

Entre Lolita e Lana Del Rey: fabricações mercadológicas da sexualidade no corpo feminino sob noções de gesto, presença e esvanecimento

Cláudio Rodrigues Coração

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do curso de Graduação em Comunicação e do curso de Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

E-mail: crcorao@gmail.com

William David Vieira

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

E-mail: crcorao@gmail.com

Resumo: Neste artigo, trabalhamos a possibilidade de exploração mercadológica do corpo da cantora estadunidense Lana Del Rey por meio da retórica da sexualidade. Verificamos tal manifestação a partir da análise da sexualidade em Lana durante sua apresentação em São Paulo, no Festival Planeta Terra, em 2013, com vistas a perspectivas metodológicas de *gesto*, *presença* e o que denominamos como *esvanecimento* entre Del Rey e a personagem Lolita, de Vladimir Nabokov, aura convocada pela artista em seu show. Enxergamos a discursividade em torno da sexualidade como pragmática mercantil que organiza os afetos dos sujeitos que com esse corpo se relacionam. Objeto de consumo de uma lógica cultural do capitalismo tardio, esse *corpo vendável* não rompe, entretanto, com um caráter representativo, sendo indicativo de disputas na cultura pop.

Palavras-chave: Gesto; Presença; Esvanecimento; Lolita; Lana Del Rey.

Between Lolita and Lana Del Rey: market fabrications of sexuality in the female body under the notions of gesture, presence and fading

Abstract: In this article, we work the possibility of market exploration of the American singer Lana Del Rey's body through the rhetoric of sexuality. We perceived this manifestation from the analysis of sexuality in Lana during her presentation in Sao Paulo, in Planeta Terra Festival, in 2013, in view of the methodological perspectives of *gesture*, *presence* and what we denominate as *fading* between Del Rey and Vladimir Nabokov's Lolita character, an aura summoned by the artist in her show. We see the discursivity around sexuality as a mercantile pragmatics that organizes the subjects' affection to the body with which they relate. Consumption objects of a late capitalism cultural logic, this *saleable body* does not, however, break with a representative character, being indicative of disputes within pop culture.

Keywords: Gesture; Presence; Fading; Lolita; Lana Del Rey.

Introdução: sobre uma aura Lolita

Apresentando-se no Brasil pela primeira vez em 2013, a cantora nova-iorquina Lana Del Rey realizou três espetáculos no país naquela ocasião, reunindo fãs em Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro. No Festival Planeta Terra¹, no território paulista, a artista reuniu cerca de 30 mil pessoas e executou canções de seu álbum de estúdio *Born to die: the Paradise edition* (2012). Durante o show, Del Rey, famosa por conta da música *Lolita*² e chamada por essa alcunha, referente à personagem do livro homônimo de Vladimir Nabokov (2011), deu vida a uma menininha supostamente inocente, de sexualidade a florada e consciente dos desejos do próprio corpo e do corpo alheio.

¹Show completo disponível em *Lana Del Rey...* (2014).

²A canção não foi apresentada no concerto, apesar dos pedidos do público. Também não foi apresentada a música *Off to the races*, que tem, em seus versos, trechos do livro *Lolita*, de Vladimir Nabokov. Todavia, Lolita, mesmo ausente de corpo (materialidade, corpo físico) e das canções do *setlist* de Lana Del Rey na ocasião de seu show no Festival Planeta Terra, esteve presente de outra forma, sendo evocada a todo tempo como performance e esvanecendo-se em Lana, como propomos neste texto.

Neste artigo, trabalhamos a ideia do corpo, dentro da retórica mercadológica, como possibilidade de organizar, a partir da estética da sexualidade e da performance da sexualidade atrelada a isso, afetos dos sujeitos que com ele se relacionam. Durante o show, Lana Del Rey apresentou uma postura sexualizada, direcionada para a personagem Lolita. Ainda que não tenha cantado a música, a postura da personagem esteve presente no palco, por meio da convocação de sua aura. Lana apresentou uma feminilidade sutil, delicada, comportando-se como uma figura juvenil e de sexualidade forte, embora não aparentasse inicialmente.

