sup>. Presente em um estúdio tingido de preto e branco, cujo espaço logo é reconhecido como a lua, banhada por cores, a personagem da artista aponta os jovens como sustentáculos incontestes de uma linha de frente, uma vanguarda desenvolvimentista.

Para ela, esses jovens apresentam uma força que lhes dá a capacidade de sobrevivência diante das cruéis e trépidas transições executadas pelo tempo (algo percebido na “travessia dos sinais” – verso do clipe –, representada no audiovisual também por um cigarro a se queimar; fato este que indica metaforicamente a passagem do tempo, sobretudo pelo caráter conotativo elaborado por meio da fumaça que se esvai do cigarro). *Love* salienta, dessa maneira, sua primeira crítica ao presidente à época na condição de recém-empossado: era melhor o passado, até então vivido, mas interrompido por uma força bruta e percebido pelo interstício circunscrito por sujeitos afetados (como ela e seus fãs, homossexuais e mulheres) entre a saída de um governante e outro, de ideologias

---

<sup>129</sup> Tradução livre: “Olhem só ‘pra’ vocês, crianças, com suas músicas *vintage* / Vindas por meio de satélites enquanto viajam / Vocês fazem parte do passado, mas agora vocês são o futuro / A travessia dos sinais pode ficar confusa / É suficiente ‘pra’ fazer com que vocês se sintam loucos, loucos, loucos”.

discrepantes. Lana, por meio da personagem da canção, estabelece com isso que:

[...] passa a vigorar um tempo presente que precisa ser rejeitado por não apresentar a sonhada melhoria ou os desejos utópicos muito associados a movimentos de contracultura. Se o passado não pode retornar e o presente, da forma como se coloca, é incapaz de atender às expectativas, então o futuro deve urgir. Na sequência do videoclipe, as imagens se colorem quando os jovens surgem em meio a afazeres de seu cotidiano. O Sol [sic] invade um cenário *retrô*, estilo anos 1950, com carros, bares e roupas *vintage*. Em outro momento, skatistas dos anos 1990 se juntam a outros jovens, de outras décadas, que assistem à apresentação de Lana, feita da lua... O modo como o videoclipe se encaminha indica que os jovens foram selecionados para efetuar a mudança de que o planeta precisa, de modo a evitar o fim da Terra. Exilados em outro planeta, os jovens devem começar uma nova nação e garantir a sobrevivência da espécie humana. A necessidade de mudança aparece como algo inserido no inaceitável tempo presente, compreendido também, a partir da posse de Donald Trump, como o fim dos tempos, o apocalipse. (VIEIRA, 2019a, p. 5; grifos no original)

Reforçando seu discurso, a necessidade de mudança deve vir exata e unicamente por meio dos jovens (e o discurso comporta aqueles que se enxergam como jovens, jovens de concepções políticas, de espírito, progressistas), a quem a cantora dirige as seguintes palavras, inseridas na composição de *Love*: “[...] *it’s enough / To be young and in love*”<sup>130</sup>. Curiosamente, tais versos complementam o trecho “[...] *now you’re the future*”<sup>131</sup> e também os trechos “*Look at you, kids, you know you’re the coolest*”<sup>132</sup> e “*It doesn’t matter if I’m not enough / For the future or the things to come / ‘Cause I’m young and in love*”<sup>133</sup>, entoados mais à frente, nos quais o verbo “ser” (nas formas “são” e “sou”) é colocado num tempo presente que suplanta o presente atual (o real, verdadeiro).

<sup>130</sup> Tradução livre: “[...] é o bastante / Ser jovem e apaixonado”.

<sup>131</sup> Tradução livre: “[...] agora vocês são o futuro”.

<sup>132</sup> Tradução livre: “Olhem só ‘pra’ vocês, crianças, vocês sabem que são os mais legais”.

<sup>133</sup> Tradução livre: “Não importa se eu não sou o bastante / Para o futuro ou as coisas que virão / Porque eu sou jovem e apaixonada”.

Tem-se, com isso, uma espécie de alcance do tempo futuro, ou ainda de substituição do presente por outro tempo presente (um presente desejado), de uma mudança utópica que por fim se realiza e ultrapassa a ideia de vir a ocorrer um dia. Ao trazer uma noção de futuro (que deve urgir) para o tempo presente (substituir o presente atual e se tornar não somente o desejado, mas o real, efetivo) e trazer ainda menções ao passado, Lana (que novamente convoca a juventude para si e se afirma jovem, como nos versos acima) nos convida a apalpar minimamente essa celeuma de temporalidades, dadas por ela como supostamente isoladas, fragmentadas, mas, apesar disso, paradoxalmente circunscritas e unidas por ela mesma para atender a seus desejos de modernidade e avanço.

Ainda segundo essas percepções, oferecidas por nós desde outro momento (VIEIRA, 2019a, p. 7), em *Love*, o presente (real, verdadeiro, já instalado, não o futuro dado na canção e desejado, imaginado também como novo presente desejado, a substituir o atual), pelo fato de não atender aos anseios de Lana, seus ideais pressupostos, os quais o presente supostamente deve a ela, é colocado como o responsável por não se coadunar com um passado. E, por esse motivo, por não suprir essa expectativa, o presente também não atende satisfatoriamente aos desejos e previsões de um futuro elaborados por Lana. Por sua vez, o futuro passa a não ser mais o que era porque o presente também deixou de ser o que era pela perspectiva de desejo e imaginação do sujeito sobre o tempo e sua inserção nele e uso dele, aponta Wolff (2013). O autor nos diz ainda que o futuro deixou de ser o que era, deixou de ser futuro, porque o presente também deixou de ser presente: o presente passou e deu lugar a um *agora* encarado como “ex-futuro” e “presente mais atual”, visto um dia como futuro – mas que não chegou da forma aguardada por Lana.

A partir disso, podemos apreender, pela personagem da música, que os sonhos do futuro também precisam ser reinventados porque, ao deixar de ser algo, ao deixar de ser o que era, ao perder sua *essência*, ao passar e se tornar passado, o presente deixou de preparar, no tempo hábil que Lana esperava e que fez caber a ele, o que possibilitaria a concretização dos sonhos fomentados por ela. Por conseguinte, essa frustração e fis-

sura gerada guia a artista a lembrar de forma nostálgica e sentimental o que passou, restando, como opção, reinventar as expectativas do futuro e fertilizar seus sonhos novamente – situação descrita por Wolff (2013):

[...] para poder viver no presente, devemos a todo instante nos voltar para o porvir [até mesmo porque o futuro se tornará presente, destacamos]. Mas devemos também, e pela mesma razão, nos voltar a todo instante para o passado [porque o presente se tornará passado, acrescentamos aqui]. Temos necessidade tanto de nossas lembranças como de nossas esperanças. Pois forjamos nossa identidade a partir de lembranças e desejos. (WOLFF, 2013, p. 44)

O cenário de imbricações temporais que Wolff nos apresenta é atestado no videoclipe no momento em que os olhos de Lana se colorem e iluminam o vídeo de modo mais vigoroso, iluminando também o novo planeta, a ser ocupado pelos jovens (os paladinos da mudança, os mantenedores do progresso). O mundo pertence aos jovens: “*The world is yours [kids] and you can’t refuse it / Seen so much, you could get the blues / But that don’t mean that you should abuse it / Though it’s enough just to make you go crazy, crazy, crazy*”<sup>134</sup>. Agora, o novo mundo é aquele para o qual eles viajam imediatamente – pois não há mais tempo a perder – por meio de seus carros antigos (em outro ato de mistura de temporalidades), que flutuam no espaço sideral. Aqui, acentua-se o conflito temporal: se, por um lado, as relíquias do passado (os próprios jovens) são levadas para o novo mundo, contaminado por um sentimento nostálgico, e o passado precisa se efetivar no presente e no futuro, a mesma figura dos jovens possibilitará a mudança, a atualização, permitirá que a “novidade” desejada se efetive – embora, para tanto, o “novo” não seja, de fato, novo.

Próximo ao fim do clipe, surgem elementos como o semblante esperançoso e próspero de Lana – de que tanto falamos nesta fase de sua carreira e que vem para ficar como marca de uma nova geração da melancolia –, uma provocativa piscada de olhos (feita de modo a parecer

---

<sup>134</sup> Tradução livre: “O mundo é de vocês [crianças, jovens] e vocês não podem recusá-lo / Vocês viram tanta coisa e poderiam ter ficado tristes / Mas isso não significa que vocês deveriam abusar / Embora seja o bastante para fazer vocês enlouquecerem, enlouquecerem, enlouquecerem”.

que estava em combinação um segredo com os jovens) e um sorriso mais acalentador e venturoso (como visto na imagem no fim desta subseção). O término do clipe é o término da história, a concretização do desejo: a chegada ao novo mundo, a comemoração e uma alegoria indicativa da reprodução da espécie (uma conexão sexual figurativa entre os jovens).

Esses elementos legitimam a narrativa do acontecimento Lana Del Rey desde o início da Era Trump, o que reconfigura seu próprio discurso dentro do pop naquilo que se pode apreender de sua melancolia. Aqui, além dos acréscimos e das releituras de sentido que estabelecemos nesta análise, fazemos uma discordância de nosso trabalho anterior (VIEIRA, 2019a), reformulando nosso pensamento, e ressaltamos que, nos álbuns iniciais, era impossível ver a artista ou sua personagem sorrir para desejar pela vida (o sorriso poderia aparecer em certos momentos e com menor frequência, mas não nesse sentido, e tampouco se configurando como um acontecimento, de sentido político) e apresentar motivos para lutar e continuar em movimento, sacrificando um desejo de morte. Em tom mais celebrador, graças ao sorriso que firma este acontecimento, afastando-se do tempo sombrio da Era Trump, Lana reage com ânimo e força, entra para o combate e rejeita o abatimento provocado *nos seus* pelas tristezas do mundo.

Abandona-se “[...] o *guilty pleasure* pop que teve a coragem de jamais cantar algo alegre [...] e que a cada disco cria uma sonoridade mais lenta [?]”<sup>135</sup>, mais circular e mais repetitiva: o demônio-da-guarda das

---

<sup>135</sup> Nesse ponto, faz-se necessário estabelecer uma pausa para um esclarecimento: a obra de Lana Del Rey não caminha para uma adesão ao referido “*guilty pleasure* pop” em sua segunda fase, instaurada com o sorriso. A melancolia abre-se a novos sentidos, assumindo uma ideia de felicidade possível, e reforça o já presumido teor *resistencial*; agora, entretanto, de forma mais clara. Não há, portanto, uma lentificação de sonoridade a partir de *Lust For Life*. Com *Norman Fucking Rockwell!*, prevalece o uso de uma mistura de melodias, de arrastadas a mais animadas, cujos videoclipes seguem pautando-se pelo sorriso, a exemplo do que se inicia com *Love*. Surge como exceção a música *Hope Is a Dangerous Thing For a Woman Like Me To Have – But I Have It*, uma ode à tristeza, que tem Sylvia Plath como dimensão espectral *vaporificada*. A percepção de Barbosa (2017) data da época dos quatro primeiros álbuns, *Born To Die*, *Born To Die: The Paradise Edition*, *Ultraviolence* e *Honeymoon* (este já com algumas variações, como *High By The Beach*), e sua referida produção textual se encerra antes do lançamento de *Lust For Life* e do momento em que Lana desponta como um acontecimento na indústria com *Love*, por conta do sorriso. E reiteramos que o discurso pop da artista se firma no videoclipe, mais precisamente do que apenas na canção, de modo que o sorriso quebra a lentidão das melodias.

bichas tristes” (BARBOSA, 2017, p. 144; grifos no original). E, nesse gesto de abandono tomado por Lana, mais uma crítica, vemos reforçar a ideia de que tristeza não é melancolia, conquanto midiaticamente exista uma confusão deliberada entre ambas e embora, num primeiro momento, a tristeza, aliada da depressão e do espírito da rebeldia, possa ser entendida, portanto, como componente da melancolia na primeira fase percebida por nós.

Aqui, entretanto, a tristeza é jogada para escanteio em seu sentido paralisante. Interessa a Lana, agora, fazer da tristeza a resistência dos dias. Para isso, a tristeza residirá no corpo, tal como residia antes. Porém, há uma força maior que a tristeza a ser estampada no *rostro depressivo* (agora *rebelde*) e, conseqüentemente, no *corpo melancólico* – o sorriso. Adquirido e exposto em forma de contemplação, esse sorriso é a felicidade não vendável, a inoperosidade do *corpo melancólico*, que, aqui, dá-se justamente pela contemplação de si e do mundo (o mundo a ser contemplado em *Love*; o novo mundo).

Por essa contemplação, fica ainda mais claro o que enxergamos como a estética comunicacional emancipatória e intempestiva do discurso pop dos videoclipes de Lana Del Rey: resgatar valorações afetivas (a felicidade) e corporais (o sorriso), num segundo pensar do semblante da melancolia, e tomá-las como possibilidades de comunicação (LOPES, 2007, p. 24). Pensamos uma experiência estética possível em *Love* como atributo potente de transformação de si em uma estética comunicacional discursiva, a estética de comunicação emancipatória, intempestiva e legitimadora de seu discurso pop, pautada pela *experenciação* do semblante da melancolia em Lana Del Rey e desse corpo que se dá a ver por meio de sua contemplação em dois atos. O primeiro, a partir dos jovens convocados por Lana no videoclipe. O segundo, a partir de nossa própria contemplação desse *corpo melancólico* que se centraliza no audiovisual, constituindo-se como uma matéria aberta de compartilhamentos e significantes, de sentidos (que se fazem e desfazem, posto que não residem nessa estética; ela se abre a eles), não se restringindo a uma ilusória e binária passagem de informações.

Em *Lust For Life*, temos a mesma situação sendo desenhada: os afetos, na qualidade de sentidos possíveis, emergem como outros sentidos evocados, surgem da relação entre o videoclipe e nossos corpos, atingindo-nos sensivelmente, assim como afetos de outras ordens atingiram o corpo de Lana, possibilitando-lhe transfigurações em melancolia que não são fixas, mas variáveis. Agora vemos em *Lust For Life* uma melancolia que também se pauta pelo sorriso e por um desejo de sobrevivência que não deve ser tomado pela aceitação de migalhas, mas sim, pela aceitação de uma vida íntegra, na qual não haja mais a perda de nenhuma pessoa “nossa” – os bons, que morrem jovens, como dizem os primeiros versos da canção. No videoclipe, juntamente com esses primeiros versos, Lana aparece como uma cantora, em um estúdio de Hollywood. Ela deixa a apresentação e foge. Fora do estúdio, encontra-se com seu provável amado, interpretado pelo musicista The Weeknd, que canta a música com Lana.

Antes disso, é importante ressaltar o ponto de partida do videoclipe, o interior dos olhos de Lana. Assim como em *Love*, a artista tem a sapiência da verdade e é responsável por levar uma mensagem ao mundo, sobretudo aos jovens. Mais à frente, quando se encontra com seu amado do lado de fora do *set* de gravação, ambos sobem escondidos no letreiro de Hollywood, como uma espécie de ato de rebeldia, subversão, como se estivesse a pisar na indústria que os oprime. Não há, entretanto, uma exibição da depressão. Há, pelo contrário, uma depressão que não exposta, é coberta pela rebeldia e, mais ainda, pelo sorriso, por um *real* desejo de felicidade. Também não há, no semblante da personagem de Lana, um apelo às frivolidades, com exceção da vestimenta *retro* (anos 1950/1960, embora o clipe pareça ser ambientado nessa época) usada pela personagem Lana Del Rey, que aparenta indicar uma falsa e construída personagem, a exemplo das críticas que se dirigem à artista.

Outra exceção é a utilização de um “efeito espelunca” na filmagem, como a falha na gravação durante a apresentação de Lana em Hollywood, que pode ser explicada pela saída intempestiva da artista do estúdio, no qual ela aparentemente se apresentava ao vivo. Trata-se de

uma cena comum para transmissões antigas quando as imagens saíam do ar. Em seguida, sobre o letreiro de Hollywood, Lana e The Weeknd protestam contra a ofensiva direcionada à felicidade dos seus: “*Climb up the H / Of the Hollywood sign, yeah / In these stolen moments / The world is mine (doo wop, doo wop) / There’s nobody here / Just us together (shadoop, shadoop) / Keepin’ me hot / Like July forever / ‘Cause we’re the masters of our own fate / We’re the captains of our own souls / There’s no way for us to come away / ‘Cause boy, we’re gold, boy, we’re gold / And I was like / Take off, take off / Take off all your clothes / [...] They say only the good die young / That just ain’t right / ‘Cause we’re having too much fun / Too much fun tonight, yeah / And a lust for life (and a lust for life) / [...] Keeps us alive (keeps us alive)*”<sup>136</sup>.

Agora, o “desejo pela vida”, aliado forte do sorriso da artista e de suas personagens, dá o tom da nova modalidade de sobrevivência: a resistência pela poesia, pela felicidade. Exemplos claros disso são as tentativas de destruição da arte e da poesia pelo anti-intelectualismo mais odioso estimulado no mundo ao longo da década de 2010, sobretudo nos últimos anos. A poesia é a força motriz da subversão. Basta olharmos para exemplos mais próximos de nós, não é preciso ir tão longe, que teremos certeza disso; um caso específico desta situação é a presença do cineasta Cláudio Assis<sup>137</sup>, que nos convida a explorar uma relação intrínseca entre poesia, subversão e sobrevivência. A poesia, a subversão, o desejo pela vida, o sorriso, a alegria, a felicidade não vendável e não controlável: é nessa combinação que reside o inoperoso, o encontro desejado por Lana e por sua emancipação e intempestividade.

<sup>136</sup> Tradução livre: “Subo no H / Do letreiro de Hollywood, sim / Nestes momentos roubados / O mundo é meu (*doo wop, doo wop*) / Não há ninguém aqui / Apenas nós, juntos (cale-se, cale-se) / Me mantendo aquecida / Como se fosse julho para sempre / Porque nós somos os mestres de nossos próprios destinos / Somos os capitães de nossas próprias almas / Não há como fugir disso / Porque, garoto, nós somos de ouro, garoto, somos de ouro / E eu falava coisas tipo / Tire, tire / Tire todas as suas roupas / [...] Eles dizem que só os bons morrem jovens / Isso não está certo / Porque nós estamos nos divertindo tanto / Nos divertindo tanto essa noite / E o desejo pela vida (e o desejo pela vida) / Nos mantém vivos (nos mantém vivos)”.

<sup>137</sup> Podemos pensar na entrevista do cineasta para o programa *Matador de Passarinho*, de Rogério Skylab, no Canal Brasil. O diretor nos desperta para os desconcertos da modernidade no Brasil e denuncia a podridão de um *tempo*. Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8K4neRnhIoM>.

