# Tristeza néon: *Hamlet* no álbum *I like it when you sleep, for you are so beautiful yet so unaware of it*, da banda The 1975

# Neon sadness: *Hamlet* in the album *I like it when you sleep, for you are so beautiful yet so unaware of it*, by The 1975

Luis Otávio Vilela da Cruz[1]

**Resumo**

Este artigo analisa o álbum *I like it when you sleep, for you are so beautiful yet so unaware of it* (2016), da banda The 1975, à luz da dramaturgia shakespeariana, com ênfase em *Hamlet*. O objetivo é examinar como quatro faixas do disco organizam uma dramaturgia lírica da autoconsciência, entendida, neste estudo, como a disposição formal de voz, endereçamento, repetição e performance sonora que coloca um conflito em cena. A pesquisa é bibliográfica, documental, qualitativa e interpretativa, com procedimento analítico-comparativo. O corpus reúne o álbum e a peça *Hamlet*, com recorte das canções "*If I believe you*", "*Somebody else*", "*Love me*" e "*The ballad of me and my brain*". O referencial articula estudos da canção popular, sobretudo acerca de dicção, voz gravada e persona, com a crítica de *Hamlet* voltada ao solilóquio, ao luto e à crise da ação. A originalidade do trabalho reside em aproximar música pop e dramaturgia shakespeariana por afinidade formal, e não por hipótese de influência direta. Os resultados indicam que as quatro faixas constroem cenas distintas de autoconsciência: súplica sem resposta, ruminação da perda, espetacularização do eu e desagregação mental. Em conjunto, elas permitem ler o álbum como uma poética de voz em crise, contribuindo para os estudos interartes e para a análise da canção gravada como forma de encenação da subjetividade.

**Palavras-chave:** Solilóquio; Persona pop; Canção gravada; Performance vocal; Subjetividade.

**Abstract**

This article examines The 1975's album *I like it when you sleep, for you are so beautiful yet so unaware of it* (2016) in the light of Shakespearean dramaturgy, with particular emphasis on *Hamlet*. Its aim is to analyse how four songs from the record organise a lyrical dramaturgy of self-consciousness, understood here as the formal arrangement of voice, address, repetition, and sonic performance that places conflict on stage. The research is bibliographic, documentary, qualitative, and interpretive, employing a comparative analytical procedure. The corpus comprises the album and the play *Hamlet*, with a focus on "*If I believe you*," "*Somebody else*," "*Love me*," and "*The ballad of me and my brain*." The theoretical framework brings together popular song studies, especially discussions of

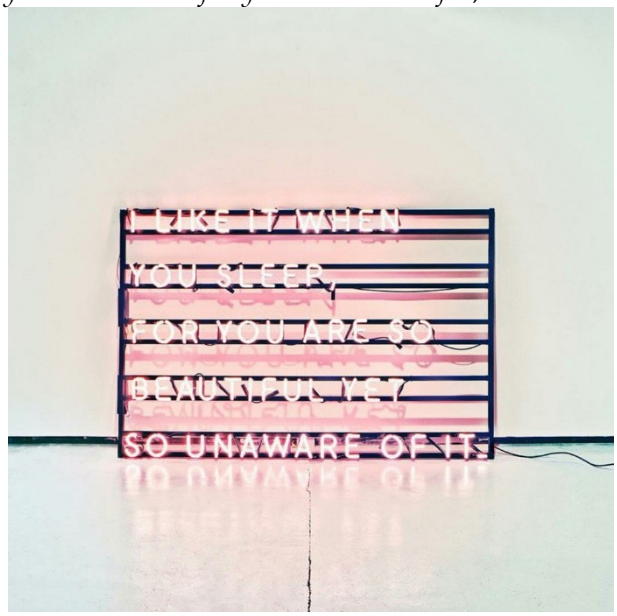
[1] Membro e pesquisador dos grupos Nepedilis (PUC-Minas) e Pop.Educa (UFSCar/Fatec - Barueri), com atuação nas interfaces entre direito, literatura, cultura pop, educação e diversidade. Mestrando Profissional em Produção de Conteúdo Multiplataforma pela UFSCar (campus São Carlos/SP). Bacharel em Direito (PUC-Minas, Poços de Caldas, 2021). Especialista em Advocacia Criminal (Legale Educacional, 2025) e em Tribunal do Júri e Execuções Penais (Legale Educacional, 2025). Especialista em Perícias Criminais e Medicina Legal pela Legale Educacional (campus São Paulo, 2026). E-mail: luisvilelajuridico@outlook.com.

diction, recorded voice, and persona, with *Hamlet* criticism concerned with soliloquy, grief, and crisis of action. The originality of the study lies in bringing pop music and Shakespearean dramaturgy into dialogue through formal affinity rather than direct influence. The results indicate that the four songs build distinct scenes of self-consciousness: unanswered supplication, rumination on loss, spectacularisation of the self, and mental disaggregation. Taken together, they allow the album to be read as a poetics of the voice in crisis, contributing to interarts studies and to the analysis of recorded song as a mode of staging subjectivity.
**Keywords:** Soliloquy; Pop persona; Recorded song; Vocal performance; Subjectivity.

