

LOVE E O ACONTECIMENTO LANA DEL REY NA ERA TRUMP: POR UMA DIMENSÃO INTEMPESTIVA DE UM *TEMPO DO POP*

William David Vieira¹

RESUMO

A cantora Lana Del Rey apresentou em 2017 seu mais recente álbum, “*Lust for Life*”, e mudou o discurso reproduzido até então. Sorridente e menos depressiva, a artista entoa um positivismo contrário ao governo Donald Trump, nos Estados Unidos, configurando-se como um acontecimento na indústria fonográfica e na mídia. Neste trabalho, analisamos como o videoclipe *Love*, carro-chefe do álbum e espécie de narrativa do acontecimento, surge como rejeição ao presidente e apresenta uma realidade utópica. Tensionamos discussões de passado, presente e futuro, suscitadas no clipe, a partir de concepções delineadas por Kehl (2009), Barbosa (2009) e Quéré (2012). *Love* busca cancelar um *tempo do pop* mais intempestivo, que investe no entretenimento atrelado a discussões políticas, com pretensões de fugir da crítica do esvaziamento cultural.

Palavras-chave: *Love*; Lana Del Rey; acontecimento; entretenimento; pop.

LOVE AND THE LANA DEL REY EVENT IN THE TRUMP ERA: FOR AN UNEXPECTED DIMENSION OF A *TIME OF POP*

ABSTRACT

The singer Lana Del Rey presented in 2017 her latest album, “*Lust for Life*”, and changed the discourse reproduced up until then. Cheerful and less depressive, the artist voiced positivity contrary to Donald Trump’s government, in the United States, setting up as an event in the music industry and in the media. In this work, we analyzed how the *Love* music video, the flagship of the album and a sort of event narrative, has come up as a rejection to the president and presents a utopian reality. We stressed discussions of past, present and future, raised in the video, from conceptions outlined by Kehl (2009), Barbosa (2009) and Quéré (2012). *Love* seeks to seal a more unexpected *time of pop* that invests in entertainment connected to political discussions, with pretensions to evade the critique of cultural deflation.

Keywords: *Love*; Lana Del Rey; event; entertainment; pop.

Introdução

Reconhecida no cenário fonográfico por composições depressivas, apresentadas em tom melancólico e obscuro, a cantora norte-americana Lana Del Rey deu novo contraste a seu trabalho musical, inserido no contexto da cultura pop. As letras soturnas de *indie*, *blues* e pop barroco, gêneros pelos quais os álbuns “*Born To Die*” (2012), “*Born To Die: The Paradise Edition*” (2012), “*Ultraviolence*” (2014) e “*Honeymoon*” (2015) se tornaram conhecidos, não foram totalmente preteridas, e os videoclipes que as

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (PPGCOM/UFOP) e Bacharel em Jornalismo pela mesma instituição.

apresentam no universo audiovisual passaram a ser embalados por um semblante mais festivo e positivista, trazido na capa do álbum “*Lust for Life*” (2017), o mais recente.

Na capa do disco, lançado em CD, LP e nas plataformas digitais, Lana surge sorridente, mostrando que o desejo pela vida, presente no título, vingou e ocupou o lugar do ovacionado desejo pela morte, verificado nos produtos anteriores. Na contramão do que se esperava para o novo álbum – o cenário midiático aguardava um trabalho mais sombrio por conta da vitória de Donald Trump, figura rejeitada pela artista –, foi apresentado ao público um semblante mais celebrador, contaminado por um sentimento de esperança.

A estética sombria aguardada pela mídia também foi cogitada por conta das atitudes de Lana durante a campanha presidencial estadunidense de 2016 e após a eleição de Trump, quando a artista sinalizou, em seu *Twitter*, que estava participando de um ritual mágico com o intuito de destituir o governante. As posições da cantora também foram verificadas nos shows. Ela passou a falar sobre a guinada conservadora nos Estados Unidos e em outros países e revelou sua intenção de ficar mais forte para apoiar as pessoas próximas a ela. De antemão, ao lançarmos mão de tais elementos neste artigo, não buscamos esgotar a possibilidade de se perceber o discurso celebrador de Lana Del Rey, mas tentamos apalpar exemplos que dão conta dessa empreitada a que se lançou a artista.

Nesse caminhar, vale destacar que as canções do novo álbum também reforçaram esses ideais de Lana. Em *Change*, a personagem da música está à procura de um poder em si para conseguir sobreviver a uma mudança que se anuncia de forma assustadora. Em *Lust for Life*, o desejo pela vida e a diversão mantêm a vontade de viver da personagem, que é contrária à ideia de que os bons morrem jovens. Tais afirmativas, que se repetem de formas similares ao longo do álbum, evidenciam-se em *Love*, primeiro *single*² divulgado, o cartão de visitas e carro-chefe do álbum, mais do que na própria faixa-tema.

Neste trabalho, propomos uma análise do videoclipe *Love*³ a partir das imbricações entre passado, presente e futuro suscitadas no discurso entoado no

² Música lançada de modo individual, com grande potencial de repercussão, geralmente retirada de um álbum (tornando-se seu carro-chefe) ou inserida posteriormente em um disco por conta de seu sucesso. Costumeiramente, é lançada junto a um videoclipe, que funciona como seu cartão de visitas.

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3-NTv0CdFCK>.

audiovisual da música⁴. As três categorias representam, respectivamente, uma nostalgia do passado, a rejeição à ordem vigente na atualidade e a reconfiguração das expectativas do futuro. Tateamos metodologicamente tais conceitos a partir das seguintes concepções delineadas por Kehl (2009), Barbosa (2009) e Quéré (2012): percepções subjetivas da temporalidade, isto é, a temporalidade como forma de organização e subjetivação de um tempo e suas tramas; passado e presente como atos comunicacionais e seus direcionamentos ao futuro, bem como os interstícios entre esses atos e suas formas de circunscrição pelos sujeitos; o acontecimento enquanto mudança, relação temporal, percepção e tentativa de representação do real – enfrentamentos diretos entre as circunscrições por um acontecimento que irrompe como mudança num tempo presente.