Assim, *Lust For Life* poderia caminhar para o mesmo entendimento de Iggy Pop ou do filme *Trainspotting* (cujas cenas foram utilizadas na produção do clipe da música do artista do Michigan), nos quais o desejo pela vida é uma artimanha para se manter vivo pelas “sujeiras” que um ser humano é capaz de nutrir, sendo estas, características da modernidade, a única coisa a fazer os indivíduos sentirem-se vivos. Entretanto, o clipe de Lana explora uma chave irônica e se rejeita a propor uma sobrevivência em meio ao conservadorismo. Para Iggy, se esse *tempo moderno* e suas armadilhas nos fazem sentir a escória do mundo, como também argumentam personagens do filme de 1996 de Danny Boyle, então faremos nossa sobrevivência da sujeira em que a modernidade se resume.

Classifica essa ironia em Lana o sorriso, que pode ser compreendido aqui como o maior elemento desse caráter intempestivo – a intempestividade-mor. Próximo ao fim, Lana exhibe, ao lado de The Weeknd (deitados, escondidos, sob o letreiro de Hollywood), um sorriso. Este mesmo sorriso acontece em outros momentos do clipe de *Lust For Life*, mas não de modo tão forte como no fim, depois que a artista canta – ainda recorrendo aos elementos clássicos de sua obra (o garoto descolado da banda) e “contaminados” pelo mercado, o que garante a emancipação – o poder de resistência e revolução pelo sorriso, pela felicidade, que suplantará a noite, o sombrio, e trará céus azuis para sempre: “*We dance on the H / Of the Hollywood sign, yeah / ‘Til we run out of breath / Gotta dance ‘til we die (doo wop, doo wop) / My boyfriend’s back / And he’s cooler than ever (shadoop, shadoop) / There’s no more night / Blue skies forever / ‘Cause we’re the masters of our own fate / We’re the captains of our own souls / So there’s no need for us to hesitate / We’re all alone, let’s take control*”<sup>138</sup>. Próximo ao fim do videoclipe, surge novamente a temática do Planeta Terra e a mesma preocupação de Lana verificada em *Love*: a luzes que iluminam o planeta, de cada local, de casa, de cada sujeito e em cada parte da Terra,

---

<sup>138</sup> Tradução livre: “Nós dançamos no H / Do letreiro de Hollywood, sim / Até ficarmos sem fôlego / Temos que dançar até morrermos (dançar *doo wop*) / Meu namorado está de volta / E está mais legal do que nunca (cale-se, cale-se) / Não há mais noite / São céus azuis para sempre / Porque somos os mestres de nossos próprios destinos / Somos os capitães de nossas almas / Não há motivo para hesitarmos / Estamos sozinhos, vamos tomar o controle”.

vistas do sistema solar, surgem “desenhadas”, na litosfera, formando o símbolo da paz (como mostra o videoclipe de 4:40 minutos até o fim). Desse modo, encerra-se a narrativa elaborada aqui por nós, alinhando poesia, resistência e paz.



# CAPÍTULO 5

## O DESENROLAR DE UMA NARRATIVA

Construir uma narrativa que se mostrasse apta a abarcar a complexidade aqui tratada a respeito da obra de Lana Del Rey não se mostrou, no início, uma tarefa fácil. Como lidar com 22 videoclipes, cada qual com suas especificidades, e de modo que pudéssemos analisá-los pelos dois vieses que abordamos aqui (depressão e rebeldia)? De antemão, mantivemos a ideia de subverter toda a ordem de lançamento dos videoclipes, trazendo outro fio condutor, como no sentido de construções acerca da morte, mas para, através disso, elaborar a narrativa que enxergamos, uma narrativa possível. A produção audiovisual de Lana Del Rey, com seus videoclipes, não deve ser linear para sempre, não pode ser assim e somente dessa maneira enxergada.

Não é possível mudar, entretanto, o sorriso, que marca o surgimento de outra fase do semblante da melancolia. Apesar disso, o próprio sorriso surge em momentos anteriores à altivez verificada em *Love*, mostrando essa necessidade de rompimento do linear do fio da narrativa que perpassa os videoclipes. Por esse sorriso, conseguimos enxergar o ponto ao qual deveríamos chegar – e chegamos. A partir dele, fomos capazes de estabelecer uma narrativa que estivesse habilitada a percorrer seu próprio semblante da melancolia pelas categorias de análise aqui elencadas – depressão e rebeldia. Nesse ínterim, outra categoria emergiu com força entre as duas primeiras, a morte, mas, por questão organizacional, optamos por deixá-la percorrer as duas categorias anteriores, já que ela assim se fez perceber por nós.

Isso não quer dizer que depressão e rebeldia estiveram apartadas. Pelo contrário, na depressão do rosto descontente, na rebeldia da decadência, entre tantos outros aspectos que se atravessaram, nosso objetivo sempre foi perceber as afetações entre essas categorias para, com isso,

explorar o espectro, a legitimação, a intempestividade e, sobretudo, a emancipação (pela inoperosidade, principalmente, dita pelo norteador Giorgio Agamben – ao menos um ponto de referência neste trabalho, por conta das questões postas) de um discurso pop que condena o ódio gerado em nós pelo real intimidador de Alain Badiou, especialmente no papel da “economia libidinosa” do capitalismo tardio, como diz Žižek (2012a), mais um norte, trazendo uma de nossas principais ideias, senão a mais importante: que não é de hoje e tampouco raridade que esse chamado capitalismo tardio, a “sociedade de consumo”,

[...] não é mais a Ordem sustentada por alguma Proibição fundadora que demanda ser transgredida em um ato heroico – na perversão generalizada do capitalismo tardio, a própria transgressão é solicitada, somos diariamente bombardeados por *gadgets* e formas sociais que não apenas nos permitem viver nossas perversões, mas que, até mesmo, incitam diretamente novas perversões. (ŽIŽEK, 2012a, p. 84; grifo no original)

É exatamente essa a problemática sobre a qual nos detivemos aqui: pensar a emancipação pelas rédeas mercadológicas e pensar, dentro disso, as contradições, como o discurso pop afetado por seu desejo de emancipação e aprisionado pelas rédeas do mercado, que podem, até mesmo, promover essa emancipação. Quanto a uma certeza do *real* sentido dessa emancipação, a isso jamais chegaremos. Entretanto, fomos capazes de perscrutá-la metodologicamente aqui e, a partir disso, perceber suas implicações dentro da obra de Lana, dentro da cultura pop e em direcionamento à “epidemia da solidão gay”, que não é apenas a percepção de um tempo, mas também, uma noção indicativa dessa mesma problemática, como a diferença ditada para ser consumida e a diferença ontológica do sujeito, ou como a solidão imposta pelo real (por força e isolamento ou por desejo incentivado por esse real, como algo consumível) ou a solidão também *essencial*, a solidão de Dunker (2017). A solidão aqui trabalhada, para além de seu próprio sentido, uma afetação/consequência gerada por esse *tempo moderno* que se espalha de modo “epidêmico”, pode ser entendida como uma metáfora ou extensão dos problemas comuns sentidos pelas pessoas impactadas por esse *tempo*.

Fizemos questão de trazer, também, para além das categorias de análise, outros atributos que acreditamos compor o discurso pop de Lana Del Rey e essa tríade *espectro – legitimação – estética/intempestividade*, que o envolve. Por isso, trabalhamos, dentro das análises, questões como o etéreo (ou espectro), a *videocolagem*, o “efeito espelunca”, a performance do *corpo melancólico*, a inoperosidade, a nostalgia, o *retrô*, entre outros. Em cada subtítulo dos subcapítulos de análise há uma espécie de resumo ou anúncio dessas questões que foram apresentadas. Igualmente, trouxemos, em cada subcapítulo de análise, os elementos listados acima, a partir da perspectiva a ser trabalhada em cada videoclipe, dupla ou trio de vídeos, e apresentamos as categorias de análise e esses outros elementos dessa forma, dentro da narrativa que construímos, no sentido de evocar uma experiência estética nossa em torno desses vídeos, que guia para a estética comunicacional do discurso contido nos vídeos, aquilo que se apresenta a nós.

Por isso, preocupamo-nos em adiantar questões conceituais, mas nunca as deixar isoladas. Sempre tivemos como norte a obra de Lana, por isso a recobramos ao longo de toda essa obra, e não somente nas análises dos vídeos. Gostaríamos, portanto – e por esse motivo utilizamos essa estratégia –, de ter promovido uma experiência possível também a partir dessa narrativa e de nossas análises, não apenas uma simples aplicação de conceitos adiantados. Julgamos ter concluído com sucesso nosso objetivo de retomar autores e inseri-los em nossas “traduções” desses vídeos, feitas de modo bem *sui generis*, ou qualquer outra nomeação que se puder dar a essas análises idiossincráticas que nos arriscamos loucamente a fazer.

Essas referências entraram na narrativa que construímos com os vídeos, divididos ou analisados isoladamente, e nos ajudaram a *experienciar o corpo melancólico* de Lana Del Rey, pensando *comunicacionalmente* o semblante da melancolia, que tanto *me* afeta – enquanto pesquisador e sujeito e ao misturar tudo isso e me lançar nessa empreitada. Reconheço que há uma dificuldade em compreender inúmeras coisas elencadas, da relação entre a “epidemia” de Hobbes (2017), pensada por

pesquisadores de diversas áreas e instituições do mundo, e o discurso pop, passando pelos sujeitos da “epidemia” e pelo público de Lana, às diferentes composições de morte e, talvez, sua principal adversidade: o sorriso. Mas a ciência existe para isso, para ver o que nos escapa ou ludibria com sua negação inicial. Negar foi um processo de que precisei abdicar quando *insights* e resultados apareciam para mim após uma série de cruzamentos e diálogos entre referências variadas, como enxergar que não há nada mais só que o semblante da melancolia de Lana e a vaporosidade de cada referencial evocado pela artista. É triste dizer isso, embora eu reconheça, hoje, mais fortemente, uma possibilidade de alegria – e entre os vivos (sim, no meio do real) e o espectral.

Tudo isso refletiu até mesmo no título do trabalho, bem como em todo o processo de escrita da pesquisa. Reflexões também foram sentidas na forma como encarei determinadas questões, como a conceituação de um *gênero videoclíptico* nas mãos de Lana, especificamente – o que jamais poderia ganhar definições tecnicistas ou tecnocratas –, e a concepção, em termos científicos – e poéticos – da *Stimmung* vaporosa<sup>139</sup> do discurso pop, um dos elementos, ao mesmo tempo, mais e menos palatáveis de todo o trabalho, mas, sem o qual, seríamos incapazes de traçar um por cento das discussões aqui tensionadas. Não poderia haver um abismo entre as discussões de cunho mais teórico dessa *Stimmung* e de outras teorias e hipóteses, minhas ou não, e nada disso funcionar dentro das análises ou, antes disso, dentro da própria obra de Lana, trazida para discussão em todo o trabalho, como já destacamos.

Pensar a obra de Lana Del Rey, seu discurso pop a partir dos videoclipes (ou o discurso pop dos videoclipes, como também destacamos) e a carreira de Lana Del Rey como um todo, atendo-se a questões específicas, não é um trabalho ligeiro, requer um processo aprofundado de discussão e mergulho em suas citações, evocadas no mesmo sentido *benjaminiano* posto na epígrafe deste livro. Respirar a vaporosidade e

---

<sup>139</sup> O trato com essa *Stimmung*, na seção 1.3, e a discussão “filosófica” – se assim a pudermos chamar – do exílio, que se volta a essa *Stimmung*, em *As Cinzas de Gramsci*, de Pier Paolo Pasolini, na leitura de Alain Badiou, foram, *para mim*, os momentos mais tristes, duros, prazerosos, *orgasmáticos* (o tesão não poderia faltar), epifânicos e belos (poéticos, de ascensões de *verdades*) de *minha* escrita.

envenenar-se docemente com essa dimensão espectral é uma loucura científica, metodológica, de pesquisador, de fã, de uma curiosidade torpe e assimétrica, que não dará respostas e será capaz de nos deixar, por um instante, satisfeitos. É um pequeno passo, mas que também sustenta o incômodo nele e com ele gerado.

## 5.1 Um canapé *gourmet* de imagens *versus* uma “estética Sundance”

A vaporosidade pode ser considerada um dos principais elementos condutores da narrativa traçada nesta obra. Se pensarmos em suas manifestações por meio de conceituações como o espectro (o vapor irrespirável por aqueles contaminados pela paranoia moralista), a vaporosidade assume, na obra de Lana Del Rey, uma proximidade com o que meu orientador gostou de chamar – acredito eu –, em uma de nossas orientações, de “estética Sundance” de um período. Muito próxima a uma corrente do cinema independente americano, com filmes pautados pelo preto e branco e outros filtros poéticos, alinhados a um efeito embaçado (uma estética do embaçado), uma espécie de “efeito espelunca”, como imagens utilizadas nos videoclipes de Lana, sobretudo com as *videocolagens*, a vaporosidade (e essa “estética Sundance”) faz com que um grupo de imagens dos videoclipes de Del Rey carregue essa estética comunicacional ou esse dispositivo de sentido performático do *sentir* rebelde, seleta.

Na contramão desse grupo, está outro conjunto de imagens, servidos juntamente com os demais, aparentemente em modo de um engano discursivo contente, proposital, como se estivesse a proteger o segundo grupo. Ou, sob a ótica mercadológica mais crua, como se este grupo se propusesse a sugar o anterior e, por meio de sua estética, esconder-se. Esse grupo visto mais fortemente quando Lana acede à cultura pop e abandona as *videocolagens*, antes de se aproximar delas novamente em

trabalhos do álbum de 2019, pode ser entendido e acionado na mesma chave do que chamamos de uma estética ou linguagem videoclíptica *Pepsi-Cola*.

Servidos *gourmetizadamente* como canapés em bandeja, para enganar aqueles que são incapazes de se servirem do vapor (como uma própria concessão ao mercado, à cultura pop), esses agrupamentos imagéticos são, entretanto, violentos. Carregadas de um anseio incontrollável por sentidos, por novas definições, as imagens falsamente vaporosas, como vimos em muitos videoclipes (como em *Shades Of Cool*), buscam trazer a pluralidade de sentidos que as *videocolagens* são capazes de carregar, haja vista sua transitoriedade por objetos (utilização em vários meios) e, por conseguinte, transitoriedade de sentidos. É a pura metáfora do salgado de festa que parece carregar consistência, substância, mas, no fundo, trata-se apenas de um canapé *gourmet*. Poderíamos brincar e dizer que o canapé já é algo *gourmet*, todavia, pensando escatologicamente a história dos canapés, um *gourmet* revelaria ainda mais a violência, a fome desenfreada, a insaciedade, ao denotar justamente seu franzino tamanho em meio à amplitude de uma bandeja no início de sua história (embora a domine por sua imponente beleza magnificente e cromoterápica no suporte seco de prata ou metal qualquer) e denunciar, em seu fim, sua incapacidade de saciar o estômago, o desejo daquele que tem fome, e, assim, sua ineficiência em gerar qualquer *merda* de sentido.

Essa metáfora do canapé não é nova. Estava por trás do conceito do programa *Canapé Vh1*, exibido pela extinta Vh1 Brasil, da tevê por assinatura. A atração tinha como objetivo combinar a imanência cromoterápica de videoclipes da música pop, substituindo o desejo de vapor e a incapacidade de inalá-lo por uma falseação de cores e mistura de sentidos. Basta olhar para a abertura<sup>140</sup> do programa para se ter uma noção do que se tratava – uma vinheta estilizada pelo *neon* pós-*synthpop* ou servido deste. E, não obstante seu apelo por sentidos, o atributo *essencial* do canapé estava presente no programa em sua própria formatação: imbricar insaciedade com imanência, aparentar satisfação e, no fundo,

<sup>140</sup> Vinheta de abertura do *Canapé Vh1* disponível em: <https://vimeo.com/15024306>.

ser incapaz de saciar ou gerar qualquer sentido que o vapor acabaria por conseguir contemplar.

No Brasil, o programa conduzia boa parte da manhã da Vh1, abrindo espaço para outros blocos de videoclipe que poderiam ter o mesmo nome, o que não fazia diferença. Diferentemente de blocos marcados e sintomáticos da emissora da Viacom e do Grupo Abril, como o *Clipes Pra Levantar* (manifestação da vaporosidade na música pop pela recorrência à nostalgia do *synthpop* como “efeito espelunca” nas imagens, “coladas” a um arranjo também nostálgico ou melancólico; o programa exibia, em sua maioria, ao longo dos anos 2000 e meados de 2010, videoclipes dos anos 1980 e 1990 – quando se tem, inicialmente, nessas duas décadas, a prevalência do *synthpop*, que se mistura ou se rende, secundamente, ao *neon*) e o *Kaos Brasilis* (programa que exibia clipes brasileiros e os vendia por meio de uma estética *vaporwave*, antes da reformulação da atração e do canal em 2013/2014), como mostram as vinhetas<sup>141</sup> de abertura desses programas.

É a essas imagens do vapor que nos interessa, como ponto de partida de condução da narrativa videoclíptica de Lana Del Rey, construída aqui, localizar o etéreo, o espectro. Aqui, buscamos pensá-las como imagens que desmistificam ilusões de um romantismo contido no trabalho de autoria de Lana ou de uma indústria cultural, a partir do que nos aponta Stam (1981). Ao se valer de uma série de *videocolagens*, de uma série de autores, a artista brinca com uma explosão de sentidos, de novas ilusões, promovendo justamente uma comunhão ou um embate entre esses autores. Ao mesmo tempo, as *videocolagens* denunciam e desmistificam a beleza ilusória de sentido do canapé e uma espécie de mimetismo contida nestes, mas que não recai ao sentido do pastiche. Stam nos apresenta uma ponderação relevante sobre isso a partir de sua leitura de Honoré de Balzac:

---

<sup>141</sup> Vinheta de abertura do *Clipes Pra Levantar* disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bowcH8nbirY>. Anteriormente, havíamos disponibilizado, até a defesa desta dissertação, as vinhetas de abertura do *Kaos Brasilis*, antes e após reformulação. Agora, está disponível apenas a vinheta após a reformulação: <https://youtu.be/2kl6QP2e0vU?t=30>.

