MONEY, NOTORIETY AND RIVIERAS

Nostalgias Estéticas e Políticas dos Videoclipes de Lana Del Rey[1]

Luciano da Silva PIRES[2]
Thales Henrique Nunes PIMENTA[3]
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS

RESUMO: Ao aclimatarem a experiência estética dos que assistem a videoclipes, as nostalgias estéticas e políticas podem torná-la positiva ou negativa e determinar os níveis de apreensão dos seus discursos. A negatividade, contudo, pode ser movimento estratégico de popularização musical porque, quando incide sobre possibilidades de ultrapassagem do sistema visual, situa o ator que a produz num campo político em que são discutidas as suas músicas e, assim, ele se torna conhecido. Neste artigo científico, acompanhamos nostalgias estéticas e políticas despertas em cibernautas que recepcionam via *YouTube* os videoclipes da cantora Lana Del Rey – que junta suas competências midiáticas de videocolecionadora a lógicas de produção da indústria fonográfica para estetizar referências nacionalistas e ligá-las à experiência estética dos seus fãs cujas trilhas são reconstituídas por seus comentários.

PALAVRAS-CHAVE: experiência estética; nostalgias políticas; videoclipes.

INTRODUÇÃO

Além dos fenômenos de desmagificação do pensamento social e de supervalorização do racionalismo instrumental, que são colocados por Max Weber à volta do seu conceito de "desencantamento do mundo", os desenvolvimentos tecnológicos, burocráticos e científicos dos tempos modernos também antecipam o "desaparecimento" das partilhas sensíveis – que são fundamentais em processos de criação musical e experiência estética. Todavia, os mitos que usualmente determinavam as práticas culturais do Ocidente, em vez de serem apagados, constavam de imaginários coletivos cujos elementos constituintes principais foram dispersos pelo pensamento social e, por conseguinte, desligados. Já que a subjetividade moderna tinha

[1] Trabalho apresentado no GP de **Comunicação, Música e Entretenimento** do XII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação – evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

[2] Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (PPGCC) da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) na linha de pesquisa de "Cultura, Cidadania e Tecnologias da Comunicação" e bacharel em Comunicação Social – habilitado em Publicidade e Propaganda – pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Correio eletrônico: lucianoluke@hotmail.com

[3] Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (PPGCC) da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) na linha de pesquisa de "Midiatização e Processos Sociais", bolsista de mestrado do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e bacharel em Comunicação Social – habilitado em Jornalismo – pela Universidade Veiga de Almeida (UVA). Correio eletrônico: thales@live.it

modelos de significação centralizada da realidade social, os conteúdos simbólicos dispersos e desconexos que a consciência coletiva albergava tendiam a apenas ressurgir por ocasião de efervescências coletivas, por exemplo, que tinham por finalidade a transcendência do tempo em que transcorriam. Então, as partilhas sensíveis nunca desapareceram, mas se reservavam a práticas sociais muito específicas – a exemplo da propaganda política, que Rancière (2005, p. 16) diz já ter nos tempos modernos uma estética primeira, ou seja, um modo de divisão e partilha simultâneas de experiências sensíveis comuns a agentes políticos e sociais.

As práticas políticas partilhadas com os indivíduos comuns seriam, portanto, dotadas de funções estéticas porque, para atribuírem lógicas causais a uma ordem de fatos, tendem a produzir leituras particulares da realidade social que se aproximariam das práticas literárias, visto que a reconstituição sistemática da história está invariavelmente fadada à apresentação dos fatos segundo a sua desordem empírica (Freitas, 2006, p. 219), que é menos apreendida pelos cidadãos. Quando afirmamos que as práticas políticas já tinham nos tempos modernos seus desdobramentos estéticos, também nos remetemos à flexibilidade da ideologia política que, ainda nos modelos centralizados de subjetividade, tornou-se uma experiência estética à luz dos mitos de ordem nacionalista da doutrina nazista, da popularização mundial do estilo de vida estadunidense etc.

No campo artístico, o nazismo vetou iniciativas tanto individuais quanto coletivas de desenvolvimento das expressões musicais vanguardistas. Somente coros masculinos, óperas patéticas de Wagner – ou outros compositores alemães – e músicas folclóricas da Alemanha hitlerista eram produções artísticas permitidas. Kater e Reithmüller (2003, p. 203) lembram que a supressão do modelo político nacional-socialista, embora tenha sido efetiva e liberado a criação de mais artefatos culturais, não impediu que os mitos teutônicos de ordem política ditatorial continuassem a repercutir na cena musical folclórica até se reduzirem à sua forma inteiramente melódica – em algumas músicas alemãs de *rock-and-roll*. Ao lado esquerdo do oceano Atlântico, a estetização de práticas políticas dos EUA alcançou materialidades mais organizadas que o pensamento artístico nazista e permitiu que os mitos do *American Way of Life* se tornassem experiências estéticas de que se coparticipou para ressignificar a realidade social. Ao longo de algumas décadas, os imaginários sociais do estilo de vida estadunidense foram, por consequência, campos mais ou menos organizados de práticas artísticas.