## 1 Introdução

Lançado em 2016, o álbum *I like it when you sleep, for you are so beautiful yet so unaware of it*, da banda The 1975, combina canção pop, autorreferência, comentário sobre imagem pública e momentos recorrentes de instabilidade afetiva. Essa combinação faz do disco um objeto pertinente para os estudos interartes, sobretudo quando se desloca a escuta do nível meramente temático para o plano da construção formal da voz. Em vez de tomar as faixas apenas como enunciados confessionais, este artigo as considera como cenas de fala gravada, isto é, como unidades em que letra, timbre, repetição, arranjo e performance vocal produzem uma determinada figura de sujeito (Tatit, 2012; Frith, 1996; Moore, 2012).

**Figura 1 –** Imagem promocional em néon associada à identidade visual do álbum *I like it when you sleep, for you are so beautiful yet so unaware of it*, da banda The 1975




Fonte: Genius ([s. d.]), a partir da página de letras da faixa "*I like it when you sleep, for you are so beautiful yet so unaware of it*".

Essa perspectiva aproxima a análise de um problema dramatúrgico. Neste estudo, o termo *dramaturgia lírica* designa a organização de procedimentos verbais e sonoros que não apenas nomeiam um afeto, mas o encenam: um eu fala, hesita, corrige-se, insiste, projeta interlocutores e se torna observável por meio da forma. A noção não supõe equivalência entre canção e peça teatral; ela supõe, antes, que ambas podem construir conflitos por meio de voz, endereçamento e temporalidade. Ao mobilizar Tatit (2012), convém registrar que *O cancionista* foi formulado a partir da canção brasileira. Aqui, porém, interessa sobretudo o alcance mais geral de sua proposta enunciativa, isto é, a ideia de que letra e melodia se articulam numa dicção capaz de dramatizar posições de fala, tensão afetiva e modos de dizer, operação observável também na canção pop em língua inglesa.

No campo teatral, *Hamlet* oferece um horizonte especialmente produtivo para esse tipo de leitura. A peça organiza a ação a partir de fala reflexiva, luto prolongado, suspeita quanto às aparências e dificuldade de converter percepção em gesto. Para os fins deste artigo, uma subjetividade *hamletiana* não será entendida como sinônimo genérico de tristeza, mas sim como uma configuração formal marcada por cinco traços: autorreflexividade intensa; interlocução vacilante ou ausente; atraso entre pensamento e ação; teatralização consciente do eu; e crise do parecer, visível desde a cena em que Hamlet reage aos códigos públicos do luto (I,2[2]) até os solilóquios em que a consciência se dobra sobre si mesma (III,1) (Shakespeare, 2015; Cousins, 2018; Greenblatt, 2001).

A lacuna que orienta a pesquisa reside justamente no fato de que leituras sobre música pop e Shakespeare frequentemente permanecem em paralelo temático ou em aproximações impressionistas. O problema central, por isso, deixa de ser àquela pergunta, "se The 1975 adapta Shakespeare", mas formular com precisão a seguinte questão: "como quatro canções do álbum constroem, em gravação, procedimentos de voz e de cena comparáveis à dinâmica do solilóquio, da melancolia e da autorrepresentação em *Hamlet*?" O objetivo geral consiste em demonstrar, a partir desse recorte, que a comparação se sustenta quando se observa a forma da enunciação. Como objetivos específicos, pretende-se: a) definir operacionalmente *dramaturgia lírica*, *persona pop* e *subjetividade hamletiana*; b) explicitar os critérios de seleção do corpus; e c) analisar, em cada faixa, a articulação entre letra, performance vocal, repetição e arranjo.

[2] Os dados apresentados com numeral romano (seguido de vírgula) e numeral arábico referem-se (aqui e doravante), respectivamente, ao ato e à cena. Neste caso, I,2, equivalem a ato I, cena 2.

A hipótese de trabalho é mais delimitada do que na versão inicial do manuscrito: não se defende que o álbum atualize Shakespeare em bloco, mas que certas faixas concentram procedimentos comparáveis aos de *Hamlet* no modo de construir um eu dividido. Para testar essa hipótese, o artigo desenvolve, primeiro, a delimitação metodológica e conceitual do estudo; depois, examina quatro canções selecionadas por apresentarem, em conjunto, endereçamento instável, repetição significativa, crise do eu e forte marca de performance. Com isso, busca-se oferecer uma leitura verificável e formalmente ancorada da relação entre canção gravada e dramaturgia shakespeariana.

