

TRAÇOS DA TEATRALIDADE BARROCA NO POEMA *LADY LAZARUS*, DE SYLVIA PLATH, NA MÚSICA E NO CLIPE *BORN TO DIE*, DE LANA DEL REY

DOI: <https://doi.org/10.33871/23580437.2022.9.2.129-143>

Taylla Maria Machado Sirino¹
Acir Dias da Silva²

RESUMO

No contexto da Literatura Comparada pretende-se analisar os traços da teatralidade barroca na poesia e na música. Tem-se como *corpus* o poema *Lady Lazarus*, de Sylvia Plath – que integra *Poemas* (2007) –, a canção e o videoclipe *Born to die* (2012), da cantora-compositora Lana Del Rey. Neste artigo, no contexto da arte barroca, parte-se do pressuposto de que os aspectos estéticos atribuíam elementos teatrais dentro de pinturas, nas quais a dramaticidade barroca transformava morte em espetáculo. Em termos teóricos, utiliza-se, especialmente, o livro *Origem do drama barroco alemão* (1984), de Walter Benjamin – e respectivo texto de apresentação inerente à tradução desse livro, realizada por Sergio Paulo Rouanet. Tanto a poetisa Sylvia Plath, quanto a compositora Lana Del Rey, retratam o renascimento ou a certeza de um certo tipo de existência após a morte, em suas composições artísticas. Ou seja, a criação poética de ambas, rica em metáforas e alegorias, representa cenas que trazem dramaticidade para a obra, construindo, assim, a teatralidade da morte com a intenção de representar a história-destino.

Palavras-chave: Teatralidade barroca; *Lady Lazarus*; *Born to die*.

TRACES OF BAROQUE THEATRICALITY IN THE POEM *LADY LAZARUS*, BY SYLVIA PLATH, IN THE MUSIC AND VIDEO CLIP *BORN TO DIE*, BY LANA DEL REY

ABSTRACT

In the context of Comparative Literature, we intend to analyze the traces of Baroque theatricality in poetry and music. It has as *corpus* the poem *Lady Lazarus*, by Sylvia Plath - that integrates *Poems* (2007) -, the song and the videoclip *Born to die* (2012), of the singer-songwriter Lana Del Rey. In

¹ Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Mestranda em Letras, área de concentração: Linguagem e Sociedade, pela UNIOESTE. Especialista em Cinema, com ênfase em Produção pela UNESPAR/FAP. Graduada em Letras pela UFPR. Integra o Grupo de pesquisa: Linguagem Literária e interfaces sociais: estudos comparados – UNIOESTE. Lattes: 7015680238568995. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5031-3898>. E-mail: tayllasirino@gmail.com

² Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Doutor em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte pela UNICAMP. Na Universidade Estadual do Oeste do Paraná/UNIOESTE é Diretor do Centro de Educação, Comunicação e Artes – CECA e Professor do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – área de concentração Linguagem e Sociedade, na Linha de pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: estudos comparados. Lattes: 6902191554348937. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5428-6839>. E-mail: acirdias@yahoo.com.br

this article, in the context of Baroque art, it is assumed that the aesthetic aspects attributed theatrical elements within paintings, in which the Baroque dramaticity transformed death into spectacle. In theoretical terms, we use, especially, the book *Origin of German Baroque Drama* (1984), by Walter Benjamin - and respective presentation text inherent to the translation of this book, made by Sergio Paulo Rouanet. Both the poet Sylvia Plath and the composer Lana Del Rey portray rebirth or the certainty of a certain kind of existence after death in their artistic compositions. That is, the poetic creation of both, rich in metaphors and allegories, represents scenes that bring drama to the work, building, thus, the theatricality of death with the intention of representing the history-destiny.

Keywords: Baroque theatricality; Lady Lazarus; Born to die.