Em *Illusions Perdues* Balzac antecipa-se a Sartre, ao expor falsas concepções românticas sobre a situação real do artista. E com muita ironia faz passar pela mente apaixonada de Madame de Bargeton os seguintes pensamentos: “[...] homens geniosos não tinham irmãos nem irmãs, nem pais nem mães; as grandes obras que deveriam edificar para impor-lhes um ego aparente... O gênio era apenas si mesmo; ele era o único juiz de seus recursos, pois só ele conhecia o fim”<sup>142</sup>. E assim Balzac ridiculariza a solidão suspeita e as posturas wertherianas do artista romântico. Desmistifica aquela visão do artista altamente solitário, autônomo, inteiramente desvinculado de seu mundo ou de seu público, criador de obras-primas das quais só ele possui a chave. (STAM, 1981, p. 120-121; grifos no original)

Assim, destituem-se o caráter autoritário e impositor das imagens e o suposto papel de gênio do artista, possivelmente atribuído a Lana Del Rey por determinadas composições, vide suas associações às vaporosidades e *videocolagens*. Traz-se novamente para a artista a importância das referências por ela acionadas, de modo que essas referências também foram acionadas por outras citações/inspirações. Não há poesia sem seu mundo exterior e sem o interior de cada um, tocado pelo mesmo exterior sob nuances das mais variadas. Desloca-se, assim, a ideia de centralidade da autoria e abre-se a natureza das imagens a um rol de compar-

---

<sup>142</sup> Tradução nossa. Cf. Sartre (1948, p. 154-155) apud Stam (1981, p. 121): “A l’entendre, les hommes de génie n’avaient ni frères ni soeurs, ni pères ni mères; les grandes oeuvres qu’ils devaient édifier leur imposer un apparent égoïsme... Le génie ne relevait que de lui-même; il était seul juge de ses moyens, car lui seul connaissait la fin”.

tilhamentos, como a pensar – já dito aqui anteriormente<sup>143</sup> – não que as imagens possuem os sentidos, mas podem transformar-se em donas de seus sentidos, ao se abrirem a sentidos múltiplos atribuídos a elas. É esse o romantismo desmistificado em *Illusions Perdues*, sob a ótica de Stam, tal como o romance desmistificado em *Don Quixote*, isto é, as representações que se constroem para e pelas imagens como modelos:

Todos nós, como *Don Quixote*, estamos circunscritos a “esquemas de representação” obsoletos, mesmo que nossos esquemas não sejam tão idiossincráticos ou tão exclusivamente literários como os dele. E, como ele, projetamos a linguagem antiquada e as ficções obsoletas de eras passadas para o presente. Evocamos mentalmente os mitos do passado para que possamos entender nosso próprio tempo<sup>144</sup>. Se, por um lado, já não mais acreditamos nas idealizações da literatura de cavalaria, por outro continuamos acreditando em símbolos sagrados, fórmulas legais e superstições herdadas do passado. Disfarçada com a neutralidade aparente do “senso comum”, a ideologia estrutura e orienta nosso pensamento e comportamento. Assim como *Don Quixote*, vemos prostitutas e imaginamo-las Dulcinéias, pois a ideologia, afinal, adulterou nossa relação com o mundo. (STAM, 1981, p. 118; grifos nossos)

Em qualquer sistema de representação que desempenha um papel histórico (e político, acrescentamos) dentro de cada sociedade, como

---

<sup>143</sup> Como fizemos ao acionar Gumbrecht (2010; 2015) e Cardoso Filho (2010), ao nos alertarem para a pluralidade e mobilidade de sentidos, e fazemos novamente ao convocarmos Paz (1982), que nos diz que há mais sentidos na figura de Antígona, despedaçada entre a piedade divina e as leis humanas, do que poderíamos imaginar. Como a cólera de Aquiles, nada simplista e um exemplo de união conjugal dos opostos: “[...] o amor por Pátroclo e a piedade por Príamo, o fascínio ante uma morte gloriosa e o desejo de uma vida longa. Em Sigismundo a vigília e o sonho se enlaçam de maneira indissolúvel e misteriosa. Em Édipo a liberdade e o destino... A imagem é cifra da condição humana” (PAZ, 1982, p. 119-120). No mesmo caminho, está Marzochi (2012), ao trazer exatamente pela ótica do cinema, campo de estudo de Stam (1981), a disfunção imagética da não realização ou não encenação, contida na abertura à utilização de imagens amadoras e seus efeitos de real (como visto em *videocolagens* de Del Rey). Essa anomalia pode ser entendida, pela autora, por uma de suas punções arteriais que nos aferroam os olhos, a partir dos regimes de visibilidade do que Ilana Marzochi chama de opacidades e também subjetividades (entre outros aspectos), vistas em filmes brasileiros contemporâneos analisados pela pesquisadora e recortadas e dadas a sentidos pelo real (efeitos de real) e contra o real (embate de sentidos e *facilidade* a novos sentidos a partir de nosso *sentir*, de nossos olhares, de nossas próprias subjetivações) nos horizontes da ficção e em suas dúvidas e flertes com o documentário brasileiro contemporâneo justamente por conta dessas imagens amadoras e de suas aberturas de sentido.

<sup>144</sup> Nas *videocolagens*, por exemplo, o vapor esvanecido. Nas “não *videocolagens*”, a presunção de vapores, que leva à ilusão de contato com o etéreo.

bem lembra Louis Althusser, para Karl Marx (STAM, 1981), ou seja, em qualquer ideologia, seus dispositivos representacionais estarão para o homem como engrenagens de sentido e do *sentir*, medindo seu próprio *sentir*. Da ideologia romanesca, falsamente realista e neutra, à ideologia midiático-imagética de Del Rey (aqui, videoclíptico-imagética, sem apelos claros de citações, sem referenciais vaporosos “videocolados”, como o falso vapor de *Summertime Sadness*), ausente de *videocolagens*, mas servindo-se *ilusoriamente* delas, na contramão dos primeiros videoclipes lançados pela cantora, ao se falsearem como violentamente desejosas de múltiplos sentidos e não abertas a um cardápio restrito imposto pela indústria cultural, o ser humano se embebe de uma forçosa necessidade burguesa de autoria, originalidade, autonomia – sobre si, sobre as imagens, sobre o real.

Parece paradoxal – e é – a ideia de que as imagens seriam capazes de dar a ele esse poder e, ao mesmo tempo, eximirem-se dele. Nos regimes burgueses, as ideologias, contrárias aos discursos engajados<sup>145</sup> e *essenciais*, são os platôs mecânicos dos sujeitos famintos por uma *Stimmung*, uma sensibilidade afinada e praticamente indisponível nos ditames burgueses, não fosse a busca por uma inoperosidade que a reconquistaria. Retomamos, assim, o que questionamos na seção 4.2, e somos obrigados a copiar e colar nosso texto: restaram as imagens aos homens em ruínas e de existência justamente poluída por imagens e cada vez mais viscosa, densa e opaca (MENDONÇA, 2006, p. 103)? Não somos escravos das imagens, mas escravos de uma experiência estética afetiva das imagens que ludibriam nossas necessidades de guardar docemente afetos e experiências degolados pelo tempo (moderno). Ou seríamos, justamente por essa reserva *experencial*, escravos das imagens? – fazemos agora,

---

<sup>145</sup> Essa percepção, que pode ser retirada dos escritos de Stam (1981), espectador da obra de Glauber Rocha, assemelha-se a posições do cineasta do Cinema Novo. No livro *A Noite da Espera*, primeiro volume da série *O Lugar Mais Sombrio*, de autoria do pensador amazonense Milton Hatoum, há o relato (um trecho) de um discurso de Rocha em uma passagem por Manaus. E o diretor levanta essas questões: para Glauber, ideologia seria riscar um palito de fósforos e jogá-lo dentro da caixa, ou seja, incendiar aqueles que são idênticos. Discurso, entretanto, é mobilização política, engajamento, confronto em zona fronteira, ausência de demagogia.

entretanto, tal questionamento, diferentemente do que propusemos no subcapítulo 4.2.

## 5.2 O filão consumível das divas na cultura pop

Se também não formos escravos das imagens, talvez sejamos escravos dos sentidos, de modo a pensar que as imagens carregam os sentidos (a ideologia romanesca) ou que os sentidos estão sempre sujeitos a ela e são como tais por conta exclusiva e total destas. A necessidade de encontrar sentido em tudo invade o próprio *nonsense* dos videocliques. Construimos uma narrativa e buscamos atribuir um sentido distinto aos videocliques de Lana Del Rey porque enxergamos que isso está posto na obra audiovisual da artista. Entretanto, ao olharmos isoladamente para cada trabalho, somos pegos com uma inundação *nonsense* de imagens (como as próprias *videocolagens*), dos videocliques iniciais aos produzidos posteriormente por setores da fonografia, com ou sem sentidos aparentes. Isso é recorrente, é importante dizer, na história dos videocliques.

Dos momentos em que se aproxima de uma narrativa cinematográfica *hollywoodiana* aos momentos em que de fato se serve de relações mais próximas com a cinematografia e a televisão – como nos anos 1980, com as produções de *Thriller* e *Bad*, de Michael Jackson (SOARES, T. 2012, p. 26-27) –, o videoclipe parece caminhar para uma construção de sentidos dentro de uma narrativa “fechada”. Na contramão, conquistando uma espécie de independência desses dois agentes do ramo audiovisual, o videoclipe, apesar de seguir servindo-se de relações mais íntimas com a televisão (território de propagação do videoclipe nessa mesma época e mais fortemente, no Brasil, nos anos 1990, por conta da MTV), caminha para a instituição de si como um gênero (sempre híbrido) e firma seu próprio gênero videoclíptico como hermético, conclusivo – como discutimos aqui, conquanto o tenhamos tensionado pela ótica das produções audiovisuais de Lana Del Rey. Esses dois momentos não são estanques e únicos, mas, se nos propuséssemos a analisar o videoclipe pelos dois

aspectos ou momentos acima referidos, ficaria mais fácil, no segundo, sentir nosso olhar conturbado no intuito de enxergar uma construção de sentidos linear, como encontrado na cinematografia *mainstream* de Hollywood ou em séries televisivas de enredo similar às novelas etc.

Há, nesse ponto, um predomínio do *nonsense* na lógica de produção do videoclipe. Uma ironia em Lana também pode ser vista como marca do *nonsense*, a exemplo de *Blue Velvet*, a partir de uma autoironia que remete à carreira. Até que ponto são imagens *nonsense*? E, ainda que sejam, que não façam sentido com a letra da canção (não estejam “coladas” de modo sintagmático a uma “narrativa” da canção ou composição), por exemplo, ou que não haja uma narrativa linear, uma narrativa sempre será possível. Há um sentido nesse *nonsense* como apelo mercadológico do aburguesamento das narrativas. Em muitos casos, entretanto, também não há. Desse modo, o *nonsense* produz e não produz sentidos ao embaralhar nossa capacidade de produzi-los (os sentidos).

Também nesse segundo momento de uma “história do videoclipe na cultura midiática”, o *nonsense*, com sentido ou não, mas sobretudo sem, toma conta das produções, a nos impor duas questões: por que isso precisa estar aqui? E por que não precisaria estar aqui? O que deveríamos nos perguntar é: por que nos preocupamos em saber da importância ou precisão de algo? A carência não está contida sempre no sentido. Pode estar na estética (no intuito do sortilégio puro, desproposital, embora não esteja desprovido de sentidos por parte de quem *experiencia* determinado objeto), na discursividade ou voltar-se à narrativa burguesa e, talvez, conseqüentemente, ao sentido, a depender da narrativa. “*Nem todo nonsense faz sentido*”, já dizia a canção *Sala VIP*, da banda Engenheiros do Hawaii. Mas, em tempos de ausência de interpretação de texto – como nos dias atuais –, o *nonsense* é um prato cheio tanto para produções de sentido mais desavisadas e binárias, reacionárias (algo sofrido antes pelo grupo gaúcho de rock) quanto para diversões rápidas, banais e passageiras – o consumo pelo consumo.

Ao mesmo tempo em que pode estimular um consumismo desenfreado ao atuar como agente publicitário de marcas, entre outros forma-

tos e projetos de anunciantes, para além do próprio artista, o videoclipe estimula o consumo de si mesmo, de modo que, dentro de si, ele é seu próprio dispositivo de sentido. Basta olharmos para grandes sucessos do *YouTube* – quando o videoclipe passa a ter menos presença dentro da televisão e encontra um território fértil no ambiente digital –, como: *Uptown Funk*<sup>146</sup>, de Mark Ronson e Bruno Mars, um apelo estético *retrô* na base do *featuring*, que tem, até o momento de atualização deste texto, cerca de 4,1 bilhões de visualizações; *Gangnam Style*<sup>147</sup>, do sul-coreano PSY (quem?), um balde dos *melhores piores nonsense* de uma cultura pop *camp* ou escatológica dos anos 2010, febril (os 15 minutos de fama), amadora, carente de novas idiotices e frivolidades consumíveis e pautada no *YouTube*, até então com 3,9 bi de *views*; e *Felices Los 4*<sup>148</sup>, do “*pretty boy, dirty boy*” colombiano Maluma (uma versão mais sexualizada, romantizada e *fancy* do conquistador espanhol; porém, da música pop latina contemporânea), uma junção entre narrativa novelística/de série televisiva (desde o enredo ao elenco, como o ator Wilmer Valderrama, um dos personagens do clipe) e o *nonsense* do próprio videoclipe, que soma, também até a atualização deste texto, um total de 1,6 bi de visualizações na conta do artista no *YouTube*. Isso sem falarmos em *Despacito* (com 7,2 bi de visualizações), *Mi Gente*, *Chantaje*, *Clandestino* ou *X*, do mesmo núcleo latino (Luis Fonsi, J Balvin, Maluma, Shakira etc.), que não fica para trás na adesão e apelo às *views* munido de seus caldeirões *nonsense*, pautado em referências de consumo do período em questão.

O videoclipe é capaz de estimular o consumo do banal, do frívolo, dos produtos da indústria do espetáculo, das estrelas do amadorismo, dos *memes*, das subcelebridades ou das celebridades *oficiais*. Como produto midiático agenciador de imagens – e de sentidos, múltiplos ou nenhum deles –, o videoclipe, nas sociedades de consumo pautadas pelo desenfreado ataque imagético do audiovisual dessa mesma cultura midiática, é indicativo de uma cadeia de impulso e defesa de uma ideia de

---

<sup>146</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OPf0YbXqDm0>.

<sup>147</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9bZkp7q19f0>.

<sup>148</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=L\\_jHrUE5IOk](https://www.youtube.com/watch?v=L_jHrUE5IOk).

máximo proveito das mil referências que se atravessam nas redes sociais, sites e qualquer outro produto digital que os valha. O visível (que precisa ser visto, notado), o não ficar para trás, o sentir-se incluído, o compartilhamento. Não há *corpo melancólico* que resista a um sufocamento por esses atributos. A cada dia, uma nova febre, um novo desafio, um novo jogo ou aplicativo. São esses elementos, e não a própria tecnologia, que sustentam um *sistema* superficial democrático, de igualdade, mas, no fundo, desigual e redutor de seus membros a uma mesma condição, como já nos esclarecia Baudrillard (1981), muito antes das atuais explorações *mais-que-globalizantes* (no fundo, estratégias *pseudointegradoras*):

A sociedade de consumo, no seu conjunto, resulta do compromisso entre princípios democráticos igualitários, que conseguem aguentar-se com o mito da abundância e do bem-estar, e o imperativo fundamental de manutenção de uma ordem de privilégio e de domínio. Não é o progresso tecnológico que a funda: semelhante visão mecanicista alimenta até à visão ingênua a abundância futura. Esta dupla determinação contraditória é que cimenta a possibilidade do progresso tecnológico. Aciona igualmente, nas sociedades contemporâneas, a emergência de determinados processos igualitários, democráticos e “progressistas”. No entanto, é preciso observar que estes emergem em *doses homeopáticas*, destiladas pelo sistema em função da própria sobrevivência. No interior deste processo sistemático, a igualdade não passa também de função (secundária e derivada) da desigualdade. Tal como o crescimento. A igualização tendente dos rendimentos, por exemplo (porque é sobretudo a este nível que atua o mito igualitário), é necessária a interiorização dos processos de crescimento, já que [...] ela é tacitamente reconduzora da ordem social, que surge como estrutura de privilégio e de poder de classe. Todos estes fatos designam os poucos sintomas de democratização como álibis necessários à viabilidade do sistema. (BAUDRILLARD, 1981, p. 57-58; grifos no original)

Nessa corrente, em um caráter menos tecnologicamente avançado que o atual, mas também indicador da mesma problemática, habita o que começamos a abordar no início do parágrafo anterior: o consumo de um modelo de vida não tão facilmente *experienciável* por qualquer um – a vida das estrelas, cuja representação (falseada, como vimos na subseção

anterior) está disponível não só na chave do sentido que se almeja ser acionado, mas está disposta na esteira da própria narrativa do objeto que essa estrela carrega. Se olharmos para as divas pop, por exemplo, esses corpos *experienciáveis* – e também melancólicos, como no caso de Lana Del Rey<sup>149</sup> – despontam na cultura pop como as estrelas da interpretação despontam no cinema. Mas não é apenas ou exatamente o “talento” que as faz ou os faz (pensando também em figuras masculinas como ícones idolatrados) ser encarados, vendidos, consumidos e *experienciados* como tal. O consumo pode centrar-se na imagem dessas figuras, ou seja, ser configurado por essas figuras, objetos vendáveis por uma cultura pop que também busca por lucro, fabricando nomes vendáveis a cada esquina. Contudo, isso se dá também por demanda de um público que anseia por novas estrelas nessa sociedade de consumo: novos corpos e objetos consumíveis, *experienciáveis* e, especialmente, idolatráveis.

Morin (1989, p. 50) atesta que, “heroicizadas, divinizadas, as estrelas são mais do que objetos de admiração. São também motivo de culto. Constitui-se ao seu redor um embrião de religião. Essa religião se ramifica pelo mundo”, sendo, cada religião ou estrela, adepta de um modelo ou padrão determinado de *sedução*, o que se encarrega por guiar um público órfão ou desejoso dessa *sedução* a buscá-la, a seguir uma seita e *performar* seus dogmas; da religião de rebeldes como James Dean ou River Phoenix à dos introvertidos inveterados como Renato Russo ou Cássia Eller, cujas *seduções* são supostamente únicas e encerradas em si, verdadeiras, inteiras (VIEIRA, 2019b, p. 4). Nesse caminhar, essa busca é, ao mesmo tempo, uma procura extenuante por novas experiências (antes disso, *outras* experiências), ainda que mediadas e, por conta disso, minimamente guiadas, ao menos como parte integrante em seu processo inicial de consumo, por um manual de uso (Ibid). Pensando nos objetos que esses artistas animam e carregam e nas narrativas a compõem esses

---

<sup>149</sup> Cabe, aqui, voltarmos ao nascimento do nome artístico Lana Del Rey. Essa melancolia, que se embebe de uma nostalgia, não é à toa ou inocente. A cantora foi incentivada, após outros pseudônimos e tentativas fracassadas de emplacar uma carreira no *mainstream*, a adotar uma alcunha que encontrasse diálogo com figuras *vintage* e também com o pop. O nome Lana Del Rey vem da junção de Lana Turner (estrela de Hollywood desde os anos 1930 e falecida em 1995) e o automóvel Del Rey (da americana Ford), um ícone dos anos 1980.

objetos, desejosas – por nós ou pela indústria que as impele a nós – de sentido, pensamos na crítica feita por Benjamin (1987) às experiências esvaziadas nas narrativas burguesas de um *tempo moderno* – o que as torna palatáveis a sua própria classe.