O lançamento do álbum (julho de 2017, mês da Independência dos Estados Unidos) se instituiu como um acontecimento, o que foi reforçado nas discussões postas nas composições, no encarte do disco e nas atitudes de Lana à época, e que estendeu o acontecimento à própria artista, isto é, o acontecimento Lana Del Rey na Era Trump, cuja união de todos os elementos supracitados foi chancelada e narrada pelo videoclipe *Love*, responsável por trazer as discussões de forma mais incisiva, pulsante. O acontecimento se firma nas bases de um *tempo do pop* mais intempestivo, que, ao se relacionar com o *político*⁵, busca escapar da pecha do “entretenimento culturalmente esvaziado” e investe na empreitada de reconfigurar entendimentos acerca do próprio entretenimento.

Embora destaquemos a valorização da artista ao se empenhar num caráter belicoso contra Donald Trump na “era” instaurada pelo político, tomamos cuidado para

⁴ Os elementos suscitados para análise do videoclipe agem como extensões de atributos prévios a serem considerados em análises gerais desses audiovisuais da cultura midiática. Nesse sentido, podemos entender as três referidas dimensões temporais como categorias dotadas de uma instrumentalidade fundamental à compreensão de condições de produção e reconhecimento do produto videoclipe (VERON, 2004 apud SOARES, 2013, p.88). Isto porque, além de ultrapassar a ideia de uma “extensão” da canção, o videoclipe, nas palavras de Soares (2013), também “[...] integra modos de endereçamento dos gêneros televisivo e musical e está circunscrito na lógica de consumo do mercado musical e mais amplamente na indústria do entretenimento” (SOARES, 2013, p.88). Desse modo, “analisar um videoclipe de maneira midiática é considerar que a produção de sentido de um clipe na cultura midiática pressupõe uma manifestação material ancorada nos aspectos expressivos dos produtos em suas particularidades...” (SOARES, 2013, p.88). Particularidades estas que vislumbramos aqui como artefatos discursivos acionados como amplificações gestuais e performáticas, ou seja, em conformidade com esses atributos prévios (gesto e performance) a serem considerados.

⁵ Aqui concebido como a apropriação, pelo discurso midiático, de discussões de uma política institucionalizada, hierárquica, governamental, no papel do Estado, das lógicas de manutenção do poder, de figuras políticas e suas políticas públicas – ou da ausência delas. A partir dessas considerações, destacamos também como esse discurso midiático consegue fundamentar-se como outro discurso político.

não superestimar a obra de Lana Del Rey e a própria figura da artista. Apoiamo-nos na possibilidade de começarmos a delinear uma série de elementos que dão conta do caráter celebrador da obra nesta fase de trabalho da cantora, mas destacamos a necessidade de se perceber a artista exatamente dentro da cultura pop, de modo que se intensifique o debate acerca da possibilidade de representatividade na seara *mainstream* da produção fonográfica, a romper com a própria dualidade “dentro do mercado *versus* fora do mercado”, como indicativa de uma ideia de “representa *versus* não representa” – assim como o próprio entretenimento, no que se refere às ideias de “esvaziado *versus* não esvaziado” e “político *versus* apolítico”. Salientamos, com isso, que não há um binarismo a reger as produções da cultura pop-midiática, assim como não há um maniqueísmo puro a conduzir, via de regra, a trajetória de artistas da chamada indústria fonográfica.

Love e o acontecimento Lana Del Rey na Era Trump

Publicado em uma das duas contas oficiais de Lana Del Rey no *YouTube* exatamente um mês após a posse de Donald Trump como presidente dos Estados Unidos e divulgado cinco meses antes do lançamento do álbum “*Lust for Life*”, o videoclipe *Love* definiu para a mídia, os fãs e o mercado fonográfico o tom do discurso carregado por Lana no trabalho que estava por vir. Com um sorriso mais esperançoso que irônico nas imagens, assim como na capa do disco, responsável por sustentar uma feição destemida e positivista, Del Rey apresentou ao público uma música otimista e encorajadora.

Ao longo dos quase cinco minutos do videoclipe, a artista brada com sua voz – definida pela crítica como situada entre o contralto e o *mezzo-soprano* lírico – a necessidade de suplantação de um governo duro que havia acabado de se estabelecer. O desejo e sapiência da mudança estão atribuídos, por determinado grupo (fãs), a uma figura feminina, o mesmo feminino vilipendiado ao longo da história nos desmandos do conservadorismo. A canção da chamada “diva pop” e “diva [gay] depressiva do *indie*” também é entendida, nesse mesmo contexto, como uma mensagem de apoio aos fãs homossexuais – jovens, em grande parte – da artista, sendo o grupo LGBT, assim como as mulheres, também vilipendiado ao longo do estabelecimento de inúmeros regimes conservadores, como o que se instaurava à época do lançamento do *single*.

Nos primeiros versos de *Love*, Lana canta: “*Look at you, kids, with your vintage music / Comin’ through satellites while cruisin’ / You’re part of the past, but now you’re the future / Signals crossing can get confusing / It’s enough just to make you feel crazy, crazy, crazy*”⁶. Ela fala diretamente de um estúdio (em preto e branco), que depois se transforma no solo lunar (em cores), e apresenta os jovens como a vanguarda do desenvolvimento, capazes de sobreviverem às trépidas transições temporais (a travessia dos sinais, representada no videoclipe também por um cigarro a se queimar, indicando a passagem do tempo por meio da fumaça que se esvai). Assim, o videoclipe ressalta sua primeira crítica ao presidente recém-empossado: era melhor o passado, até então vivido, mas interrompido; e percebido pelo interstício circunscrito por sujeitos afetados entre a saída de um governante e outro, de ideologias discrepantes. Afinal, como argumenta Kehl (2009), lidar com o tempo é lidar com intervalos. E, nesses intervalos, o tempo constrói sua trama. A pergunta que nos fazemos aqui é: em *Love*, qual é a trama do tempo, enquanto instituição que tece os sujeitos e os perpassa?

Para a personagem da música, passa a vigorar um tempo presente que precisa ser rejeitado por não apresentar a sonhada melhoria ou os desejos utópicos muito associados a movimentos de contracultura. Se o passado não pode retornar e o presente, da forma como se coloca, é incapaz de atender às expectativas, então o futuro deve urgir. Na sequência do videoclipe, as imagens se colorem quando os jovens surgem em meio a afazeres de seu cotidiano. O Sol invade um cenário *retrô*, estilo anos 1950, com carros, bares e roupas *vintage*. Em outro momento, skatistas dos anos 1990 se juntam a outros jovens, de outras décadas, que assistem à apresentação de Lana, feita da Lua (figura 1). O modo como o videoclipe se encaminha indica que os jovens foram selecionados para efetuar a mudança de que o planeta precisa, de modo a evitar o fim da Terra. Exilados em outro planeta, os jovens devem começar uma nova nação e garantir a sobrevivência da espécie humana. A necessidade de mudança aparece como algo inserido no inaceitável tempo presente, compreendido também, a partir da posse de Donald Trump, como o fim dos tempos, o apocalipse.

