
Mötley Crüe, Marilyn Manson e a cena rock dos anos 1980 e 1990 em *Heroin*, de Lana Del Rey¹

William David VIEIRA²
Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, MG

Resumo

Ícone pop da atualidade, a cantora Lana Del Rey não esconde seu interesse em temáticas ditas como pertencentes ao rock enquanto música e discurso. Na canção *Heroin*, de seu álbum mais recente, *Lust For Life* (2017), a artista faz referências à cena rock dos anos 1980 e 1990, com destaque para as bandas Mötley Crüe (1981-2015) e Marilyn Manson (1989-presente). Nessa perspectiva, tomando de empréstimo categorias elencadas por Sarlo (1997) e Bourdieu (2008), procuramos compreender como e com que finalidade Lana utiliza elementos que estariam na contramão de seu segmento. A música de Del Rey é reveladora de um período conturbado de uso de drogas e de rejeição ao capital e àquilo que está dado como ordem a ser seguida – posicionamento em uma retórica de contracultura –, dizendo de uma idealização da cultura rock em geral.

Palavras-chave: cena; rock; Mötley Crüe; Marilyn Manson; Lana Del Rey.

Introdução

Desde que atingiu determinada projeção internacional, entre os anos de 2011 e 2012, a cantora Lana Del Rey, pseudônimo de Elizabeth Woolridge Grant, angariou uma legião de fãs e chegou a receber o título de “diva”. Antes disso, a nova-iorquina, de 32 anos, tentou lançar-se comercialmente como cantora sob os nomes artísticos de Lizzy Grant, May Jailer e Lana Del Ray, produzindo trabalhos que, embora sem sucesso, já davam o tom da obra da artista e indicavam caminhos que ela pretendia trilhar. Algumas canções sequer chegaram a ser divulgadas comercialmente ou foram tiradas rapidamente de circulação, mas são “vazadas” na internet constantemente.

Em seu último trabalho, o álbum *Lust For Life* (2017), identificamos, mais uma vez, a união de elementos característicos do *indie*, do pop e de seus subgêneros a elementos tomados como pertencentes a uma ideia do rock, tanto na temática quanto no arranjo musical, isto é, o rock enquanto música e discurso, personificação de uma ideia

¹ Trabalho apresentado na DT 6 – Interfaces Comunicacionais do XXIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 7 a 9 de junho de 2018.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), e-mail: williamdavidvieira@gmail.com.

de rebeldia ou contracultura – discutiremos à frente. O mesmo feito ocorreu nos outros álbuns e EP's de Del Rey, cada qual a seu modo. São os trabalhos: *Lana Del Rey* (2012, EP, sem lançamento no Brasil), *Born To Die* (2012, primeiro álbum de projeção internacional), *Paradise* (2012, EP), *Born To Die: The Paradise Edition* (2012), *Tropico* (2013, EP, lançamento apenas digital), *Ultraviolence* (2014) e *Honeymoon* (2015).

No disco mais recente, a recorrência à “temática do rock” se manifesta, sobretudo, na música *Heroin* (heroína, a droga), com um diferencial. Se a obra da artista é marcada por referências diretas aos anos de 1940 a 1960 – o que atribui a Lana o título de retrô ou *vintage* –, existe, na canção, uma referência direta aos anos 1980 e 1990, sobretudo ao que entendemos aqui como cena rock, partindo da explanação de Straw (2013) sobre o termo “cena”.

Ainda que não descolada de um contexto cultural pop – também enquanto cena, música e discurso –, Lana se mostra aberta às vísceras do rock. A música analisada neste trabalho é reveladora de um período conturbado de uso de drogas, de rejeição ao capital e àquilo que está dado como ordem a ser seguida – posicionamento em uma retórica de contracultura, rebeldia/ousadia –, entre outras polêmicas. Ao constatarmos a aparição de certos elementos na letra da música de Del Rey, verificamos referências diretas a duas bandas de rock e movimentos afins que vivenciaram sua ascensão e reafirmação nos anos 1980 e 1990; falamos das bandas Mötley Crüe e Marilyn Manson.

Com isso, procuramos perceber como e com que finalidade o discurso mediado por Lana lança mão de elementos que estariam, conforme Sarlo (1997), ao falar da dualidade rock *versus* pop, e Bourdieu (2008), ao falar da dualidade pureza *versus* vulgaridade, na contramão de seu segmento como cantora. Para tanto, traçamos: 1) como Lana evoca a figura das bandas e, com isso, 2) como Lana se serve de temas que se configuram como problemas de uma época (anos 1980 e 1990) e como insumos para as bandas, a fim de, dessa maneira, tentar dialogar com fãs dos grupos e/ou indivíduos pertencentes a uma dada geração.

Lana encarna, na cultura pop, esse semblante de uma geração e cena do rock e nos ajuda a entender uma ideia de pluralidade e hibridação de culturas, além de sinalizar uma apropriação de algo tido como elemento de contracultura. Em outras palavras, a cantora diz de uma idealização da cultura rock e acaba por reforçar essa idealização a partir do que se manifesta em sua música.