E são burguesas no sentido do consumo, da adoção a este – e da ausência de um processo de reflexão advindo dessas experiências consumíveis e “engarrafadas”, expostas numa vitrine narrativa, com estampa *Pepsi-Cola* ou de qualquer outra marca (VIEIRA, 2019b, p. 4-5). Para Benjamin (1987) – ainda na leitura que fizemos antes –, em nossas relações diárias, estaríamos substituindo nossas experiências por experiências mastigadas, mediadas e “encerradas”, dadas como ensimesmadas ou prontas, impulsionadas para serem vividas de forma automática, vazia e hermética, por meio de fórmulas, paradigmas e comandos de utilização – um *modus operandi* do viver. Retomamos assim a crítica que fizemos às narrativas lineares, ao *nonsense* que não escapa de sentido, às vivências esvaziadas, à defasagem na interpretação de texto (sobretudo no Brasil atual).

Ainda conforme Benjamin, estaríamos nos esquecendo de nossa capacidade de priorizar as experiências e o derivado processo reflexivo: “[...] as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo” (BENJAMIN, 1987, p. 198). As afetações do mundo, nossas relações com ele e com essas afetações não priorizariam, pois, as experiências, mas denunciariam uma incomunicabilidade entre nós mesmos e nossas experiências. Afinal, o mundo seria um “campo de forças de torrentes e explosões”, como as próprias guerras (a exemplo do que vimos a respeito da Segunda Grande Guerra, sob a perspectiva *gumbrechtiana*), e nós estaríamos – e estamos – perante esse mundo munidos de nosso “frágil e minúsculo corpo humano” (BENJAMIN, 1987, p. 198), carregado de obsessões e assombrado por nossos próprios fantasmas, como também aponta Morin (1989).

Não seria estranho e idílico de nossa parte propor, então, uma proximidade entre Baudrillard, Benjamin e Morin, posto que os três nos abrem margens para pensarmos que as experiências vividas pelo outro

habitam também dentro de nós, podendo vir a nós e nos iludir como sendo falsamente ou desejosamente nossas, sendo simulacros ou representações falsas de nossos desejos. O culto a uma estrela (midiática) e a embriaguez provocada por sua *sedução* podem ser, pois, a alimentação de um sonho inconsciente de ser também uma estrela, ainda que tal possibilidade não venha a ocorrer e exista por conta dessa incapacidade, dessa “inocorrência”. Mais do que Baudrillard e Benjamin, é Morin que esclarece essa condição:

A estrela conserva e modela ilusões, ou seja, identificações imaginárias. Nas palavras de uma jovem inglesa: “Eu sonho com Rita Hayworth e represento os seus papéis em meus sonhos”. A estrela de cinema se torna assim alimento dos sonhos. O sonho, ao contrário da tragédia ideal de Aristóteles, não nos purifica de fato de nossos fantasmas, mas, por outro lado, atrai obsessivamente a sua presença. Só parcialmente as estrelas provocam catarses e conservam fantasmas dos quais queriam[,] mas não podem libertar-se através de ações. O papel da estrela se torna aqui “psicótico”: polariza e fixa obsessões. (MORIN, 1989, p. 96-97; grifos no original)

Trata-se de conceber algo próximo à ideia de que idolatrar uma estrela pode ser entendido como querer sê-la e tomar seu lugar, suas experiências, ser como ela, viver suas experiências em sua pele, mas as quais viessem a ser chamadas de *nossas* experiências. No caso dos videoclipes e da estrutura destes enquanto dispositivos midiáticos, a narrativa e os elementos que a constroem, do *nonsense* aos possíveis sentidos, explicitam as consequências advindas desse gênero híbrido para o sujeito que também, inconscientemente ou não, sonha com e/ou anseia por mudanças em si a serem provocadas por um conjunto infundável de experiências, de querer depositados nos videoclipes consumíveis. E, aqui, portam-se como experiências embaladas para consumo, com validade ou efetividade questionadas por habitarem a cultura pop, a fim de serem reformuladas, substituídas por novas, mas, antes disso, postas à venda em tramas de disputa com outros produtos – processos de tensão e apaziguamento.

Caso semelhante ocorre com ícones do pop, como as divas, todos postos à venda até que devam ser substituídos – a criação e destruição de ícones midiáticos. Essa instituição cruel de troca de produtos cujos prazos de validade são curtos é interrompida exatamente, em casos específicos, na morte como resistência a esse círculo vicioso do consumo na indústria cultural, na sociedade do espetáculo e do consumo. Como vimos em Morrison e outros, que morreram cedo e tiveram sua juventude eternizada nessa condição. Interessa, entretanto, a uma construção midiática dessas figuras, explorar mercadologicamente suas jovens mortes como um modelo perene de venda de uma sexualidade juvenil exitosa (jovem para sempre) – outra possibilidade de aproveitar algo que sobra à indústria como recurso de uma morte prematura, inesperada.

Essa é a busca em vida por tantas divas pop que tentam se imortalizar jovens, como Lana Del Rey, sempre a reivindicar a mesma juventude de Morrison para si. Além dela, muitas outras, como Avril Lavigne (uma reconstrução de boneca de cera ou Hello Kitty, como relata uma de suas canções), Angélique Boyer (uma das bonecas de porcelana da mexicana Televisa), Amy Winehouse (uma juventude decadente, mas ainda jovem, como James Dean) e até mesmo Cher (imortalizando uma condição de supremacia e imposição de juventude sexual mais contida ou recatada – embora recheada de uma felicidade de purpurina – a gays hoje mais velhos, os jovens dos anos 1980, período de retorno de Cher ao sucesso mundial e configuração da formação atual, passando pelos anos 1990, 2000 e 2010, embalando outros jovens e competindo com outras divas).

Arriscaríamos a levantar, no mínimo, dois pontos de fabricação e destruição de uma diva pop, que se constituem como uma ponte de acesso entre si, do sucesso ao fracasso: começar como uma atração normal e terminar como uma personagem (como Miley Cyrus, Adele, e a cantora ficcional Celeste [papel de Natalie Portman no filme *Vox Lux*, de 2018, dirigido por Brady Corbet]) ou começar como uma personagem e terminar como uma diva pop “normal”, velha e/ou gorda, ou jovem e

dependente da *rehab*, sem identidade, que paulatinamente perde fãs e o espaço conquistado (como Lady Gaga e Lana Del Rey).

No decorrer dessa ponte, as divas assumem diversas personagens até estarem estabilizadas ou terminarem esgotadas na última de suas possibilidades. São poucas as divas que não morrem, mas se reinventam. Lana parecia ter indicado isso ao não perder sua essência quando ascende à cultura pop em *Ride*, mas mostrou ser incapaz de contê-la em meio a pressões e tenta agora buscá-la, reconectar-se com sua *essência*, que não havia morrido em *Ride*, mas esgotou-se numa espécie de cansaço da diva e rápida desorientação de seu *corpo melancólico* em decorrência disso.

Algo similar acontece atualmente com Rihanna, que já não lança mais álbuns anualmente e foge da cena midiática. Caminharam, para o mesmo lugar, com certas ressalvas e aparições, Britney Spears, Demi Lovato, Selena Gomez e outras, mas todas recorrentes a um modelo supostamente exitoso de juventude (uma personagem), perene apenas na morte, todavia dificilmente imortalizado em vida. Ousamos dizer que talvez Madonna seja a única a conseguir se reinventar como tal e permanecer jovem sem precisar, para tanto, fazê-lo ou habitar essa condição – e conquanto tenha amargado fracassos em sua carreira. Orientada por anos pelo realizador de videoclipes e filmes David Fincher, a cantora, que desponta na mesma Nova York de Lana, porém décadas antes, nos anos 1970/1980, parece apresentar uma *ciência* da produção do pop, dos discursos e modelos de performance aos enquadramentos, como visto no videoclipe de *Express Yourself*, dirigido por Fincher. O realizador é um dos responsáveis por aproximar videoclipe e cinema. Não no sentido da narrativa, mas na composição imagética, como na adesão a *frames* rápidos (e até subliminares), vistos no clipe de Madonna e em filmes de Fincher – tomada de posição que tem *Clube da Luta* (1999) como um dos casos mais emblemáticos.

Se pudéssemos fazer uma espécie de estado da arte mais completo das divas pop – outro olhar, além da vaporosidade, pelo qual também buscamos enxergar Lana Del Rey –, este certamente estaria calcado na

perspectiva que expusemos do sufocamento, da opressão. Entendido como sintoma ou até mesmo sinônimo do *tempo moderno* “epidêmico” de *uma* solidão – a solidão percebida não somente por isolamento, mas por esquecimento, opressão, caso nos voltemos ao esquecimento das grandes estrelas e decadência de uma celebridade cantados em *Video Games* ou à solidão após as mortes fracassadas de Lana Del Rey em inúmeros videoclipes –, o sufocamento está para as divas pop como o medidor de suas vidas íntimas expostas. Quando não mais lhes restar nada de si, então o sufocamento, dado por uma indústria frívola cuja envergadura é uma gravura rupestre rabiscada no mesmo *tempo moderno* em questão (mas cancelada já mesmo antes dele), virá a tornar-se o todo, o semblante melancólico de uma diva pela ausência do frívolo.

Aqui, cabe dizer que, tanto a construção desse semblante melancólico quanto a necessidade de *experienciação* da vida das divas – necessidade essa à qual camadas das massas são submetidas – revelam uma via de mão dupla acerca da figura de Lana Del Rey e das divas pop: em nosso caso, na primeira mão da via, temos a autoralidade da artista nova-iorquina, que se firma, no início da carreira, como produtora de videoclipes (por meio das *videocolagens*) e, posteriormente, mantém esse papel ao roteirizar e orientar seus diretores (sobretudo Anthony Mandler, com o qual Lana trabalhou em boa parte dos clipes) na direção de cena. Soma-se a isso a presença de Lana Del Rey perante seus objetos e a forma como estes são vendidos, figurando na indústria fonográfica e nos cartazes publicitários como pedaços ou estilhaços da cantora, os quais, somados, dão a união da artista e a representam. Vendidos como a própria Lana, o fetiche contido na mercadoria videoclíptica é o fetiche pelo *corpo melancólico*: consumir o videoclipe é consumir Lana Del Rey, é consumir sua melancolia, é partilhar de sua religião – de volta a Morin (1989).

Na segunda mão da via, está essa possibilidade de consumo da mercadoria que é incapaz de controlar uma recepção – algo que está contido na própria experiência estética dos videoclipes, do discurso e do *corpo melancólico*. Engana-se quem pensa, entretanto, que esse fetiche mascara o consumo que existe por trás. Ele denota, em verdade, que no exci-

tar de tensões entre os produtos de condição semelhante, ganha aquele que melhor se oferecer – numa estratégia aparentemente verdadeira de autenticidade, autoralidade, ao revelar seus interesses econômicos e a combinação entre esses e uma suposta filosofia.

Portanto, como levantam Adorno e Horkheimer (2014, p. 99), se esse fetiche é revelado como uma padronização advinda das necessidades de consumo, como o consumo de experiências que não são nossas ou vividas por nós, mas que venham a ser “assimiladas” como nossas (a exemplo de uma depressão *fancy*) – retomando ainda Morin (1989) –, agora, graças a isso, ele também se abre – pela mesma mão da indústria do entretenimento e da autoralidade, mas sem depender delas – a questionamentos a partir do momento em que essas experiências, desejadas de serem atingidas desde o discurso pop (na emancipação, ainda sem sair das rédeas mercadológicas), ressignificam convenções, fogem da autoralidade de Del Rey e anuviam as bases da indústria do entretenimento.

Desse modo, a via de mão de dupla de que falamos, na qual se resume a autoralidade de Lana Del Rey e a força de uma indústria cultural, têm como consequências não apenas um impasse entre as duas versões de *Blue Jeans*, que denotariam, possivelmente, uma produção mais autoral (a primeira versão) e uma preponderância da força maquinica dos espetáculos (a segunda versão, que reforça a imagem de Del Rey, mas é visivelmente realizada por uma produtora maior, diferentemente das produções caseiras e iniciais da artista). Na realidade, as consequências extrapolam para a definição de novas formas de consumo e *experenci*ação, não somente produção, sendo reveladas por exemplo, pelo videoclipe de *Love*, que explicita tanto a energia empregada na figura de Lana e em seus clipes e, ao mesmo tempo, a semântica do videoclipe como estilhaço que se desprende da artista e é capaz de ora ceder a ela e dar lugar a sua presença, ora representá-la quase que integralmente, como um panfleto, mas longe da ideia do videoclipe (ou *single*, como no caso de *Love*) como um produto puramente promocional.

Isso ocorre porque a artista e a indústria que a sustenta constroem esse objeto audiovisual, ao passo que Lana não apenas se serve dele, mas precisa servir a ele e ao imperativo que seu discurso exerce. A artista se torna escrava de sua própria melancolia, como qualquer diva pop pode se tornar escrava de sua imagem, de suas performances artísticas ou da *persona* midiática que se faz dela. Para exemplificar, podemos tomar de empréstimo o “efeito espelunca” e as *videocolagens* caseiras da musicista, que se assemelham a uma “estética do precário” construtora da nostalgia (FETVEIT, 2015)<sup>150</sup>. Ao implantá-la como integrante do discurso pop nos videoclipes, a existir tanto pela depressão quanto pela rebeldia, Del Rey precisa retomar em sua figura essa mesma nostalgia como demanda de sua autoralidade e como necessidade da indústria que a catapulta na cena pop à qual deve responder.

Isso porque a melancolia, o vazio, o sufocamento, a tristeza ou qualquer outro substantivo que queiramos atribuir à mola propulsora tanto do corpo quanto do discurso da cantora está presente nesses dois mecanismos – corpo e discurso –, e um não existe sem o outro. Sem o corpo, o discurso se esvai por ausência de sustentação. Sem discurso, esvazia-se a narratividade do corpo e sua configuração histórica e temporal efeito

---

<sup>150</sup> Fetveit (2015) explora, a partir de sobretudo dois videoclipes de Lana Del Rey (*Summertime Sadness* e *Summer Wine*), como uma estética caseira, “precária”, feita ou não a partir de *videocolagens*, reelabora percepções nostálgicas do passado e nosso entendimento deste (executa uma iconoclastia desse passado, destituindo-o ou vendo-o de outro modo, instaurando sobre ele novos dizeres e sentidos). Mais ainda: para além da percepção nostálgica desse tempo passado pelo “precário”, como esse recurso influencia na forma pela qual *experenciamos* também o presente. Wolff (2013) nos apontou caminhos semelhantes durante a leitura de *Love*, servindo-se, contudo, de uma discussão menos “imagética”. Aqui, porém, lançamos mão de outros elementos, além dos que nos apresenta Fetveit, de modo que não somente o “precário” ou o caseiro adquirem esse caráter discursivo, mas toda a obra de Lana Del Rey, a começar por seu corpo – que precisa construir uma “ponte” que explore a nostalgia tanto nos videoclipes quanto nesse corpo, por demanda dessa mesma nostalgia, da figura de Del Rey e sua autoralidade, da indústria que a ergue e do tempo em que todos esses seres interessados se imbricam. Nesse caminho, complementamos a hipótese de Fetveit, no sentido de que se trata de uma compreensão minimalista da complexidade desse caseiro ou “precário” entendê-lo como o gerúndio do discurso pop dos videoclipes e do *corpo melancólico* ou como puramente um recurso distinto para acepção do tempo e suas influências nos sujeitos. Mais do que nos mostra Fetveit, a nostalgia em Lana está voltada para a fetichização dos tempos passado e presente pelo corpo e pelo discurso, pelo sufocamento e pelo vazio, e não apenas pela fetichização dessas temporalidades diretamente. Essas temporalidades são fetichizadas de tal modo na obra de Del Rey que só podem ser assimiladas pela nostalgia que as resume porque essa nostalgia é, antes de tudo, “corporalizada e corporificada no *corpo melancólico*”, *experenciado*, entre outros meios, pelo discurso pop dos videoclipes.

nenhum teria diante da ascensão conservadora nos Estados Unidos, por exemplo, como relatam o videoclipe de *Love* e, dentro e fora do videoclipe (como nos shows ao vivo, nas performances televisivas e nas lojas de cigarro nova-iorquinas, muito frequentadas por Del Rey), o sorriso de Lana.

Videoclipe e sorriso estão um para o outro num ato de comunhão que não pode ser desmantelado sem que se perca, assim, a relação semântica histórica e espaciotemporal entre eles – ou sem que se dissolva a imagem de Lana Del Rey, sua autoralidade e a indústria que ora se vale dessa autoralidade, ora a ludibria com suas peias (sob essa égide, a autoralidade pode passar despercebida como uma artimanha da indústria). Por esse motivo, a melancolia de Lana tenta reproduzir tão bem um tempo, à medida em que a artista precisa chafurdar nessa mesma melancolia para infiltrar-se no imaginário desta num cotidiano que habita esse mesmo tempo. Dessa maneira,

O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural. A velha experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção quotidiana, tornou-se a norma da produção. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme. (ADORNO; HORKHEIMER, 2014, p. 103-104)

Curiosamente, essa premissa *frankfurtiana*, ao falar de uma organização e percepção do cotidiano pela indústria cultural, ou seja, de uma relação semântica entre ambas – com uma voltando-se à outra, mas sobretudo um ato de retratar esse cotidiano na indústria e a não escapabilidade das relações e dos entendimentos que nele se dão –, abre margem para uma tese abordada recentemente no âmbito dos estudos culturais, concernente a Grossberg (2018), que seria: os produtos midiáticos e suas embalagens imagéticas e políticas (como os gêneros musicais ou uma linguagem videoclíptica sabor *Pepsi-Cola*), cada qual a seu tem-

po, articulam inter-relações e experiências dosadas por afetos – sobre os quais falamos ao longo deste livro.

