

# Gaga e os Monstros

Lucas Ferraço Nassif Ferreira dos Santos

*“I want your love  
Love, love, love  
I want your love  
(Love, love, love I want your love)”*

Bad Romance

## **“Radio Gaga”**

Na segunda estrofe de “*Radio Gaga*”, Freddie Mercury canta: “*You gave them all those old time stars/Through wars of worlds – invaded by Mars/ You made 'em laugh – you made 'em cry/ You made us feel like we could fly*” (Roger Taylor, 1984) e contrapõe o ato de escutar e o meio rádio ao ato de ver e aos meios que se utilizam da visualidade. Adiante, segue a quinta estrofe: “*We watch the shows – we watch the stars/ On videos for hours and hours/ We hardly need to use our ears/ How music changes through the years*”.

Anos depois, surge Lady Gaga. O nome, advindo da canção previamente exposta, é ao mesmo tempo uma homenagem ao Queen e uma confirmação do esclarecimento da artista. Stefani Joanne Angelina Germanotta é chamada globalmente de Lady Gaga – e com esse nome ela se transformou em uma das figuras centrais do *Show Business*. É a partir da chave encontrada na relação entre a letra de “*Radio Gaga*” e o nome da *pop-star* que se desencadeia o pensamento deste texto.

Na quinta estrofe da canção, destaca-se o poder de captura do vídeo e a sua simbiose

com a música. O vídeo, segundo as palavras escritas por Roger Taylor, é capaz de deixar-nos olhando por horas e horas, de fazer-nos “aposentar” nossos ouvidos e de fundir-se aos mais variados territórios culturais, midiáticos e artísticos. “*O problema não é mais o da natureza do vídeo, e sim o de sua contribuição para a arte infinitamente plural das últimas décadas*” (Duguet, A. “Dispositivos”, p.49). Posteriormente, é anunciado na canção um possível desgaste do imperativo visual, alertando para, quem sabe em um futuro, a retomada de um estreitamento dos laços com o sonoro: “*Let's hope you never leave old friend/ Like all good things on you we depend/ So stick around cos we might miss you/ When we grow tired of all this visual.*” (R. Taylor, 1984).

Entretanto, apesar de todas as considerações já elaboradas, a análise aqui realizada sobre “*Radio Gaga*” não tenta debater a distinção entre o ver e o ouvir ou a preponderância do vídeo frente a outras formas de comunicação, mas a afetividade e o sentimento nela presentes e a sua importância em Lady Gaga. Na música, o rádio é tratado como um antigo amigo que ainda amamos e pelo qual torcemos. É essa idéia de laços e de saudade (aqui, utilizando-me em campo ampliado do significado de uma palavra característica do idioma português representativa de afetividade e de sentimento) de que trata “*Radio Gaga*” e com a qual lidará, anos mais tarde, Lady Gaga.

### ***“Manifesto of Little Monster”***

O movimento cinematográfico Dogma 95 se destaca por sua motivação em buscar o envolvimento afetivo e sentimental do espectador através de uma renovação de estilo que seja posicionada contrariamente à maneira de produção midiática padrão – na qual “*eleva-se a cosmética a Deus*”, em palavras utilizadas pelo grupo de cineastas. O Dogma 95 desenvolveu um Manifesto e regras com o objetivo de alcançar essa renovação de estilo e de forma de comunicação.

Lady Gaga se comunica diferentemente, no entanto. Assim como o Dogma 95, a artista também busca a criação de laços e a afetividade com o espectador através do uso, por exemplo, do grotesco e do abjeto – como faz Lars Von Trier na série televisiva “*The Kingdom*”. Todavia, seus instrumentos se inserem na situação padrão das formas de

produção, de veiculação e de divulgação que caracterizam o *Show Business*. Lady Gaga é parte desse *show*: ela está sobre uma estrutura já desenhada, conhecida e poderosa. Ela não deseja mudá-lo, mas utilizar-se dele, viver dele, viver nele, viver por ele – e, dessa maneira, criar uma relação de profundo sentimento e afetividade com seus fãs (intitulados “*Little Monsters*”) e seus espectadores em um campo ampliado. Ela, em sua imersão, assemelha-se ao personagem Joe Gideon em “*All That Jazz*” de Bob Fosse que tem sua morte transformada em um musical onde as fronteiras entre espetáculo e vida estão turvas. Além disso, assim como os movimentos de vanguarda e o próprio Dogma 95, a artista também elaborou um Manifesto, o “*Manifesto of Little Monsters*”:

“This is the ‘Manifesto of Little Monsters’.

