

Lana Del Rey, uma doce *serial killer*: congraçamento, sublimação e catarse no Lollapalooza Brasil

Lana Del Rey, a sweet serial killer: fellowship,
sublimation e catharsis at the Lollapalooza Brazil

Cláudio Rodrigues Coração¹
crcorao@gmail.com

William David Vieira¹
williamdavidvieira@gmail.com

RESUMO

De volta ao Brasil após cinco anos sem se apresentar no país, a cantora Lana Del Rey integrou o *line-up* do festival Lollapalooza Brasil 2018. Neste artigo, perscrutamos como o espetáculo da cantora, encarado por nós como uma obra artística reconfigurada no contexto contemporâneo e deslocada de lógicas canônicas dessa estética, configura-se como possibilidade de fruição a partir de três categorias – congraçamento, sublimação e catarse –, tendo seu apogeu *experencial* na canção *Serial Killer*. Engendramos um percurso metodológico que perpassa discussões sobre performance e corpo, apoiando-nos em vertentes que abordam representatividade e possibilidade de experiência. O concerto veste uma “prática estética” *sui generis*, de modo a tensionar reconfigurações poéticas dos indivíduos e da artista.

Palavras-chave: Performance. Corpo. Congraçamento. Sublimação. Catarse.

ABSTRACT

Back in Brazil after 5 years without performing in the country, singer Lana Del Rey was part of the Lollapalooza Brasil 2018 festival line-up. In this article, we scrutinize at how the singer’s spectacle, viewed by us as an artistic work reconfigured in the contemporary context and displaced from canonical logics of this aesthetic, is configured as a possibility of fruition from three categories – fellowship, sublimation and catharsis –, the experiential prime being in the song *Serial Killer*. We set up a methodological course that pervades discussions about performance and body, basing ourselves in aspects that approach representativeness and possibility of experience. The concert takes on a *sui generis* “aesthetic practice”, in order to stress poetic reconfigurations of the individuals and the artist.

Keywords: Performance. Body. Fellowship. Sublimation. Catharsis.

¹ Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Rua Diogo de Vasconcelos, 122, Pilar - Ouro Preto (MG)

Introdução

Retornando ao cenário musical brasileiro dentro do circuito de shows comerciais, cinco anos após sua estreia nos palcos do país, a cantora nova-iorquina Lana Del Rey se apresentou em março, no festival Lollapalooza², depois de integrar o *line-up* do mesmo evento dias antes na Argentina e no Chile. Desta vez, a artista realizou uma única apresentação, diferentemente de sua aparição em 2013, quando cantou em Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro. No espetáculo mais recente, Lana reuniu canções do trabalho mais novo, o álbum *Lust for Life*, e dos discos lançados desde 2011, ano encarado como o marco inicial de sua carreira internacional na indústria fonográfica.

Com este trabalho, pretendemos perceber o concerto da estadunidense como uma obra de caráter artístico que assume reconfigurações, na conjuntura contemporânea, acerca do entendimento dos espetáculos ao vivo. Fazemos tal acepção de modo a deslocar essa obra de lógicas canônicas referentes a uma estética da arte. Por meio do espetáculo enquanto modalidade artística, isto é, que presume *experenci*ação, surgem possibilidades de fruição dadas por uma série de características próprias dos espetáculos ao vivo e por outro conjunto de elementos próprios de cada evento e adjacentes aos concertos em geral. Falamos de uma investida no gestual que embala os percursos temporal e estético do show e que garante a produção de sentidos nos sujeitos que com esse fenômeno comunicacional estabelecem um processo de interação. Falamos, portanto, de uma “prática estética” *sui generis*, sendo sua idiosincrasia delineada por uma relação entre performance e corpo, caminho metodológico traçado aqui para nos aproximarmos dessa fruição *exper*encial, verificada sobretudo na execução da música *Serial Killer*, ponto mais pulsante de performance e invocação de uma poesia da essência desses corpos³, conforme Zumthor (1997; 2007).

À performance está atrelada a ideia da representatividade do público-alvo da artista, formado principalmente por homossexuais masculinos. Ao corpo (da artista), atrelado a uma cultura midiática, subentende-se o papel convocatório e discursivo de determinados

“códigos sociais”; e, aos corpos (dos fãs) direcionados ao anterior, fica submetida a oportunidade de experiência por meio de um conjunto de elementos que operam sobre esses mesmos corpos através da performance, fazendo com que eles se “metamorfosem”, como propõe Leal (2006). Nas trocas interacionais entre performance e corpos, exaltadas no show, e por meio da articulação das manifestações de congraçamento, sublimação e catarse, verificamos *uma* possibilidade aparentemente visível de experiência a partir da “prática estética” construída, de modo a não delimitarmos a própria experiência, isto é, sem incorrerem num erro ortodoxo de enxergar a “obra de arte espetáculo” como completa, autossuficiente ou encerrada em si mesma.

Por uma “prática estética”: fruição de sentimentos, congraçamento e sublimação

Se o contato com uma obra de arte pudesse ser definido pelo termo “relacionamento”, esta definição não seria em vão, visto que a esta simbiose não faltaria sentimento. Tal apropriação é, minimamente, destoante de uma canonicidade ou ortodoxia que, ao longo de décadas, manteve-se viva e ditou outras formas de proximidade e contato com a obra de arte, quais sejam: formas de análise e entendimento. No contexto contemporâneo, o conceito de fruição – como suplantação a seus predecessores – parece interessar mais a esse “relacionamento” que se estabelece com a construção artística.