Em diferentes contextos culturais do Ocidente, a estetização de práticas políticas não adequou a sua estrutura descentrada aos modelos centralizados de subjetividade dos tempos

modernos e, portanto, os conteúdos simbólicos e os signos nacionalistas que ela produziu se reservaram a um funcionamento latente, que às vezes era mobilizado frente a práticas sociais bastante esparsas e específicas. Ainda que eles tenham sido partes de um extenso fenômeno de imaginação social que também incidiu, por exemplo, sobre correntes britânicas de música e artes plásticas[4], além das práticas culturais de outras partes do mundo, as crises ideológicas que anunciaram "o fim da modernidade" também ajudaram a desligá-los e dispersá-los pelos sistemas de subjetividade, que já ensaiavam seus primeiros modelos multicentrados.

Antes do poliorama "pós-moderno" em que Fernanda Bruno (2010, p. 9-14) acredita se desenvolverem novos desenhos – que são acêntricos, centralizados e multicentrados – da subjetividade[5], os conteúdos simbólicos e signos nacionalistas engendrados pela estetização das práticas políticas dos EUA ainda causam nostalgias estéticas e políticas que se mantêm, até a transformação dos imaginários em campos organizados de práticas sociais pensada por Arjun Appadurai (2004, p. 48), aos cuidados de práticas sociais restritas. A nostalgia é uma dimensão dos anseios que por vezes nos leva a superidealizar o passado e, ao mesmo tempo, compará-lo à conjuntura histórica em que vivemos. Noutros contextos do tempo vivido, ela também pode fazer os indivíduos desenvolverem atitudes acríticas que, por consequência de sua "saudade" dos fatos pretéritos reordenados por uma prática política mais "literária" que sistemicamente histórica, não os tornam partidários de movimentos obscurantistas que lutam por legados e/ou tradições supostamente fundamentais à vida contemporânea, mas os leva a deixá-los produzir discursos nostálgicos que, a partir de específicos acontecimentos da vida quotidiana, tornam-na mais melancólica[6].

A partir do ano de 1990 as novas tecnologias de informação e comunicação (NTICs) passam a ser apropriadas pelos indivíduos e, por conseguinte, as estruturas acêntricas de seu

[4] Observa-se em muitas obras de *Pop Art* britânicas o encantamento de seus criadores pelo *American Way of Life* por meio dos recursos estéticos que elas apresentam e, ao mesmo tempo, estão presentes nos processos imagéticos de mitificação da cultura estadunidense. Temos de perceber que o Reino Unido passou por um período pós-guerra e, ao se reerguer, mirava-se no exemplo tido nos progressos socioeconômicos norte-americanos. Então, vários artistas britânicos se apropriaram dos marcos artísticos dos EUA, que eram bastante afetados pela sua cultura industrial. Mais informações a respeito do *Pop Art* e sua corrente britânica podem ser encontradas no endereço: <http://www.independentgroup.org.uk/>.

[5] Ainda que não adiramos ao uso corrente do conceito de "pós-modernidade", reconhecemos a passagem da sociedade dos modelos centralizados de subjetividade para as suas novas formas – que é o pensamento-chave de um dos postulados deste artigo científico ao introdutoriamente pensarmos na "midiatização" e nos processos tecnológicos que os novos desenhos de subjetividade significam.

[6] Evitamos leituras pessimistas da realidade social que classificariam a nostalgia política como uma "arma ideológica" que não pode ser evitada, mas não deixamos de aperceber que, na desordem empírica dos fatos contemporâneos, surgem atores sociais para significá-los em trocas de experiências sensíveis – a exemplo dos minutos de silêncio, dos discursos honrosos, das músicas populares e dos grandes filmes – que, conquanto não comprometam ou implantem opiniões, não permitem no momento em que ocorrem o desenvolvimento de atitudes críticas. A nostalgia estética e/ou política, por conseguinte, ainda tem seu lugar na experiência sensível e pode aclimatar recepções individual e/ou coletiva de alguns conteúdos simbólicos, que podem ser positivas ou negativas.

funcionamento são significadas pelos novos modelos de subjetividade – que transformam o imaginário social em um campo organizado e autopoiético de práticas sociais ao permitirem, por exemplo, que as produções urbanográficas, musicais e audiovisuais ordenem os signos que materializam conteúdos simbólicos anteriormente desvinculados e dispersos e, destarte, mobilizem-nos para oportunizar as trocas sensíveis nas experiências estéticas. Nestes tempos de regresso das partilhas sensíveis, "a experiência passa a ser redesenhada pela presença das tecnologias e seus protocolos comunicacionais e atribui ao campo que reorganiza as práticas sociais um [...] papel regulatório" (Fausto Neto, 2008, p. 90).