Rock *versus* pop

A disputa entre gêneros e, mais ainda, culturas ou cenas musicais – enquanto espaços conquistados de um ramo de produção cultural – é um exemplo recorrente de confrontos culturais e se configura, assim, como sintomática sob o ponto de vista do embate entre certas instituições de setores sociais, para nos aproximarmos de uma definição feita por Bourdieu (2008). Essa lógica do embate, descrita pelo autor, aplica-se ao ambiente fonográfico quando pensamos na representatividade do público por parte dos artistas e no fato do próprio público assumir para si as disputas entre artistas. Esses atritos aparecem no processo de manifestação e legitimação dessas culturas e indicam, de forma inicial, a que diz respeito cada uma delas.

Se partirmos da cultura pop para analisar tais enfrentamentos, precisamos reconhecer, antes de mais nada, que a palavra “pop” é multifacetária, como alerta Soares (2015), e que pode se referir tanto ao “popular midiático” quanto à “cultura popular” (ou folclórica). Aqui, detemo-nos ao primeiro significado – neste caso, abreviação de popular massivo/midiático –, referente à massificação promovida pelos produtos capitalistas, uma discussão gerada no contexto da “pop art”, surgido na década de 1950 nos Estados Unidos e no Reino Unido. É nesse contexto que surge a aproximação da cultura pop ao que se costuma chamar de pastiche ou, em suas origens, *kitsch* (SOARES, 2015, p.20).

Na contramão, estariam o rock e sua cultura, associados a um ideal de autenticidade ou originalidade, que não vem ligado à lógica da massificação, mas sim, diz respeito a uma insatisfação com uma série de condições, às quais a cultura pop não se dedicaria. Sarlo (1997) explica essa acepção ao dizer que o rock exerceu papel superior ao de ser apenas uma música, encontrando vigor na força de uma contracultura que percorreu a vida cotidiana. Sustentada pela música, mas graças a seu poder de identificação fora dela, essa cultura rock “[...] definiu os limites de um território onde houve mobilização, resistência e experimentação” (SARLO, 1997, p.34-35).

Além de demonstrar a relação do rock com a noção de rebeldia, a autora também se encarrega de falar da convivência direta com o pop ao dizer que

O rock cumpriu um de seus destinos possíveis: deixou de ser um programa para transformar-se num estilo. A expansão tardia do rock na cultura juvenil menos rebelde acompanha a reciclagem de mitos românticos, satânicos e excêntricos. Como estilo, o mercado recorre a ele, saqueia seus pais fundadores, subtrai o que neles havia de música pop. Esse movimento de assimilação, aliás, não é novo: inscreve-se como uma forma de circulação do rock desde o começo. Irmãos e

inimigos, o rock e o pop marcharam por caminhos cruzados, inclusive nos momentos de maior qualidade estética. Por isso, hoje, tudo pode ser remetido ao rock, na medida em que este se tornou um filão da cultura moderna, e com o desaparecimento de seus aspectos subversivos após a morte de seus heróis ou na emergência de discursos mais piedosos (ecologistas, naturalistas, espiritualistas, *new age*) adotados pelos remanescentes. (SARLO, 1997, p.35, grifo no original)

Portanto, pop e rock não estão dados isoladamente. O embate entre os dois é característico da disputa a que nos referimos nesta seção, podendo dar-se, em certa medida, na apropriação de elementos do rock por parte do pop. Tal movimento acaba, segundo Sarlo, por exprimir um caráter de reciclagem do pop, denunciando sua face *kitsch* e imergindo numa reprodutibilidade que pode esvaziar o próprio sentimento presente na cultura rock, retomando, em outra apreensão, o que foi pensado no contexto da “pop art”. Ressaltamos que essa associação não é única e não acontece via de regra. É impossível estabelecer uma teoria de relação entre rock e pop, mas, enquanto elementos opostos, destacamos esta possibilidade de apropriação dentro da indústria fonográfica como ação mercadológica por assim entendermos e definirmos, mais tarde, a canção *Heroin*, de Lana Del Rey.

Se voltarmos a Bourdieu (2008), apresentado mais cedo para iniciar a discussão sobre o embate entre culturas ou campos de produção cultural, como o autor define, perceberemos uma explicação semelhante à colocada por Sarlo (1997) e Soares (2015). Quando evocamos os conceitos de *pureza* e *vulgaridade*, podemos fazer a associação entre a música e a cultura rock à autenticidade a partir de uma força ou linha de frente de um movimento de reação, de contracultura, caminhando para uma ideia de pureza. Não se trata de dizer que o rock é puro, erudito, mas de perceber esse direcionamento à medida que o pop, quando o copia ou dele se apropria – seja qual for a finalidade –, aproxima-se do *kitsch* por não ser “original” e se encaminha para uma noção de vulgar, ocupando o lugar que lhe foi atribuído no campo de produção da indústria cultural (BOURDIEU, 2007 e 2008).