Mais do que evocar discussões a respeito da produção do espírito dessas composições, a fruição da obra de arte é, quase simbioticamente, a fruição dos sentimentos, suscitados, num espetáculo ao vivo, no entendimento aqui estabelecido, por meio do congraçamento (compartilhar conjuntamente, contiguidade e união dos corpos), da sublimação (sublevação, transcendência dos corpos) e do processo final de catarse (gozo, prazer sublimado). Nessa tríade, se nos voltamos para a sublimação como uma ponte que se faz em meio à catarse e ao congraçamento, ou seja, em meio ao orgasmático e sua potência de estímulo ao prazer, respectivamente, e se inserimos tais

² Show completo de Lana Del Rey no Lollapalooza Brasil 2018 disponível em: https://mega.nz/#!qTAw0aQI!XgAdxII-1J8qOB-JuDKnnKXxVwimFFeT_EaZGa_IUhZI.

³ Por meio dessa essência, entendemos aqui um princípio inteligente que anima os corpos, sem o direcionamento específico para o conceito de “alma”, mas com relações diretas a noções de sentimento, sensibilidade. A poesia, por sua vez, ligada a essa animação dos corpos, é essa sensibilidade que percorre os corpos e outros fenômenos.

conceitos dentro da discussão sobre arte, arriscamo-nos na empreitada de desconstruir a pecha mercadológica que leva cultura a pop: seu caráter tempestivo de se fazer ver e vender e as associações a noções de saqueio, reciclagem, pastiche (*kitsch*) e também vulgaridade (Santiago, 2004; Sarlo, 1997; Soares, 2015; Bourdieu, 2008).

Tal feito requer considerar a cultura pop, atrelada a Lana, seu show e sua performance, como instância de permissibilidade discursiva e, assim, como reconfiguração das próprias noções artísticas da contemporaneidade, combatendo preconceitos alimentados pelo binarismo de alta e baixa cultura. Desse modo, a fruição dos sentimentos em um espetáculo ao vivo e sua possível e consequente sublimação não se submetem a definições de classe e tampouco circunscrevem seus usos a uma pequena parcela de sujeitos, aos quais estariam atribuídas certas noções de pureza ou sapiência da arte e dos próprios sentimentos, da consciência do estado de seu *princípio inteligente*. Nesse caminhar, não podemos dizer que as composições voltadas para a massa – o pop, em nossas mãos neste trabalho – são incapazes de gerar um processo de sublimação e jamais foram autênticas, que não produziram obras de valor ou abandonaram a sensibilidade. Apesar disso, a busca pela sensibilidade é um caminho infundável, e que não nos escapa, entretanto.

Para Agamben (1999, p.85), “a sensibilidade é a esfinge com a qual toda a época histórica tem sempre de medir-se”. Nesse sentido, a sensibilidade atribui valor a uma obra, mas não está contida somente nesta, sendo inerente aos sujeitos que a vivem. Ao discutir a procura pela essência da alma humana, atrelada à ideia da chamada *Stimmungen* (estados de alma, disposição interior, princípio inteligente), Agamben também considera como insatisfatória a explicação de que

[...] aquilo que a princípio foram experiências-limite de uma elite intelectual deu lugar a experiências de massas: nos cumes mais inacessíveis do pensamento, onde o nada afivela a sua máscara inexpressiva, o filósofo e o poeta encontrar-se-iam agora em companhia de uma interminável massa planetária. E uma Stimmung de massas deixa de ser uma música que se pode ouvir, transforma-se em ruído. (Agamben, 1999, p.86, grifos no original)

A sensibilidade não se submete a campos de produção da cultura, mas, por ser um caminho tortuoso – visto que valoriza as subjetivações (e não os objetivismos) e nossas intersubjetividades –, acabou preterida pelo dis-

curso da modernidade e pelo capitalismo tardio. Agora, para Agamben,

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 metáfora da música a que se refere o autor é o lirismo aflorado de nossas subjetividades, “[...] a marca na alma da inacessibilidade destinal da origem” (Agamben, 1999, p.88). Seria, a possibilidade da sublimação, nosso habitat mais lírico e vívido no tempo? A partir disso, que outras funções estariam atribuídas ao conagraçamento e à catarse, para além do supracitado?

Nas lógicas do conagraçamento proposto por Lana, os corpos, unidos e contíguos, carregam consigo a junção de vozes a gritar, nesse coro, em prol de um mesmo sentimento. Dando vida ambulante ou nômade ao sentido de si mesmos, sempre em movimento, esses corpos trazem, ainda, enquanto formas sensíveis – como argumenta Rancière (2009) –, significações inscritas em suas nuances. Isto porque “toda forma sensível, desde a pedra ou a concha, é falante. Cada uma traz consigo, inscritas em estrias e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação” (Rancière, 2009, p.35). Dessa forma, o conagraçamento evocado no show não busca ser integral ou universalista, desprezando as diferenças e/ou legitimando a desigualdade, mas busca ressaltar um ponto de encontro dessas diferenças, sua capacidade uníssona e de organização e a representatividade nelas contidas, sobretudo quando levamos em consideração o público-alvo de Lana – homossexuais masculinos ditos femininos – e a performance de interface política e sensível personificada

no corpo da artista e no corpo dos fãs, que se valem de mesmas técnicas, mesmo gestual e mesmas estratégias de sobrevivência.