Quando as nostalgias estéticas e políticas começam a ser articuladas pelas atividades de outros campos sociais e deixam de ser uma especificidade das práticas políticas, o antigo uso seu é reconfigurado e passa a ser um tipo capitalista de celebração – que Jameson (2006, p. 45-47) considera uma decaída da historicidade autêntica dos artefatos culturais, visto que os discursos nostálgicos são gradualmente descontextualizados e se constituem movimentos estratégicos da construção de personas, performances e produtos midiáticos. Ao aclimatarem a experiência estética dos indivíduos que acessam as imagens dos videoclipes, as nostalgias estéticas e políticas podem torná-la positiva ou negativa e determinar os níveis de apreensão dos seus discursos – que somente se integralizam através da junção das músicas e dos textos imagéticos. A negatividade de uma nostalgia política, entretanto, ainda pode se transformar em um movimento estratégico de popularização musical porque, no momento em que incide sobre as possibilidades de ultrapassagem do sistema visual, situa o ator social que a produz, em consequência, num campo político que substantifica a discussão das suas músicas e, por vias indiretas, também o torna conhecido.

No presente artigo científico, acompanhamos nostalgias estéticas e políticas que são despertadas em cibernautas que recepcionam via *YouTube* os três videoclipes caseiros e um videoclipe profissional da cantora Lana Del Rey, que junta suas competências midiáticas de videocolecionadora – principiadas na sua adolescência – às lógicas de produção da indústria fonográfica para estetizar uma série de referências nacionalistas e interligá-las à experiência estética dos seus fãs cujas trilhas e descaminhos são brevemente reconstituídos por meio de alguns comentários. Então, nosso movimento analítico prioriza uma interpretação mais livre de quatro videoclipes que se inicia a partir de experiências estéticas nossas – e se estende às apropriações e inapreensões discursivas de internautas para repensar dimensões estratégicas da nostalgia estétca e política – que se nos mostram bastante articuladas no planejamento da carreira artística de Lana Del Rey.

NOMES, ESTRADAS E PERSONAS

O som cinemático, a extensão vocal de *mezzo-soprano* e as referências culturais que surgem nos videoclipes aqui analisados pertencem a Elizabeth Woolridge Grant, que nasceu no verão nova-iorquino de 1986 e, a partir dos seus 20 anos de idade, passou a ser conhecida por "Lizzy Grant" – ou "Lana Del Ray". Após gravar algumas músicas que não puderam ser posteriormente produzidas, Lizzy conclui "Lana Del Ray A.K.A. Lizzy Grant", que seria seu primeiro álbum musical. Em função de seu pouco sucesso, ele teve as suas cópias recolhidas e, no ano de 2011, canções reunidas a videocolagens são por fim publicadas pela persona de que Lizzy necessitava para expressar a sua arte. Depois de postar videocolagens para *Video Games*, *Blue Jeans* e *Carmen*, oficialmente debuta o álbum musical titulado de *Born To Die* produzido pela cantora Lana Del Rey, que é o último nome adotado por Elizabeth.

Outras mudanças estéticas a acompanham, a exemplo dos lábios mais encorpados, os cabelos longos, volumosos, castanhos e quase impermeáveis e as vestimentas sessentistas e cinquentistas. Por cantar em notas muito graves para o seu alcance vocal, que é mais agudo, a música de Lana Del Rey é criticada por parecer emular o estilo de Nancy Sinatra. Quanto aos seus primeiros videoclipes, conforme relata Lana em entrevista ao *One-Two-Watch*, sua estrada musical se inicia muito antes das suas primeiras tentativas formais de ingressar na cena artística[7]. Até mesmo em termos de preferências estéticas, do som ao vídeo, é desde os seus 17 anos que, por meio de aparatos tecnológicos como as câmeras e *softwares* de edição videográfica, Lana começa a fazer os seus próprios vídeos, colecionar gravações *vintage* de diferentes lugares e juntar imagens aleatórias a músicas clássicas – produzindo um arquivo estético que posteriormente lhe significaria muito, para além da experiência pessoal.