⁶ Tradução livre: “Olhem só ‘pra’ vocês, crianças, com suas músicas *vintage* / Vindas por meio de satélites enquanto viajam / Vocês fazem parte do passado, mas agora vocês são o futuro / A travessia dos sinais pode ficar confusa / É suficiente ‘pra’ fazer com que vocês se sintam loucos, loucos, loucos”.

TROPOS: COMUNICAÇÃO, SOCIEDADE E CULTURA



Figura 1: Lana anuncia aos jovens o seu destino de “salvadores da Pátria”, diretamente do solo lunar.
Foto: Reprodução/YouTube – Lana Del Rey.

Essa necessidade de mudança deve vir exatamente por meio dos jovens, a quem a cantora diz: “[...] *it’s enough / To be young and in love*”⁷. Esses versos complementam o trecho “[...] *now you’re the future*”⁸ e os trechos “*Look at you, kids, you know you’re the coolest*”⁹ e “*It doesn’t matter if I’m not enough / For the future or the things to come / ‘Cause I’m young and in love*”¹⁰, apresentados mais tarde, nos quais o verbo “ser” (nas formas “são” e “sou”) é colocado num tempo presente que suplanta o presente atual (o real, verdadeiro), uma espécie de alcance do futuro, de substituição do presente por outro, de uma mudança utópica que por fim se realiza e ultrapassa a ideia de vir a ocorrer um dia. Ao trazer uma noção de futuro para o tempo presente e trazer menções ao passado, Lana nos convida a apalpar todas essas temporalidades, supostamente isoladas e fragmentadas, mas circunscritas e unidas por ela, para atender aos desejos de modernidade e avanço – discutiremos no tópico a seguir – abordados em seu discurso.

Podemos fazer tal apreensão a partir do que Barbosa (2009) propõe sobre nossa condição de indivíduos atrelados ao tempo e a esses interstícios temporais (possíveis espaçamentos entre passado e presente e, depois, presente e futuro) que buscamos apalpar e também circunscrever, de modo a nos situarmos dentro desses mesmos

⁷ Tradução livre: “[...] é o bastante / Ser jovem e apaixonado”.

⁸ Tradução livre: “[...] agora vocês são o futuro”.

⁹ Tradução livre: “Olhem só ‘pra’ vocês, crianças, vocês sabem que são os mais legais”.

¹⁰ Tradução livre: “Não importa se eu não sou o bastante / Para o futuro ou as coisas que virão / Porque eu sou jovem e apaixonada”.

tempos que nos perpassam diretamente e são intrínsecos a nós. Para a autora, existimos como espaço e tempo. Isso porque “[...] só nos constituímos como sujeitos na história no espaço, estando aqui, no presente, tendo estado aqui, no passado, e estando já no futuro” (BARBOSA, 2009, p.17). Além disso, “quando dizemos *éramos* ou *seremos* [são/sou o futuro, jovem e apaixonado, como grafado em *Love*] nos constituímos no tempo” (Ibid, grifos no original; grifos nossos). Entendemo-nos na qualidade de indivíduos a partir de nossa percepção sobre nós mesmos dentro de manifestações temporais.

As ideias de Barbosa (2009) podem ser corroboradas por Wolff (2013) à medida que pensamos passado e futuro pelo presente, como este último propõe. Em *Love*, o presente (real, verdadeiro, não o futuro dado na canção, imaginado e desejado como novo presente), ao não atender aos anseios pressupostos, é colocado como o responsável por não se coadunar com um passado. E, ao não suprir essa expectativa, o presente também não atende aos desejos e previsões de um futuro. Assim, esse futuro passa a não ser mais o que era porque o presente também deixou de ser o que era, aponta Wolff (2013). Essas concepções do autor nos dizem que o futuro deixou de ser futuro porque o presente deixou de ser presente, isto é, o presente passou e deu lugar a um *agora* encarado como “ex-futuro” e “presente mais atual”, visto um dia como futuro, mas que não chegou da forma almejada.

Nesse sentido, para a personagem da música, os sonhos do futuro também precisam ser reinventados porque, ao deixar de ser algo, ao passar e se tornar passado, o presente deixou de preparar, em tempo hábil, algo que possibilitaria a concretização dos sonhos¹¹. Assim, somos levados a lembrar de forma mais nostálgica e sentimental do que passou e somos guiados para reinventar as expectativas do futuro, a fertilizar os sonhos novamente:

¹¹ Pela destruição ou não concretização dos sonhos, podemos entender também um embate entre futuros. De um lado, estaria o futuro a ser erigido pelo real, um futuro como consequência do tempo presente desolador para Lana. Em contrapartida, a personagem da canção dá vida a seu próprio futuro desejado. Assim, esses sonhos destruídos se dissolvem não apenas com o presente, mas também com o futuro que não virá, para serem posteriormente construídos com o futuro desejado por Lana. Trata-se de uma espécie de cancelamento *fisheriano* do futuro, segundo o qual é mais fácil – embora sufocante – imaginar o fim do mundo, em vez de imaginar o fim do capitalismo. Para Fisher (2014, p.185), a passagem do capitalismo pelo mundo, sobretudo pelas grandes cidades – como propõe a partir de sua análise do espaço urbano de Londres – instaura um “leve deserto”, representado, por exemplo, pelos *shopping centers*, característicos dessa opressão do realismo capitalista. Essa opressão invisibiliza o possível, isto é, destrói os sonhos e cancela o futuro, assim como obnubila o espaço tomado pelos *shoppings*, transformando-os não apenas em um “mais do mesmo”, mas num irreconhecível do antes e num vazio do agora e do porvir.

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

Essas imbricações temporais são reforçadas na sequência do videoclipe, no momento em que os olhos de Lana colorem o filme de modo mais vigoroso e iluminam o novo planeta (figura 2), a ser ocupado pelos jovens e para o qual eles viajam por meio de seus próprios carros antigos, que flutuam no espaço sideral. Se, por um lado, as relíquias do passado (os próprios jovens) são levadas para o novo mundo, contaminado por um sentimento nostálgico, esta mesma figura dos jovens possibilitará a mudança, a atualização, permitirá que a novidade desejada se efetive. Ambos desenharam a rejeição à ordem vigente, cantada por Lana concomitantemente em: *“The world is yours [kids] and you can’t refuse it / Seen so much, you could get the blues / But that don’t mean that you should abuse it / Though it’s enough just to make you go crazy, crazy, crazy”*¹².