Considerando que ela foi chamada pelo nome da personagem durante o espetáculo, por conta de sua *presença* e de um *gestual* verificado em sua performance, analisamos ainda a existência de um vínculo entre o corpo da artista e a *experienciação* do público, sobretudo por meio da fetichização da aura Lolita (uma sexualidade jovem) enquanto possibilidade de sedução. Na sexualidade de Lana, no Festival Planeta Terra, a figura da Lolita se manifesta ao olharmos para a artista – mas, antes disso, evidencia-se na própria personagem de Nabokov. O que existe antes é certa infantilidade e ingenuidade, associadas à ideia de docilidade vinda de uma menina inofensiva, que depois se revela uma mulher no semblante sexual. Tal sexualidade (da juventude à mulher mais velha) encanta o público e coloca o corpo presente no palco como uma possibilidade de experiência e um objeto artístico a ser contemplado e admirado, vivido e *experienciado*. Apesar de vendável e consumível, esse corpo sexualizado é indicativo de uma noção de representatividade, fazendo alusão a uma série de disputas verificadas no contexto da cultura pop.

Para além das manifestações de Lolita – um corpo ausente que se faz presente em Lana Del Rey –, convocadas por gesto e presença, as aproximações entre a personagem e a cantora revelam, ao desvelarem fabricações mercadológicas de sexualidade tecidas em ambos os corpos, um processo de esvanecimento entre os dois e, mais precisamente, o esvanecimento de Lolita em Lana. Enquanto presença de um corpo ausente, manifestado por sua aura e construído a cada símbolo gestual ritualizado por Del Rey, o esvanecimento se configura como a metamorfose de um corpo (de Lana) transfigurado nas bases do pop e de seu anseio por *experienciar* uma juventude avassaladora. O esvanecimento age como ponte, que se faz e desfaz nas fabricações mercadológicas da sexualidade de Lolita em Lana. Assim, ele condena tanto o pop quanto o corpo da artista a determinada aura, embora a fuga desta seja inevitável, posto que o caráter *metamorfoseador* se dá também no corpo ausente – a Lolita –, que, antes de ser evocado, possui suas próprias tessituras já metamórficas e magnetizadas, a entrarem em tensionamento com as reconfigurações futuras desse corpo da Lolita ao ser performado como aura por Del Rey.

Por uma dimensão representativa e mercantil da sexualidade

Se, fora da performance dos shows, ainda dentro da cultura pop, Lana Del Rey é lembrada por sua boca avantajada e usar tal recurso para garantir uma sexualidade forte, nos espetáculos, sobretudo na fase em que sua carreira se encontrava em

2013, época de surgimento da artista no circuito de espetáculos internacionais vindos ao Brasil, é por meio do corpo que a cantora investe num gestual e numa presença para garantir uma dimensão representativa – e mercantil – de sua própria sexualidade. Falamos, assim, da possibilidade de a sexualidade funcionar como elemento de identificação de um imaginário – o do público – e da tentativa de Lana de emplacar uma marca registrada a partir de sua sexualidade (sobretudo por meio de um gestual) dentro de um território de disputas intensas chamado “cultura pop”.

A comunicação do corpo, que parte da boca, estende-se também à ideia do prolongamento contida na aparência do corpo vestido, como salientam Rector e Trinta (2003). À parte das discussões que os autores destacam a respeito dos ditames da moda e da ordem socialmente imposta e aceita na figura da vestimenta, o que buscamos destacar é que a indumentária de Lana também faz com que sua presença seja notada (RECTOR; TRINTA, 2003: 31). Entretanto, não havia, no Festival Planeta Terra, nenhum estereótipo indicativo direto da sexualidade: nem o “tiro arrasador” de *femme fatale*, nem o prognóstico enganador de *belle de jour*. Lana usava um vestido branco e um salto discreto que, combinados mais tarde com uma coroa de flores, garantiam a ela um tom insípido e inofensivo, embora sua ingenuidade de menininha a direcionasse mais ainda à personagem Lolita. Todavia, com as pernas à mostra, a artista fazia questão de colocar sua roupa íntima em evidência e ressaltar seus quadris, como foi feito ao cantar “We get down every Friday night/ Dancing and grinding in the pale moonlight”³, trecho da música *Body electric*, momento no qual a artista também se esfrega no tripé do microfone, a simular um contato com o órgão sexual masculino.

³Tradução livre: “Nós nos divertimos toda sexta à noite/ Dançando e gemendo no pálido luar”.