Desse modo, o conagraçamento (assim como sublimação e catarse) também acaba por evocar uma “prática estética”, que coloca a performance como uma forma artística visível, sendo referente ao lugar que a arte ocupa, o papel que desempenha no *comum*, como salienta Rancière (2005). Antes disso, o conagraçamento traz um agenciamento político, dado a partir do que se vê na performance de Lana e na união de um público (no conagraçamento em si), misturado com aquilo que não se vê inicialmente, mas pode ser desvelado e dito por conta do sentido intrínseco à representatividade e ao discurso que esta evoca. Para Rancière (2005),

É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. (Rancière, 2005, p.16-17)

Aliada à dualidade “visível e invisível”, convocada pelo autor, e numa chave política não tão distinta, está a catarse, seja nos questionamentos a respeito da definição de arte e do reconhecimento de legitimidade dessas intervenções, seja na reivindicação do uso e *curtição* do próprio corpo, sobretudo graças à performance. A catarse, portanto, configura-se como experiência individual e em grupo dessa performance que extrapola até mesmo o que comporta o próprio conceito, realinhando políticas que endurecem seus passos nos discursos engajados sobre representatividade e inquirindo, em meio a esse processo, o conceito (performance) de que se valem por conta do poder expansivo da experiência.

Performance e poesia da essência dos corpos: a catarse a partir de *Serial Killer*

Embora inconsciente e inescapável de nossa racionalidade, o experimentar mais pulsante do show – na estética do ao vivo – se deve à presença de Lana no palco e o que se escreve em seu corpo *presente* diante de tantos outros corpos que com o da artista buscam se encontrar. O objetivo se refere ao poder de expansão da experiência sobre o sujeito e seu corpo, figuras não deslocadas, já que se está presente onde o corpo está, ainda que com vistas a temporalidades e espacialidades adjacentes, possibilitadas num processo de transe. Apreendemos ainda esse objetivo como a tentativa não somente de assimilar uma performance, mas, para além da representatividade que o conceito é capaz de abarcar, uma tentativa segunda dos sujeitos – e pós-performance de Lana – de *(per)formar* uma união que se verifica, alegoricamente, como um ato sexual em conjunto, em grupo, a simular uma profusão dionisíaca de suor e lágrimas *profanamente sagrada* e até então apenas platonizada: a vivência dos prazeres entre a diva e seus admiradores.

A essa união – o conagraçamento dos sujeitos, que extrapola intersubjetividades ditadas institucionalmente pelo mercado (da cultura pop), e sobre as quais este não tem controle, embora possa agenciá-las –, podemos atribuir a necessidade de manifestação de um desejo, de encontro, de canalização e externalização das *pulsões*⁴ – e não somente no sentido sexual propriamente dito, ainda que este não possa ser descartado – e de sua consequente sublimação: a epifania de si perante os demais corpos que anseiam por prazeres semelhantes, todos defronte a um único corpo, o *belo encarnado* e não mais intocável, mas paradoxalmente informe e imperfeito, dada a sua condição humana, o qual já respira o mesmo ar e assim possibilita que essa união leve os sujeitos, por meio de suas empreitadas interacionais, por meio do *(per)formar*, a seu cume, ao ápice mais orgasmático – redundâncias à parte; e que, reiteramos, não se dá somente no sentido

⁴ Termo concebido aqui por meio da livre apropriação e ressignificação de concepções psicanalíticas a respeito das articulações entre sujeito e *sentido* – responsável por caracterizar o sujeito a partir de sua *verdade singular*, salienta Birman (1993, p.96), ou, acrescentamos, de seu posicionamento perante o mundo. Nesse sentido, aproximamo-nos do entendimento de Freud ao tratar a sublimação (do latim *Sublimierung*, que indica, inicialmente e em sentido lato, ascensão ou elevação de algo que se sustenta “no ar”; e que, mais tarde, pode culminar na realização da *katharsis*) como um destino específico da *pulsão* (estímulo mental perene e renovável, que busca a satisfação), tal como destaca Cruxên (2004). Não adentramos, entretanto, na relação com o platônico (embora o tenhamos tateado empiricamente a grosso modo dentro do objeto de análise) e, tampouco, no desconforto laciano a respeito da sublimação – para tanto, conferir França Neto (2007) e voltar a Cruxên (2004).

sexual —, à catarse dos sentimentos e sensações. Isso, por sua vez, de modo que podemos nos servir do que propõe Zumthor (1997) ao afirmar que:

Performance implica competência. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama, a escrita também, comporta, é verdade, medidas de tempo e espaço: mas seu objetivo último é delas se libertar. A voz aceita beatificamente sua servidão. A partir desse sim primordial, tudo se colore na língua, nada mais nela é neutro, as palavras escorrem, carregadas de intenções, de odores, elas cheiram ao homem e à terra (ou aquilo com que o homem os representa). A poesia não mais se liga às categorias do fazer, mas às do processo: o objeto a ser fabricado não basta mais, trata-se de suscitar um sujeito outro, externo, observando e julgando aquele que age aqui e agora. É por isso que a performance é também instância de simbolização: de integração de nossa relatividade corporal na harmonia cósmica significada pela voz; de integração da multiplicidade das trocas semânticas na unicidade de uma presença. (Zumthor, 1997, p.158, grifos no original)

Congraçamento, sublimação e catarse dão-se quase em concomitância em inúmeros momentos no show. Se nos lançarmos diretamente para o fim da apresentação, veremos o momento em que Lana pede que seus fãs escolham uma música. Após ovação ao pedido concedido, Del Rey pergunta a sua banda se há a possibilidade de executarem *Serial Killer*, canção *unreleased* pedida maciçamente em coro. Após aval dos músicos, a cantora pede desculpas para o caso de errar sua letra e começa a interpretação. Em meio a gemidos e canção embalada pelo pranto e pelo desafinar da artista, tão mais estético e belo quanto mais visceral e humano possa ser, Lana se lança

de joelhos ao chão, traz um semblante melancólico e faz sua “audiência” sentir o poder transcendental da tristeza, de sublevação e sublimação, e com ele embriagar-se. Na plateia, atirada às grades que apenas fisicamente separam os dois amantes de sua “cópula”, uma jovem desesperada, visivelmente transfigurada e contemplativa, debulha-se em lágrimas e, quase inerte, é levada pelo experimentar supostamente inconsciente daquele que se porta, no espetáculo, como o momento ápice de um arrebatamento em massa, praticado por uma doce *serial killer*. “*Baby, I’m a sociopath / Sweet serial killer*”⁵, canta Lana no refrão da canção, preparando-se para o momento mais esperado da música.