Esse tipo muito específico de arquivamento estético, que chamamos de competência midiática, demonstraria as habilidades da agente social que ela a princípio nos representa de observar as referências, selecioná-las através de eixos temáticos predeterminados, pensar as ferramentas que essa coleta demandaria e colocá-las em uso. Quanto a essa competência de produção dos seus próprios conteúdos, Lana explica à beira de uma das piscinas do *Chateau Marmont*, em Hollywood, que *Video Games* seguia exatamente a proposta relatada acima: a coleta de imagens *vintage* feitas em lugares exóticos e paradisíacos onde as pessoas talvez se sentissem inspiradas. Depois de associar vídeos aleatórios a músicas clássicas, que seria

[7] Entrevista completa: <http://www.youtube.com/watch?v=-7QwPDRP__o&feature=related>.

a última fase de descoberta do estético por iniciativa pessoal, a cantora começa a dispor as colagens que ela produzia em sua própria música, lentamente colocando seu sujeito dentro do texto imagético que sua primeira videocolagem deveria construir.

A escolha de utilizar o local em que está para a entrevista (*Chateau Marmont*)[8] é ao mesmo tempo pessoal e estratégica, por Lana acreditar que se trata de "um dos lugares mais bonitos do mundo"; um local muito bem situado de Hollywood em que azuis e verdes lhe pareciam valorizar a cor dos vídeos. Isso se mostra um discurso em partes constituído pela lógica que ela produz, através das próprias competências midiáticas, em relação à indústria fonográfica. Esse processo se daria quando o sujeito se insere em um "espaço simulado" do campo ao qual gostaria de pertencer, organizando suas próprias representações do mercado. Em certa medida, esses movimentos de produção descritos não deixam de partir de uma experiência pessoal que Lana Del Rey teve e ainda possui em relação a esse seu *hobby* que é o de colecionar imagens de filmes, videoclipes, reportagens, desenhos animados etc. que ela considere icônicos, atemporais – embora tais competências de captar principalmente os conteúdos simbólicos nacionalistas também sejam posteriormente adaptadas por produtores e outros profissionais do campo artístico.

Assim, parece que a história não deixa de nos demonstrar que, entre os dois "polos" da criação artística, há uma profusão de sutilezas (a exemplo da construção da carreira dos Beatles, Elvis Presley, Sex Pistols etc.). Diante de todas as suas mudanças estéticas tanto no corpo quanto na música, a cantora provoca debates sobre o gênero musical, com defensores e *haters* trocando inclusive ofensas. Como disse o jornalista Vítor Belanciano numa matéria recente[9], Lana tem simultaneamente qualquer coisa de genuíno e de artificioso, de ligeiro e de profundo, de americano e de europeu, de desajeitado e de composto, de estereotipado e de desconstrução do estereótipo. Essas competências, já mobilizadas e tão ambivalentes em sua forma franca de se expor – "Sou um produto", "Não esperem muito de mim nos *shows* porque minha voz é basicamente de estúdio" etc. –, repercutem com outros conteúdos de atributos estéticos nacionalistas em *Blue Jeans* e, por fim, *Carmen*. A partir daí, Lana Del Rey lança videoclipes profissionais – *Born To Die* e o segundo *Blue Jeans* –, partindo em seguida para a sua produção última, *Nathional Anthem*, que de certa forma surge como uma produção profissional narrativizada como um curta-metragem, descendendo politicamente e esteticamente dos vídeos anteriores.

[8] Entrevista completa: <http://www.youtube.com/watch?v=EFrd-rM1f78>.

[9] Matéria completa: <http://ipsilon.publico.pt/musica/texto.aspx?id=307509>.

TRILHAS DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Como primeiro videoclipe lançado por Lana Del Rey, *Video Games* surge com letra voltada a um estilo de vida boêmio. A música tem uma orquestração acompanhada pela voz grave de Lana, e tanto vídeo quanto música ressoam alguns traços do romântico de 50 a 60. Quanto ao discurso, existem algumas ambiguidades. A letra da música coloca em evidência a todo o tempo uma representação feminina segundo a qual tudo se deve fazer pelo homem com que se está. O tema sessenta-setecentista, somando-se aos graves sensuais, reforça uma leitura a princípio literal: a imagem de uma mulher submissa que, no entanto, parece não se importar com a sua condição. Pode-se também compreender, como contraposição temática, que ela entende o pouco respeito de seu namorado e os porquês de ele não valorizá-la como deveria, mas como se isso fosse sua culpa – talvez por infantilidade – e não da cantora. Em oposição à mensagem primária, ela denota desapego e não parece se importar com o que ele poderia sentir. Não parece querer saber disso a todo o momento, como que se colocando em uma postura emocionalmente autonomizada.