Em outras palavras, um videoclipe estaria livre para capitanear afetos capturados do cotidiano de um *tempo* e voltar-se a esse mesmo cotidiano, haja vista que o afeto, nos estudos culturais,

É uma dimensão essencial ou ingrediente da desordem da experiência humana, e é pelo menos tão complicada quanto as outras dimensões – de corpos biológicos, relações e estruturas sociais, significado e consciência (tendo, sobre esta última, a filosofia ocidental se pré-ocupado desde, pelo menos, o Iluminismo). Como plano do significado, o afeto é o produto contingente de eventos, contradições e lutas humanas e não humanas. Varia ao longo do tempo e do local e é distribuído de forma desigual pelas populações. Se o significado é como fazemos “sentido” com o que está acontecendo, o afeto é a energia que permeia todas as nossas experiências e define como é viver em um momento [em um cotidiano, em um *tempo*]. Como o significado, o afeto é sempre constituído no espaço entre individualidade e socialidade, entre consciência e materialidade, entre o cognoscível e o ainda não articulado. O Afeto engloba uma variedade de maneiras pelas quais “sentimos” o mundo em nossa experiência, incluindo humores, emoções, mapas do que importa e daquele que se importa, prazeres e desejos, paixões, sentimentos, etc. (GROSSBERG, 2018, p. 10-11; grifos no original; grifo nosso; tradução nossa)<sup>151</sup>

Portanto, num ambiente de experiências políticas como o *tempo moderno*, contaminado por práticas discursivas disparadas junto ao consumo e pelo consumo, as formas culturais (como o pop) reúnem em regimento indivíduos que se agrupam ao redor desses afetos, advindos do cotidiano, do *tempo moderno* e voltados para ele (como a melancolia,

<sup>151</sup> Cf. Grossberg (2018, p. 10-11): “It is an essential dimension or ingredient of the messiness of human experience, and it is at least as complicated as the other dimensions – of biological bodies, social relations and structures, and meaning and consciousness (the latter having pre-occupied western philosophy at least since the Enlightenment). Like the plane of meaning, affect is the contingent product of human and non-human events, contradictions and struggles. It varies over time and place, and is unevenly distributed across populations. If meaning is how we make ‘sense’ of what is going on, affect is the energy that permeates all our experiences and defines what it feels like to live in a moment. Like meaning, affect is Always constituted in the space between individuality and sociality, between consciousness and materiality, between knowable and the not-yet-articulated. Affect encompasses a variety of ways in which we ‘feel’ the world in our experience, including moods, emotions, maps of what matters and of what one cares about, pleasures and desires, passions, sentiments, etc.”.

o vazio, o sufocamento etc.). No caso de Lana Del Rey, como nos mostra Grossberg (2018), verificamos a significância de um investimento no afetivo-juvenil (o investimento na juventude e a presença da juventude no trabalho da artista) como estratégia de configuração de seu discurso pop, no intuito, possivelmente, do apaziguamento de tensões perante demais discursos concorrentes na cultura midiática, e a fim de convocação e legitimação de batalhas como aquela travada contra a subida do conservadorismo ao poder com Donald Trump, nos Estados Unidos, como mostra *Love*.

### 5.3 A vida prosaica pelo olhar do sufocamento

Tendência de um *tempo moderno*, o sufocamento é, para nós, a incapacidade de respirar o etéreo, a vaporosidade. A incapacidade de se deixar adoecer e de se deixar levar livremente por esse espectro. Ao mesmo tempo, o sufocamento é característica do moralismo, é o próprio moralismo, que vigia a vida prosaica e enxerga com perversidade e devassidão em todas as suas substâncias. Enxerga qualquer manifestação de sexualidade e tesão como pornografia, enxerga amor como fragilidade e vulnerabilidade, enxerga com ódio os inimigos, vê supostas ideologias doutrinadoras em tudo e não percebe que acaba por confundir e esconder deliberadamente sua própria ideologia segregadora. Não percebe, ainda, que tais ideologias, como as religiões, são segregadoras e situam-se longe do discurso engajado daquilo que denominam por ideologias doutrinantes por não conseguirem inalar os vapores que animam esses discursos, por não serem capazes de atingi-los ou combatê-los com seu ódio, com sua paranoia moralista. O sufocamento é o corrompimento ou a destruição da vida prosaica.

Há, em toda a obra de Lana Del Rey, antes e depois de sua ascensão na cultura pop, a exploração de um comum, de um prosaico (a reação do *corpo melancólico* ao tempo ao tentar sobreviver nos dias, mas não em migalhas, e sim após a luta por uma vida completa e integral, como

propusemos nesta obra; trata-se de um terceiro ponto com o qual também nos preocupamos na retórica da narrativa aqui traçada em prol das análises dos videoclipes), e seu embate com as opressões geradas pelo exterior, sobretudo por uma anomalia espaciotemporal: a paranoia que cerca valores e sentimentos que competem a esse espaço e tempo.

Instrumento utilizado como principal arma de combate dessa paranoia, a arte manifesta em si o encontro da vida prosaica que é, na verdade, o embaralhamento que escapa da necessidade de separação das hibridações condenadas pela modernidade: os atravessamentos entre público e privado. É possível perceber, na obra de Lana, a arte acionada no intuito de estabelecer um discurso que faça prevalecer a vida prosaica, a ser combinada por público e privado, como uma das belezas desse embaralhamento em meio às tensões da modernidade.

Pela vida prosaica (as relações comuns e rotineiras de Lana com seus vários homens amados, a forma como lida com as drogas e situações comuns do dia a dia, mas que geram situações de transe por seu valor afetivo conjugado, como a saída com os amigos durante a noite e a volta para casa ao amanhecer após uma confusão de bar ou após uma bebedeira que entorpece e faz sentir suavemente e sem sufocamento o processo de escapar do *tempo moderno*, também sem culto a uma morte errônea), representada na arte, busca-se fugir da modernidade imergindo justamente naquilo que ela condena: a hibridação, os imbricamentos, a não separação e delimitação de atores e papéis. A vida prosaica desenhada pela arte de Del Rey aponta para uma necessidade de sobrevivência e direito de uma vida integral, não uma “subvida”.

A nova-iorquina se vale (não necessariamente de modo consciente) de algo que a poetisa e multifacetária artista Patti Smith postula em *Linha M* como uma psicodélica e hipnótica (no que diz respeito ao transe, ao estímulo sensorial) *presença* do espaço. Como seus escritos que afloram no Café 'Ino do Greenwich Village, na mesma Nova York nostálgica de Lana Del Rey, porém, anos antes. A própria relação com o espaço dos cafés é, para a pensadora de Chicago, a escultura *sensível* de uma estética comunicacional do espaço (ou de um espaço dentro da civilização),

a qual faz transbordar um fascínio pela cumplicidade do *sentir* dado na arte da arquitetura do espaço e na ocupação dos locais, assim como nas materialidades da canção midiática e em suas afecções no corpo. Isso pode ser visto na descrição das aspirações de Smith (2016) em uma viagem à Guiana Francesa com seu marido, o guitarrista Fred Sonic Smith, e mais exatamente em seu *sentir* e respirar de afetos em Rémire-Montjoly, uma comunidade no subúrbio da capital, Caiena:

Rémire era quase desabitada, e eu e Fred ficamos hipnotizados com o vazio das praias extensas e impetuosas. Era um dia perfeito para o nosso aniversário e não pude deixar de pensar que aquele era o lugar perfeito para montar um café de praia. Fred andava na minha frente, assobiando para um cachorro preto que seguia adiante. Não havia sinal do seu dono. Fred atirou um pedaço de pau na água e o cachorro foi buscá-lo. Ajoelhei na areia e rabisquei planos de um café imaginário com o dedo. *Uma sequência de imagens em ângulos obscuros, um copo de chá, um jornal aberto e uma mesa de metal redonda, equilibrada numa caixa de fósforos de papel vazia. Cafés. Le Rouquet em Paris, Café Josephinum em Viena, Bluebird Coffeeshop em Amsterdam, Ice Café em Sydney, Café Aquí em Tucson, Wow Café em Point Loma, Caffè Trieste em North Beach, Caffè del Professore em Nápoles, Café Uroxen em Uppsala, Lula Cafe em Logan Square, Lion Cafe em Shibuya e Café Zoo na estação ferroviária de Berlim.* O café que nunca vou montar, os cafés que nunca vou conhecer. (SMITH, 2016, p. 26; grifos no original)

De volta a Del Rey, a beleza do prosaico está, assim como para Smith, no ambiente pelo qual a musicista transita de maneira íntima e *experencial* e nas relações intersubjetivas (com os homens amados, por exemplo) a partir desses espaços, encontrando-se mais fortemente, e principalmente, na relação da artista com o bairro do Brooklyn, na cidade de Nova York, como vemos no videoclipe de *Carmen*, no qual o vapor toma conta das imagens. Essa arte videoclíptica se coaduna com uma

espécie de arte ou arquitetura da cidade, entendida por Wisnik (2012)<sup>152</sup>, ao se valer de Robert Smithson e de sua discussão sobre uma construção do conceito e do valor de “paisagem” (coincidindo instâncias da técnica e da natureza; ou, para nós, da construção midiática e agenciamento dos afetos por uma experiência estética e da essência e inoperosidade das coisas – o dualismo da emancipação), como uma forma de processamento e ativação *moderna* de um conjunto inextricável de emaranhados e atravessamentos, qual seja: pelo viés da arquitetura moderna (a modernidade como política e, curiosamente, força da natureza, segundo Wisnik), um magma cultura-natureza, pedra-mapa, paisagem-museu, dinossauro-escavadeira ou *mercado-inoperosidade* (reiteramos), cuja propriedade da arte no trato disso que não se pode desenredar seria embutir em si a figura de um campo ampliado “potente e entrópico” (WISNIK, 2012, p. 147). Ainda conforme o autor,

A invenção da dialética *site-nonsite* [“lugar” e “não lugar”, a promover uma ideia mais abstrata de “trajeto”] é [...] essencial para a implosão do conceito de arte como objeto, em favor de um trajeto mental de deslocamento: o trabalho artístico como um espaço de significação metafórica. Tal operação [...] parte de uma aproximação linguística às técnicas de trabalho de profissionais como topógrafos, geólogos ou arquitetos, que dependem de formas de representação das coisas – edificadas ou naturais –, tais como mapas de levantamento, plantas, cortes e memoriais descritivos. Ocorre que se o arquiteto usa a representação como medição entre o seu pensamento (privado) e a obra construída (pública), Smithson primeiro age sobre espaços ermos normalmente em solidão, e depois transporta elementos de representação dessa ação para espaços de exibição pública,

---

<sup>152</sup> Em sua tese, Wisnik (2012) nos apresenta uma série de percepções acerca do vapor (nevoeiro, como o autor denomina) na modernidade. Algumas de suas definições podem ser aplicadas ao nosso entendimento de vapor, sobretudo quando o autor delinea uma, em específico: a névoa como ruína da modernidade – a fumaça de uma bomba atômica que se arrasta silenciosamente, a derrubada de um prédio etc., que estariam próximos do vapor como sufocamento e do vapor como identificação nesse *tempo moderno*.

invertendo a relação<sup>153</sup>. Ambos os casos, contudo, dependem desse trajeto simbólico instável, dessa horizontalidade radical, na qual uma coisa remete à outra, tornando a recepção desses trabalhos algo significativamente completo e *aéreo*. (WISNIK, 2012, p. 147; grifos no original)

Cobertas por um vapor (um nevoeiro ou uma densidade de espectros, como talvez prefira Wisnik), as cidades (como Nova York para Lana, arriscaríamos a dizer, sobretudo o ambiente de Coney Island [além do Brooklyn], diferentemente ou não – e não tão longe geograficamente – da Manhattan verticalizada dos arranha-céus<sup>154</sup>, a depender do sujeito e dos afetos angariados e organizados) revelam pelos afetos, como apontaremos subjetivamente nas Considerações Finais, possibilidades *sui generis* de respiro<sup>155</sup> dentro de uma “era do vazio” *lipovetskyana*, muito próxima das referências do historiador Eric Hobsbawm a uma “era das incertezas”, posto que, não obstante Gilles Lipovetsky (2005) fale de uma era “pós-moderna” individualista – a exemplo do que nos disse Harvey (2010); e pós-modernidade infernal, a nosso ver –, acreditamos que essa situação sufocante (a ser combatida pelo respiro) anuncia-se não exatamente na ascensão da pós-modernidade sociológica com a queda do muro de Berlim, em 1989.

---

<sup>153</sup> Como a ação de um artista, de um poeta, que reflete sobre a vida prosaica, aparentemente vazia (ordinária, inútil) no âmbito da modernidade, pensando-a como subjetiva sob a ótica do privado e tendo em mente o direcionamento comum desta a um domínio público, ou seja, expondo-a em sua obra como teor público, amplo, estendida a todos e não ordinária, entendendo-a como provável efeito (contrário ou não) de sufocamento de um *tempo* ao dimensioná-la em seus aspectos privados e públicos, não vazios, ordinários ou inúteis, mas como espaços de demonstração e organização de afetos. Assim também se comporta a cidade para o poeta, na qualidade de espaço transitável e inspirador (respiro) dentro da própria modernidade, que diminui a cidade a uma condição opressora, sufocante.

<sup>154</sup> Capaz de ser vista igualmente na “horizontalidade radical” sob o ponto de vista dos aspectos afetivos.

<sup>155</sup> Estamos pensando no nevoeiro de Wisnik (2012) como resultado da queima de nossos corações em sua essência, em sua condição – o movimento de nossos corpos em direção ao desejo e, assim, ao fim de si mesmos. O autor, como nós, traz um entendimento similar sobre a névoa: de um lado, um poder de obnubilar (como o transe provocado pelo espaço); de outro, as ruínas da modernidade (os falsos vapores em *Summertime Sadness*, por exemplo); ou o fervilhar (ebulição) de nossos sentimentos e o sufocamento pela fumaça de um incontido incêndio espectral. Apesar disso, estamos para o nevoeiro como nossos corpos diante de nós: é o que temos e não nos há outras armas disponíveis para lutar contra ou a favor. Assumiremos, a partir de determinado momento, uma relação com o espectral, quando o corpo se difundir pela névoa. “No meio do nevoeiro, não é possível decidir de estamos de um lado ou de outro da ponte. O que há, é apenas a própria ponte.” (WISNIK, 2012, p. 243)

Em contrapartida, anuncia-se, porém, desde a sempre sentida derrocada da modernidade (também do ponto de vista da sociologia; e um projeto falho de avanço), isto é, muito antes do fim do século XX; e desde a própria relação entre modernidade e Segunda Guerra Mundial (como vimos), embora esse vazio se acentue em conceitos de globalização<sup>156</sup> e seja capaz de transcrever relações humanas, por exemplo, num Brasil contemporâneo da desacreditação, da apologia à burrice e do triunfo do ódio. Se nos atrelarmos à perspectiva *lipovetskyana*, teremos mais claramente, porém, a percepção de um triunfo da melancolia, sobretudo a partir de uma nova crise do capitalismo “instalada” em 1989 e, juntamente a isso, o esfacelamento contíguo de um modelo socialista (falido, em termos) que acaba por ruir junto com a modernidade. Estaríamos diante, assim, de um aspecto que torna a melancolia presente diretamente na cultura midiática, como no videoclipe de *Tempo Perdido*<sup>157</sup>, da banda Legião Urbana, que data exatamente desse período, 1986, e nos clareia a mente para o esvanecimento de fantasmas da modernidade, a assombrarem então uma ideia de pós-modernidade. Sinto contrariá-lo, mas ainda não estamos “distantes de tudo”, Renato.

## 5.4 Notas sobre a performance do *corpo melancólico*

Reconhecer uma manifestação do vazio como componente motivador de uma melancolia sintomática nos leva a estabelecer contato com uma “determinada ação convencionalizada” (CARDOSO FILHO, 2014; SILVA BARBOSA e CARDOSO FILHO, 2016), por meio da qual se esta-

---

<sup>156</sup> Em entrevista (disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/node/10753/>), o historiador Eric Hobsbawm, importante nome intelectual do século XX e pesquisador do período, relaciona a crise mundial “atual”, desencadeada no fim da década anterior (e sentida até os dias de hoje) por conta do escândalo do *subprime* (e elementos associados), com a globalização e uma crise do desenvolvimento capitalista ocorrida nessa época, cerca de quatro décadas atrás – um exemplo do impulso gerado por crises cíclicas do capitalismo nas atribulações do mundo chamado “pós-moderno” a partir dessa época. Isso, é bom que se diga, além da associação com crises de outras épocas, sempre cíclicas, segundo o pesquisador. Daí nossa relação entre modernidade e pós-modernidade sociológicas.

<sup>157</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=SAIOFcG1F\\_E](https://www.youtube.com/watch?v=SAIOFcG1F_E).

belece que uma atividade humana pode ser estudada enquanto performance. E, aqui, não apenas artística, mas do vivido, das experiências humanas, das articulações de valores culturais nos corpos dos indivíduos que os *experenciam*. Temos, portanto, nesse contato, uma disposição dialógica do *corpo melancólico*, que se faz entender entre os seus por esse vazio. E é precisamente neste vazio que está uma dimensão cultural que se faz ser convencionalizada nos *corpos melancólicos* que a instituem como performance do (e no) mundo *experenciado*.

Ora, essa performance não evoca códigos de representação calcados naquilo que o *corpo melancólico* convoca para artista e público, conjugando-os sobre um espaço e tempo contemporâneos? Parece-nos, justamente, por essa ótica da convenção, que essa performance está mais interessada em estabelecer diálogos de impressão de uma temporalidade delimitada pelo pensar do indivíduo e da artista Lana Del Rey em aspectos que elaboram a representação de um “sentimento”: uma solidão/tristeza. Esta, por sua vez, a ser decifrada pelo público no jogo também performático do transe, isto é, quando o público é convocado a *experenciar* esta performance e se depara com uma teia enigmática para tanto: apenas será possível decifrá-la compreendendo inicialmente este enigma, ou seja, executando-o, reincorporando-o em demais *corpos melancólicos* – um diálogo entre performance e, quiçá, *performatividade*, como falaremos mais abaixo.

Existe, ainda, uma iconografia do *corpo melancólico* revelada por esse encenar da performance. Por mobilizar uma performance que é política, o *corpo melancólico* assume-se como político, fomentando, por sua dimensão estética, imagética, por sua figura midiática, uma resistência que se coaduna a essa corporificação (melancólica) da autoridade/autoridade de Lana Del Rey por conveniência discursiva, como a dizer: o vazio proposto como afeto organizado pela melancolia não é novo e passa por reinvenções autorais distintas, por artistas distintos;

desse modo, como nos convida Ginzburg (2014)<sup>158</sup>, em sua leitura de *Theatres of Memory*, de Raphael Samuel (1994), é preciso recuperar uma historiografia atenta às sombras da memória em função de se revelar, assim, a fantasmagoria a imanar a performance desse corpo. Supostamente adormecidas em imagens de igual condição (silenciadas, adormecidas) e que saltam – ambas, imagens e presenças fantasmáticas – para a vida como forças propulsoras de sentimentos e valores culturais. São, portanto, estéticas de um cotidiano contemporâneo, como o que dissemos da performance de Lana Del Rey, engajada em um espaço e tempo assim configurados (contemporâneos).

É sob essa mesma ótica que Ngai (2012; 2015) pensa dimensões de experiência estética atingidas pelo capitalismo tardio de forma orientada – atravessadas por condições *supratensionadas* de *commodities*, como a própria melancolia, que, como seus irmãos, a tristeza e o melodrama, adapta-se a rédeas neoliberais. Entretanto, é sobretudo por essas condições que Ngai também se preocupa em enxergar as muitas *commodities* e suas muitas camadas, passando tanto pelo *mainstream* quanto pelo *underground*, ou pelo *kitsch* e *camp* e pelo *cult* e presumidamente *original*, ou pelo *zany* e sua aparente suposição ao *serious* e contemplativo. Os questionamentos da autora dizem respeito a se pensar, como buscamos propor, que, mesmo – ou sobretudo – pelo pop, essa melancolia midiática pode ser lida como uma teoria estética e demonstrar sua importância para a compreensão de um contemporâneo e dos valores culturais que este imprime nos sujeitos nele imersos.