HUELLAS DE LA TEATRALIDAD BARROCA EN EL POEMA LADY LAZARUS, DE SYLVIA PLATH, EN EL VIDEOCLIP MUSICAL Y NACIDO PARA MORIR, DE LANA DEL REY

RESUMEN

En el contexto de la Literatura Comparada, pretendemos analizar las huellas de la teatralidad barroca en la poesía y la música. Tiene como corpus el poema *Lady Lazarus*, de Sylvia Plath - que integra *Poems* (2007)-, la canción y el videoclip *Born to die* (2012), de la cantautora Lana Del Rey. En este artículo, en el contexto del arte barroco, se asume que los aspectos estéticos atribuyen elementos teatrales a las pinturas, en las que la dramaturgia barroca transforma la muerte en espectáculo. En términos teóricos, utilizamos, especialmente, el libro *Origen del drama barroco alemán* (1984), de Walter Benjamin - y el respectivo texto de presentación inherente a la traducción de este libro, realizado por Sergio Paulo Rouanet. Tanto la poeta Sylvia Plath como la compositora Lana Del Rey retratan en sus composiciones artísticas el renacimiento o la certeza de un cierto tipo de existencia después de la muerte. Es decir, la creación poética de ambos, rica en metáforas y alegorías, representa escenas que dan dramatismo a la obra, construyendo, así, la teatralidad de la muerte con la intención de representar la historia-destino.

Palabras clave: teatralidad barroca; Lady Lazarus; Born to die

Introdução

Neste artigo estuda-se a teatralidade barroca – aspectos estéticos que atribuíam elementos teatrais dentro de pinturas seiscentistas – e como a dramaticidade barroca transformava morte em espetáculo. Para tanto, analisam-se elementos relativos à alegoria e ao drama barroco, à morte como representação, à história-destino presentes na composição do poema *Lady Lazarus*, de Sylvia Plath – que compõe o livro *Poemas* (2007) –, e na canção e videoclipe *Born to die* (2012), da cantora-compositora Lana Del Rey.

O movimento barroco se deu de formas variadas em países diferentes. As versões do barroco mais divulgadas, porém, são a italiana e a francesa, assim como alemã. O barroco emerge na história da cultura ocidental, em contraponto aos valores racionalistas e clássicos da renascença, propugnando por uma arte, arquitetura e gosto estético mais voltados às emoções, expressões de sentimento, que deixaram de lado o matematicismo formalista da representação renascentista, para apostar em manifestações mais livres, em que a humanidade das pessoas se projetam à frente da tecnicidade do pensamento.

As últimas décadas da modernidade, especialmente no século XX, optaram por uma arte, arquitetura e pensamento tecnicista, racionalista e conceitual, aparecendo num tipo de “arte moderna”, que

privilegiou a intelectualidade, a sistematicidade do pensamento e a precisão das definições e interpretações. Essas tendências da arte moderna acabaram isolando o mundo da arte, da cultura de massa, que permaneceu romântica, com seu gosto pelo arrebatamento das emoções, tal como se dera no barroco do século XVII.

A fadiga do material ideológico do modernismo, em fins do século XX, fez surgir então um neologismo que logo ganhou notoriedade; “pós-modernidade”. No entanto, O. Calabrese parece ter encontrado em outro neologismo (Neobarroco) um termo capaz de identificar melhor a ultrapassagem do modernismo por essa nova tendência, que vem se afirmando.

O sucesso do cinema hollywoodiano está, em parte, em sua obediência a essa mentalidade neobarroca que predomina na cultura de massa. Enquanto alguns cinemas insistem em produzir filmes “modernos”, a indústria norte-americana sempre soube que a mentalidade popular é barroca. Desse modo, alguns conceitos do barroco são empregados com sucesso, tal como o *chiaroscuro* caravaggiano, que oferece um foco dramático ao centro das cenas, deixando ao escuro que circula a luz um viés de mistério e perigo, típico de histórias populares.

A serenidade racional das imagens renascentistas nunca permitiu uma adesão apaixonada, como as perturbantes cenas *luce e ombra* do barroco. O desequilíbrio normativo proposital, que os objetos neobarrocos apresentam à percepção contemporânea, magnetizam a atenção do expectador, enquanto o respeito obsequioso à ordem e à simetria, eleitas pela modernidade, desaparecem apaticamente na regularidade da paisagem modernista.

Tal análise, em termos teóricos, ancora-se, especialmente, no livro *Origem do drama barroco alemão* (1984), de Walter Benjamin, e no texto introdutório da tradução desse livro realizada por Sergio Paulo Rouanet.

Ressalta-se que, neste estudo, a palavra teatralidade não está relacionada, especificamente, ao teatro, mas, aos aspectos dramáticos relacionados ao universo teatral transpostos em pinturas seiscentistas, como na análise das pinturas a seguir:

Figuras 1 e 2 – *Judite e Holofernes* (1598-9) e *O sepulcramento de cristo* (1603-4), de Caravaggio



Fonte: <https://artrianon.com/?s=caravaggio>

Nas obras acima, *Judite e Holofernes* (1598-9) e *O sepulcramento de cristo* (1603-4), a iluminação direcionada com ênfase nos contrastes de claro e escuro, a expressão da dramaticidade facial das personagens, alinhadas de forma assimétrica, geram a sensação de movimento, compondo a atmosfera teatral da pintura de Michelangelo Merisi da Caravaggio.

