




## **Ídolos de uma *decadência* perversa: melodrama, frivolidade e o semblante da melancolia na (des)construção de ícones midiáticos**

Idols of a perverse decadence: melodrama, frivolity and the visage of melancholy in the (de)construction of media icons

Ídolos de una decadencia perversa: melodrama, frivolidad y semblante de melancolía en la (de)construcción de iconos mediáticos

**Cláudio Rodrigues Coração** - Universidade Federal de Ouro Preto | Ouro Preto | Minas Gerais | Brasil | [crcorao@gmail.com](mailto:crcorao@gmail.com) |  <https://orcid.org/0000-0002-1402-7787>

**William David Vieira** - Universidade Federal de Ouro Preto | Ouro Preto | Minas Gerais | Brasil | [williamdavidvieira@gmail.com](mailto:williamdavidvieira@gmail.com) |  <https://orcid.org/0000-0002-7177-4623>.

**Resumo:** Neste artigo, travamos um debate em torno do que definimos como *decadência* ou ontologia de uma perversidade midiática dentro da cultura pop, por meio da análise de quatro personagens (ou ícones). São eles: Norma Desmond (*Crepúsculo dos Deuses*, filme de 1950), Toni Roy Show (conto de João Antônio), BoJack Horseman (personagem da série homônima de 2014) e a cantora Lana Del Rey, com seu videoclipe *Blue Velvet*. Trabalhamos a ideia de que os personagens são exemplos de um mesmo sufocamento, que torna autômato e hermético um processo de fabricação e destruição de ícones midiáticos. Orquestramos metodologicamente tais questões por meio de três categorias analíticas (melodrama, frivolidade e semblante da melancolia), que nos levam a perceber o funcionamento dessa *decadência*, símbolo de operação do pop.

**Palavras-chave:** Decadência. Ícones midiáticos. Pop. Semblante. Melancolia.

**Abstract:** In this article, we set a debate over what we define as decadence or ontology of a media perversity within pop culture, through the analysis of four characters (or icons). They are: Norma Desmond (*Sunset Boulevard*, a 1950s movie), Toni Roy Show (a short story from João Antônio), BoJack Horseman (character from a 2014 series of the same name) and singer Lana Del Rey with her *Blue Velvet* music video. We work with the idea that the characters are examples of the same suffocation, which makes a process of making and destroying media icons automaton and hermetic. We methodologically orchestrated these issues through three analytical categories (melodrama, frivolity and the visage of melancholy), which lead us to perceive the working of this decadence, symbolic of pop's operation.

**Keywords:** Decadence. Media icons. Pop. Visage. Melancholy.



**Resumen:** En este artículo, tenemos un debate sobre lo que definimos como la decadencia u ontología de una perversidad mediática dentro de la cultura pop, a través del análisis de cuatro personajes (o íconos). Ellos son: Norma Desmond (*Crepúsculo de los Dioses*, película de 1950), Toni Roy Show (cuento de João Antônio), BoJack Horseman (personaje de la serie homónima de 2014) y la cantante Lana Del Rey, con su video clip Blue Velvet. Trabajamos con la idea de que los personajes son ejemplos de una misma asfixia, lo que hace con que un proceso de fabricación y destrucción de iconos mediáticos sea autómatas y hermético. Organizamos metodológicamente estos temas a través de tres categorías analíticas (melodrama, frivolidad y semblante de melancolía), que nos llevan a percibir el funcionamiento de esta *decadencia*, un símbolo de la operación del pop.

**Palabras clave:** Decadencia. Iconos de medios. Pop.



<http://dx.doi.org/10.22484/2318-5694.2020v8n17p66-92>

Recebido em novembro 2019 – Aprovado em junho 2019.



## 1 Introdução: *decadência* com alguma elegância

Tomando como ponto de partida a constituição de uma decadência dentro da indústria cultural, pautada por três figuras-chave, sendo elas: 1) o melodrama dentro do mundo pop, que se faz e desfaz entre acepções de 2) frivolidade na indústria dos espetáculos, revelando uma 3) melancolia envernizadora do semblante dos sujeitos, que surge como consequência desse mesmo pop, trabalhamos a fabricação e a destruição de ícones midiáticos como um dos esteios da modernidade e sua presunção de progresso, do “sempre novo”. Enquanto, de um lado, a melancolia, consequência de um mundo fútil – o mundo das estrelas –, surge como reação ou necessidade de sobrevivência a essa indústria cultural da ágil fabricação e destruição de ícones midiáticos e como resultado das operacionalidades realizadas pela cultura midiática amparada no pop, de outro, ela revela que a (des)construção é condição quase *sine qua non* da operação das figuras que sustentam os espetáculos voltados para uma ideia de “massa”.

Para mapearmos essa melancolia, enunciamos afetações de uma personagem específica, Norma Desmond, do filme *Crepúsculo dos Deuses* (1950), de Billy Wilder, vivida pela atriz Gloria Swanson, em demais personagens da cultura pop. Aqui, analisamos outros três especificamente: a cantora norte-americana (e sua própria personagem) Lana Del Rey, no videoclipe de *Blue Velvet* (2012); o personagem BoJack Horseman, da série homônima (2014) da Netflix; e Toni Roy Show, do conto também homônimo de João Antônio no livro *Dedo-duro* (1982). Curiosamente, todos esses personagens também estão imersos em uma nostalgia de versões anteriores de seus corpos ou suas figuras na mídia. Como ponto de partida, tomamos a personagem das histórias do cinema mudo do filme de 1950 como um ícone remoto e pulsante desses aspectos. Para tanto, acionamos metodologicamente a decadência na personagem por meio das três supracitadas categorias de análise que nos



levam a compreendê-la, enxergando suas acepções na construção, em torno de Norma Desmond, de um melodrama baseado no mundo das frivolidades e na melancolia que emerge como consequência desse ambiente e transforma seu semblante com o passar da carreira, manifestando-se fortemente no fim das atuações de Desmond.