Figura 2: Os jovens assistem ao discurso de Lana, entoadado da Lua. Ao fundo, o novo planeta recebe a luz vinda dos olhos da diva pop e aguarda a chegada dos jovens.

Foto: Reprodução/YouTube – Lana Del Rey.

¹² Tradução livre: “O mundo é de vocês [crianças, jovens] e vocês não podem recusá-lo / Vocês viram tanta coisa e poderiam ter ficado tristes / Mas isso não significa que vocês deveriam abusar / Embora seja o bastante para fazer vocês enlouquecerem, enlouquecerem, enlouquecerem”.

Próximo ao fim, elementos como o semblante esperançoso e próspero de Lana, uma piscada de olhos como se combinasse um segredo com os jovens, um sorriso mais acalentador e venturoso (figura 3) e, finalmente, a chegada ao novo mundo, a comemoração e uma alegoria indicativa da reprodução da espécie, todos apresentados em sequência no videoclipe, contribuem para cancelar a narrativa do acontecimento Lana Del Rey, que reconfigura, em parte, seu próprio discurso dentro do pop. Nos trabalhos anteriores, era impossível ver a artista ou sua personagem sorrir, desejar pela vida e apresentar motivos para lutar e continuar em movimento, como nas músicas *Dark Paradise* e *Ride*, dos álbuns de “*Born To Die*” e “*Born To Die: The Paradise Edition*”, nas quais ela apenas seguia em frente, sem muitos motivos, e cantava, respectivamente: “*Your soul is haunting me and telling me / That everything is fine / But I wish I was dead*”¹³ e “*We were born to die*”¹⁴.



Figura 3: Lana Del Rey expressa um sorriso mais auspicioso, embalado pela ideia da salvação do mundo e sustentado na imagem pelas margaridas no cabelo da artista.

Foto: Reprodução/YouTube – Lana Del Rey.

Agora, em tom mais celebrador, longe de querer se coadunar com o tempo sombrio instalado na Era Trump, segundo suas próprias considerações, Lana reage com ânimo, entra para o combate e rejeita o abatimento provocado pelas tristezas do mundo, verificado anteriormente, também a título de exemplo, nas canções *Sad Girl* e *God*

¹³ Tradução livre: “Sua alma está me assombrando e me dizendo / Que está tudo bem / Mas eu queria estar morta”.

¹⁴ Tradução livre: “Nós nascemos ‘pra’ morrer”.

Knows I Tried, dos discos “*Ultraviolence*” e “*Honeymoon*”. Nessas músicas, Lana enfatiza: “*His money on the side (money on the side) / Makes me a sad, sad girl*”¹⁵ e “*I’ve got nothing much to live for / Ever since I found my fame*”¹⁶.

Posto isso, o videoclipe *Love* estrutura e narra o que foi enxergado por nós, a partir do exposto pelas atitudes da cantora no espaço midiático e de seu trabalho na indústria fonográfica, como o “acontecimento Lana Del Rey na Era Trump”. Tal denominação, como dissemos, faz referência a uma série de fatos que, juntos, visibilizados e narrados na cultura pop, possibilitam uma crítica e ressignificação do real (o presente real) – configurando-se, então, como acontecimento que diz respeito à rejeição a uma figura política, a um presente e uma ordem atrelados a esse indivíduo. Isso porque, por mais que o acontecimento tenha a necessidade de se tornar símbolo (seja narrado), não podemos abrir mão de sua dimensão do real. Se tratamos de recortes didáticos do tempo (presente, passado ou futuro) e reconhecemos o acontecimento inserido nessas deformações, não podemos desprezar suas dimensões concretas, contribuintes ao entendimento da própria narrativa do acontecimento.

Exatamente por esses motivos, que emergem da tentativa de destituição de um tempo presente e sua substituição por outro, a narrativa também possui suas dimensões concretas, seu embasamento no campo do real. Em continuidade a tais proposições está a ideia de Quéré (2012) de que o acontecimento não é somente uma relação entre o homem e as coisas do mundo, mas uma relação temporal. Para o autor, a nuance representacional do acontecimento não é unívoca. Há algo do campo existencial que não nos permite escapar. Em outras palavras,

Os acontecimentos não são, em primeiro lugar, representações, mas mudanças existenciais apreendidas sob o aspecto de seu *happening* e experimentadas simultaneamente sob o prisma de suas qualidades imediatas e de seu condicionamento externo. E a experiência do acontecimento é uma experiência de tais mudanças, combinando as dimensões do afeto, do conhecimento e da prática. (QUÉRÉ, 2012, p.37, grifo no original)

E, quando o acontecimento desponta na qualidade de mudança, é importante que se diga que essa transformação não está isolada do mundo, mas, pelo contrário, está relacionada a coisas. O acontecimento não está solto e liga sujeitos e coisas, bem como

¹⁵ Tradução livre: “Seu dinheiro ao lado (dinheiro ao lado) / Me faz uma garota muito triste”.

¹⁶ Tradução livre: “Não tenho muito mais pelo que viver / Desde que encontrei minha fama”.

temporalidades. Dessa forma, o acontecimento Lana Del Rey no começo da Era Trump, do qual falamos aqui, torna-se narrativa no videoclipe. Todavia, não obstante sua nuance representacional, que não deve ser desprezada, o acontecimento não é o real em si, mesmo porque ele não se traduz precisamente nessa nuance.

Na discussão com o real, não podemos nos esquecer de que esse acontecimento Lana Del Rey na Era Trump, da forma como foi configurado midiaticamente e narrado no videoclipe, capta um sentimento nostálgico dado por imbricações entre passado, presente e futuro. Tal sentimento é responsável por construir um ideal de avanço, de atualização. Enquanto narrativa do acontecimento, *Love* traz a nostalgia embalando a utopia, embalando um desejo de modernidade.