There's something heroic about the way my fans operate their cameras. So precisely, so intricately, and so proudly. Like Kings writing the history of their people. It's their prolific nature that both creates and procures what will later be perceived as "The Kingdom." So, the real truth about Lady Gaga fans, my little monsters, lies in this sentiment: They are the kings. They are the queens. They write the history of the kingdom, and I am something of a devoted Jester.

It is in the theory of perception that we have established our bond. Or, the lie, I should say, for which we kill. We are nothing without our image. Without our projection. Without the spiritual hologram of who we perceive ourselves to be, or rather, to become, in the future.

When you're

*lonely,*

I'll be lonely too.

And this is The Fame.

Love and art,

12/18/1974

Lady Gaga”

Após a leitura de “*Manifesto of Little Monsters*”, destaco a idéia de relação entre os fãs e suas câmeras – os quais as utilizam, segundo o Manifesto, de maneira precisa, complexa e orgulhosa. Nesse trecho, percebo um item que almejo interligar com o pensamento de outros autores e esmiuçar: a consciência por parte da artista da estreita

relação de seu público com suas imagens (não apenas aquelas de outrem, ou dela Lady Gaga, capturadas por suas câmeras, mas suas próprias imagens capturadas por suas câmeras). Ao apresentado, conecto os escritos de Rosalind Krauss acerca do vídeo e os de Jacques Lacan, vistos e detalhados posteriormente por Hal Foster, sobre o *olhar*. Além disso, destaco a forte influência do pensamento de Michel Foucault em minha análise – a qual ressaltará questões importantes da obra do autor como a sexualidade e a escola militar, os corpos dóceis e a *visibilidade* (que, em grande medida, liga-se ao debatido por Hal Foster a partir dos escritos lacanianos sobre o *olhar*).

## **O Narcisismo**

A artista escreve que na teoria da percepção se estabelece o laço entre ela e seus “*little monsters*”, que eles nada são sem sua imagem, sem sua projeção, sem o holograma espiritual pelo qual eles se percebem ou desejam ser no futuro. Dessa forma, observa-se a concepção de narcisismo e de frustração debatido em Lacan e utilizado em seguida por Rosalind Krauss. A autora explora em “*Vídeo: A Estética do Narcisismo*” sua vontade de considerar o narcisismo como “*condição implícita à totalidade*” do assunto vídeo. No texto, exemplificam-se diversos trabalhos do gênero; entretanto, é em “*Centers*” de Vito Acconci que “*uma imagem de auto-observação*” é melhor explicada. Na obra, o artista aponta por vinte minutos para o centro de um monitor de televisor, o qual ele usa como um espelho, e foca em seu dedo.

Krauss, a partir de Lacan, entende o narcisismo como uma “*frustração perpétua*” do sujeito e que a psicanálise poderia fazer com que ele percebesse a sua diferença em relação às “*projeções fantasiosas de si mesmo como objeto*” (Krauss, “*Vídeo: A Estética do Narcisismo*”, p. 152). Destaca-se, assim, a ligação entre tais projeções que consistem na transformação do sujeito em seu próprio objeto – caracterizando o narcisismo – debatidas em Rosalind Krauss e as projeções e o holograma presentes no “*Manifesto of Little Monsters*”.

Ainda em se tratando de vídeo, aponta-se o trabalho apresentado nos interlúdios dos concertos de Lady Gaga em que ela se encontra em pose de top-model estática, trajando um vestido branco e sem esboçar nenhuma reação mesmo quando recebe vômito verde-

fluorescente ou é amordaçada e coberta por trapos (*lumpen*), manuseada e transformada em uma espécie de estátua por dois indivíduos – um do sexo feminino e outro do sexo masculino –, os quais têm seus movimentos repetidos por cortes rápidos em dois momentos diferentes do vídeo que são separados por uma cena em que a artista come um coração ensangüentado. Lady Gaga, dessa maneira, ataca o sujeito – seja ele seu fã, um espectador qualquer. Ela capta, envolve e desmantela. Tal vídeo me permite apontar um trecho dos escritos de Rosalind Krauss sobre o tema discutido acima; a autora, ao trabalhar o pensamento clínico do narcisismo, insere elementos presentes no interlúdio como a pose estática de Lady Gaga e a repetição:

O projeto analítico é então aquele no qual o paciente se liberta da “estátua” de seu self refletido e, pelo método de reflexividade, redescobre o tempo real de sua própria história. Ele troca a atemporalidade da repetição pela temporalidade da mudança. (Krauss, R. “Vídeo: A Estética do Narcisismo”, p. 152)