## 2 Materiais e métodos

A pesquisa caracteriza-se como bibliográfica, documental, qualitativa e interpretativa, com procedimento analítico-comparativo. O corpus primário é constituído pelo álbum *I like it when you sleep, for you are so beautiful yet so unaware of it*, lançado em 2016 pela banda britânica The 1975, e pela peça *Hamlet*, de William Shakespeare, na edição traduzida por Lawrence Flores Pereira (Shakespeare, 2015; The 1975, 2016). O recorte analítico concentra-se em quatro faixas: "*If I believe you*", "*Somebody else*", "*Love me*" e "*The ballad of me and my brain*".

A seleção dessas canções seguiu dois movimentos. No primeiro, realizou-se escuta integral do álbum e leitura de todas as letras, a fim de mapear recorrências de primeira pessoa, luto, autorreferência, exposição pública, apelo a interlocutores ausentes e sinais de desorganização subjetiva. No segundo, foram escolhidas as faixas que, em conjunto, concentravam quatro indicadores formais: a) presença de um eu em crise, dirigido a um interlocutor instável ou inacessível; b) uso relevante de repetição verbal ou musical; c) desenho vocal ou arranjo que ampliasse a cena enunciativa; d) possibilidade de comparação com passagens específicas de *Hamlet*. Faixas em que predominam comentário social, erotização ou atmosfera sem elaboração reflexiva central foram consideradas laterais para este recorte e, por isso, não integraram o corpus principal.

A análise foi operacionalizada por meio de uma matriz simples de observação, aplicada a cada canção. Essa matriz reuniu: 1) letra, com atenção a vocativos, pronomes, repetições, negações, autocorreções e imagens recorrentes; 2) voz gravada, observando proximidade, contenção ou expansão do canto, variações de intensidade e relação entre

timbre e sentido; 3) arranjo, com foco em repetição, densidade sonora, presença de coro, textura, ambiência e contraste entre estrofes e refrões; 4) comparação dramatúrgica, baseada em cenas de *Hamlet* relacionadas a solilóquio, luto, teatralização do eu, crise da ação e comicidade da desagregação. Assim, a passagem entre drama teatral e canção gravada não se faz por equivalência de meios, mas por correspondência de procedimentos observáveis.

As categorias analíticas foram definidas de modo operacional. *Eu lírico* designa a instância verbal inscrita no texto da canção. *Voz performática* refere-se à concretização sonora dessa instância na gravação, isto é, ao modo como o canto acentua, retarda, contém ou expande o enunciado. *Persona pop* designa a camada pública e midiática que, sem se confundir nem com o autor biográfico nem com o eu lírico, interfere na recepção da voz como figura social e performativa (Frith, 1996; Hansen, 2019). Já *sujeito da canção* nomeia o efeito global produzido pela articulação entre letra, canto, arranjo e escuta (Moore, 2012).

Também foi necessário distinguir os usos do termo *melancolia*. No plano temático, ele remete a perdas, esvaziamento e desalento verbalizados. No plano formal, refere-se a procedimentos como repetição, suspensão, baixa resolução e permanência do afeto. No plano histórico, associa-se à tradição do luto reflexivo e da demora da ação, particularmente relevante para a leitura de *Hamlet* (Sullivan, 2020). Essa diferenciação evita que o termo opere apenas como imagem impressionista.

A comparação com *Hamlet* concentrou-se em passagens nas quais a peça oferece critérios mais verificáveis para o cotejo: a cena I,2, em que o príncipe confronta o luto público e o desconforto com o mundo; I,5, quando a aparição do fantasma reconfigura o regime da ação; III,1, no solilóquio em que a consciência se torna problema; III,2, na reflexão sobre representação e verdade; e V,1, em que mortalidade e comicidade se cruzam. O estudo não pretende provar influência direta de Shakespeare sobre a banda, mas examinar afinidades formais delimitadas. Por esse motivo, a análise evita tanto a equivalência apressada entre meios quanto a analogia meramente temática.

## 3 Referencial teórico

O referencial teórico articula estudos da canção popular, crítica dramatúrgica de *Hamlet* e reflexão sobre convergências interartísticas. A seção não se limita a resumir

autores; seu objetivo é transformar conceitos em categorias utilizáveis na análise. Assim, os aportes mobilizados servem para responder a três perguntas: como a canção gravada constrói um sujeito; como *Hamlet* dramatiza a interioridade; e sob quais condições é legítimo comparar ambos os objetos.