O pop veste o político: renegociando discursividades no entretenimento

Embora atribuída à figura dos jovens e à necessidade de se preservar a juventude e nela investir, encarando-a como uma relíquia do passado, mas que pode ser ameaçada e destruída por uma ordem fixada no presente, a nostalgia presente em *Love* não emerge na tentativa de fazer com que determinado tempo passado retorne ao presente, como indica Barbosa (2014) a respeito do conceito. O fato de a nostalgia não querer transformar o presente reforça essa argumentação, diz também o autor. Isso ocorre, salienta ele,

Simplemente porque a nostalgia é, antes de tudo, uma *recusa* radical do presente, uma fuga desesperada e uma intuição de que a preciosidade do passado só poderá ser mantida se ele permanecer exatamente o que é: um *passado puro*, sem se corromper com a “mediocridade” do presente. O nostálgico não quer mudar o presente para que ele fique igual ao passado, mas se perder nesse passado como em um sonho – e, no limite, nunca mais voltar. No entanto, essa atitude perante o mundo, essa visão da vida que, em última análise, sabota a própria vida presente, foi por muito tempo considerada conservadora no discurso modernista. (BARBOSA, 2014, p.23-24, grifos no original)

No videoclipe, tem-se a ideia de que o passado era melhor e, por isso, o futuro pode ser ainda melhor se romper com o presente dado no real e acompanhar a ideia de passado embalada pela personagem da música. Daí a proposta do salto do passado para o futuro, ignorando o presente e não o transformando, mas substituindo-o por outro. Nesse sentido, nostalgia e utopia (ou avanço, modernismo) estão articuladas de modo a renegar o presente como está dado. Nessa rejeição ao presente e na qualificação

metafórica do adjetivo “arcaico” a Donald Trump, existe uma ideia de contemporaneidade que destrói um presente ao tachá-lo não somente de passado, mas de *ultrapassado*, apresentando a esse presente um avanço, uma mudança, um *contemporâneo*.

Nas palavras de Agamben (2009, p.69), “[...] a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo”. Falamos de um contemporâneo enquanto ruptura. Isso já estava posto no debate travado por Latour (1994) a respeito da modernidade, cujo sentido aponta necessariamente para uma passagem do tempo, assegura o autor. Se voltarmos às questões levantadas pelo antropólogo francês há pouco mais de duas décadas e recorrermos a suas discussões, encontraremos que *moderno* demarca uma ruptura na passagem preestabelecida do tempo, contrastando-se com um passado arcaico e estável e indicando um “combate entre vencedores e vencidos” (LATOURE, 1994, p.15).

Embasado nos traços de nostalgia e modernidade aqui assinalados, o acontecimento de que falamos tinge de moderno não somente um novo presente (e futuro), mas o próprio pop de Lana Del Rey, referindo-se a um *tempo do pop* com pretensões à marca elogiosa de “contemporâneo”. Segundo essas pretensões, não bastaria vermos que a cultura pop trouxe, em outros momentos, o *político* para discussão – sem a preocupação de o representar mais ou menos fielmente. É preciso que percebamos, na chave acionada por esse *tempo*, a inserção do pop enquanto elemento que pode reconfigurar o *político*, ainda que simbolicamente. É o que vemos em *Love*: estão postas uma crítica, uma condenação e uma substituição a normas prescritivas de um governo, levadas à cultura midiática, entre outros recursos e produtos, por esse *tempo do pop*.

Ao discutir o pop na literatura do escritor britânico Nick Hornby, Alberto (2013) nos convida a pensar a cultura pop como um elemento capaz de influenciar na construção do *self* ou, como o autor descreve, “[...] pensar o pop atuando como uma lógica de subjetivações nos sujeitos contemporâneos” (ALBERTO, 2013, p.112). Tais concepções podem ser trazidas para cá ao passo que Lana busca, a partir do videoclipe *Love*, produto da cultura pop, construir identidades de sujeitos e ditar interações entre eles, atribuindo a esses sujeitos a rejeição a uma ordem estabelecida (rejeição à Era Trump) e, depois, a suposta “salvação do mundo”. Ao pensarmos o pop como instância

capaz de produzir sentidos, devemos pensá-lo também como responsável por assumir papéis importantes para a constituição desses sujeitos, bem como as próprias intersubjetividades e o *político*, que é inerente a esses sujeitos. Alberto destaca que:

A centralidade do pop em nossa cultura hoje é aparente em diversos tentáculos da mídia: seja na música, na televisão, no cinema, na publicidade. E a linguagem pop – imediata, consumível, cotidiana – está nestas mesmas mídias como algo natural, indissociável. Possivelmente porque nos comunicamos através dela, criamos campos de referência e de representação a partir do que consumimos e nos identificamos. Destas formas derivadas da cultura da mídia, parecem emergir sujeitos inscritos no pop, que são posteriormente refletidos na própria mídia... (ALBERTO, 2013, p.114)

Love executa movimento similar ao dito por Alberto ao verificarmos sua inscrição na cultura midiática como produto da música pop, mas, para além disso, ao buscar chancelar-se entoando um discurso político opositor a uma situação vigente. Tal faceta também *política* do pop, muito executada atualmente por outros produtos midiáticos dessa cultura, convoca para si o semblante de um *tempo do pop* mais belicoso, de embate, supostamente preocupado com o caminhar e o futuro da sociedade, isto é, um *tempo do pop* de dimensão aparentemente intempestiva. Não falamos de um tempo em que o pop é mais ou menos massificado, não se trata de definir isso, embora a discussão da cultura pop “[...] atrelada a formas de produção e consumo de produtos orientados por uma lógica de mercado” (SOARES, 2015, p.19) seja adjacente a isso.

Mais ainda, a intempestividade desse *tempo do pop* colocada aqui não diz respeito à intempestividade trazida por Santiago (2004, p.121) ao falar de uma literatura posterior à cultura de massas, distante de um consumo rápido e fácil – como destacaram Alberto (2013) e Soares (2015) ao abordarem a lógica do mercado – e distante de um compromisso tanto técnico quanto financeiro, atrelado às artes industriais. Também não diz respeito, na contramão, à ideia de tempestividade trazida por Santiago (2004) ao abordar o caráter industrial do pop de ser reconhecido (assimilado) e vendido (rentável). Por outro lado, apoiando-nos nessas conceituações, a intempestividade de que tratamos aqui diz respeito à busca por um conteúdo mais *político*, por meio do qual esse entretenimento pop procura fugir da pecha do esvaziamento cultural e do pastiche, da frivolidade, mantendo, apesar disso, demais compromissos com a demanda mercantil da contemporaneidade.