Antes disso, quase a ponto de simular um ritual místico, Del Rey narra o que seriam os passos de uma catarse a partir da canção. E segue dando novo semblante à conjuntura da essência de seu corpo por intermédio de uma poética figurativa (o fogo) que o anima, transborda pela performance (esperada e oriunda da artista) e se une ao (*per*)formar dos corpos postos à frente — “presos” a essa performance, mas a desejar a liberdade catártica, de puro prazer, simplesmente e sem culpa. São exemplos os versos: “*My black fire’s burning bright / Maybe I’ll go out tonight / We can paint the town in blue / I’m so hot, I ignite / Dancing in the dark and I shine / Like a light I’m luring you*”⁶.

Também reforça tal perspectiva o trecho seguinte: “*Sneak up on you, really quiet / Whisper: ‘Am I what your heart desires?’ / I could be your ingenue / Keep you safe and inspired / Baby, let your fantasies unwind / We can do what you want to do*”⁷. Versos à frente, ao dar um gemido homérico — o gozo em si e o momento mais esperado — é o público de Lana quem vai junto ao orgasmo. Aos gritos, os fãs comemoram o prazer da diva, vindo do corpo da artista, como se fosse o seu prazer. Assim, catarse se volta ao congraçamento, que não despreza a sublimação nos entremeios do processo de “cópula”.

Os movimentos do corpo da artista são integrados a uma poesia que anima não somente o próprio corpo, mas o que dele emana, como a voz, sobretudo pelo fato de a oralidade se referir àquilo que, em nós, se endereça ao outro (Zumthor, 1997, p.203). Para além disso, ao corpo e a outros elementos do gestual e da própria composição

⁵ Tradução livre: “Querido, eu sou uma sociopata / Uma doce *serial killer*”.

⁶ Tradução livre: “Meu fogo negro está queimando intensamente / Talvez eu saia hoje à noite / Nós podemos pintar a cidade em tom azul / Eu sou tão quente, eu pego fogo / Dançando no escuro e eu brilho / Como uma luz eu estou te atraindo”.

⁷ Tradução livre: “Me aproximo de você, bem calma / Sussurro: ‘Eu sou o que seu coração deseja?’ / Eu poderia ser a sua ingênua / Manter você a salvo e inspirado / Querido, deixe suas fantasias se desvelarem / Nós podemos fazer o que você quiser”.

corpórea da artista, também fica atribuída uma performance que é verificada antes mesmo do *(per)formar* (ato conjunto) e referindo-se ao discurso primeiro lançado pela artista. Falamos, a título de exemplo, da introdução de *White Mustang*, quando a artista sobe em um piano e exalta uma noção de feminilidade ao fazer poses delicadas sobre o instrumento. Ou, então, de uma dança que já estava prevista para ocorrer no refrão de *White Mustang*, quando a artista e suas duas *backing vocals* encenam passos orquestrados, repetidos em outros shows, mas que assumem ressignificações distintas a depender do público, já que a instância da recepção – o aqui chamado *(per)formar* – não se faz controlar pela performance emanada pela artista.

Desse modo, embora possua um sentido primeiro atribuído a si, essa performance – que pode dar vida ao segundo ato, de *(per)formar* – também é passível de novas apreensões a depender dos elementos envolvidos no jogo do congraçamento e da sublimação; consequentemente, no jogo da catarse. Para Zumthor (2007), a performance (um entendimento primeiro e esperado) abre caminhos para um diálogo com a poesia (que anima determinado fenômeno) e, nesse percurso, ao não abarcar movimentos adjacentes de compreensão vindos da recepção, também não estanca as fendas que possibilitam os surgimentos destes, isto é, abre brechas para a performatividade (o *performativo* ou *(per)formar*, a produção de sentidos). Nas palavras do autor,

A maior parte das definições de performance põe ênfase na natureza do meio, oral e gestual. Seguindo Hymes, destaco a emergência, a reiterabilidade, o re-conhecimento [sic], que englobo sob o termo ritual. A “poesia” (se entendemos por isto o que há de permanente no fenômeno que para nós tomou a forma de “literatura”) repousa, em última análise, em um fato de ritualização da linguagem. Daí, uma convergência profunda entre performance e poesia, na medida em que ambas aspiram à qualidade de rito. Utilizo aqui está última palavra despojando-a de toda conotação sacra. [...] No caso do ritual propriamente dito, incontestavelmente, um discurso poético é pronunciado, mas esse discurso se dirige, talvez, por intermédio dos participantes do rito, aos poderes sagrados que regem a vida; no caso da poesia, o discurso se dirige à comunidade humana: diferença de finalidade, de destinatário; mas não da própria natureza discursiva. [...] 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.45-46, grifos no original)

A instância da recepção e, com ela, a possibilidade do *(per)formar*, do *performativo*, existem porque a poesia, em sua manifestação na linguagem literária, não está também encerrada em si:

Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante [da sublimação e da catarse, oriundas da possibilidade do congraçamento], por mim, por você, leitores nômades por vocação. Também assim, a ilusão é própria da arte. A fixação, o preenchimento, o gozo da liberdade se produzem na nudez de um face a face. Diante desse texto, no qual o sujeito está presente, mesmo quando indiscernível: nele ressoa uma palavra pronunciada, imprecisa, obscurecida talvez pela dívida que carrega em si, nós, perturbados, procuramos lhe encontrar um sentido. Mas esse sentido só terá uma existência transitória, ficcional. Amanhã, retomando o mesmo texto, eu o acharei um outro. Falando de “compreensão”, Gadamer a entende como uma interioridade: compreender-se naquilo que se compreende. Ora, compreender-se, não será surpreender-se, na ação das próprias vísceras, dos ritmos sanguíneos, com o que em nós o contato poético coloca em balanço? Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. (Zumthor, 2007, p.53-54, grifo no original)

Dessa maneira, para além do que suscita Zumthor, a performance de Lana e o ato performativo que nela também surge podem ser entendidos como de caráter representativo ou social, como propõe Carlson (2010). Para o autor, está envolvida nessas particularidades a constituição do *self* (Carlson, 2010, p.196), que, ressaltamos aqui, se dá no *(per)formar* por meio do congraçamento, isto é, por meio da relação entre os sujeitos que, de certa forma, identificam-se com um mesmo ideal. Tal atividade pode ser verificada já no início do show, quando Lana Del

Rey sobe ao palco cantando *13 Beaches*: “*I don’t belong in the world / But that’s what it is / Something separates me from other people / Everywhere I turn / There’s something blocking my escape / It took thirteen beaches to find one empty / But finally it’s mine*”⁸.

Nesses versos, as ideias de não pertencimento ao mundo e de encontro com a tribo e percepção de si, de sua própria identidade, são reforçadas quando a artista encara seu público como uníssono ou unido, em um só corpo, e, numa atitude de conagração, diz em seguida: “*Sao Paulo! Oh, my God! You really showed up tonight, right?! I’m so fucking happy to be here with you*”⁹. Já no final da canção, Lana entoa: “*It hurts to love you / But I still love you / It’s just the way I feel*”¹⁰. Nesse trecho, embora fale de um amado que a perturba, os versos adquirem novo sentido por serem cantados por um público homossexual masculino que assume para si uma performance de negação do estigma do feminino ao se comunicar com sua *diva*, que, inicialmente, já carrega uma performance de representação homossexual. Com base em tal sustentação, ainda é possível reconhecer outro traço de conagração, quando a artista executa a música *Pretty When You Cry* e exalta essa mesma feminilidade de que se vale tal público. Durante a canção, esse público assume para si o mesmo gestual da cantora, no intuito de reforçar uma identidade perante a artista, a si mesmo e os demais membros presentes no show.

Outro encontro que exemplifica o conagração também ocorre quando Lana canta a música *Cherry*. Nos versos “*I fall to pieces / When I’m with you / Why? / ‘Cause I love you so much / I fall to pieces*”¹¹, a artista deixa de cantar e ouve em coro seu público dar vida aos versos. Nesse momento, aparentemente em transe, Del Rey encarna novamente a figura da *diva* e “simula” uma *autoepifania* ao saber que é amada. Esse processo de sublimação experimentado pela cantora também é vivenciado pelo público quando Lana desce do palco durante a execução de *Born To Die*, recebe presentes dos fãs (como bandeiras do Brasil e uma bandeira LGBT com assinaturas), distribui beijos e troca outros gestos

de carinhos com o público.

Nesse ponto, é o contato físico por meio da acessibilidade e proximidade com a *diva* que possibilitam a explosão de sentimentos (catarse) acumulados após cinco anos sem a vinda da artista ao país. E a ausência – com menções ao passado e seu caráter nostálgico – é o que Lana usa como justificativa para pedir que seu público cante junto com ela a canção *Video Games*. “*There’s a song that I wanted to sing here a long time. I don’t know if you know it, but it’s called Video Games*”¹², diz a cantora, sentando-se em um balanço e alçando voo enquanto o público vibra com os primeiros arranjos da canção ecoando pelo Autódromo de Interlagos, em São Paulo. *Video Games* foi o primeiro videoclipe que projetou Lana ao cenário fonográfico mundial, em 2011. Agora, sete anos depois, ao se lançar num balanço enquanto entoa a canção, Lana faz uma ponte entre essas duas fases de sua carreira.

No corpo a balançar de um lado para o outro, com os cabelos contra o curso do vento e, em determinados momentos, o microfone apontado para a plateia, que canta uma das composições mais nostálgicas e depressivas do primeiro álbum de Lana, o “*Born To Die*”, a artista se reconecta com o primeiro momento de seu trabalho, quando ela incorporava uma personagem mais jovem, e leva seu público de volta àqueles que seriam os primeiros passos dentro do cenário *mainstream* da produção cultural, numa época em que Lana ainda se tornava conhecida no mundo e fazia shows mais intimistas, para públicos menores, como o espetáculo realizado em 2013 para pouco menos de 5 mil pessoas no antigo Chevrolet Hall, em Belo Horizonte. Exaltando um semblante triste e em tom saudosista, como traz a composição, o corpo de Lana, solto no balanço, começa a vagar sem direção pelo palco, e a artista se faz encontrar apenas pelas notas arrancadas de sua voz, misturadas com choro, grito e aplausos de um público unido, conagração, e já em transe, sublimado, cujos corpos comportam-se como espaço de transcrição das emoções, dos sentimentos.

Ao trabalhar a ideia do corpo como texto (o discurso nostálgico inserido no corpo de Lana), cuja

⁸ Tradução livre: “Eu não pertencço ao mundo / Mas as coisas são como são / Algo me separa das outras pessoas / Para qualquer lugar a que me viro / Há algo bloqueando minha fuga / Passei por treze praias até achar uma vazia / Mas finalmente é minha”.