### 3.1 Música: canção, voz, persona e canção gravada

Em *O cancionista*, Tatit (2012) mostra que a canção não deriva da simples soma entre texto verbal e melodia. Ela constitui uma dicção, isto é, uma forma específica de fazer falar uma voz. Esse ponto é central para o presente artigo, porque permite analisar a canção não apenas como texto escrito, mas como evento de linguagem em que o sentido se decide na relação entre frase verbal, desenho melódico e modo de emissão. Ao deslocar a atenção para o *como* se diz, Tatit oferece um caminho produtivo para a leitura da autoconsciência na canção pop.

Frith (1996), por sua vez, reforça que a música popular é inseparável de performance. O canto não transmite um eu transparente; ele produz papéis, graus de distância, efeitos de intimidade e encenações de autenticidade. A voz ouvida numa gravação é sempre uma voz socialmente situada, mediada por técnica, repertório e expectativa de audiência. Desse modo, a presença de primeira pessoa numa canção não basta para caracterizar confissão direta; é preciso observar que tipo de pessoa sonora se constrói diante do ouvinte.

Moore (2012) aprofunda essa discussão ao propor a análise da canção gravada como totalidade sonora. Nessa perspectiva, arranjo, mixagem, posição da voz, densidade instrumental e repetição não funcionam como adorno, mas como constituintes do significado. Para este estudo, esse aporte é decisivo porque permite tratar a gravação como parte do corpus, e não apenas como suporte contingente do texto. A pergunta analítica, portanto, não é somente o que a letra enuncia, mas como a gravação amplia, corrige ou tensiona esse enunciado.

Hansen (2019) acrescenta a noção de *persona pop* como construção transmidial. Mesmo quando a análise se concentra no álbum, a escuta já é informada por uma figura pública do intérprete, por regimes de visibilidade e por expectativas ligadas à celebridade pop. No caso de The 1975, essa dimensão é relevante porque algumas canções tematizam

explicitamente fama, exibição e autoconsciência. Ainda assim, este artigo trata a persona não como biografia, mas como camada de leitura: um horizonte de recepção que interfere na voz, sem reduzir a canção à vida privada do artista.

A partir desses autores, adota-se a seguinte distinção: o *eu lírico* é a instância verbal do texto; a *voz performática* é a sua concretização sonora na gravação; a *persona pop* é a camada pública que media a recepção dessa voz; e o *sujeito da canção* é o efeito que emerge da articulação entre essas instâncias. Essa diferenciação será importante para evitar que o artigo use os termos como sinônimos.

### 3.2 Teatro: solilóquio, luto e subjetividade em *Hamlet*

No campo teatral, *Hamlet* é exemplar porque desloca o centro do drama da ação externa para a elaboração reflexiva da fala. A peça não elimina o acontecimento; ela o submete à consciência de um personagem para quem perceber, interpretar e agir raramente coincidem. Por isso, a leitura crítica de *Hamlet* interessa aqui menos como repertório temático do que como modelo formal de interioridade dramatizada (Shakespeare, 2015; Greenblatt, 2001).

Cousins (2018) mostra que o solilóquio em *Hamlet* não deve ser entendido como janela transparente para um interior já pronto. Ele funciona, antes, como prática de autopersuasão, teste de pensamento e encenação de uma verdade ainda instável. Essa formulação oferece critérios concretos para a comparação com a canção: endereçamento vacilante, interrupção do fluxo da ação, tentativa de organizar a própria experiência pela fala e coexistência de sinceridade e artifício.

Sullivan (2020) demonstra que o luto em *Hamlet* excede o dado narrativo. Ele reconfigura tempo, percepção e relação com o mundo. O melancólico hamletiano não apenas sofre uma perda; ele passa a habitar o mundo sob o signo da demora, da ruminação e da insuficiência das formas públicas de consolo. Esse ponto permite evitar uma leitura rasa de melancolia como simples tristeza e sustenta sua definição histórica como condição de percepção e de linguagem.

Também é decisiva a dimensão metateatral da peça. Em I,2, Hamlet distingue o parecer do ser; em III,2, comenta a relação entre representação e verdade no episódio dos atores; em V,1, confronta a mortalidade num registro que combina reflexão grave e

comicidade. Em conjunto, essas passagens ajudam a caracterizar a subjetividade hamletiana como reflexiva, cindida, teatralmente consciente e atravessada por uma tensão persistente entre interioridade e papel social (Shakespeare, 2015).

### 3.3 Convergências: critérios para a comparação entre álbum e peça

Para que a aproximação entre canção e teatro não se reduza a analogia impressionista, é necessário distinguir três níveis de comparação. O primeiro é a *analogia temática*, quando dois objetos compartilham motivos semelhantes, como luto, amor ou loucura. O segundo é a *afinidade formal*, quando diferentes meios recorrem a procedimentos comparáveis, como autorreflexividade, repetição, suspensão da ação, interlocução instável e teatralização do eu. O terceiro é a *comparação interartística*, que toma essas afinidades formais como base legítima para análise, sem pressupor adaptação ou filiação direta.