De acordo com Rouanet (2016): “[...] o teatro barroco está profundamente inscrito na ordem da história-natureza. Seus personagens sofrem porque o sofrimento faz parte da condição natural da criatura. O soberano é o rei dos seres criados, mas é ele próprio criatura.” (ROUANET, 2016, p. 33). Esta dramaticidade pode ser vista nas pinturas de Caravaggio, nas quais há ênfase na representação das emoções das personagens. Sendo que o sofrimento era intrinsecamente relacionado à morte, destino de todas as criaturas.

O autobiográfico como confessional na pintura barroca, na poesia de Sylvia Plath e na música de Lana Del Rey

A pintura barroca é conhecida pela massiva presença de autorretratos naturalistas, com destaque para obras dos pintores Rembrandt e Caravaggio. Na análise, a seguir, evidencia-se a presença do autobiográfico como elemento estético constituinte do confessional, desvelando a face do artista em sua obra.

Figura 3: *Autorretrato de Rembrandt* (1659), de Rembrandt



Fonte: <http://www.sabercultural.com/template/obrasCelebres/Rembrant-autorretratos.html>

Nos grandes retratos de Rembrandt sentimo-nos frente a frente com pessoas de verdade, sentimos seu calor humano, sua necessidade de simpatia e também a solidão e o sofrimento delas. Aqueles olhos penetrantes e firmes que conhecemos tão bem dos autorretratos de Rembrandt devem ter sido capazes de olhar diretamente no coração humano. (GOMBRICH, 2019, p. 426).

O holandês Rembrandt pintou sessenta e quatro autorretratos ao longo de sua vida artística. Da juventude à velhice seus autorretratos se constituem como uma autobiografia, desvelando o olhar de si, buscando uma transposição realista.

Figuras 4 e 5: *O Pequeno Baco Doente* (1593-4) e *Davi com a cabeça de Golias* (1610), de Caravaggio



Fonte: <https://artrianon.com/?s=caravaggio>

Já os autorretratos de Caravaggio, estão presentes em pinturas de gênero, que representam personagens da mitologia grega e cristã, sendo que algumas dessas representações estavam relacionadas às situações vivenciadas por Caravaggio, em sua vida particular. A pintura, acima,

Pequeno Baco Doente (1593-1594) – um de seus primeiros autorretratos – foi realizada durante o período que Caravaggio adoeceu por passar fome ao chegar em Roma, e a obra *Davi com a cabeça de Golias* (1610), representa a figura de Golias decapitado segurado por Davi. Esta pintura foi realizada para representantes da igreja quando Caravaggio precisou fugir de Roma por ser sentenciado à morte, devido ter cometido o assassinado de um homem, durante uma briga.

No contexto da literatura, a poesia confessional de Sylvia Plath se caracteriza pela utilização de palavras com ênfase em construção de imagens poéticas que direcionam a narrativa, por meio de metáforas e alegorias, que ressignificam símbolos do mundo interior e exterior, que tanto desnudam a intimidade da autora quanto criticam situações de opressão de cunho machista vivenciadas pelas mulheres, como um todo. O confessional está presente, por exemplo, nas seguintes obras dessa poetisa: *Lady Lazarus* (1962) – que narra tentativas de suicídio; *Medusa* (1962) – que aborda sobre a relação conturbada com a sua mãe; e seu romance *A redoma de vidro* (1963) – considerado como uma autobiografia ficcional.

De origem de classe média, Sylvia Plath, em 1950, ingressa na faculdade de artes liberais para mulheres Smith College, em Northampton, Massachusetts – lá tem início ao quadro de depressão que anos mais tarde é a causa do suicídio dessa artista. Em 1963, pouco antes de sua morte, publica *A redoma de vidro* – seu único romance – de viés autobiográfico, no qual narra a história de resistência da jovem Esther Greenwood frente às regras sociais impostas pela ideologia patriarcal e capitalista, que violentam o corpo e a mente das mulheres. A poesia de Plath é marcada pela construção de imagens alegóricas e metafóricas – inusitadas –, sendo que imagem poética do espelho tem forte presença, desvelando o verdadeiro, o conturbado, a exemplo do poema *Mirror* (1961).

