



UFOP

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS - ICHS
DEPARTAMENTO DE LETRAS - DELET

LUCAS REIS LAPERTOSA

A modernização do Mito e as Figurações de Orfeu e Eurídice — Hadestown, música popular e distopia capitalista

**Mariana
2025**

Lucas Reis Lapertosa

A modernização do Mito e as Figurações de Orfeu e Eurídice — Hadestown, música popular e distopia capitalista

Monografia apresentada ao Departamento de Letras do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Letras - Estudos Literários.

Orientador: Emílio Carlos Roscoe Maciel

MARIANA
2025

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

L311m Lapertosa, Lucas Reis.

A modernização do mito e as figurações de Orfeu e Eurídice
[manuscrito]: Hadestown, música popular e distopia capitalista. / Lucas
Reis Lapertosa. - 2025.
87 f.: il.: color..

Orientador: Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel.
Monografia (Bacharelado). Universidade Federal de Ouro Preto.
Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Graduação em Letras Estudos
Literários .

1. Orfeu (Mitologia grega). 2. Mito. 3. Mitologia. 4. Música popular. 5.
Distopias - Capitalismo. I. Maciel, Emílio Carlos Roscoe. II. Universidade
Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 292.4:78.01

Bibliotecário(a) Responsável: ELIANE APOLINARIO VIEIRA AVELAR - CRB6/3044



FOLHA DE APROVAÇÃO

Lucas Reis Lapertosa

A Modernização do Mito e as Figurações de Orfeu e Eurídice - *Hadestown*, música popular e distopia capitalista

Monografia apresentada ao Curso de Bacharelado em Estudos Literários da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Estudos Literários.

Aprovada em 14 de agosto de 2025

Membros da banca

Prof. Dr. Emílio Maciel - Orientador((Universidade Federal de Ouro Preto)
Profa. Dra. Alice Vieira Botelho (Universidade Estadual de Feira de Santana)
Prof. Dr. Alexandre Agnolon (Universidade Federal de Ouro Preto)

Emílio Maciel, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 03/09/2025



Documento assinado eletronicamente por **Emilio Carlos Roscoe Maciel, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 03/09/2025, às 12:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0972423** e o código CRC **AABDAEEE**.

*“How can I celebrate love,
now that I know what it does?”*

(Gregory Orr)

RESUMO

Este trabalho busca explorar a relação entre o mito de Orfeu e Eurídice, em suas versões na Grécia antiga, com a figuração moderna presente no musical *Hadestown* (2019). A partir de uma análise da figura de Orfeu em suas representações por Ovídio, Virgílio e Apolônio de Rodes, a pesquisa busca compreender os caminhos e transposições feitas do mito antigo até a sua adaptação para o cenário moderno presente no musical. A pesquisa foi estruturada em quatro momentos, buscando compreender inicialmente a função do mito como estrutura histórica e literária, e em seguida constituir a figura de Orfeu e de Eurídice nas tradições clássicas. A partir daí, a análise partiu para o estudo do aspecto musical presente na modernização do mito, como a música folk e o seu caráter social e artístico, para enfim iniciar a análise do mito musical em *Hadestown*.

Palavras-chave: Orfeu; Mito; Mitologia; Musical;

ABSTRACT

This study aims to explore the relationship between the myth of Orpheus and Eurydice, in its ancient Greek versions, and its modern reimagining in the musical *Hadestown* (2019). Through an analysis of the figure of Orpheus as represented by Ovid, Virgil, and Apollonius of Rhodes, the research seeks to understand the transformations and adaptations of the ancient myth leading to its contemporary interpretation in the musical. The study is structured into four main sections: it begins by examining the function of myth as a historical and literary framework, then moves on to delineate the figures of Orpheus and Eurydice within classical traditions. From there, the analysis focuses on the musical aspects of the myth's modernization—particularly folk music and its social and artistic dimensions—culminating in an in-depth exploration of the myth as reimagined in *Hadestown*.

Keywords: Orpheus; Myth; Mythology; Musical;

SUMÁRIO

1. <i>Introdução, ou o saber por histórias</i>	1
2. <i>Orfeu como figura, ou A poor boy working on a song</i>	6
3. <i>O mito musicado, ou There was a poor boy with a lyre!</i>	15
4. <i>Hadestown: The Myth, The Musical</i>	20
5. <i>Ato I, ou Once upon a time there was a railroad line</i>	23
5.1. <i>It's a world of gods... and men!</i>	23
5.2. <i>Any way the wind blows</i>	33
5.3. <i>It's a tale of love from long ago</i>	35
5.4. <i>Persephone, by name!</i>	41
6. <i>Ato II, ou Mr. Hades is a mighty king.</i>	44
6.1 <i>It ain't right and it ain't natural</i>	44
6.2 <i>Hey, little songbird, give me a song</i>	47
6.3 <i>You'll have to take the long way down</i>	51
7. <i>Ato III, ou Way Down, Hadestown</i>	54
7.1 <i>Why do we build the Wall</i>	54
7.2 <i>If you heard how he sang tonight, you'd pity poor Orpheus</i>	63
7.3 <i>Where'd you get that melody?</i>	66
8. <i>Ato IV, ou Orpheus turns</i>	70
8.1 <i>You met the Fates, remember them?</i>	70
8.2 <i>Doubt comes in</i>	72
8.3 <i>It's an old song</i>	76
9. <i>Considerações finais</i>	79
10. <i>Referências Bibliográficas</i>	81

1. Introdução, ou o *saber por histórias*

O peso do mito e da sua validade atemporal - desde de sua concepção inicial a suas novas representações e figurações na modernidade - partem de um ponto de interesse assinalado por Walter Burkert: “Um mito é ilógico, inverosímil ou impossível, talvez imoral, e, de qualquer modo falso, mas ao mesmo tempo compulsivo, fascinante, profundo e digno, quando não mesmo sagrado” (BURKERT, 1991, p.15) Essa concepção, sobre o caráter ambíguo do mito, sobre seu caráter de verossimilhança que é ao mesmo tempo falsa que o presente trabalho se propõe à sua análise. A ideia de que o mito existe como um elemento importante não só para a construção artística cultural de uma sociedade, mas também como uma lente de entendimento da realidade e dos contexto sociais é uma explicação que valida o processo de modernização mítica no mundo moderno.

Estabelecer uma noção sobre o mito, uma definição norteadora, é um ponto de partida fundamental para a construção da análise sobre o mito de Orfeu e Eurídice e a construção imaginária e simbólica do musical Hadestown. Ainda para Burkert, os mitos ocupam o lugar das narrativas tradicionais: “A mitologia é um domínio parcelar da investigação geral sobre a narrativa. (...) é uma narrativa popular, e contudo acessível a uma formulação individual, e até, em grego, receptáculo da poesia clássica do mais alto nível.” (BURKERT, 1991, p.17) O mito, portanto, ocupa uma posição importante na formação de uma identidade social e cultural onde a “mitologia designa tanto coleção e sistema dos mitos de um povo, como a ciência que se ocupa do seu significado.” (BURKERT, 1991, p.15)

Um ponto também importante apresentado por Burkert é um caráter narrativo que marca completamente toda a construção poética do mito de Orfeu e Eurídice, onde “o mito é uma narrativa acerca de deuses e heróis, ou então narrativa acerca da origem do mundo e sua ordenação no ‘era uma vez’.” (BURKERT, 1991, p.17). Orfeu, na sua concepção e também na sua personificação em Hadestown, é um herói nascido de um Deus e de uma Musa. O herói-poeta percorre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos e interage com outras divindades. Orfeu também existe em um mundo operado pelos Deuses e um recorte temporal, ou um “era uma vez” significativo.

A ideia de que um mito também existe em um ambiente atemporal é relevante, principalmente para a análise do presente trabalho em respeito à obra *Hadestown*. As narrativas formadoras do mito de Orfeu e Eurídice, por mais que tenham sido concebidas na Grécia antiga, tem sua potencialidade preservada mesmo em uma transposição do contexto antigo para o contexto apresentado no musical. No verbete acerca do mito da obra *Dicionário de Termos Literários* de Massaud Moisés, parte da validade do mito se apresenta à uma qualidade temporal:

“Remete, portanto, a um tempo fora do calendário, uma espécie de intemporalidade absoluta, na qual os seres humanos, desconhecendo que imergiam numa continuidade composta dos sucessivos ciclos temporais in natura, vagavam “num tempo imperecível, perenemente presente” (Grassi s. d.: 75), um ‘tempo que não se reconhece como tal’, fluindo sob o signo da repetição, “a reafirmação do Mesmo” (Gusdorf 1960; 13, 30). Ingênua em relação ao tempo, a consciência música pressupunha uma unidade entre os seres e as coisas, entre sujeitos e objeto, entre a sua ‘presença em si e a presença no mundo, prévia ao divórcio da reflexão, que é desdobramento antes de ser enriquecimento”. (MOISÉS, Massaud, 2001, p. 309)

O mito existir e habitar um espaço fora do tempo - e também do espaço - é uma qualidade que permite a sua transposição temporal e sua inserção em contextos, em todas as esferas, diferentes, e a manutenção da sua potencialidade. Nesse ponto, questionando-se acerca da forma narrativa do mito, Massaud Moisés continua: "a substância do mito não se encontra no estilo, nem no modo de narração, nem na sintaxe, mas, sim, na história que aí é narrada, história essa que se passa num tempo simultaneamente reversível e irreversível, diacrônico e sincrônico" (MOISÉS, Massaud, 2001, p. 311).

Se a substância do mito não depende de sua forma, isso significa que o mito pode ser transposto. É uma vez que essa transponibilidade passa a se mostrar inerente, entende-se que o mito pode representar um objeto de constante reescritas: "Visualizada a estrutura do mito, que emerge do fundo para a superfície, infere-se que 'a crença do mito é contínua, por oposição à estrutura, que permanece descontínua', ou seja, o crescimento contínuo, 'como uma espiral, expresso por meio das suas numerosas versões, de uma estrutura descontínua.'" (MOISÉS, Massaud, 2001, p. 311).

Ainda sobre a ideia de mito, Burkert define o mito como um *saber em histórias*: “Também é o saber mais englobante, a orientação mais genérica sobre a posição do homem na realidade circundante. é transmitido como narrativa mítica, como descrição de acontecimentos passados. O mundo, tal como é, é assim explicado pelo contraste de um estado em que tudo ‘ainda não’ era assim como é, mas completamente diferente. A finalidade é a compreensão do *hic et nunc*.¹” (BURKERT, 1991, p.47)

Saber em histórias é também se questionar sobre a forma narrativa de um mito. A potencialidade do mito, como já apontado, está na sua acessibilidade ao indivíduo comum de uma formação social, o que se dá também pela figura daqueles que veiculavam as histórias no mundo antigo, com a figura do *aedo*². Burkert também afirma que mito é *narrativa aplicada*, sendo a “narrativa com verbalização dos dados complexos, supra-individuais, colectivamente importantes (...) O mito é fundamental (...) é simultaneamente uma metáfora ao nível da narração. A seriedade e a dignidade do mito procedem desta ‘aplicação’: um complexo de narrativas tradicionais proporciona o meio primário de concatenar experiência e projecto da realidade e de o exprimir em palavras, de o comunicar e dominar, de ligar o presente ao passado e simultaneamente de canalizar as expectativas do futuro. Mito é ‘saber por histórias’.” (BURKERT, 1991, p. 18)

Toda a formulação apresentada sobre o mito demonstra uma rede de significados que são atribuídos a ele. O mito tem, ao mesmo tempo, o seu carácter atemporal narrativo - a sua constituição basilar - como as novas adições de significado que lhe são atribuídas em cada uma de suas representações. É importante pensar que, as novas representações atribuem ao seu valor atemporal marcas temporalizadas, que dependem do contexto social e temporal em que o mito ressurgiu dentro de uma cultura.

O surgimento e adoção de um carácter mítico da Grécia antiga em uma nova sociedade que se insere em um contexto totalmente distante do original, em sua grande maioria, passam a ser representados em novas formas de expressão artística. Mas é essa amálgama de formas e sentidos que contribui para o enriquecimento mítico:

¹ Em latim, a expressão *hic et nunc* se refere a “aqui e agora”.

² A figura do *aedo* representaria, em termos modernos, um poeta ou um cantor popular, responsável pela manutenção da memória coletiva a partir das narrativas.

“Narrativa e experiência estão claramente dependentes uma da outra de maneira especial. Isto significa que também um mito, pelo fato de ser uma narração, não nos é dado como texto fixo nem está ligado a formas literárias determinadas: pode ser artisticamente desenvolvido ou comprimido até ao mais seco resumo, pode aparecer em prosa, verso ou canção; pode mesmo, sem perder a sua identidade, ultrapassar as fronteiras linguísticas. Em todo o caso, aparecem, como noutros tipos de narração, muitas espécies de variantes, que talvez só constituam o sentido pleno em conjunto (cf. Claude Lévi-Strauss, 1958, 240). Mitos são estruturas de sentido. (BURKERT, William, p.19. 1991)

Ainda expandindo sobre o valor do mito - antes da análise do objeto da presente pesquisa - é importante ponderar acerca da “validade” de buscar novas representações de um mito já definido no contexto antigo. É buscar compreender como a escolha de modernizar um mito pode ser pertinente para uma análise do mundo contemporâneo. Na obra *Ulysses, Ordem e Mito*, publicado em 1923, T.S Eliot, em uma resenha sobre a obra de James Joyce afirma:

Em utilizar o mito, em manipular um paralelo contínuo entre a contemporaneidade e a antiguidade, Joyce busca um método que outros devem buscar. Eles não serão imitadores, não mais que os cientistas que utilizam as descobertas de Einstein para perseguir as suas próprias. (...) É uma maneira de controlar, de ordenar, de dar forma e significa ao imenso panorama de futilidade e anarquia que é a história contemporânea. (p. 483 , 1923, tradução autoral)

O método mítico, discutido por Eliot, pode ser identificado como o ponto de partida da releitura modernizada da história de Orfeu. A modernização é compreender os elementos-chaves da narrativa mítica e identificar os pontos de tensionamento inerentes àquela narrativa. É, por exemplo, as possíveis escolhas líricas (como os novos significantes inseridos nas letras das canções), as possíveis representações visuais e espaciais e também a dimensão escolhida para a sua veiculação musical. No caso de *Hadestown*, por exemplo, a escolha de recontar o mito pela ótica da música *folk* americana, com elementos marcantes de influência do *blues* e do *jazz* e situar a história em um recorte temporal com acenos à era da crise econômica de 1929 conferem à *Hadestown* uma qualidade única para trazer o mito à modernidade.

