

O CORPO SOCIAL FEMININO NOS VIDEOCLIPES DE LANA DEL REY¹

Luan Cruz dos Santos (UEA)

Prof. Me. Elaine Pereira Andreatta (Orientadora)

RESUMO: Este artigo tem como objetivo analisar a representação feminina nas protagonistas dos clipes musicais da cantora norte-americana Lana Del Rey. Para isso, é feito um percurso histórico pela teoria feminista para compreender o corpo social feminino a partir de conceitos que compõem a ordem compulsória de gênero/sexo/desejo propostos por Judith Butler (1990), bem como a subversão desse sistema e os atos performativos do sujeito, que criam estereótipos atribuídos pela sociedade. Estes são observados em diálogo com os videoclipes da cantora e colocam em evidência a sua relação inicialmente despreziosa sobre o feminismo. Em seguida, compreendemos o videoclipe como gênero discursivo a partir de Thiago Soares (2012). Por fim, o videoclipe de *National Anthem* é analisado discutindo categorias de análise provenientes da semiótica da imagem e dos estudos cinematográficos a partir de Laurent Jullier e Michel Marie (2009) com foco no nível do plano. Nele, o corpo da mulher e suas performances são percebidos pelas escolhas fílmicas, ao passo que também podem ser vistos na música, mesmo que, por vezes, de forma contraditória, mostrando, assim, duas linguagens que dialogam evidenciando a mesma temática.

Palavras-chave: corpo social; feminismo; videoclipe; Lana Del Rey.

Introdução

Esta pesquisa se justifica por explorar nuances dos estudos feministas que colocam a mulher como protagonista de uma narrativa, levando em consideração a sua representação de acordo com seu papel social ainda estigmatizado nos séculos XX e XXI. Para isso, procura-se identificar a mulher representada em outras linguagens, como a música e a sua apresentação visual, o videoclipe. Nesse sentido, este artigo tem como objetivo analisar a representação feminina nas protagonistas dos clipes musicais da cantora norte-americana Lana Del Rey, uma cantora de popularidade mundial, premiada e reconhecida pela crítica especializada de música do gênero *indie pop*, que exerce influência nos espaços midiáticos em que circula, uma vez que possui muitos seguidores e acaba por ser uma formadora de opinião. Além disso, Lana é uma artista que expõe sua voz feminina e política nas letras de suas músicas, em sua maioria de autoria própria, e nos seus videoclipes, com os quais ela tem envolvimento direto nas produções. Por esse motivo, acredita-se que seja relevante dialogar com as questões feministas e relacionar à música e ao videoclipe, contribuindo, assim, para os Estudos

¹ O presente trabalho será apresentado à banca constituída por Orientador (a): Elaine Pereira Andreatta, Avaliador (a) 1: Claudiana Narzetti Costa, Avaliador (a) 2: Fátima da Rocha Souza, reunida nas dependências da Escola Normal Superior da Universidade do Estado do Amazonas, no dia 14/12, às 10h30min.

Culturais e Linguagem, discutindo categorias de análise provenientes da semiótica da imagem e dos estudos cinematográficos.

O videoclipe é entendido por Thiago Soares (2012, p. 71) como um fenômeno social, em que nele podem ser percebidos ecos de comportamento da juventude, da sociabilidade, da sociedade urbana e da publicidade. Por isso, esta mídia é objeto de estudos de correntes teóricas da contemporaneidade que enxergam nele um ponto de partida para a compreensão das regras que ditam a estabilidade deste como gênero televisivo. É nesse contexto que se torna imprescindível o estudo do videoclipe, que é visto como “um poderoso instrumental para repensar as estratégias de incorporação discursiva e de citação audiovisual” (SOARES, p. 72), discursos estes que acabam trazendo ideologias, como o feminismo e a consciência social. Para que estes sejam percebidos, é essencial recuperar a história e a construção do que hoje é entendido por gênero e sexualidade, além de compreender o conceito de heteronormatividade, as relações de poder entre os sexos e seus papéis sociais – principalmente sobre a categoria mulher – e compreender como suas inscrições corporais e performances são vistas inseridas numa determinada sociedade, que está dentro de uma época e cultura em que elas são reconhecidas sob um ponto de vista também de idade e raça. Esse aporte teórico está fundamentado nos estudos de Adriana Piscitelli (2002), Simone de Beauvoir (1949) e Judith Butler (1990).

Primeiramente, esses conceitos teóricos dos estudos culturais e da Teoria Feminista serão organizados historicamente. Em seguida, será mostrada a relevância e impacto cultural da cantora Lana Del Rey com suas músicas e videoclipes, bem como a sua relação com o feminismo e outras manifestações sociais, e sua função como formadora de opinião. O *corpus* da pesquisa é composto por cinco (5) videoclipes² da cantora Lana Del Rey: *National Anthem* (2012), *Summertime Sadness* (2012), *Ride* (2012), *Ultraviolence* (2014), *White Mustang* (2017) e o curta-metragem *Tropico* (2013), e suas respectivas músicas. Para a análise semiótica das imagens, apenas o primeiro foi selecionado e os demais têm somente suas narrativas descritas a fim de mostrar as representações das personagens femininas protagonizadas pela cantora com os papéis sociais exercidos por cada uma delas.

Para a compreensão do videoclipe, utilizou-se a pesquisa *Videoclipe: o elogio da desarmonia* (2012), de Thiago Soares, o qual se apropria do conceito de gêneros do discurso do filósofo Mikhail Bakhtin para justificar a produção de sentidos do clipe musical na esfera

² Os videoclipes podem ser encontrados na plataforma oficial da cantora no YouTube.

linguística, além do empréstimo de outros conceitos bakhtinianos, como os de polifonia e carnavalização.

Por fim, para identificar as diferentes inscrições corporais e performances presentes em *National Anthem*, será feita a análise semiótica das imagens dos vídeos quanto ao nível do plano, tomando como base as categorias propostas por de Laurent Jullier e Michel Marie no livro *Lendo as imagens do cinema* (2009), a fim de analisar os sentidos produzidos e compreender a linguagem fílmica do vídeo, além de verificar a relação estética com a representação do papel feminino.

1. A história do conceito de gênero e do corpo feminino.

A ideia de corpo social feminino provém de conceitos das teorias feministas. Para compreendê-lo, é preciso fazer um percurso sobre a história do conceito de gênero, que abre as discussões sobre a relação dele com a categoria sexo. Esses estudos partem de importantes autores, como Simone de Beauvoir, Robert Stoller e Gayle Rubin, os quais dão uma abertura para Judith Butler questionar o corpo do indivíduo e a ordem compulsória de gênero/sexo/desejo para, assim, subvertê-los e reconhecer que esses corpos exercem atos performativos que são atribuídos a eles ao estarem inseridos num dado espaço social e histórico. Assim sendo, a pesquisadora brasileira Adriana Piscitelli faz importantes contribuições na organização histórica do gênero e na discussão de estereótipos atribuídos às mulheres.

A partir da década de 1930, difundiu-se o conceito de papel social, o qual diz que um indivíduo deve exercer uma função na sociedade, desempenhando papéis (PISCITELLI, 2002, p. 127). Este conceito vai estar relacionado não somente à idade, como também ao sexo, que indica papéis sexuais exercidos pelos homens e pelas mulheres. Ou seja, há um “papel masculino” e um “papel feminino”, construídos na sociedade, a serem desempenhados culturalmente.