Rock e pop estão situados, num dado momento, em campos distintos. Ainda assim, seria ilusório pensar que somente o pop pode integrar uma cultura popular massiva. Rock e pop, duas linguagens estéticas inter-relacionadas, sofrem de um mesmo mal:

Correndo o risco de parecer adaptar-se aos “efeitos fáceis” estigmatizados pelo “gosto puro”, seria possível mostrar que toda a linguagem da estética está confinada em uma rejeição de princípio do *fácil*, entendido em todos os sentidos

atribuídos a esta palavra pela ética e estética burguesas; que o “gosto puro”, puramente negativo em sua essência, tem por princípio a *aversão*, frequentemente designada como *visceral* (“faz adoecer” e “provoca vômitos”), por tudo o que é “fácil”, como se diz de uma música ou de um efeito estilístico... A rejeição do que é fácil no sentido de simples, portanto, sem profundidade, e “barato”, já que sua decifração é cômoda e pouco “dispendiosa” do ponto de vista cultural, conduz naturalmente à rejeição do que é fácil no sentido ético e estético, de tudo o que oferece prazeres *imediatamente acessíveis* e, por conseguinte, desacreditados como “infantis” ou “primitivos” (por oposição aos prazeres adiados da arte legítima). (BOURDIEU, 2008, p.449, grifos no original)

Posto isso, fica subentendido que, para escapar do julgamento, todo ato de produção cultural carrega consigo a afirmação de sua pretensão à legitimidade cultural (BOURDIEU, 2007, p.108), e que a preocupação com esses atos deve ocorrer por meio do desejo de combate ao entretenimento esvaziado, visto que

O gosto puro rejeita exatamente a violência a que se submete o espectador popular (pensa-se na descrição que Adorno faz das músicas populares e de seus efeitos); ele reivindica o respeito, o distanciamento que permite manter à distância. Sua expectativa é a de que a obra de arte, finalidade sem outro fim além de si mesma, trate o espectador em conformidade com o imperativo kantiano, ou seja, como um fim e não como um meio. Assim, o princípio do gosto puro nada é além de uma rejeição ou, melhor ainda, de uma *aversão*: aversão pelos objetos que impõem à fruição, assim como aversão pelo gosto grosseiro e vulgar que se compraz com essa fruição imposta. (BOURDIEU, 2008, p.450, grifo no original)

Quando se fala em violência, fala-se no sentido do grosseiro, na ausência de uma ideia convencionada de qualidade estética e profundidade cultural, isto é, profundidade discursiva (crítica) e estilística. O que buscamos perceber aqui não se prende a delimitar campos de produção; trata-se da manifestação do rock enquanto elemento de contracultura (com destaque para a noção de rebeldia, ainda que dentro da indústria, em rejeição a ela ou não) e do pop em sua apropriação popular massiva/midiática, que se vale do rock por uma intenção específica, na qual pode prevalecer a valorização da mercadoria, mas não necessariamente sua qualidade e autenticidade.

Tampouco podemos afirmar simplesmente que, quase em efeito natural, o sucesso comercial esvazia culturalmente determinado objeto ou mercadoria. Cabe aqui pensarmos o que é, de fato, “fácil”, e a finalidade desse conceito e de uma mercadoria específica. No papel primeiro – e explícito – de mercadoria, *Heroin*, de Lana Del Rey, ocupa seu lugar na vida em sociedade ao trazer para si elementos do cotidiano, imagens de uma época e

simbologias de uma geração, ações verificadas na letra da música, o que abordaremos futuramente.

Cena rock: relações entre cultura e contracultura

Já fizemos rapidamente o uso do termo “cena” para designar um espaço de produção cultural e chancela de determinado gênero ou cultura em dada situação e, com isso, ilustrar o embate entre rock e pop. Entretanto, para falarmos da cena rock de um período, é necessário voltarmos ao significado do termo, de modo a elucidar melhor o que se manifesta por trás disso. Recorremos a Straw (2013, p.12), que determina o conceito de “cena” como a designação de certos “[...] conjuntos de atividade social e cultural sem especificação quanto à natureza das fronteiras que os circunscrevem”, e ressalta que as cenas podem ser distinguidas sob várias formas, entre elas a distinção do gênero de produção cultural que atribui coerência a elas.

Como “cena rock dos anos 1980 e 1990”, estamos entendendo o espaço que as bandas Mötley Crüe e Marilyn Manson – acionadas na música *Heroin* – e seus artistas ocupam no sentido de carregar e manifestar o que chamamos, numa rápida percepção, de cultura rock. E, mais uma vez, não só do rock enquanto gênero musical associado a uma ideia de autenticidade, mas sim, um emblema ou sentimento de uma cultura “rebelde” ou contracultura, ainda que não possamos desconsiderar a presença dessas bandas dentro do próprio espaço da indústria cultural.