Por isso, o *corpo melancólico* é, também, um procedimento teórico-metodológico. É um fio condutor de análise, como a tradução intersemiótica. As duas categorias de análise dos videoclipes são possibilitadas

---

<sup>158</sup> Cf. Samuel (1994) apud Ginzburg (2014, p. 61): “Uma historiografia que fosse atenta às sombras da memória – essas imagens adormecidas que saltam espontâneas para a vida e que servem como sentinelas fantasmagóricas de nosso pensamento – poderia pelo menos dar tanta atenção às imagens quanto aos manuscritos ou impressos. O visual nos oferece nossas imagens armazenadas, nossos pontos subliminares de referências, nosso inaudito ponto de contato.”. Nossa preocupação em retomar esse vazio em fins dos anos 1980 parte dessa proposição de Ginzburg a respeito de uma historiografia mais consciente da discursividade contida nessas imagens e na estética gerada por elas, voltada ao contemporâneo, como esclarecemos nesta seção.

pela acepção do *corpo melancólico* aqui trabalhada e pela intersemiose de *experienciação* e análise dos videoclipes de Lana Del Rey. Analisar videoclipes é colocar em ação um exercício de tradução intersemiótica, de combinação e decifração de elementos que compõem esses objetos audiovisuais e seu posicionamento perante o contemporâneo e a vida cotidiana. Um desses elementos, o próprio *corpo melancólico*, presente nos videoclipes de Lana Del Rey não como elemento técnico, mas como atributo composicional (narrativo e discursivo) pelo qual se dá a legitimação dos videoclipes de Lana.

Aqui, vale destacar que, ao longo do trabalho, utilizamos o termo legitimação, referente ao discurso pop dos videoclipes de Del Rey e à estética comunicacional emancipatória e intempestiva desses produtos, como uma condição de convocação imaginada, isto é, como uma chancela instituída por Lana, posto que é imaginada por ela e colocada em prática no discurso pop dos videoclipes. A convocação de um público, de um discurso pop e, acima de tudo e antes disso, a convocação de seu *corpo melancólico* como elemento sintetizador de sua melancolia midiática e catequizador de demais corpos movidos e/ou angariados por essa mesma afetividade estipulada em seu pop, somente são possíveis, sob nossa ótica, porque esse *corpo melancólico* é enxergado aqui como um procedimento metodológico inerente às categorias de análise, haja vista o verniz melancólico dessas categorias.

Além disso, é nesse diálogo entre videoclipe e vida pessoal (de artista e fãs – público) que se estabelece uma ponte entre o imaginado e o vivido: de um lado, a performance do *corpo melancólico*, o frontispício que reveste o discurso pop e sustenta aquilo que chamamos de legitimação, ou seja, a convocação imaginada, a chancela instituída pela artista em conversa com o seu vivido e o vivido do público, que invade o videoclipe; do outro lado, essa experiência vivida que parte de uma *performatividade* dos *corpos melancólicos* daquele que se embebem do imaginado que lhes é enviado (a performance). Mais uma vez, retomamos o que dissemos na seção 4.4: a *performatividade* não se desencadeia pela performance, mas esta pode se comunicar com o agir de um mobilizar in-

terno, que não é despertado pelo exterior, mas sim, possibilitado/atiçado por ele – falamos da relação *performance* – *performatividade*.

Nesse processo dialógico entre vivido e imaginado – no qual também se inclui como exemplo essa relação que descrevemos acerca de *performance* – *performatividade* –, Brasil (2014) traz como complemento a ideia de que ambas essas conceituações podem estar mais próximas do que imaginamos. Isto porque existe um aparato performativo na *performance*, ou seja, o deslocamento de um viés supostamente – e puramente – representacional para seu “estatuto ontológico”, como chama o autor. Brasil ressalta que, por meio de sua dimensão performativa, a *performance* instaura um mundo; ocorre, então, que tudo se cria em relação imanente e circunstancial com o mundo (BRASIL, 2014, p. 137). Logo, vivido e imaginado, o *performativo* e a *performance*, o aparente real e as imagens (imagens desse real ou imagens reais de si mesmas), todos revelam uma via de mão dupla como o melhor – mas menos aparente – trânsito possível entre suas posições geográficas no circuito midiático *ficção* – *realidade*:

[...] de um lado, ficcionalizam-se vidas reais – vidas mais ou menos ordinárias – em uma narrativa de caráter imanente, que levemente se desprende do real sem roteirizá-lo em um gesto demasiado. De outro lado, produz-se algo como uma deriva da ficção, provocada pela deriva da vida ordinária de seus personagens. Assim, nestas obras, a vida ordinária produz ficção – produz imagens – e, em via inversa, se produz nas imagens, é produzida na e pela ficção. A imagem se torna lugar não apenas de representação, mas de *performance*: lugar no qual não apenas se figuram, mas se efetuam processos de subjetivação. (BRASIL, 2014, p. 132-133)

Assim, os videoclipes de Lana Del Rey, produtos de uma ficção imaginada e frutos de uma *experienciação* do vivido, reelaboram midiaticamente – por meio de um embaralhamento entre *performativo* e *performancial* – situacionalidades do ser humano no mundo. Jamais estaremos a olhar para este mundo de um ponto exterior, posto que tampouco nos acharemos no ermo do vivido para habitar única e isoladamente a ficção; na mesma medida, também viveremos desse imaginado como gesto

inerente do mundo, já que dele somos incapazes de nos desligarmos. E essa é a natureza de um gesto na performance, como a melancolia o é: a exploração artística do vivido somada à dimensão real inequívoca no imaginado.

De fato, performance e *performatividade* não estão tolamente apartadas, mas se entrecruzam na esteira midiática que arrola ficção e realidade sob suas próprias ordens de fazer erigir uma égide refratária ao puritanismo ou não hibridismo de seus vieses representacionais e “estatutos ontológicos”. Brasil complexifica e nos faz saber, por esse argumento, a natureza da performance:

[...] a performance expõe a continuidade existente entre um domínio e outro, o vivido e o imaginado: ela é a natureza do gesto desde já artificializada e o artifício da *mise-en-scène* “naturalizado” pela espontaneidade e imprevisibilidade do gesto. Em contrapartida, ela nos mostra que entre o vivido e o imaginado há também descontinuidade: o artifício da imagem [como o *corpo melancólico* de Lana em um videoclipe] permite ao gesto defasar de si mesmo – encenar-se, montar-se – ou seja, ser no interior do filme [ou de um videoclipe] outro gesto: e por outro lado a irreduzibilidade do gesto persiste e resiste, escapa, em alguma medida, ao ordenamento da imagem. (BRASIL, 2014, p. 136; grifos no original)

## 5.5 Tradução intersemiótica: sinestesia nos videoclipes de Lana Del Rey

Enquanto componentes narrativos, estéticos e discursivos dos videoclipes e do *corpo melancólico*, o performancial e o *performativo* dão o tom de objetos a serem *experienciados* em todos os elementos que se permitem decifrar. Se decifrar os códigos para desvendarmos um possível funcionamento do *corpo melancólico* não está dado em um manual de uso desse corpo, analisar os videoclipes segundo nossa narrativa segue caminho semelhante. Faz parte dessa narrativa ser erguida como uma

experiência estética possível desses videoclipes. Com isso, intencionamos um exercício de análise que parte da decifração da linguagem videoclíptica de Lana Del Rey não como uma base para os melancólicos da cultura pop dos anos 2010 ou como um aparato de exercício recorrente e mediano do pop. A autoria de Lana Del Rey – ainda que sobre ela reine um produtor – está presente na roteirização dos videoclipes, nos ornamentos de direção (bem como em suas tomadas e filtros ou paletas de cor) e nos modos de consumo angariados em cima de seu semblante.

Podemos unir, a esses elementos, tudo aquilo que conseguirmos encontrar nos videoclipes de Lana e formos capazes de assimilar, ainda que inconscientemente, como estímulos *experienciáveis*, de sensoriais a fisiológicos, capazes de nos guiarem a uma experiência. Com isso, expomos-nos a processos de subjetivação e do saber que se originam de interações entre o ambiente em que nos encontramos e os objetos e sujeitos contemplados por essa interface espacial. Curiosamente, a experiência estética que firmamos por meio de nossa narrativa derruba, em certa medida, a autoralidade de Lana Del Rey, ao passo em que esta, antes disso, convida-nos a *experienciá-la*.

Ao traduzirmos *intersemioticamente* os videoclipes de Lana Del Rey, acabamos por entregar-nos a personalidades sinestésicas<sup>159</sup> mais e menos pragmáticas. Isto é, concretas e subjetivas, enraizadas nos tripés de uma performance chancelada do pop e simultaneamente etéreas – embora materializadas no corpo de quem as *experiencia* e equilibradas com uma decifração insuficientemente literal/linear ou superficial. E, por ordem maior, dessa decifração, veremos – recorrendo a Cardoso Filho (2011) – que, nesse arranjo elaborado entre indivíduo e objeto a ser assimilado, igualmente envolvidos em um ambiente também *experienciável*,

[...] é como se aquela criatura empenhada em interagir com o ambiente, de modo completo e ordenado, se colocasse em relação aos limites do ambiente (sejam históricos, sociais, econômicos, tecnológicos, etc.) e à sua própria impulsão, de forma a se apropriar de qualquer matéria, qual-

---

<sup>159</sup> A sinestesia está presente desde momentos mais simples, quando dizemos, por exemplo, que uma música (por sua sonoridade) é engraçada ou triste.

quer material ou tema que lhe pareça estimulante, transformando-os na substância de uma nova experiência [para além daquela inicial, já posta, uma possível autoralidade de Lana e os tripés de sustentáculo do pop que lhe fornecem uma performance pronta para consumo – e vinda da própria melancolia –, mas também negociável com essas pessoalidades sinestésicas]. (CARDOSO FILHO, 2011, p. 46)

Nesse processo, podemos destacar três frentes que emulsionam a experiência estética que destacamos pela narrativa e que, ao mesmo tempo, juntas ou separadas, condensam esses mesmos elementos a se abrirem a novas experiências. São:

1º) os sujeitos: de Lana Del Rey ao público, mas sobretudo com relação a este, que pode ser compreendido tanto pelas chaves da representação, representatividade, legitimação, melancolia, “epidemia” etc., posto que a identificação de um público pode ser menos importante que o discurso, mas pode ser igualmente sinestésica – se associarmos público a nostalgia, melancolia ou “epidemia”, todos estão afetados pelo mesmo vazio, sentido sinestésicamente; e não por uma confluência, mas, como dissemos, como sintoma de um *tempo*, presente nas canções e nos vídeos;

2º) os objetos: sejam tingidos pelo “efeito espelunca”, sejam, graças a esse efeito ou não, elaborados a partir de uma sensação de falta naquele espaço ao qual não se sabe o real pertencimento (como ocorre com Patti Smith e Lana Del Rey), os objetos rascunham-se por uma espécie de melancolia e nostalgia montadas tanto por pontos geográficos quanto por efeitos sentimentais sobre esses pontos – do vazio aos amores, do prazer à rejeição de determinados locais, das histórias construídas e desconstruídas nesses espaços, de uma cena pop temporal e uma “epidemia” aparentemente atemporal e a ela referente, entre outros;

3º) as ambientações: físicas e psicológicas, minimamente territoriais ou amplamente espaciais, as circunstâncias de ambiente (como o local em que determinado vídeo foi filmado, o local e a plataforma em que foi assistido, juntamente do tempo – das noções de hora e ano, cena pop melancólica, surgimento e firmamento de um vazio – e das dispo-

sições das duas primeiras frentes perante essas circunstâncias) arregimentam variações e deslocamentos dos temas que contemplam, e nos põem a pensar, por exemplo, que ambientações depressivas e rebeldes abarcam e atravessam os videoclipes no sentido do melancólico graças a essa hermenêutica da sinestesia que se firma a partir da tríade que elaboramos aqui.

Graças a isso, é possível compreender a intersemiose, nessas três frentes, como procedimento teórico-metodológico aliado à performance do *corpo melancólico* e às categorias de análise. Essa tradução intersemiótica é uma dimensão metodológica da sinestesia que compreende um pulsar e sentir pela obra videoclíptica de Lana Del Rey. É a própria sinestesia elaborada pelas frentes que destacamos dos videoclipes e por tantas outras frentes que puderem ser destacadas, associadas ao ambiente, ao formato, à linguagem videoclíptica de Lana Del Rey e linguagem em geral, à ficção e à realidade, ao pop, à performance e à *performatividade*, à melancolia, entre tantos outros elementos que formam esse caldeirão aberto a gostos e gestos, a devires.

Logo, quando falamos de uma linguagem videoclíptica sabor *Pepsi-Cola* e de um canapé *gourmet* de imagens, estamos falando de uma experiência estética do videoclipe que reina, em nossa narrativa, sob a chave interpretativa desses videoclipes pela noção de sinestesia, relacionando som e imagem a sabor e a uma politicidade desse sabor (nada melhor que uma sinestesia para explicar outra). Nesse jogo sinestésico, seguimos: do som ao sabor e à textura dessa linguagem *Pepsi-Cola*, a título de exemplo, da análise ao tom ensaístico desses elementos, mapeia-se conceitualmente uma hermenêutica da sinestesia (a tradução intersemiótica como fio metodológico), contida na temporalidade de uma linguagem, na textura de um vapor e, igualmente, nas cores táteis, comestíveis e nostálgicas de um “efeito espelunca” – melancólico, aqui, em nossas análises, por uma predisposição dos sujeitos ao vazio, por uma exposição dos objetos videoclípticos ao verniz melancólico e pela inundação do ambiente – físico e psicológico – nessa mesma melancolia, sua melhor aparência, segundo a linguagem elaborada na figura de Lana

Del Rey. Desse modo, os elementos adjacentes às categorias de análise estão, para elas e como elas, como outros atributos preponderantemente sinestésicos – na mesma medida que as categorias.

## 5.6 A abertura metodológica da tristeza

Até aqui, explanamos duas técnicas aliadas de um conjunto maior de nossa metodologia, que também complementamos como a presença da tristeza e sua relação com a melancolia. A despeito de uma confusão – proposital, arriscamos a dizer – entre ambas as manifestações, a tristeza se abre para nós, em nossas análises, como uma força que move esse *corpo melancólico* de Lana Del Rey e anima uma sinestesia possível nos videoclipes por sua força política e estética. Apoiando-nos em Rancière (2012), podemos assimilar essa tristeza com o vivido e o imaginado, a dar o sabor amargo dos videoclipes, sobretudo nas representações de morte realizadas por Del Rey, a partir do momento em que a tristeza se faz definir na política e estética que a narram nos clipes da artista norte-americana.

Para entendermos essa proporção estético-política que se avoluma, podemos lançar alguns aspectos. Inicialmente, a tristeza é responsável por elaborar a interpretação que os videoclipes fazem do mundo. Essa interpretação só é possível pela chave da tristeza, posto que o mundo é lido por Lana com esse filtro. Segundamente, como vimos em *Love*, o pop de Del Rey figura, entre outros, como um elemento mediador de ações políticas no século XXI. Terceiramente, a tristeza, quando implementada como resistência, sobretudo em suas associações à melancolia, é assim entendida por fomentar um imaginário que a circunscreve, que se constrói estética e politicamente em torno dela, e sem deixar de ser arte, sem abolir sua dimensão performancial e performativa, palatável e penetrável – sinestésica. Temos, portanto, uma arte com presunções políticas e em diálogo com um imaginário político, transformado em

sua concepção imagética e estética. É nesse sentido que Rancière (2012) nos alerta:

[...] a relação entre arte e política não é uma passagem da ficção para a realidade, mas uma relação entre duas maneiras de produzir ficções. As práticas da arte não são instrumentos que forneçam formas de consciência ou energias mobilizadoras em proveito de uma política que lhes seja exterior. Mas tampouco saem de si mesmas para se tornarem formas de ação política coletiva. Contribuem para desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível e do factível. (RANCIÈRE, 2012, p. 75)

Performada entre a estética e a política numa ordem do palatável, como sustenta o autor, essa tristeza (e o imaginário que lhe diz respeito) reconfigura o *sensível* (como vimos no Capítulo 3), produz novos sentidos pelo performancial e pelo *performativo* ao contornar o *corpo melancólico*. Embaralha, pois, nossas capacidades sensoriais (o [re]desenho das paisagens do visível, dizível e factível, ou as próprias produções sinestésicas). Didi-Huberman (2011) reforça essa posição ao afirmar que:

[...] em nosso *modo de imaginar* [e nessa conta poderíamos somar o imaginário da tristeza] jaz fundamentalmente uma condição para nosso *modo de fazer política* [aqui, somamos a encenação da tristeza na arte de Del Rey, em seu *corpo melancólico*]. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração. Reciprocamente, a política, em um momento ou outro, se acompanha da faculdade de imaginar, assim como Hannah Arendt o mostrou, por sua vez, a partir de premissas bem gerais extraídas da filosofia de Kant. E não nos espantemos de que a extensa reflexão política empreendida por Jacques Rancière devesse, a certo momento crucial de seu desenvolvimento, se concentrar em questões de imagem, de imaginação e de “partilha do *sensível*”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 60-61; grifos no original; grifos nossos)

A tristeza se performa, estetiza-se e se politiza, mercantiliza-se, dá-se a ser *experienciada*, torna-se rejeitada e desejada (como resistência, a título de exemplo), passa a ser disputada pelos melancólicos que se nutrem do vazio e se faz ser desejada como uma *commodity* – exposta na linguagem videoclíptica *Pepsi-Cola*.

# CONSIDERAÇÕES FINAIS CONTRA A PARANOIA MORALISTA

Ter a presunção de dizer que esse trabalho é intimidador como o real e assim busca enfrentá-lo seria irônico, piegas e cruel de nossa parte para com este próprio trabalho e com toda a pesquisa desenvolvida. Todavia, verificamos, em nossa pesquisa, um incômodo subliminar – por vezes, da problematização; em outras oportunidades, um incômodo meu para com meu próprio trabalho. É tudo muito chato, frustrante, tão intimidador quanto o real possa ser – algo que essa pesquisa jamais deveria ser. Se esse trabalho possibilitou uma discussão íntima, entranhada no real, é porque o *experienciamos* todo dia, em nossa vivência, não só ao nos depararmos com esse enquadramento perante o discurso pop de Lana Del Rey.

Aprendi com meu orientador, Cláudio Coração, a carregar estilística e discursivamente nos itálicos. A falta de ligação entre os dois primeiros parágrafos das Considerações Finais, porém, fica por minha conta. E os itálicos talvez tenham sido o começo da sintonia, construída aos poucos desde a Iniciação Científica, durante a minha graduação em Jornalismo. O Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) foi apenas mais um processo, no qual pudemos fruir e deixar fluir essa sintonia. No Mestrado, senti outra coisa. Para mim, foi como a intensificação de uma relação de pai e filho – falo despreocupado, sem medo de causar alguma ofensa ou má interpretação. Meu orientador me deu liberdade em meu trabalho. Juntos, pudemos meter um pé na bunda do real – acredito ter reencontrado, neste período, a união entre esses dois primeiros parágrafos escritos.