No campo da música, em determinadas composições da cantora Lana Del Rey, encontra-se rastros da escrita intimista – bem como algumas referências diretas à poetisa Sylvia Plath. Esta inspira Del Rey na composição musical *Hope is a dangerous thing for a woman like me to have – but i have it* (2019), que inicialmente o título da música seria *Sylvia Plath*. Além desta referência, explicitamente inspirada na poetisa, a escrita de si – o tom confessional – em determinadas letras de autoria de Del Rey podem ser articuladas aos poemas de Plath, como *How to disappear* (2019) e *Mariners Apartment complex* (2019).

Morte como representação, alegoria e história destino

Tanto a poetisa Sylvia Plath, quanto a compositora Lana Del Rey retratam o renascimento ou a certeza de um certo tipo de existência após a morte em suas obras. Vida e morte não estão sempre de lados opostos e podem conviver, concomitantemente, a morte não extingue a possibilidade de vida.

Dying
Is an art, like everything else.
I do it exceptionally well. ³

Choose your last words,
this is the last time
‘Cause you and I, we were born to die. ⁴

³ Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça: “Morrer / é arte, como tudo mais. / Nisso sou excepcional.” (PLATH, 2007, p. 60)

⁴ Tradução nossa: “Escolha as suas últimas palavras, / essa é a última vez / porque eu e você, nascemos para morrer.” (DEL REY, 2012).

Um tema recorrente nas canções de Lana Del Rey é a construção da figura da mulher suicida, dependente emocional, masoquista com predileção por um *Dark Paradise*⁵. Em suas músicas funde-se e se reconstrói a dicotomia sagrado e profano – característica da estética barroca –, bem e mal, prazer e dor, tristeza e felicidade, sendo essa característica um de seus maiores elos com a obra poética de Sylvia Plath.

A seguir, analisa-se a canção *Born to die* (2012), de Lana del Rey, e o poema *Lady Lazarus* (1962)⁶, com a intenção de demonstrar a construção da morte como representação e história destino. A criação poética rica em metáforas e alegorias, representa cenas que trazem dramaticidade para a obra, construindo, assim, a teatralidade da morte.

No fragmento a seguir, do poema *Lady Lazarus*, de Sylvia Plath, a morte é representada através de referências ao universo teatral:

What a million filaments.	Milhões de filamentos!
The peanut-crunching crowd	A plateia comendo amendoins
Shoves in to see	Se aglomera para ver
Them unwrap me hand and	Desenfaixarem minhas mãos e meus
foot—	pés—
The big strip tease.	O grande strip-tease.
Gentlemen, ladies	Senhoras e senhores
[...]	[...]
Dying	Morrer
Is an art, like everything else.	É uma arte, como tudo o mais.
I do it exceptionally well.	Nisso sou excepcional.
I do it so it feels like hell.	Faço isso parecer infernal.
I do it so it feels real.	Faço isso parecer real.
I guess you could say I've a call.	Digamos que eu tenha vocação.
It's easy enough to do it in a	É fácil demais fazer isso na prisão.
cell.	É fácil demais fazer isso e ficar num
It's easy enough to do it and stay	canto.
put.	É teatral
It's the theatrical	(PLATH, 2007, p. 60)

Já na música *Born to Die*, de Lana del Rey, a morte como espetáculo e a história-destino estão diluídas entre a letra da música e o videoclipe. Logo nos primeiros versos, o eu-lírico clama para que seus pés não falhem ao levá-la até os portões:

Feet don't fail me now
 Take me to the finish line
 Oh my heart it breaks every step that I take

⁵ *Dark Paradise* é o nome de uma canção de Lana del Rey na qual o eu lírico almeja reencontrar seu amado após a morte.

⁶ O poema *Lady Lazarus* foi escrito em 1962, neste estudo utiliza-se, para a análise, a versão do poema publicado em 2007, no livro *Poemas*, tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça.