Mas a modernização do mito, nesse caso, acontece em dois tempos. Primeiro, uma releitura da narrativa original, mas em segundo ponto um outro ponto de partida dentro da tradição dos musicais clássicos. Abrir mão da tradição musical das óperas e das sinfonias que

influenciam musicais como Os Miseráveis e utilizar da música popular como engrenagem criativa serve para aproximar ainda mais a modernização do mito para a sua nova inserção temporal.

Ainda de acordo com Eliot, “[...] ao invés do método narrativo, agora devemos utilizar o método mítico. O que é, eu acredito seriamente, um passo para fazer o mundo moderno possível para a arte [...]” (p. 483, 1923). A escolha de Anaïs Mitchell em fazer uso da história de Orfeu e Eurídice é potente porque, assim como *Ulisses* de James Joyce, atua dentro de uma memória literário-cultural coletiva, principalmente no mundo ocidental moderno. Pode-se discutir, e inclusive será um ponto crucial da presente pesquisa, que a apropriação de uns dos mitos mais conhecidos da tradição grega é um potencializador para as mensagens e possíveis interpretações que derivam de *Hadestown*, o que, caso fosse uma história contemporânea e inteiramente original, poderia não possuir a mesma força e impacto cultural.

Com isso, considerando que traçar a origem do mito e as particularidades inerentes da sua constituição como fenômeno histórico se prova uma tarefa complexa, existe valor em sua análise a partir da sua potência: “Por isso se recomenda que não se procure a especificidade do mito no conteúdo, mas na função.” (BURKERT, 1991, p.18) Nesse sentido, percebe-se que a importância da modernização do mito não reside em sua forma, mas em sua função e força como narrativa. Com isso, debruçaremos na figura de Orfeu e na narrativa do mito.

2. Orfeu como figura, ou *A poor boy working on a song*

As narrativas clássicas do mito de Orfeu e Eurídice, e também as mais conhecidas na cultura comum ocidental, são as versões de Virgílio e Ovídio. Charles Segal, no trabalho de 1989 intitulado *Orpheus: The Myth of the Poet*, resume e apresenta o narrativa da seguinte maneira: “*Eurídice, a esposa de Orfeu, é fatalmente mordida de uma cobra; o cantor, se apoiando no poder de sua arte, desce ao Hades para resgatá-la, persuade os deuses do mundo dos outros para libertá-la, mas a perde novamente quando desobedece o comando de não olhar para trás*” (SEGAL, 1989, p. 2, tradução autoral)

Em uma primeira leitura, a narrativa parece simples. Talvez porque o mito é uma referência recorrente na cultura midiática, já tendo sido reescrita, transportada para diversos campos artísticos e culturais, e até, nos últimos anos, adaptada em meios digitais, como o jogo *Hades*, de 2020, nomeado na categoria melhor jogo de ano e vencedor da categoria de melhor jogo indie daquele mesmo ano. É a narrativa do poeta, que ao perder a sua amada, em meio ao seu luto do qual não se vê possível recuperar-se, parte em uma jornada heróica sobrenatural para tê-la novamente. Toda a trajetória de Orfeu apresenta temas importantes de serem traduzidos. Pela sua própria concepção em sua época, é possível compreender a importância literária-oral da relação entre os mortais e as divindades gregas, uma vez que várias outras narrativas mitológicas apresentam a mesma dinâmica. Mas, ainda para Segal, a jornada do Orfeu heróico. também apresenta elementos marcantes que fazem parte da própria constituição da figura do poeta-mor:

“Os elementos fundamentais presentes no mito formam um triângulo, sendo assim: Morte, Arte e Amor. O significado com mito de transformá uma vez que diferentes pontos formam a base desse triângulo: amor-morte, amor-arte, arte-morte. Por um lado, Orfeu personifica a habilidade da arte, poesia, linguagem - ‘retórica e música’ - de triunfar sobre a morte; o poder criativo da arte se alia com o poder criativo do amor. Por outro lado, o mito pode simbolizar o fracasso da arte diante da necessidade última, a morte. No primeiro caso, o mito celebra a inspiração poética e o poder da linguagem persuasiva (...) No segundo, a ênfase recai sobre o fracasso do poeta, e o mito expressa a intransigência da realidade diante da plasticidade da linguagem.” (SEGAL, 1989, p. 2-3, tradução autoral)

Para contextualizar o mito com marcações temporais e também para efeitos de comparação com a narrativa trazida no musical *Hadestown*, se faz pertinente a transcrição de parte das poéticas de Virgílio e Ovídio acerca do mito de Orfeu e Eurídice. Primeiramente, tratamos da versão virgiliana, presente no livro IV das *Geórgicas*, traduzida por Paulo Eduardo de Barros Veiga, para a revista *Rónai* da UFJF em 2018;

“É a ira de uma divindade que te persegue; pagas os grandes atendados: o pobre Orfeu, de nenhum modo, seus destinos não se opõem, alivia a ti estas penas por causa de teu comportamento, e se enfurece severamente por causa da esposa raptada. De fato, aquela menina, prestes a morrer, (...) que não viu diante dos pés na relva densa a feroz cobra que vigiava as margens. (...) Ele, procurando aliviar o amor dorido, com o casco oco a ti, ó doce esposa, a ti consigo no litoral deserto, a tia com o dia nascente, a ti com o poente cantava. Penetrou nas gargantas do Tênaros, entrada profunda do Dite, e no bosque obscuro sobre o negro temor: e dirigiu-se aos manes, ao rei temível e ao corações que não sabem se abrandar com as súplicas dos homens. (...) E, já prosseguindo, de todo acidente se evadira, e Eurídice restituída vinha para a superfície seguindo atrás (pois Prosérpina tinha imposto esta lei), quando uma loucura súbita, que decerto deveria ser perdoada, se os manes soubessem perdoar, tomou o incauto amante: parou e para a sua Eurídice, já sob a luz, olhou esquecido, ai!, e vencido pela paixão. Nesse momento, todo seu esforço se perdeu, e a lei do cruel tirano foi infringida, e três vezes se ouviu um estrondo nos lagos do Averno. Ela disse “Qual, ó Orfeu, arruinou a mim, mísera e a ti? Qual tamanha loucura? Eis que os destinos cruéis, pela segunda vez, me chamam de volta, e o sono encerra meus olhos em lágrimas. E, agora, adeus: sou levada envolta por uma noite sem fim e estendendo a tia as inválidas mãos, ai! já não sou mais tua. (...) O que faria? Para onde se dirigiria, uma vez que a esposa lhe fora duas vezes raptada? Com que lamentação comoveria os manes? Quais deuses, com a voz? (...)” (VEIGA, P. E. de B, 2018. p. 172–178)

A versão de Virgílio, revela algo que se tornará um ponto de extrema importância para a narrativa de *Hadestown*: O caráter impiedoso das figuras que habitam no mundo dos mortos. Mas, a tensão na narrativa do musical, que virá a ser explorada no presente trabalho, é a

transformação desse caráter frio e distante em uma relação próxima e vulnerável entre Orfeu, Perséfone e Hades.

Já, a segunda narrativa chave para estabelecer o mito de Orfeu e Eurídice vem do texto de Ovídio, em *Metamorfoses*, texto esse traduzido por Paulo Farmhouse Alberto:

*Destas terras, envolto no eu manto da cor do açafião,
afasta-se Himeneu pelo céu sem fim, rumando à região
dos Cícones. Mas é em vão que o chama a voz de Orfeu.*

(...)

*O desfecho foi pior que o início. Por quando a nova esposa
passeava num prado na companhia do grupo de Náiades,
morre com uma mordidela de serpente no calcanhar.*

*Depois de muito a ter chorado junto às brisas do céu,
para não deixar de tentar até nas sombras da morte, o vate
do Ródope ousou descer ao Estígio pela porta do Tênaros.*

Através de povos insubstanciais e fantasmas dos sepultados,

Chegou ao pé de Perséfone e do senhor que governa

o desagradável reino das sombras. E dedilhando as cordas

assim cantou: ‘Ó deuses deste mundo situado sob as terras,

no qual voltamos a cair todos quando nascemos mortais,

se é lícito e permitido falar verdade, e pôr de lado rodeiros e

falsidades, não desci aqui para ver as trevas do Tártaro,

(...)

A razão da vinda é a minha esposa, a quem uma serpente,

ao ser pisada, injetou veneno, roubando os anos juvenis.

*Quis ser capaz de tal suportar, e não negarei que o tentei:
mas o Amor venceu.*

(...)

*Se a fama do antigo rapto não é falsa, também vós fostes
pelo Amor unidos. Por estas paragens repletas de pavor,
por este Caos ingente e o silêncio deste reino imenso, rogo:
tornai a tecer o destino apressadamente cortado de Eurídice.*

(...)

*Mas se os destinos me negam este favor pela minha esposa,
estou decidido a não voltar, rejubilai com a morte dos dois’.*

(...)

*Pelo meio de silêncios mudos tomam uma verde a subir,
íngreme, escura, mergulhada em neblina opaca e densa.
Já pouco lhes faltava para a orla das regiões superiores,
quando ele, receoso de ela não vir atrás e ansioso por vê-la
voltou o olhar, apaixonado. De súbito, ela desliza para trás.*

(...)

*E agora, morrendo pela por segunda vez, de nada se queixou
do marido (de que se queixaria, a não ser de ser amada?).*

(OVÍDIO, *Metamorfoses*, Livro X, v. 1-62, p. 245-246, trad. Paulo Farmhouse Alberto)

A versão de Ovídio, por sua vez, apresenta uma versão um pouco diferente de Virgílio. Uma mesma narrativa inicial se transforma em algo mais pessoal, onde Orfeu e o seu dom tem um ar mais devocional - tanto à sua esposa quando aos deuses que regem o submundo - além de, como aludido antes, a demonstração de que os regentes do mundo dos mortos, Hades

e Perséfone, são seres com o qual o amor de Orfeu pode ressoar, conferindo força ao seu argumento. Esse é o ponto chato do Ato II de Hadestown, e um aceno direto do musical ao material de origem.

Além disso, o luto de Orfeu se demonstra demais para aguentar. A possibilidade de dar sua própria vida ao submundo caso sua prece não fosse atendida colore também mais uma faceta da tragédia que cerca Orfeu e Eurídice.

Antes de partir para a análise do material foco da presente pesquisa, é pertinente compreender uma última figuração de Orfeu, também concebida na antiguidade, onde o lado sobrenatural do poeta se torna presente e, para o contexto musical, é de extrema importância.

Em *As Argonáuticas*, Orfeu é um membro de extrema importância da tripulação de Jasão, inclusive sendo o primeiro tripulante a ser colocado em evidência, logo no início do canto I. Apolônio de Rodes, em breves versos, situa o poeta em uma esfera distante do homem comum. Orfeu é filho de Calíope e também filho de Apolo. Orfeu então, por consequência do seu nascimento, já inserido em um mundo de poesia. É interessante considerar que Orfeu, dentro das Argonáuticas, carrega um caráter heróico que não estava presente em Ovídio e Virgílio. Aqui, Orfeu assume um manto de um herói-poeta, de um homem que caminha entre dois lados diferentes. Orfeu então, na poética de Apolônio, possui um destino claro e manifesto, que já se expressa em sua primeira exposição:

*"Primeiro lembrarei o nome de Orfeu, o qual a própria
Calíope declara, deitando-se com o trácio
Eagro, próximo ao cume do Pimpléia, ter parido.
Contam que ele encanta as pedras duras
nas montanhas e o fluxo dos rios com o som de seus cantos.
Os carvalhos selvagens, ainda sinais desta dançante melodia,
na costa trácia de Zone abundante,
alinham-se comprimidos em seqüência, os quais,
encantados com sua forminge, ele faz descer da Piéria."
(JUNIOR, 2010, p.164)*

Apolônio, dessa maneira, reúne-se com Ovídio e Virgílio, conferindo a Orfeu um talento sobrenatural. Por mais que nos dois textos antes citados não exista um elemento tão claro quanto o poder de encantar as pedras e os rios, ainda sim Orfeu caminha até o salão dos senhores do mundo dos mortos e conversa diretamente com Hades e Perséfone. A própria capacidade de Orfeu transitar entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos é importante para a sua formação como figura mitológica e, dentro do universo de *Hadestown* justificar alguns de seus feitos. Sobre a dimensão que Orfeu se encontra, Charles Sagel, autor do trabalho *Orpheus: The Myth of the Poet*, define que “*Para expressar e entender o seu poder, o mito Grego estabeleceu a figura de Orfeu, um cantor mágico, metade-homem, metade-deus, capaz de mover tudo da natureza pela sua canção.*” (SEGAL, 1989, p. 1, tradução autoral).

Orfeu, tanto no excerto das Argonáuticas, quando no seu cantar em direção a Hades e Perséfone no poema de Ovídio, quanto também em sua figuração em *Hadestown*, o poeta existe em uma esfera diferente e complexa, diferente das pessoas comuns ao seu redor:

“Orfeu também personifica a essência da poesia, a sua habilidade de encontrar, na arte, uma maneira de transformar o vazio, a deficiência radical, do pertencimento humano em algo além. É familiar por ser o poeta que pode fazer o mundo responder aos seus chamados; mas também tem um outro dom, uma habilidade para ouvir a música do mundo, para conhecer os aspectos e sons que outros não conseguem perceber.” (SEGAL, 1989, p. xiii, tradução autoral)

Além de ter na sua poesia um poder sobrenatural, a Orfeu também é conferido um *olhar poético* sobre o mundo em que se está inserido. Talvez por isso o herói-poeta é um complemento importante para a tradição dos heróis-guerreiros. Assim como Odisseu, que usa de sua sabedoria e esperteza, Orfeu usa de sua arte e sua proximidade com a *música do mundo*, como coloca Sagel. Ouvir a música do mundo significa saber se comunicar com o mundo natural, o que a partir daí significa que Orfeu possui um poder de influenciar o inanimado, como é colocado já nos primeiros versos de sua introdução nas Argonáuticas.

