

## Entre a sistemática do capital e da moral: uma proposta de análise dos corpos desejantes em Lana Del Rey e Pedro Almodóvar<sup>1</sup>

Júlia Pinheiro Damasceno PÁSCOA<sup>2</sup>

William David VIEIRA<sup>3</sup>

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG  
Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, MG

### Resumo

Neste trabalho, articulamos dois objetos artísticos – *Tropico*, curta-metragem da cantora Lana Del Rey, e o longa-metragem *La Mala Educación*, de Pedro Almodóvar – com o intuito de questionar a presença de corpos desejantes, sob um ponto de vista filosófico. Propondo um experimento nos dois meios audiovisuais, ancoramo-nos nas filosofias imanentes de Espinosa, Friedrich Nietzsche e Deleuze&Guattari, autores que notadamente dialogam com as artes em seus textos. Nesse sentido, enxergamos o audiovisual como um plano de composição agenciado, sobretudo, pela tríade Estado-Capital-Igreja. Tanto no curta quanto no filme, corpo e desejo atuam contra as formas políticas pregadas por uma sociedade de controle.

**Palavras-chave:** corpo; desejo; Lana Del Rey; Pedro Almodóvar.

### Introdução

A partir dos meios audiovisuais *Tropico*, de Lana Del Rey, e *La Mala Educación* (*Má Educação, Espanha – 2004*), de Pedro Almodóvar, o presente texto enseja um experimento, por intermédio dos pensamentos *espinosano*, *nietzscheano* e *deleuzo-guattariano*. Tomando como ponto de partida o mundo das Ideias de Platão, em seguida abordamos as filosofias imanentes, propondo demonstrar a potência do corpo e do desejo, e como tais influenciam na contemporaneidade.

*Tropico* é um curta-metragem da cantora nova-iorquina Lana Del Rey, lançado em dezembro de 2013. O objeto artístico reúne três canções: *Body Electric*, *Gods and Monsters* e *Bel Air*. Nele, Del Rey recorre a figuras muito utilizadas em sua obra, como Elvis Presley e Marilyn Monroe, exaltando um virtuosismo juvenil referente a um ápice

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na DT 7 – Comunicação, Espaço e Cidadania do XXIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 3 a 5 de junho de 2019.

<sup>2</sup> Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG e Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal de Ouro Preto. Integrante do Grupo de Pesquisa “Literatécnica – literatura e outras artes”. E-mail: [pdpiulia@gmail.com](mailto:pdpiulia@gmail.com).

<sup>3</sup> Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto e Bacharel em Jornalismo pela mesma instituição. Integrante do Grupo de Pesquisa “Quintais: cultura da mídia, arte e política” (UFOP/CNPq). E-mail: [williamdavidvieira@gmail.com](mailto:williamdavidvieira@gmail.com).

---

sexual e retratando um engajamento diante de lutas travadas no cotidiano como forma de resistência.

*La Mala Educación*, décimo quinto longa-metragem de Pedro Almodóvar, passa-se no início da década de 1960, quando Ignacio e Enrique, ainda garotos, descobrem o amor, o cinema e o medo em uma escola católica. O padre Manolo, diretor da instituição e professor de literatura, tem um importante papel nessas descobertas. As vidas das três personagens se cruzam novamente por duas vezes, uma no final da década de 1970 e outra no final da década de 1980, com consequências espantosas e mortais.

Inicialmente, é importante afirmarmos que neste experimento, ao contrário de muitos trabalhos que buscamos para alcançarmos a problemática da presente análise, não tratamos de gênero e sexualidade. Propomos ensinar de quais maneiras os corpos, que para a nossa perspectiva tratam-se de corpos desejantes, realizam agenciamentos com o meio no qual estão inseridos em *Tropico* e *La Mala Educación*. Mencionamos como a influência dos regimes Capitalista e da Igreja, por exemplo, afetam os corpos e seus respectivos desejos.

### **A Ideia de Platão ante a essência *espinosana***

O curta *Tropico*, da cantora e compositora Lana Del Rey, bem como o filme *La Mala Educación*, de Pedro Almodóvar, direcionam-nos a pensar na arcaica imagem da tradição metafísica, ditada, por exemplo, pelo filósofo grego Platão. Os dois meios audiovisuais, sob o nosso ponto de vista, são dois planos de composição avessos à imagem do pensamento dogmático. Para alcançarmos o nosso objetivo, cujo é realizar uma crítica ao bom senso e à concepção do senso comum a respeito do que chamamos aqui de corpos desejantes, consideramos relevante tratar, antes de tudo, sobre a influência negativa do platonismo ao longo das civilizações. A Ideia platônica de alma-corpo, bem como os demais dualismos existentes, se alastrou ao longo dos séculos, atuando rigorosamente contra o corpo e o desejo, condições inerentes a existência humana. De acordo com Luiz Antonio Fuganti,

Platão divide o mundo em dois. Ele instaura uma separação no seio do ser, operando, com seu método da divisão, uma diferença de natureza entre dois planos. De um lado, concebe um plano divino constituído por Ideias, mundo supraceleste das essências ou puras formas inteligíveis, lugar dos modelos superiores que implicam uma realidade verdadeira que existe em si e permanece imutável, eternamente idêntica a si mesma, apreendida apenas pelo pensamento.