Desse modo, constitui-se no imaginário do público uma imagem do corpo visto da artista, qual seja, uma fabricação suscitada por um gestual e uma presença no palco, garantidos por meio da ideia de sexualidade. Não à toa, Lana abre o show cantando *Cola*, cujo verso primeiro é “My pussy tastes like Pepsi Cola”⁴. Em seguida, a cantora desce do palco, distribui beijos e ganha presentes do público. A possibilidade de contato surge como reenergização para a artista: desloca a ideia do corpo como simples imagem e busca a realização de desejos vindos dos fãs. De volta à canção *Body electric*, segunda faixa entoada no show, Lana, já de posse de uma coroa de flores, também canta: “Mary swayin’ softly to her hearts delight”⁵. Ao som desse verso, o “corpo elétrico” da artista balança suavemente no palco, de modo que ela se torna a personificação de Maria (a exemplo do que ocorre no vídeo do curta-metragem *Tropico*, durante a execução de *Body electric*) e embriaga os sujeitos com quem se comunica, simulando uma capacidade endógena de sapiência do próprio corpo que, por meio de sua dança, dimensão estética e performática, compõe um gestual de sexualidade – e não somente no sentido representativo, mas também no mercantil.

⁴Tradução livre: “Minha boceta tem sabor de Pepsi Cola”.

⁵Tradução livre: “Maria está balançando suavemente para o deleite de seu coração”.

Ao trabalharmos a ideia de fabricação mercadológica da sexualidade no corpo da cantora nova-iorquina, falamos de uma das consistências da lógica cultural do capitalismo tardio, como apresenta Jameson (1996): fomentar o desejo pelo visível de vivências urgentes e aceleradas, que anseiam pelo imediatismo. As demandas emanadas conjuntamente pelo excesso proposital do visível não rompem, entretanto, com a efemeridade dos produtos, dos processos, dos corpos (indivíduos) e, por fim, das representações, pois que, nas rédeas do mercado, dos modos de produção ao recurso do dinheiro – também efêmero –, existe uma incapacidade de se abarcar todos por meio de uma lógica de “representabilidade”, como denomina e explica ainda Jameson (2013).

A despeito disso, não levantamos, na contramão, uma ausência de “representabilidade” do capitalismo, mas destacamos a necessidade de se pensar a complexa trama dos processos de produção e representação e a ilusão contida no binarismo “representa (fora do mercado) versus não representa (dentro do mercado)”, que, por pressuposto,

rege discursividades e ideologias conflitantes em torno da representatividade (ou “representabilidade”), seja do corpo, seja da sexualidade em si. Nesse caminhar, é preciso reconhecer que, antes dos usos pelo capitalismo tardio, o desejo pelo visível se fazia como próprio dos seres vivos. Arendt (2000), na discussão do mundo das aparências, já sustentava que tudo aquilo que é vivo almeja ser visto. O mercado, portanto, explora, potencializa e possibilita a autoexibição ou o espetáculo do *eu* perante o *outro*.

O desejo pelo visível, entendido pelo corpo visto da artista e pela forma como este se lança a nós, somente se mantém vivo porque imaginamos que, ao depararmos com a figura de Lana e ao desejarmos a sexualidade que ela nos oferece, ela o faz porque deseja enviá-la a nós e porque subentende, também, que vamos aceitá-la, desejá-la. Direcionamo-nos aqui ao que Didi-Huberman (1998) chama de “inelutável cisão do ver”:

O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. Inelutável paradoxo – [James] Joyce disse bem: “inelutável modalidade do visível”. (DIDI-HUBERMAN, 1998: 29)

O desejo pelo visível, as tramas causadas na dualidade “olhar com olhar” e as relações com o olhar como capacidade de exploração, concretização de desejos, consumo e venda, tudo isso revela nosso fetichismo com a propriedade sensorial da visão e seu direcionamento para a espetacularização e a exaltação do corpo. Não característicos simplesmente de uma demanda do capitalismo tardio, as fabricações mercadológicas em torno da sexualidade inserida no corpo de Lana, o desejo de vê-la e o desejo de consumir essa sexualidade se referem ao que Baudrillard (2011: 136) nos alertava, sobre um bombardeamento na ideia do corpo como “o mais belo, precioso e resplandecente” objeto de consumo na chamada *sociedade do consumo*. Para o autor, o corpo se tornou *objeto de salvação*, substituindo a alma nessa função ideológica e moral e suplantando o sortilégio contido na hegemonia do olhar de que fala Didi-Huberman. Além disso,

as estruturas atuais da produção/consumo induzem no sujeito uma dupla prática, conexas com a representação desunida (mas profundamente solidária) do seu corpo: o corpo como *capital* e como *feitiço* (ou objeto de consumo). Em ambos os casos, é necessário que o corpo, longe de ser negado ou omitido, se *invista* (tanto no sentido econômico como na acepção psíquica do termo) com toda a determinação. (BAUDRILLARD, 2011: 169, grifos do autor)

Embora a salvação, como destacado pelo autor, seja um discurso de venda adotado e aceito, há outros dois elementos que fazem um apelo para que se prossiga na retórica do corpo como *capital* e *feitiço*: “a sexualidade, juntamente com a beleza [...], é que orienta hoje por toda a parte a ‘redescoberta’ e o *consumo* do corpo” (BAUDRILLARD, 2011: 175, grifos do autor).