### ***“I Left My Head And My Heart On The Dancefloor”***

Hal Foster esmiúça em seu texto “*O Retorno do Real*” a concepção de Jacques Lacan sobre o *olhar*. Foster escreve acerca da observação lacaniana advinda de Friedrich Nietzsche do poder do *olhar* – tendo ele características dionisíacas, mortais – e de sua domesticação. Também debatido por Bodil Marie Stavning Thomsen em seu artigo sobre o filme de Lars Von Trier “*Anticristo*”, a questão dionisíaca, sua relação com a mulher e o perigo para a ordem apolínea representado pelos mesmos se insere na discussão de meu texto em alguns pontos – dentre os quais estão a presença do verbo “matar” no “*Manifesto of Little Monsters*”, as temáticas de festas, de drogas, de vigilância, de sexualidade e de militarismo existentes nos trabalhos de Lady Gaga.

Em “*Telephone*”, a artista insere em grande número de versos as palavras festa, dança, bebida – “*Deixei minha cabeça e meu coração na pista de dança*” – e situa o início de seu videoclipe em um presídio. No vídeo, as imagens são em vários momentos modificadas para o aspecto de câmeras de segurança e a artista tem seu corpo tapado por fita adesiva preta e amarela – relacionada a “cuidado”, a “afaste-se”. Configura-se, assim, uma relação de vigilância, de contenção e de confronto entre aquilo caracterizado como o seguro apolíneo e o perigoso dionisíaco.

Ao trabalhar com a captação de imagens a partir de câmeras de segurança, as quais estão vinculadas ao Panopticon de Jeremy Bentham, e com a “vedação” de seu corpo, Gaga remete a um dos principais conceitos foucaultianos: os *corpos dóceis* – os quais seriam homens e mulheres que, temendo o olhar do outro que os observa e que também é observado, interiorizam a vigilância, controlam-se: movimentam-se num ritmo que não lhes é necessariamente em direção ao prazer. Acerca do tema, o autor diz em entrevista:

*“Um olhar que vigia e que cada um, sentindo-o pesar sobre si, acabara por interiorizar, a ponto de observar a si mesmo; sendo assim, cada um exercerá esta vigilância sobre e contra si mesmo.”*

(Foucault, M. “O Olho do Poder”, p.218)

Em citação, no mesmo videoclipe, Lady Gaga e Beyonce Knowles agem como Thelma e Louise do filme de Ridley Scott. No longa, as duas mulheres perturbam a ordem e ao final jogam-se de um precipício; relaciona-se novamente a questão dionisíaca à quebra da ordem, à morte, ao sacrifício. Outros trabalhos artísticos originais ou não para o cinema como “*Joana D’Arc*” de Karl Dreyer, “*O Sacrifício*” de Andrei Tarkowski – utilizados por Thomsen em seu artigo – e “*Virgens Suicidas*” de Sofia Coppola também lidam com essa questão.

### **A Morte Pelo Olho**

Ainda em o “*Retorno do Real*”, Hal Foster aborda o tema do uso de elementos abjetos – debatendo a utilização do *lumpen*, do excremento e do anal – em produções artísticas na esfera contemporânea (o texto foi publicado na década de 1990). Lembro, a partir de suas considerações acerca do tema, do filme “*O Fantasma*” – do ano 2000 – de João Pedro Rodrigues. Seu protagonista consiste em um jovem lixeiro possuidor de forte impulso sexual por outros homens. Ele, vestindo uma roupa de borracha que remete aos trajes utilizados por Lady Gaga em suas apresentações e exposições ao público, estupra, agride, anda pelo lixo, segura uma lebre morta – em citação a Joseph Beuys – e defeca.

Além disso, retomo Michel Foucault em “*O Olho do Poder*” e insiro o “Dicionário Crítico” de Geoge Bataille com “*Abattoir*” em minha investigação. Foucault, na

entrevista concedida a Jean Pierre Barou, destaca a participação médica ao final do século XVIII na organização espacial da sociedade urbana francesa. Ele exemplifica um dos problemas fundamentais formulados por esses médicos: a coexistência entre homens e animais, pondo em debate a localização dos abatedouros e dos estábulos. Relaciono, em seguida, esse pensamento ao trabalho de George Bataille e à questão do abjeto supracitada. Ao se retirarem os abatedouros e os estábulos dos centros urbanos – deslocando-os para os arredores das cidades como medida sanitária –, também se retiraram as evidências do sangue, das fezes, da carne crua. Assim, o olhar daquele que passava pelos abatedouros e pelos estábulos, não mais se depararia com elementos abjetos, causadores de nojo. Ou melhor: a partir de então não se passaria mais pelos abatedouros e pelos estábulos, transformando-os em lugares invisíveis, fontes de repulsa. O mesmo se fez com os lixões e, em outros contextos, com classes sociais e minorias populacionais – destacando, assim, a importância de se apontar o filme de João Pedro Rodrigues “*O Fantasma*” neste trabalho.