Ainda em *Orpheus: The Myth of the Poet*, o pesquisador Charles Segal expande sobre o lugar de Orfeu no seu mundo e além disso, sobre o lado místico que ocupa as narrativas

épicas. A jornada de Odisseu, por exemplo, a todo momento é perpassada pelo sobrenatural que, ao mesmo tempo que é um elemento usual dentro do contexto épico, não deixa de introduzir um lado de certa maneira oculto que só é desbravado e entendido pelos grandes heróis, sejam esses guerreiros, sábios, perspicazes ou poetas:

Habitando o que os antigos consideravam as periferias do mundo civilizado, associado tanto com os bárbaros Trácios quanto com os Gregos, Orfeu personifica algo da estranheza da poesia no mundo, o mistério do seu poder sobre nós, e a intromissão preocupante da sua simpatia pelas emoções que nem sempre podemos permitir. Orfeu canta sobre a tristeza e a beleza do mundo com uma intensidade que compele as florestas e as bestas a segui-lo. (SEGAL, 1989, p. 13, tradução autoral)

O mundo ao redor de Orfeu se move pelo poder das suas palavras e pelo alcance da sua voz. E esse é o grande poder do poeta-mor.

Em *Aristos Argonauton: o heroísmo nas Argonáuticas de Apolônio de Rodes*, do pesquisador Fernando Rodrigues Júnior, é colocada uma dimensão próxima à ideia apresentada por Sagel, mas no contexto das Argonáuticas: “Apolônio, igualmente, destaca a perícia de Orfeu em encantar as pedras e a correnteza dos rios com seus cantos, enquanto os carvalhos selvagens se alinham em sequência com o som de sua forminge (I 26-31). Há, implícito nesta passagem, um elemento de sedução claramente associado à música.” (JUNIOR, 2010, p.148).

A música, além de um caráter misterioso, também tem um caráter sedutor. A ideia retratada por Apolônio vai além da noção de que Orfeu comanda o mundo ao seu redor, conferindo uma dimensão de proximidade de diálogo. O herói-poeta conversa com o mundo ao seu redor e convence as árvores a se moverem e as rochas a abrirem passagem. O mundo natural não parece responder a Orfeu por obrigação, mas na verdade por uma opção e - aplicando à narrativa da tragédia romântica presente nos poemas e no musical - também por compaixão.. Essa percepção só é possível pela figura construída ao redor de Orfeu, das suas qualidades como poeta e de como sua personalidade é retratada em suas narrativas.

A ida de Orfeu ao mundo dos mortos em busca de sua amada não é uma jornada de guerra, mas uma jornada de memória. Orfeu não busca batalhar Hades, mas sim convencê-lo. Orfeu não busca quebrar as paredes que separam o mundo dos vivos do mundo dos mortos,

mas sim que elas o mostrem um caminho secreto. O mundo natural não é um inimigo de Orfeu - como em vários momentos se mostrou inimigo de Odisseu - mas sim um aliado, um companheiro ou uma outra dimensão de suas viagens.

De volta às Argonáuticas, outras passagens corroboram com a ideia de uma conexão entre o herói-poeta e o mundo natural:

*“E Orfeu,
erguendo a cítara com a mão esquerda, tentava um canto.
Cantava como a terra, o céu e o mar,
antes justapostos entre si em uma forma una,
por uma funesta disputa foram cindidos cada um separadamente.
E como no éter sempre têm um sinal fixo
as estrelas e as rotas da lua e do sol.
E como as montanhas se ergueram e como os rios ressoantes
surgiram com suas próprias ninfas e todos os animais.
(...)
Quando ele terminou, ainda insaciavelmente esticavam as cabeças,
todos juntos, tranqüilos com os ouvidos atentos
pela sedução. Ele lhes deixou tal encanto de canção.”
(JUNIOR, 2010, p.178-179)*

Em um primeiro momento, Apolônio relata o cantar de Orfeu sobre a origem das coisas e sobre a relação entre os elementos do mundo natural.

Mas Orfeu não só fala a língua das coisas, mas também fala na língua dos homens. Ainda sim, Orfeu é membro de uma tripulação e o papel da sua música, além de proteção, é também de motivação. A música de Orfeu também confere aos seus companheiros caminhos para superar o que existe fora do controle - ou seja, o que habita no mundo natural :

*Como os jovens formando um coro a Febo em Pito,
ou em Ortígia, ou sobre as águas do Ismeno,*

*ao som da forminge e ao redor do altar
batem junto, com ritmo, o solo com os ágeis pés –
assim eles, ao som da cítara de Orfeu, feriram com remos
a impetuosa água do mar e as ondas batiam.
(JUNIOR, 2010, p.179)*

E Orfeu, além de falar a língua das coisas e a língua dos homens, também fala a língua da guerra:

*Ao mesmo tempo os jovens, sob a ordem de Orfeu,
agitando-se, dançavam a marcha armada
e batiam os escudos com as espadas para fazer o grito
infausto que o povo ainda gemia pelo funeral do soberano
sumir pelo ar.
(JUNIOR, 2010, p.197)*

A figura do poeta-mor, filho de uma Musa, habitante de um mundo entre o divino, o terreno e o natural, é a noção de um falar múltiplo. Talvez é por isso que a figura de Orfeu ocupa um lugar de importância ímpar até os dias atuais. Como um arquétipo da arte, tanto quanto numa idealização do amor, Orfeu, como dito por Sagel, personifica a estranheza do mundo poético, e essa estranheza é o que confere à arte o seu poder cultural e humano. Entender a figura de Orfeu é também entender o que a arte representa, tanto em um contexto grego antigo quanto em um contexto contemporâneo.

Partimos então, à personificação de Orfeu e de Eurídice e a história de amor recontada em *Hadestown*.

3. O mito musicado, ou *There was a poor boy with a lyre!*

Hadestown, em suas três interações, é um musical que se utiliza da tradição da música folk estadunidense. Além da escolha artística da sua compositora é importante ressaltar como a escolha por esse gênero musical, e não o caminho tradição de clássicos da Broadway como Os Miseráveis e o Fantasma da Ópera é um meio potente para tratar dos temas trabalhados em Hadestown.

Music and social movements - Mobilizing traditions in the twentieth century, livro do sociólogo Roy Eyerman, apresenta, dentro das raízes do folk estadunidense, a sua potencialidade para tratar de um musical que tem, como grande parte temática, as relações de trabalho e de comunidade. No terceiro capítulo, tratando a relação entre a música e os movimentos sociais, Eyerman começa a apresentar elementos importantes para a formação do folk:

“Em comparação com a situação da maioria dos países europeus, onde os gostos culturais e as tradições têm sido dominadas pelas preferências da burguesia, a música americana, e a expressão cultural em geral, tem sido fortemente coloridas por valores democráticos e a ‘excepcionais’ experiências políticas e culturais que serviram para definir a identidade nacional do país. A cultura americana tem sido essencialmente sincrética, onde as formas de se viver e as formas de se expressar derivam de diferentes grupos étnicos e tradições culturais que foram combinadas em algo novo. (EYERMAN, 1998, p. 48-49, tradução autoral).

A música folk então ocupa o lugar de uma música popular, uma vez que ao se afastar da cultura européia importada, passa a criar algo novo dentro da realidade do país. A associação da formação do folk com políticas democráticas também evidencia esse campo politizado popular que o gênero musical ocupa. Ainda sobre a constituição da identidade folk, Eyerman atribui também ao fato da modernidade cultural dos Estados Unidos ter sido construída em grande parte pelo confronto entre o imigrante, o escravo e o pioneiro em um território em expansão.

Também existe, segundo Eyerman, uma coisa que os americanos têm em comum, e que “é um ingrediente central na memória coletiva, é a crença mítica do poder do povo, na sua criatividade, na sua inteligência e na sua virtude moral. Os movimentos sociais americanos

têm continuamente atualizado e reinventando o mito do povo na práxis coletiva. Ele tem, periodicamente, desafiado as ‘elites de poder’ e as suas noções de cultura, e tem criado uma tipo alternativo de cultura popular, a cultura folk (folclórica), onde a música, a canção e a dança tem desempenhado um papel definidor.” (EYERMAN, 1998, p. 49, tradução autoral).

Roy Eyerman também traz um ponto interessante, ao relatar como muito visitantes nos anos iniciais dos Estados Unidos notaram com a dança e a música, especificamente, serviu como uma fonte de coesão para os negros escravizados e a população branca, principalmente pela tradição musical daquelas pessoas escravizadas.

Pensando nos temas tratados em Hadestown e como a relação de trabalho é importante, é relevante levar em consideração que “a música folk americana tem se caracterizado desde o início pelo respeito ao trabalho, ao escravizado, à diversidade étnica, e também pelo um certo ceticismo em relação os valores urbanos eurocêntricos sobre a ‘civilização’. Tem sido uma música, vinda de baixo, que colocou em palavras e em ritmos a gama de identidades que formam os povos americanos.” (EYERMAN, 1998, p. 51, tradução autoral).

Por fim, e para o entendimento do porquê a efetividade de Hadestown também está em sua escolha musical, é a realidade de que a música folk é próxima do cidadão comum, coisas que a música de vertente clássica - como é a musicalidade de Os Miseráveis - por exemplo, se encontram extremamente distantes. Uma banda, como Hadestown, que toca com instrumentos e estilos musicais de bandas que se espalham pelos grandes centros urbanos, permite uma aproximação e uma sintonia muito maior com o texto associado, potencializando a capacidade de reflexões diferentes por parte do público.

“Em termos de conteúdo, a música do movimento populista já proclamava o espírito peculiarmente democrático da canção folclórica que se manifestaria ao longo do século. Em parte, isso se devia ao fato de que essas canções faziam parte de um modo de vida existente; havia nelas uma autenticidade frequentemente ausente nas “tradições” de canções folclóricas mais artificiais ou inventadas em muitos países europeus. Diferentemente das baladas de uma “aldeia imaginada” há muito perdida no interior — como aquelas que Cecil Sharp tentou estabelecer como cânone da música folclórica na Inglaterra — muitas das canções folclóricas mais conhecidas dos Estados Unidos surgiram no meio das experiências rurais reais vividas no final do século XIX. Essas canções refletiam atividades e lutas concretas:

conduzir o gado pelas pradarias, construir uma vida em uma pequena fazenda, enfrentar os políticos das grandes cidades e os chefes das ferrovias e, eventualmente, unir-se em greves e manifestações. Como resultado dessa conexão mais próxima e íntima entre a música (folclórica) e a vida, a tradição da canção folclórica americana — mais diretamente do que na Europa — pôde fazer parte da práxis cognitiva dos movimentos sociais, desde o populismo agrário até o multifacetado movimento trabalhista do século XX.” (EYERMAN, 1998, p. 52-53, tradução autoral).

O alinhamento político de Hadestown, além do campo lírico, também existe pela própria escolha musical. Ainda discutindo sobre o valor do folk, principalmente da reviravolta cultural estadunidense dos anos 1960 (dentro de um contexto do movimento dos direitos civis americanos e a crescente oposição à guerra do Vietnã), Eyerman expande sobre a relação entre política e a música popular: “Em 1960, as canções contribuíram para criação de uma nova consciência política, e eram frequentemente apresentadas em demonstrações políticas e festivais. (...) Foi principalmente em um período de transição da luta dos direitos civis para uma oposição política ampla à guerra do Vietnã, entre os anos de 1961 e 1965, que a música popular pode servir como um meio, e talvez o meio mais importante, de um marcante processo de experimentação e inovação, que iria abrir caminho para grandes transformações na cultura americana e também na cultura ‘global’.” (EYERMAN, 1998, p. 106, tradução autoral).

A ideia do *folk-revival*, entendido por Eyerman como o ponto de tensionamento político da década de 1960 e que permitiu a fusão do folk com outros gêneros musicais importantes no campo ideológico (como o rock-and-roll, jazz, blues, country, e até a música clássica) foi o que permitiu a expansão da consciência política e do seu objetivo dentro da sociedade: “Os anos 1960 são interessantes principalmente por serem o palco principal das recorrentes tentativas de confrontar, por parte de ativistas e artistas, a tensão dialética entre a prática cultural e política, entre ‘mudar a sociedade’ e suas políticas públicas e programas ideológicos, e ‘mudar as pessoas’ e seus valores e preferências. A dialética da libertação foi a tônica dos anos 1960, e a dificuldade, para não dizer impossibilidade, de resolver essa tensão foi o grande aprendizado.” (EYERMAN, 1998, p. 107-108, tradução autoral).

A busca do folk como ferramenta política-ideológica em HADESTOWN, então, se mostra um pensamento que moldou o movimento desde sua concepção. Os artistas do folk, então, trabalhavam com a intencionalidade de expandir a novos públicos o ideal político revolucionário e reativo à condição social do tempo. Roy EYERMAN então, no início do capítulo tratando do contexto político e musical da década de 1960, relembra uma declaração de Phil Ochs, figura presente em movimentos da luta dos direitos civis, manifestações estudantis e protestos anti-guerra, que deixa claro o intuito presente no folk da época: “Estamos tentando cristalizar os pensamentos dos jovens que pararam de aceitar as coisas como elas são. Os jovens estão desiludidos; e nós queremos reforçar a desilusão deles para que se envolvam e façam algo - não apenas por um sentimento geral de rebelião, mas por uma real preocupação com o que está acontecendo - ou não acontecendo.” (EYERMAN, 1998, p. 106, tradução autoral).