Presença e gesto na cultura pop: o corpo mercadológico de Lana Del Rey

Embora a sexualidade de Lana e a figura da artista possam transcender para uma ideia de representatividade, elas também estão atreladas a uma noção de poder contido nas mãos do mercado. Falamos de uma submissão do corpo feminino e de uma atribuição de sentidos a ele que perpassa pela lógica da dominação masculina – isto é, o corpo e sua sexualidade, da forma como se apresentam, como correspondentes com *um* imaginário masculino, que almeja cancelar e manter como perene, válida e legítima uma construção social sobre o corpo feminino, a qual atravessa diretamente a ideia do desejo e do controle desse corpo. Trazemos, como exemplo, o fetiche que pode estar contido no corpo sexualizado de Lana

Del Rey e, mais ainda, a ideia de superioridade do masculino sobre o feminino quando a artista escorrega no tripé do microfone – falocentrismo –, simulando um ato sexual.

Butler (2003) ressalta a proposição dos privilégios do masculino ao suscitar, em seus estudos, a superioridade masculina, simbolizada no falo (sugestivamente, o tripé do microfone de Lana), retomando Luce Irigaray ao destacar, nas bases do que propõe a filósofa belga, que, “ao invés de um gesto linguístico autolimitativo que garanta a alteridade ou a diferença das mulheres, o falocentrismo oferece um nome para eclipsar o feminino e tomar seu lugar” (BUTLER, 2003: 33). O falocentrismo, enquanto gesto executado por Lana durante o show, carrega a necessidade de percepção de sentidos evocados ao longo da apresentação enquanto referentes a um processo comunicacional suscitado na interação dos corpos envolvidos nele.

Trata-se de perceber, com isso, o gesto como produção de sentidos, interação posta desde pensamentos mais clássicos acerca do termo, ainda que com outras denominações. Como destacava Benjamin (1987: 80) a respeito do teatro épico, é encarregar-se de encarar o caráter fechado do gesto, ou seja, perceber nele um começo e um fim determináveis – e, em perspectivas mais abrangentes, o caráter aberto de possibilidade de existência de novos gestos por meio do contato entre indivíduos, isto é, o fluxo interacional e significativo entre os corpos presentes que se lançam a estabelecer uma *dialética gestual*. Centrando-se nesse chamado “caráter aberto” – como entendemos aqui –, qual seja, subjetivações próprias de cada relação “gesto com gesto” e suas consequentes comunicabilidades, Agamben (2015: 58) sustenta que “o que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz nem se age, mas se assume e suporta”. Por outro lado, em contraposição ao que destaca Benjamin sobre o caráter fechado do gesto, Agamben (2015: 59) salienta que,

para a compreensão do gesto, nada é, portanto, mais desviante do que representar uma esfera dos meios voltados a um objetivo (por exemplo, a marcha, como meio para deslocar o corpo do ponto A ao ponto B) e depois, distinta desta e a ela superior, uma esfera do gesto como movimento que tem em si mesmo o seu fim (por exemplo, a dança como dimensão estética). Uma finalidade sem meios é tão alienante quanto uma medialidade que só tem sentido em relação a um fim. Se a dança é gesto, é porque ela não é, ao contrário, nada mais do que a sustentação e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais. *O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal.* (grifo do autor)

As concepções de Agamben a respeito do gesto como recurso para se tornar possível no visual algo dado fora desse campo podem ser entendidas também de outra maneira: o gesto, assim como a presença de Lana Del Rey no palco – falaremos disso adiante –, representa possibilidades de sedução e concretização dessas oportunidades. A sedução, segundo Baudrillard (1992), é a possibilidade de deslocamento e ressignificação do real (nunca quisto) e de romper com a emergência de verdades e relações estruturadas de poder (embora o poder possa seduzir). É, também, a imersão em um discurso desejado de aparências, posto que a sedução, como forma de encantamento, “é aquilo que desloca o sentido do discurso e o desvia de sua verdade” (BAUDRILLARD, 1992: 61), embora, inexoravelmente, todo discurso de sentido esteja entregue a sua própria aparência – a seu próprio sentido desejado: tornar algo possível dentro do visual, como lembrava Agamben (2015) anteriormente –, às apostas de sedução e, por conseguinte, a seu próprio fracasso como sentido (BAUDRILLARD, 1992: 62).