Longe de nos aprisionarmos em definições canônicas de cultura e contracultura, buscamos perceber quais problematizações surgem a partir dos contrastes que se verificam em tensionamentos de ideias gerais dos dois conceitos; por exemplo, como cultura e contracultura se comportam na polarização rock *versus* pop, principalmente quando consideramos tais cenas como chaves de identificação de um público e como elementos de divisão de objetos também situados nessas complexidades ou ramificações. Cultura e contracultura explicitam uma relação de interdependência conflitante e bélica, dando vida a uma disputa de superioridade de poder, traduzida, grande parte das vezes, na dominação praticada por uma retórica mercadológica.

Surge, nesse sentido, o debate entre incluídos e excluídos, intensificado na polêmica da chamada “nova ordem mundial” – protagonista da virada da década de 1980 para 1990 –, seja a partir de uma suposta vitória simbólica do capitalismo com o fim da Guerra Fria, seja a partir de uma hipótese de governo com controle nas mãos do

imperialismo de uma elite *globalista*. A oposição a essa ordem é um dos cerne do movimento de contracultura de que falamos aqui.

Essa oposição aos ditames de uma ordem do capital já estava posta na discussão contra a tecnocracia – um território de embate ou ação da contracultura –, levanta Roszak (1972). É daí que começa a se desvelar uma série de conflitos, como o que existe por trás do possível esvaziamento da discussão temática de um artista à medida que este passa a ser incorporado e financiado pelo capital na figura da indústria cultural, do mercado fonográfico.

Mais ainda, a tentativa de esvaziamento de um movimento, gênero ou de uma cena enquanto crítica social latente, como feito com o rock quando fora das rédeas do “mercado” e presente na figura de jovens, a quem se atribui, por parte desta mesma “crítica social significativa” (ROSZAK, 1972, p.15), a competência de servir de sustentáculo e paladino da mudança, do embate, do agir e correr riscos, especialmente na vanguarda do conflito geracional – materializado, em suma, na imagem do filho rebelde.

Vingou a ideia da contracultura como resultante do confronto entre a perspectiva juvenil e a cultura – tomada como doença, como destaca Pereira (1986) –, mas o desencanto como insucesso da contracultura acabou por seguir caminho semelhante e também sobressai. Se, por um lado, a contracultura, no mito da liberdade, valeu-se – e ainda o faz – da resistência em seus mais variados significados e formas (o desbunde³ é um exemplo), por outro, a contracultura também experimentou o desencanto e fez dessas mesmas formas de resistência a sua válvula de escape.

A cultura vista como doença – a cultura midiática, massiva –, no auge de sua virtuosidade massificadora e hegemônica, olhou para a contracultura e a vestiu com a fantasia de “praga da modernidade”. O ideal libertário e revolucionário assumiu para si a faceta do desalento, cantada pelo ex-Beatle John Lennon no começo da década de 1970, alimentando uma ideia de sonho sempre inalcançável, isto é, desconstruindo a utopia de antes: “o sonho acabou” (PEREIRA, 1986, p.31). E as décadas seguintes não se livraram disso. Nos anos 1980 e 1990, a música continuou a vestir esse semblante.

³ Segundo o escritor e pensador da contracultura Luiz Carlos Maciel, em entrevista à SescTV (2016), desbunde se trata de uma descoberta radical de sua geração que consistia em não ser preciso viver como todo mundo, dentro das regras estabelecidas no convívio social. Para ele, outra coisa mais fundamental que seguir as regras era a liberdade humana, manifestada, entre outras ocorrências, por meio de ações que fugiam ao estabelecido. Entre os “epicentros” do desbunde, destacam-se: no final dos anos 1960, o Festival de Woodstock (1969); e, já no começo dos anos 1970, no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, o Pier de Ipanema, ou melhor, “[...] a praia hippie de Ipanema, um grande *underground* a céu aberto...” (CASTRO, 1999, p.298 apud FERNANDES, 2013, p.150, grifo nosso).

Anos 1980 e 1990: a reafirmação do desencanto?

O sentimento de desalento com o rock e a contracultura são relevantes ao situarmos os anos 1980 como a ressaca dos 70, e os anos 1990 como a ressaca dos 80. A desilusão inserida no passar dos anos deu o tom do questionamento com a contracultura e reconfigurou a utopia, transformando-a numa impossibilidade. Os jovens, membros de um movimento que pretendia romper com a noção vigente em décadas, acabaram por não conquistar esse ideal. Nesse caminhar, a falta de avanços sociais e de resolução das questões próprias de cada tempo marcaram o descontentamento, sobretudo nos momentos de predominância de governos conservadores no mundo, que retiraram direitos antes assegurados.

Podemos tomar o fim da Guerra Fria como ponto crucial de imbricação entre as duas décadas e embate entre polos distintos, bem como um momento propício para a intensificação do sentimento de desalento. Se, a princípio, a queda do Muro de Berlim pode significar a rejeição de uma sociedade a se submeter a vontades de formas de governo ideologicamente opostas ou a rejeição a um poderio autoritário, a suposta vitória do capitalismo a partir das ruínas do socialismo soviético e a lógica da “nova ordem mundial” podem dar uma ideia de controle por parte de um mesmo grupo hegemônico.