Ao trazermos esse *tempo do pop* da forma como Lana sinaliza configurá-lo, estamos entendendo que a artista investe num entretenimento como local de debate de aspectos sociais ideologizados, tal como o *político*. Esse entretenimento busca ser dissonante dos demais ao trazer um *tempo do pop* pretensamente mais intempestivo, portanto, contrário à ideia da falta de aprofundamento, do raso, barato, fácil e grosseiro (BOURDIEU, 2008), mas ancorado ainda nas garras mercadológicas da vendagem e do lucro. Falamos, então, do videoclipe enquanto produto da cultura midiática (entretenimento) que aparenta investir na expressão de identidades não contempladas pela ordem governamental vigente, mas que são dissonantes a ela. Apesar disso, Serelle (2009) propõe, também ao analisar a obra de Nick Hornby, que esse entretenimento midiático

[...] não serve somente à expressão das identidades – ainda mais efêmeras, posto que se constituem e se desfazem ao ritmo da constante substituição dos produtos dessa cultura – mas também ao estabelecimento de critérios de escolhas para as interações entre as pessoas. (SERELLE, 2009, p.132)

O videoclipe *Love* surge como narrativa de um acontecimento que disputa por legitimidade e aceitação de sua verdade com outros acontecimentos, de mesma ordem ou de ordens díspares, mas não inaugura necessariamente ou via de regra um novo *tempo do pop*, é bom que se diga; apenas assume a intempestividade a que nos referimos acima tentando cancelar-se a partir de sua apropriação de um discurso *político* (indicativo de um presente e futuro desejados) que busca negatizar outro (o *político* do presente real). Com isso, questionamos: a) se essa intempestividade não passa de uma estratégia de venda – e nada tem de intempestiva, por conseguinte; b) se a intempestividade se trata de um artista interessado em usar a cultura pop para narrar e dar voz a discursos de identidades abafadas, “invisibilizadas” – a despeito da efemeridade convocada por Serelle (2009); ou, mais ainda, c) se estamos defronte a uma complexidade decorrente da grande quantidade de produtos e discursos ofertados pela cultura midiática, como lembrou também o autor, e, com isso, as duas opções anteriores podem dar-se, em certa medida e quase paradoxalmente, num ato simbiótico. Antes disso, é importante salientarmos que, seja como lazer, seja como *gesto político* (SERELLE, 2010), seja em qualquer outra modulação ou combinação possível, o entretenimento tece formas de expressão e as insere num tempo, fazendo-nos deter o

olhar sobre esse tempo, a fim de percebermos, em contrapartida, o que esse mesmo tempo pode nos dizer a respeito do entretenimento que a ele se refere, permitindo-nos elaborar debates sobre a função do entretenimento na vida cotidiana, como o debate instituído acerca do *tempo do pop*.

Sobre a primeira hipótese que acabamos de lançar, o que queremos dizer é que se trataria, portanto, se verificada, da possibilidade de circunscrevermos um tempo que se deu fora de seu tempo, isto é, um “tempo intempestivo” – redundâncias à parte. Nesse sentido, ele se anunciaria como um tempo que irrompe em meio ao já estabelecido por conta de acontecimentos da vida em sociedade que fizeram com que ele fosse urgente dentro das lógicas comerciais para que seus produtos continuassem a ser vistos e vendidos – necessidade de se discutir o *político* –, como presumido acerca do pop ou de algo que se propõe a ser pop. Tratar-se-ia, por fim, de uma intempestividade agenciada em favor da já reconhecida tempestividade do pop. A respeito da segunda hipótese, é reivindicada a discussão com o real ao passo que o pop, intempestivamente, entra em choque com a realidade apresentada e passa a emitir versões possíveis de interpretação a ela, oriundas de sujeitos múltiplos e/ou marginalizados, cujos interesses mais íntimos e profundos podem ser desprezados pela cultura midiática (tempestiva), voltada à média, à massificação. Acerca da terceira hipótese, a complexidade suscitada caminha na mesma direção da segunda possibilidade, mas não abandona a primeira, visto que explicita prováveis relações de cooptação, ou seja, de interesses entre a cultura midiática, o real e as possibilidades de dissenso a ele verificadas na figura dos indivíduos que sustentam discursos de oposição e resistência ao regime e ao tempo presente incutidos e traduzidos nesse real.

O real na dimensão intempestiva de um *tempo do pop* e no acontecimento

Em *Love*, Lana organiza o real à medida que seleciona elementos da realidade e os coloca no seguimento de um mesmo fio condutor, isto é, constrói uma narrativa para um dado presente, busca substituí-lo e imerge numa retórica de *tempo do pop*. Tal retórica é calcada na preocupação com o real e na sua transcrição por meio do entretenimento, num tempo em que o pop e formas de entretenimento em geral estão preocupados com o *político*, reinventando formas de se entreter e vender a partir de suas múltiplas crises e contradições e a partir de olhares do público sobre o *político*.

Ao trazer o real, por meio do presente, para discussão, Lana o retrata

metaforicamente, e o faz por meio de um desejo de fuga e suplantação. Ao recortar o real e inseri-lo no videoclipe, Del Rey investe numa demonização do real que reconfigura. Essa reconfiguração é verificada por Bergson (2005) ao trazer o ordenamento através do fio condutor como um acordo entre sujeito e objeto referenciado. Para o autor, “[...] a realidade é *ordenada* na exata medida em que satisfaz nosso pensamento” (BERGSON, 2005, p.242, grifo no original), já que, com o desordenamento do mundo, a realidade não atende a nossas expectativas.

Para Lana, a expectativa a ser atendida é o esvaziamento do tempo presente, do próprio real, e a “presentificação” de um futuro imaginado, desejado, que ordenaria a desordem – sem a qual o desejo da personagem da música (ou o desejo de Lana e de seu entretenimento) não existiria. Beccari e Portugal (2014) sustentam tais posições ao servirem-se exatamente de Bergson (2005) para argumentarem que “a desordem evidentemente existe para nós, porque não é possível viver sem expectativas, ainda que muitas vezes frustradas” (BECCARI; PORTUGAL, 2014, p.74). Lana propõe a substituição do real por um novo real, inventado, sonhado, utópico. Se o pop e o real chegaram a estar, em determinado momento, espaçados ou apartados, é na organização da realidade e na instauração de um novo real que o aqui chamado *tempo do pop* se volta para a realidade estabelecida na vida social, de modo a não a perder de vista e dela não se distanciar, embora esse tempo a repugne.