Num terceiro momento de interpretação, a personagem parece estar em uma relação porque a sociedade determina que o mundo somente vale a pena ser vivido quando se tem a quem amar ou quem a possa amar, e as suas ações o fazem amá-la, embora ele não tenha a noção de que ela não o ama de volta. Após o primeiro refrão, a letra toma mais um contorno material – ao mesmo tempo trazendo elementos de uma possível nostalgia estética quanto ao estilo *upper* de vida norte-americano – ao mencionar que eles cantam em bares antigos, dançam com as antigas estrelas, vivem para a fama, beijam-se no azul escuro, jogam sinuca, dardos e depois *videogames*. Ele a segura nos braços enquanto ela está bêbada, vê estrelas e só consegue pensar nos amigos seus todos caindo dentro e fora do bar *Old Paul's*, como se essa fosse uma ideia principal sua de diversão.

Das três videocolagens, essa é a primeira – que de certa forma estreia o experimento mais de imaginários plásticos que de discursos. Por isso a ênfase dada na recepção do vídeo como processo nostálgico é o de ler a música em seu princípio de forma acrítica, por não-entendimento da relação que este tenha com as imagens exibidas, o que dá-nos margem à associação da melodia e da suavidade da voz com as imagens, causando-nos uma nostalgia estética e política mais voltada aos recursos visuais que aos discursos. Uma garota aparece na garupa de uma motocicleta, com o namorado, no verão americano e traja uma roupa de

cor vermelha floral. Associando essa imagem específica ao grave de Lana, o *user* Interpick6 diz: "Linda voz. Alguém devia colocá-la numa máquina do tempo e mandá-la de volta aos anos de 1960. Eu sinto a mesma falta que ela sente desses tempos" (23/06/2012, tradução nossa). O usuário aparenta ter pouco menos de 15 anos. E Lana, 26. Mais adiante, imagens de palmeiras que contornam ruas de Miami e de um piquenique filmado no verão, à época da *Polaroid*, são comentadas pelo *user* AnCesiox: "Esses eram os bons tempos. Eu queria ter nascido nos EUA" (07/07/2012, tradução nossa). Assinalamos que as duas imagens não necessariamente estão ligadas de modo direto ao imaginário nacionalista, embora tenham elementos estéticos que façam parte do estilo de vida norte-americano em suas dimensões de turismo e registro da realidade em fotos caseiras. Polaroides são ícones da busca norte-americana pela memória, por um saudosismo inerente ao uso dos *photobooks*.

A experiência sensível que se tem, até esse ponto, é basicamente estética por não pôr na mesa um conteúdo simbólico pronto, embora eles mais ou menos surjam por intermédio dessa recorrência aos imaginários plásticos. Skatistas, bandeira dos EUA, uma moça jovem e loira trajando um vestido floral – segunda reincidência do floral! – sendo rodada por suas mãos pelo seu namorado, quarta imagem de fotógrafos com grandes *flash bulbs* disparando luzes, Ford Del Rey, ruas de Miami pela terceira vez, terceira aparição do *Hollywood Sign*, mais placas de *neon*, mais *shoots* do *Chateau Marmont*... outra *Star Spangled Banner*, um mar profundamente azul com gaivotas brancas, mais brincadeiras de roda, mais fotógrafos e seus *flashes* e o vídeo se encerra com três imagens do *Hollywood Sign* e uma do Ford Del Rey. É de se espantar, diante do excesso de elementos estéticos que se repetem, que alguns usuários tragam à tona certas nostalgias. Conforme o usuário MusicHallInc comenta: "Pois bem, quem quer que tenha editado este vídeo é um gênio. De verdade. Vocês estão tocados? Eu com certeza estou, mas sem razão nenhuma. Eu gosto da voz dela e da aparência, mas me sinto meio feito de bobo por vídeos assim" (08/07/2012, tradução nossa).

Assim, essa espécie de "brilho distante" e elegância do simulacro que figura nessas produções nostálgicas nos leva a ponderar sobre o passado "apenas através de estereótipos estilísticos apreendidos não como história, mas como miragens eternas (por exemplo, anos 30 ou 50)" (Barbosa, 2012, p. 2) que, por um lado, acabam apontando para o tamanho de uma condição sensível em que parecemos mais e mais inabilitados a criar representações da nossa própria experiência. A afirmação se aproxima dos primeiros comentários da trilha de experiência estética que fazemos para *Video* Games. Por outro lado, parece também que o

excesso de referências em apenas ângulos diferentes da câmera seria ou o cinismo próprio da lógica da mercadoria que tende a regular parte da experiência estética contemporânea ou um deboche. No entanto, as suposições parecem cada vez menos válidas ao confrontarmos o fato de que são imagens de valor sentimental para a cantora, fala esta que fica muito clara nas suas entrevistas sobre o assunto. Genuína e, ao mesmo tempo, artificiosa: esse paradoxo não chega a requerer esforço de compreensão porque sua persona é um construto e também se constitui de sua história como pessoa. O conflito fica evidente nas videocolagens e, para racionalizá-las, diríamos que as imagens são também sintomas desse embate de lógicas.