Segundo Piscitelli (2002, p. 119), “quando as distribuições desiguais de poder entre homens e mulheres são vistas como resultado das diferenças, tidas como naturais, que se atribuem a uns e outras, essas desigualdades também são ‘naturalizadas’”. Seguindo o pensamento sobre essas relações desiguais na atuação social de homens e mulheres, a filósofa e escritora francesa Simone de Beauvoir, publicou o livro *O segundo sexo*, em 1949. Na obra, a autora enfrentou os aspectos sociais que inferiorizavam as mulheres, contestou a dominação

masculina e dizia que não somente uma reformulação das leis era necessária, mas também combater o conjunto de elementos que impediam a autonomia das mulheres, apresentados dessa forma por Piscitelli (2002, p. 131):

a educação que preparava as meninas para agradar aos homens, para o casamento e a maternidade; o caráter opressivo do casamento para as mulheres, uma vez que, em vez de ser realizado por verdadeiro amor, era uma obrigação para se obter proteção e um lugar na sociedade; o fato de a maternidade não ser livre, no sentido de que não existia um controle adequado da fertilidade que permitisse às mulheres escolherem se desejavam ou não ser mães; a vigência de um duplo padrão de moralidade sexual, isto é, de normas diferenciadas que permitiam muito maior liberdade sexual aos homens; e, finalmente, a falta de trabalhos e profissões dignas e bem remuneradas que dessem oportunidade às mulheres de ter real independência econômica.

Para Beauvoir (1949), a posição da mulher é uma construção social, ou seja, as questões de dominação não estão ligadas ao corpo feminino, nem à natureza, mas sim aos fatores históricos e culturais. Por esse motivo, a autora vê o espaço social que é ocupado pela mulher modificável, pois é possível mudá-lo à mesma medida que a percepção sobre o que é ser mulher é mudada também. Para verificar a origem das práticas de inferioridade com as quais as mulheres sofriam, inspirada pelo exercício da igualdade dos direitos das mulheres, a autora passou a investigar as raízes culturais dessa desigualdade, levantando categorias e conceitos fundamentais, como os de mulher, opressão e patriarcado. Este último, Piscitelli (2002, p. 132) conceitua como “um sistema social no qual a diferença sexual serve como base da opressão e da subordinação da mulher pelo homem”.

A mulher, por ter a capacidade de gerar um filho, está associada principalmente à maternidade e aos trabalhos domésticos, diferentemente do homem. Essas atribuições de traços e delimitação de espaços de atuação para o homem e para a mulher são principalmente associadas às suas capacidades reprodutivas e partem da discussão do conceito de identidade de gênero, que foi mencionado pela primeira vez em 1963 por Robert Stoller no Congresso Psicanalítico Internacional em Estocolmo. Para ele, este conceito distinguia natureza de cultura, uma estava relacionada às questões biológicas (órgãos genitais) e a outra estava relacionada às questões de aprendizados culturais, que variavam de acordo com o momento histórico, o lugar e a classe social. O produto desses dois fatores definiria as ideias de feminilidade e masculinidade, que diferenciam o que é um homem e o que é uma mulher (PISCITELLI, 2002, p. 123-124).

As feministas da década de 1970 se apropriaram dos conceitos de Stoller, fazendo uma reformulação do conceito de gênero a partir de seus pensamentos. Elas chamaram o biológico de sexo e o caráter cultural de gênero. Além do sexo, também discutiam sobre a possibilidade das classes sociais e as raças estarem associadas a essas questões de desigualdade, pois relacionavam as diferenças produzidas pela cultura à desigualdade sofrida pelas mulheres, relativos à dominação masculina e aos direitos à cidadania, o que fez com que, no final do século XIX e início do XX, as feministas reivindicassem, principalmente, o poder do voto, o acesso à educação e a possibilidade ter posses e bens.

A categoria mulher surgiu do pensamento feminista e contribuiu em termos políticos e até mesmo para o próprio desenvolvimento do conceito de feminismo. Para a teoria, o termo incluía traços biológicos e, também, aspectos sociais, efeitos da dominação masculina. As feministas seguiram o ponto de vista que o relacionamento entre homem e mulher é político, dando um outro sentido a esta palavra que não o de “público”, mas sim ligado às relações de “poder” presentes em todos os aspectos da vida social, nas esferas pública e privada. Posteriormente, as relações de poder entre homem e mulher foram observadas como algo que os diferenciavam e, além de oprimir a mulher, também oprime as pessoas que não se identificam com a heterossexualidade, o que Judith Butler (1990) vai chamar de heteronormatividade.

Piscitelli (2002, p. 137), em um comentário sobre o estudo de Gayle Rubin em 1975, utiliza o conceito de sistema sexo/gênero, dizendo que este está relacionado a “uma sociedade que transforma a sexualidade fisiológica em produtos da atividade humana”, como o casamento. Para ela, a divisão sexual do trabalho para garantir o casamento faz com que ocorra essa oposição entre os sexos. Além disso, a repressão da sexualidade da mulher obrigatoriamente está relacionada ao conceito de heterossexualidade, o que acaba por oprimir também os homossexuais. No entanto, o conceito de Rubin foi extremamente criticado pelos grupos feministas compostos por mulheres negras e de “Terceiro Mundo” por não se sentirem incluídas. Para elas, o gênero não deve ser visto apenas como uma relação de dominação entre homens e mulheres, mas outros fatores também devem ser levados em conta para distinção: classe, raça, nacionalidade e idade. Neste contexto, surgem atribuições à mulher, como “racializada” e “sexualizada”, que são estereótipos que também podem ser usados estrategicamente a favor da mulher.

Angela Davis, filósofa norte-americana, em suas obras *Mulheres, Raça e Classe* (1981) e *Mulheres, Cultura e Política* (1984), contribui para os estudos feministas ao tratar

questões da mulher em situações de opressão nos vieses sexistas, raciais e sociais sob a perspectiva de mulheres negras. Além disso, a obra de 1984 traz temáticas das mulheres, a busca por igualdade e paz, questões internacionais, além de educação e cultura por meio de dados históricos e estatísticos sobre as condições de mulheres negras inseridas nas classes trabalhadoras dos Estados Unidos. Os estudos da autora são importantes para a identificação dos estereótipos atribuídos à mulher.

O estereótipo de *racializada*, segundo Piscitelli (2002, p. 142), aplica-se a mulheres que são percebidas e marcadas por uma cor que as coloca em um lugar inferior a outra raça. Já o estereótipo de mulher *sexualizada* é descrito como “pessoas que tendem a agradar os homens mediante o sexo, às vezes como prostitutas, o que as posiciona em uma relação de desigualdade” diante de outras mulheres e de inferioridade diante dos homens. A autora também levanta um questionamento sobre essa “articulação entre diferenças de gênero, nacionalidade, classe social, raça e idade”. Todo esse processo não deve ser visto apenas como uma expressão de dominação masculina, porque as mulheres também podem usar estrategicamente os estereótipos que lhes são atribuídos a favor de seus objetivos.

Com o passar dos anos, o conceito de gênero passou a ser questionado devido aos interesses de intersexos, transexuais e travestis. Inicialmente, segundo Piscitelli (2002, p. 143), “o gênero era percebido como cultural e portanto variável e flexível. Mas o sexo, alocado na natureza, era considerado como algo fixo”. Baseada na existência de corpos que confundiam uma ordem compulsória heterossexual, Judith Butler (1990, p. 25) traz a seguinte discussão sobre sexo e gênero:

O gênero não deve ser meramente concebido como inscrição cultural de significado num sexo previamente dado (uma concepção jurídica); tem que designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos. Resulta daí que o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual “a natureza sexuada” ou “um sexo natural” é produzido e estabelecido como “pré-discurso”, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura. (...) Essa produção do sexo como pré-discurso deve ser compreendida como efeito do aparato de construção cultural que designamos por gênero.

Para Butler, a ordem de sexo/gênero/desejo parte de uma ideia heteronormativa, tendo como base as ideias de aparência, comportamento e atração heterossexuais. Mesmo assim, as outras classificações não devem ser vistas como meras ramificações, mas sim como uma diversidade de corpos que coexistem no mesmo espaço. Assim, temos um sexo que representa

a parte natural, biológica (diferença entre genitália masculina e feminina), que exige um gênero (aparência da pessoa como masculina ou feminina) e um desejo que deveria ser sempre heterossexual, porém que não ocorre somente.