A pretensão ao real desse *tempo do pop* acaba por trazer o real estabelecido de forma esvaziada, mas se coloca como um pop ou um tempo que se preocupa em discutir e apresentar o real com todas as suas vicissitudes, a denunciar esse real e suas agruras. O que esse *tempo do pop* acaba por fazer é apresentar uma *Realidade Virtual* (Žižek, 2003) ao dar uma falsa sensação de que apreendemos o real como ele de fato é e assim conseguimos apalpá-lo e não somos dominados por ele, mas, em vez disso, nós o dominamos e podemos combatê-lo e sobreviver a ele. Por isso, questionamo-nos: como sobreviver apenas com nosso desejo de real e como tal desejo pretende dismantelar o real oficial? Esse *tempo do pop*, nas graças de seu entretenimento, nada mais é que o real sem o real – uma *Realidade Virtual*. Žižek argumenta sobre isso que:

A *Realidade Virtual* simplesmente generaliza esse processo de oferecer um produto esvaziado de sua substância: oferece a própria realidade esvaziada de sua substância, do núcleo duro e resistente do real – assim como o café descafeinado tem o aroma e o gosto do café de verdade sem ser o café de

verdade, a *Realidade Virtual* é sentida como a realidade sem o ser. Mas o que acontece no final desse processo de virtualização é que começamos a sentir a própria “realidade real” como uma entidade virtual. (ŽIŽEK, 2003, p.25, grifos nossos)

Com isso, se o videoclipe *Love* se configura como um exemplo da ideia de que “a realidade é a melhor aparência de si mesma”, como lembra ainda Žižek ao evocar Jeremy Bentham, então estamos diante de uma *desrealização*, que, arriscamos dizer, é talvez entendida no mesmo sentido de Quéré (2012, p.37) ao trazer que o acontecimento não é o real em si – *desrealização* do acontecimento. Isso porque:

[...] os acontecimentos que nos são apresentados pela mídia [aqui, o videoclipe, produto da cultura midiática e acontecimento narrado] não são imagens puras e simples daquilo que se passa no mundo, não são espelho do mundo, mas o resultado de um processo socialmente organizado e regulado, de formatação, encenação e atribuição de sentido às informações. (QUÉRÉ, 2012, p.41)

E reforçamos: destituição e esvaziamento de um sentido primeiro, um sentido *essencial* da ocorrência no mundo, para atribuição de um sentido mediado, um sentido delegado ao acontecimento. Tendo a possibilidade de ser narrado inúmeras vezes e por atores sociais distintos, que apontam para interesses diversos, um mesmo acontecimento é território de embate para as narrativas construídas a respeito de si. Em complemento ao que diz Quéré, trabalhando a potencialidade dessas narrativas construídas que indicam formas de *desrealização* do acontecimento, Prado (2013) considera que a discussão ultrapassa a pluralidade das interpretações acerca de um acontecimento e ultrapassa também o fato dessa amplitude de visões ganhar dinâmica social. Para ele, a questão se refere à própria constituição do espaço chamado *político*:

Os discursos operam a partir da fragmentação do social e da disputa de vida e morte para aplacamento de diferenças, considerado o antagonismo que subjaz ao mundo social. A partir de que pontos nodais as várias interpretações disputam os sentidos do acontecimento? Cada versão parcial totaliza o acontecimento a partir de uma visada, produzindo aparentemente vários acontecimentos, tornando plural algo que estaria ligado a um fato primeiro, que se esfumaça. (PRADO, 2013, p.504-505)

A narrativa do acontecimento, enquanto referente a um *tempo do pop*, preliminarmente preocupado em discutir o *político* dentro da indústria do entretenimento, por meio de narrativas dominantes, diz de formas de consumo do

gênero pop, atrelado a um entretenimento cujo aprofundamento cultural tenta ser defendido. Ao vestir o *político*, esse *tempo do pop* reafirma seu referendado papel de mediador de atos comunicacionais, atingindo novamente um status de *produto social* (KELLNER, 2001), como tantos outros da cultura da mídia clamada por este último autor.

Não podemos desconsiderar que esses *produtos sociais* e o *político* neles inserido se voltam ao próprio tempo, às temporalidades (discutidas no início do trabalho), visto que eles são também tramas do tempo. E as necessidades de atribuição de adjetivos como “passado”, “arcaico”, “novo”, “moderno”, “presente” ou “futurista”, isto é, nosso didatismo que se traduz na interpretação das temporalidades, não passam de formas que encontramos de sobreviver a essas e tantas outras tramas do tempo, ou “[...] formas de organização e percepção subjetiva do tempo” (KEHL, 2009, p.122). Nesse sentido, o *tempo do pop* – assim como o acontecimento – se volta a um interstício grafado num traço da contemporaneidade, subentendido como o período em que se exige, em certa medida e mais intensamente a partir de um acionamento *político* (como uma ascensão conservadora), que todos sejam sujeitos munidos de uma crítica direcionada ao *político*. E, para que esses produtos sejam assimilados e consumidos por esses sujeitos ao serem entendidos, por exemplo, tanto os sujeitos e mais ainda os produtos, como “modernos”, “atuais” ou “atenados”, exige-se que, ao serem ofertados por uma indústria cultural inserida no mesmo recorte contemporâneo dos sujeitos, esses produtos também desenhem uma crítica ao *político*. Perguntamo-nos aqui com que suposto nível de independência e capacidade argumentativa tal crítica precisa ser feita para que uma forma de entretenimento alcance a almejada profundidade cultural, argumento usado à exaustão e pretensamente para que uma legitimidade seja fincada e esse entretenimento escape da crítica do esvaziamento.

Considerações finais

Portador de múltiplas definições e características, o entretenimento associado ao *tempo do pop* que tensionamos aqui indica estar mais preocupado com aqueles a quem realmente ele serve (os que lucram com o entretenimento), e menos com aqueles que dele se servem (seus consumidores). Seja para fugir da pecha de culturalmente esvaziado, seja para renegociar formas, temáticas e interesses de consumo, o entretenimento se autoriza a tratar do *político* e a se configurar assim – hoje

possivelmente mais que em outras épocas – sobretudo por conta das urgências e necessidades de um tempo presente cada vez mais imediato (como o próprio pop e seu consumo). Tal feito ocorre quando atores da sociedade, principalmente consumidores da cultura pop, também assumem para si o papel de analistas das complexidades do *político*, causador de impactos no social.