É nesse segundo nível que o artigo se situa. A hipótese não depende de mostrar que The 1975 cita Shakespeare, mas de demonstrar que certas canções constroem voz e cena de modo comparável a procedimentos de *Hamlet*. Assim, a relação entre música e teatro se estabelece por indicadores observáveis: quem fala, para quem fala, o que se repete, como a forma sonora organiza a demora ou a expansão, e de que modo o sujeito se torna visível como papel ou fratura.

Também se reconhece a assimetria entre os materiais. A canção gravada chega ao ouvinte como performance estabilizada em fonograma; já o drama teatral existe como texto destinado à atualização cênica, ainda que lido em edição. A comparação, portanto, não apaga essa diferença. Ela opera num plano mais restrito: o da voz em cena, isto é, o da produção de um sujeito por meio de fala, ritmo, repetição e imagem de si. Esse recorte evita tratar o teatro como mero texto literário e a canção como mera poesia escrita.

Com esses limites, a comparação torna-se metodologicamente sustentável. *Dramaturgia lírica* passa a designar, aqui, a forma pela qual a canção gravada organiza conflito, interlocução, autorreflexividade e visibilidade do eu. Nessa chave, a aproximação com *Hamlet* deixa de ser metáfora vaga e passa a ser hipótese formal.

## 4 Resultados e discussão

A análise a seguir aplica os critérios definidos na metodologia: leitura da letra, observação da voz gravada e do arranjo, além do cotejo com passagens específicas de *Hamlet*. Em cada caso, a intenção é demonstrar o argumento por evidências localizadas, evitando transformar a hipótese em simples reapresentação retórica.

### 4.1 "*If I believe you*": súplica, endereçamento ausente e solilóquio

"*If I believe you*" concentra, de modo particularmente nítido, a relação entre voz cantada e solilóquio. A canção começa por nomear um vazio: "God-shaped hole" ["buraco em forma de Deus", tradução nossa] e pergunta "will that make it stop?" ["isso faria parar?", tradução nossa] (The 1975, 2016, faixa 6). O centro do enunciado não é uma afirmação de fé, mas uma hipótese condicional. A sintaxe do "if" organiza a canção como teste, não como certeza. Essa estrutura se aproxima do funcionamento do solilóquio hamletiano: a fala não comunica uma convicção já formada, mas produz uma cena de pensamento em andamento, como ocorre nos momentos em que Hamlet tenta dar forma verbal à própria hesitação (Shakespeare, 2015, III,1).

O endereçamento também merece atenção. A faixa dirige-se a um interlocutor que não responde. A invocação "show yourself" ["mostra-te", tradução nossa] (The 1975, 2016, faixa 6) transforma a canção numa fala lançada ao vazio. Esse gesto aproxima a música da lógica de *Hamlet* em I,5, quando a aparição do fantasma reconfigura a relação entre presença e verdade, mas sem pacificá-la. Em ambos os casos, a ação depende de uma aparição: um fantasma na peça, uma resposta divina na canção. No entanto, a aparição não resolve o conflito; apenas o torna mais agudo.

O arranjo reforça esse contraste. A faixa mobiliza coro e ambiência de matiz litúrgico, aproximando-se de uma cena de culto; contudo, a linha vocal principal não se dissolve na comunhão. Ela permanece individualizada, insistente e levemente contida, como se a moldura coletiva ampliasse a solidão do enunciador. O que a canção faz, assim, é opor forma comunitária e experiência privada de desamparo. Esse desajuste é formalmente relevante: a súplica não é sustentada por uma certeza sonora de transcendência, mas enquadrada por um rito que a própria letra torna instável.

A comparação com *Hamlet* se sustenta porque a peça também tensiona códigos coletivos e sofrimento singular. Em I,2, o luto público da corte não coincide com a experiência do protagonista; em III,1, a fala reflexiva não conduz a uma decisão pacificada. "*If I believe you*" dramatiza algo semelhante: o sujeito participa de uma linguagem religiosa disponível, mas não consegue habitá-la como convicção. O resultado é uma cena de autopersuasão fracassada, mais próxima do teste hamletiano da fala do que da oração resolutiva.

Nesse sentido, a canção não é apenas "triste" ou "espiritual". Sua estrutura encena uma súplica sem resposta, em que condição verbal, repetição do refrão, coro e endereçamento ausente convergem para produzir uma experiência de demora. É esse conjunto de marcas — e não apenas o tema da fé — que autoriza a aproximação com o solilóquio de *Hamlet*.