É importante entender, primeiramente, a ideia de representação como algo que só pode ser reconhecida naquele que pode ser considerado como sujeito. Butler (1990) reconhece a mulher como o sujeito do feminismo, mesmo essa categoria não sendo mais compreendida como estável ou permanente, devido ao seu caráter não universal, ou seja, é complicado definir um sujeito mulher se ele não compartilha as mesmas características num mundo dividido em diversas culturas, que podem ou não ligar as mulheres pelas situações de opressão, sendo que esta pode, talvez, preexistir aos traços comuns entre as mulheres.

Assim, Butler vê o corpo como o principal receptáculo para as manifestações de sexo/gênero/desejo, tomando-o como uma produção de linguagem, um discurso. A autora diz que: “‘o corpo’ aparece como um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, ou então, como o instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado cultural por si mesmo” (BUTLER, 1990, p. 27). É nesse sentido que entra em destaque o corpo feminino, o principal foco de análise deste artigo, e em como este produz o seu discurso. Esse corpo, que se apresenta vazio e passivo a modificações e ganha significado por meio de inscrições culturais que se encontram externas em relação a ele. Essas inscrições são produtos da civilização que atua nesse corpo, destruindo e transfigurando-o para que este produza valores e significados e assim surja a “cultura”. O corpo já significado passa a criar a sua identidade e externar o seu discurso, tornando-o visível na superfície com seus atos, gestos e desejos, comportamentos estes chamados de performativos, ou seja, o discurso desse corpo passa a ser percebido pelas suas performances que marcam suas características identitárias por serem repetidas e reconhecidas numa dada sociedade, formando um padrão. Segundo Butler (1990, p. 201),

o fato de a realidade do gênero ser criada mediante performances sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória.

Portanto, Butler acaba por subverter o sujeito que anteriormente era predisposto a apenas um sexo binário para um corpo que discursa e produz sua linguagem por meio das

suas inscrições culturais acordadas em sociedade e as exerce através da performance. Assim, são esses atos performativos que identificam o corpo social feminino e que serão analisados nos videoclipes utilizando categorias de análise fílmica para a identificação dessas produções de sentido. Porém, antes será evidenciada a importância cultural e o impacto musical da cantora Lana Del Rey e sua relação com o feminismo.

2. Lana Del Rey: influência cultural, videoclipes e relação com o feminismo.

Lana Del Rey é uma cantora, compositora, produtora e diretora musical norte-americana de *Indie Pop*. Em somatória, ela já vendeu mais de 185 milhões de álbuns mundialmente. Em sua conta oficial na plataforma de vídeos *YouTube*, a cantora conta com mais de 7 milhões de inscritos e soma mais de 3 bilhões de visualizações. Em abril de 2018, foi homenageada no *ASCAP Pop Awards*, premiação da Sociedade Americana de Compositores, Autores e Editores, com o prêmio mais importante do evento, o *Global Impact Award*, prêmio que reconhece a sua importância no cenário mundial da música Pop e a longa popularidade de sua música.

Todos esses recordes e certificações da cantora mostram o impacto que ela tem principalmente no meio jovem/adulto, fazendo desta uma formadora de opinião, devido a sua quantidade de fãs e apreciadores do seu trabalho. Envolvida diretamente na composição e produção de suas músicas e na direção ou codireção e edição de seus próprios videoclipes, ela acaba por expressar suas intenções como artista, expondo suas questões mais íntimas e sua visão de mundo como mulher e indivíduo social. Mesmo que não tenha a intenção de representar papéis sociais femininos e faça isso de forma inconsciente, a cantora também transparece suas intenções políticas neles.

O primeiro álbum de Lana Del Rey, *Born To Die*, lançado em 2012, traz questões mais íntimas e melancólicas, como o sofrimento, a tristeza, a submissão em relacionamentos, o sexo e o desejo pela morte, sendo um dos principais focos o suicídio por amor, o que justifica o título do álbum. A cantora, por vezes, foi chamada de machista por retratar em suas músicas uma mulher que sofre por um homem, que aceita isso e se humilha para ele, desejando inclusive sua própria morte. O seu álbum de estreia teve um total de 5 videoclipes, dos quais pode ser destacado o de *National Anthem*, considerado pela Billboard o 8º melhor videoclipe da década, e o de *Summertime Sadness*. O primeiro, reconstituiu a apresentação musical da artista Marilyn Monroe no aniversário de 45 anos do 35º presidente dos EUA, John F.

Kennedy, e os vídeos caseiros da família presidencial na década de 1960 (Imagem 1). O segundo retrata uma relação homossexual conturbada e suicida entre Lana e a atriz Jaime King (Imagem 2). Observemos as imagens³ abaixo:



Imagem 1: Reconstituições no videoclipe de *National Anthem*.
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=sxDdEPED0h8>



Imagem 2: Cenas do clipe de *Summertime Sadness*.
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=TdrL3QxjyVw>

No final do ano de 2012, o seu álbum de estreia é relançado com o EP intitulado *Paradise*, dando a ideia da morte e do sofrimento como a busca por um paraíso. Focalizando a representatividade da mulher, destacam-se o clipe de *Ride* e o curta-metragem *Tropico*. No primeiro, Del Rey protagoniza uma prostituta, trazendo uma carga sexualizada e objetificada já proposta pela profissão, assim como a dançarina de pole-dance/prostituta no curta-metragem *Tropico*. Sobre este último, também se pode comentar sobre a personagem Eva, um ícone religioso que é sexualizado pela própria composição de seu corpo e pela sensualidade que é usada para o convencimento de transgressão às regras. Neste mesmo curta, a personagem de Virgem Maria, uma mulher que representa obediência e pureza, também é representada.

³ Todas as imagens apresentadas neste trabalho são extraídas do clipe disponíveis no seguinte endereço:

Observemos estas personagens na Imagem 3:



Imagem 3: Personagens femininas no clipe de *Ride* e no curta-metragem *Tropico*.

Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=Py_-3di1yx0

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=VwuHOQLSpEg>

Em 2014, Lana Del Rey lança seu 3º álbum de estúdio, *Ultraviolence*, trazendo principalmente temáticas como a preferência por homens mais velhos e relacionamentos tóxicos e violentos, dos quais destacam-se a música e o videoclipe que dão título ao álbum. Na música, ela fala sobre aceitar submissão num relacionamento abusivo e que se sente bem ao ser violentada, por exemplo, nos trechos “He hit me and it felt like a kiss” [Ele me bateu e pareceu um beijo] e “He hurt me but it felt like true love” [Ele me machucou, mas pareceu amor verdadeiro]. O clipe é simples e mostra a cantora vestida de noiva e fazendo uma longa marcha nupcial até chegar numa capela, na qual não há convidados, padre e nem o noivo. Ao final, ouve-se uma voz masculina sussurrando “Are you expecting someone?” [Você estava esperando por alguém?] e ela responde “Yes, daddy” [Sim, papai], mostrando assim que, mesmo presa a um relacionamento ruim, seu maior objetivo continuava sendo o casamento.