Aproveito este espaço para agradecer novamente e imensamente ao Cláudio pela paciência, pelas discussões, pelas referências acadêmicas e culturais (no sentido mais amplo que esse termo puder comportar), pelas reuniões sempre sublimadoras e catárticas, pela terna amizade, por

acreditar em mim, por abrir minha mente para questões sobre poesia, vaporosidade e o etéreo, sobre a dimensão espectral tão buscada por mim em cada página escrita. Como brincamos, entraria em cena, depois, a figura do “pai castrador”, o que não durou muito tempo ou sequer começou. Agradeço por nossa relação permanecer tão forte e sinto-me honrado por perceber isso cada vez mais, à medida que vou avançando na vida.

Em hipótese alguma, isso também poderia deixar de aparecer aqui: a famigerada paranoia moralista, outra armadilha do real intimidador de Badiou, é bom que se diga. Rendo créditos a meu orientador novamente; e de forma mais do que necessária, legítima, válida. Um pesquisador precisa ter noção do espaço que ocupa e de seu pensamento, de suas reflexões perante essa conjuntura, para ter acesso à dimensão de percepção do entorno que se expande sobre ele e o afeta. As críticas à paranoia moralista são, para mim, por essas configurações, indicativas de uma das muitas capacidades do meu orientador na qualidade de pesquisador. Falo do olhar poeticamente crítico e ácido sobre as trapaças do real, escondidas na gente indigesta com quem temos que lidar em cada esquina de Mariana, Ouro Preto, Belo Horizonte e por aí vai.

Lana Del Rey foi um exílio e um escudo encontrado por mim contra essa gente mesquinha. Mesmo pelo mercado, é claro. É o que dificulta as coisas e pode torná-las místicas, com certo tom de beleza. O capital é perigoso, mas nos rendemos a ele segundo após segundo. Não fosse ele, contudo, não estaria vivo nosso desejo de combate à paranoia moralista e ao moralismo menos travestido e mais cru. Engajamo-nos em meio ao real e isso nos torna singulares. Reina aí, também, a *Stimmung* vaporosa, o espectral, na figura do exílio, do escudo, do ardiloso, do trépido, do tesão pelo perigoso. O próprio semblante da melancolia nos seduz em sua periculosidade, assim dosada por sua imbricação ao real, ainda que para deslegitimá-lo ou dele – e a partir dele – se emancipar.

Dopada com um “boa noite, Cinderela” do ego e com outro da paranoia moralista, a Comunicação precisa acordar de suas falsas inoperosidades. Enquanto dorme, ela perde o tesão contido em si, em sua

ontologia, capaz de afetar o inafetável, o que os outros não veem. Não é exclusividade, é a poesia da área, envernizada tristemente – a tristeza dos dias. É o mesmo apelo feito antes para que alguém acorde o *Angelus Novus* adormecido na personagem de Lana em *Born To Die*. Por onde anda a sensibilidade de uns e outros que fazem dessa área a surpreendente incôgnita que é ou costumava ser?

Em minhas breves andanças pela vida, não só pelos meios escolares/universitários, mas nas religiões que frequentei, nos ambientes formados por amigos na adolescência, pude sentir forçosamente essas inexprimíveis pressões de um descontrole em nome do ego, do mais-gozar, da poesia falsa e escroque, dos trambiques pró-tesão (também falso), dos vazios sujeitos “descolados”, desconstruídos, desencanados e de apren-tes mentes abertas (apenas assim, vendáveis, mas, no fundo, detentores da mais vil paranoia moralista, conscientemente ou não). Contorcionismos feitos lá e cá, ajeitei-me em vários momentos. E graças à ajuda de pessoas queridas, como meu orientador, que me orientou e ainda me orienta também para a vida. Carrego estima e profundo carinho também por pessoas a quem considero mais próximas, como os amados e inspi-radores professores Fred Tavares e Hila Rodrigues, e os queridos Saulo Rios e Pedro Lavigne – estes dois, verdadeiros irmãos –, todos dotados de uma sensibilidade que essa paranoia desenfreada não é capaz de atribular.

Faço questão de destacar, nesse meio acolhedor, em espécie de Agradecimento (o espaço inicial parece não ter sido suficiente), pessoas que seguraram o rojão juntamente comigo, compartilharam os proble-mas e, em meio a nossas dificuldades conjuntamente e em meio a essas turvas veredas da vida, foram sustentáculos, como minhas amigas, Ca-mila Andrade, Carina Carla, Ketrylin Guimarães, Nathália Nunes, Iara Neme e Francielle Ramos, e minha família: minha mãe, Delaine Xavier; minha tia Denair Xavier; minha avó materna, Terezinha Maria Xavier (*in memoriam*, como disse nos Agradecimentos deste livro, mas ainda viva durante a realização do Mestrado) e minhas irmãs, Lilian David Vieira e Letícia Xavier David Vieira – todas as grandes mulheres da minha vida,

reforço! Especialmente, é claro – não poderia ser diferente –, agradeço novamente ao encantador e doce Thiago Ferreira, cujos coração e ouvidos foram e são cedidos nessa incrível parceria amorosa.

Nas imagens e nas lembranças dessas pessoas queridas e nos sentidos que recorro e ponho a funcionar sobre as relíquias que guardo docemente comigo, residem os afetos da poesia de uma vida que é, antes de tudo, prosaica. E, nesse trânsito, há uma sociabilidade impenetrável e não dominada por aqueles que não conseguem se desgrudar de suas paranoias moralistas. Essa é a beleza dos romances que tecemos em nossas relações. A essas pessoas, que participaram desse processo definidor de inúmeros cursos que acabei felizmente por tomar, a esse grupo de seres a quem oferto agora meus mais sinceros sentimentos e demais gestos de carinho, deixo registrado que me segurei em cada fio do nosso romance para me guiar. Sinto-me mais contente ainda por ter tido a presença do meu querido orientador, Cláudio Coração, que teceu esse romance diretamente comigo e fez de nossa vida prosaica nas orientações, nos bares e nas orientações nos bares – para além de todos os *rolês* – um seio de amizade para lá de acolhedor e também impenetrável pela paranoia moralista que teima em nos afligir.

É por essas e outras na vida que defenderei eternamente o livre-pensar, a poesia verdadeira e *essencial*, o respeito. É por essas e outras que idolatrarei a dúvida, provocarei eternamente (não com tanta maestria como o grande e saudoso Antônio Abujamra, o Abu) e estragarei minha vida como quiser – já nos propunha Abu, que muita falta faz. É por essas e outras que seguirei estampando um sorriso no rosto, tão leve quanto a vida deve ser. E igualmente suave como um suco e vaporoso instrumental de *lo-fi* em dias de chuva ou tão macio, em outro entender, como o tesão livre de amarras ou ainda como o frio na barriga na subida e descida do *Skyfall* do Parque Guanabara – continuarei apreciando o desimportante, mesmo quando este implorar por um gozo excessivo meu, a partir do que desvelei neste trabalho de pesquisa. No fundo, estarei rindo do desespero do real. Ângela Prysthon, Thiago Soares e André Antônio Barbosa estavam certos sobre o frívolo, o banal, o desimportante:

não são apenas isso; revelam, em contrapartida, uma cadeia complexa de dimensões estéticas, discursivas.

No regime do frívolo, o *não frívolo* nele contido também se denuncia, escapa por suas entrelinhas, emancipa-nos. Da resenha na mesa de bar com os amigos, recheada dos transe contidos em cada gole de cerveja gelada (infelizmente impactada depois pela pandemia de covid-19); da *boba* conversa sobre o suor irritante por conta do calor marianense ou sobre a água congelante para lavar o rosto nas frias manhãs que nos fazem doer no triste, cambaleante e belo inverno ouro-pretano, que vagueia igualmente melancólico pelas caladas tardes de domingo desse mesmo inverno nos nostálgicos bairros periféricos do Taquaral, Caminho da Fábrica e Alto da Cruz, lugares onde cresci. Separados por um abismo da contumaz juvenil Bauxita – por onde transitei –, sinônimo dos prazeres e amores que enganam, mas igualmente nostálgica, do *adolescente* IFMG à *adulta* UFOP, passando pelas *contemporâneas* ladeiras da Vila dos Engenheiros e da Vila Operária, outras dimensões da nossa Ouro Preto.

Minha felicidade (antes sem sorriso, calada enternecidamente, por comiseração) bailava tristemente pelas ruas dessa cidade. Ousou correr por Belo Horizonte. Desencantou-se e bebeu do desencantamento. Voltou mais tranquila para suas origens. Hoje, dança munida do sorriso, não mais apática, tanto em Belo Horizonte como em Ouro Preto.

Fazer da tristeza dos dias a resistência: eis um dos princípios norteadores a ser seguido para se atingir, de modo implacável, um forte *experienciar* da beleza dos dias na vida, na Comunicação, na família, no amor, no tesão. Não há intempestividade mais conspícua para mim que minha consciência, arrisco a dizer, igualmente boêmia por essas terras, tal como a felicidade se apresenta. Imortalizada nostalgicamente no sol marianense ou na névoa selvagem do inverno ouro-pretano, minha consciência se eterniza pelos muros de pedra dessas cidades, que também doem (e nos fazem doer), mas são amplamente encantadoras, e a vitória do professor Fernando Haddad – a vitória do Partido dos Trabalhadores

(PT) – nessa região, em 2018 (e desde muito antes), alumia-nos a mente para fazer saber esse encantamento (longe do feitiço do real).

Peço licença a meu orientador (sem querer assumir a função de sujeito de seu discurso) para dizer que compartilho de seu sentimento e discurso de afeto, de boas sensações e experiências, voltados para a Região dos Inconfidentes. Também peço desculpas caso tenha sido infeliz, nestas linhas, em minha escolha vocabular. É impossível retratar pelo léxico o que sentimos, o que nos afeta e como nos afeta. Por esse sentimentalismo ausente de “coisas da linguagem” – e, assim, por seu *não dizer*, belo, presente de “coisas do mundo” –, diríamos a Rosana de Lima Soares, por seus escritos aqui lidos, que somos intempestivos ou, minimamente, desejosos “sujeitos do inconsciente”? Na *medialidade* de cada pedra erguida e tocada por nós nessa Mariana, principalmente, cada qual em suas experiências, e na materialização presente em cada *não dizer* e profundo sentir nosso, individuais – não quero reduzi-los à mesma condição –, estão reunidos, acredito, os sentidos incontáveis e incontroláveis de nossas lutas diárias, de nossas viagens *experienciais*, de nossos *não ditos*.

Se pensarmos em Lana, entretanto, e mais precisamente na canção *13 Beaches*, ou, um pouco distante disso, em Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Flávio Venturini e todos os meninos do Clube da Esquina, em canções espetaculares como *Trem de Doido*, *Léo*, *Tudo Que Você Podia Ser*, *Um Girassol da Cor de Seu Cabelo*, *Paisagem da Janela e Clube da Esquina II* (sobretudo na versão de Flávio) – Minas Gerais pulsa nessas composições –, ao apresentarem cenários de pertencimento dúbio e, após uma busca por essa pertença integral, a certeza de fixação e encantamento por um lugar (a canção como trilha sonora para a cidade e os códigos enigmáticos de nossa aceitação e trânsito por ela durante um passeio a pé ou uma viagem de ônibus entre bairros ou entre Mariana e Ouro Preto), seriam essas, também, possíveis afetações no corpo?, geradas pela canção midiática, como bem lembra Jorge Cardoso Filho sobre a capacidade de *experienciar* no corpo atributos da canção que não podem ser decompostos apenas pela junção “letra” e “arranjo sonoro”,

mas que se fazem presentes por meio de um efetivar pelo *sentir* no corpo humano?

Poderíamos seguramente dizer ao autor: a canção escolhida como trilha reconfigura não só a experiência da(s) cidade(s), mas a experiência do corpo pela própria cidade. A canção se completa em nós ou nós, por meio de nossos não ditos, contemplamo-nos em *não ditos* da canção, revelados sintomaticamente em nossos corpos por nossos atos de *sentir*? Assim, diríamos a Cardoso Filho que somos, por esse *tempo moderno*, prováveis ou intencionados *corpos melancólicos*, de natureza política *experiencial* e afetiva qualquer, todavia moldados pelo turbido transe da cidade e lapidados de modo subterrâneo por nossos *não ditos*, juntamente com a pulsação *gumbrechtiana* latente do presente “epidêmico”?

Recorreria agora novamente a Lana Del Rey, para tentar retratar esses não ditos por *videocolagens*, canções pós-vaticinais, “efeitos espelunca”, mas, nos afetos (des)organizados *experiencialmente* dos sujeitos – como todos nós –, por meio das contemplações da(s) cidade(s) e de suas paisagens, da vida prosaica, reside o inalcançável, o *não palatável*. As territorialidades de nossas emoções não são espaciais (geográficas) ou temporais. Estão localizadas e protegidas na verdadeira cripta, a cripta dos desejos íntimos, da felicidade, da ontologia, da inoperosidade, sobre a qual se sobrepõe outra cripta, a que tenta roubar e propor um simulacro da cripta mais profunda.

Ouso dizer, também, que Lana parece ter compreendido isso em alguns momentos e, assim como deve ser feito, não dá a ver esses sentimentos facilmente. Aliás, nunca os dará a ver, nutrindo, por engano voluntário, a primeira cripta, no intuito de que esta não alcance a segunda (e mais profunda). O contemplar do mundo, que habita esses sentimentos de uma cripta profunda e inalcançável, é o testemunho de nosso viver mais humano. É algo que nos faz humanos. É o combate ao *tempo moderno* “epidêmico” de *uma* solidão que teima em nos combalir, mas que, perante esse testemunho íntimo e secreto do viver, que aqui não foi denominado e explicado como tal – e jamais será –, padecerá. Reservamos secretamente esse testemunho, que, um dia, por meio das

lembranças, das relações prosaicas guardadas entre os amigos queridos que também passam e tomam seus rumos, acabará por conduzir-nos ao regozijo de nossa *aura* da emancipação. Tão logo esta se *vaporifique*, conquistaremos nosso próprio etéreo, alcançaremos nossa dimensão espectral.

# REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

AGAMBEN, G. **Ideia da prosa**. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

\_\_\_\_\_. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

\_\_\_\_\_. **O homem sem conteúdo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

\_\_\_\_\_. **Meios sem fim: notas sobre a política**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

\_\_\_\_\_. **O uso dos corpos**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.

BADIOU, A. **Em busca do real perdido**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BARBOSA, A. A. **Nostalgias estéticas e nostalgias políticas**. In: XXI Encontro Nacional da Compós, Juiz de Fora, 12-15 jun. 2012. Disponível em: [http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_1827.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1827.pdf). Acesso em: 28 set. 2018.

\_\_\_\_\_. A potência estética da nostalgia. **Serrote**, n. 16, p. 21-39, 2014.

\_\_\_\_\_. **Constelações da frivolidade no cinema brasileiro contemporâneo**. Tese. Rio de Janeiro, RJ: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, 2017. Disponível em: [http://www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/tese\\_abarbosa\\_2017.pdf](http://www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/tese_abarbosa_2017.pdf). Acesso em: 15 fev. 2019.

BAUDRILLARD, J. **A sociedade de consumo**. Pávoa de Varzim: Edições 70, 1981.

BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.

BRASIL, A. A performance: entre o vivido e o imaginado. In: PICADO, B.; MENDONÇA, C. M. C.; CARDOSO FILHO, J. (Orgs.). **Experiência estética e performance**. Salvador: Edufba, 2014, p. 131-145.

CAMUS, A. **A queda**. E-book. Rio de Janeiro: Best Bolso – Record, 2007.

CARDOSO FILHO, J. As materialidades da canção midiática – contribuições metodológicas. *Fronteiras – Estudos Midiáticos*, v. 11, n. 2, p. 80-88, mai.-ago. 2009. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/5044>. Acesso em: 1º fev. 2019.

\_\_\_\_\_. **Práticas de escuta do rock: experiência estética, mediações e materialidades da comunicação.** Tese. Belo Horizonte, MG: Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/BUOS-8DPJCV>. Acesso em: 30 jan. 2019.

\_\_\_\_\_. Para “apreender” a experiência estética: situação, mediações e materialidades. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 22, p. 40-52, dez. 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/6729>. Acesso em: 25 jun. 2019.

\_\_\_\_\_. Ao vivo em Pompéia ou do lado escuro da lua? Heranças da performance do Pink Floyd. In: PICADO, B.; MENDONÇA, C. M. C.; CARDOSO FILHO, J. (Orgs.). **Experiência estética e performance.** Salvador: Edufba, 2014, p. 213-234.

\_\_\_\_\_. Uma matriz comunicacional da sensibilidade. In: MENDONÇA, C. M. C.; DUARTE, E.; CARDOSO FILHO, J. **Comunicação e sensibilidade: pistas metodológicas.** Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2016, p. 37-53.

CASA NOVA, V. Levantes. *ARS*, São Paulo, v. 14, n. 18, p. 18-27, dez. 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/123427>. Acesso em: 23 jan. 2019.

CHAUI, M. **A nervura do real: imanência e liberdade em Espinosa.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CONTER, M. B.; TELLES, M.; ARAUJO, A. O Revirtual: a memória da memória da cultura pop. In: SÁ, S. P.; CARREIRO, R.; FERRARAZ, R. (Orgs.). **Cultura pop.** Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015, p. 93-106.

CORAÇÃO, C; RIOS, S. P. F. **A presença fantasmática do samba: herança e assombração no pop-rock brasileiro dos anos 1990.** São Paulo, 2017, p. 1-22. In: XXVI Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Disponível em: [http://www.compos.org.br/data/arquivos\\_2017/trabalhos\\_arquivo\\_EXZ4OSN9NTCW0D8X5E00\\_26\\_5427\\_14\\_02\\_2017\\_18\\_41\\_17.pdf](http://www.compos.org.br/data/arquivos_2017/trabalhos_arquivo_EXZ4OSN9NTCW0D8X5E00_26_5427_14_02_2017_18_41_17.pdf). Acesso em: 26 fev. 2021.

DERRIDA, J. **Espectros de Marx.** Madri: Editorial Trotta, 1998.

DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUNKER, C. **Reinvenção da intimidade: políticas do sofrimento cotidiano.** São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FETVEIT, A. Death, beauty, and iconoclastic nostalgia: precarious aesthetics and Lana Del Rey. *NECSUS – European Journal of Media Studies*, Amsterdã, v. 4, n. 2, p. 187-207, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.5117/NECSUS2015.2.FETV>. Acesso em: 26 jun. 2019.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade I: a vontade de saber.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Graal, 2003.

\_\_\_\_\_. **O corpo utópico, as heterotopias.** São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FREIRE-MEDEIROS, B. Felicidade é... uma favela violenta com vista para o mar. In: FREIRE FILHO, J. (Org.). **Ser feliz hoje: reflexões sobre o imperativo da felicidade.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010, p. 257-273.