Como apontado por EYERMAN o fator da identidade folk americana ser construída pelo confronto entre o imigrante, o escravo e o pioneiro em um território em expansão, cabe também apontar um movimento que antecedeu a luta dos direitos civis dos negros nos Estados Unidos e que, dentro da temporalidade criada no musical, se coloca como pano de fundo histórico às escolhas musicais e políticas do musical: O Renascimento do Harlem (ou *Harlem Renaissance*).

O Renascimento do Harlem, em linhas gerais, se refere a “um período entre o começo dos anos 1920 e o final dos anos 1930 quando a cultura veio à tona em grandes debates acerca da liberdade dos afro-americanos. Esses anos correspondem a manifestações artísticas sem precedentes em formas de peças, novelas, poesia, música, e artes visuais representando a vida negra através de muitas categorias sociais” (FERGUSON, 2008, p. 1, tradução autoral). Nesse sentido, o movimento é também uma revisitação da história dos negros americano como um movimento de libertação política e social que reverberou pelos grandes movimentos sociais do século XX.

Sobre a expressão artística do Renascimento do Harlem, Mark. A. Sanders, em seu ensaio intitulado *African American folk roots and Harlem Renaissance poetry*, presente em *The Cambridge Companion to The Harlem Renaissance*, apresenta a ideia de que foi esse

movimento que “radicalmente realocou o folk e de fato reinventou um vocabulário literário afro-americano baseado em formas, expressões idiomáticas e padrões de fala populares; e, ao fazê-lo, o Renascimento do Harlem legou um legado que moldaria a literatura afro-americana ao longo do século XX e até os dias atuais.” (SANDERS, 2008, p. 96, tradução autoral).

O Renascimento do Harlem também serviu para alimentar a cultura folk estadunidense que viria a ser parte importante da década de 1960.

“A cultura folk consistia em objetos materiais, práticas culturais e expressões linguísticas criadas pela classe trabalhadora afro-americana tanto no cenário rural quanto no cenário urbano através dos séculos XVIII, XIX, e XX. (...) Para os Novos Negros, a cultura folk carregava uma grande promessa artística e política. De fato, muitos Novos Negros viam a cultura folk como um elemental essencial de um passado utilizável, uma história de determinação heróica diante de uma das formas mais cruéis de escravidão da história. (...) Assim, essa cultura, rica em possibilidade de expressão, serviu como fonte para todas as artes da era. Música, teatro, artes visuais, cinema e literatura se utilizaram de fontes populares para representar a vida afro-americana com precisão, com complexidade e, acima de tudo, com a sensibilidade para a sua inerente humanidade.” (SANDERS, 2008, p. 97, tradução autoral).

Portanto, pensando nos temas tratados por Hadestown, nota-se como a escolha musical foi importante. A transposição do mito pelo método de T.S Eliot impôs a necessidade de aproximação a uma cultura popular para que seu viés político fosse potencializado. O folk como meio artístico conseguiu aproximar o mito da realidade social estadunidense e de uma visita à história do século XX, onde temporalmente Hadestown se encontra.

4. Hadestown: The Myth, The Musical

Hadestown é uma obra criada por Anaïs Mitchell, primeiramente concebida em um álbum folk conceitual de 2010, e tendo, posteriormente, duas iterações: a versão off-broadway de 2016 e, finalmente, o álbum de estúdio da versão definitiva da Broadway, em 2019³. Em um resumo geral, a obra apresenta uma subversão temática a partir da modernização do mito dos amantes. A narrativa do musical trata de interligar duas histórias do mito grego: a relação entre Orfeu e Eurídice e a relação entre Hades e Perséfone. Mas o ponto-chave que faz com a obra seja uma nova narrativa do mito antigo é o mundo em que essas personagens habitam: *Hadestown* se passa em um cenário moderno e distópico, que colocam o mito moderno e o mito antigo em grande oposição, introduzindo o a narrativa antiga a um mundo onde as dinâmicas como o trabalho, a condição de vida, as mudanças climáticas e até ideologias políticas se tornam partes indispensáveis para a narrativa do mito.

O enredo, contado em três álbuns musicais, trata de uma nova versão do mito de Orfeu e Eurídice. Uma versão modernizada onde o mito é transportado para o mundo moderno, o mundo pós-revolução industrial e do início do século XX, com o maquinário e as locomotivas, com as tensões políticas de um novo mundo, e com os elementos e gêneros musicais que se tornaram populares no século passado, como o jazz, o blues e o folk.

Hadestown é uma narrativa que coloca em constante tensão os seguintes personagens e elementos: Primeiramente o foco é na história e relação entre Orfeu⁴ e Eurídice⁵. Em um segundo momento, são as relações entre Orfeu e Hermes⁶ - no papel de narrador e conselheiro do jovem - e na relação entre Eurídice e as Moiras⁷ - e conseqüentemente com o mundo dos mortos e seu governante. Em um terceiro momento, Hades e Perséfone se tornam o foco da narrativa, e por fim, três elementos permeiam a narrativa como elementos inanimados: O trem

³ A classificação dos teatros de Nova Iorque tem geralmente a sua classificação em relação ao número de assentos disponíveis. Enquanto os teatros *off-off-Broadway* possuem até 100 lugares, os espaços *Off-Broadway* tem entre 100 e 500 espaços. Já os teatros Broadway possuem mais de 500 lugares.

⁴ Orfeu é o poeta, filho da musa Calíope e do deus Apolo.

⁵ Eurídice é a esposa de Orfeu enviada ao mundo dos mortos após a sua morte, motivando toda a jornada do poeta.

⁶ Hermes é um Deus grego e o mensageiro dos seus iguais.

⁷ As moiras são as personificações do destino (*the Fates*, em inglês). São no total, três irmãs: Cloto, quem tece o fio da vida, Láquesis, quem enrolava os fios e Átropos, quem cortava os fios.

de ferro (representando Caronte⁸), a linha ferroviária (representando os rios Estige e o Aqueronte⁹) e a própria *Hadestown*, representando os domínios do mundo dos mortos. Além disso, a presença do coro ao fundo não é apenas musical, mas também narrativa: o coro de vozes que sempre acompanha os personagens principais representa, em momentos distintos, os habitantes do mundo dos vivos, as almas do mundo dos mortos e o mundo em que os personagens habitam.

A progressão lírica do musical se inicia por Hermes, a figura mitológica que serve como o mensageiro dos Deuses que - seguindo a sua função no mito grego - se torna o narrador da trama, responsável por apresentar os espectadores aos elementos pela qual a narrativa vai orbitar ao redor.

O musical opera em dois mundos distintos, assim como no mito original. Mas, em desacordo com a narrativa antiga, o cenário de *Hadestown* opera em dois mundos que, por mais que pareçam antagônicos, são complementares em suas representações. O mundo dos vivos se apresenta como um mundo em desarranjo climático e - numa narrativa fantástica - também estrutural.. E em contrapartida, o mundo dos mortos agora se torna a cidade do Hades, uma distopia industrial onde o trabalho é a forma de vida - e de punição - das pessoas que são levadas para lá.

Para a estruturação da presente pesquisa, a narrativa de *Hadestown* será dividida e analisada, buscando contrapontos com as estruturações iniciais do mito e de seus personagens, em quatro atos distintos: No primeiro ato, será analisada a construção do mundo, o estabelecimento dos personagens e de suas funções na narrativa, o aparecimento dos primeiros elementos marcantes de uma narrativa modernizada e os primeiros pontos-chave narrativos (para referência, das faixas 1 à 9 do álbum de 2019); O segundo ato tratará da relação de Eurídice com o Orfeu, com o mundo à sua volta, e com os temas modernos que a adaptação insere na narrativa, e a sua ida ao mundo dos mortos (faixas 10 à 18); O terceiro momento terá seu foco narrativo deslocado ao mundo dos mortos, as relações de trabalho apresentadas, a relação de Hades e Perséfone e da jornada de Orfeu até o submundo (faixas 19

⁸ Caronte é o barqueiro do mundo dos mortos. Ele é o responsável por levar as almas dos recém-mortos para o submundo.

⁹ Estige e Aqueronte são os rios que, na tradição mitológica grega, correm pelo mundo dos mortos.

à 35); e por fim, o quarto e último ato tratará da fuga do mundo dos mortos, e da inevitável - e cíclica - tragédia de Orfeu e Eurídice.

5. Ato I, ou *Once upon a time there was a railroad line*

*“It’s an old song,
It’s an old tale from way back when.
It’s an old song,
And we’re gonna sing it again!”*

(ANAÏS, Mitchell. Working on a Song: The Lyrics of HADESTOWN. 2020)

5.1. *It’s a world of gods... and men!*

Logo nos primeiro segundos, a modernização do mito já se apresenta de forma clara e direta. Hermes e o coro de vozes (aqui, habitantes do mundo físico e funcionários e clientes de um pequeno bar), quando o narrador e seu acompanhantes imitam o barulho de uma locomotiva se movendo pelos trilhos de ferro. *Road to Hell*, a canção de abertura do álbum, nos apresenta ao cenários e aos personagens, com a sua amálgama de divino e natural, de divindades e de mortais. A compositora Anaïs Mitchell revela um mundo novo, mas que é familiar tanto para a narrativa original quanto para a experiência histórica moderna: *“Once upon a time there was a railroad line / Don’t ask where, brother; don’t ask when / It was the road to Hell / it was hard times / It was a world of gods...and men! (...) And we got some gods on the house tonight!”* (Mitchell, Anaïs, 2019).



Imagem 1 - A disposição do palco de *Hadestown* na sua produção da Broadway de 2019

Hadestown, então, trata de um mundo onde os deuses caminham entre os mortais, mas não apenas isso, já que a canção estabelece que os deuses são próximos dos homens comuns, frequentando os mesmos espaços. Isso também se dá pela divisão do próprio palco: Na frente do palco, tomando o seu espaço como orador (ou como *aedo*, contando uma história mitológica ao público) está Hermes, com um terno cinza. Logo atrás dele, parte do coro de vozes, aqui como clientes de um bar fictício.

Nas duas partes laterais do palco, sempre se mantendo acima do centro do palco (o espaço das ações e das narrativas) está a banda. É importante considerar que a banda, dentro do universo mitológico de *Hadestown* representa algo além de apenas a sonorização da apresentação, mas também como participantes da história. Esse fato se torna mais claro quando Hermes, durante a música de abertura, conversa diretamente com os músicos, abrindo um espaço para que eles se tornem foco também da narrativa.

No mesmo nível visual que os músicos, mas tomando uma posição centralizada estão as Moiras, as quais Hermes apresenta da seguinte forma: “*See, on the road to Hell there was a railroad line / And there were three old women all dressed the same / And they was always singin’ in the back of our mind / Everybody meet the Fates!*” (Mitchell, Anaís, 2019). Hermes

apresenta um ponto de extrema importância na narrativa: As Moiras sempre estão em contato com as personagens. Esse contato não é de mão-dupla, mas sim representa o poder das Moiras sobre todos em *Hadestown*, elas são o destino, mas também são a dúvida, a insegurança e, talvez, também a voz da consciência. As Moiras, por isso, não são passivas à narrativa, mas sim forças atuantes e impactantes.



Imagem 2 - Apresentação das Moiras, que se dirigem ao público

De volta à estrutura do palco, o maior lugar de destaque existe no ponto mais alto, que é ocupado pelos dois grandes Deuses da narrativa: Hades e Perséfone. Importante notar que a presença constante dos dois personagens nem sempre significa a sua inserção na narrativa do momento, mas sim uma constatação de uma onipresença dentro do universo de *Hadestown*. Importante também notar que as Moiras, ao serem introduzidas na narrativa, vão até a frente do palco, demonstrando a sua presença entre os habitantes do mundo dos vivos logo atrás delas.

Após as Moiras, Hermes se preocupa em apresentar Perséfone: “*And on the road to Hell there was a railroad line / And a lady steppin’ off a train / With a suitcase full of summertime / Persephone, by name!*” (Mitchell, Anaïs, 2019). Perséfone é imediatamente apresentada e descrita com a sua função mitológica: Perséfone é a deusa associada à

vegetação e à primavera. As narrativas clássicas tratam da vinda de Perséfone ao mundo dos vivos, uma vez por ano, como um processo importante para o ciclo das estações. E a sua apresentação, em *Hadestown*, dá conta dessa dimensão, uma vez que ela traz uma maleta cheia de verão (em oposição ao conceito do inverno, importante para a trama no futuro).



Imagem 3 - Perséfone se apresenta ao público, descendo de sua plataforma.

Agora que Perséfone se colocou entre os mortais de forma literal - e se mantém entre eles durante boa parte do número de abertura - Hermes puxa a atenção do público para o companheiro de Perséfone: *“And if you ride that train / If you ride that train to the end of the line / Where the sun don’t shine and it’s always shady / It’s there you’ll find the king of the mine / Almighty Mr. Hades!”* (Mitchell, Anaïs, 2019).

Outro elemento de modernidade se faz presente nesse momento: Hermes não se refere ao mitológico mundo dos mortos pela sua concepção fantástica. Ao invés disso, *Hadestown* é descrito como uma mina na qual Hades é rei. Essa é a primeira inserção de uma nova dimensão atribuída ao mito, que é o trabalho e a exploração. Até mesmo a maneira de se

referir a Hades como *senhor* faz uma possível relação a uma relação de empregador e empregado que pode existir no submundo.

Importante notar que Hades não desce ao palco, mas sim, acena de longe, do ponto mais alto, e se mantém lá sentado. Uma representação visual de que sua posição na narrativa é diferente do restante, mas também do seu distanciamento físico da cena, remetendo à sua presença constante em sua cidade.



Imagem 4 - Hades se apresenta ao público, do alto de sua plataforma.

Hermes termina por introduzir, por fim, o último ser divino que faltava na trama: “*On the road to Hell there was a railroad station / And a man with feathers on his feet / Who could help you to your final destination / Mr. Hermes, that’s me!*” (Mitchell, Anaïs, 2019).