Observemos a Imagem 4:



Imagem 4: Cenas do clipe de *Ultraviolence*.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ZFWC4SiZBao>

Antes do lançamento do álbum em questão, a cantora deu uma entrevista para o site internacional NME em que disse não estar interessada no feminismo. Estas informações foram noticiadas no Brasil pelo site O Globo⁴: "Para mim, a questão do feminismo não é um conceito interessante. Estou mais interessada em, você sabe, SpaceX e Tesla, o que vai acontecer com nossas possibilidades intergalácticas". E a cantora acrescentou: "Quando alguém começa a debater o feminismo eu fico tipo... 'Deus'. Eu apenas não estou interessada assim... minha ideia de feminismo de verdade é uma mulher que se sente livre o suficiente para fazer o que ela quiser". Essas declarações mostram que Lana Del Rey não tinha qualquer objetivo feminista em suas manifestações artísticas, mas o seu entendimento do conceito de feminismo diz muito e é relevante para a compreensão de suas narrativas, pois põe em evidência que acredita na liberdade da mulher, apesar de não conseguir relacionar isso ao universo da teoria feminista.

Em 2015, a cantora lança o álbum *Honeymoon* e segue a mesma linha dos álbuns anteriores. Porém, após um ano de intervalo, Lana Del Rey lança *Lust For Life* (2017), o álbum que marca a sua transição para temáticas mais positivas e engajadas, em que ela deixa de se concentrar em questões mais íntimas e passa a se incluir em uma sociedade e falar sobre o outro. Essa mudança se deu devido ao ano de 2016, que antecede o lançamento do álbum, em que foi definido o novo presidente dos EUA, Donald John Trump, um homem polêmico de pensamentos extremamente conservadores e que foi alvo de grande oposição, principalmente pelos artistas.

Por esse motivo, o álbum acaba trazendo músicas que falam sobre amar ao próximo, mudanças, empoderamento feminino e liberdade, dentre elas *God Bless America – And All The Beautiful Women In It* (Deus abençoe a América – e todas as mulheres bonitas nele), que em entrevista ao site internacional Pitchfork⁵ ela diz ser "um pequeno grito para as mulheres e para qualquer um que não se sente seguro andando pelas ruas tarde da noite". A respeito dos videoclipes, destaca-se *White Mustang*, em que tanto a letra da música quanto as escolhas fílmicas e narrativa mostram a mulher de um ponto de vista superior por meio dos recursos de centralização da cantora, o homem em posição inferior e a posição da câmera de baixo para

⁴ A notícia pode ser acessada por meio do link: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/lana-del-rey-feminismo-estou-mais-interessada-em-viagens-espaciais-12733315>

⁵ A entrevista completa em idioma original (inglês) pode ser acessada por meio do link: <https://pitchfork.com/features/interview/life-liberty-and-the-pursuit-of-happiness-a-conversation-with-lana-del-rey/> e a tradução, neste: <https://lanadelovers.com.br/lana-del-rey-fala-sobre-novo-album-fama-criticas-feminismo-e-muito-mais-em-entrevista-ao-pitchfork/>

cima, reforçando a ideia da mulher sob uma visão superior em relação ao espectador, que podem ser observados na Imagem 5:

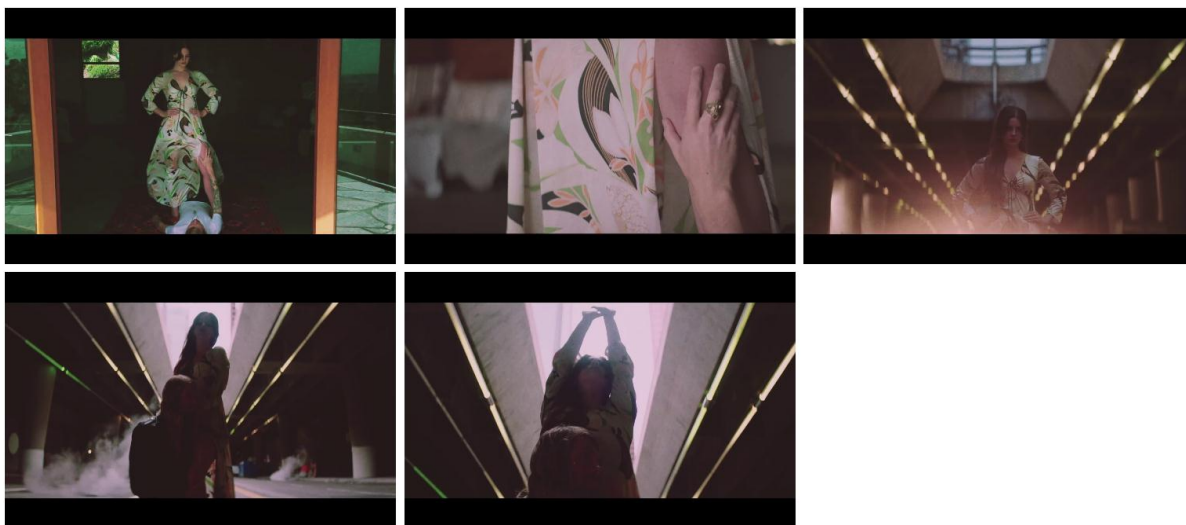


Imagem 5: Cenas do clipe White Mustang.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=F4ELqraXx-U>

Na mesma entrevista ao Pitchfork, ela confessa que essa mudança no olhar dela fez com que, por exemplo, não cantasse mais os trechos violentos de *Ultraviolence* em seus shows. Ainda, ao ser perguntada sobre o porquê de há apenas alguns anos ela estar dizendo que não se importava com o feminismo e agora estar escrevendo músicas-protesto e meditações sobre guerra e paz, a cantora respondeu:

Porque as coisas mudaram culturalmente. É mais apropriado agora do que sob a administração de Obama, onde pelo menos todos que eu conhecia se sentiam seguros. Era um bom tempo. Nós estávamos indo para cima e acima. As mulheres começaram a se sentir menos seguras instantaneamente nessa administração. E se eles tirarem o *Planned Parenthood*? E se não pudermos ter contraceptivos? Agora, quando as pessoas me fazem essas perguntas, eu me sinto um pouco diferente.

Dessa forma, o embate com a realidade é a principal evidência para a manifestação do posicionamento político e social de Lana Del Rey, o que vai influenciar diretamente em seu trabalho. Mesmo que a cantora não assuma estar inserida no movimento feminista, as questões levantadas em suas músicas e as representações femininas em seus videoclipes dão abertura para diversas análises do comportamento da mulher, sob um viés dos estudos culturais e teorias feministas, discutindo categorias de análise provenientes da semiótica da

imagem e dos estudos cinematográficos, levando em conta que o videoclipe também apresenta recursos fílmicos.

3. A representação fílmica do videoclipe e a sua contribuição para a representação do corpo social feminino.

Para perceber o corpo social feminino nos videoclipes de Lana Del Rey, é preciso entender o conceito de videoclipe e percebê-lo como um gênero discursivo. Para isso, serão utilizados os conceitos propostos por Thiago Soares em sua pesquisa *Videoclipe: o elogio da desarmonia* (2012), em que o autor dialoga com as teorias de Mikhail Bakhtin para justificar o videoclipe como um gênero, que, como qualquer outro, também produz a sua linguagem. Por fim, será analisado, especificamente, o videoclipe de *National Anthem* (2012), de Lana Del Rey, sob o nível do plano, uma das três categorias de análise fílmica propostas por Laurent Jullier e Michel Marie no livro *Lendo as imagens do cinema* (2009), proveniente dos estudos cinematográficos e da semiótica da imagem. É dessa maneira que será feita a verificação da representação da mulher no videoclipe.

Para Soares (2012, p. 31), “o videoclipe é um gênero televisivo tal qual as ficções seriadas, os telejornais e as telenovelas”. Como qualquer gênero, o videoclipe determina uma categoria, que por sua vez necessita de “elementos de linguagem estabilizadores”, porém não obrigatórios ao mesmo tempo. Segundo Bakhtin (1997, p. 279), os gêneros do discurso são “tipos relativamente estáveis de enunciados” elaborados em cada esfera de utilização da língua.