Já no vídeo de “*Alejandro*”, encontro outros itens a serem observados. Nele, mostram-se vários homens com vestimentas militares *fashion* e de aparência andrógena que, posteriormente, dançam na frente de cenas de combate. Aponto, assim, a questão da Escola Militar e da sexualidade que, não apenas são colocadas politicamente por Lady Gaga contra o “*don’t ask, don’t tell*” praticado pelo exército americano, mas também remetem aos pensamentos foucaultianos acerca da vigilância – o qual declara, ainda em entrevista, ao caracterizar a “*história dos espaços*” como a “*história dos poderes*”:

“No caso da Escola Militar, a luta contra a homossexualidade e a masturbação é contada pelas próprias paredes” (Foucault, M. “O Olho do Poder”, p.213).

Também é necessário destacar os momentos do vídeo em que Gaga e seus dançarinos realizam um número sobre camas de alojamento. Nele, ao simularem um ato sexual em que os homens seriam penetrados pela artista, os dançarinos usam salto-alto. Revelam-se, então, múltiplas sexualidades, escolhas, práticas. Acrescentando, indico aquela que me é a mais interessante visualidade da obra: a vestimenta de Lady Gaga em sua primeira aparição. Ela, em trajes negros, utiliza um aparato que parte por detrás de sua cabeça e se posiciona na frente de seus olhos. Com o aparato, ela vê seus dançarinos do alto de uma sacada. Pensa-se, então, nesse item como mediador de visibilidade,

como aquilo que – literalmente – posiciona-se entre os olhos de Gaga e o que acontece. Trabalhando com Foucault, considero tal aparato a representação – segundo um modelo pop e material de construção – de um dispositivo.

Finalizando este segmento, debato seu título: a “morte pelo olho” se dá uma vez que Lady Gaga desmantela (sendo essa uma palavra-chave) a partir da visualidade. Indico, então, um exemplo ficcional que se relaciona com o desmantelamento: Roy Batty em “*Blade Runner*”, também de Ridley Scott, – replicante que, assim como os seus demais, foi posto para trabalhar em colônias no espaço, uma vez que os bio-robos da geração Nexus-6 foram proibidos legalmente na Terra –, mata Tyrell, engenheiro e seu criador, enfiando-lhe dedos pelos buracos dos olhos. O que me interessa no exemplo são dois pontos: primeiramente, a já citada destruição do outro a partir de seus olhos; em seguida, indico o fato dos replicantes serem, em aparência, iguais aos seres humanos. Eles, como os homossexuais do exército americano – que não podem expressar sua opção sexual e também não podem ser perguntados sobre ela – fazem-se invisíveis. Recorro, assim, ao videoclipe “*Alejandro*”: nele, Lady Gaga critica a política das forças armadas de seu país. A artista alerta (destaca-se essa palavra) para a necessidade da visibilidade das minorias – para que os mesmos não sejam escondidos, retirados de evidência pela falta de pergunta e de resposta, pela falta de comunicação. Caracteriza-se, dessa maneira, o dispositivo foucaultiano: a falta de comunicação se dá nas áreas de sombra.

## **Elo Visual**

Hal Foster também trabalha em “*O Retorno do Real*” as condições de abjetado – aquele que é repugnado – e de abjetor – aquele que repugna –, alertando para a simplificação de um pensamento e de um posicionamento político à apenas esses dois postos antagônicos, que são compreendidos como estando em combate irreconciliável:

*“A pressuposição de que, para não sermos contados ao lado dos sexistas e racistas, devemos nos tornar o objeto fóbico de tais sujeitos”* (Foster, H. “*O Retorno do Real*”, p.285).

O trabalho de Lady Gaga – que não é restrito ou simplificado –, dessa maneira, demonstra-se como um elo poderoso em uma rede sócio-econômica-cultural complexa,



instigante. A artista se insere em destaque como peça para o entendimento das manifestações, das relações existentes nessa rede. Ela está no auge, fazendo a partir da estabelecida atividade econômica do espetáculo, das artes e do entretenimento o contato com seus fãs ardorosos e com camadas populares em larga escala, globalmente – os quais, sobretudo os não ardorosos, sentem-se atraídos e “estranhados” ao vê-la sentada ao lado de Oprah Winfrey ou na capa de uma publicação junto a Bill Clinton. É na visualidade, na percepção visual, de uma capa de revista em que estão Clinton e Gaga lado a lado e no sofá de Oprah, onde Lady Gaga se senta de maneira tímida, educada e recatada – todavia, com trajés atípicos e espinhos nos cabelos – que entendo a potência comunicacional da artista.