Imagem 5 - Hermes se apresenta ao público

Aqui Hermes apresenta dois pontos importantes: Em primeiro lugar, esse bar ambientado no palco na verdade é a estação de trem que leva a Hadestown. Ou seja, esse é o ponto final de passagem entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos (ou, na ótica interna, um mundo livre e um mundo da exploração do trabalho). Hermes também define o seu papel na narrativa, não sendo apenas o *aedo*, mas também um ator que pode ajudar e interferir.

Hermes continua: *“See, someone’s got to tell the tale / Whether or not it turns out well / Maybe it will turn out this time / (...) / On the road to Hell on the railroad line / It’s a sad song / It’s a sad tale / It’s a tragedy / It’s a sad song / We’re gonna sing it anyway* (Mitchell, Anaïs, 2019). A tragédia de Orfeu e Eurídice é uma história como o final já anunciado. É um mito contado inúmeros vezes ao longo do tempo, com inúmeras diferentes versões. Mas o único elemento que permeia todas as versões, o elemento atemporal do mito, é quando Orfeu olha para Eurídice antes dos dois saírem do mundo dos mortos.

Hermes, e todos os presentes, sabem como a história termina. Mesmo demonstrando alguma esperança que talvez essa seja a vez em que o final será diferente, Hermes sabe que

isso não é possível. Os únicos que não sabem do final da história são os dois que sofrem a tragédia. Mas como Hermes mesmo diz, eles vão cantar o mito mesmo assim.

Após o mensageiro dos deuses apresentar todos os seres divinos para o público, Hermes passa a apresentar os mortais da narrativa: *“Now, not everyone gets to be a god / And don't forget that times are hard / Hard times in the world of men / Let me introduce you to a few of them / You can tip you hats and you wallets / Brothers and sisters, boys and girls / To the hardest working Chorus / IN the god's almighty world!* (Mitchell, Anaïs, 2019).

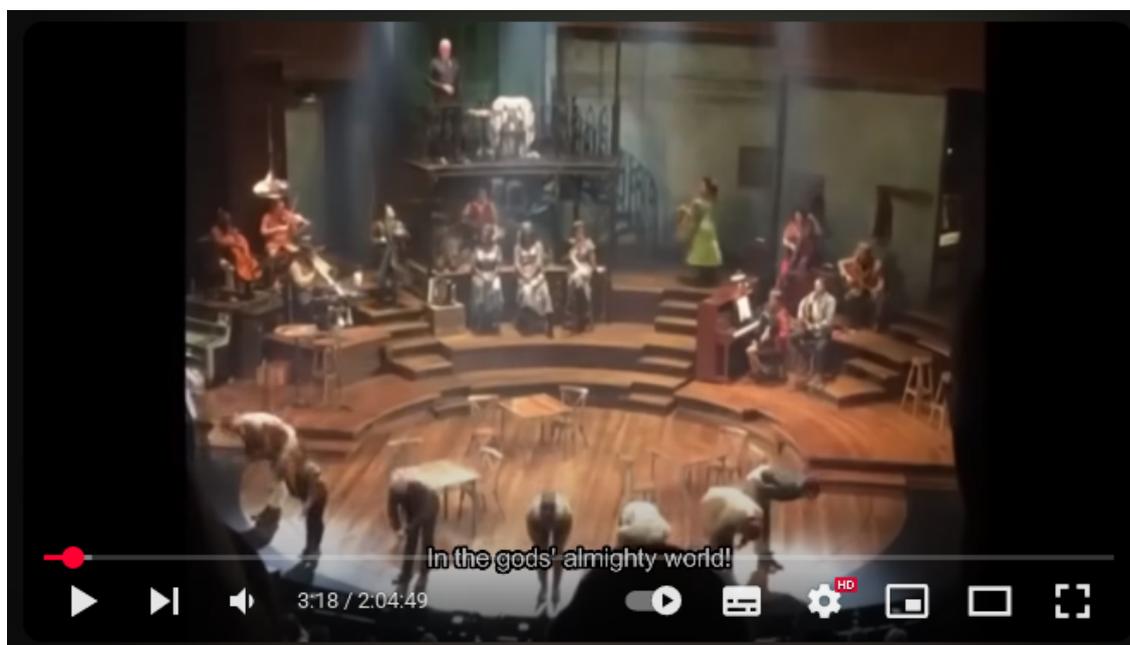


Imagem 6 - O coro se apresenta ao público

Hermes também chama diretamente a banda, os colocando como participantes: *“And workin' just as hard for you / Let's see what this crew can do!* (Mitchell, Anaïs, 2019).



Imagem 6 - A banda é apresentada por Hermes

É importante notar que, quando a banda tem o seu breve *break*, todos do palco reagem à música, o que além de ser a apresentação dos integrantes para o público geral, também é a ideia, dentro do universo do musical, de que essa história perpassa por todos envolvidos.

Após a apresentação da banda Hermes comanda para que a música se torne mais calma e introspectiva, o que faz com que todos se sentem novamente. A partir daí, é o momento em que Hermes finalmente chega nos personagens principais do mito musicado: “*On the road to Hell there was a railroad line / And a poor boy workin’ on a song / His mama was a friend of mine / And this boy was a muse’s son / (...) / You might say this boy was touched / Cause he was touched by the gods themselves! / Give it up for Orpheus!*” (Mitchell, Anaís, 2019).

Orfeu é apresentado como um rapaz que trabalha na estação de trem. Durante a apresentação de Hermes, Orfeu canta brevemente uma melodia, demonstrando também o seu dom musical e a música na qual, segundo Hermes, ele está trabalhando. Além disso, a confirmação de que ele é nascido de uma musa é um aceno à sua qualidade sobrenatural.



Imagem 7 - Orfeu é apresentado por Hermes

Além da sua voz, Orfeu também apresenta um pano vermelho em sua cintura que usa para emular uma pequena rosa. Esse pequeno feito mágico é, além de uma confirmação da sua natureza, é uma indicação de sua motivação, que será expandida ao longo das próximas faixas.

Hermes, ao apresentar Orfeu, chama a sua atenção para que ele não saia do palco. Orfeu olha para Hermes e ao seu redor sem entender o que todos do palco já sabiam que seria o próximo acontecimento. Esse é o momento em que Eurídice entra no palco e os dois amantes se vêem pela primeira vez.



Imagem 8 - Eurídice é apresentado por Hermes

Ao lado esquerdo da plataforma de Hades e Perséfone, Eurídice entra pela porta: “*There was one more soul on this road / Girl, come on in from the cold! / On the railroad line on the road to hell / There was a young girl looking for something to eat / And brother, thus begins the tale / of Orpheus and Eurydice!*” (Mitchell, Anaïs, 2019).

Esse é o segundo momento em que Hermes cita que são tempos difíceis no mundo dos homens. Eurídice se esconde do frio, e procura algo para comer. Fica claro aí, quais são os problemas que assolam o mundo em que *Hadestown* se encontra. Eurídice é uma jovem vivendo em uma situação de vulnerabilidade, e esse é um fato que a carrega por todo o musical.

No centro do palco, os dois se encontram por um falso acidente - uma vez que essa já é uma tragédia escrita - e esse é o momento em que se inicia a história de Orfeu e Eurídice.



Imagem 9 - Orfeu e Eurídice se encontram pela primeira vez

Nos momentos finais da canção de abertura, Hermes e todo o coro reforçam à plateia a realidade da história que todos estão prestes a assistir: “*It’s a love song / It’s a tale of a love from long ago / It’s a sad song / But we’re gonna sing it even so.*” (Mitchell, Anaïs, 2019)

5.2. *Any way the wind blows*

Logo na segunda canção, *Any way the wind blows*, *Hadestown* nos apresenta propriamente a Eurídice. Diferente das narrativas originais apresentadas aqui, no musical a personagem é expandida e é, pelos olhos dela, que somos apresentados ao mundo em que estamos inseridos.

No momento em que a canção se inicia, as Moiras caminham em sua direção enquanto o coro se afasta, demonstrando que Eurídice é perseguida - ou acompanhada pelas três irmãs - que como já dito por Hermes, cantam coisas em sua mente. Hermes nos apresenta à Eurídice: “*Eurydice was a hungry you girl / A runaway from everywhere she’d ever been / She was no stranger to the world / No stranger to the wind.*” (Mitchell, Anaïs, 2019). Importante notar

que Hermes, ao dizer do vento, aponta em direção às Moiras, explicitando a proximidade de Eurídice com suas vozes.

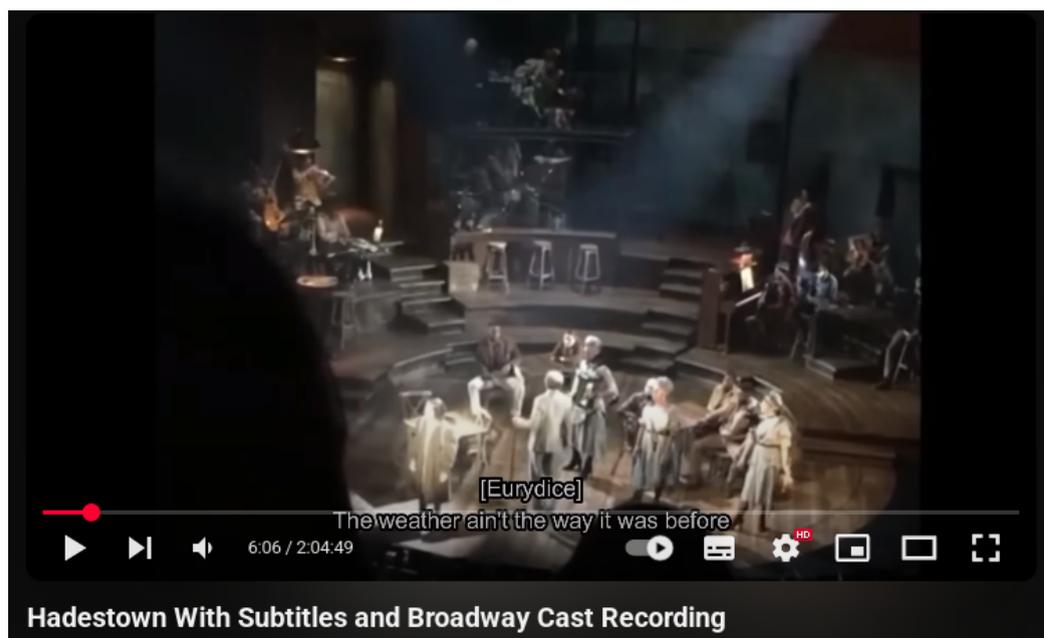


Imagem 10 - Eurídice e as Moiras dominam o palco

Com isso, a jovem estabelece o mundo: *“The weather ain’t the way it was before / Ain’t no spring or fall at all anymore / It’s either blazing hot or freezing cold / Any way the wind blows.”* (Mitchell, Anaïs, 2019). Logo em seguida, Eurídice é respondida - ou melhor, os seus pensamentos são ecoados - pelas Moiras: *“And there ain’t a thing that you can do / When the weather takes a turn on you / ‘Cept for hurry up and hit the road / Any way the wind blows.”* (Mitchell, Anaïs, 2019).

Um pouco mais a frente na canção as Moiras apresentam uma outra faceta da realidade de Eurídice: *“When your body aches to lay it down / When you’re hungry and there ain’t enough to go round / Ain’t no length to which a girl won’t go / Any way the wind blows.”* (Mitchell, Anaïs, 2019). E dessa vez é Eurídice que as responde, numa inversão de direção: *“Just to fill your belly full of food / Find a bed that you could fall into / Where the weather wouldn’t follow you / Wherever you go / Any way the wind blows”.* (Mitchell, Anaïs, 2019).

Elementos dessa modernização, principalmente a dinâmica da fome, se tornam condutores da narrativa. A canção nos apresenta à visão de Eurídice e das Moiras sobre as condições de vida do cenário, do clima hostil e da fome que se torna um tema central de toda a trama do musical, um novo tema, introduzido na narrativa original mas que existe como uma ponto chave da experiência da classe trabalhadora do século XX.

Em *Hadestown*, Eurídice assume um papel ativo na trama, em contrapartida às iterações originais. Se antes, a figura da mulher é apresentada como o alvo dos amores de Orfeu e como o elemento impulsionador da jornada do poeta, agora ela reage ao mundo ao seu redor, se apresenta como figura própria e é um fio condutor chave para compreender os tons do mundo em que ela habita.

Desse modo o mundo em que *Hadestown* está inserido fica claro. É um mundo em desarranjo, em mudanças climáticas extremas - além da ideia do mito de Perséfone - que gera também fome pelo mundo dos vivos. É nesse mundo que Orfeu e Eurídice se encontram, um mundo com traços de tragédia onde a vida é vivida em fragilidade.

Hermes também reintroduz a ideia das Moiras como sendo forças ativas, principalmente em relação a Eurídice: “*You met The Fates / Remember them? / Always singing in the back of your mind / Wherever it was this young girl went / The Fates were close behind*” (Mitchell, Anaïs, 2019). Com isso, Hermes caracteriza um ponto importante da nova personificação de Eurídice como uma jovem em constantes conflitos internos.

5.3. *It's a tale of love from long ago*

As próximas três faixas *Come home with me*, *Wedding Song* e *Epic I*, tratam da relação de Orfeu e Eurídice. Na primeira canção, *Hadestown* demonstra como a paixão de Orfeu por Eurídice, e vice-versa, foi um acontecimento imediato. É interessante considerar que é uma escolha consciente por parte do musical: não há necessidade de criar a ilusão de um amor construído aos poucos, uma vez que a própria concepção mítica de Orfeu e Eurídice automaticamente significa uma história de amor que desafia até mesmo a ordem natural das

coisas. Além disso, a própria presença das Moiras implica, mais uma vez, que essa é uma história já escrita.