### 4.2 "*Somebody else*": repetição, ciúme imaginado e demora da ação

"*Somebody else*" articula seu conflito por meio de uma fórmula repetida: "I don't want your body / with somebody else" ["não quero o seu corpo / com outra pessoa", tradução nossa] (The 1975, 2016, faixa 10). O verso condensa uma contradição importante. A negativa inicial sugere distanciamento; a oração seguinte desfaz esse distanciamento ao reinscrever o corpo do outro numa cena imaginada. O sujeito não narra apenas uma perda; ele a reconstrói mentalmente. A canção, assim, organiza o ciúme não como ação, mas como imagem recorrente.

Esse mecanismo aproxima a faixa da demora reflexiva em *Hamlet*. Na peça, o problema não é somente saber algo, mas permanecer prisioneiro do que se sabe, imaginando-o repetidamente antes de agir. Em III,1, a consciência torna-se obstáculo para a ação; em II,2, Hamlet já se sabe cindido entre o que percebe e o que consegue fazer. Em "*Somebody else*", a repetição do refrão produz um efeito semelhante: a experiência amorosa é reelaborada como circuito mental. A fala volta ao mesmo ponto, não por insuficiência expressiva, mas porque a própria forma do afeto é ruminante.

A organização sonora participa diretamente desse efeito. A faixa trabalha com progressão lenta, repetição insistente do refrão e ambiência extensa, sem uma catarse brusca que encerrasse o conflito. O baixo e os sintetizadores sustentam um campo sonoro

contínuo, no qual a voz parece avançar pouco mesmo quando o refrão retorna. A gravação produz, portanto, um tempo alongado. Em vez de encaminhar o sujeito para fora da cena da perda, a música o mantém dentro dela. É nesse sentido que a melancolia opera aqui como efeito formal, e não apenas como tema.

O endereçamento também é ambíguo. Embora a letra aparente dirigir-se ao antigo par amoroso, a repetição do motivo "somebody else" faz com que o verdadeiro interlocutor da canção seja a própria imaginação do eu. A voz fala para alguém, mas, sobretudo, fala diante da imagem que não consegue dissipar. Trata-se de movimento comparável ao do solilóquio hamletiano: uma fala que parece orientar-se ao exterior, mas cujo trabalho principal é interno.

Essa leitura também impede uma aproximação apressada com tragédias centradas no ciúme ativo, como *Othello*. Em "*Somebody else*", a energia não se converte em ação destrutiva contra o outro; ela retorna ao próprio sujeito como repetição. Por isso, a referência a *Hamlet* é mais precisa. A canção encena a perda como demora da assimilação, e não como impulso imediato. Seu ponto dramatúrgico está menos no triângulo amoroso do que na mente que se torna palco da substituição.

### 4.3 "*Love me*": aparência, persona e o eu como espetáculo

Se as duas faixas anteriores organizam conflito sobretudo pela falta e pela repetição, "*Love me*" desloca a crise para a esfera da visibilidade. Seu refrão, "Love me if that's what you wanna do" ["ame-me, se é isso que você quer fazer", tradução nossa] (The 1975, 2016, faixa 2), combina imperativo e condição. Não se trata de pedido íntimo, mas de comando performativo, pronunciado como gesto de palco. A voz não se oferece como interioridade resguardada; ela se exibe, testa sua própria eficácia e tematiza a economia pública do reconhecimento.

Essa operação ganha precisão quando se aproxima da questão do parecer em *Hamlet*. Na cena I,2, o protagonista resiste aos sinais exteriores que deveriam bastar para definir o luto; em III,2, a peça-dentro-da-peça torna a representação um instrumento de revelação. "*Love me*" trabalha precisamente nesse cruzamento entre exibição e verdade. A faixa ironiza o espetáculo do ego, mas o faz de dentro dele. O sujeito só consegue formular crítica à cultura da visibilidade assumindo a própria pose que critica. Por isso, a canção

encena uma persona consciente de si, e não um eu puro escondido atrás da máscara.

A distinção entre eu lírico, voz performática e persona pop ajuda a sustentar essa leitura. O texto verbal enuncia um pedido de amor e uma reflexão sobre circulação de imagem; a voz gravada o faz por meio de emissão enfática, fraseado de ataque curto e refrão chamativo; a persona pop acrescenta a esse gesto a dimensão pública de uma figura já reconhecida e comentada. O resultado é uma cena em que sujeito e papel não se separam facilmente. Essa indistinção é central para a dramaturgia da faixa.

O arranjo contribui para esse efeito. Guitarra sincopada, pulsação dançante e refrão de alta pregnância produzem um campo de visibilidade sonora. A canção parece feita para luz, corpo e frontalidade. Não há aqui o recuo contemplativo de "*If I believe you*" nem a ruminação suspensa de "*Somebody else*". Há exposição. Ainda assim, a exposição não elimina a crise; ela a desloca. O conflito passa a ser o custo de existir como imagem.