Em *Crepúsculo dos Deuses*, temos a personagem em questão como uma atriz que não encontra mais espaço para trabalhos dentro da era de ascensão pós-cinema mudo. Entretanto, desejosa de retornar aos holofotes, transcreve para seu corpo os melodramas que interpretou na carreira e é incapaz de sair de uma personagem, trancafiando sua vida dentro desse melodrama, digno de uma história de filme. Aparentemente sem sanidade mental e perdida no desejo de voltar aos sets de gravação, a atriz de filmes mudos parece, no enredo, interpretar sua própria vida como um filme. Pela personagem, é possível mapear uma ambiência na qual o ídolo pop é dado à *experienciação* do público em toda a sua carreira e, por fim, após peregrinar pelas mais variadas imagens que puder assumir como verniz de sua figura na cultura midiática, acaba por contentar-se com a contemplação da *decadência* de si mesmo, o resultado último da projeção de sua ausência. Trata-se de sua desfiguração depois de “extorquido” por uma indústria e por esse mesmo público. Entretanto, desconsidera-se que, nas experiências iniciais, já está em jogo a própria fruição do esgotamento do artista em sua capacidade de se reinventar dentro de seu único corpo.

Isso porque, nessa cultura midiática da exibição, há um princípio característico do que poderíamos chamar de semblante pop, que institui a decadência como veio temático e estético. Como marca e sintoma da modernidade. Tal reflexão interna, sobre os limites e fragilidades do pop, é filtrada por uma dada experiência, em que as representações são preparadas pelo elogio da decadência dos aportes da indústria cultural, ao mesmo tempo em que as fissuras das frivolidades do entretenimento sedimentariam certa elegância diante de tal ponderação a respeito da



queda. Se o pressuposto primeiro de Adorno e Horkheimer (2014), no ensaio “A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”, é a desintegração da racionalidade do primado da técnica pelo fetiche da mercadoria cultural, o ídolo pop, em um contexto de projeção imagética/identitária ininterrupta, necessita balizar sua angústia nessa demanda de autocomiseração midiaticizada.

Muitos mitos em torno da descrição do *anjo caído* da modernidade podem ser notados na *decadência*: o jovem que morre antes dos 27 anos, a audácia reelaborada de uma ideia de juventude na velhice, a representação do abismo atrelada aos gêneros e formatos da cultura midiaticizada etc. Agora, se a frivolidade se materializa justamente como peça indissociável dessa teia, podemos dizer então que existe uma discussão de fundo que prevê a expectativa dos arquétipos midiáticos como evocadores do espírito devastador da modernidade. E aqui não importa se estamos falando de um ídolo do rock ou de uma atriz de telenovelas. A lógica desse “desconforto racional” é o emblema fincado na frivolidade e em sua orientação moral. Não é a pura manipulação do espectador ou do leitor desejoso de sangue que corroborará a expectativa de manifestação do desejo frívolo, da produção das ilusões do espetáculo propriamente dito, e da identificação da plateia. Afinal de contas, estamos sinalizando que a *decadência* é tematizada também com o ar frívolo do entretenimento, em sua configuração de base.

Nesse processo de sedução e identificação, de emissores e receptores, a artimanha da discussão interna sobre os limites da decadência no pop só pode ser compreendida se balizada em duas chaves: a) na cumplicidade do espectador excitado e b) na condição quase entorpecente do anjo desejoso de sua queda.

Percebemos, a partir dessa espécie de ontologia da perversidade midiática, uma absorção entre duas expressões caras à modernidade: o deleite nostálgico e a melancolia. Essa união é um dínamo para o pop, na medida em que reorienta o anjo caído e devastador da modernidade (nos



termos de Benjamin) e estampa um efeito vivenciado de maneira radical no cotidiano íntimo das pessoas, ao estarem, elas, também vinculadas a uma temporalidade pop. A isso, podíamos, de forma categórica, chamar de experiência estética comunicacional. Mas essa partilha é estética na medida em que escancara o *sensível* por meio do elogio não somente da experiência, mas na elaboração de um *ethos* que, nos termos do ensaio “As desventuras do pensamento crítico”, de Rancière (2010), é descrito assim:

A arte da era estética não deixou de apostar na possibilidade que cada *medium* podia oferecer de misturar os seus efeitos com os efeitos dos outros, de assumir o seu papel e de criar assim figuras novas, despertando *possibilidades sensíveis* que tinham sido esgotadas. As técnicas e os suportes novos oferecem a tais metamorfoses possibilidades inéditas. A imagem não deixará tão depressa de ser pensativa. (RANCIÈRE, 2010, p. 190, grifo nosso).

Ora, se a indústria das ilusões é perene na demanda quase paradoxal da *imagem pensativa* (autônoma em sua contradição), é ela também mobilizada por uma ordem de frivolidade *decadente*. Um exemplo. No final de ano, a tevê Globo elabora o encontro lírico de todo o seu elenco a entoar a canção *Um Novo Tempo*, de Nelson Mota e Marcos Valle (composta nos anos 1970). A canção é uma espécie de eterno retorno da juventude que se esvai (“hoje é um novo dia, de um novo tempo, que começou”, diz a letra). A modernização da emissora da tevê como síntese da modernização do país, talvez o nosso grande emblema comunicacional vinculado à indústria cultural como conceito, se pensarmos o predomínio por décadas do seu modelo de comunicação intitulado “padrão Globo de qualidade”, demonstra não mais a ânsia da novidade atrelada a um imaginário pelo público, mas parece empreender um elogio do desejo dessa *decadência* no atravessamento das últimas décadas (da tevê, dos astros, da temporalidade social do meio). Os atores e atrizes envelhecidos cintilam na “qualidade nova” desta *imagem*



*pensativa*, uma espécie de pastiche orientado por sua *decadência* reflexiva, mesmo no contato com jovens artistas<sup>1</sup>.

Um pouco na contramão dessa descrição, mas, ao mesmo tempo, complementar, figuras midiáticas diversas autoprotetidas *decadentes* como Rogério Skylab, Felipe Dylon, João Gordo, Zé do Caixão, Mara Maravilha, parecem reivindicar o espectro dessa *imagem pensativa* que não se revela inteira, que suscita em sua opacidade (e ironia) um tributo do belo pela evidência de *decadência* absorvida como *cult*, pastiche, ironia etc. O fenômeno de *memeficação* de Gretchen, por exemplo, em sua participação na quinta edição de *A Fazenda*, em 2012, parece remeter um pouco a esse fantasma *decadente* da *imagem pensativa* e autorreflexiva. Desde a autoavaliação de sua trajetória como artista no *reality show* da Record TV até a posterior participação e parceria em um videoclipe da diva pop internacionalizada Katy Perry, a frivolidade é refletida como demanda e a *decadência* elogiada como sintoma.