A primeira canção das três, *Come home with me*, já é uma declaração de amor imediata. Mas para além disso, a canção apresenta pontos importantes para a construção do sobrenatural - filho de uma musa - cantor que Orfeu é: “*I’m working on a song / It isn’t finished yet / But when it’s done, and when I sing it / Spring will come again*” (Mitchell, *Anais*, 2019).

Orfeu, com sua canção almeja trazer a primavera de volta para o mundo dos vivos. E isso não é apenas um conceito metafórico, mas uma realidade concreta da realidade, uma vez que Eurídice logo responde: “*When? / I haven’t seen a spring or fall / Since—I can’t recall*” (Mitchell, *Anais*, 2019).

Essa é mais uma comprovação do mundo em desarranjo. Além disso, é uma alusão ao fato de que Perséfone - que deveria vir ao mundo anualmente - por algum motivo não realiza as suas rotineiras viagens de trem.

Ainda sobre Orfeu, é importante notar que as suas frases nessa canção são, em praticamente sua totalidade, reverberadas pelo coro ao seu redor, refletindo a sua capacidade de cantar a música do mundo e o mundo responder aos seus cantos. A voz de Orfeu é uma voz que fala com o todo ao seu redor, e pode-se imaginar que os ecos de sua voz podem chegar até Hades no submundo.



Imagem 11 - Orfeu e Eurídice dividindo o palco

Em *Wedding Song*, Eurídice e Orfeu conversam, em tom descontraído, sobre o futuro casamento dos dois. A importância dessa canção se dá pelas frases do jovem cantor, que ecoam com a sua apresentação por Apolônio nas *Argonáuticas*, também como suas personificações em Ovídio e Virgílio.. Quando Eurídice, lembrando sempre Orfeu - e o público - sobre os tempos difíceis no mundo dos vivos, questiona sobre as alianças, o poeta responde: “*Lover, when I sing my song / All the rivers’ll sing along / And they’re gonna break their banks for us / And with their gold be generous / All a-flashing in the pan / All to fashion for your hand / The river’s gonna give us the wedding bands*” (Mitchell, Anaís, 2019). Orfeu aqui, também tem o poder de convencer o mundo natural.

Quando Eurídice pergunta sobre a mesa do casamento dos dois, Orfeu a responde: “*Lover, when I sing my song / All the trees gonna sing along / And they’re gonna bend their branches down / To lay their fruit upon the ground / The almond and the apple / And the sugar from the maple / The trees gonna lay the wedding table*” (Mitchell, Anaís, 2019)

No meio da canção, Eurídice retoma à frase de Orfeu da canção anterior, sobre trazer de volta a primavera: “*So when you sing your song / The one you’re working on / Spring will*

come again?” (Mitchell, *Anais*, 2019). Orfeu relata que a sua canção ainda não está finalizada, mas a pedidos de Eurídice, ele decide cantar a sua melodia - a mesma que cantou em sua apresentação por Hermes - que é um dos *motifs*¹⁰ do musical.



Imagem 12 - Orfeu produz uma rosa

Orfeu, ao cantar sua melodia, aludindo ao início do musical, produz uma rosa vermelha de suas mãos. Eurídice, surpresa, afirma que Orfeu deve terminar a canção, uma vez que ela já tem o poder de gerar uma flor enquanto ainda está em construção. Essa é a primeira demonstração da qualidade sobrenatural de Orfeu.

¹⁰ Um *motif*, na tradição dos musicais, é um conceito ou uma ideia musical curta e recorrente, que sempre acena a uma mesma motivação narrativa ou ponto de tensão.



Imagem 13 - Eurídice percebe a qualidade sobrenatural de Orfeu

A relação de Orfeu e Eurídice se concretiza em uma canção localizada mais à frente no musical, intitulada *All I've Ever Known*. Um dueto entre os dois apaixonados, mas que, para progressão da presente pesquisa, vale a pena ser analisada em conjunto, uma vez que reforça a tese do mito como uma construção atemporal, sempre contada e recontada, e também de que essa história, como aludido por Hermes, já tem o seu final anunciado no primeiro momento em que os personagens pisam no palco. O casal, em coro, canta: “*I knew you before we met / And I don't even know you yet / All I know's you're someone I have always known*” (Mitchell, Anaís, 2019) O encontro de Orfeu e Eurídice não foi poder do acaso, mas sim algo já escrito pelas Moiras. Mas as únicas pessoas que não sabiam do início - e nem sabem do final - são os dois apaixonados.

Por fim, em *Epic I*, Hermes volta à cena para realizar um questionamento pontual para Orfeu: “Where'd you get that melody?”. O poeta responde que essa canção veio em um momento de inspiração para ele - a própria dinâmica da relação musa e poeta - e que ele sente que sempre conheceu essa melodia. Hermes revela a Orfeu - e ao público - que a melodia cantada por Orfeu é a história de Hades e Perséfone. O título da canção é indicativo da

importância dessa história, uma vez que o musical apresentará ao público três *épicas*, criadas por Orfeu, sobre Hades e Perséfone.

A primeira *épica*, situada após o momento dividido por Orfeu e Eurídice, é um paralelo importante ao universo interno do musical: toda a história de *Hadestown* tem duas histórias de amor, entre dois deuses e entre dois mortais, sempre em sintonia e conflito.

Hermes, ecoando a afirmação de Eurídice sobre o motivo do mundo não ver mais primaveras, deixa implícito que o relacionamento dos deuses do submundo está conturbado: “Hades and Persephone / Remember how it used to be / Their love that made the world go round?” (Mitchell, Anaïs, 2019)

Na primeira *épica*, Orfeu nos apresenta à história de Hades e Perséfone: “*King of shadows, king of shades*¹¹ / Hades was king of the underworld / But he fell in love with a beautiful lady / Who walked up above in her mother’s green field / He fell in love with Persephone / Who was gathering flowers in the light of the sun / And he took her home to become his queen / Where the sun never shone on anyone . . .” (Mitchell, Anaïs, 2019)

O caráter *épico* está também no conteúdo cantado. Orfeu, como um *aedo*, conta ao público a história dos deuses e uma cosmologia interna do mito. E o poeta, ao deixar claro não saber de onde veio essa melodia, deixa ainda mais claro a marca narrativa de inspiração da musa na construção artística do poeta.

Orfeu continua: “*The lady loved him and the kingdom they shared / But without her above, not one flower would grow / So King Hades agreed that for half of each year / She would stay with him there in the world down below / But the other half she could walk in the sun / And the sun in turn burned twice as bright / Which is where the seasons come from / And with them the cycle / Of the seed and the sickle / The lives of the people / And the birds in their flight . . .*” (Mitchell, Anaïs, 2019).

Hermes então encoraja Orfeu a cantar a sua melodia, o *motif* de Hades e Perséfone. Mas o Deus mensagem, ao final da canção, pontua que essa relação já está, assim como o mundo, em desarranjo: “*And the world sang it with them / But that was long ago / Before we were on this road*” (Mitchell, Anaïs, 2019). Ou seja, a linha de ferro, o trem e até a cidade mineradora

¹¹ O termo *shades* no contexto do musical se refere tanto à ideia de sombras e a escuridão do submundo, como também uma referência aos óculos escuros utilizados por Hades.

de Hades town não são uma realidade imemorial, mas sim uma transformação que aconteceu no mundo. A chegada do progresso (com os elementos modernos já apresentados) é a causa direta da realidade dura, do clima inóspito e da vulnerabilidade do mundo dos vivos.

5.4. *Persephone, by name!*

Em sequência da primeira épica, temos uma canção, *Livin' up on top*, cantada por Perséfone em sua estadia no mundo dos vivos. Hermes, inicia a canção deixando claro que o tempo não está mais correndo como deveria: “*Everybody waiting on a train / Waiting on that train to bring that lady / With the suitcase back again / She's never early, always late / These days she never stays for long / But good things come to those who wait*” (Mitchell, Anaís, 2019). De acordo com Hermes, Perséfone não realiza as suas viagens como deveria. A deusa chega tarde e fica por pouco tempo, e por isso, o mundo se encontra no estado atual. Além disso, a personagem de Perséfone no musical sempre anda com um frasco de bebida, demonstrando também sua instabilidade, refletida no estado do mundo.

O palco agora se transforma em uma comemoração quando Perséfone chega pelo trem. O fato de Perséfone estar presente significa que, por esse momento, a primavera voltou ao mundo, e por isso a comemoração é justificada.



Imagem 14 - Perséfone entre os mortais

Após a chegada de Perséfone é que acontece o dueto entre Orfeu e Eurídice, já mencionado anteriormente. Porém, logo após o fim do dueto - literalmente uma canção após a chegada de Perséfone - o sino do trem de ferro apita, indicando que é hora de Perséfone voltar para a cidade de Hades. Perséfone, claramente irritada, reclama que não se passaram seis meses desde que ela chegou ao mundo dos vivos. Mesmo com as reclamações da deusa do submundo, as Moiras vão até ela para confirmar seus lamentos: “*Better go get your suitcase packed / Guess it’s time to go . . .*”. E assim, se inicia a canção *Way Down Hadestown*, canção importante para compreender o caráter moderno do musical.

Enquanto Perséfone se prepara a embarcar no trem, Hermes nos apresenta à *Hadestown*: “*She’s gonna ride that train to the end of the line / Cos the king of the mine is a-comin’ to call / Did you ever wonder what it’s like? / On the underside/ On the other side of his wall?*”. Hermes, novamente pinta Hades como o rei de uma mina de carvão, e além disso, Hermes também apresenta a cidade como uma cidade murada, imagem de extrema relevância para o restante do musical.

Hermes também nos apresenta à ideia de que as pessoas que vão à *Hadestown*, muitas das vezes, vão por opção, em busca de uma condição melhor, em busca de trabalho: “*Follow that dollar for a long way down / Far away from the poorhouse door / You either get to hell or to Hadestown / Ain’t no difference anymore / (...)* / *Everybody tryna get a ticket to go / But*

those who go, they don't come back” (Mitchell, Anaïs, 2019). Essa é uma grande marca de modernização do mito e de distanciamento do material primário. O mundo dos mortos em *Hadestown* não é literalmente o mundo das almas, mas sim uma cidade de trabalho, de busca de oportunidades e de, como aludido por Hermes, de um eventual aprisionamento.

Perséfone também lamenta o acontecimento: “*Winter’s nigh and summer’s o’er / Hear that high and lonesome sound / Of my husband coming for / To bring me home to Hadestown (...)* *Down there it’s a buncha stiffs! / Brother, I’ll be bored to death / Gonna have to import some stuff / Just to entertain myself / Takes a lot of medicine / To make it through the wintertime*” (Mitchell, Anaïs, 2019). O mundo do trabalho, na visão de Perséfone, é um mundo onde apenas uma função é exercida. Não há espaço para outros momentos a não ser o trabalho sem fim.

Hermes pinta o cenário para a classes trabalhadora em Hadestown: “*Everybody hungry, everybody tired / Everybody slaves by the sweat of his brow / The wage is nothing and the work is hard / It’s a graveyard in Hadestown / Mister Hades is a mean old boss / With a silver whistle and a golden scale*”. (Mitchell, Anaïs, 2019) E pela primeira vez, Hades deixa de ser visto com o rei, mas como um *patrão*. E pela própria descrição de Hermes, um patrão que explora a força de trabalho dos seus funcionários.

Hades então chega à estação para buscar Perséfone. Sua vestimenta ajudando a pintar a localização temporal do musical, na época da crise de 1929.

Por fim, nessa mesma canção, temos a alusão à partida de Eurídice do mundo dos vivos. Se no mito original, a sua morte é um acidente, pelo veneno de uma cobra, no musical a sua viagem tem uma realidade muito mais densa e complexa. As Moiras - que são constantes perseguidoras e acompanhantes de Eurídice - elevam a posição de Hades: “*Mr. Hades is a mighty king / Must be making some mighty big deals / Seems like he owns everything*”. Eurídice, responde: “*Kinda makes you wonder how it feels . . .*”. Com a dúvida de Eurídice, fica claro o que vai levar a jovem ao outro-mundo, que é uma história marcante de todo século XX, a fuga em direção à cidade do trabalho, buscando alguma possibilidade de uma condição melhor de vida e a saída de uma realidade de fragilidade.

6. Ato II, ou Mr. Hades is a mighty king.

“Lover, you were gone so long

Lover, I was lonesome

So I built a foundry

In the ground beneath your feet

Here I fashioned things of steel

Oil drums and automobiles”

(ANAÏS, Mitchell. Working on a Song: The Lyrics of HADESTOWN. 2020)

6.1 It ain’t right and it ain’t natural

O segundo ato, pela divisão do presente trabalho, apresenta o mundo pós-partida de Perséfone. A primeira canção *A Gathering Storm*, serve com o atestado do desarranjo do mundo, além de aludir ao início do distanciamento de Orfeu e Eurídice que, por consequência, leva à partida da jovem ao mundo dos mortos (o que também é aludido pelo próprio nome da canção). O mundo agora volta no inverno. O frio agora assola o mundo e o jovem cantor se afunda na sua tentativa de criar uma canção que irá trazer a primavera de volta.

É Orfeu, na canção, que apresenta o elemento do tempo quebrado que habita por toda a narrativa de Hadestown: *“He came too soon / He came for her too soon / It’s not supposed to be like this.”* (Mitchell, Anaïs, 2019). A quebra da estrutura e ordem da narrativa do mito - com Perséfone deixando o mundo natural antes do que deveria - é a marca de que, dentro da narrativa, até a esfera ocupada pelos Deuses é falha.

Também na canção, apresentando os elementos da realidade de vida e também da condição climática e ambiental, é Eurídice que alerta Orfeu: *“The wind is changing / There’s a storm coming on / We need food / We need firewood / Did you hear me, Orpheus?”* (Mitchell, Anaïs, 2019).