Cabe-nos também lembrar, todavia, que a reorganização desses signos nacionalistas que materializam conteúdos simbólicos de nostalgia consta da sua primeira produção. Em ordem cronológica, *Video Games* experimenta a estetização do político, *Blue Jeans* avança o político e traz à tona algumas questões sociais (em música e imagem) para depois *Carmen* trazer forte nostalgia estética e política com todos os seus recursos. Os processos de criação da cantora parecem, portanto, ter uma gênese de pensamento – fato que fica claro na última produção, para *National Anthem* – de que falamos mais a seguir.

Na videocolagem de *Blue Jeans*, cuja música se diferencia da que foi lançada no CD *Born To Die* por ainda ter em seu princípio a parte inicial do Pai Nosso inglês, as imagens trazem referências ao catolicismo, às câmeras antigas como instrumentos de arquivamento objetivo da memória e, por sua antiguidade, também artefatos de memória, Ford Del Rey... e Lana Del Rey canta: “Blue jeans / white shirt / walked into the room, you know you made my eyes burn / It was like James Dean, for sure / You so fresh to death and sick as ca-cancer / You were sorta punk rock, I grew up on hip hop / but you fit me better than my favorite sweater and I know / that love is mean, love hurts / but I still remember that day we met in December / Oh, baby”. Nesse instante, o visual de Lana é um *mix* de contemporâneo e *vintage*, aparecendo ora atrás de paredes brancas, ora dentro de carros velhos.

Ao falar dos estilos musicais (*punk rock* e *hip hop*) como elementos identitários seu e de seu amado que foi “pego pelo jogo” e nunca mais visto, faz-se ao mesmo tempo uma alusão às brigas de gangue – por intermédio de imagens – que levaram a Escola de Chicago, por exemplo, a estudar os fenômenos de violência urbana, uma breve referência aos estilos que, conquanto crescessem à margem do *mainstream*, diferenciavam-se radicalmente e, no fim, uma breve homenagem ao falecido *rapper* Tupac Shakur, que foi vítima dos conflitos sociais que ele mesmo ajudou a denunciar, dos problemas de drogadição aos de gênero. Em

seguida, a usuária Fati1300 comenta: "Me fez [o vídeo] sentir falta de 2pac. Angustiante" (16/06/2012, tradução e grifo nossos). Essa é uma questão mais delicada porque, por se tratar de um ídolo, isto é, uma pessoa da cena musical, a nostalgia recai mais sobre o peso simbólico de sua ausência por ter sido agente político em seus próprios "termos" – e em que isso contribuía – do que sobre a sua inserção na colagem como mais um recurso estético do imaginário. Ainda assim o vídeo o traz para ter o efeito que Tupac proporciona como artista atemporal. Não deixa de ser, então, uma forma de recorrer às nostalgias estéticas e políticas de outras produções musicais – em modo intertextual.

Diante da variedade de referências, o usuário Straitdown diz: "Ela está canalizando infinito amor por: cite aqui aquilo em que você acredita" (20/06/2012, tradução nossa). Esse comentário mais ou menos nos dá a ideia de que, por ser um vídeo nostálgico, não por isso seu efeito terá de ser sempre negativo. Em verdade, o usuário reconhece que o objetivo do vídeo é produzir uma saudade, um afeto eterno por aquilo que não mais se tem. Assim, não é sempre que a recepção é aclimatada para gerar nostalgias negativas onde não se acessa o discurso, ou se acessa e se sente melancolia.

> Nosso objetivo é também identificar a positividade da nostalgia diferente da positividade cínica que a ordem capitalista multinacional legitima em seu entendimento. Por "positividade" entendemos a possibilidade de uma dimensão, na ideia de nostalgia, que não esteja relacionada à idealização ingênua, à paralisia, à entropia ou à inércia, mas a uma forma interessante e crítica de experienciar relações com o tempo através da experiência estética (*Ibid.*, p. 4).

Nos tempos seguintes, Lana canta o refrão: "I will love you till the end of time / I'll 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) / Say you'll remember, baby / I will love you till the end of time". A respeito desse refrão, o *user* Caphylii diz: "As músicas da Lana são como eu imagino um verão quente... quente e úmido no sul dos EUA na década de 60" (23/06/2012, tradução nossa). Imagens são dotadas, assim, de certa materialidade. Não especificamente durante o refrão, mas todo o processo audiovisual produz um efeito com imagens de brilho e sol para, enfim, culminar num refrão que atinge uma espécie de ápice dessa experiência sensível. Mais adiante: "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 Monday / I stayed up waiting, anticipating and pacing / but he was chasing paper / Caught up in the game / That was the last I heard". Diante dessa parte da música, a usuária Dotigirls comenta: "É como se ela estivesse me contando uma história da minha vida que eu nem conheço. É muito depressivo" (15/06/2012). De certa forma, essas são de fato práticas político-artísticas: estabelecem criativamente uma leitura ficcional de uma realidade passada que com certeza terá formado o pensamento estadunidense. Outro usuário, Karlixox, diz: "Essa música é do tipo que te lembra de sentimentos que a sociedade afogou" (02/07/2012). É isso que a crise de ideologias indiretamente provocou, afinal.