O que parece estar em constante sintonia, reforçamos, é que a materialidade do processo identificatório da mídia não se sustenta sem um quinhão de melancolia. E isso é fundamental para traçarmos a hipótese de que a “fabricação” de ídolos da indústria cultural cultiva a tristeza como guia estético do processo de *decadência*. Não apenas na chave do romantismo, como também nos ditos relatos de experiências formais do audiovisual. Vejamos. Se o desejo de audácia reveste a

---

<sup>1</sup> Voltamos à ideia de que, consumir, ainda que em artistas jovens, suas próprias figuras ou versões, seus corpos, que são dados a *experenciação*, é consumir, no fim das contas, a melancolia que acabará por reduzi-los no fim da carreira. Assim, a melancolia parece ser a peregrinação de qualquer artista, dos mais velhos aos mais jovens, sentida igualmente, a título de exemplo, em ambas as versões de *We Are The World*, de Michael Jackson, usada geralmente em campanhas de ação social. Dessa maneira, olhar para todos aqueles artistas, dos mais novos aos mais velhos – de Bruce Springsteen a Diana Ross (da versão *USA for Africa*, de 1985), de Celine Dion a Justin Bieber (da versão *25 For Haiti*), isto é, em qualquer uma das duas versões e em qualquer tempo, à época de seus lançamentos ou agora –, fará com que todos estejam imersos na mesma condição, empostando suas vozes como gesto máximo de suas provas de vida e tentativa de fuga de uma *decadência* que, desde a primeira nota musical, avizinha-se. As versões estão disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=M9BNoNFKCBI> e <https://www.youtube.com/watch?v=Glny4jSciVI>.



inevitabilidade, esse levante é proposto, quase sempre, como um incremento da convocação dos sujeitos para uma particular pulsão: a apresentadora de programa infantil, o vilão inescrupuloso da narrativa seriada, o apresentador policiaisco do mundo cão, a *femme fatale* reinventada, todos estão dispostos, ao que se nota, numa chave de purificação composta pela reflexão interna da *decadência*, inerente à manifestação fantasmagórica dos gêneros e formatos diversos do espetáculo. A *decadência*, assim, é fruto tanto da sociedade de consumo radical, como da teia identitária em que a indústria cultural se molda.

Com isso, o sintoma da melancolia, inserido no semblante pop, reveste-se de desejo. E vice-versa. Na medida em que os atributos de uma ou outra marca midiática estão vinculados, fortemente, ao desconcerto da modernidade, na ânsia de uma potência de levante. A esse respeito, no ensaio “Através dos desejos: fragmentos sobre o que nos subleva”, Didi-Huberman (2017) indaga que:

O que nos subleva? Certamente, são forças, e elas não são exteriores a nós nem impostas: são forças involuídas em tudo o que nos diz respeito mais essencialmente. Mas, do que elas são feitas? Quais são seus ritmos? Em que fontes se abastecem. De início, não é possível afirmar que elas surgem em nós, que elas sobrevivem ou ressurgem, em consequência de uma perda? Não é verdade que perder nos subleva, depois que a perda nos deixou arrasados? Não é verdade que perder nos faz desejar, depois que o luto nos deixou imobilizados? (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 289).

A partir dessas questões, poderíamos elencar uma argumentação de fundo, norteadora talvez da construção da sublevação e dos levantes, nos termos de Didi-Huberman, qual seja: a melancolia é peça de troca da indústria cultural. Mas é também o sintoma que escapa ao pop, que foge às mãos do seu motor de representação, como desobediência. É seu esgarçamento pela perda. A essa exasperação podíamos notar que a resistência à ordem “autoritária” das imagens é também o gesto transformador do desejo travestido de melancolia. É a marca indelével e





audiovisual que determina a pulsão dos sujeitos exasperados. E estamos aqui falando tanto dos agentes produtores quanto do mais “desavisado” receptor. É por essa provocação que o cinema de um autor como David Lynch, por exemplo, em filmes como *Twin Peaks* (1992) e *Veludo Azul* (1986), mais especificamente, admite que o teor da exasperação seja a conduta que condiciona o motor contínuo de toda a antologia das *imagens pensativas* regidas pela redenção ante a frivolidade. Como se afirmasse, de maneira cínica, que é o melodrama<sup>2</sup> que sempre vence, no imperativo do discurso.

## **2 O melodrama sempre vence, eis o desconcerto do pop**

No conto “Toni Roy Show”, de João Antônio, publicado originalmente em 1982, o narrador Willy Montini/Toni Roy é um misto de ídolo *decadente* de tevê com cantor *crooner*, que não se sente acolhido por novas engrenagens da cultura de massa, ou da máquina de entretenimento, cada vez mais obscura e radical no sentido de expor as vísceras do seu próprio modelo, na sofisticação da linguagem publicitária. Em certo momento, o personagem se exaspera quando afirma:

E os jornais nem se lembram de que um dia fui cantor. De volta ao camarim, desfaço a máscara, estourado. Vou vazio, outro sujeito, me torceram. Hoje digo, e tenho, casa com praia particular em Joatinga. Também, pudera – Toni Roy, Toni Rói, rói, Rói. Dói, Sou quem? Um esporro, um sarro, esparro? Desdentado. Coço as virilhas. Mendigo, barbado, calças rasgadas, joelhos de fora, loto auditórios. E o povo

---

<sup>2</sup> O melodrama é, por oposição às *imagens pensativas*, definidor de mesmos papéis nas lógicas de representação de setores midiáticos. Definidos como leituras prontas e engarrafadas do mundo, vendidos em prateleiras junto a outros papéis mais do mesmo, esses jogos orquestrados de encenação definem o próprio melodrama: um ato de emoldurar a esfera da representação numa produção que acostuma o olhar com a institucionalização de funções, sempre definidas e que recapitulam a ilusão do novo, mas, no curso histórico, denunciam o estabelecimento e a reprodução de um comodismo, a exemplo do que nos explica Xavier (2003). O autor nos alerta para o fato de que o melodrama busca sempre se *modernizar* nas narrativas do pop (que seguem caminho semelhante), mas continuamente avaliza a ideologia dominante nesse meio.



pede, junto comigo, a grana já. Barbado e fedido, o povo me quer. Sujo. (JOÃO ANTÔNIO, 2003, p. 47).

Essa oralidade autoconsciente do narrador personagem é corrosiva, já que estabelece o fim do sonho ilusório como constatação do desejo melancólico inevitável. Ora, essa disposição do velho personagem fantasma da tevê e do *show business*, que continua assombrando um público cativo, por anos a fio, assume uma roupagem, e isso no conto é peça chave de compreensão do modelo capitalista do meio midiático, similar ao de Silvio Santos, Fausto Silva, Augusto Liberato, Barros de Alencar, Bolinha e tantos outros “animadores” do espectro fantasmático da televisão brasileira. Na lógica da padronização de gêneros da tevê (mas isso também valeria para a robusta indústria cinematográfica), não há acerto fora da lógica melodramática fincada na trivialidade banal, na frivolidade nostálgica dos fantasmas em cena.