Seguindo o pensamento de que o videoclipe se insere na esfera do entretenimento, tendo os canais de televisão (Multishow, MTV, VH1, etc) como os seus principais meios de circulação, assim como as plataformas de vídeo (YouTube, Vimeo, etc), os jovens como o seu público principal, e levando em conta os três elementos constituintes do gênero do discurso, pode-se dizer que o *conteúdo temático* do videoclipe seria as diversas possibilidades de temáticas a serem trabalhadas nele; o *estilo*, a presença do texto verbal (letra da música) associado ao vídeo, diálogos incidentais ou elementos textuais gráficos integrantes das imagens do próprio videoclipe, sons eventuais e recursos imagéticos; e a *construção composicional* como a alta frequência na edição, constituição dos planos e sequência e a sincronia da música com a dublagem do cantor.

Soares (2012, p. 54), em sua pesquisa, além de pensar o clipe a partir do conceito bakhtiniano de gênero do discurso, também o faz com os conceitos de carnavalização e polifonia, dizendo que estes termos “apresentam nuances semânticas quanto a aplicabilidades teóricas” e propõe “vislumbrar uma aproximação dos conceitos do pensador russo com o videoclipe”. Bakhtin (2010, p. 4), em sua obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, trata a polifonia como “a multiplicidade de vozes e consciências independentes”. Soares (2012, p. 63) adverte dizendo que “a polifonia não consiste num mero aparecimento de um representante de um determinado grupo, mas na elaboração de um cenário textual em que se promova a orquestração das vozes e a integração entre elas”, o que parece ser muito relevante ao pensar na construção de um clipe musical, pois, ao conceber o videoclipe como um texto, o próprio cantor ou os personagens inseridos nessa narrativa e num determinado tema podem suscitar essa integração de várias vozes que dialogam entre si no processo de criação. Já a respeito do conceito de carnavalização, o autor diz que o carnaval destrói “ao menos num campo simbólico, as hierarquias opressivas, redistribuindo os papéis segundo uma lógica utópica” (SOARES, 2012, p. 66), pois para ele “o carnaval bakhtiniano seria uma espécie de cultura oposicionista do oprimido, o mundo oficial visto ‘de cabeça para baixo’ ou a declaração do fim das estruturas sociais opressivas” (p. 67). Assim, conclui que “o carnaval se adequa ao videoclipe, pois cria no audiovisual um espaço de tolerância, enaltecendo as diferenças e fazendo com que as margens interroguem o centro de forma um tanto quanto ‘feliz’ e estetizada” (p. 69).

Organizando as principais características descritas por Soares (2012), o gênero videoclipe pode ser definido como um recorte audiovisual que associa música, imagem e montagem no encadeamento de imagens que tem por finalidade intenções comerciais e de entretenimento. A montagem do videoclipe, assim como em um filme, consiste na justaposição de vários planos, imagens que isoladas são estáticas, mas juntas dão o movimento que é percebido por quem assiste, como explica Aumont (1994, p. 39), “na fase da montagem, o pedaço de película mínima que, juntada a outras, produzirá o filme” e “consiste em três grandes operações: seleção, agrupamento e junção – sendo a finalidade das três operações obter, a partir de elementos a princípio separados, uma totalidade que é o filme” (p. 54).

Jullier e Marie (2009) propõem três categorias de análise fílmica: nível do plano, nível da sequência e nível do filme. Neste artigo será utilizada para a análise do videoclipe apenas a primeira categoria: o plano. Neste nível, podem ser observados, basicamente, a posição da

câmera e o movimento (na altura da cabeça, acima da cabeça, canto do teto, deslizar do teto, o espectador como testemunha e o campo/ contracampo, etc); a extensão dos planos e a aproximação ou recuo (plano médio, close-up e plano geral); o jogo de sombra e luz; a paleta cromática (cores quentes/ cores frias); e o registro ou não do ambiente da cena (combinações audiovisuais: ruídos, músicas, palavras). Essas características do nível do plano podem produzir significados cuidadosamente selecionados para fazerem sentido no conjunto fílmico, harmonizando vídeo, áudio e texto na execução de várias linguagens. Assim, é por meio dessas autoras e da seleção de uma de suas categorias (nível do plano) que o videoclipe da cantora Lana Del Rey será analisado.

O videoclipe de *National Anthem* foi lançado em 27 de junho de 2012 e é dirigido pelo norte-americano Anthony Mandler, um importante diretor de vídeos musicais, principalmente de música pop. O clipe é inteiro feito com o tamanho do quadro no formato das telas de TV da década de 1960. A primeira cena, em preto e branco, Lana Del Rey interpreta Marilyn Monroe e reconstitui o dia em que a artista cantou a música *Happy Birthday Mr. President*⁶ no evento de aniversário de 45 anos do 35º presidente dos EUA, John F. Kennedy, eleito em 1961. Esta cena apresenta ruídos do ajuste do microfone e do público falando e aplaudindo; inicia com um recurso chamado de desenquadramento (Imagem 4), que é quando há a ausência do paralelismo das horizontais do campo e do enquadramento, que dá a conotação de desequilíbrio ou embriaguez de um personagem (JULLIER; MARIE, 2009, p. 28). Marilyn Monroe foi uma artista da década de 1960 reconhecida como amante do presidente Kennedy, tinha comportamentos irreverentes e há relatos de que no dia de sua apresentação estava bêbada. Esta personagem representa a mulher que Piscitelli (2009) chama de “sexualizada”. Considerada símbolo sexual da época, Marilyn Monroe utilizava de sua sensualidade para conseguir privilégios com os homens, comportamento que era condenado à época e ainda permanece nos dias de hoje. O contexto histórico e a civilização em que está inserida atribuem a ela características que a identificam como mulher e a forma como executa a sua performance acaba por definir um estereótipo.

Observemos a imagem a seguir:

⁶ O vídeo original de Marilyn Monroe cantando *Happy Birthday Mr. President* pode ser assistido neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=EqoISvoWNck>

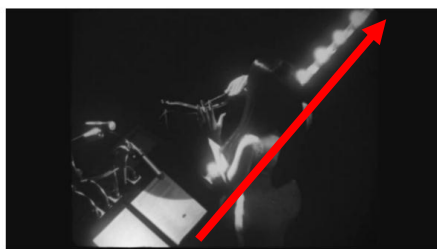


Imagem 6: Exemplo de desenquadramento no videoclipe.
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=sxDdEPED0h8>

Ainda na mesma cena, percebe-se um excesso de sombras que fecham o plano e a luz foca apenas na personagem de Del Rey e no personagem do presidente Kennedy, que é feito pelo rapper negro A\$\$AP ROCKY. Os planos se justapõem entre plano geral (corpo inteiro), plano médio (do busto para cima) e *close-up* (rosto). Este último é utilizado para evidenciar uma troca de olhares entre os dois personagens, demonstrando o interesse mútuo. A forma como ele olha para ela deixa claro que a está desejando sexualmente.