⁹ Tradução livre: “São Paulo! Ai, meu Deus! Vocês realmente vieram esta noite, não é mesmo?! Eu ‘tô’ feliz ‘pra’ caralho de estar aqui com vocês”.

¹⁰ Tradução livre: “Dói amar você / Mas eu ainda o amo / É só o jeito como me sinto”.

¹¹ Tradução livre: “Eu me despedaço / Quando estou com você / Por quê? / Porque eu o amo tanto / Eu me despedaço”.

¹² Tradução livre: “Há uma música que eu gostaria de cantar aqui há muito tempo. Eu não sei se vocês a conhecem, mas ela se chama *Video Games*”.

performance a ele referente permite com que seja lido (as compreensões do público e suas possibilidades de sublimação, originadas a partir do que se escreve no corpo da artista), Leal (2006) pondera que tal associação requer que consideremos “[...] os movimentos passados, nele materializados, nele remanescentes, e os movimentos presentes que ele performa” (Leal, 2006, p.148). Isto porque, para o autor, o movimento é responsável por constituir o texto do corpo e por atualizar os códigos sociais que nele são investidos e cultivados, além de ser responsável, dessa forma, por fornecer elementos que instruem o público que “lê” esse corpo.

No fim de *Video Games*, caminhando no palco rumo ao público, Lana entoa notas distintas da versão de estúdio da música, prática recorrente em seus shows, e canta: “*Only worth living if somebody is loving you / And, baby, now you do / Yes, you do / Yeah, you do, you do, you do*”¹³. Resignificando a canção, Lana propõe que seus fãs, desde o momento em que ela despontou com esta música, em 2011, são amados por ela, que, aplaudida pelos fãs, faz uma reverência em sinal de agradecimento e respeito e se prepara para outra canção. Antes que pudesse acompanhar o compasso de *Ultraviolence*, iniciada pela banda, a artista é interrompida pelo público – cujos corpos se encontram ainda sublimados, em estado de transe –, que grita “nós te amamos”, em inglês. Reafirmando a resignificação que acabara de fazer dos versos finais de *Video Games*, a artista responde: “*But I love you so much more! So much fucking more! How lucky am I to be playing on this stage*”¹⁴.

De volta a Leal (2006), o que se percebe nessa adaptabilidade dos corpos e seus discursos entoados – tanto de Lana quanto dos fãs – são novas leituras, performatividades vindas de uma performance primária e esperada. Por outro lado, enquanto imagem fabricada por uma cultura da mídia¹⁵, como aponta Leal, espera-se de Lana uma performatividade dupla, visto que

[...] os corpos, como escrita, nelas [nas imagens da mídia] performam-se, organizam de modo localizado e peculiar os códigos sociais; ao mesmo tempo, numa situação comunicacional específica, eles performam-se no tempo/espaço da recepção, junto com as outras linguagens postas em ação pelos produtos midiáticos. Assim, cada performance dos corpos, seja nas imagens midiáticas ou “ao vivo”, aciona, no receptor, um conjunto de operações que envolvem apreensão e incorporação, servindo ao cultivo de seu repertório cultural. Esse corpo receptor então se metamorfoseia, imita, aprende, “transubstancia-se”... (Leal, 2006, p.148)

A essa metamorfose ou transfiguração, atribuímos a necessidade de se entrar em contato com os desejos (sublimação), mergulhados no interior dos corpos, e que nesses mesmos corpos, sobretudo conjuntamente (conagraçamento), atuam em sentido de mudança ao serem externados (catarse). Trazemos como exemplo a canção *Get Free*, pedida pelo público. Receosa de tocar a música, num primeiro momento, Lana pareceu recuar, em virtude do processo de plágio sofrido por ela. Entretanto, a cantora cedeu aos pedidos e novamente resignificou os versos finais da música. “*I’m doing this for you*”¹⁶, cantou a artista, dizendo que apresentou o título para atender aos pedidos do público, e revelou em seguida que havia saído vitoriosa do processo de plágio movido pela banda britânica Radiohead, o que também foi comemorado como vitória pelos fãs.

No fim do espetáculo, após extrapolar o tempo limite do show, Lana voltou a perguntar ao público que canção deveria ser tocada. Após indecisão, a cantora sugeriu o padrão adotado nos últimos shows realizados anteriormente nos festivais do Lollapalooza na Argentina e no Chile, lançando à plateia a possibilidade de executar *Summertime Sadness* ou *Off To The Races*. Considerando

¹³ Tradução livre: “Só vale a pena viver se alguém está amando você / E, querido, agora você é amado / Sim, você é / Sim, vocês são, vocês são, vocês são”.

¹⁴ Tradução livre: “Mas eu amo vocês muito mais! Muito mais mesmo! Quão sortuda sou eu de estar tocando neste palco”.

¹⁵ As discussões que percorrem a ideia do corpo como imagem da cultura da mídia são travadas, principalmente, no intuito de se pensar inúmeros sentidos que as performances atreladas ao corpo – utilizado pelos produtos midiáticos – podem suscitar. É o que propõem: Lyra e Garcia (2002), ao se preocuparem com o lugar ocupado pela corporalidade na cultura contemporânea e com os processos socioculturais e sensibilidades que perpassam esse corpo; e também Rector e Trinta (2003), ao falarem – no campo da Linguística, sem usar o conceito de performance – da percepção do mundo e comunicação por meio dos sentidos, sobretudo quando direcionados ao nosso repertório de referências culturais (conhecimento e memória, como no caso da metáfora do balanço na performance de *Video Games*).