E aqui é importante perceber que o melodrama “contaminado” do semblante pop – em seu cinismo e em seu sublime – faz-se do discernimento da *decadência* motora, inevitável, frívola. No videoclipe *Blue Velvet*, de Lana Del Rey, o veio melodramático é reforçado de modo consistente, justamente na tematização reflexiva da *decadência* e da frivolidade, cuja principal orientação estética evidencia-se na nostalgia etérea da *imagem pensativa*. No já distante conto de João Antônio, a marca etérea também é orientada pela queda consciente do anjo caído do mundo dos espetáculos.

Em Norma Desmond, de *Crepúsculo dos Deuses*, assim como no personagem Toni Roy, isso se transmuta de fascínio, porque toda uma *era de ouro* parece estar alocada ali, naquele triste tempo do gesto final: o *close-up* desesperador da função operada, não mais pelo mascaramento das paixões do melodrama clássico de um cinema primeiro expressionista, mas agora entregue às garras de um realismo/naturalismo sem modos,



numa frivolidade esclarecida porque é autonomizada pelo imperativo da *imagem pensativa*.

Nesse intenso novo tempo, Norma Desmond e Toni Roy estariam, ambos, entregues aos sintomas desse elogio do fracasso, mas ambos também presos a uma modernidade tardia, porém, de humanidade. Norma Desmond é um monstro, mas é também um anjo. Como Toni Roy. Como Mara Maravilha. Como Rogério Skylab. Como os atores e atrizes da Globo na vinheta de final de ano<sup>3</sup>.

Essa acepção do monstro carente de humanidade é trabalhada por Lana Del Rey de modo a corroborar que a insígnia *blue velvet*, presente na teia do filme de David Lynch, é sublimada na evidência da contramão do desejo. Esse desacerto é o que ilumina/encanta o pop: das engrenagens sujas da redenção histórica, operada pela literatura e pela nave dos humanos; do mascaramento como peça-chave para a compreensão do próprio pop, o seu detalhamento.

Pensando sob esse prisma, o *close-up* da sequência final de *Crepúsculo dos Deuses* (como mostra a seguir a Fig. 1) coloca Norma Desmond no cintilante espaço da vitória do melodrama, que, para a personagem, contraditoriamente, é a sua derrocada final.

---

<sup>3</sup> Enquanto armadilha de uma cultura da modernidade, a *decadência*, sentida tanto pelas frivolidades quanto pela melancolia ou pelo próprio melodrama, é um ato político que *metamorfoseia* o corpo de quem da *decadência* se serve para se manter nos postos do pop e de quem, ao mesmo tempo, dela é vítima. Se alguma elegância pode ser conferida à *decadência*, como afirmamos no tópico anterior, ela está justamente no ato político de se fazer ser enxergada como resistência em meio a seu emblema de filão da cultura pop. Como outros exemplos possíveis, poderíamos reconhecer a *decadência* autoafirmada por Xuxa em sua ida para a Record TV, ironizada em um vídeo do grupo Porta dos Fundos (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ru8zohJM65Y>) e sentida tanto como um ato de sobrevivência no *mainstream* como um ato de reafirmação dessa decadência, que cerca a artista desde o início da carreira, nas mil versões *metamorfoseadas* na tevê Globo – da *aura* infanto-juvenil no Xou da Xuxa (dos final dos anos 1980) à feição robotizada e com roupas prateadas da virada do milênio (1999-2000), na apresentação do dominical Planeta Xuxa.



**Figura 1** – Ao cometer o assassinato de um roteirista que a enganou, Norma Desmond se entrega à loucura e, na cena final, desce as escadas de sua mansão encenando a decadência como o trajeto final ou o desfecho de sua vida.



Fonte: Reprodução/Paramount Pictures.

A significância da redenção melodramática é o avesso reflexivo *da imagem pensativa*, em grande medida: a melancolia inserida na frivolidade como guia das mistificações morais da *decadência* do pop; o valor estético que pode ser dado ao jovem que empreende a fúria e em pouquíssimo tempo transforma-se, vejam vocês, em fantasma de porão. Nesse sentido, Toni Roy e Norma Desmond transmutam-se na inevitável projeção melodramática, a clamar por uma redenção que, dolorosamente, não vem. Tantos nomes poderíamos pensar a partir dessa descrição: os arroubos de Britney Spears, o consumo exacerbado de álcool e drogas de Keith Richards, os destemperos verbais de Morrissey.

A frivolidade e a melancolia são, assim, instrumentos da criação da postura hegemônica do melodrama. A resistência aos procedimentos e às engrenagens dos meios da indústria cultural, na ânsia de redenção, condiciona-se ao seu próprio questionamento interno como necessidade de reflexão. O cinema de Billy Wilder, em filmes como *Se Meu Apartamento Falasse* (1960), *Quanto Mais Quente Melhor* (1959), *O Pecado Mora ao Lado* (1955) e *Crepúsculo dos Deuses* (1950), é



extremamente ácido na tentativa de desorganizar o campo das representações em meio às projeções melodramáticas. De certo modo, a “atitude marginal” de um cineasta que transitou a vida toda na produção *mainstream* revela um gesto decisivo para as nossas intenções aqui: não há como discutir as assimilações morais e apropriações culturais, as mais diversas, em trânsito pop, se não notarmos o condicionante interno da produção crítica do pop, qual seja, a frivolidade é a exasperação melancólica da modernidade, na qual a *decadência* é o seu ingrediente mais valioso e decisivo.

O ânimo dessa violência simbólica é o que rege os sujeitos em catarse nessa derrota recorrente. Norma Desmond e Toni Roy são perdedores. No entanto, suas derrotas estão envolvidas por uma ressurreição, em que o pop opera no seu característico intempestivo. No constante tilintar das aparências, as máscaras se dissolvem ante o próprio desejo de seus enredos. São fantasmas em busca de uma paz. Que não virá, evidentemente. Pois tudo é vida. Tudo é frívolo. Miseravelmente frívolo. Humanamente *decadente*.