Um dos versos mais reveladores, "with my friends online" ["com meus amigos on-line", tradução nossa] (The 1975, 2016, faixa 2), reinscreve a persona num regime contemporâneo de mediação. O eu aparece sempre já conectado, visto e performado. Nesse ponto, a canção atualiza em chave pop uma questão fortemente shakespeariana: até que ponto o sujeito é mais do que o papel que consegue sustentar diante dos outros? A proximidade com *Hamlet* não reside em motivo trágico idêntico, mas na insistência sobre a teatralidade da identidade e sobre a insuficiência da oposição simples entre verdade interior e aparência.

### 4.4 "*The ballad of me and my brain*": comicidade, fragmentação e exteriorização do eu

"*The ballad of me and my brain*" transforma a crise subjetiva em pequena ação dramática. Logo de início, a voz declara "I think I've gone mad" ["acho que enlouqueci", tradução nossa] (The 1975, 2016, faixa 9). Em seguida, a canção radicaliza a imagem ao sugerir a perda da própria faculdade mental: "lost a brain" ["perdeu um cérebro", tradução nossa] (The 1975, 2016, faixa 9). A formulação é importante porque externaliza o conflito. Em vez de apenas dizer que está confuso, o sujeito trata a mente como objeto deslocado, quase como personagem desaparecido.

Essa exteriorização aproxima a faixa da dimensão cênica da loucura em *Hamlet*. Na peça, a pergunta nunca é apenas se Hamlet enlouqueceu, mas como a loucura funciona

enquanto gesto, linguagem e dispositivo de exposição. Em II,2 e III,1, o protagonista oscila entre cálculo, ironia e desorganização; em V,1, a cena dos coveiros mostra que comicidade e mortalidade podem coexistir sem se anularem. "*The ballad of me and my brain*" atualiza essa combinação ao encenar a desagregação psíquica por meio de humor nervoso e deslocamento incessante.

Do ponto de vista formal, a faixa é a mais teatral do corpus. O andamento acelerado, as frases curtas, a sucessão de cenas e a energia instável do canto produzem sensação de movimento contínuo. A voz não sustenta uma linha contemplativa longa; ela avança aos tropeços, como se a própria forma verbal reproduzisse a procura do cérebro ausente. A canção ganha, assim, uma qualidade episódica, quase dramatúrgica, em que cada bloco empurra o seguinte sem estabilizar o anterior.

Também aqui o olhar do outro é decisivo. A crise não se passa num interior protegido; ela ocorre em circulação, sob exposição, reconhecimento e comentário. Essa condição pública da desagregação aproxima a faixa de "*Love me*", mas com sinal invertido. Se lá a persona administrava a própria imagem com excesso de controle, aqui a imagem vaza e perde coesão. Em ambos os casos, porém, o sujeito só aparece em cena.

A comparação com *Hamlet* torna-se mais convincente quando se observa o papel da comicidade. A canção não trata o colapso mental por chave solene. Seu humor seco impede a simples leitura patética do sofrimento. Esse recurso lembra a peça shakespeariana, em que o grave e o grotesco se cruzam com frequência. A subjetividade dita hamletiana, portanto, não precisa ser lida apenas sob registro elegíaco; ela também pode surgir como consciência quebrada que se percebe em situação ridícula. "*The ballad of me and my brain*" explora precisamente essa possibilidade.

### 4.5 Síntese comparativa

Consideradas em conjunto, as quatro canções permitem delimitar com maior precisão o que este artigo chama de dramaturgia lírica da autoconsciência. Em "*If I believe you*", a crise aparece como súplica sem resposta; em "*Somebody else*", como repetição imagética da perda; em "*Love me*", como administração exaustiva da própria visibilidade; em "*The ballad of me and my brain*", como fragmentação narrativizada e cômica. Em todas elas, a forma gravada faz mais do que ilustrar um tema: ela produz uma cena de conflito.

Essa constatação ajuda a diferenciar analogia temática e afinidade formal. Não é a mera presença de tristeza, loucura ou amor frustrado que aproxima o álbum de *Hamlet*. O ponto de convergência está nos procedimentos: fala voltada a um outro instável, conflito entre interioridade e papel, tempo de demora, repetição significativa e consciência de si como performance. Esses procedimentos são observáveis tanto na letra quanto na gravação, razão pela qual a análise precisou considerar voz e arranjo, e não apenas texto verbal.

À luz dos critérios metodológicos adotados, a hipótese central se sustenta de modo mais delimitado: as quatro faixas não "provam" Shakespeare no álbum, mas demonstram que a comparação com *Hamlet* é analiticamente produtiva quando se trabalha com indicadores formais. Esse resultado permite compreender o disco como um caso relevante de canção pop em que o sujeito emerge não como identidade estável, mas como figura cênica de autoconsciência, demora e exposição.