É nesse momento do musical que somos apresentados à segunda versão da épica de Hades e Perséfone, na qual Orfeu trabalha durante toda a narrativa. Nessa canção, uma progressão da narrativa do casal desde a primeira versão, mostra como Hadestown e Hades são representantes claros do mundo moderno: *“Hades is king of oil and coal / And the riches that flow where those rivers are found / (...) / King of mortar, king of bricks / The River Styx is a river of stones / And Hades lays them high and thick / With a million hands that are not his own / With a million hands he builds a wall / Around all of the riches he digs from the earth / The pick-axe flashes, the hammer falls / And crashing and pounding / His rivers surround him / And drown out the sound / Of the song he once heard: / La la la la la la . . .”* (Mitchell, Anais, 2019).

Hades é, no contexto do musical, a figura de um capitalista. Ele é dono do carvão e do petróleo, e das riquezas naturais. Hades transformou o rio em pavimento, e ao redor de sua terra explorada levantou um grande muro, um muro construído pela exploração do trabalho de milhões de trabalhadores. É uma cidade sob seu comando inteiramente por conta de seu poder econômico e político, que é pintada por Orfeu e por Hermes como uma distópica cidade, que tem seus efeitos sentidos por todo o restante do mundo em que Hadestown opera. É nessa canção também que o coro troca seu figurino, deixando de vestir roupas de viajantes para vestir roupas de trabalhadores, sujas de carvão.

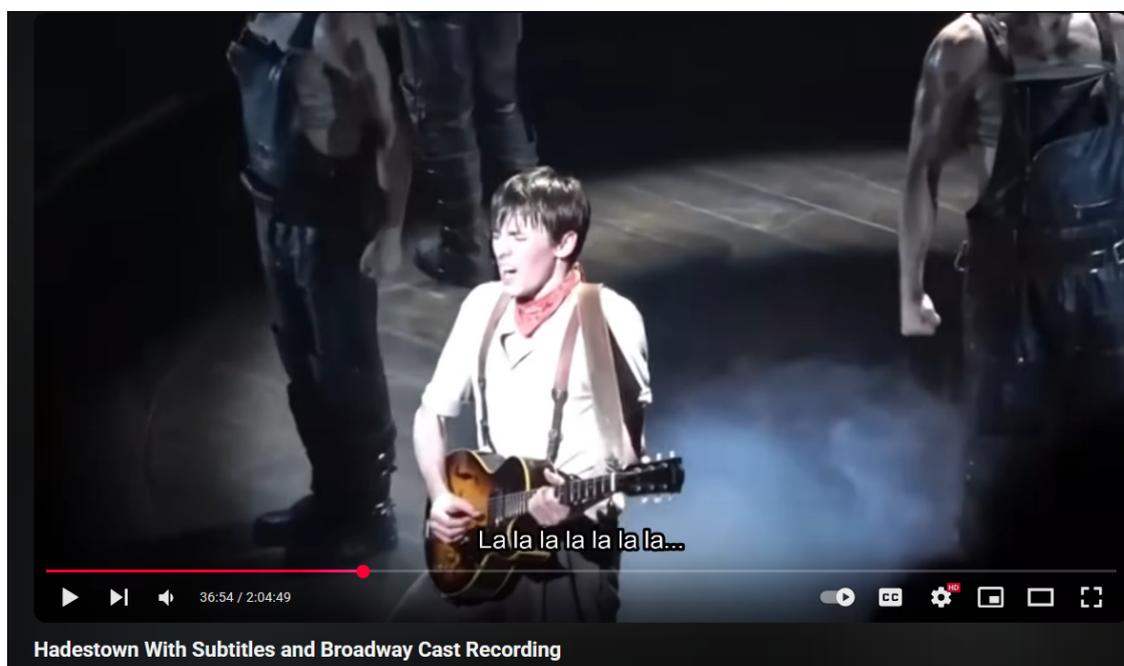


Imagem 15 - O novo figurino do coro enquanto Orfeu canta sua segunda épic

Logo em seguida, enquanto Orfeu finaliza sua segunda épic, Hades e Perséfone chegam a Hadestown, e na canção *Chant*, temos de fato a realidade que acontece na cidade do capital. E a relação hierárquica fica clara quando os trabalhadores - ecoados pelas Moiras - cantam sobre manter suas cabeças baixas para não irritar ou afrontar o senhor da cidade.

Perséfone, ecoando a realidade do mundo superior, também demonstra como Hadestown se tornou um lugar em desarranjo: *In the coldest time of year / Why is it so hot down here? / Hotter than a crucible / It ain't right and it ain't natural*. A canção é um dueto entre Hades e Perséfone, com o homem justificando as suas ações para sua companheira. Em resposta a Perséfone, Hades diz que o calor se deve à construção de uma fundição para a produção de produtos de aço, como correntes e automóveis, um referência clara à ordem de produção desenfreada do mundo pós-revolução industrial, principalmente no início do século XX.

Mais à frente, Perséfone comenta sobre a estrutura da cidade: *"In the darkest time of year / hy is it so bright down here? / Brighter than a carnival / It ain't right and it ain't natural"*. Dessa vez, Hades responde sobre a urbanização desenfreada da cidade, explicando a

construção de uma extensa rede de energia para que a cidade sempre esteja iluminada, para que a cidade nunca pare de produzir.



Imagem 16 - Hades e Perséfone de volta em Hadestown

Durante a canção, Orfeu e Eurídice se distanciam cada vez mais, onde a jovem pede ajuda para Orfeu, mas o jovem poeta só se preocupa em concluir a sua canção. É nesse momento de abandono que Hades e Eurídice tem o seu dueto, e a história se encaminha ao seu primeiro grande momento de tensão: A partida - ou a morte - de Eurídice.

6.2 Hey, little songbird, give me a song

Durante todo o musical, as Moiras se apresentam como parceiras de Hades, são elas que, por meio de suas vozes, convencem as pessoas a embarcarem no trem para o submundo. E também é por causa delas que, no momento de solidão de Eurídice, Hades a encontra, e os dois dividem a canção *Hey, Little Songbird*. A canção é estruturada como um diálogo, mas de

uma forma que representa que há um certo distanciamento entre os dois, onde Hades fala diretamente para Eurídice, mas a jovem fala em direção à plateia - ou a Orfeu - pintando uma imagem de seu diálogo interno.

A estratégia de Hades é, além da promessa de uma vida melhor a Eurídice, distanciá-la ainda mais de Orfeu.

Hades, se referindo sempre à Eurídice como um canário, como um pequeno pássaro que canta, se apresenta, provoca Eurídice, a faz questionar Orfeu e tenta a induzir a embarcar no trem: *“Hey, little songbird, give me a song / I’m a busy man and I can’t stay long / I’ve got clients to call, I’ve got orders to fill / I’ve got walls to build, I’ve got riots to quell / And they’re giving me hell back in Hades / Hey, little songbird, cat got your tongue? / Always a pity for one so pretty and young / When poverty comes to clip your wings / And knock the wind right out of your lungs / Hey, nobody sings on empty”*.



Imagem 17 - Hades deixa sua cidade e vai de encontro a Eurídice.

É interessante notar o caráter quase de onisciência que Hades tem dos vivos, graças à atuação das Moiras. O homem sabe da condição de Eurídice, do seu desejo de voar - em alusão ao canário - e de seu desejo de sair de sua situação de vulnerabilidade. Eurídice,

alimentando o imaginário do pequeno pássaro, responde para si mesma - e para a plateia - os seus pensamentos: *“Strange is the call of this strange man / I wanna fly down and feed at his hand / I want a nice soft place to land / I wanna lie down forever”*.

Eurídice também clama por Orfeu no seu momento de abandono, recuperando a imagem clássica de que Eurídice morreu longe de seu amado. Por mais que sejam motivos diferentes, a forte imagem de abandono no momento derradeiro é importante, inclusive, para a futura motivação de Orfeu: *“Suddenly nothing is as it was / Where are you now, Orpheus? / Wasn't it gonna be the two of us? / Weren't we birds of a feather?”*

Hades então, arremata com o seu discurso que ecoa discussões dentro da ótica capitalista sobre a utilidade, ou não, da arte e sua função: *“Hey, little songbird, let me guess / He's some kind of poet, and he's penniless / (...) / Give him your hand, he'll give you his hand-to-mouth / He'll write you a poem when the power is out / Hey, why not fly south for the winter?”*. Para Hades, e também para o mundo que o universo de Hadestown se tornou, o trabalho é o único caminho. A arte não tem utilidade ou função nessa sociedade, uma vez que o mundo já está em desarranjo.

Na canção seguinte, *When the Chips are Down*, é a vez das Moiras entrarem em cena e fazerem o seu papel. Se, na narrativa original, as Moiras já sabiam, pela manipulação das linhas do destino de Eurídice, que ela sofreria uma picada fatal e deixaria o mundo dos vivos, em *Hadestown*, as Moiras são ativas, indo até Eurídice, substituindo a imagem da cobra pela imagem das vozes de um subconsciente. Hermes, deixa isso mais claro, ao pintar, no início da canção, que vamos presenciar a disputa entre uma cascavel e um canário, ou como ele mesmo canta, *Songbird versus rattlesnake*.

Hermes apresenta agora, ao público, a nova versão do mito da morte de Eurídice: *“Eurydice was a hungry young girl / And Hades gave her a choice to make / A ticket to the underworld”*. Com isso, as Moiras entram em ação, convencendo Eurídice: *“Life ain't easy, life ain't fair / A girl's gotta fight for a rightful share / (...) / Help yourself, to hell with the rest / Even the one who loves you best / (...) / Take if you can, give if you must / Ain't nobody but yourself to trust”*.

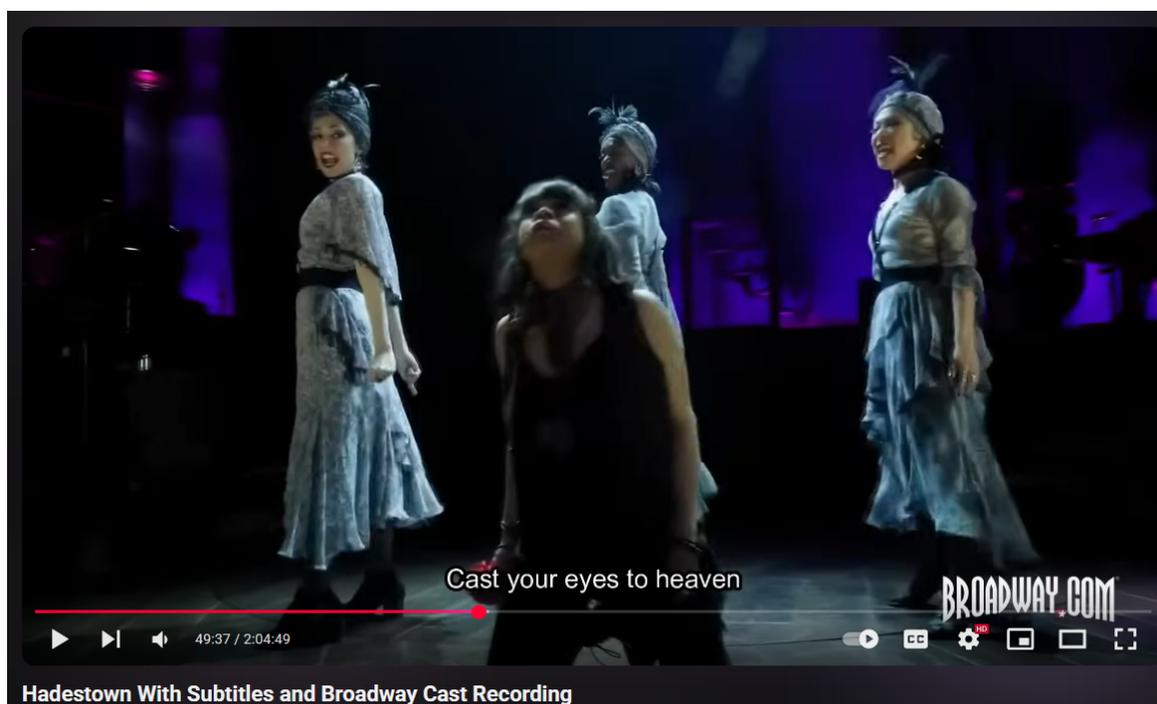


Imagem 18 - Eurídice e as Moiras

Com isso, a decisão - ou a morte de Eurídice - já é um fato em andamento. Diferente da narração original, em *Hadestown*, temos Eurídice cantando um lamento em direção ao seu amado, que não está lá para escutar. Agora, Eurídice fica sozinha na frente do palco e as Moiras, que antes sempre a perseguiram, agora a abandonam, uma vez que seu objetivo foi atingido. Acrescentando à narrativa mítica original, *Hadestown* expande o mito e a personagem de Eurídice: “*Orpheus, my heart is yours / Always was, and will be / It’s my gut I can’t ignore / Orpheus, I’m hungry / Oh, my heart it aches to stay / But the flesh will have its way / Oh, the way is dark and long / I’m already gone . . . I’m gone*”. Eurídice, dessa vez, vai ao submundo por escolha própria, e não por caminho do destino.

As Moiras, por fim, se dirigem à plateia, acrescentando uma outra camada narrativa ao mito, a reflexão sobre as motivações de Eurídice, uma vez que elas são inexistentes no mito original: “*Go ahead and lay the blame / Talk of virtue, talk of sin / Wouldn’t you have done the same? / In her shoes, in her skin / You can have your principles / When you’ve got a bellyful / But hunger has a way with you / There’s no telling what you’re gonna do*”. Aqui, as

Moiras deixam claro que Eurídice é mais uma pessoa das milhões a terem escolhido o êxodo em direção à cidade das oportunidades de trabalho que Hadestown ocupa no universo contido no musical. Ao final da música, o som do trem de ferro é ouvido, e Eurídice parte do mundo dos vivos.