Por meio dessa sedução, fabricações mercadológicas da sexualidade sobre o corpo da *lolita* Lana Del Rey inscrevem o público numa *experiência* voyeurística do corpo da artista (aqui tomado como a aura Lolita corporificada), sendo este, simultânea e paradoxalmente, encarado como estética artística contemplativa e coisa rara de taxonomia a ser tipificada, desvendada, embora pré-classificada por juízos de valor na cultura pop. Falamos da *sociabilidade*, da aceitação e do caráter assimilatório e de gosto que Lana Del Rey e determinados elementos de seu gestual e sua tessitura como um todo – como seu febril *lolitismo*, tido por prática sexual – validaram no público. Essa chancela prévia é necessária para que a *presença* de Del Rey no palco seja posteriormente desvendada nas duas chaves acionadas anteriormente (a contemplação e a coisa rara que requer definição por meio da experiência do público).

No caso dessa presença, destacamos a necessidade, como propõe Gumbrecht (2010: 9), de se reconhecer 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”. Ressaltamos essa tensão entre presença e sentido e salientamos que tal enfrentamento se dá a partir do momento em que é preciso reconhecer que a produção de presença não se submete à urgência de sentidos pré-estabelecidos – presença também implica experimentar algo fora de uma linguagem definida, pura e ortodoxa –, mas exala sua possibilidade de produção na qualidade de processo de encantamento, de sedução. Não seria leviano de nossa parte entender aqui a presença de Lana Del Rey como forma de sedução e possibilidade de realização de um desejo ou de algo no campo do visual, se entendermos, também, essa presença proposta por Gumbrecht como o ato gestual ditado nas palavras de Agamben (2015).

De volta à sedução, esta pode ser, se nos ancorarmos novamente em Baudrillard (1991), um tipo de fascínio. Se a chancela primeira, instância midiática acionada pela sedução – um sentido esperado, agendado –, sustenta o fascínio, então este pode, de fato, cessar um levante mais crítico – neutralizar e implodir o sentido (BAUDRILLARD, 1991: 109)? Se a resposta para essa questão for afirmativa, precisamos destacar, entretanto, que o fascínio não rompe com o surgimento de sentidos outros – ainda que mediados ou intencionados – a partir da presença e não impede, também, a própria reconfiguração de ser por meio dessa presença. Desse modo, não obstante Baudrillard nos aponte, em outros contextos, intervenções midiáticas no sentido e um esvaziamento dos sujeitos com isso, as ancoragens mercadológicas e/ou midiáticas também não invalidam, via de regra, um processo minimamente crítico, representacional ou representativo.

Por outro lado, as concepções de Baudrillard se voltam às conjunturas imagéticas do corpo visto, pois que o corpo, instância midiática de produção discursiva, é maleável, manipulável, a exemplo das construções cinematográficas ou das disposições performáticas, sendo que nessas duas está inserida uma disputa por autenticidade. Enxergando, portanto, o corpo como objeto de disputa e significações, somos levados à ideia de Pucci Júnior (2002), em coadunação com o que diz Baudrillard, de que não devemos perder a lucidez diante da narrativa midiática em torno do corpo, conquanto seja reconhecido o fascínio agradável que o *corpo-objeto* pode nos proporcionar nessa discursividade mercadológica.

Estaria aí, portanto, uma dificuldade de se reconhecer a representatividade na cultura pop a despeito de uma fabricação mercadológica do corpo. Ao levar a pecha de cultura da superexposição do corpo feminino, como possível amarra de sedução – sobretudo nos videoclipes, uma das críticas direcionadas a Lana Del Rey – e para exclusivo deleite da libido masculina (MOZDZENSKI, 2015: 77), a cultura pop tensiona a fronteira que separa o corpo de sua própria imagem. Essa fronteira, por sua vez, prejudica a apreensão das realidades corporais, enquanto, até certo ponto da história, as divisões disciplinares que se lançavam a entender tais complexidades

difícilmente contribuíam para a implementação de um olhar reunificador do saber sobre o corpo (MALYSSE, 2002: 67-68).

A paixão e o semblante: o esvanecimento de Lolita em Lana

O jogo de sedução na narrativa pop pode ser exercido de várias maneiras. Aqui nos interessa perceber como o corpo disposto em uma lógica de visibilidade pode ser um catalisador de emoções. Para isso, a paixão é um componente conceitual a ser abordado – uma paixão que consiste em firmar um real no esteio da representação do visível e do corporal midiático.