FREUD, S. **Obras Completas** – Vol.14: História de Uma Neurose Infantil (“O Homem dos Lobos”), Além do Princípio do Prazer e Outros Textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. **Luto e Melancolia**. E-book. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FRITH, S. **Performing Rites: On the Value of Popular Music**. Cambridge: Harvard

University Press, 1996.

GALARD, J. **A beleza do gesto: uma estética das condutas**. São Paulo: Edusp, 2008.

GIL, J. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D’Água, 1997.

GINZBURG, C. “Seu país precisa de você”: um estudo de caso em iconografia política. In: \_\_\_\_\_. **Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 61-100.

GROSSBERG, L. The terror and the beast. In: \_\_\_\_\_. **Under the cover of chaos: Trump and the battle for the American Right**. London: Pluto Press, 2018, p. 3-15.

GUATTARI, F. **Revolução molecular: pulsações políticas do desejo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

GUIMARÃES, C. As bordas entre a comunicação e a experiência estética. In: MENDONÇA, C. M. C.; DUARTE, E.; CARDOSO FILHO, J. **Comuni-**

**cação e sensibilidade:** pistas metodológicas. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2016, p. 10-20.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença:** o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2010.

\_\_\_\_\_. **Depois de 1945:** latência como origem do presente. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

\_\_\_\_\_. **Nosso amplo presente:** o tempo e a cultura contemporânea. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna.** São Paulo: Loyola, 2010.

HOBBS, M. Together, Alone: The Epidemic of Gay Loneliness. **Huffington Post**, Estados Unidos, 02 mar. 2017. Disponível em: <https://highline.huffingtonpost.com/articles/en/gay-loneliness/>. Acesso em: 28 set. 2018.

JANOTTI JÚNIOR, J. Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva. **Contemporânea**, v. 2, n. 2, dez. 2004, p.189-204. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/4741/3/3418-8153-1-PB.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2019.

KEHL, M. R. **Ressentimento.** São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

\_\_\_\_\_. **O tempo e o cão:** a atualidade das depressões. E-book. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009.

LEMOS, A. Ciber-socialidade: tecnologia e vida social na cultura contemporânea. **Logos: Comunicação e Universidade**, v. 4, n. 1, 1997, p. 1-5. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/14575>. Acesso em: 12 jan. 2019.

LETRAS DESBUNDADAS. **Super Libris**. São Paulo: SescTV, 12 abr. 2016. Programa de TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6bee3y-2sI4>. Acesso em: 9 fev. 2019.

LIPOVETSKY, G. **A era do vazio**: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Barueri, SP: Manole, 2005.

\_\_\_\_\_. **A felicidade paradoxal**: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LOPES, D. **Nós os mortos**: Melancolia e Neo-Barroco. Rio de Janeiro. Editora Sette Letras. 1999.

\_\_\_\_\_. **A delicadeza**: estética, experiência e paisagens. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Finatec, 2007.

\_\_\_\_\_. **Afetos pictóricos ou em direção a Transeunte de Eryk Rocha**. Salvador, 2013, p. 1-16. In: XXII Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – Compós. Disponível em: <http://www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/transeuntecompos2013.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2019.

\_\_\_\_\_. **Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos**. São Paulo: Editora Hucitec, 2016.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

\_\_\_\_\_. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. E-book. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2011.

MARQUES, A. Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 10, n. 17, p. 61-86, jul.-dez. 2014.

Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/19728>. Acesso em: 26 jun. 2019.

MARZOCHI, I. F. **Jogos de cena**: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Tese. São Paulo, SP: Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-22052013-110822/pt-br.php>. Acesso em: 12 mar. 2019.

MENDONÇA, C. M. C. Ao homem em ruínas restaram as imagens?. In: GUIMARÃES, C.; LEAL, B. S.; MENDONÇA, C. M. C. (Orgs.). **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 103-116.

MORIN, E. **As estrelas**: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989.

\_\_\_\_\_. **Cultura de Massas no Século XX**: Volume 1 – Neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

\_\_\_\_\_. **Cultura de Massas no Século XX**: Volume 2 – Necrose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

NEGRI, T. A inoperosidade é soberana. **Blog da Boitempo**, São Paulo, 25 abr. 2017. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2017/04/25/a-i-noperosidade-e-soberana-negri-sobre-o-novo-livro-de-agamben/>. Acesso em: 5 fev. 2019.

NGAI, S. **Our aesthetic categories**: zany, cute, interesting. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2012.

\_\_\_\_\_. Nossas categorias estéticas. Tradução de Joana Negri. *Revista Eco Pós*, v. 18, n. 3, p. 6-17, 2015. Disponível em: [https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/viewFile/2760/2368](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/viewFile/2760/2368). Acesso em: 24 jun. 2019.

PAULING, L. C. Resonance. *Encyclopedia Britannica*, 29 jul. 1946, p. 1-13. Disponível em: <http://scarc.library.oregonstate.edu/coll/pauling/bond/notes/1946a.3.html>. Acesso em: 3 fev. 2019.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PIERUCCI, A. F. **O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber**. São Paulo: Editora 34, 2005.

PRYSTHON, A. Richard Dyer: utopias da frivolidade. In: JANOTTI JÚNIOR, J.; GOMES, I. M. M. (Orgs.). **Comunicação e estudos culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 163-175.

\_\_\_\_\_. **Utopias da frivolidade**. Recife, PE: Cesárea, 2014.

\_\_\_\_\_. Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo. *Revista Eco Pós*, v. 18, n. 3, p. 66-74, 2015. Disponível em: [https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/view/2763](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/2763). Acesso em: 9 fev. 2019.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.

\_\_\_\_\_. Le travail de l'image. *Multitudes*, n. 28, 2007, p. 195-210. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2007-1-page-195.htm>. Acesso em: 11 fev. 2019.

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RANGEL, M. M. Melancolia e história em Walter Benjamin. **Ensaios Filosóficos**, v. 14, Rio de Janeiro, p. 126-137, dez. 2016. Disponível em: [http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo14/11\\_RANGEL\\_Ensaios\\_Filosoficos\\_Volume\\_XIV.pdf](http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo14/11_RANGEL_Ensaios_Filosoficos_Volume_XIV.pdf). Acesso em: 14 jan. 2019.

RIOS, S. P. F. **Corpo, inoperosidade e subversão em kontakthof**: um diálogo entre a filosofia de Giorgio Agamben e a dança-teatro de Pina Bausch. In: Anais da I Mostra da Pós-Graduação – Encontro de Saberes UFOP, Ouro Preto, 2017, p. 1-1. Disponível em: [https://www.encontrodesaberes.ufop.br/gerar\\_pdf.php?id=7085](https://www.encontrodesaberes.ufop.br/gerar_pdf.php?id=7085). Acesso em: 18 jan. 2019.

\_\_\_\_\_. **Sinfonia de afetos em Cafe Müller**: corpo, estética da comunicação e presença na dança-teatro de Pina Bausch. 2018. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2018.

SÁ, S. P.; COSTA, F. M. (Orgs.). **Som + imagem**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2012.

SAFATLE, V. **Cinismo e falência da crítica**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

\_\_\_\_\_. A moral psiquiátrica. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 01 out. 2013. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/vladimir-safatle/2013/10/1349847-a-moral-psiquiatrica.shtml>. Acesso em: 27 mar. 2019.

\_\_\_\_\_. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SARLO, B. **Cenas da vida pós-moderna**: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

SAVEGNAGO, S. Jovens, consumo e sexualidade: diálogos entre Maria Rita Kehl e Pier Paolo Pasolini. **Quaderns de Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 2, p. 193-203, 2017. Disponível em: <http://www.quadernsdepsicologia.cat/article/view/v19-n2-dalongaro>. Acesso em: 7 fev. 2019.

SELIGMANN-SILVA, M. A política das imagens na exposição Levantes. **Zum – Revista de Fotografia do Instituto Moreira Salles**, São Paulo, 23 jan. 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/exposicoes/seligman-exposicao-levantes/>. Acesso em: 23 jan. 2019.

SERELLE, M. Sujeito e vida midiaticizada: considerações sobre a ficção de Nick Hornby. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, Porto Alegre, v. 16, n. 38, p. 129-136, abr. 2009. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/fadir/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/5311>. Acesso em: 18 jan. 2019.

\_\_\_\_\_. Uma outra república do entretenimento. **Rumores**, São Paulo, v. 4, n. 8, p. 1-11, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51202>. Acesso em: 22 jan. 2019.

SIBILIA, P. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

\_\_\_\_\_. Os corpos visíveis na contemporaneidade: da purificação midiática à explicitação artística. In: BRASIL, A.; MORETTIN, E.; LISSOVSKY, M. (Orgs.). **Visualidades hoje**. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2013, p. 119-136.

SILVA BARBOSA, M. R.; CARDOSO FILHO, J. As mediações das performances: aproximações entre Adidas e Run DMC a partir do estudo de videoclipes. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 13, n. 36, p. 50-72, jan.-abr. 2016. Disponível em: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/980>. Acesso em: 24 jun. 2019.

SILVEIRA, F. **Rupturas Instáveis**: entrar e sair da música pop. Porto Alegre: Libretos Universidade, 2013.

SMITH, P. **Linha M**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2016.

SOARES, R. **Margens da comunicação**: discurso e mídias. Tese. São Paulo, SP: Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, 2002a.

\_\_\_\_\_. **Estigmas da Aids**: em busca da cura. In: Anais do XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Salvador, 1-5 set. 2002b, p. 1-16. Disponível em: [http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/Congresso2002\\_Anais/2002\\_COMUNICACOES\\_SOARES.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/Congresso2002_Anais/2002_COMUNICACOES_SOARES.pdf). Acesso em: 30 jan. 2019.

\_\_\_\_\_. De palavras e imagens: estigmas sociais em discursos audiovisuais. E-compós, Brasília, v.12, n.1, jan.-abr. 2009, p. 1-23. Disponível em:

[www.e-compos.org.br/e-compos/article/download/377/328/](http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/download/377/328/). Acesso em: 30 jan. 2019.

SOARES, T. **A construção imagética dos videoclipes**: canção, gêneros e performance na análise de audiovisuais da cultura midiática. Tese. Salvador, BA: Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/5212>. Acesso em: 28 set. 2018.

\_\_\_\_\_. **Videoclipe**: o elogio da desarmonia. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2012.

\_\_\_\_\_. **A estética do videoclipe**. João Pessoa, PB: Editora da UFPB, 2013.

\_\_\_\_\_. Percursos para estudos sobre música pop. In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério (Orgs.). **Cultura pop**. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015, p. 19-33.

SODRÉ, M. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.

STAM, R. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

VIEIRA, W. D.. Coney Island e a nostalgia de um “divertimento irresponsável” em Lana Del Rey. **Temporalidades**, Belo Horizonte, v. 10, n. 3, p. 289-309, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/6180>. Acesso em: 12 jun. 2019.

\_\_\_\_\_. Love e o acontecimento Lana Del Rey na Era Trump: por uma dimensão intempestiva de um tempo do pop. **Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura**, Acre: Rio Branco, v. 8, n. 1, p. 1-22, jul. 2019a. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/2087/pdf>. Acesso em: 18 jul. 2019.

\_\_\_\_\_. **Venice Bitch: narrativa e experiência estética de um movimento experimental na cultura pop**. In: Anais do XXIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, Vitória, 3-5 jun. 2019b, p. 1-15. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/sis/eventos/regional/resumos/R68-0074-1.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2019.

WISNIK, G. **Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea**. Tese. São Paulo, SP: Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-03072012-142241/pt-br.php>. Acesso em: 14 mar. 2019.

WOLFF, F. A flecha do tempo e o rio do tempo – pensar o futuro. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Mutações: o futuro não é mais o que era*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013, p. 41-61.

ŽIŽEK, S. *O amor impiedoso* (ou: sobre a crença). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012a.

\_\_\_\_\_. *O ano em que sonhamos perigosamente*. E-book. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012b.

\_\_\_\_\_. *O sujeito incômodo: o centro ausente da ontologia política*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013a.

\_\_\_\_\_. *Primeiro como tragédia, depois como farsa*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013b.

\_\_\_\_\_. *Violência: seis reflexões laterais*. E-book. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

\_\_\_\_\_. Legado de 1968: como uma revolução de esquerda ajudou os capitalistas a vencer. *Carta Maior*, 20 fev. 2018. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Politica/Legado-de-1968-como-uma-revolucao-de-esquerda-ajudou-os-capitalistas-a-vencer/4/39401>. Acesso em: 24 jan. 2019.

ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

# REFERÊNCIAS DOS VIDEOCLIPES E ÁLBUNS DE LANA DEL REY

JAGUAR USA. **Lana Del Rey – Burning Desire Official Music Video – Jaguar USA**. 2013 (3m46s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=chsnOSzLjJk>. Acesso em: 30 set. 2018.

LANA DEL REY. **Lana Del Rey – Video Games**. 2011 (4m46s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cE6wxDqdOV0>. Acesso em: 30 set. 2018.

\_\_\_\_\_. **Lana Del Rey – Born To Die**. 2011 (4m46s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bag1gUxuU0g>. Acesso em: 30 set. 2018.

\_\_\_\_\_. **Born To Die**. Santa Mônica, CA; Londres, UK; Box, UK: Interscope Records; Polydor Records; Stranger Records, 2012.

\_\_\_\_\_. **Lana Del Rey – Blue Jeans – 2ª versão**. 2012 (4m20s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JRWox-i6aAk>. Acesso em: 30 set. 2018.

\_\_\_\_\_. **Lana Del Rey – Carmen**. 2012 (5m15s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L6K8Uq88BEQ>. Acesso em: 30 set. 2018.

\_\_\_\_\_. **Lana Del Rey – National Anthem**. 2012 (7m48s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sxDdEPED0h8>. Acesso em: 30 set. 2018.

\_\_\_\_\_. **Lana Del Rey – Ride**. 2012 (10m09s). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Py\\_-3dilyx0](https://www.youtube.com/watch?v=Py_-3dilyx0). Acesso em: 30 set. 2018.

\_\_\_\_\_. **Paradise**. Londres, UK; Santa Mônica, CA: Polydor Records; Interscope Records, 2012.

\_\_\_\_\_. **Born To Die: The Paradise Edition**. Santa Mônica, CA; Londres, UK: Interscope Records; Polydor Records, 2012.

\_\_\_\_\_. **Lana Del Rey – Burning Desire**. 2013 (3m46s). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=zx\\_dTSPzXlk](https://www.youtube.com/watch?v=zx_dTSPzXlk). Acesso em: 30 set. 2018.

\_\_\_\_\_. **Lana Del Rey – Chelsea Hotel No 2**. 2013 (3m39s). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Jj\\_myXdOLV0](https://www.youtube.com/watch?v=Jj_myXdOLV0). Acesso em: 30 set. 2018.

\_\_\_\_\_. **\*Summer Wine\***. 2013 (4m55s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1OEron4rXfk>. Acesso em: 30 set. 2018.

\_\_\_\_\_. **Lana Del Rey – Young And Beautiful**. 2013 (3m58s). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=o\\_1aF54DO60](https://www.youtube.com/watch?v=o_1aF54DO60). Acesso em: 30 set. 2018.

\_\_\_\_\_. **Lana Del Rey – Summertime Sadness**. 2013 (4m42s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TdrL3QxjyVw>. Acesso em 30 set. 2018.

\_\_\_\_\_. **Lana Del Rey – West Coast**. 2014 (4m25s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oKxuiw3iMBE>. Acesso em: 30 set. 2018.

\_\_\_\_\_. **Ultraviolence**. Londres, UK; Santa Mônica, CA: Polydor Records; Interscope Records, 2014.

\_\_\_\_\_. **Lana Del Rey – Shades Of Cool**. 2014 (5m43s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rJABBmAMXnY>. Acesso em: 30 set. 2018.

\_\_\_\_\_. **Lana Del Rey – Ultraviolence**. 2014 (4m23s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZFWC4SiZBao>. Acesso em: 30 set. 2018.

\_\_\_\_\_. **Lana Del Rey – High Bu The Beach**. 2015 (4m57s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QnxpHlI5Ynw>. Acesso em: 30 set. 2018.

\_\_\_\_\_. **Honeymoon**. Santa Mônica, CA: Universal, 2015.

\_\_\_\_\_. **Lana Del Rey – Music To Watch Boys To**. 2015 (4m54s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5kYsxoWfjCg>. Acesso em: 30 set. 2018.

\_\_\_\_\_. **Lana Del Rey – Freak**. 2016 (10m52s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jq3015-vBbo>. Acesso em: 30 set. 2018.

\_\_\_\_\_. **Lana Del Rey – Love**. 2017 (4m54s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3-NTv0CdFCk>. Acesso em: 30 set. 2018.

\_\_\_\_\_. **Lana Del Rey – Lust For Life (Official Video) ft. The Weeknd**. 2017 (5m18s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eP4e-qhWc7sl>. Acesso em: 30 set. 2018.

\_\_\_\_\_. **Lust for Life**. Santa Mônica, CA: Interscope Records, 2017.

\_\_\_\_\_. **Lana Del Rey – White Mustang (Official Video)**. 2017 (4m41s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F4ELqraXx-U>. Acesso em: 30 set. 2018.

\_\_\_\_\_. **Norman Fucking Rockwell!** Londres, UK; Santa Mônica, CA: Polydor Records; Interscope Records, 2019.

ORME SQUARE. **Lana Del Rey for H&M “Blue Velvet”**. 2012 (2m00s). Disponível em: <https://vimeo.com/95022020>. Acesso em: 27 jul. 2018.

WESLEY13J. **Lana Del Rey – Blue Jeans – 1ª versão**. 2011 (3m57s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JhnHpq3BDHw>. Acesso em: 25 fev. 2021.

# SOBRE O AUTOR

**William David Vieira** é atualmente professor do curso de Tecnologia em Cinema e Animação da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG - Ubá/Cataguases). Possui doutorado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e mestrado em Comunicação pela Universidade Federal de Ouro Peto (UFOP), onde também concluiu sua graduação em Jornalismo. É pesquisador dos grupos “Educação, Audiovisual e Narrativas Transmídia” (UEMG/CNPq) e “Ex-Press: Grupo de Pesquisa em Historicidades das Formas Comunicacionais” (UFMG/CNPq). Foi colunista do portal HH Magazine: Humanidades em Rede e atuou como jornalista em sites especializados no conteúdo de entretenimento audiovisual (televisão, séries e cinema). É autor do livro “Dois Cafés Pra Solidão”, publicado pela Caravana Grupo Editorial em 2023 e um dos organizadores do livro “A ciência em condição liminar: deslocamentos epistemológicos nas pesquisas em Comunicação”, publicado pelo Selo Editorial PPGCOM/UFMG em 2022. Suas pesquisas contemplam, entre outros temas: estudos de melancolia; comunicação e temporalidades; epistemologias e estéticas da comunicação; experiências audiovisuais; e cultura pop.

Este livro foi desenvolvido com as fontes Berkeley  
Oldstyle e Pill Gothic, conforme Projeto Gráfico  
aprovado pela Diretoria da Editora UFOP.