---

De outro, o plano dos corpos sensíveis, mundo terreno das aparências, da matéria, das imagens que se refletem nos corpos sublunares, lugar dos fluxos, das mudanças e devires que tornam-se sempre diferentes do que são, região inferior apreendida pela experiência sensível e que, no melhor dos casos, conquista uma realidade segunda, isto é, torna-se cópia, caso deixe-se ordenar e medir à semelhança do mundo modelar das alturas. (FUGANTI, 2008, p. 22)

A passagem acima evidencia que uma das principais premissas do platonismo é a crença no dualismo entre os mundos *sensível* e *inteligível*. A Ideia de Platão enseja modelos pré-estabelecidos, nos quais os corpos devem se adequar em vista às semelhanças de uma figura superior e divina, e, sendo assim, movimentando-se contra o desejo e a diferença. Nesse sentido, para a filosofia platônica, a humanidade não é constituída de corpos repletos de essências, todavia, essências ligadas ao *conatus*, ação de movimentar-se na existência para expandir-se, proposta feita pelo filósofo holandês Baruch de Espinosa. Há, em Platão, assim como em toda a filosofia fundamentada a partir da razão clássica, a lógica dominante da existência de corpos essenciais, submissos ao controle de um possível demiurgo. Séculos póstumos a Ideia platônica, Espinosa contrariou, ao longo de sua trajetória filosófica, o discurso metafísico controlado pela Igreja, salientando pontos importantes relativos ao corpo e ao desejo.

Marilena Chaui reitera, em estudos acerca da filosofia *espinosana*, que:

O desejo é a tendência interna do *conatus* a fazer algo que conserve ou aumente sua força. O desejo do homem livre é o desejo no qual, entre o ato de desejar e o objeto desejado, deixa de haver distância para haver união. O desejo é a causalidade humana reproduzindo no plano dos modos a atividade divina como atividade imanente. (CHAUI, 1983, p. 18)

A passagem acima explica-nos o entendimento do *conatus*, concepção fundamental no que se refere a uma compreensão afirmativa de corpo e desejo. Inseridos dentro de arranjos repressores influenciados pela imagem do pensamento platônico, o corpo, assim como o desejo, ao longo do tempo, foram atrelados a uma espécie de depreciação. Logo nos recordamos, por exemplo, da história de Adão e Eva, mito contido na Bíblia, livro de grande influência das tradições Judaico-Cristãs. Segundo consta no Antigo Testamento, um homem e uma mulher foram criados e destinados ao Paraíso. E, quando sujeitos ao desejo, diga-se de passagem, “desejo proibido”, foram severamente castigados, dando origem a humanidade, porém, humanidade pecadora e servil.

---

## Corpos desejan

Opostamente à perspectiva bíblica, originada a partir da Ideia de Platão, Espinosa propõe, à sua maneira revolucionária, um novo abarcamento ao homem e, respectivamente, ao desejo. Para o filósofo holandês, o desejo é uma essência e potência afirmativas da vida. E é neste ponto que, segundo Camille Dumoulié (2005), a filosofia *espinosana* se encontra com o pensamento de Friedrich W. Nietzsche. Segundo o autor, o fio condutor que atravessa

[...] intimamente a Spinoza e a Nietzsche, é a positividade do desejo, potência essencialmente produtiva. Sua guerra filosófica consistiu em combater a *doxa* platônica que se tornara o dogma da psicanálise: o desejo é filho de uma carência. (DUMOULIÉ, 2005, p. 169).

Influenciado por Espinosa, o filósofo alemão Nietzsche, tempos depois, surge em meio ao caos ocidental propondo, justamente, uma filosofia imanente. Contrário a toda e qualquer noção de moral existente, o perspectivismo *nietzscheano* – que, décadas mais tarde, atua como premissa da filosofia imanentista de Gilles Deleuze e Félix Guattari, ativistas contra os sistemas de controle, dentre eles o Capitalismo e a Psicanálise –, ataca os discursos depreciadores do corpo e do desejo. Em suma, Nietzsche é um filósofo que também afirma a vida. Além disso, o pensamento nietzscheano (re)cria conceitos. Distante de qualquer pessimismo, apesar de ter sido influenciado por Arthur Schopenhauer no começo de sua trajetória filosófica, Nietzsche rompe com o último e traz à tona a relevância do corpo. Vejamos o que diz a vocabularista Mainz Karen Joisten, a respeito do corpo em Nietzsche:

O corpo é, no pensamento de Nietzsche, um significado central de uma espécie de chave, com cujo auxílio é possível encontrar um acesso à sua filosofia e à sua interpretação do → HOMEM (→ FISILOGIA; → PSICOLOGIA.) [...] O discurso *Dos desprezadores do corpo* de Zaratustra I é de central significação para isso. [...] Nietzsche caracteriza o corpo ali como a “grande razão”, também como um “criador de si mesmo”. Na crítica à posição do assim denominado “desprezador do corpo”, que destaca a visão platônica ou cristã unitária da alma, do espírito ou da razão e nega o corpo, faz que Zaratustra não simplesmente empreenda uma inversão, mas também insira uma concepção global de corpo completamente nova: “Eu sou absolutamente corpo e nada além; e alma é apenas uma palavra para alguma coisa no corpo”. (NIEMEYER, 2014, p.113-114; grifos no original)

Nietzsche inaugura, como podemos ler na passagem anterior, uma crítica aos “desprezadores do corpo”. Em vista disso, cria a personagem Zaratustra e ilustra-a em *Assim falou Zaratustra – um livro para todos e para ninguém*. Na obra, Zaratustra diz: “Corpo sou eu e alma” – assim fala a criança. E por que não se deveria falar como as crianças? [...]. O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um só sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor” (NIETZSCHE, 2018, p. 32-33). Os desprezadores do corpo e do desejo, ou seja, do que Nietzsche chama de multiplicidades, são os dispositivos de poder evidenciados nos meios audiovisuais aqui tratados, como a tríade Estado-Capital-Igreja. Submetido a tais estruturas, o próprio homem despreza a si mesmo assumindo o caráter niilista da religiosidade, por exemplo, ao interiorizar a dor, caindo nas amarras da má consciência e do ressentimento. Deleuze (2018) afirma em *Nietzsche e a filosofia* que há:

[...] o niilismo propriamente cristão, ou seja, a maneira pela qual o cristianismo nega a vida: por um lado, a máquina de fabricar a culpa, a horrível equação dor-castigo; por outro, a máquina de multiplicar a dor, a justificação pela dor, a imunda oficina. (DELEUZE, 2018, p. 26)

Para a tradição cristã, como Deleuze nos mostra acima, há de se justificar e redimir a vida. Recorrendo aos céus, o homem se vê refém do pecado, sendo julgado por um Deus que ora é colérico aos que não lhe obedecem e ora é misericordioso aos que lhe são fiéis e crentes em sua beatitude. A crença nos dualismos Céu-Terra e Deus-Diabo, por exemplo, levam a humanidade a crer no dualismo corpo e alma. Nota-se que a Ideia platônica endossou o discurso das instituições religiosas, fazendo do homem uma máquina viciada em imagens que remetem ao belo, à perfeição e a similitude. Os corpos geralmente tendem a desejar a semelhança de um Deus ou direcionam o seu desejo “ao desejo do outro”, como diz a célebre frase do psicanalista Jacques Lacan.

Tempos depois da Grécia Antiga e do cristianismo superando todos os séculos que atravessaram as filosofias de Espinosa e Nietzsche, surgem na França ao longo da década de 1960, dois filósofos de extrema influência para o pensamento contemporâneo. Deleuze&Guattari, juntos, munidos de argumentos e conceitos contra o que chamam de máquina despótica, forças que sobretudo, castram o corpo e o desejo, fazem d’*O anti-édipo*, sua obra prima. Sobre o desejo, vejamos o que dizem filósofos franceses:

Se o desejo produz, ele produz real. Se o desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade, e de realidade. O desejo é esse conjunto de *sínteses passivas* que maquinam os objetos parciais, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidade de produção. O real decorre disso, é o resultado das sínteses passivas do desejo como autoprodução do inconsciente. Nada falta ao desejo, não lhe falta o seu objeto. É o sujeito, sobretudo, que falta ao desejo, ou é ao desejo que falta sujeito fixo; só há sujeito fixo pela repressão. O desejo e o seu objeto constituem uma só e mesma coisa: a máquina, enquanto máquina de máquina. O desejo é máquina, o objeto do desejo é também máquina conectada, de modo que o produto é extraído do produzir e algo se destaca do produzir passando ao produto e dando um resto ao sujeito nômade e vagabundo. O ser objetivo do desejo é o Real em si mesmo. (DELEUZE&GUATTARI, 2011, p. 43)

A definição citada acima, nos apresenta a proposta deleuzo-guattariana do conceito de desejo. Na verdade, Deleuze&Guattari inspirados pelos acontecimentos criativos, efervescentes e revolucionários do signo de *maio de 68*, com *O anti-édipo*, questionam a edipianização Freudiana e Lacaniana, afirmando, por exemplo, que outros fatores influenciam o desejo e a vida além das figuras do pai e da mãe. Ambos também desconstruem a noção de sujeito e objeto, natureza fixa e optam por conceituar o desejo como produção incessante e efetiva na imanência. O inconsciente, para os filósofos, é uma grande fábrica e usina produtivas, e não uma mera representação, como crê a teoria psicanalítica de Sigmund Freud e de todo o estruturalismo daí advindo. Desse modo, Deleuze&Guattari se opõe a ideia da falta. Para ambos, o que move os corpos é o desejo, e não a falta.