A apresentação, ou as apresentações, de Lana Del Rey parece transitar nessa exposição passional, revestida de um semblante: um simulacro potente de real que se instaura nas diversas referências, convocando a demanda de um desejo de encontro corporal. Acreditamos que o gesto de presença idealizado é melancólico, pois exige do espectador – ou do leitor-plateia – uma performance que impõe algo sexual no semblante. É isso que move a representação, tão cara à cultura pop, do anjo decaído, a exigir uma redenção de *paixão pelo real*.

Os jogos de sedução específicos na apresentação de Lana servem-se de modelos narrativos expostos na encenação, como visto em Madonna, Michael Jackson e Prince – a despeito das singularidades de cada um. Mas a estatura de convencimento do corpo performático e da gestualidade é configurada por um componente de racionalidade etérea, como a afirmar que o mundo do pop deve acionar a roupagem de esvanecimento: o esvanecimento como tensão narrativa e discursiva, como proposta de desmascaramento na revelação de um real, (re) construído visceralmente pelos ensinamentos desse mesmo pop, cujo desejo incontestado é o desarranjo da representação. Eis as descrições dessa exposição/entrega no show, desse corpo em meio à mediação pop.

Ou seja, o esvanecimento pode ser estabelecido como um articulador do gesto, da roupagem e do próprio corpo. A fratura de sentidos no componente visual é um atributo intelectual, pois nota uma modernidade de desejo de grito, embalada por um corpo presente/ausente, ou etéreo/referencial. Assim, as fisionomias de Marlon Brando, Elvis Presley, Jim Morrison, Marilyn Monroe, James Dean e Audrey Hepburn⁶ são sintomas de uma incorporação que mede institucionalidades. Por vezes, Lana Del Rey sintetiza tudo isso sem precisar mencionar. No entanto, estamos no terreno pantanoso do desencanto como marca temática, com discursos empreendidos em simulações.

A narrativa mercadológica de Lana Del Rey é intensamente projetada, na medida em que as posturas do seu gestual se conformam a uma absorção de sentidos concomitantes aos semblantes das loucuras e frivolidades da indústria do espetáculo propriamente dita. O esvanecimento está medido, pois, na incorporação da Lolita como fetiche. Mas esse fetiche é condicionado além do dispositivo do desejo comunicacional, midiático, espetacular, pois está enredado nas referências elaboradas e reelaboradas anteriormente: questões levantadas como desejo, estímulo da representação, gesto de presença. A reivindicação do gesto é sua grande contradição. Lolita é a grande contradição.

O que se nota no gesto alusivo a Lolita é o estabelecimento de outras referências. Se nos atentarmos à menção maior – o livro de Nabokov (2011) –, veremos que o narrador Humbert Humbert, obcecado por Dolores Haze, vislumbra a desintegração do seu próprio eu. A resposta da Lolita estaria formada num jogo de desejos movidos – como emblema intensamente utilizado pela cultura pop, aliás. As adaptações cinematográficas – de Stanley Kubrick (LOLITA, 1962) e Adrian Lyne (LOLITA, 1997) – estabelecem uma espécie de estética da convocação do duplo em Lolita, como a expor o corpo feminino fraturado em carne e dosar

⁶Outras figuras esvanecidas em Lana Del Rey. A título de exemplo, Presley e Monroe são os “pais” de Lana em *Body electric*; Dean é o amor “tão jovem para morrer e doentio como câncer” de *Blue jeans*; e Morrison é o protetor de Del Rey nos versos de *Gods and monsters*, aquele que impede que os outros “roubem a alma” da personagem da canção, e a convida, para impedir esse crime, a perdê-la em cada “feriado fodido” passado em “motéis, com orgias e bebedeiras” (o “paraíso” e a “inocência perdida” para Lana), como relata a música.

o empoderamento da marca desse corpo pelo olhar voyeurístico masculino, fundamentalmente – como a *experienciação*, falada antes, do corpo da artista, na qual o público se insere.

Eis, portanto, uma questão de fundo do que estamos chamando de esvanecimento, principalmente na performance audiovisual midiática. Mais até do que a desintegração do pastiche do capitalismo tardio, esse esvanecimento é revestido de uma melancolia porque abarca as premissas do discurso de textos e mais textos da cultura, sobrepostos em pontos de vista e mais pontos de vista, de diversos narradores, ininterrupta e infinitamente.