Este artigo não busca diferenciar Gaga de outros que vieram anteriormente ou enumerar motivos para que a mesma seja valorizada. Este escrito almeja debater sua visual afetividade e a comunicação efetiva proveniente do estranhamento ou da identificação gerados pelo recebimento e pelo envio de mensagens não necessariamente verbalizadas. Os diversos parênteses – sussurros – presentes na canção “*Bad Romance*”, composta por Lady Gaga e Red One em 2009, dão-nos idéia e funcionam como representações dessas mensagens não verbalizadas:

You know that I want you  
(’Cause I’m a freak bitch, baby!)  
And you know that I need you  
I want a bad, bad romance.

Lady Gaga assume o *Show Business*, deseja-o. Em entrevista ao programa “*Larry King Live*” na *CNN*, o apresentador pergunta para a artista: “*Temos uma pergunta do Twitter para Lady Gaga twittada para a gente: ‘Se você não estivesse no Show Business, o que você acha que estaria fazendo?’*”, ela responde: “*Eu estaria morta*”.

Lady Gaga se faz como as obras de Keith Haring. Nelas há movimento que se opõem aos *corpos doces*. Os trabalhos da cantora são reproduzíveis, circuláveis – como os de Keith: serigrafias em sua maioria. Ambos lidam com a tríplice fronteira entre a morte, a destruição e o sexo. Além disso, vemos em seus vídeos – assim como na série *Blueprint* do artista de origem underground – elementos em princípio desconexos: as pirâmides

egípcias, discos-voadores e orgias homossexuais. Lady Gaga, assim como as produções de Haring, chama atenção, dói em nossos olhos, evidencia e aponta, comunica-se.

Ao fim de meu texto, utilizo-me de Jean-Paul Sartre em “*A Náusea*”. Na parte final do livro publicado em 1938, o protagonista declara seu distanciamento da “*bela urbe burguesa*” e escreve sobre os homens que não vêem a grande natureza – ainda quieta – que se infiltrou “*por todo lado, em suas casas, em seus escritórios, neles próprios*” (Sartre, J. “*A Náusea*”, p.231). Antoine Roquetin – personagem construído por Sartre –, em seguida, divaga acerca de alguma possibilidade de palpitação, de inquietação, da grande natureza que viria a alterar seus hábitos tidos como regulares, como leis; ele, então, produz um pensamento que se conecta à minha análise. Com o trecho, encerro esta pesquisa:

“E quem estiver dormindo em sua boa cama, em seu tranquilo quarto quente, acordará inteiramente num chão azulado, numa floresta de pênis estrepitosos, vermelhos e brancos, erguidos para o céu como as chaminés de Jouxtebouville, com grandes testículos meio saídos da terra, peludos e bulbosos como cebolas. E pássaros esvoaçarão em torno desses pênis e os picarão com seus bicos e os farão sangrar. Escorrerpa esoerna desses ferimentos, lentamente, suavemente, esperma misturado com sangue, vítreo e morno, com pequenas bolhas.” (Sartre, J. “*A Náusea*”, p.232).

## **Referências bibliográficas**

DUGUET, A. “Dispositivos” in TRANSCINEMAS; MACIEL, K (org.), 2009. Rio de Janeiro

KRAUSS, R. “Vídeo: A Estética do Narcisismo” in ARTE & ENSAIOS n.16; CAVALCANTI, Ana, TAVORA, Maria Luisa (org.), 2008. Rio de Janeiro

FOSTER, H. “O Retorno do Real” in CONCINNITAS: ARTE, CULTURA E PENSAMENTO vol.1 n.8; GERALDO, S. (org), 2005. Rio de Janeiro

THOMSEN, B. “Antichrist – Chaos Reigns: the event of violence and the haptic image in Lars von Trier’s film” in JOURNAL OF AESTHETICS AND CULTURE; WIDDING, A., ANDERSSON, L., SUNDHOLM, J. (org.); Vol.1, 2009.

FOUCAULT, M. “O Olho do Poder” in MICROFÍSICA DO PODER; 1986. Rio de Janeiro

BATAILLE, G. “Abattoir” Dictionnaire Critique in DOCUMENTS, 1968. Paris

SARTRE, J. A NÁUSEA, 1983. Rio de Janeiro