Observemos a Imagem 7:



Imagem 7: Exemplos de jogo de luz e sombra, plano médio e *close-up*.
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=sxDdEPED0h8>

Há uma troca de cena e, a partir dela, o resto do videoclipe é colorido, mostrando uma preocupação no tratamento da imagem para dar uma impressão de vídeo caseiro antigo. A cena inicia com o plano fechado, focando na roupa que a personagem de Lana Del Rey está usando, típica dos anos 60, quando as mulheres tinham mais liberdade para se vestir, usando saias e vestidos mais curtos, por exemplo. Agora, a cantora interpreta Jacqueline Kennedy, primeira-dama dos EUA, e os dois personagens estão em um carro conversível em um ato político, demonstrando afeto ao tocarem as mãos. A cena troca para mostrar a personagem de

Del Rey centralizada em um jardim de rosas em plano geral. A posição da câmera entre as flores e o movimento desordenado dão a impressão do espectador como testemunha da cena. O ambiente está iluminado pela luz do sol e apresenta cores quentes, como o vermelho das rosas e a variação de amarelo e laranja. Essas cenas subsequentes à introdução do videoclipe podem ser observadas na Imagem 8:



Imagem 8: Primeiras cenas coloridas do videoclipe.
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=sxDdEPED0h8>

A cena seguinte mostra a Família Kennedy centralizada enquanto a extensão do plano se distancia, mostrando o que compõe o ambiente. Eles estão em um piquenique no jardim da mansão, os três filhos estão brincando, os cachorros estão correndo, há uma árvore, um lago e a mansão atrás. Nesse contexto, há uma representação do modelo tradicional de família, composto por um homem, uma mulher e os filhos. A personagem agora representa a esposa de um presidente, mãe e cuidadora da casa, como evidenciamos nas cenas da Imagem 7 abaixo:



Imagem 9: Exemplo de centralização e distanciamento do plano.
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=sxDdEPED0h8>

As cenas que seguem intercalam momentos em que a cantora está centralizada no plano cantando em um salão em cima de um tapete de pele de animal, em família no

piquenique e nos passeios na praia, que reconstituem os vídeos caseiros originais dos Kennedy, e também na festa de aniversário de uma das filhas deles, que podem ser percebidas por justaposição de planos. Vejamos:



Imagem 10: Justaposição de planos.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=sxDdEPED0h8>

Ainda nas cenas do aniversário de uma das filhas, a personagem de Lana já começa a mostrar um comportamento descontraído, dançando, beijando o marido e sendo apalpada por ele, indicando uma outra função da mulher no casamento: a de satisfazer o marido sexualmente. Em várias mudanças de plano, percebe-se uma tensão sexual entre os dois, com beijos, toques e carícias. Na letra da música⁷ isso também pode ser visto “And you can't keep your hands off me or / Your pants on” [E você não consegue tirar suas mãos de mim / Ou ficar com as calças vestidas]. Isso mostra o que é discutido por Simone de Beauvoir (1949, p. 44) sobre a mulher não ser vista como um corpo de desejo, mas como satisfação de um desejo:

Imediata na fêmea, a sexualidade é mediatizada no macho; há uma distância que ele preenche ativamente entre o desejo e sua satisfação; mexe-se, procura, apalpa a fêmea, acaricia-a, imobiliza-a antes de penetrá-la; os órgãos que servem às funções de relação, locomoção e preensão são, muitas vezes, mais desenvolvidos nele.

Os momentos de diversão do casal podem ser observados na Imagem 11. A tensão sexual entre eles pode ser percebida na cena em que a esposa serve bolo na boca do marido e ele lambe os dedos dela (Imagem 12) e nas diversas cenas de toques insinuativos, beijos e carícias entre os dois (Imagem 13).

⁷ A letra original da música e sua tradução podem ser acessadas neste link: <https://www.vagalume.com.br/lana-del-rey/national-anthem-traducao.html>



Imagem 11: Cena de diversão do casal.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=sxDdEPED0h8>



Imagem 12: Cena da esposa dando bolo para o marido.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=sxDdEPED0h8>



Imagem 13: Tensão sexual entre o casal.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=sxDdEPED0h8>

As cores das roupas utilizadas pelos personagens, principalmente pela protagonista feminina, no videoclipe produzem um significado muito importante: o de nacionalismo. Lana usa roupas nas cores vermelho, azul e branco, assim como A\$\$AP ROCKY usa roupas ou combinações que apresentam as cores azul e branco. Ao cantar na música “Red, white, blues in the sky / Summer’s in the air and baby / Heaven’s in your eyes / I’m your national anthem”

[Vermelho, branco, azul no céu / O Verão está no ar e, querido / O céu está nos seus olhos / Eu sou o seu hino nacional], as cores são associadas à bandeira dos Estados Unidos nas roupas e nas palavras “céu” (azul) e “Verão” (tons quentes = vermelho). Ao dizer “Eu sou o seu hino nacional”, é percebida uma necessidade da mulher ser adorada e protegida por alguém, como se fosse uma nação, ou seja, ela quer ser protegida e amada pelo marido da mesma forma que ele, como presidente, faz com o seu país. Nesse sentido, a posição da mulher acaba por se enfraquecer mais ainda.

Nas Imagens 14 e 15 a seguir, mostramos uma sequência de cenas que reforçam a alusão às cores da bandeira:

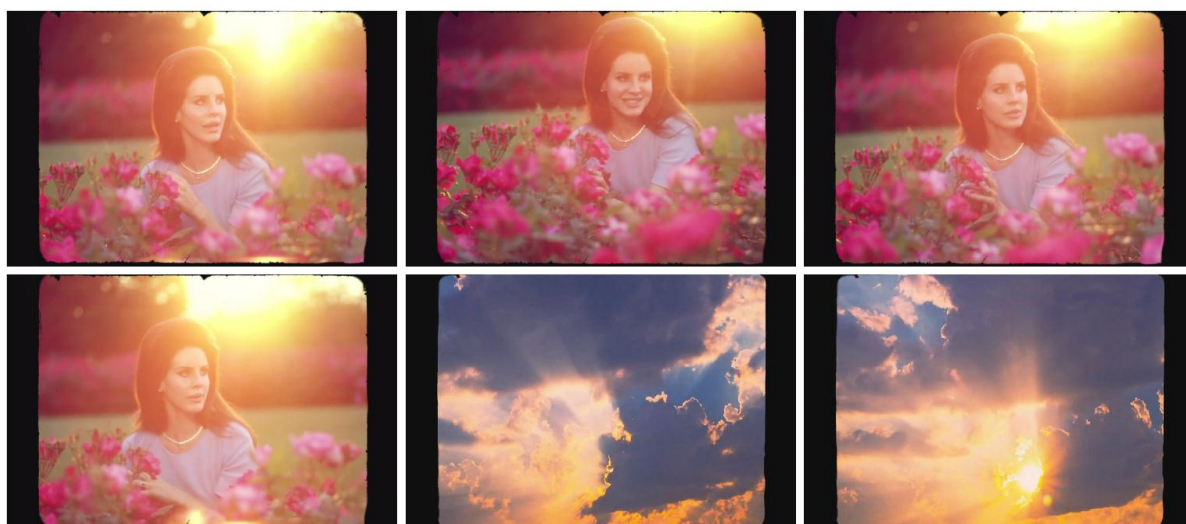


Imagem 14: Escolha das cores que compõem as cenas do videoclipe.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=sxDdEPED0h8>



Imagem 15: Cores das roupas dos personagens.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=sxDdEPED0h8>

Em outras partes da letra música são mostradas intenções da mulher exigindo atenção e aprovação do homem: “He says to be cool, but I don't know how yet / Wind in my hair, / Hand on the back of my neck. / I said, "Can we party later on?" / He said, "Yes" [Ele disse "seja legal" mas ainda não sei como / Vento nos meus cabelos / Mão na minha nuca / Eu disse "podemos nos divertir mais tarde?" / Ele disse, "Sim"]. Na segunda parte da música, a figura feminina se impõe e se reconhece “He said to be cool, but I'm already coolest / I said to get real, / Don't you know who you're dealing with?” [Você disse "seja legal", mas já sou a mais legal / Eu disse "seja realista" / Você sabe com quem você está lidando?]. Analisando esses dois momentos, percebe-se uma mudança no comportamento feminino. Enquanto no primeiro momento, ela não sabia como se comportar para ser considerada “legal” para o homem, no segundo a mulher tem um embate e se mostra segura de quem é, considerando-se “a mais legal”. Essa performance dela pode ser notada em atitudes nas cenas em que se diverte com o marido, dançando, rindo e fumando com ele. Além disso, a personagem possui duas tatuagens, uma em cada mão, que completam a frase “Trust no one – Paradise” [Não confie em ninguém – Paraíso]. Esses comportamentos heteronormativos, tanto da mulher quanto do homem, podem ser considerados subversivos para um casal de classe alta na década de 1960 e de importância política. Houve a desconstrução desses corpos, adaptados de um contexto passado para um mais contemporâneo. O homem, como presidente, que deveria se portar de forma elegante está caracterizado como rapper, com dreads no cabelo, cordões grossos de ouro, e boné. A mulher, como primeira-dama, está caracterizada de forma mais moderna e performando atitudes não condizentes a sua época, o que é comprovado pela Imagem 16:

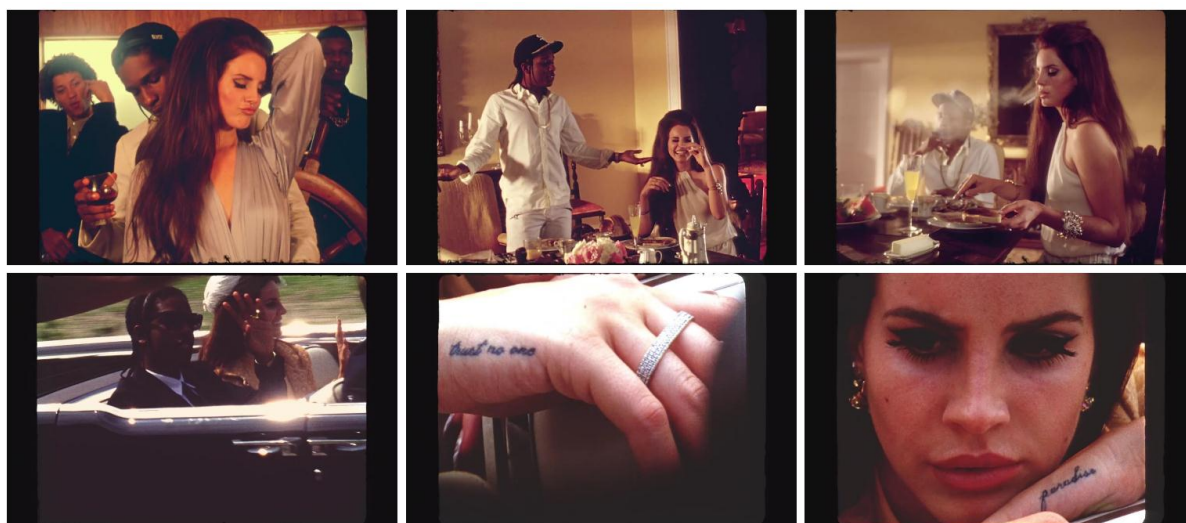


Imagem 16: Comportamentos subversivos do casal.
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=sxDdEPED0h8>

Esses comportamentos subversivos do casal, principalmente os de tensão sexual, podem ser vistos como repreendidos por meio do julgamento no olhar das crianças e o perceptível desconforto sentido por elas, mostrando essa repressão social do que deve ou não ser feito em diferentes espaços. Em diversas cenas, o homem e a mulher se beijam e têm momentos íntimos. Na Imagem 15, pode ser vista uma troca de beijos e olhar de desconforto do filho e também a cena em que estão deitados em um momento íntimo e as filhas ao lado escondendo seus rostos com as mãos.

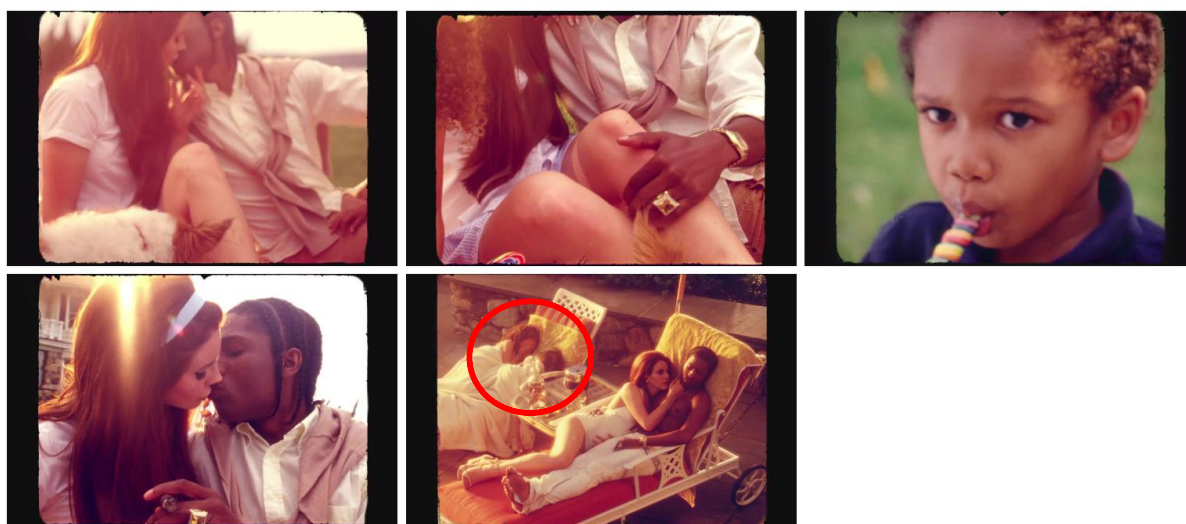


Imagem 17: Reação das crianças.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=sxDdEPED0h8>

É importante destacar o papel de mãe que a personagem exerce. A mulher vê no homem um amor sexual e deseja ser dominada. O ato sexual entre eles a recompensa com a maternidade, que dá a ela mais autonomia (BEAUVOIR, 1949, p. 64). Em várias cenas, ela é vista carregando ou cuidando das filhas, reforçando essa função. Há, inclusive, uma divisão de sexos no cuidado com os filhos. As meninas ficam sob os cuidados da mãe e o menino é cuidado pelo pai, como pode ser observado na Imagem 16 a seguir:



Imagem 18: Cenas da mãe e do pai cuidando dos filhos.
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=sxDdEPED0h8>

Um outro ponto a ser relacionado tanto na música quanto no videoclipe é a do casamento como ascensão social. Beauvoir (1949), em sua obra *O Segundo Sexo*, discute sobre a obrigação da mulher em se casar para obter proteção e status social. Tomando o caráter inicial da representação de Marilyn Monroe no início do videoclipe, pode-se concluir que na narrativa ela tem intenções de seduzir para conseguir casar-se com o presidente e ter uma vida de luxo. Isso pode ser percebido também na letra da música, em que a cantora cita lugares frequentados por pessoas ricas, como o Hamptons, e carros caros, como Bugatti Veyron, e nos trechos “Money is the reason we exist / Everybody knows it, it's a fact” [O dinheiro é a razão da nossa existência / Todo mundo sabe disso, é um fato] e em “Umm, do you think you'll buy me lots of diamonds? / (“Yes, of course I will my darling”)” [Hum... Você acha que vai me comprar muitos diamantes? / (“Sim, claro que sim, minha querida”)].

A pluralidade de vozes independentes representadas por Lana Del Rey com suas personagens traz também uma multiplicidade de corpos que discursam, recuperando o conceito bakhtiniano de polifonia. Como Butler (1990) sugere, esses corpos vazios de significação se destroem e se constroem novamente. Um único corpo se ressignificou por meio das inscrições corporais, que são padronizadas pela sociedade, estereotipando a mulher em dois sentidos: uma objetificada e sexualizada, e a outra matrimonial, materna e doméstica. Ao longo da narrativa do videoclipe, as performances se cruzam, unificando o comportamento das duas mulheres. É importante ressaltar também de que há uma inversão de valores sociais, “uma idéia de subversão social e perspectiva contra-hegemônica do poder estabelecido” (SOARES, 2012, p. 67), ao notar que a cantora Lana como personagem sendo uma mulher branca inserida numa família em que os filhos e o marido são negros, e este exerce um cargo presidencial que era algo impensável no contexto histórico em que estão, põe à tona o conceito de Bakhtin de carnavalização.