Ao ponderar sobre os limites da gestualidade, na dança, e sobre a representação cultural e seus sentidos, Gumbrecht (2012: 105) diz: “entendo performance como movimento do corpo, percebido da perspectiva da cultura de presença”. Pegando carona nessa percepção metodológica a respeito da “cultura da presença” e na aferição de uma urgência contemporânea, é de se perceber que, no show de Lana no Festival Planeta Terra, as marcas de um consumismo tardio são reveladoras, na exposição artística de um choque do real, de um triunfo do esvanecimento. O triunfo como determinação dos limiares – no contato corporal da artista e seu público – de um semblante de paixão por um real.

Considerações finais: a paixão é o sexo esvanecido

Se voltarmos as atenções ao que nos diz Gumbrecht, veremos que a gestualidade é adquirida na emoção de qualquer narrativa, em qualquer momento, como um “baile” de desencanto. Ou seja, nossa solidão, exasperação diante do presente, é evidência do desconforto diante do real. Essa parece ser a condição da *paixão pelo real*. Aquilo que Humbert Humbert e a *Lolita* Dolores trocam em simbologias nos seus códigos de violência é uma perversidade de sexos desejáveis e mutiláveis.

Voltemos ao percurso aqui para alinhavarmos os pontos notados a partir disso: a) o corpo e sua gestualidade; b) a dimensão representativa e mercantil da sexualidade; e c) o corpo mercadológico de Lana Del Rey. O que se evidencia nesse percurso é a notação de um fluxo triplo: *convocação-gesto-semblante*, cuja manifestação primeira é um tempo mediado pelo esvanecimento, como estamos afirmando.

Aqui cabe um parênteses. Recentemente, Roger Waters (no show *Us and them*) e Freddie Mercury (travestido em personagem no filme ficcional *Bohemian rhapsody*, de Bryan Singer) foram vaiados, em situações parecidas, em estádios e salas de cinema nas grandes cidades do Brasil. A partir de alguns relatos, era fácil perceber um entorpecimento diante daquilo que a força estética vaticinava como delírio: a vaia imbuída no transe da fruição artística, do filme sobre Freddie Mercury e do show de Roger Waters. Não que a artista Lana, voltando ao texto, esteja longe dessa convocação-ruído em contato com os fãs e detratores. Mas seu gesto é, fundamentalmente, um gesto de *paixão pelo real*, pois nota, nas inconstâncias das representações do pop, o seu motor de semblante irascível. Eis dois exemplos: a presença/ausência de Lolita; os sentidos acionados na interpretação de *Body electric*.

Não deixa de ser sintomática nessa síntese que a marca Lolita é entranhada de outras simbologias: a puerilidade, a máscara sexual, o jogo permissivo das relações, o desencanto enfim. Esse desencanto é fruto da aposta mercadológica da artista, mas é também um quê estético fundado na esteira da sexualidade e do corpo feminino vendável. É esse o triunfo discursivo das assimilações e identificações possíveis. O filósofo Badiou (2017: 53), ao pontuar as características presentes no poema “As cinzas de Gramsci”, sobre exílios, do cineasta e poeta Pier Paolo Pasolini, chama atenção para

o fim da história, [que] no sentido de Pasolini é o fim dessa esperança [no ponto morto/neutro de desocupação do real]. É o fim da história como um dos nomes possíveis do real. E é claro, esse é o fim do heroísmo histórico. O pequeno gozo do sujeito divertido da classe média exige absolutamente que nada de heroico nunca mais aconteça.

É isso o que podemos observar como um gesto de paixão no show de Lana, como a proclamar uma esperança celebrando a ausência, o vazio ou a morte (dessa esperança), devidamente exercida como a potência desniveladora desse real que nos atormenta, cujo emblema maior é a ideia de uma *felicidade democrática*.

O encantamento disso está nas representações em torno do mito da juventude e seus desenlaces. Ou seja, a *felicidade democrática* necessita de um anjo imbuído de sede de viver. É nele que a decadência se alojará, nas aspirações e nas críticas ao mundo efêmero. Se pensarmos as incorporações presentes em um show de pop/rock, a recepção do público entorpecido firma uma magnitude corporal, um transe: a ida à lanchonete do ginásio (ou estádio) para uma cerveja, o flerte na fila do banheiro, o transe proposto pelo estado climático de um show de arena, a fluidez do pensamento na catarse e no pós-show, a volta para casa etc.