### **3 Frivolidade e melancolia: distintivos de uma autodestruição**

Na medida em que Norma Desmond se vale da melancolia contida na *decadência*, na frivolidade e na comiseração de si mesma como válvula de escape desse prisma de fim da vida, a personagem converte esses elementos para transubstanciar sua loucura e traveste seu semblante, sua principal marca enquanto atriz do cinema mudo, com essa melancolia, um elemento sintetizador dos demais (frivolidade, melodrama e a própria *decadência*), que surge como estratégia de argumentação. Isto é, surge como retórica discursiva que explana uma demanda de desejo – seu desejo de voltar a filmar – e que a personagem potencializa no semblante como gesto: faz tanto de seu rosto no cinema mudo quanto de sua expressão em seu filme imaginado (na descida das escadas) verdadeiros



atos de comunicação. Assim, é possível encarar o semblante da melancolia como possibilidade de reação ao mundo das frivolidades que a engoliu e que, antes, esta mesma artista ansiava por devorar. Desse modo, o semblante da melancolia é o gesto mais vívido e derradeiro de resistência e sobrevivência que sobra a estas figuras apagadas da indústria cultural ou da cena midiática como um todo. Isso porque, como afirma Agamben (2015), o gesto é caracterizado por algo que, “[...] nele, não se produz nem se age, mas se assume e suporta” (AGAMBEN, 2015, p. 58). Nesse sentido, encaramos o gesto como um meio que almeja um fim e, mais ainda, uma finalidade conectada a meios que sustentam disputas discursivas, posto que:

Uma finalidade sem meios é tão alienante quanto uma *medialidade* que só tem sentido em relação a um fim. Se a dança é gesto, é porque ela não é, ao contrário, nada mais do que a sustentação e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais. *O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal.* (AGAMBEN, 2015, p. 59, grifo nosso; grifo no original).

Ao configurar o semblante como gesto, Norma afirma que é por meio de seu rosto, elemento que segura e embala esse *semblante-gesto*<sup>4</sup>, que ela se tornou um astro e desse modo voltará a ser firmada no cenário midiático. O mesmo zelo para com seus personagens anteriores e o desejo de assim se suceder na carreira é verificado em BoJack Horseman, personagem da homônima sitcom de animação norte-americana, criada por Raphael Bob-Waksberg em 2014 e disponível no Brasil pelo serviço de *streaming* Netflix. No enredo, BoJack, um “cavalo-homem”, é um ator *decadente* que fez sucesso nos anos 1990 com a ficção seriada *Horsin’ Around*. No primeiro episódio de BoJack, intitulado “A História de BoJack

---

<sup>4</sup> O semblante da melancolia, enquanto instituição política dos corpos que também podem ser definidos como melancólicos, é uma chave de operação do semblante no pop, isto é, da própria *decadência*. Esse sintoma surge, para a *decadência*, aliado a outros elementos que descrevemos aqui, como a frivolidade e o melodrama.



Horseman, capítulo um”, é apresentado o universo da série, que apela para o grotesco e o *camp* ao explorar um ambiente em que homens e animais convivem em aparente perfeita harmonia e são dotados, praticamente, das mesmas capacidades. Curiosamente, esse cenário não impede que se invista em uma percepção nossa no lado antropomórfico do personagem. E essa “antropomorfização” do protagonista se dá, sobretudo, por meio do semblante da melancolia de um ator *decadente*, desencantado com a vida e à espera de uma guinada em sua carreira.

Como sequência a isso, é apresentada a história de BoJack e começa a se delinear uma série de acontecimentos que levaram o ator à *decadência*. O primeiro episódio também foca na possibilidade de retorno triunfal do artista, o que deve ocorrer por meio de um livro contando a história do ator, tarefa que inicialmente seria desenvolvida por ele e passa a ser incumbência da escritora-fantasma Diane Nguyen. Assim como Norma não consegue parar de assistir aos filmes de que participou no cinema mudo, BoJack passa os dias a rever sua atuação em *Horsin’ Around*. E, do mesmo modo que Norma, o ator, que mora em uma mansão cuja localização é em frente ao letreiro de Hollywood, é incapaz de ver sua vida fora da frivolidade do mundo das estrelas, sendo, essa frivolidade, a tradução essencial do que o ator representa para si mesmo, e entendida, nas palavras de Prystyon (2011, 2014, 2015), como uma cultura do banal, das tolices, do supérfluo e do lazer despreocupadamente agradável, sobretudo para aqueles da sociedade que, arriscamos dizer, podem dar-se ao luxo de se preocupar com o irrelevante.

Essa concepção se confirma ao longo do episódio, sobretudo nos quase cinco minutos (o episódio possui 25 minutos de duração) de *flashback* em que BoJack demora para conseguir ouvir o que Princesa Carolyn, sua namorada e agente, tem a reclamar de suas atitudes como namorado. Incapaz de encarar a seriedade do problema, BoJack desconversa a todo tempo e se mostra somente apto a encarar seu próprio umbigo, sem conseguir controlar suas grosserias e futilidades para



com a namorada e as pessoas ao redor. Não conseguindo dar atenção a Princesa Carolyn, BoJack passa os referidos cinco minutos preocupado com a quantidade de pães que está comendo no restaurante, com o preço dos pães na conta, com o fato de estar engordando, em convencer – em uma volta rápida do *flashback* – Todd Chavez (um colega hospedado na casa de BoJack e a quem ele não reconhece como amigo) de que o mais importante é o fato de ter comido muitos pães e estar engordando, e não o término com a namorada.

Os cinco minutos de inutilidades proferidas por BoJack caminham para o fim com o astro dos anos 1990 levando Princesa Carolyn para casa e afirmando que não estacionará para que ela desça do carro – sua intenção é apenas diminuir a velocidade para que ela desça com o veículo em movimento. Logo depois de chegar ao local e empurrar sua ex-namorada para fora do automóvel – como pretendia –, BoJack recebe uma ligação de Carolyn, que agora fala como sua agente, e não mais namorada. Antes que a agente cobre do ator um parecer sobre o livro que ele precisa escrever para voltar aos holofotes e tentar emplacar novos trabalhos de sucesso, a primeira coisa a ser feita pelo cavalo é perguntar à “mulher-gato” se ele está engordando.

Nesse trecho do seriado, evidenciam-se três categorias isoladas e que não se resumem à mesma coisa: frivolidade, nostalgia e melancolia. A primeira delas é dada, a partir do que Prysthon (2011, 2014, 2015) sustenta, pela banalização do mundo em que o personagem se encontra e pelo culto a essa banalização, o que se verifica com a presença marcante de um diálogo banal a ocupar boa parte do tempo, também responsável por naturalizar forçadamente a causalidade dos acontecimentos narrados – como a cena em que BoJack empurra Princesa Carolyn do carro, momento naturalizado, que não recebe nenhum tom de seriedade e é tratado como comum, normal e engraçado por sua inserção em meio a uma avalanche de bobagens.