But I'm hoping at the gates
They'll tell me that you're mine⁷
(DEL REY, 2012)

Na estrofe acima, que o eu-lírico está se preparando para ser levado à “linha de chegada”, sendo que esses portões são a fronteira entre a vida e a morte. Consciente de seu destino, não há resistência ou tentativa de escapar, o que está em consonância com prerrogativa benjaminiana apresentada por Rouanet (1984):

O Barroco é habitado pela antecipação da catástrofe, que destruirá o homem e o mundo, mas não é uma catástrofe messiânica, que consuma a história, e sim a do destino, que o aniquila. [...] Esvaziada de sua intencionalidade messiânica, a história é com efeito uma sucessão de catástrofes, que acabará culminando na catástrofe derradeira. Não é a história humana, e sim história da natureza: destino. Sujeita ao destino, a vida humana é efêmera, porque é a vida do homem criado, do homem como criatura, como ser natural. (ROUANET, 1984, p. 35).

O conceito da morte como destino na arte barroca, pode ser visualizado na música *Born to die*, pois o eu-lírico, conformista e consciente de sua sina, dialoga com o interlocutor, anunciando que ambos nasceram para morrer:

So choose your last words,
this is the last time
'Cause you and I,
we were born to die⁸
(DEL REY, 2012)

Não está claro se o interlocutor referenciado pelo “you” e pelo “we” é alguém específico para quem o eu-lírico se dirige, ou se se trata de um termo que amplia a interlocução para qualquer ouvinte, como se o “we” fizesse referência a toda a espécie humana. Com isso, o conceito história-destino não está apenas relacionado ao eu-lírico, mas à humanidade em geral. Esta sina humana está diretamente relacionada à morte, pois, segundo Rouanet (1984):

[...] a concepção da história-destino ordena-se em torno da figura da morte. Ela é a verdade última da vida, o ponto extremo em que o homem sucumbe à sua condição de criatura. Ora, a alegoria significa a morte, e se organiza através da morte. A morte é o conteúdo mais geral da alegoria barroca. (ROUANET, 1984, p. 38).

Para representar a música na mídia audiovisual foi escolhida a Capela da trindade do Palácio de Fontainebleau, localizada na região de Ile de France, sendo que os cenários escolhidos para a gravação do videoclipe possuem características da arte maneirista, período de transição entre Renascimento e

⁷ Estrofe da canção *Born to die*, de Lana Del Rey: Pés, não me falhem agora / Leve-me até a linha de chegada / O meu coração se rompe a cada passo que dou / Mas eu estou esperando que os portões / Digam-me que você é meu. (tradução da autora deste artigo).

⁸ Estrofe da canção *Born to die*, de Lana Del Rey: Escolha suas últimas palavras / Esta é a última vez / Porque você e eu / Nós nascemos para morrer. (tradução da autora deste artigo).

Barroco. Ao fundo da capela há a pintura *La Trinité au moment de la déposition de Croix*, 1642 de Jean Dubois Le Vieux.

Figuras 6 e 7: Capela da trindade do Palácio de Fontainebleau, localizada na região de Ile de France



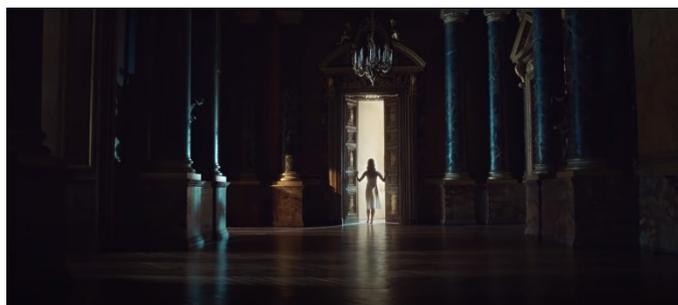
Fonte: https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/jean-dubois-le-vieux_la-trinite_huile-sur-toile_1642

Repleta de notórios elementos barrocos, tais como a escolha de cores recorrentes em pinturas seiscentistas, as faces dramáticas dos personagens, a luz direcionada, gerando teatralidade à obra, cores escuras ao centro e, periféricamente, figuras humanas sobrepostas sem uma simetria aparente, mas que, contudo, estão postas de forma a deixar o céu escuro ao centro que parece formar tanto a cruz vazia que outrora crucificara Jesus, quanto a letra “T” de trindade.

Para a construção da atmosfera dramática através da luz, há, na parte de cima da pintura, uma luz amarela que pode representar a luz solar crepuscular que não mais ilumina, já que não há por que haver luminosidade diante da cena mais drástica da religião cristã, a morte do messias. Este jogo de sombra e luz contribui com a comoção da cena, já que a utilização da iluminação propicia a construção de significados – a luz tanto revela quanto esconde.