Em suma, corpos desejantes são corpos moventes, e quando sujeitos, são sujeitos apenas dos acontecimentos e da imanência. Tais corpos produzem desejos e efetuam encontros com outros corpos, que também desejam. Em síntese, como salienta Miguel Angel de Barrenechea (2009), o corpo deve ser “exaltado como constitutivo da natureza humana. Assim, o corpo deixa de ser o seu ‘outro’ para tornar-se o próprio, o seu traço distintivo, o fio condutor para a reinterpretação do homem” (BARRENECHEA, 2009, p. 18).

### **Imanência e agenciamentos**

Inspirados pelas artes, Deleuze&Guattari a partir de uma interpretação muito peculiar das teorias espinosanas e nietzscheanas, produz o que denominamos de universo imanente. A imanência, plano no qual se efetuam os conceitos filosóficos de máquina desejante e máquina despótica, por exemplo, torna-se um aspecto fundamental

---

em nossa abordagem ao curta de Lana Del Rey e ao longa de Pedro Almodóvar. Atentemo-nos para o pensamento deleuzo-guattariano, a respeito do plano imanente:

O plano envolve movimentos infinitos que o percorrem e retornam, mas os conceitos são velocidades infinitas de movimentos finitos, que percorrem cada vez somente seus próprios componentes. De Epicuro a Espinosa (o prodigioso livro V...), de Espinosa a Michaux, o problema do pensamento é a velocidade infinita, mas esta precisa de um meio que se mova em si mesmo infinitamente, o plano, o vazio, o horizonte. É necessário a elasticidade do conceito, mas também a fluidez do meio. É necessário os dois para compor “os seres lentos” que nós somos. (DELEUZE&GUATTARI, 2010, p. 45-46)

No trecho acima, os autores explicam que a filosofia necessita de um meio para ocorrer, tendo em vista, a flexibilidade dos conceitos criados por ela. Lembramos que os conceitos não são planos, e sim crivos no caos. Todavia, não há hierarquia entre ambos. Conceito e plano atuam juntos, dependem um do outro, principalmente para os corpos se movimentarem. Aqui, tratamos os conceitos de máquina de guerra e máquina despótica dentro dos meios audiovisuais, que por sua vez, são planos de composição. As “máquinas”, não obstante, foram (re)criadas ao longo da obra de Deleuze&Guattari pelo conceito de agenciamento:

Segundo um primeiro eixo, horizontal, um agenciamento comporta dois segmentos, um de conteúdo, outro de expressão. De um lado ele é *agenciamento maquínico* de corpos, de ações e de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros; de outro, *agenciamento coletivo de enunciação*, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas atribuindo-se aos corpos. Mas, segundo um eixo vertical orientado, o agenciamento tem ao mesmo tempo lados territoriais ou *reterritorializados*, que o estabilizam, e *pontas de desterritorialização* que o impelem. (ZOURABICHVILI, 2004, p. 8; grifos no original)

Acima temos a definição detalhada do conceito de agenciamento, forças advindas do devir, que atravessam os corpos. Sobre os objetos artísticos de Lana Del Rey e Pedro Almodóvar, enxergamos a potência de *Tropico* e *La Mala Educación* em questionar os códigos sociais, que também são forças, ao mesmo tempo em que neles estão incorporados. Quando frisamos o caos imanente, ou seja, um plano permeado por relações conflitantes, também propomos demonstrar as formas como os corpos desejantes presentes nos meios audiovisuais contribuem para tais tensões e embates. A seguir, iremos dar ênfase à problemática proposta pelo viés do Capitalismo e da religiosidade, também realizando outras considerações, quando julgarmos necessário.

---

## Um gesto religioso hedonista e o perdão relativizado dos pecadores

Partindo de uma composição simbiótica entre uso de imagens religiosas e mídia (cultura pop), o curta-metragem *Tropico* pode ser dividido em três momentos. Nesses recortes, há o predomínio dessa simbiose, medida por um efeito de real dessas figuras (algumas delas, não necessariamente religiosas, mas tornadas sagradas na história da curta, como Marilyn Monroe e Elvis Presley, pais de Adão e Eva no vídeo de Lana Del Rey). Pela pretensão de legitimação do real – uma configuração da realidade proposta em *Tropico* –, essas figuras se aproximam daquilo que o filósofo esloveno Slavoj Žižek (2014) chama de violência do real ou “[...] a inexorável e ‘abstrata’ lógica espectral do capital que determina o que se passa na realidade social” (ŽIŽEK, 2014, p. 24) – aproximam-se do próprio real para condená-lo, revelar sua violência, embora não sejam o real. Em suma, o que essas figuras fazem é atingir uma presunção de real ou chancelarem-se como tal, de modo a apresentar uma força que nos controla e nos intimida, como sustenta o filósofo francês Alain Badiou (2017) ao atestar que esse real é a maior humilhação da humanidade, a qual está direcionada pelo caráter indomável e intimidador do capital e de seu agenciamento do mundo, do espaço interfacial *sensível* no qual as relações se dão (BADIOU, 2017, p. 15).