A segunda categoria é dada pelo desejo de retorno ao passado e nele permanecer, como argumenta Barbosa (2014, p. 33), posto que o passado suplanta o presente e o futuro no sentido de atender às expectativas do sujeito. Falamos da incapacidade de BoJack de enxergar para além de sua própria sombra e se preocupar somente com sua imagem, a qual ele acredita ainda dizer de um astro da tevê, embora o ator não ostente mais esse papel. No *flashback* descrito acima, também está presente uma cena em que BoJack trai Princesa Carolyn, mas, durante a relação sexual com a amante, o ator não consegue parar de ver um episódio do seriado *Horsin' Around*, interrompendo as ações da moça durante o sexo e impedindo que ela chegue ao orgasmo. Também se evidencia, desse modo, a nostalgia, ainda que mascarada pela presunção de "humor" da cena.

O terceiro elemento, por sua vez, é configurado do mesmo modo que Serge Daney (1988) entende a melancolia presente no filme *Duas Garotas Românticas*, de 1967, realizado por Jacques Demy:

Melancolia não é nostalgia. O mundo de Demy (o meu também, suponho) é melancolia instantânea. Não há mundo perdido, nenhum ideal que se foi, nenhum estado prévio pelo qual nos lamentamos. Pela simples razão [...] que não queremos saber nada desse mundo "do qual viemos" (mais aliança do que parentesco, etc.). Melancolia é instantânea como uma sombra. Coisas se tornam melancólicas imediatamente, graças à música e à música do diálogo [em *Duas Garotas Românticas* e em BoJack Horseman, destacamos]. É a boa disposição (*good mood*) com a qual os personagens falham em tudo (exceto talvez no essencial) que é terrível e comovente ao mesmo tempo [assim se constroem o humor e a melancolia em BoJack Horseman]. Um não falha nas coisas porque não as vê, mas porque ele descobriu muito rapidamente um jeito de esvaziá-las do seu conteúdo, de circular ao redor delas, de dançar. (DANEY, 23 jul. 1988, grifo nosso).

Essa melancolia é, talvez, para além da "antropomorfização" de BoJack, a característica mais forte que nos faz sentir pena da condição do



personagem e nos compadecer diante de sua dor, possivelmente tão tola e igual à dos demais personagens da sitcom e de Norma Desmond, e tão rápida quanto a ascensão destes no cenário midiático – fabricação enquanto ícones<sup>5</sup>. Se o humor em BoJack anda junto da melancolia, esta abusa dos momentos musicais para se firmar, como na vinheta de abertura de *Horsin' Around*, ápice de nostalgia e melancolia para o ator, e na vinheta usada para apresentar, no décimo primeiro episódio da segunda temporada, intitulado “Fuga de Los Angeles”, a família de Charlotte, uma amiga de BoJack que mora no Novo México. O ator tenta engatar uma fuga e um romance com a amiga, o que não ocorre, e acaba sendo expulso da casa de Charlotte após ser pego na cama com Penny, a filha adolescente da amiga de BoJack.

Nesse mesmo episódio, a melancolia também se legitima por conta do surgimento do pôster de uma artista chamada “Lhama Del Rey”, afixado na parede do quarto de Penny. A menção à cantora estadunidense Lana Del Rey, chamada “de diva [gay] depressiva do *indie/pop*” e conhecida por sua obra “melancólica”, como nomeia a crítica, subliminarmente dá o tom da melancolia de BoJack nesse episódio. Como extensão dessa questão, podemos colocar a dor a ser sentida pela personagem de Lana Del Rey no videoclipe de *Blue Velvet*<sup>6</sup>, de 2012, que já indica o surgimento do mesmo semblante da melancolia de BoJack, de Norma e de Toni Roy, mas foca principalmente em sua ascensão como ícone midiático, narrada no produto audiovisual. Analisamos este trabalho da cantora por sua potência crítica (e autocrítica) das relações entre mídia e artista. Inicialmente, é necessário explicar a importância de inserirmos a musicista em meio a personagens ficcionais e explicitar o motivo de seu tratamento como personagem/produto da cultura pop.

---

<sup>5</sup> Aqui entendido no contexto popular de ícone midiático, uma livre apropriação de sentido, não direcionado para o entendimento de ícone no contexto semiótico.

<sup>6</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/95022020>.



Depois de despontar como diva pop em 2011, com seu álbum de estúdio *Born To Die*, a cantora nova-iorquina Lana Del Rey (pseudônimo para Elizabeth Grant, que antes já havia utilizado outros pseudônimos, como Lizzy Grant e May Jailer) conquistou fãs ao redor do mundo e, embora tenha se tornado famosa por videocliques caseiros editados e lançados por ela no *YouTube*, a cantora não pôde ostentar para si o discurso de “descoberta para a fama”, como sustenta Soares (2012).

O autor se refere ao nome Lana Del Rey, construído por meio da junção do nome da atriz hollywoodiana Lana Turner, em atividade entre os anos 1930 e 1990, e do veículo Ford Del Rey, um automóvel *vintage* – ainda nos termos de Soares (2012) – que fez sucesso na década de 1980. A artista assumiu a alcunha atual e agora não consegue se desvencilhar de sua personagem, mesmo quando sai “não montada” de casa. No videoclipe de *Blue Velvet*, canção do segundo álbum de estúdio, *Born To Die: The Paradise Edition* (2011), e regravação da música original de Tony Bennett, de 1951, Lana faz uma crítica à agilidade com que são feitos ícones midiáticos ou figuras apenas para vender. O clipe também recria a famosa cena interpretada por Isabella Rossellini no filme homônimo de 1986 de David Lynch. Na cena, a personagem da atriz aparece cantando uma versão da música, gravada inicialmente por Bennett. No videoclipe, usado como comercial para a coleção de outono da marca de roupas H&M, Del Rey surge com uma aparência similar à de ícones dos anos 1950, 1960 e 1970, lembrando, mais precisamente, Brigitte Bardot e Priscilla Presley, como mostra a Fig. 2. Por conta do filtro empregado na estética, as imagens do videoclipe renderam associações com os filmes *Cidade dos Sonhos* (2001) e *Veludo Azul* (1986), ambos de David Lynch – este último filme, que usou como tema a canção *Blue Velvet*, em outra interpretação.



**Figura 2** – Lana Del Rey recicla a *decadência* em *Blue Velvet*.



Fonte: Reprodução/Vimeo – Orme Square.