Estaríamos, então, numa percepção dos semblantes da *felicidade democrática*, esta dosada em redenção e catarse melancólica, a vaticinar um apelo (pop) à decadência dos corpos; de certa forma, aquilo que Humbert Humbert parece observar violentamente na juventude escancarada – e inalcançada – de Dolores. Essa pulsão de morte indica reforçar as agruras de ícones pop os mais variados: Demi Lovato, Miley Cyrus, River Phoenix etc. Todos eles embalados por um gesto irascível de juventude, e todos eles condicionados no êxito sexual da juventude.

O que o show e a “cultura de presença” de Lana sinalizam atizar é um “avesso” tal qual Lolita: um semblante de semblante do real. Aquilo que escapa na mera catalogação das aparências. Seguindo ainda as pistas de Badiou (2017: 59): “É preciso renunciar à ideia de que a negação carrega em si a afirmação, ideia de que não era mais do que a forma lógica de uma esperança”.

Esse princípio metodológico prevê uma ruptura com a ordem cartesiana racional, que nos leva a ponderar sobre os limites da própria gestualidade pop, no fim das contas, já que a indústria dos espetáculos, marcada pela ilusão, em suas farsas e fantasias contabilizadas pelos milhões de dólares, é encarada como uma conduta de demanda narrativa de *felicidade democrática*, nos termos de Badiou, cuja aposta maior é a juventude mergulhada em desencantos. Se desenharmos esse fluxo – a espiritualidade hippie, a indomabilidade punk, a renúncia do gestual *yuppie*, a reafirmação da história grunge, a afirmação tediosa *emocore* –, perceberemos uma falseação em torno das representações dos desejos, em que a melancolia se manifesta como síndrome do pânico da histeria da própria encenação. O semblante de Lana é a revelação disso, desse fluxo – da inconstância do real perdido de Badiou –, pois firma, nessas “fabricações” de *felicidade democrática*, o corpo feminino como uma Lolita potente, na medida em que encarna seu avesso, seu esvanecimento, resumido em três vieses: a) a negação da figura pueril; b) a afirmação da figura pueril; e c) a transcendência da figura pueril.

Assim, a paixão pelo gesto e pela “cultura de presença” é aferida naquilo que Gumbrecht chama de “performance”, que aqui estamos chamando de “semblante”, ao fim e ao cabo. Mas todos esses códigos, vamos assim dizer, são agentes de uma sexualidade como meio, não propriamente como fim. Dessa maneira, o gozo está sempre suspenso, ou ainda suspenso, como na expectativa de um desvendamento. Como Lolita o faz.

Referências

- AGAMBEN, G. *Meios sem fim*: notas sobre a política. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ARENDT, H. *A vida do espírito*: o pensar, o querer, o julgar. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.
- BADIOU, A. *Em busca do real perdido*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BAUDRILLAR, J *Da sedução*. Campinas: Papirus, 1992.
- BAUDRILLAR, J *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 2011.
- BORN TO DIE: the Paradise edition. Intérprete: Lana Del Rey. Santa Monica: Interscope Records, 2012. (94 min).
- BUTLER, J. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- GUMBRECHT, H. *Graciosidade e estagnação*: ensaios escolhidos. Tradução de Luciana Villas Bôas, Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- JAMESON, F. *Pós-modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.
- JAMESON, F. *Brecht e a questão do método*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- LANA DEL REY Planeta Terra (Full Concert). [S. l.: s. n.], 2014. 1 vídeo (71 min). Publicado pelo canal Lorenzo Santos. Disponível em: <http://bit.ly/2YX6wdB>. Acesso em: 10 maio 2019.
- LOLITA. Direção de Stanley Kubrick. Produção de James B. Harris. Burbank: Seven Arts, 1962. (152 min).
- LOLITA. Direção de Adrian Lyne. Produção de Mario Kassar, Joel B. Michaels. Paris: Pathé, 1997. (137 min).
- MALYSSE, S. Um ensaio da antropologia visual do corpo ou como pensar em imagens do corpo visto? *In*: LYRA, B.; GARCIA, W. (org.). *Corpo & imagem*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002. p. 67-74.
- MOZDZENSKI, L. Feministas × stupid girls: a construção midiática da identidade feminina na cultura pop. *In*: SÁ, S. P.; CARREIRO, R.; FERRARAZ, R. (org.). *Cultura pop*. Salvador: Edufba, 2015. p. 73-92.
- NABOKOV, V. *Lolita*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2011.
- PUCCI JÚNIOR, R. L. Autenticidade e simulacro no corpo cinematográfico. *In*: LYRA, B.; GARCIA, W. (org.). *Corpo & imagem*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002. p. 335-345.
- RECTOR, M.; TRINTA, A. R. *Comunicação do corpo*. São Paulo: Ática, 2003.