No primeiro dos três momentos reconhecidos sob a nossa ótica em *Tropico*, encontramos o discurso da sexualidade como parte da natureza. O curta-metragem executa uma recriação do Jardim do Éden, do pecado e do controle. Na filmagem, são abordados trechos do livro bíblico do Gênesis, como o momento em que Eva morde a maçã e faz perdurar o pecado para o mundo. O Éden é utilizado como extensão de uma fazenda norte-americana e de um modelo de submissão. Os escravos são Adão, um indivíduo andrógino, vivido por Shaun Ross, e uma Eva (interpretada por Lana) que se mistura tanto a Marilyn Monroe quanto a Maria de Nazaré e Maria Madalena, haja vista o fato de Del Rey interpretar vários papéis e todos se imbricarem à mesma figura, segundo a narrativa. Assim como a figura de Jesus, que se imbrica e se coaduna à figura de um fazendeiro, um feitor, que impõe regras. Entretanto, é nas personagens de Adão e Eva que se percebem e se perpetuam dissidências de modelos corporais bíblicos e sociais. Essas dissidências são a androginia de Adão e a sexualidade afluída de Eva, que cultua de modo fálico uma serpente e, a partir disso, tece uma crítica às religiões que condenam essas mesmas composições corporais, além de dirigir, também, críticas a uma retórica falida de criação da humanidade (a qual se dá pela religiosidade).

Expostos de modo a agir politicamente contra normas sociais de manuseio do corpo humano e de suas faculdades no sentido do entendimento dos termos homem e mulher, da sexualidade e da reprodução, entre outras pautas identitárias, esses corpos emulam cenas de dissenso (ou dissidência) da realidade impingida e dão a ver fraturas expostas, todavia silenciadas, ao longo da história, por esses mesmos controles religiosos. Longe de se enquadrarem em normas, o que esses corpos buscam antes é a produção de seus desejos como integrantes de um *comum* partilhado (em termos *rancierianos*), mas por vezes sufocado. Assim, antes de serem modelos, para nos aproximarmos novamente de Platão, esses corpos são máquinas desejanter, não mercadologicamente fabricados, mas dotados de desejos, e que se movem por tais potências, as quais podem ou não se coadunar às necessidades da máquina despótica: o Capital, as instituições religiosas ou qualquer outra instância intimidadora. Nesse confronto, a máquina despótica entra em ebulição, conflitando-se com corpos desejanter frutos de seu espaço, a reivindicarem, entretanto, a emancipação de suas rédeas.

Apoiando-se nas percepções de Jacques Rancière, Marques (2013) lança luzes disposto a esclarecer um entendimento sobre a politização contida nesse *comum*, a fazer-nos pensar que ele não é ditado como o principal e está circunscrito a outros *comuns*, adjacentes a seus respectivos desejos. Desenha-se, sob essa perspectiva, uma disputa não de corpos, mas de desejos, com embates destes em funcionamento e revelados nas inconsistências do social. Isto porque:

[...] nem os sujeitos políticos nem a cena na qual se desdobram suas ações são vistos como já dados, mas ganham corpo quando são explicitadas as fronteiras que definem quem faz parte do *comum* e quem dele está alijado. (MARQUES, 2013, p. 244; grifo nosso)

Nesse sentido, é possível verificar os referidos indivíduos alijados em suas novas marcações de *comum* (para nós, outros possíveis *comuns* políticos, individuais, subterrâneos, desenhados por aqueles sujeitos dirimidos do *comum* imposto para ser vivido no social). Os indivíduos se fazem perceber a partir de um deslocamento espaciotemporal (uma mudança abrupta das cenas do Jardim do Éden para um recorte de um bordel no século 21, após o fim da canção *Body Electric*, apresentada no vídeo de *Tropico*) que revela o triunfo de uma sexualidade juvenil (falaremos a seguir). Entretanto, privados do *mainstream* do social, esses corpos alocados no bordel (como

*strippers*, prostitutas [o futuro de Eva no curta], entre outros) vão *experienciar* essa juventude (dita exacerbada em seus corpos e, portanto, além da excitação permitida pelo real e moralmente condenável) no *underground*, no submundo do real, num *comum dissensual*, mas ainda partilhado (entre os seus). É nesse momento que Lana evoca a figura de Jim Morrison, dotado de um *sex appeal* a ser reivindicado por esses corpos “submundanos”.