É nesse sentido que podemos situar também, em épocas distintas, movimentos organizados ou não que assumem para si a face do combate contra uma ordem estabelecida, almejando a conquista de mais direitos e a liberdade. A arte, vinculada ou não a uma militância, é capaz de exercer esse papel ao vestir as dores de um ideal ainda não conquistado. Referimo-nos, por exemplo, ao movimento encarnado pela cultura rock, descrito anteriormente por Sarlo (1997), e, mais tarde, a um papel semelhante desempenhado pelo rap ao se destacar, sobretudo nos anos 1990, no Brasil e no mundo, como voz ruidosa e indômita das periferias.

Ainda que percebamos tal movimentação em uma banda de rock ou rap durante recorrências a um ato que se trata como desbunde, por exemplo, não significa dizer que se trata de uma reação organizada, mas é, antes disso, uma reação politizada, mesmo individualmente, na busca pela liberdade de si mesmo, sem as amarras impostas pelos ditames regimentados. O uso de drogas, sobretudo alucinógenas, significou, para uma geração da contracultura, conforme Luiz Carlos Maciel, a necessidade de libertar o sujeito dos condicionamentos vigentes na sociedade. Isso, por outro lado, é visto por quem não se vale dessa contracultura como um vilipêndio ao desejo ou direito à vida. Na visão da

contracultura, em contrapartida, esses indivíduos terminariam por negar a mediocridade da própria vida, sendo incapazes de percebê-la como commodity e nunca pertencente a eles mesmos. O desbunde por um fim próprio ou, antes disso e tão somente, o desbunde pelo desbunde é um ato visto como “barbárie”, mas surge em reação à barbárie organizada – chamada normalidade – que é imposta pela ideologia do capital.

Essa lógica nos leva a uma ideia de postura *outsider* como elemento inerente à contracultura. Mais do que a definição de Becker (2008) para o termo *outsider*, a apreensão que fazemos aqui acerca desse conceito se refere a ele como elemento fomentador de um movimento de contracultura referente a uma época. Usamos o termo por conta da “classificação” que foi atribuída a determinadas bandas e atitudes a elas referentes – quebra de regras – e contempladas na canção de Lana Del Rey.

Novamente, não falamos aqui de um movimento *outsider* organizado, mas de indivíduos que manifestam, à sua maneira, a seu modo de (des)organização, um sentimento de rejeição a determinadas normas de vivência e comportamento, ditas como aceitáveis e para serem seguidas, como elucidamos neste trabalho. Reforçamos, assim, a ideia de que não se trata de dizer se as bandas acionadas por Lana são pertencentes à contracultura ou não, mas de perceber suas ações *outsiders* e o que isso convoca.

Tampouco se trata de perceber apenas se estamos falando da cultura rock em sua autenticidade ou cooptada por uma ação de mercado – ou seja, se mergulham em um ambiente *mainstream*⁴ ao entrarem no circuito das *majors*⁵. Buscamos perceber como os tensionamentos até aqui elaborados são suscitados pela apreensão que Del Rey faz da figura das bandas Mötley Crüe e Marilyn Manson, presentes em sua canção *Heroin*, e de um contexto histórico e sociocultural dos anos 1980 e 1990, no intuito de aproximar sua obra dessa lógica de cultura rock e de reforçar o que a artista propõe como cena rock dos referidos anos em sua música, valendo-se de situações ocorridas com as bandas naquele momento, da conjuntura musical desses grupos e servindo-se, também, de condições, acontecimentos e sentimentos do próprio período.

⁴ Pode ser traduzido para a língua portuguesa como “fluxo principal”. Trata-se de uma concepção de valor da música que “[...] abriga escolhas de confecção do produto reconhecidamente eficientes, dialogando com elementos de obras consagradas e com sucesso relativamente garantido. Ele também implica uma circulação associada a outros meios de comunicação de massa, como a TV (através de videocliques), o cinema (as trilhas sonoras)...” (CARDOSO FILHO; JANOTTI JUNIOR, 2006, p.8). Dessa maneira, chama-se de *mainstream* um produto fruto do circuito do campo de produção da indústria cultural, do entretenimento, do *establishment* da música neste caso, com circulação ampla, de grande disponibilidade comercial (fácil acesso) ao público.

⁵ Como são chamadas as gravadoras que compõem o oligopólio da indústria fonográfica.

“Dreaming about heroin”⁶

A apropriação que Lana Del Rey faz da cultura rock perpassa todo o trabalho da artista e traz referência a vários anos, como destacamos no início deste trabalho. Em *Heroin*, faixa de número 14 do álbum *Lust For Life* (2017), o destaque fica para a cena rock dos anos 1980 e 1990. A canção se torna pulsante ao evidenciar traços de um mal-estar vivenciado nas duas décadas, daí o enfoque dado neste trabalho. O eu-lírico ou narrador da canção é uma personagem aparentemente feminina e fã de bandas como Mötley Crüe e Marilyn Manson, que parece viver os mesmos dilemas das bandas, parece compartilhar daquele sentimento de desencanto e desalento que afeta a contracultura, e que vive um descontentamento com a vida ao retratar versos desgostosos com o processo de relação com amigos, de amadurecimento e de relação com os próprios fatos que foram acontecendo na vida, que levaram a personagem e seu suposto companheiro a fazerem uso de heroína e se tornarem dependentes de medicamentos, mais tarde.