O enredo do videoclipe traz uma aspirante a cantora, interpretada por Lana Del Rey, que se apresenta para um teste musical. O vídeo se inicia com um LP atribuído a uma artista chamada “Lana Del Rey” sendo colocado para rodar em um toca-discos ao fundo de um minipalco. Enquanto a personagem é olhada por um produtor, que sinaliza estar tenso ao acompanhar o teste da futura diva e aparenta estar à procura de uma nova imagem, um novo rosto, Lana é hipnotizada em outro recorte e segue cantando sem motivo aparente, apenas automaticamente. Outras três mulheres com a mesma vestimenta, a mesma maquiagem e o mesmo cabelo aguardam para fazer o teste. Mais à frente das três, uma mulher com vestimenta diferente e aparentemente com raiva da situação começa a bocejar e se mostra cansada da apresentação. O bocejo vem como outra crítica à própria obra de Lana, tida como melancólica e “de dar sono”, como ressaltamos há pouco.

Já no fim do videoclipe de *Blue Velvet*, o toca-discos, que estava atrás de Lana no minipalco, é desligado e se descobre que a futura diva estava apenas usando um *playback*, o que provoca risos na mulher que antes bocejava. Mostrando não saber cantar, a personagem de Lana sorri



envergonhada, dá de ombros e a filmagem se encerra com a logomarca da H&M. Fica evidente, assim, que o teste se trata de ser capaz de sobreviver à arte do *playback* e ter carisma para alcançar o almejado posto de musa ou diva. Desse modo, Lana faz uso de um videoclipe para criticar a relação entre ícones midiáticos e mídia e, posteriormente, transforma esta crítica, graças ao recurso da metalinguagem, em uma autocrítica à sua carreira.

Apesar de sua pretensão de legitimidade – sinceridade (SOARES, 2012) na autocrítica – como estratégia de venda, *Blue Velvet* não escapa também da pecha do clichê e de definições binárias – bom ou ruim – de qualidade e capacidade argumentativa/discursiva. Ao abordarmos essas possibilidades, tratamos diretamente do conceito de indústria cultural de Adorno (2009), quando este retrata um gigante comercial invisível, mas plenamente palpável.

Adorno propõe a discussão do culto à frivolidade, a qual entra em cena e comporta-se como herança, consequência e objeto fomentador de relações esvaziadas de sentido entre os sujeitos:

Só reconhecendo os efeitos, ela despedaça a sua insubordinação e os sujeita à fórmula que tomou o lugar da obra. Molda da mesma maneira o todo e as partes. O todo se opõe – impiedosamente – aos pormenores, à semelhança da carreira de um homem de sucesso, para o qual tudo deve servir de ilustração e experiência, enquanto a própria carreira não passa da soma daqueles acontecimentos idiotas. Assim a chamada ideia geral é um mapa cadastral; cria uma ordem, mas nenhuma conexão. Privados de oposições e conexões, o todo e os pormenores têm os mesmos traços. A sua harmonia, de início garantida, é a paródia da harmonia conquistada pela obra-prima burguesa. (ADORNO, 2009, p. 9-10).

Para além de objeto do consumo ou recurso de entretenimento voltado ao público, o simbolismo que se atribui aos ícones midiáticos é a degradação de si mesmo, sua própria autodestruição, caso não consigam sobreviver às demandas urgentes do capitalismo mais opressor, do qual



um dia se sustentaram, e precisam ser substituídos por outros produtos e ícones, mais atuais e interessantes, presumidamente “novos”, que ocupem o lugar daqueles que, a partir de determinado momento, passaram a se encontrar em estado de obsolescência. É essa a ação predatória denunciada por: Lana Del Rey – ao anunciar ser apenas um personagem, uma fabricação almejando vendas, e personificar esta afirmação em *Blue Velvet*; por BoJack Horseman – ao passar quase duas décadas na ociosidade e se afundar no desejo nostálgico de permanecer no passado marcado por *Horsin’ Around*, que o levou a viver num mundo frio e só (ver Fig. 3); por Toni Roy – ao perceber que desejavam-no sujo e *decadente* desde o início, até o fim; e por Norma Desmond – ao se ver jogada às traças com a saída de cena do cinema mudo e concluir que, se antes seu rosto era sua possibilidade de sobrevivência na indústria cultural, será por meio do rosto que isso deverá continuar acontecendo, o que a leva a transcrever no rosto, por meio de seu semblante, a melancolia fruto de sua carreira e de sua frivolidade, *decadência* e melodrama, todos que dela se apossam com ciência da artista após seu apagamento do cenário midiático *mainstream* da cinematografia, mas que existiam desde antes.

**Figura 3** – BoJack lida com a *decadência* com uma postura mais agressiva, sentida até mesmo no semblante, mas igualmente melancólica, frívola e melodramática.



Fonte: Divulgação/Netflix.



Assim se verificam também as afetações do semblante da melancolia de Norma Desmond em Lana Del Rey, BoJack Horseman e Toni Roy: é por meio de sua personagem e dentro de sua obra (como exemplo, o videoclipe de *Blue Velvet*) que Lana Del Rey denuncia as agruras sofridas por ela ao ser amarrada nas rédeas mais vis do capitalismo, que a forçou a – ou que ela um dia desejou – ser uma personagem e chegar onde está para ter reconhecido seu talento como cantora – a musicista é só mais uma figura vendável, dentre tantas outras divas pop embaladas para consumo nas vitrines das gravadoras. E é por meio da regressão nostálgica ao seriado fictício *Horsin' Around* e da crítica a outras ficções seriadas de enredo similar (como BoJack também propõe no primeiro episódio) que, dentro da história disponível no serviço de *streaming* Netflix, BoJack lamenta sua posição de assimilação aos demais artistas – ele é só mais um – e seu esquecimento sofrido pelo mundo após o cancelamento de *Horsin' Around*. Da mesma forma, Toni Roy, que é obrigado a se manter em uma condição de “sujeira”, ainda que não lhe seja conveniente, porque é assim que querem sugá-lo, mas ele não é nada mais sem essa sujeira.