Segundamente, embora deslocados do real, ainda permanece o desejo desses corpos de se integrarem às demandas de consumo, como a figura mercadológica construída sobre a rebeldia, a juventude e o tesão sexual do integrante “lendário” da banda *The Doors*. Basta atentarmos-nos à canção *Gods And Monsters*, executada em seguida no curta-metragem (que une três músicas), quando Lana associa essa juventude a uma estereotipada vida periférica de gangues da South Los Angeles, cujo cotidiano é regado a drogas, carros Buick Super e Cadillac Eldorado conversíveis ou carros *lowriders* (como visto também na cultura midiática audiovisual em *Lowriders* [2016], filme do peruano Ricardo de Montreuil, e no jogo eletrônico *Grand Theft Auto: San Andreas*). Ao exibir essas imagens, a artista canta: “*No one’s gonna take my soul away / I’m living like Jim Morrison / Headed towards a fucked up holiday / Motel, sprees, sprees / And I’m singing / Fuck, yeah, give it to me / This is heaven / What I truly want / It’s innocence lost / Innocence lost*”<sup>4</sup>. Essa sexualidade juvenil exitosa ou triunfante é o incentivo ao gozo, ao prazer eterno na juventude, visto nas referidas figuras de *Tropico*.

Terceiramente, é possível localizar no trabalho de Lana o sucesso também exitoso de uma América que está acima de qualquer deus (visto inicialmente na figura da fazenda, extensão do Éden) e onde o dinheiro prevalece sobre a sexualidade e sobre qualquer instituição. Como exemplo, temos a ascensão da canção *Bel Air*, no final do curta-metragem, explorando uma estética crítica do Capital que também aparece em *National Anthem*, outra canção da artista nova-iorquina, contudo não inserida em *Tropico*. “*Money is the anthem of success*”<sup>5</sup>, diz o primeiro verso de *National...*, que pode ser entendido na mesma chave de *Bel Air* (para além do próprio título, referência ao bairro nobre residencial de Los Angeles) na revelação de um estilo de amor

<sup>4</sup> Tradução livre: “Ninguém vai roubar minha alma / Estou vivendo como Jim Morrison / Caminhando para um feriado fodido / Motel, farras e farras / E estou cantando / Foda-se, dê-me isso / Isso é o Paraíso / O que eu realmente quero / É a inocência perdida / Inocência perdida”.

<sup>5</sup> Tradução livre: “O dinheiro é o hino do sucesso”.

fetichizado de famílias turbulentas e que usam como código comunicacional e válvula de escape a violência. Porém, além do próprio fetiche, um amor (e até um modo de vida) apenas *fancy* e vendido com um selo dourado (e falso) de “radioativo” ou “caótico” nas prateleiras dos comércios para aqueles presunçosamente dotados do título de “melhores famílias e menos desajustados” – o saqueio e a *gourmetização* de um modelo de vida conturbado das periferias: “*Roses, Bel Air, take me there / I’ve been waiting to meet you / Palm trees in the light / [...] / Spotlight / Bad Baby / You’ve got a flair / For the violentest kind of love*”<sup>6</sup>.

Essa sintomática é verificada também em *La Mala Educación*, no momento em que padre Manolo se perdoa por seus atos em nome de uma Igreja e de um Deus que, segundo ele mesmo, jamais o condenaria por sua “serventia” a um pseudo bem estar da sociedade. Entretanto, em prol a estas mesmas Instituições dominantes, eles regulamentam os corpos, contudo relativizam suas condições de pecadores como necessárias à expurgação ou contenção de “maus superiores” na humanidade. Sob suspeita, tais indivíduos se valem de suas posições para defender projetos devassos de vida – um gesto religioso hedonista (como eles pregam, embora nada tenha de puro e sagrado, segundo aquilo que é difundido pela lógica do “Deus” do Novo Testamento), pautado pela mesma ode ao Capital criticada por Del Rey – e assim se legitimam como defensáveis em seus pecados (como a pedofilia), que, para eles, seriam menos condenáveis moralmente que a homossexualidade associada ao amor ou a concretização pura dos desejos de sexo, sem fins reprodutivos – elementos encontrados nas personagens Ignacio, Juan e Enrique.

Na aritmética dessa constante que retoma, sob configurações distintas, projetos de supremacia de Instituições múltiplas (da Igreja ao Estado, pelo controle dos corpos ao monopólio do Capitalismo), prazer e perdão são arrolados na mesma esteira do “Deus misericordioso”, ou seja: ambos se anulam se, no fim, houver a palavra “arrependimento” ou uma justificativa, ainda que falhos e não desprendidos de suas mazelas – o dinheiro, a pedofilia, a relativização concedida a pecadores (alguns a merecem, outros não), a violência presente no controle dos corpos, dentre outros. Isso se

---

<sup>6</sup> Tradução livre: “*Rosas, Bel Air, me leve até lá / Eu estive esperando para conhecê-lo / Palmeiras na luz / [...] / Luz de holofote / Menino mau / Você tem um dom / Para o tipo de amor mais violento*”. Aqui, *Bel Air* atinge o ápice de sua crítica ao conotar seu interesse em rejeitar uma violência pelas classes altas, mas a qual não dá conta de apontar a violência contida em si, nas elites, escondendo essa violência. Em contrapartida, surge o desejo de *experimentar* um modelo de violência supostamente atribuído (e exclusivo) às classes mais baixas – a referida *gourmetização* (no fim das contas, o esvaziamento) de um modelo de vida conturbado. Como se essas elites se eximissem da violência que elas mesmas fomentam e a enxergassem como capaz de afetar apenas aqueles “abaixo” de si.