Sobre a ambientação da música, já no trecho inicial da canção, quando Lana canta “*Topanga is hot tonight / The city by the bay / Has movie stars and liquor stores / And soft decay*”⁷, vemos a menção a Topanga Canyon, na Califórnia, palco cultural para muitos artistas, como Etta James, Neil Young e The Beach Boys. Especula-se que uma estrada do local, caracterizado como boêmio, também tenha servido de inspiração para uma composição de Jim Morrison, da banda The Doors, ídolo do rock e da contracultura da década de 1960, lembrado por uma personalidade *outsider*. Topanga também foi palco, nos anos 1960, para o primeiro assassinato cometido pela seita “Família Manson”, liderada por Charles Manson, ex-músico e compositor falecido em 2017. Entre suas profecias, ele pregava que a música *Helter Skelter*, da banda The Beatles, anunciava uma guerra racial apocalíptica. A canção, regravada por Mötley Crüe, é tida por muitos como uma das primeiras músicas de *heavy metal* e *hard rock* da história, senão a primeira.

A primeira morte cometida pela Família Manson foi do professor de música Gary Hinman. Manson acabou por se tornar muito recorrente na cultura pop como representação do mal, servindo de inspiração para dar nome à banda Marilyn Manson, uma junção de Marilyn Monroe e Charles Manson, ícones *outsiders* dos anos 1960 – cada

⁶ Tradução livre: “Sonhando com heroína”, trecho da letra de *Heroin*, de Lana Del Rey.

⁷ Tradução livre: “Está quente em Topanga esta noite / A cidade ao lado da baía / Onde há estrelas de cinema e lojas de licor / E uma suave decadência”.

qual a sua maneira. Segundo Brian Hugh Warner, vocalista da banda, que adotou o mesmo nome artístico do grupo, esta junção artística representa um dualismo perturbador. O cantor é visto como uma figura de personalidade sombria e escandalosa, dada a usar roupas e maquiagens extravagantes e com aparência de “possuído pelo mal”.

Ao cantar o verso “*Manson’s in the air*”⁸, em *Heroin*, Lana traz uma espécie de ambiguidade. Num primeiro momento, a cantora falaria da banda formada nos anos 1980, que viveu uma fase de apogeu na década seguinte e com a qual a artista gravou um vídeo, em que aparece sendo estuprada – as imagens foram descartadas por conta da má repercussão, mas seguem disponíveis na internet. A ambiguidade de que falamos se completa em: “*And all my friends have gone / ‘Cause they still feel him here / I wanna leave / I’ll probably stay another year / It’s hard to leave / When absolutely nothing’s clear*”⁹. Nesse trecho, Lana indica que o Manson do verso anterior é Charles e fala da impossibilidade de se entender um *outsider* (infrator, criminoso) como ele, do desejo de afastamento, do medo e rejeição que esse indivíduo provoca nos outros próximos a ele.

Mais tarde, a personagem da música se coloca no papel de *outsider*: “*It’s hot, hot / Something ‘bout the city / Don’t know what it is / It make’s my head get crazy / Oh, makes me feel like I can change / Oh, all of my evil ways and shit / I’d be lying if I said I wasn’t sick of it*”¹⁰. A narradora se sente “estragada” e fala de uma afetação na cidade que pode corrigi-la. Há um esgotamento com a vida e com os próprios “defeitos” do ser.

Dessa forma, Topanga seria um local contaminado pelo estranhamento: “*It’s fucking hot, hot / Winter in the city / Something ‘bout this weather / Made these kids go crazy / It’s hot even for February / Something ‘bout this sun / Has made these kids get scary / Oh, writing in blood on my walls / And shit / Like, oh, my God / Dripping off from the walls into the ducts / And shit*”¹¹. Há, nesse sentido, algo errado desde o clima e o Sol, isto é, há algo de errado naquilo que é visto como ordem natural das coisas e na contradição provocada por Manson – o assassino e a banda, reflexos dessa adversidade.

⁸ Tradução livre: “Manson está no ar”.

⁹ Tradução livre: “E todos os meus amigos foram embora / Porque eles ainda o sentem aqui / Eu quero ir embora / Eu provavelmente ficarei mais um ano / É difícil ir embora / Quando absolutamente nada está claro”.

¹⁰ Tradução livre: “Está quente / Algo nesta cidade / Não sei o que é / Faz minha cabeça enlouquecer / Faz com que eu sinta que possa mudar / Todos os meus hábitos ruins e merdas / Eu mentiria se dissesse que não estava cheia disso”.

¹¹ Tradução livre: “Está quente ‘pra’ caralho / O inverno nesta cidade / Algo neste tempo / Fez as crianças enlouquecerem / Está quente até mesmo ‘pra’ fevereiro / Algo neste Sol / Fez as crianças ficarem assustadoras / Oh, escrevendo com sangue nas minhas paredes / E essas merdas / Tipo, ai, meu Deus / Escorrendo das paredes para dentro dos dutos / E essas merdas”.