## 5 Conclusão

Os resultados deste estudo permitem concluir que a aproximação entre *I like it when you sleep, for you are so beautiful yet so unaware of it* e *Hamlet* se sustenta quando a comparação é conduzida no plano formal. As quatro canções analisadas organizam diferentes modalidades de crise do eu por meio de voz, endereçamento, repetição e desenho sonoro. Em vez de apenas tematizarem perda, fé, imagem ou desagregação, elas constroem cenas de fala em que o sujeito se torna observável como conflito. Esse é o sentido, delimitado neste artigo, de *dramaturgia lírica*.

Os achados principais podem ser sintetizados em quatro pontos. Primeiro, "*If I believe you*" aproxima a canção pop do solilóquio ao estruturar a fala como súplica condicional dirigida a um interlocutor ausente. Segundo, "*Somebody else*" formaliza a melancolia como repetição e demora, fazendo da perda um circuito imaginado mais do que um evento narrado. Terceiro, "*Love me*" evidencia que a crise contemporânea do eu pode assumir a forma de gestão espetacular da própria imagem, aproximando-se da tensão hamletiana entre parecer e ser. Quarto, "*The ballad of me and my brain*" mostra que fragmentação subjetiva e comicidade podem coexistir, o que amplia a leitura da subjetividade hamletiana para além do registro exclusivamente grave.

A principal contribuição teórica do artigo está em tornar mais precisa a passagem entre drama teatral e canção gravada. Em vez de tratar a canção como poema ou a peça como mero reservatório de temas, a análise trabalhou com categorias operacionais de voz, arranjo, repetição, persona e solilóquio. Com isso, o estudo contribui para os estudos interartes e para a análise da canção gravada, ao mostrar que o fonograma também pode ser lido como construção de cena.

As limitações do trabalho precisam ser registradas. O corpus foi reduzido a quatro faixas e privilegiou a edição gravada do álbum, sem incluir de forma sistemática performances ao vivo, videoclipes ou recepção crítica especializada da banda. Além disso, a comparação foi feita com a peça em edição impressa, e não com montagens específicas de *Hamlet*, o que mantém certa assimetria entre os materiais. Essas restrições não invalidam os resultados, mas delimitam seu alcance.

Como desdobramento, recomenda-se que pesquisas futuras ampliem a análise para outros álbuns da banda, incorporem performances cênicas ou audiovisuais específicas de *Hamlet* e testem se os indicadores aqui formulados permanecem produtivos em outros repertórios da música pop. Também se mostra promissor comparar a construção da persona em The 1975 com outros artistas em que imagem pública e autoconsciência vocal se cruzam de modo igualmente intenso. Nesses termos, o artigo se encerra com uma conclusão técnica: a leitura hamletiana do álbum é válida não como metáfora livre, mas como hipótese formal demonstrável quando apoiada em letra, gravação e procedimento dramatúrgico.

**Referências**


COLE, Ross. Popular song and the poetics of experience. **Journal of the Royal Musical Association**, Cambridge, v. 146, n. 1, p. 81-116, 2021.

COUSINS, A. D. Hamlet and of truth: humanism and the disingenuous soliloquy. *In*: COUSINS, A. D.; DERRIN, Daniel (Ed.). **Shakespeare and the soliloquy in early modern English drama**. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. p. 93-104.

FRITH, Simon. **Performing rites**: on the value of popular music. Oxford: Oxford University Press, 1996.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GREENBLATT, Stephen. **Hamlet in purgatory**. Princeton: Princeton University Press, 2001.

HANSEN, Kai Arne. (Re)reading pop personae: a transmedial approach to studying the multiple construction of artist identities. **Twentieth-Century Music**, Cambridge, v. 16, n. 3, p. 501-529, 2019.

MOORE, Allan F. **Song means**: analysing and interpreting recorded popular song. Farnham: Ashgate, 2012.

NEGUS, Keith; ASTOR, Pete. Songwriters and song lyrics: architecture, ambiguity and repetition. **Popular Music**, Cambridge, v. 34, n. 2, p. 226-244, 2015.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Tradução, introdução e notas de Lawrence Flores Pereira; ensaio de T. S. Eliot. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

SULLIVAN, Erin. Grief. *In*: CRAIK, Katharine A. (Ed.). **Shakespeare and emotion**. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. p. 211-223.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2012.

THE 1975. **I like it when you sleep, for you are so beautiful yet so unaware of it**. [S. l.]: Dirty Hit; Polydor; Interscope Records, 2016. 1 álbum.

Submetido em: 15 mar. 2026
Aprovado em: 22 jun. 2026