Em *Carmen*, uma rosa vermelha brota no início do vídeo – a música inteira, e a rosa, são referências à ópera francesa. Fotógrafos, sempre os fotógrafos, lançam *flashes* ao nada. Imagens de uma orquestra aparecem, seguidas de *strippers* em mastros de *pole dance*, Lana surge sentada numa escada típica das construções de bairros populares como o Bronx, outro fotógrafo registra o nada. Lana surge encostada em outro personagem, que seria seu amado, com o cabelo preso em rolinhos. Fragmentos do bairro surgem entre uma cena e outra, mais *strippers* aparecem. A música conta a história de uma "querida" que não tem casa e sempre anda à noite, dependendo da bondade de estranhos, rindo como um deus tirano e vivendo como pode. De certa forma, *Carmen* se materializa nas imagens quase todas. Ela é o ídolo fotografado, é a dançarina que encanta, é errante por entre as ruas do conjunto habitacional. "Ela diz: 'Você não quer ser igual a mim / não quer ver todas as coisas que eu vi' / Eu estou morrendo / Estou morrendo / Ela diz: 'Você não quer ficar desse jeito / famosa e burra tão cedo' / Mentindo, estou mentindo". Lana Del Rey aparece com seu amado, suas imagens se intercalam com paisagens urbanas grandiosas, mães brincando com filhas aparecem.

A letra é sombria e materializa a *gitana* como se fosse uma mulher latente em todas as outras: mães, *strippers*, apaixonadas, donas-de-casa, meninas etc. Por um lado, nostalgia estética aparece em decorrência das identidades femininas da videocolagem. A respeito de *Carmen*, a usuária PrincessGems1 comenta: "Eu nunca vou gostar dos vídeos. Eu realmente não entendo os vídeos caseiros da Lana, especialmente este. Mesmo assim, eles me causam péssimos sentimentos" (05/07/2012, tradução nossa). Aqui se trata exatamente da nostalgia estética que aclimata a recepção do discurso, torna-a negativa e faz o sujeito passar sobre o processo. Mesmo assim, a usuária conversa depois com outros assinantes do canal de Lana Del Rey que lhe explicam o objetivo do vídeo. Outra usuária, NoelsBFF, diz: "A música me lembra de como nem mesmo as mulheres foram boas umas com outras por causa da política

machista. [Ela] me lembra de quantas mulheres lutaram contra isso. A música é muito triste, entretanto. Parece que não vamos vencer" (10/06/2012). Enquanto a outra nostalgia descrita acima gera inapreensões discursivas que, ao mesmo tempo, são também formas de conhecer o ator social que as produz, NoelsBFF parece ficar no plano da nostalgia estética e política desesperançada, letárgica, sem volta – faz uma digressão, vê o que já foi feito e se conclui perdida no hoje. Em geral, esse passado não é simplesmente idealizado, mas parece também irrepetível. *Carmen*, assim, mais nos parece realidade – e tudo de bom que a precede teve o seu fim, irremediavelmente.

Mas interessa que nos demoremos um pouco mais nessa liberdade interpretativa. Em verdade, não há para a mulher contemporânea qualquer chance de estar mais insegura – nos sentidos político e social – que há 30 anos, por exemplo. Assim, voltamos à noção de que nem toda nostalgia estética e política, ao nos mostrar a decadência como o fim de todos os tempos de glória, está fundamentada nos fatos como se dão no contemporâneo. A nostalgia tem também a capacidade de produzir sentimentos verdadeiros sobre experiências que não existiram, como bem acontece no teatro, nos dramas cinematográficos etc.