Entretanto, a narradora, já mais velha naquele trecho da canção, reage de forma diferente à das crianças (espírito da juventude, da contracultura), falando de efeitos diferentes causados pela afetação na cidade e indicando, até mesmo, um possível embate geracional.

Em oposição a Topanga, a Lua seria um local livre, para onde a personagem seria transportada ao usar heroína: “*I’m flying to the moon again / Dreaming about heroin / How it gave you everything / And took your life away*”¹². A presença da droga e a composição do refrão levaram, na internet, a uma associação com a modelo Gia Carangi (1960-1986), outro ícone de contracultura. O canal Just Some Videos, do *YouTube*, fez uma edição¹³ da música com cenas do filme *Gia – Fama e Destruição* (1998), no qual a atriz Angelina Jolie retratou a vida da modelo viciada em heroína e falecida aos 26 anos, após complicações devido a seu estado de saúde debilitado por conta do vírus HIV.

O verso sobre heroína vem justamente após Lana acionar na canção a banda Mötley Crüe e falar da derrocada do grupo, chancelando o mal-estar dos anos 1980 e 1990, épocas de ascensão e crise da banda de *glam metal* e *heavy metal*. Histórias contadas na biografia *The Dirt*, assinada pelos músicos do conjunto e pelo jornalista Neil Strauss, e outros casos divulgados na mídia dão conta de acontecimentos como overdose de heroína pelo baixista Nikki Sixx, vício do vocalista Vince Neil em álcool e sexo, além de fatos que incluem semanas sem banho e orgias com *groupies*¹⁴.

Mötley Crüe teve hiatos ao longo da carreira, antes de encerrar as atividades em 2015. No fim dos anos 1990, após término de contrato com a gravadora Elektra Records, o grupo criou um selo independente. O desarranjo provocado pela rebeldia, próprio de uma postura nem sempre condizente com o mercado fonográfico, assim como no cinema ou na televisão, fez, entretanto, com que esses indivíduos fossem ovacionados por conta das ocorrências de devastação em suas vidas e, com isso, não fossem colocados à margem da cena que ocupavam.

O trecho “*Life rocked me / Like Mötley / Grabbed me by the ribbons in my hair / Life rocked me, ultra-softly / Like the heavy metal that you wear*”¹⁵, entoado em *Heroin*,

¹² Tradução livre: “Eu estou voando para a Lua novamente / Sonhando com heroína / Como ela te deu tudo / E tomou sua vida”.

¹³ Edição completa do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=P5sWiNJdhmc>.

¹⁴ Termo difundido nos anos 1960, usado para designar garotas que buscavam envolvimento emocional e/ou sexual com integrantes de bandas musicais, sobretudo de rock.

¹⁵ Tradução livre: “A vida me abalou / Como fez a Mötley / Me agarrou pelas fitas do meu cabelo / A vida me abalou, ultrassuavemente / Como o *heavy metal* que você estampa”.

é simbólico ao representar esse momento em que a banda se vê desgastada, até mesmo por conta de uma imagem *outsider* usada à exaustão. Existe, nesse sentido, uma ideia de ataque à juventude (manifestada pelo eu-lírico) e de destruição de seus sonhos, reforçada nos anos 1990 com um distanciamento cada vez maior da retórica da utopia alimentada pela contracultura e presente no rock, seja esse ataque praticado pela cultura dominante, seja praticado pela vida, em amplitude maior.

A heroína, presente em Mötley e *Heroin*, carrega a necessidade de sobrevivência, a rejeição ao que foi imposto e o desejo de libertação, fazendo com que a utopia, já que inalcançável, seja vivenciada num momento de *vibe* ou *onda* durante o uso da droga. A exemplo do que afirmou Luiz Carlos Maciel, Sarlo (1997) confirma esse status da droga – não somente a heroína – ao dizer que ela, de um modo geral, “[...] foi parte da cultura do rock e, no interior dela, adquiriu um caráter de reivindicação pública e de fronteira transitável” (SARLO, 1997, p.35). O mesmo status é transferido depois para as drogas legalizadas, os medicamentos. No verso “*Taking all my medicines / To take my thoughts away*”¹⁶, o desejo de esquecimento da vida que ainda não deu certo é justificado porque “*The facts of life / Can sometimes make it hard to dream*”¹⁷.

Trazendo para um campo mais brasileiro, os trechos acima poderiam ser traduzidos por “Eu vou pagar a conta do analista / ‘Pra’ nunca mais ter que saber quem eu sou”, versos de Cazusa na canção Ideologia (1988). A vergonha com o desencanto e com o sentimento do mundo sem correção mostram que eles são pertencentes ao período compreendido entre 1980-1990, contaminado pela desilusão dos anos anteriores, ou seja, pela sensação de que o sonho já havia acabado, desde muito antes.