Ainda pensando na carnavalização e nessa inversão de valores, esse fato também traz o conceito de Piscitelli de mulher racializada. No contexto do videoclipe, a mulher branca é o objeto de desejo do negro. Pelo momento histórico em que estão inseridos, pelas sugestões na letra da música e pelos atos performativos da personagem no videoclipe, ela se encontra em posição inferior ao homem por ser, primeiramente, mulher, por ser esposa e estar suscetível a obedecer e ser protegida pelo marido, por ser primeira-dama e se encontrar abaixo da importância do cargo do marido, que é presidente, e pela sua cor de pele. É interessante comentar que a escolha do rapper negro A\$\$AP ROCKY se deu devido ao período eleitoral nos EUA em 2012, ano de lançamento do videoclipe de *National Anthem*. Nesse ano, Barack Obama, primeiro presidente negro do país, estava concorrendo à reeleição. A cantora era assumidamente apoiadora da campanha dele e mostrou isso em seu videoclipe. Além disso, o presidente John F. Kennedy foi responsável pela Lei dos Direitos Civis, que deu início à tentativa de fim da segregação racial em seu país.

Na cena em plano geral, retratada na Imagem 17, mostra a mulher na varanda da casa e o homem fora da casa a admirando de baixo. A cena troca para plano médio, focando primeiro no homem e depois na mulher, para mostrar a interação entre eles. Aqui pode ser notado: a mulher branca, neste caso, é o objeto de desejo do negro.



Imagem 19: A cena em plano geral e plano médio.
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=sxDdEPED0h8>

O videoclipe de *National Anthem* finaliza com a reconstituição do dia em que o presidente teve seu mandato interrompido ao ser assassinado em 22 de novembro de 1963 durante um ato político, acompanhado da esposa. Enquanto as cenas mostram sua esposa aflita e a reação das pessoas, Lana Del Rey faz a leitura de um diálogo⁸ legítimo de Jacqueline

⁸ O monólogo original, intitulado, *I Still Love Him*, e sua tradução presente no videoclipe de *National Anthem* pode ser acessado neste link: <https://www.letras.mus.br/lana-del-rey/i-still-love-him-national-anthem-monologue/traducao.html>

Kennedy sobre como era a sua relação com o marido. Esses acontecimentos podem ser observados na sequência de cenas na Imagem 20, que constituem o final do videoclipe:



Imagem 20: Cenas finais do videoclipe.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=sxDdEPED0h8>

O videoclipe de National Anthem, portanto, é caracterizado como um gênero do discurso por apresentar elementos, como o conteúdo temático (política, representação da mulher, representação do negro, etc), estilo (letra da música, monólogo, dublagem da música pela cantora) e construção composicional (recursos fílmicos utilizados). Também apresenta características polifônicas e de carnavalização, conceituados por Bakhtin (2010) e aplicados ao clipe por Soares (2012). Por meio do nível do plano foi possível perceber recursos como a música, os ruídos e sons do ambiente, o desequadramento, a câmera em posições altas e baixas, bem como o seu distanciamento e recuo, mostrando a mudança de planos (geral, médio e close-up). Também, as cores e o jogo de luz e sombras são essenciais para a compreensão da narrativa e da observação das performances dos personagens. Lana Del Rey acaba por unificar dois corpos femininos ao interpretar Marilyn Monroe e Jacqueline Kennedy. Esse corpo único performa mostrando papéis sociais atribuídos à mulher: o sexual, a esposa, a mãe, a dona de casa. Esses atos performativos caracterizados pela sociedade põem em evidência os estereótipos da mulher discutidos por Piscitelli (2002). Ao ser objeto de

desejo sexual do homem, essa mulher é considerada sexualizada e ao ser o objeto de desejo do negro, passa a ser racializada, indicando que esses estereótipos não são meras classificações, mas inscrições que atuam de forma simultânea.

Considerações finais

A mulher como corpo social, objeto deste artigo, mostrou-se perceptível por meio de suas inscrições corporais e atos performativos, que apresentam características identitárias de uma da cultura que definem o que é ser feminino. Esses comportamentos foram analisados através das protagonistas dos clipes musicais da cantora Lana Del Rey por meio do diálogo com os estudos culturais e pressupostos da Teoria Feminista. Foram identificadas diversas identidades femininas assumidas pela cantora: prostituta, lésbica, esposa, mãe, submissa, superior, etc. Exceto pela personagem homossexual do videoclipe de *Summertime Sadness*, que apresenta desejo pelo mesmo sexo, segundo o sistema de gênero/sexo/desejo proposto por Butler (1990), todas as outras personagens apresentam sexo feminino (genitálias), gênero feminino (aparência) e desejo heterossexual (atração), mostrando que nessas narrativas esse sistema é pouquíssimo subvertido.

É possível, sim, reconhecer a cantora Lana Del Rey como uma formadora de opinião por estar inserida em meios midiáticos de entretenimento, em que a maioria são veiculados por jovens. Soares (2012, p. 71), fala sobre a importância do videoclipe para a compreensão do comportamento da juventude de uma dada sociedade, num certo período de tempo. Assim, os videoclipes da cantora podem exercer a função de veicular informações e suscitar temas a serem discutidos.

Por meio da consulta de entrevistas, pode-se notar que a artista no início da carreira não tinha uma preocupação evidente com o feminismo, mas ainda sim tinha preocupações políticas e nacionalistas, como pode ser percebido no clipe de *National Anthem*. O choque de realidade se deu em 2016 com as eleições dos EUA, o que fez Del Rey tomar uma posição mais engajada e, gradativamente, assumindo consciência da necessidade de luta pela igualdade de gêneros. Mesmo assim, ao ser feita a identificação do corpo feminino e suas performances no videoclipe, utilizando pressupostos dos estudos culturais e feministas e também dos estudos semióticos de leitura da imagem do cinema, notou-se que as personagens pouco desconstroem esse corpo, pelo contrário, a cantora acaba reafirmando estereótipos estabelecidos e trabalha isso de forma muito sutil.

A análise fílmica no nível do plano, trouxe elementos essenciais para a produção de sentidos e a relação estética com a representação do papel feminino. O desenquadramento mostrou uma mulher de performance desequilibrada, ao mesmo tempo que indicava sua sensualidade e seu desejo por sexo. Os recursos de aproximação da câmera, variando entre plano médio e *close-up*, auxiliam na identificação do comportamento sexual do casal e a própria sexualização da mulher, por meio dos toques, beijos e troca de olhares.

Por fim, é importante ressaltar que, por vezes, acontecimentos históricos reforçam a necessidade de reconstruir a história com outro olhar, a partir de outro dizer, que neste caso é a narrativa do videoclipe, que é construída imageticamente, e a letra da música que traz outras informações, que no caso de *National Anthem*, chegam a apresentar ideais contraditórios, mostrando que duas linguagens, mesmo que paradoxais, podem também dialogar em função de uma única temática por meio de sua estética e produção de sentidos.

Referências

PISCITELLI, Adriana. **Gênero, a história de um conceito**. In: ALMEIDA, Heloisa Buarque de; SZUAKO, José (Orgs.). *Diferenças, igualdade*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009, p. 116-149.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo – Volume I**. Lisboa: Quetzal Editores, 2009 [1949].

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

SOARES, Thiago. **Videoclipe: o elogio da desarmonia**. Recife: Livro Rápido, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Forense, 2010.

AMOUNT, Jacques. **A estética do filme**. 9ª edição. Campinas, SP: Papiro, 2012 [1994].

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: SENAC, 2009.