verifica, por exemplo, no fim de *Tropico*, quando *Bel Air* propõe a reconquista do Paraíso, a dizer que um pedaço de terra no Paraíso é “comprável” por aqueles que falham e, no final, arrependem-se (uma espécie de compra ou barganha por interesse), livrando-se de suas chagas. A ressurreição pela compra, pelo Capital, é, todavia, tão relativizada quanto líderes do catolicismo (sob a ótica *almodovariana*) que se permitem perdoar (padres que se dão o perdão e que defendem, seletivamente, uma ideologia e seus próprios pecados) em nome de um Deus e de uma Instituição que os forneceu privilégios em vida.

O que o curta-metragem e o filme espanhol denunciam é a tentativa de esconder que tanto uma crença, quanto as demandas do Capitalismo e logo, do consumo junto aqueles que os agenciam, sofrem do mesmo mal daqueles que são retidos por essas organizações impositivas: ao invés da produção desejante, todos estão sujeitos ao imperativo do gozo. Ora, nessa lógica, “o gozo é aquilo que não serve para nada, e o grande esforço da ‘permissiva’ sociedade utilitarista hedonista contemporânea é incorporar esse excesso incontável e inexplicável no campo do contável e explicável” (ŽIŽEK, 2012b, p. 53). Esse é o mesmo gesto percebido por nós entre Lana e Almodóvar a partir de *Tropico* e *La Mala Educación*. Um gesto que pode ser pensado como a tentativa de fazer valer em qualquer instância o hedonismo e aquilo que o sustenta, do culto exagerado (ou a idolatria) à entrega às escondidas ao prazer latente, mas obscurantista e incentivado. Assim, apesar de abordar um controle dos desejos nos anos 1960, 1970 e 1980, a obra de Almodóvar abrange o que, desde o fim daquela época<sup>7</sup>, já se via à exaustão nos regimes econômicos capazes de afetarem também seus líderes (e torná-los possíveis escravos), lançando-nos olhares para a própria resignificação da “sociedade de consumo”. Agora, quanto mais gozo, melhor; pois, assim, estará sempre em funcionamento a sociedade dessa “economia libidinosa” do Capitalismo tardio, como diz ainda Žižek (2012a). Para o filósofo, já há algum tempo, essa “sociedade do consumo”, um rol técnico e controlador,

[...] não é mais a Ordem sustentada por alguma Proibição fundadora que demanda ser transgredida em um ato heroico – na perversão generalizada do capitalismo tardio, a própria transgressão é solicitada, somos diariamente bombardeados por *gadgets* e formas sociais que não apenas nos permitem viver

---

<sup>7</sup> Isto é: quando pensamos na ascensão, em 1989, pela queda do muro de Berlim, de uma chamada “pós-modernidade sociológica”, com a intensificação do individualismo (LIPOVETSKY, 2005) e do hedonismo.

---

nossas perversões, mas que, até mesmo, incitam diretamente novas perversões. (ŽIŽEK, 2012a, p. 84; grifo no original)

Esse culto a modelos de perversão pode ser percebido nas figuras *experienciáveis* de *Tropico* – embora representantes de uma crítica à religião, conforme Lana as aciona e coloca a funcionar em seu curta pop. Se pensarmos na família de Adão e Eva, cujos pais são Elvis Presley e Marilyn Monroe, no enredo *nonsense* de Del Rey, encontraremos modelos de decadência e, mais ainda, de uma juventude exitosa, no ápice sexual ou na verve de suas funções juvenis de rebeldia. Essa excitação juvenil é sentida na própria imagem de Lana Del Rey (a Eva de *Tropico*), que permanece jovem ao longo das três temporalidades ou fases/momentos do curta-metragem, cada qual embalada por uma canção – ponto em que se pode verificar outro exemplo da opressão pela religião.

Em determinados cenas de *La Mala Educación*, a personagem Ignacio, ainda criança, entoava canções religiosas que revelam a violência dita anteriormente por Žižek (2014). Porém, há, para a nossa perspectiva, um contraste com a subversão das canções pop de Lana, que nada têm de religiosas, embora sejam igualmente violentas, posto que atentam contra a própria Igreja e contribuem para as “repolitizações” do corpo. As canções midiáticas são outras formas políticas, estéticas e discursivas do/para o corpo à medida que se concretizam ou se materializam (*corporificam-se*) a partir das afecções geradas naqueles que as executam e as escutam. Para Cardoso Filho (2009), há uma dimensão da canção que indica sua *corporalização* “[...] em gestos, movimentos e situações que são fundamentais para a experiência do formato de maneira efetiva” (CARDOSO FILHO, 2009, p. 81). Desse modo, as canções estão posicionadas e ativadas no filme e no curta de modo a também combalirem afetivamente (no sentido de explorar um grau maior de *experienciação* da crítica à religião, à Igreja Católica) aqueles que se lançam a um envolvimento com as críticas tecidas por Lana e Almodóvar. É exatamente nesse plano de composição que se organizam afetos em consonância com o artista, criador das críticas, e o público a interagir com elas e nelas também depositar suas posições.