#### **4 Considerações finais: a fragmentação de um ícone é a ausência de si mesmo?**

Ao assumir a possibilidade de sobrevivência (acima descrita) na cadeia midiática até o fim do artista ou ícone, o simbolismo dos ícones midiáticos dentro da indústria passa a ser a simulação de si mesmo – fingir que ainda são o que deixaram de ser –, ou, em outras palavras, a simulação da própria figura do artista, opondo-se ao que, um dia, quando do ato de sua fabricação e consumo, representaram para essa imagem, e agora acabam por se distanciarem do personagem e do lugar que ocuparam na indústria que lhes dá as costas. Isso porque a frivolidade passa a ser encarada como uma espécie de *signo* ao lhe ser estipulada



outro sentido, materializando-se em todas as instâncias possíveis de sua presença na indústria cultural e valorando-se como objeto de vida própria, não apenas personificado, capaz de supostamente garantir sobrevivência a esses indivíduos afundados na mesma frivolidade. O que se apreende com isso é que, fora das peias mercadológicas e perante o declínio, essa frivolidade é apenas simulada e deseja manter-se viva, estando longe de ser representada, já que o indivíduo (ex-ícone midiático) não dispõe mais dos mecanismos que antes lhe garantiam tal façanha. Essa associação ocorre porque, nas palavras de Baudrillard (1991),

Assim é a simulação, naquilo em que se opõe à representação. Esta parte do princípio de equivalência do signo e do real (mesmo se esta equivalência é utópica, é um axioma fundamental). A simulação parte, ao contrário da *utopia*, do princípio de equivalência, parte da *negação radical do signo como valor*, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência. Enquanto que a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro. (BAUDRILLARD, 1991, p. 13, grifo no original).

Ousamos dizer, nesse sentido, que o semblante da melancolia seria o *signo* do desejo de retorno à frivolidade, à institucionalização de si pelo melodrama e ao uso da melancolia sem senti-la, agora, como consciência – e consciência de seu fim. O semblante da melancolia, a *imagem pensativa* da ausência de frivolidade, mas que nela se apoia e que a busca, deseja-a, e é, portanto, a figura real do artista antes configurado e manipulado no contexto midiático, mas, se tomarmos por real, único, verdadeiro ou essencial o que o artista representava no contexto midiático, o semblante da melancolia é a falsa aparência de si mesmo, a falsa aparência da frivolidade que teima em reinar perenemente, ou a falsa aparência do que esse ícone midiático era na indústria cultural.

Como exemplo, podemos tomar novamente a figura de Norma Desmond, incapaz de sair das personagens que fazia no cinema mudo. O





rosto que emprestava a suas personagens, com as quais sustentava seu mundo frívolo, deixou de ser seu, fragmentou-se na ausência de si mesmo, na ausência daquilo que costumava ser, o que, curiosamente, é a afirmação de si diante de sua presença vazia – paradoxalmente, sua *impresença* midiática, posto que um ícone não aceitaria estar ausente desse meio sob essas condições. Esse rosto, como atesta Rancière (2007, p. 201), possui uma dimensão orgânica e de modo *sensível*: porta-se como uma acepção *política* do corpo e transforma o mundo, permitindo agir, por meio dele, o semblante da melancolia, um dos pontos políticos da *decadência*, que põe o corpo numa estratégia de sobrevivência e ciência de si no mundo pop.

Agora, ao tentar tomar esse rosto de volta e desfazê-lo em sua concepção política da melancolia, tentando torná-lo ao que era antes do semblante como único resquício vivo que lhe sobrou, resta à personagem Norma Desmond, ainda em nosso exemplo, apenas o próprio semblante da melancolia, gesto traduzido em seu rosto e que não deixa de ser um retalho do que as frivolidades fizeram à artista, à sua carreira e a seu próprio rosto, usado à exaustão pela indústria cultural (representada na instância da cinematografia) e não mais seu, mas também ausente e vazio de frivolidade.

## Referências

A HISTÓRIA de BoJack, capítulo um (Temporada 1, ep. 1). BoJack Horseman [Seriado]. Direção de Joel Moser. Produção de Raphael Bob-Waksberg, Noel Bright, Steven A. Cohen, Blair Fetter, Jane Wiseman, Will Arnett, Aaron Paul e Peter A. Knight. Estados Unidos: Netflix, 2014. 25min, son., col. Disponível em: [www.netflix.com](http://www.netflix.com). Acesso em: 10 set. 2018.

ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.



AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim**: notas sobre a política. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

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

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

DANEY, Serge. **Ponto de vista**. (23 jul. 1988). [S.I.]: Dicionários de Cinema, 29 set. 2009. Disponível em: <http://dicionariosdecinema.blogspot.com/2009/09/ponto-de-vista-por-serge-daney.html>. Acesso em: 09 set. 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Através dos desejos: fragmentos sobre o que nos subleva. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: SESC, 2017.

FUGA de Los Angeles (Temporada 2, ep. 11). BoJack Horseman [Seriado]. Direção de Amy Winfrey. Produção de Raphael Bob-Waksberg, Noel Bright, Steven A. Cohen, Blair Fetter, Jane Wiseman, Will Arnett, Aaron Paul, Peter A. Knight, Joe Lawson, Elijah Aron e Jordan Young. Estados Unidos: Netflix, 2015. 26min, son., col. Disponível em: [www.netflix.com](http://www.netflix.com). Acesso em: 10 set. 2018.

JOÃO ANTÔNIO. Toni Roy Show. In: JOÃO ANTÔNIO. **Dedo-duro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ORME SQUARE. **Lana Del Rey for H&M "Blue Velvet"**. 2012 (2m00s). Disponível em: <https://vimeo.com/95022020>. Acesso em: 27 jul. 2018.

PRYSTHON, Angela. Richard Dyer: utopias da frivolidade. In: JANOTTI JUNIOR, Jeder; GOMES, Itania Maria Mota (Org.). **Comunicação e Estudos Culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 163-175.

PRYSTHON, Angela. **Utopias da Frivolidade**. Recife: Cesárea, 2014.

PRYSTHON, Angela. Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo. **Revista Eco Pós**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 3, p. 66-74, 2015. Disponível em: [https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/view/2763](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/2763). Acesso em: 27 jul. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. A imagem pensativa. In: RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.



RANCIÈRE, Jacques. Le travail de l'image. **Multitudes**, n. 28, p. 195-210, 2007. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2007-1-page-195.htm>. Acesso em: 16 nov. 2019.

SOARES, Thiago. Não sou autêntico, mas você também não é: Britney Spears, Justin Bieber, Lana Del Rey e os valores na música pop. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 35., 2012, Fortaleza, CE. **Anais [...]**. Fortaleza, CE: Universidade de Fortaleza, 2012. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/sis/2012/resumos/R7-0223-1.pdf>. Acesso em: 09 set. 2018.

SUNSET Boulevard (Crepúsculo dos Deuses). Direção de Billy Wilder. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1950. 1 VHS (115min.), son., P&B.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.