¹⁶ Tradução livre: “Eu estou fazendo isso por vocês”.

o fato de que a possibilidade de tocar as duas canções havia sido negada, Lana optou por evocar o espírito de *Summertime Sadness*, um de seus *hits* mais antigos. Novamente, antes da despedida da cantora, que acabou por findar um processo de experiência, o público teve a possibilidade de alcançar mais um patamar catártico com uma canção que traz, em sua composição (uma despedida), a necessidade de se entregar ao mais vívido sentimento e ao mais visceral prazer antes do fim. São esclarecedores os versos, também ressignificados no contexto do espetáculo ao vivo: “*Kiss me hard before you go / Summertime Sadness / I just wanted you to know / That, baby, you’re the best*”¹⁷; “*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*”¹⁸; “*I’m feeling electric tonight / Cruising down the coast / Goin’ ’bout 99*”¹⁹. Tais trechos são responsáveis, ainda, por encerrarem a apresentação de forma nostálgica, investindo novamente numa tentativa de reconectar o público com os primórdios da carreira mundial da cantora.

A temperança e/ou a poética do contato

Talvez o que move a presença de Lana no show seja o enlace provocativo com o público. Reivindicando um semblante de erotismo em que a estética se revela como conagraçamento e catarse, tendo como potência de compromisso, da artista com a plateia, a materialização de uma espécie de baile melancólico.

As marcas em torno da música pop (ou do rock), que podem ser premissas dessa tensão de contato, alojam-se na interpretação de *Serial Killer* em duas chaves, a nosso ver: como autoironia e como convocação de experiência estética ambígua. Nesse sentido, todo o aporte da canção, em conluio com a performance, empreende um grito de resistência ao pop (o conagraçamento com o público sugere esse ato de negação da frivolidade do “mundo dos espetáculos”) e de afirmação do pop como instrumento de poeticidade (a negação é aqui também a materialização do contato medido na temperança e na provocação irônica). Assim, a estética musical de Lana,

embasada numa poeticidade curiosamente contraditória, é a temperança preocupada e dosada no contato irascível. O doce *serial killer* é justamente esse modelo de interpretação. Tanto dos aspectos poéticos da letra da canção quanto das interferências multirreferenciais da conversa estendida da canção no show.

Contra o que poderíamos nominar de relações frívolas de decadência do artista pop no geral, o conagraçamento desenvolve-se e considera um gesto contracultural, já que institui um encontro (filmado por câmeras de tevê, operado na lógica do videoclipe, estampado na recepção dos fãs etc.) em que uma erótica antiburguesa se impõe. Não é exagero afirmar, portanto, que Lana (em contaste talvez com artistas como Lady Gaga, Katy Perry etc.) faça da cena (aqui entendida como dispositivo de encenação mesmo) do rock um ritual de dança de desespero, munido por negação da narrativa e do discurso autoritário do pop e seus emblemas. Nesse movimento, o que a artista apresenta é a negativa aos cânones de uma dada percepção pop pelo público burguês acomodado.

Essa base é elucidadora de uma temperança poética agressiva, em que o pop é questionado, reelaborado, reinterpretado. Se a conversa com o público, a partir do espírito das canções, prenhe de significados, sugere a personificação Lana como mediadora do espírito de *serial killer*, é também por tal força que uma ordem comunicacional incompleta se instaura.

O que a fruição de sentimentos como potência estética revela é a temperança e contato de semblante agressivo. Mas que escala em sua configuração um modo de instabilidade nesta aproximação com a multidão. A isso podemos chamar de semblante de resistência ao pop burguês. Que deve ser entendida, em termos mais substanciosos, justamente, na arte como geradora das performances e gestos. A revelação da artista como ídolo (e suas gestualidades no show) pode afirmar o desconcerto dessa narratividade.

Então, não há como deixar de afirmar que Lana, num movimento de autorreferencialidade e diálogo com os emblemas do pop (carne de sua vestimenta vaga, etérea e corrosiva) traduz um conagraçamento de base litúrgica. Com isso, a ambiência do show estampa um impressionismo: o sublime materializado como potência estética

¹⁷ Tradução livre: “Me beije loucamente antes de partir / Tristeza de verão / Eu só queria que você soubesse / Que, amor, você é o melhor”.

¹⁸ Tradução livre: “Ai, meu Deus, eu sinto isso no ar / Os cabos de telefone lá em cima / Estão chiando como tambor / Querido, eu estou em chamas / Eu sinto isso em todo lugar / Nada mais me assusta”.

¹⁹ Tradução livre: “Estou me sentindo elétrica essa noite / Cruzando a costa / Indo a quase 160 quilômetros por hora”.

da comunicação (Lopes, 2003). Por mais que possa haver rugas e desarranjos de toda ordem na incorporação da arte da cantora, o que se evidencia é um movimento de catarse e de gozo incorporado. Essa erótica é atravessada pela paisagem que Lana narra. O conceito de paisagem, que pode, em certa medida, ser contrastado com a passagem benjaminiana, adquire, na análise de Lopes, uma ruptura envolta em outros códigos, que não apenas a poeticidade das canções, das letras. No entanto, a poética da temperança em Lana é atravessada pelo conagraçamento, pela sublimação, pela catarse.

O que a temperança mobiliza nesta ambiência do pop é o desarranjo, tanto por seu devir contracultural quanto por seu processo de admostesção autoirônica e de contato (Lopes, 2003; Silveira, 2013).

Não nos esqueçamos de que o *Stimmungen* empreendido faz que a produção de sentido esteja alocada numa temperança de acionador íntimo, subjetivo e pessoal. Como a adivinhar que a entrega ao público e sua resposta possa ser correspondida além do eixo comunicacional pensado apenas como mediação. O que Lopes adverte é que a estética da comunicação deve ser pensada na inseparabilidade entre arte e vida. Ou seja, a sublimação e fruição de Lana no Lollapalooza são advertências de potência estética. E de estética comunicacional, especificamente.