Em consonância com esta interpretação da luz barroca, o videoclipe apresenta cenas nas quais os recursos de iluminação ganham notoriedade, alternando entre intenso e suave, forte e fraco, ou, ainda, em alguns momentos é possível notar refletores pontuais que destacam determinados elementos cênicos, como na passagem em que o amplo corredor escuro, em tons dourados e negros, há, apenas, a iluminação intensa vindo de dentro de uma grande porta ao centro, que mostra a silhueta da personagem feminina, o que faz alusão aos primeiros versos da canção, citados acima, nos quais o eu-lírico faz referência aos portões encontrados na linha de chegada. A presença dessa alegoria barroca, que tem como finalidade representar a morte como espetáculo, pode sugerir que a personagem está abrindo as portas do paraíso.

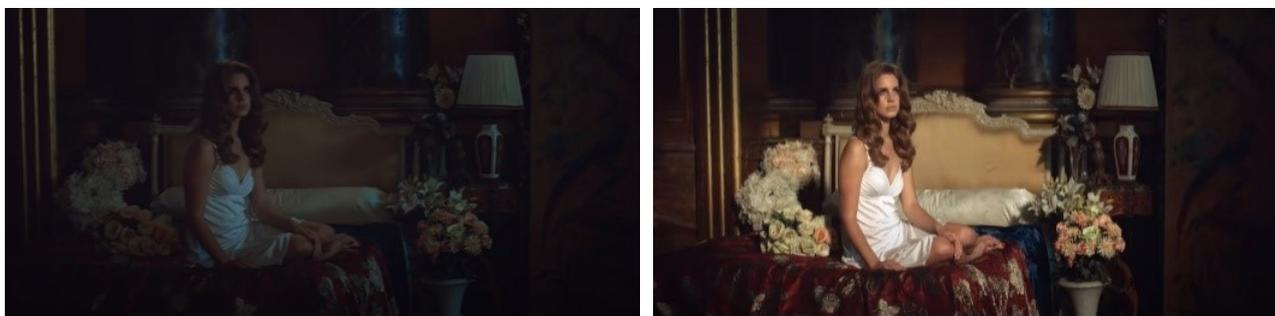
Figura 8: *Frame do videoclipe da música Born to die (2012), de Lana Del Rey*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Bag1gUxuU0g>

Tal alegoria, também está presente nas imagens a seguir, em que a cantora aparece sentada em uma cama rodeada de flores, pois, sugere que ela está em seu leito de morte.

Figuras 9 e 10: *Frames* do videoclipe da música *Born to die* (2012), de Lana Del Rey



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Bag1gUxuU0g>

Nas imagens acima fica evidente o contraste de sombra e luz, que o movimento dos refletores em planos estáticos gera. A luz dessa cena esconde muito mais do que ilumina, o que dialoga com a dramaticidade proposta no clipe. A alegoria que representa cenários fúnebres também pode ser vista na cena em que a personagem se encontra na Capela da Trindade, no palácio de Fontainebleau, sentada em um trono negro abaixo da pintura analisada anteriormente.

A disposição de cores da cena a ser analisada a seguir é oposta à cena na qual a personagem está num amplo corredor, predominantemente, escuro e iluminado apenas ao centro. Há, agora, a predominância da luz numa cena repleta de cores claras e os tons escuros estão ao centro, o que pode simbolizar o ambiente no qual a personagem se encontra após entrar pelos portões.

Figura 11: *Frame* do videoclipe da música *Born to die* (2012), de Lana Del Rey



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Bag1gUxuU0g>

Nestas imagens, a presença da alegoria Barroca: que construía a imagem da morte como representação espetacular através do conceito de história-destino, o qual sugere que o sujeito está destinado a morrer. Para a construção de tal alegoria, os objetos cênicos utilizados para a construção das cenas, que visavam à construção de imagens fúnebres, não necessariamente pertenciam diretamente à cenários fúnebres. Pois, conforme Rouanet (1984): :

[...] o alegorista fala em paraíso, e quer significar cemitério, fala em armazém, e quer significar a sepultura, fala em harpa, e quer significar o machado do carrasco, do mesmo modo que mostra uma bela mulher, e quer significar um esqueleto, e mostra um velho, e quer significar o tempo que tudo destrói. A morte emerge como significação comum de todas essas alegorias, que se condensam na alegoria da história. O alegorista diz a morte, e quer significar a história, como o Barroco a concebia. (ROUANET, 1984, p. 39).