Longe da pretensão de dizer que a canção de Lana tenha sido influenciada pela letra de Cazusa e de que os dois artistas estejam situados em um mesmo posicionamento da indústria fonográfica, o que colocamos em tensionamento é a percepção de que as duas letras dizem de uma mesma desordem e insatisfação com a vida, de um mesmo contexto histórico e sociocultural mundial. Ao identificarmos, por fim, a presença de “o sonho acabou” em *Heroin*, reconhecemos novamente uma temática da cultura rock e da contracultura contida na obra da nova-iorquina.

¹⁶ Tradução livre: “Tomando todos os meus remédios / Para me livrar dos meus pensamentos”.

¹⁷ Tradução livre: “Os acontecimentos da vida / Podem fazer com que sonhar seja difícil às vezes”.

Considerações finais

O interesse de Lana Del Rey em assumir um semblante com afetações oriundas da cultura rock como um todo fica evidente na cena apresentada na letra de *Heroin*. Muitos dos elementos citados atravessam gerações do rock e se tornam característicos de sua cultura como personificação e simbologia da contracultura, transcrita na rebeldia enquanto forma de sobrevivência e representatividade. Ao abordar os anos 1980 e 1990 da forma como faz em *Heroin*, Lana idealiza o rock e sua cultura, numa espécie de “o rock sempre será e deve ser assim, visto que, para mim, foi assim até agora”.

Vale ressaltar que não fomentamos uma rejeição ao rock ou ao pop enquanto componentes da cultura popular massiva/midiática. Procuramos tensionar disparidades que surgem nessas complexidades da cena rock dos anos 1980 e 1990 – enquanto “acontecimento” mediado por Del Rey – e da cena fonográfica que diz respeito a Lana. Não buscamos, também, dizer que a cantora e sua obra são “fáceis”, grosseiras, vulgares ou culturalmente esvaziadas, configurando-se como produtos de entretenimento, apenas e essencialmente. Apesar disso, preocupamo-nos em enxergar a canção como mercadoria para, a partir daí, tentarmos desvelar as finalidades de seu discurso – haja vista sua inserção social –, comportando-se como um instrumento que estabelece diálogos com fãs das bandas acionadas e/ou indivíduos imersos em um período geracional específico.

A apropriação que Lana faz do rock abre espaço, paradoxalmente, para que se pense o pop de forma descolada de outros gêneros e culturas – algo que não propusemos aqui –, isto é, pensar o pop ao ameaçar encerrar-se em si mesmo (início de uma pretensão à legitimidade cultural), ainda que ao usar elementos ditos como pertencentes a outras culturas. Hall (2003) evoca essa questão ao abordar o perigo contido em se pensar formas culturais em uma noção de completude, visto que assim tendemos a encará-las como “[...] algo inteiro e coerente ou inteiramente corrompidas ou inteiramente autênticas, enquanto que elas são profundamente contraditórias...” (HALL, 2003, p. 255-256).

Aplicamos as proposições do autor à cultura popular massiva porque nos levam a pensar em conceitos de hibridação, mais do que pensar somente em estratégias de reciclagem (SARLO, 1997). As proposições de Hall trazem, na discussão de mescla, aspectos sobre apropriações entre campos de distinção cultural (BOURDIEU, 2007 e 2008), as quais podem dar-se por embate e saqueio – a reciclagem não deve ser ignorada –, por culto à ideologia e por outras maneiras. As complexidades entre interpretações e formas culturais são como elas próprias: múltiplas, e não se submetem a teorias.

Referências bibliográficas

BECKER, Howard Saul. **Outsiders**: estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

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

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JUNIOR, Jeder. **A música popular massiva, o mainstream e o underground**: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Brasília, 2006. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/135847183541906959812358726193241717070.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2018.

FERNANDES, Cíntia S. Dinâmicas e Processos de Ressignificação na Cidade do Rio: a cena jovem no Arpoador. In: PEREIRA DE SÁ, Simone; JANOTTI JUNIOR, Jeder (orgs.). **Cenas Musicais**. Guararema, SP: Anadarco, 2013, p.143-163.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

LETRAS DESBUNDADAS. **Super Libris**. São Paulo: SescTV, 12 abr. 2016. Programa de TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6bee3y-2sI4>. Acesso em: 29 mar. 2018.

PEREIRA, C. A. M. **O que é contracultura**. São Paulo: Nova Cultural; Editora Brasiliense, 1986.

ROSZAK, Theodore. **A Contracultura**: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Petrópolis: Vozes, 1972.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna**: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

SOARES, Thiago. Percursos para estudos sobre música pop. In: PEREIRA DE SÁ, Simone.; CARREIRO, Rodrigo.; FERRARAZ, Rogério (orgs.). **Cultura pop**. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015, p.19-33.

STRAW, Will. Cenas Culturais e as Consequências Imprevistas das Políticas Públicas. In: PEREIRA DE SÁ, Simone; JANOTTI JUNIOR, Jeder (orgs.). **Cenas Musicais**. Guararema, SP: Anadarco, 2013, p.11-23.