Não ao acaso, essa presença de Lana estabelece o que diz Gumbrecht (2016):

Assim que tomam o palco, eles [os demônios] assumem a forma de todos os tipos de corpos e papéis humanos – mas quando devem ser “apenas demônios”, eles rejeitam tais formas: então, seus cabelos são selvagens e exuberantes, os ritmos de seus movimentos são difíceis de acompanhar, seus olhos não estão abertos nem fechados, e suas línguas, esticadas para fora. Seria essa a tranquilizadora face de Ser? (Gumbrecht, 2016, p.39)

Essa “tranquilizadora face de Ser” é o intuito de retomar outra inseparabilidade: a arte e o conhecimento. Assim, a noção de presença em Gumbrecht está fincada na concepção da poesia. Portanto, a nossa compreensão de poética em Lana tem de ser encarada na manifestação de uma dada serenidade. O sofrimento e outras categorias como raiva, ódio, irascibilidade etc., pertencem a esse escopo, na medida em que a serenidade está compenetrada no momento da pulsão e do desejo. No caso específico do show, no momento da explosão do contato íntimo com a plateia.

Considerações finais

Para que os movimentos aqui descritos possam se materializar, é necessário sugerir um fundo argumentativo: toda a fruição estética do show é operada nas contradições. Mas que se emolduram na temperança poética pelas bases de força do conagraçamento, das rupturas impostas pela catarse. A poeticidade e o sentido de narratividade no show adquirem um rompante nunca descartável de diálogo ou de fratria da artista com o público.

No mais, a autoironia e a crítica imbutida dessa disposição discursiva são também o seu ganho. A potência estética é clarificação da poética de temperança e contato agressivo. Não há languidez do pop que possa medir esse gesto artístico impressionista decadente. Como revelador contemporâneo de choque. Não só o de gerações e de ideologias. Mas fundamentalmente o do encontro. É preciso temperança e serenidade para tal ato. A violência pode ser um meio.

Portanto, enquanto passível de apreensão como objeto artístico, o show de Lana Del Rey no Lollapalooza Brasil 2018 apresentou possibilidades de se discutir o entendimento da arte no contexto contemporâneo. Tais possibilidades, dentro do espetáculo, abrem espaço para disputa e renegociação de papéis atribuídos ao corpo nesse mesmo contexto e da experiência atrelada ao corpo e nele vivenciada. O contexto contemporâneo em que se insere a arte também abre oportunidades para enxergarmos a própria arte sob pontos de vista discrepantes de experiência: a partir da essência corporal dos indivíduos ou da artista, que se valem exatamente de uma poesia de seus corpos.

Neste trabalho, não procuramos delimitar um conceito de experiência atrelado ao show enquanto performance e arte. Entretanto, a partir da articulação dos conceitos de conagraçamento, sublimação e catarse, perscrutamos *uma* possibilidade aparentemente visível de experiência, isto porque, a exemplo do que salienta Dewey (1980, p.89), as experiências são múltiplas e ocorrem continuamente, de modo que as coisas, ao serem *experienciadas*, não compõem uma experiência única, mas exalam um caráter dispersivo, de incompletude.

Ademais, é importante destacar que “a experiência é emocional, mas não existem nela coisas separadas denominadas emoções” (Dewey, 1980, p.94), visto que a experiência, ainda que sempre incerta e a depender do decorrer do processo, dos sujeitos envolvidos e de suas particularidades e visões pessoais, possa ser caracterizada enquanto unidade por uma determinada emoção.

Destacamos, assim, o orgulho, a satisfação e a nostalgia contagiante do fim do show ou a possível decepção com a existência da saudade deixada pela despedida, reconfigurando o tom levantado pelo saudosismo.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.
- BIRMAN, Joel. *Ensaio de Teoria Psicanalítica – Parte 1: metapsicologia, pulsão, linguagem, inconsciente e sexualidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CRUXÊN, Orlando. *A sublimação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- DEWEY, John. A arte como experiência. In: _____. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p.87-106.
- FRANÇA NETO, Oswaldo. *Freud e a sublimação: arte, ciência, amor e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Serenidade, presença e poesia*. Tradução de Mariana Lage. Belo Horizonte: Relicário, 2016.
- LANA DEL REY. *Born To Die: The Paradise Edition*. Santa Mônica, CA; Londres, UK: Interscope Records; Polydor Records, 2012.
- _____. *Lust for Life*. Santa Mônica, CA: Interscope Records, 2017.
- _____. *Ultraviolence*. Londres, UK; Santa Mônica, CA: Polydor Records; Interscope Records, 2014.
- LEAL, Bruno. Do corpo como texto: na mídia, na rua. *Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos*, v.8, n.2, 2006, p.144-151. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/6128>>.
- LOPES, Denilson. *Da música pop à música como paisagem*. Rio de Janeiro: Revista Eco-Pós, vol.6, n.2, 2003.
- LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilton (Orgs.). *Corpo & Imagem*. São Paulo: Editora Arte & Ciência, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- _____. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RECTOR, Monica; TRINTA, Aluizio Ramos. *Comunicação do corpo*. São Paulo: Editora Ática, 2003.
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- SILVEIRA, Fabrício. *Rupturas instáveis: entrar e sair da música pop*. Porto Alegre: Libretos, 2013.
- SOARES, Thiago. Percursos para estudos sobre música pop. In: SÁ, Simone P. de; CARREIRO, Rodrigo.; FERRARAZ, Rogério (Orgs.). *Cultura pop*. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015, p.19-33.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.
- _____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.