Segundo a definição sobre a alegoria Barroca, de Rouanet, articulada à interpretação da imagem a seguir: a personagem sentada num trono poderia representar uma monarca por estar no cômodo de um palácio, representando a realeza da morte por ter cumprido seu destino; este trono, também remete à uma imagem celestial, por estar no altar de uma capela utilizando uma coroa de rosas azuis. Contudo, representa muito mais um cenário sepulcral do que algo divino.

Figura 12: *Frame do videoclipe da música Born to die (2012), de Lana Del Rey*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Bag1gUxuU0g>

Rouanet (1984) aponta que a utilização de adereços cênicos conduz o personagem à morte pelo destino. Até as paixões são tratadas como adereço e funcionam como agentes do destino. É justamente a paixão um dos veículos que levará a personagem ao encontro da morte, numa cena noturna iniciada na área externa do palácio de Fontainebleau, onde um personagem masculino espera a protagonista em um carro antigo e a conduzirá por uma estrada escura iluminada apenas pelos faróis do carro. Antes de saírem do palácio, a protagonista sussurra “we were born to die” no ouvido de seu companheiro, como um pedido para que ele a leve até sua sina. Seguindo a premissa de Rouanet (1984), de que o registro do barroco é noturno, já que o tempo pára à meia-noite e volta a seu ponto de partida e submete-se ao destino do eterno retorno, nota-se o possível reflexo da lua cheia reproduzida em tons avermelhados no vidro traseiro do carro, que pode fazer referência a lua de sangue transcrita na bíblia como fim dos tempos, como está escrito em Joel 2:31: “sol se tornará em trevas, e a lua em sangue, antes que venha o grande e temível dia do Senhor.” A sobreposição dos

corpos, ilustrada na imagem a seguir, iluminados por uma luz avermelhada de baixa intensidade, também remete às escolhas estéticas das pinturas seiscentistas, a exemplo de Rembrandt e Caravaggio.

Figura 13: *Frame do videoclipe da música Born to die (2012), de Lana Del Rey*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Bag1gUxuU0g>

Após seguir pela estrada escura iluminada pelos faróis do carro, é mostrado no videoclipe a cena posterior a um acidente, que deixa a protagonista morta e ensanguentada nos braços do personagem masculino, com o carro em chamas, como segundo plano da imagem, construindo uma atmosfera *tenebrosi*,⁹ que teatraliza a morte representada na cena.

Figura 14: *Frame do videoclipe da música Born to die (2012), de Lana Del Rey*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Bag1gUxuU0g>

A intenção dramática da cena acima articula-se à das cenas analisadas anteriormente, como alegoria de uma mulher em seu leito de morte e cruzando os portões do paraíso. Logo, a morte não simboliza a impossibilidade de vida.

Já o poema *Lady Lazarus*, de Sylvia Plath, especifica o número exato de mortes e renascimentos do eu-lírico, como se evidencia nas sétima e oitava estrofes:

⁹ *Tenebrosi* era o termo utilizado para designar os seguidores do estilo de pintura de Caravaggio.

<i>And I a smiling woman.</i>	Sou uma mulher que sorri.
<i>I am only thirty.</i>	Não passei dos trinta.
<i>And like the cat I have nine times to die.</i>	E como um gato tenho nove vidas.
<i>This is Number Three.</i>	Esta é a terceira.
<i>What a trash</i>	Que besteira
<i>To annihilate each decade</i>	Se aniquilar a cada década.
	(PLATH, 2007, p. 60-61 – tradução nossa.

Nesse fragmento, o eu-lírico – que como um gato, tem nove vidas – narra sobre sua terceira morte, cada experiência com a morte é descrita como sendo aniquiladora, brutal e pode parecer para o interlocutor como aterrorizante como ela indaga no décimo segundo verso: “Do I terrify?”.

Contudo, existe a contrastante ideia de que o eu-lírico do poema tem uma facilidade em executar as experiências suicidas, como na estrofe a seguir:

It’s easy enough to do it in a cell.	É fácil demais fazer isso na prisão.
It’s easy enough to do it and stay put	É fácil demais fazer isso e ficar num canto,
It’s the theatrical.	É teatral
	(PLATH, 2007, p. 62-63 – tradução nossa

Dentro desse universo sombrio, nem sempre a morte é vista como um fim, mas como um meio que precede o renascimento. Nesse sentido, faz-se relevante o conceito sobre alegoria da ressurreição de Walter Benajamin (1984):

A confusão desesperada da cidade das caveiras... como esquema das figuras alegóricas... não é apenas significada, representada alegoricamente, mas também significante, oferecendo-se como material a ser alegorizado: a alegoria da ressurreição. (BENJAMIN, 1984, p. 255).