Quanto a *National Anthem*, por fim, trata-se praticamente de um curta-metragem, já que possui oito minutos de duração e dá narrativa imagética a uma das melhores músicas do álbum. No início, Lana aparece tal como é, mas vestida de branco e, também, cantando o famoso Happy Birthday – como Marylin Monroe – para o presidente John J. Kennedy, que à época era amante de Monroe. No vídeo, Kennedy é negro. E a sequência faz de Lana Del Rey também Jackie O, embora ambas as personas assumidas para o clipe mesmo assim não a façam ser protagonista, já que é o Kennedy negro o personagem de mais destaque – e alvo de mais especulações, em função da data de lançamento do clipe: uma semana antes do dia 4 de julho, que se soma à possibilidade de ser o discurso político do vídeo também forma de apoio à recandidatura presidencial de Barack Obama. A estética do videoclipe é antiga e as fotografias valorizam o central, com efeitos quase "instagramáticos". Ele traz de volta uma onda saudosista em referências às outras décadas – que ainda fundamentam a produção de Lana Del Rey. Sentimento nacionalista fervoroso, fatos históricos, imagens retrôs e vários outros recursos estéticos que, em suma, fizeram parte de toda a carreira de Lana Del Rey. De um modo geral, essa gênese audiovisual não é impensada. A própria experiência estética dos receptores desse vídeo, especificamente, parece se ressentir de todas as outras, situando na nostalgia estética e política que ele causa não só a admiração por Kennedy como sujeito-

símbolo de uma época do progresso, mas também a própria construção da persona Lana Del Rey como parte desse processo artístico. O vídeo, então, é a leitura estética com sequência narrativa definida das intenções presentes nas videocolagens – *Video Games*, *Blue Jeans* e *Carmen* – e em seus outros vídeos de produção profissional – *Born To Die* e a segunda versão para *Blue Jeans*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através do exercício conceitual que iniciou o artigo, foi possível identificar algumas das possibilidades de discussão da nostalgia estética e política não só como um processo de prevalência em produções audiovisuais cujas narrativas sejam estáveis. As miragens eternas que vêm de outros tempos para nos incomodar no presente durante uma experiência estética são também reforçados pela montagem do discurso no videoclipe porque os seus elementos não têm uma conexão linearmente definida, mas sim irrompem em cursos inusitados e, no limite seu, possibilitam às imagens que se relacionem às lembranças nossas e/ou alheias que nos vêm de forma quase involuntária. Se do ponto de vista estético, como afirma Rancière, as artes convencionais estão mais próximas da "vida" porque a tematizam hierarquicamente (Freitas, 2006, p 219), ao passo que as formas tecnológicas de arte se afastariam dela, do ponto de vista da política as artes convencionais se afastam da "vida" por se apresentarem como grandes trabalhos ante as sutilezas dos demais trabalhos, na mesma medida em que as novas artes, agora como trabalhos banais, delas se aproximam.

Pensando-se assim, interessa-nos perceber também como os processos interacionais de referência de uma arte mais recente a outra mais antiga, que parte de um sistema anterior de subjetividades, desenvolvem produtos únicos, de quase um *star system* independente, e por isso podem ainda apresentar mesclas do superficialismo da nostalgia mercadológica ao vanguardismo das artes que irrrompem, tensionam-se etc. Ver a fundo como as nostalgias políticas e estéticas se desenvolvem nesses campos paradoxais de práticas artísticas é também desafio para que melhor apreendamos os fenômenos culturais nessas experiências, que são empíricas, construindo a partir de uma tomada de posição dos sujeitos epistêmicos – como nossas dimensões reflexivas do processo de estruturação do conhecimento de que participamos também como agentes sociais – um método para análise de novas lógicas das matrizes comunicativas das artes em geral.

REFERÊNCIAS

APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização.** Lisboa: Teorema, 2004.

BARBOSA, André A. **Nostalgias estéticas e nostalgias políticas.** In: XXI Encontro Nacional da Compós, Juiz de Fora, 12 a 15 de jun. de 2012.

BRUNO, F. Prefácio. In: FERREIRA, Arthur A. L. et. al. (orgs.). **Teoria ator-rede e Psicologia.** Rio de Janeiro: Nau, 2010, p. 9-15.

FAUSTO NETO, Antonio. Fragmentos de uma analítica da midiatização. **MATRIZes**, v. 1, n. 2, p. 89-105, jan./jun. 2008. Disponível em: <http://www.matrizes.usp.br/>. Acesso em: 29 de jun. 2012.

FREITAS, A. C. O sensível partilhado: estética e política em Jacques Rancière. **História, Questões & Debates**, Curitiba, v. 44, n. 44, p. 215-220, jan./jun. 2006.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo:** a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2006.

KATER, M. H.; RIETHMÜLLER, A. **Music and nazism:** art under tyranny (1933-1945). Laaber: Laaber-Verlag, 2003.

NOBRE, R. F. Entre passos firmes e tropeços. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 19, n. 54, p. 161-164, fev./maio 2004.

PIERUCCI, Antônio Flávio. **O desencantamento do mundo:** todos os passos do conceito em Max Weber. São Paulo: 34, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível:** estética e política. São Paulo: 34, 2005.