### **Considerações finais**

Concluimos que, por meio do curta e do filme, como vimos em *Tropico* e *La Mala Educación*, conseguimos perceber e tensionar o diálogo por meio dos corpos

desejantes, manifestado em estéticas comunicacionais audiovisuais contemporâneas de dois objetos que, por suas vezes, constroem aproximações entre si graças a uma similaridade gestual. De um lado, por uma discursividade mercadológica capitalista e também religiosa, sob a ótica do pop, em Lana Del Rey. De outro, por uma literatura considerada menor, realizada por Pedro Almodóvar pelo intermédio do cinema, afiada ao estabelecimento de um diálogo crítico com o reconhecimento da religião como uma instância intimidadora do real *badiouano* e como a própria violência sistêmica do Capitalismo dita por Žižek (2014) – as bases do real.

Ao nosso ver é justamente nos contrastes das máquinas despóticas e nas disputas contra ela erguidas, pelos corpos desejantes, que estes tecem suas redes de sociabilidade, centradas, ao mesmo tempo, em agenciar suas teias de proteção ao corpo e logo, das produções de desejo. Consequentemente, os corpos desejam zonas fronteiriças e marginais, agenciando conflitos nos quais eles lutam por seus interesses, (como as figuras de Lana Del Rey em *Tropico* bem como as personagens de Pedro Almodóvar de *La Mala Educación*), fugindo dos moldes bíblicos, por exemplo.

No caso específico do curta-metragem de Lana Del Rey, esses corpos extrapolam seus próprios limites do desejo para sustentá-los. E, à medida que o trabalho da artista pode se portar como um bálsamo para seus fãs (em sua maioria, homossexuais masculinos, chamados de “femininos” por uma configuração de seus corpos, e que se encontram em condições similares de dissidência e desejo – sem a pretensão de adentrarmos em questões de representatividade), os corpos que embalam o vídeo enaltecem uma política de reconfiguração desejante contra a máquina despótica, agora dosada pela arte audiovisual como cerne de um movimento cultural pop dos anos 2010 que investe na empreitada de se inovar e se manter pulsante diante dos conservadorismos que se espalham pelo real, por essa máquina controladora. Na película *almodovariana*, as personagens Ignacio, Juan, Enrique e Manolo, transbordam desejo, demonstrando o excesso e a vontade de potência. Mesmo situada dentro da máquina despótica, *La Mala Educación* intimida a velha moral, atuando como uma força ativa e movente da diferença. Quando tratamos da diferença no apanhado geral do filme de Pedro Almodóvar – e bem como em toda a sua cinematografia e respectivas personagens – é extremamente relevante afirmar que tal aspecto representa a dimensão mais relevante de sua travessia ao longo dos eventos que compõe os corpos desejantes.

## Referências

- BADIOU, Alain. **Em busca do real perdido**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BARRENECHEA, Miguel Angel de. **Nietzsche e o corpo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- CARDOSO FILHO, Jorge. As materialidades da canção midiática – contribuições metodológicas. **Fronteiras** – Estudos Midiáticos, v. 11, n. 2, p. 80-88, mai.-ago. 2009. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/5044>. Acesso em: 20 mar. 2019.
- CHAUÍ, Marilena. **Espinosa**. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Letras, 2011.
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- DELEUZE, Gilles. GUATARRI, Félix. **O Anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles. GUATARRI, Félix. **O que é a filosofia?** 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DUMOULIÉ, Camille. **O desejo**. Petrópolis: Vozes, 2005.
- FUGANTI, Luiz Antonio. **Saúde, desejo e pensamento**. São Paulo: Hucitec, 2008.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. Barueri, SP: Manole, 2005.
- MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. Cenas de dissenso e a política das rupturas e fraturas na evidência do visível. In: BRASIL, André; MORETTIN, Eduardo; LISSOVSKY, Mauricio (Orgs.). **Visualidades hoje**. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2013, p. 243-262.
- NIEMEYER, Christian. **Léxico em Nietzsche**. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- NIETZSCHE, Friedrich W. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**; [tradução: Paulo César de Souza]. – São Paulo: Companhia de Bolso, 2018.
- ŽIŽEK, Slavoj. **O amor impiedoso** (ou: sobre a crença). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012a.
- \_\_\_\_\_. **O ano em que sonhamos perigosamente**. E-book. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012b.
- \_\_\_\_\_. **Violência: seis reflexões laterais**. E-book. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.