A poetiza, também, constrói a morte metafórica que, por vezes, simboliza o arquétipo da Fênix, ave da mitologia grega que tem o poder de renascer das cinzas. A evidência mais clara do arquétipo da Fênix, na poesia plathiana, está no poema *Lady Lazarus*, no qual o próprio título já traz a figura bíblica de Lázaro, personagem ressuscitado por Jesus.

I turn and burn.	Ardo e me viro
[...]	[...]
Ash, ash—	Cinzas, cinzas —
You poke and stir.	Você remexe e atiça.
Flesh, bone, there is nothing there—	Carne, ossos, não há nada ali —

A cake of soap,
A wedding ring,
A gold filling.

Barra de sabão,
Anel de noivado,
Prótese de ouro.

Herr God, Herr Lucifer
Beware
Beware.

Herr Deus, Herr Lúcifer,
Cuidado
Cuidado.

Out of the ash
I rise with my red hair
And I eat men like air.

Renascida das cinzas
Subo com meus cabelos ruivos
E como homens como ar.
(PLATH, 2007, p. 64-65 – tradução
nossa

Ao emergir das cinzas, com seus cabelos ruivos, a escritora, alegoricamente, constrói a imagem da fênix personificada no corpo de uma mulher que devora seus inimigos: as figuras masculinas do poema, precedidas pelo pronome de tratamento alemão *herr* “Herr God, Herr Lucifer”. Desse modo, a poetiza traz na mesma estatura antagonistas da mitologia cristã e rompe com a dicotomia sagrado e profano, tanto deus quanto Lúcifer, como *herr Enemy* – como seus inimigos –, exclui qualquer traço de sacralidade ao referi-los como homens, dos quais se vinga, devorando-os como o fogo devora o ar.

A mesma figura da fênix vingativa é vista nos versos finais da canção “High by the beach” (2015), de Lana del Rey, na qual se discorre sobre o renascer das cinzas da seguinte forma:

Anyone can start again
Not through love but through revenge
Through the fire, we're born again
Peace by vengeance brings the end¹⁰

Tal qual Plath, Del Rey retrata, metaforicamente, a imagem da fênix como figura feminina capaz de se vingar. Constata-se, portanto, no poema e canções acima analisados, a construção alegórica de personagens cujo destino está relacionado à história-natureza postulada por Benjamin (1984).

Considerações nunca finais

Neste artigo analisou-se a teatralidade barroca, sob o viés dos aspectos estéticos que atribuíam elementos teatrais dentro de pinturas do século XVII e da morte como espetáculo, na poesia e na música, respectivamente, de Sylvia Plath e Lana Del Rey.

Para tanto, num primeiro momento, abordou-se o autobiográfico como confessional em pinturas de Caravaggio e Rembrandt, bem como na obra da poetisa, Sylvia Plath, e na música da cantora-compositora, Lana Del Rey.

¹⁰ Estrofe da canção *High by the beach*, de Lana Del Rey: Qualquer um pode recomeçar / Não através do amor mas através da vingança / Através do fogo nós renascemos / Paz pela vingança traz o fim. (tradução da autora deste artigo).

Num segundo momento, articulou-se à análise do poema *Lady Lazarus* (1962), de Sylvia Plath, e da canção e videoclipe *Born to die* (2012), de Lana Del Rey, à arte Barroca, com ênfase nos conceitos sobre a alegoria e na presença de traços teatrais em pinturas seiscentistas.

Evidenciou-se que Plath e Del Rey utilizam a alegoria, metáforas, efeitos de cores e luz, na composição dos mencionados poema e música para a representação da morte – história-destino –, e da dicotomia do sagrado e do profano, na criação poética, cujos aspectos dramáticos remetem à teatralidade Barroca.

Referências

BENJARMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2019.

PLATH, Sylvia. **Poemas**. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras, 2007.

PLATH, Sylvia. **The collected poems**. New York: Harper Collins Publishers, 1993.

Referências musicais

REY, Lana Del. **Born to die**. 2012.

REY, Lana Del. **High by beach**. 2015.

REY, Lana Del. **Hope is a dangerous thing for a woman like me to have – but i have it**. 2019.