O entretenimento segue aquilo que exige a própria sociedade e esse *tempo do pop*, mais *político* e supostamente engajado. Todavia, por ora atrelado à indústria do entretenimento, investe na repetição das mesmas práticas, seja com o objetivo de reforçar a já conhecida tempestividade do pop, de se fazer ver e vender (SANTIAGO, 2004; SERELLE, 2009), seja com a intenção de legitimar o discurso de determinado artista dentro do cenário industrial, seja por meio de uma infinidade de situações. O pop promove uma reconfiguração subjetiva do entretenimento por meio exatamente do tempo, isto é, por meio da necessidade de reformulação de uma discussão da cultura pop, em que determinado artista passa a assumir um discurso *político*, vaticinado nas garras de um acontecimento que emerge num período e traz suas definições sobre este próprio tempo.

Essa ação não se refere a um tempo inovador, como dissemos, porque, para ser vendido, o *político* sempre foi configurado como um entretenimento, e hoje está fortemente arraigado à necessidade midiática de atender aos anseios de um público que impõe a si, por sua própria autorização, absoluta sapiência para participar do debate *político*, reduzindo ou generalizando, contudo, o que o entretenimento é capaz de simbolizar e organizar ao tratar de qualquer assunto dentro de uma elaboração discursiva interessada: a narrativa de um acontecimento.

Neste artigo, começamos a delinear uma série de elementos que dão conta do entendimento de que o tom celebrador emplacado por Lana Del Rey, embora reutilizado no próprio contexto pop-midiático, é característico da artista e desta fase de sua obra musical. Ainda que a postura celebradora de Lana Del Rey seja característica de um momento e uma discursividade específicos de sua obra, é preciso destacar que tais situações não são exclusivas da cantora, embora a indiquem diretamente, mas indicam tal demanda como própria da modernidade.

Muitos artistas adotaram esse mesmo tom celebrador ou saíram em rejeição ao governo Trump. E o fizeram no intuito de se colocarem politicamente, reforçando um interesse próprio, reconfigurando e renegociando discursividades dentro de suas obras e

da cultura pop. Apesar disso, o tom celebrador de Lana possui idiossincrasias referentes à artista e a sua obra, de modo mais específico. Esse caráter celebrador da nova-iorquina pode se destacar pelo fato de a artista sempre se preocupar em discutir a “América” em sua obra e traçar percursos dessa “América”, evocar sentimentos nostálgicos de pertencimento ao longo de décadas e questionar políticas empregadas por essa nação ao longo de inúmeros outros mandatos.

Dessa forma, a artista acaba por construir uma significância sociocultural acerca de sua carreira, de modo a dizer que se preocupa com as inconsistências do social e que um sucesso comercial não esvazia politicamente e culturalmente um discurso; bem como dizer que não é simplesmente pelo fato de ocupar a cultura pop que sua obra não pode ser um elemento de representatividade de sujeitos. Enxergar a cultura pop, isto é, encarar a veia *mainstream* da produção musical de que falamos como simplesmente comercial e apolítica é esvaziar um discurso de suas complexidades e considerar levemente que há um binarismo a reger as forças culturais presentes no mundo, como adiantamos no início deste texto. Portanto, neste artigo, não buscamos isolar Lana de um contexto/cenário pop-midiático mais amplo, mas nos preocupamos em trazer sua significância sociocultural a partir dessa ambiência da fonografia mundial, com foco em uma de suas principais narrativas audiovisuais.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALBERTO, T. P. A centralidade do pop na mídia: o sujeito contemporâneo na literatura de Nick Hornby. **Em Tese**, Belo Horizonte, v.19, n.1, p.112-125, jan/abr. 2013. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/5136>>. Acesso em: 21 mai. 2018.

BARBOSA, Marialva. Comunicação e história: presente e passado em atos narrativos. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v.6, n.16, p.11-27, jul. 2009.

BARBOSA, André Antônio. A potência estética da nostalgia. **Serrote**, n.16, p.21-39, 2014.

BECCARI, Marcos; PORTUGAL, Daniel B. Da imagem do real para o real da imagem: por um elogio das aparências. **Visualidades**, Goiânia, v.12, n.2, p.69-89, jul./dez. 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/viewFile/34479/18176>>. Acesso em 22 mai. 2018.

TROPOS: COMUNICAÇÃO, SOCIEDADE E CULTURA

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.

FISHER, Mark. **Ghosts of my life**: writings on depression, hauntology and lost futures. Winchester, UK; Washington, USA: Zero Books, 2014.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da mídia** – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LANA DEL REY. **Born To Die**. Santa Mônica, CA; Londres, UK; Box, UK: Interscope Records; Polydor Records; Stranger Records, 2012.

_____. **Born To Die: The Paradise Edition**. Santa Mônica, CA; Londres, UK: Interscope Records; Polydor Records, 2012.

_____. **Ultraviolence**. Londres, UK; Santa Mônica, CA: Polydor Records; Interscope Records, 2014.

_____. **Honeymoon**. Santa Mônica, CA: Universal, 2015.

_____. **Lana Del Rey – Love**. 2017 (4m54s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3-NTv0CdFCk>. Acesso em: 21 mai. 2018.

_____. **Lust for Life**. Santa Mônica, CA: Interscope Records, 2017.

LATOURE, Bruno. **Jamais fomos modernos**. São Paulo: Editora 34, 1994.

PRADO, José Luiz Aidar. Política do acontecimento. **Revista FAMECOS**: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v.20, n.2, p.495-520, mai./ago. 2013. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/14103>>. Acesso em: 21 mai. 2018.

QUÉRÉ, Louis. A dupla vida do acontecimento: por um realismo pragmatista. In: FRANÇA, Vera; OLIVEIRA, Luciana de (Orgs.). **Acontecimento**: reverberações. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p.39-51.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SERELLE, Márcio. Sujeito e vida midiaticizada: considerações sobre a ficção de Nick Hornby. **Revista FAMECOS**: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v.16, n.38, p.129-136, abr. 2009. Disponível em:

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/fadir/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/5311>>. Acesso em: 22 mai. 2018.

_____. Uma outra república do entretenimento. **Rumores**, v.4, n.8, p.1-11, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51202>>. Acesso em: 21 mai. 2018.

SOARES, Thiago. **A estética do videoclipe**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

_____. 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.

WOLFF, Francis. A flecha do tempo e o rio do tempo – pensar o futuro. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Mutações: o futuro não é mais o que era**. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013, p.41-61.

ŽIŽEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real!**: cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.