6.3 You'll have to take the long way down

Com a partida de Eurídice, a narrativa se volta a Orfeu no momento da sua descoberta. É Hermes quem revela o que aconteceu com Eurídice usando uma expressão interessante para a percepção do mito e de sua modernização. Quando Orfeu pergunta por Eurídice, Hermes diz: *“And what if I said she’s down below? / Down below / Six feet under the ground below.”*. A ida de Eurídice é também uma maneira de representar a sua morte. Mesmo que Hadestown não trate como uma morte literal, a expressão de Hermes explicita a gravidade e o peso da transposição de Eurídice para a cidade do submundo. Hermes também pergunta a Orfeu, após o jovem mostrar seu interesse de ir de encontro a Eurídice, se ele tem a passagem para viajar no trem, o que é mais uma expressão que ocupa a mesma imagem da finalidade da morte, mas brincando com os elementos modernos e a alusão ao mito original.

É aqui que Hermes apresenta ao público o caminho para Hadestown a ser percorrido por Orfeu. É interessante notar como o trajeto ao submundo agora é uma paisagem de um mundo moderno: *“How to get to Hadestown / You’ll have to take the long way down / Through the underground, under cover of night / Laying low, staying out of sight / Ain’t no compass, brother, ain’t no map / Just a telephone wire and a railroad track / Keep on walking and don’t look back / Till you get to the bottomland (...) River Styx is high and wide / Cinderbricks and razorwire/ Walls of iron and concrete / Hound dogs howlin’ round the gate”*.

A estrada para Hadestown é a estrada de uma pessoa em êxodo. Como já aludido, os habitantes da cidade são pessoas fugindo do mundo em desarranjo, da fome e da pobreza. São pessoas que buscam na cidade - ou na capital, numa ideia de um êxodo rural - condições de vida melhor. Foi esse caminho que Eurídice fez e é esse caminho que Orfeu também percorrerá.

É interessante também notar que o palco, e os dançarinos, agora tem caracterizações importantes para criar a imagem de uma cidade como é descrita por Hades. O palco agora carrega grandes luminárias e os dançarinos, além dos aventais de trabalho e dos corpos sujos de carvão, também vestem capacetes de mineradores.



Imagem 19 - Orfeu indo em direção à Hadestown

Além da caracterização da cidade, Hermes também apresenta o comportamento dos cidadãos de Hadestown, vivendo sob opressão, a lógica imparável do trabalho e do resultado de tamanha exploração: *“You’re on the lam, you’re on the run / Don’t give your name, you don’t have one / And don’t look no one in the eye / That town’ll try to suck you dry / They’ll suck your brain, they’ll suck your breath / They’ll pluck the heart right out your chest / They’ll truss you up in your Sunday best / And stuff your mouth with cotton”*.

Por fim, reforçando a teoria do trabalho conjunto entre Hades e as Moiras, as irmãs agora passam a perseguir Orfeu e continuaram sua perseguição até os momentos finais da narrativa. Retomando a ideia já apresentada por Hermes, das irmãs serem as vozes no fundo da mente das pessoas, elas começam a plantar dúvidas na mente de Orfeu: *“Who are you? / Where do you think you’re going? / Who are you? / Why are you all alone? / Who do you*

think you are? / Who are you to think that you could walk a road that no one ever walked before?"

Com isso, Orfeu inicia sua jornada pelo submundo e se encerra o ato II. Agora o musical transporta os espectadores para a mitológica *Hadestown*.

7. Ato III, ou *Way Down, Hadestown*

*“Mister Hades set you free
To work yourself into the ground
Free to spend eternity
In the factory
And the warehouse”*

(ANAÏS, Mitchell. Working on a Song: The Lyrics of HADESTOWN. 2020)

7.1 *Why do we build the Wall*

Com a descida de Eurídice e o início da jornada de Orfeu para o submundo, o musical nos transporta diretamente para a Hadestown. Esse é um momento-chave para a modernização do mito.

As representações clássicas do reino dos mortos dentro da mitologia grega tratam de um mundo sombrio, de perdição e do sofrimento das almas. As pinturas, principalmente a partir de um momento em que a lógica cristã passa a existir como uma filosofia hegemônica de visão do mundo, tratam o Hades também como o inferno cristão, atribuindo a sua carga de perdição e desolação ao lugar mitológico.



Imagem 20 - Orpheus in the Underworld, Jan Brueghel the Elder, 1594



Imagem 21 - Orpheus and Eurydice in the Underworld, Pieter Fris, 1652

Mas em Hadestown, o mundo dos mortos - ou o inferno - se transforma em uma distopia capitalista moderna. Além disso, a existência de um grande muro é uma referência

direta ao estado político dos Estados Unidos - país de Anaïs Mitchell - mas também de um mundo em que a crise climática e política e o fechamento progressivo das nações do mundo fecha as portas aos imigrantes - e aos trabalhadores de Hadestown - que buscam novas realidades.

A canção *Why do we build the Wall* é o primeiro solo de Hades, e é cantada entre os seus trabalhadores, suas máquinas e suas linhas produtivas. O discurso de Hades emula grande parte do discurso em voga no cenário político hoje, de ascensão de movimentos fascistas e da disseminação do medo e do pânico moral.

A estrutura da canção é um diálogo entre Hades e os habitantes da cidade. Fica claro que existe uma alienação política dentro daquele microcosmo, onde Hades, com suas perguntas, faz o eco da ideologia dominadora.

Durante a canção, Hades questiona - ou melhor, reforça - os motivos da construção do grande muro de Hadestown. O dono da cidade pergunta o motivo do muro ter sido construído, sobre o que os muros mantêm longe da cidade, sobre qual é o inimigo de Hadestown e sobre o que o inimigo estrangeiro - reverberando o discurso fascista atual - quer roubar do moradores da cidade.

E em coro, sem nunca parar de trabalhar, os habitantes da cidade respondem: “*We build the wall to keep us free / That's why we build the wall / (...) / The wall keeps out the enemy / And we build the wall to keep us free / (...) / The enemy is poverty / And the wall keeps out the enemy / (...) / Because they want what we have got / (...) / We have a wall to work upon / We have work and they have none*”. A potência da narrativa de Hadestown está no seu caráter atual. O musical temporaliza um mito de caráter atemporal, utilizando-se da narrativa para seguir em frente. Lembrando o caráter potente da narrativa modernizada, cabe retornar ao conceito do método mítico de T.S Eliot:

“Em utilizar o mito, em manipular um paralelo contínuo entre a contemporaneidade e a antiguidade, Joyce busca um método que outros devem buscar. Eles não serão imitadores, não mais que os cientistas que utilizam as descobertas de Einstein para perseguir as suas próprias. (...) É uma maneira de controlar, de ordenar, de dar forma e significa ao imenso panorama de futilidade e anarquia que é a história contemporânea. (ELIOT. T.S. p. 483 , 1923, tradução autoral)”

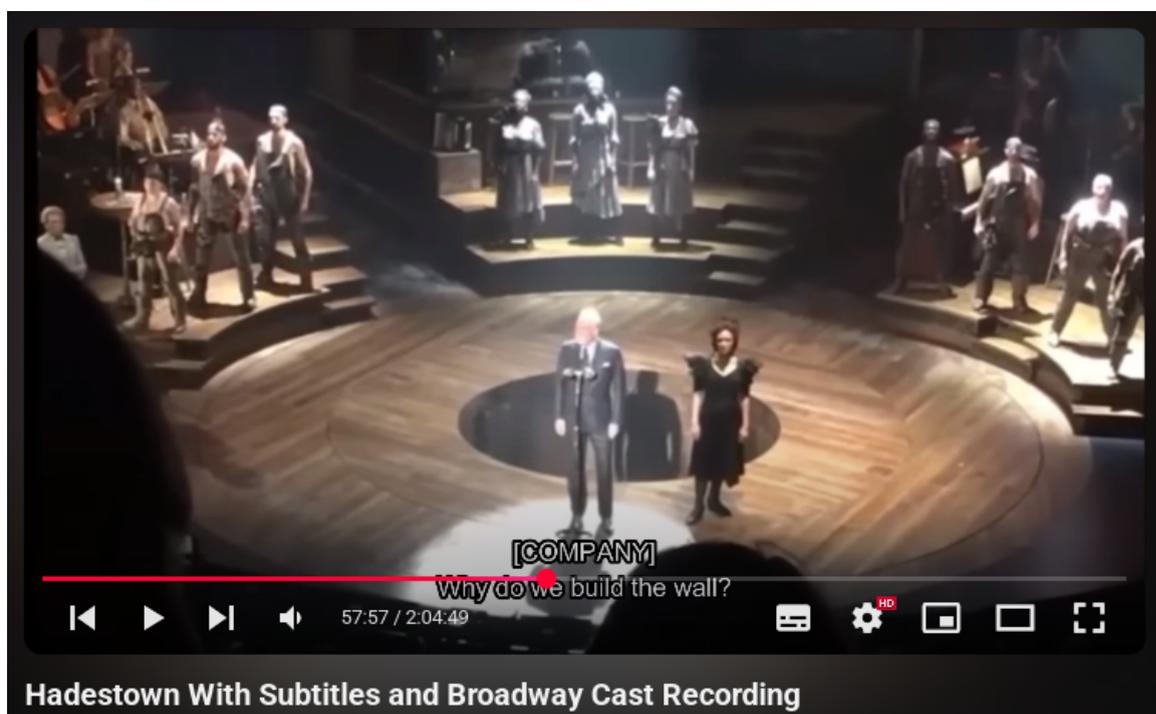


Imagem 22 - Hades em sua fala dirigida aos habitantes de Hadestown

Importante também, para a narrativa interna, notar que Eurídice neste momento está sendo apresentada a sua nova morada, e ela também se torna parte do coro de trabalhadores ao longo da canção, indicando a sua conformação e assimilação, mesmo que momentânea, ao novo mundo. Inclusive, ao final da canção, existe uma pequena interação onde Hades pede para a jovem ir ao seu escritório, uma vez que existe um contrato a ser assinado. Hermes alerta o público, que fica cego em relação à real interação entre o homem e a jovem: *“Now a lot can happen behind closed doors / That’s for sure, brother; that’s a fact. / But a lot can happen on the factory floor / When the foreman turns his back.”*. Hermes então, ao mesmo tempo em que instiga o espectador a criar suas ideias sobre a natureza do contrato - um ato que leva a audiência a lembrar o conceito já muito trabalhado na mídia do contrato assinado com o diabo - também relembra o público sobre o próximo passo da narrativa: a chegada de Orfeu a Hadestown.

Para ilustrar o caráter político da canção, a própria compositora no livro das letras do musical, inclui como um pequeno comentário a seguinte passagem:

“Why we build the wall é uma daquelas poucas canções em minha vida que eu escrevi muito rapidamente, quase antes de eu entender o que ela significava. Era 2006 e eu vivia em Vermont. A canção foi parte da primeira produção de Hadestown e rapidamente se tornou, nos meus shows como compositora, aquelas que todos queriam ouvir. Tem muitas coisas que eu poderia dizer sobre ela - e sobre como o seu significado continua a se transformar na medida em que o mundo também se transforma - mas eu prefiro deixar essa conversa para a plateia. É, no final das contas, uma série de perguntas, e o meu palpite é que as conversas que ela provoca valem mais do que qualquer posicionamento que eu possa ter.” (MITCHELL, Anais. p. 121, 2019, tradução autoral)

Na divisão original da produção da Broadway, esse é o final da primeira metade do musical, marcando a transição do mundo acima para o mundo abaixo.

A segunda música é mais um solo cantado por Perséfone. Saindo do bar no mundo acima, Perséfone agora vai até um bar no mundo abaixo. Um bar frequentado pelos habitantes de Hadestown, pessoas que chegaram à cidade vindas de outro mundo - imigrantes chegando em uma nova localidade - onde a senhora do submundo permite a consumação de produtos vindos do mundo dos vivos: *“You could use a little pick-me-up / I can give you what it is you crave / A little something from the good old days / Hey, I got the wind right here in a jar / I got the rain on tap at the bar / I got sunshine up on the shelf”*. A existência desse estabelecimento e do contrabando de produtos é também um marcador temporal, aludindo à lei seca do início do século XX nos Estados Unidos, deixando claro a época em que o mito musicado se passa. É também nesse bar que o invasor - ou o imigrante - Orfeu, chega e se esconde em Hadestown.

A sequência, em *Way Down Hadestown (Reprise)*, é a inserção de Eurídice no novo mundo. Como no mito originário a alma da jovem se mistura às almas dos outros mortos, em Hadestown a mesma dinâmica acontece, porém aqui Eurídice toma o seu lugar na linha de produção, no chão de fábrica.

Nesta canção, as Moiras servem como a ilustração do mundo do trabalho e do capital quando Eurídice questiona os próximos atos após assinar o seu contrato: *“[Fates] The deal is signed? / [Eurydice] Yes. / [Fates] 'Bout time / Get on the line / [Eurydice] I did what I had to do / [Fates] That's what they did too”*.

Eurídice também tenta se comunicar com as outras pessoas ao seu lado na linha de produção, mas sem sucesso. A rotina de trabalho exaustivo e o ato de assinar o contrato - de

trabalho - com Hades retira do indivíduo sua identidade, reduzindo a pessoa a apenas uma máquina, como explicitado pelas Moiras: *“They can hear / But they don’t care / No one has a name down here / Mister Hades set you free / To work yourself into the ground / Free to spend eternity / In the factory / And the warehouse / Where the whistles scream / And the foremen shout / (...)”*

Colaborando com a retomada do mito, Hermes também, novamente, joga com o conceito de morte e não-morte presente em Hadestown: *“Ya see, it’s like I said before / A lot can happen behind closed doors / Eurydice was a hungry young girl / But she wasn’t hungry anymore / What she was instead, was dead / Dead to the world anyway / Ya see, she went behind those doors / And signed her life away”*. É a tensão entre a morte como finalidade definitiva, ou a morte com a vida de exploração nos grandes muros da cidade.

A jovem também se questiona sobre não ser notada pelos seus companheiros da rotina de trabalho, e é respondida logo em seguida: *“They can look / But they don’t see / You see? / It’s easier that way / Your eyes will look like that someday / Down in the river of oblivion / You kissed your little life goodbye / And Hades laid his hands on ya / And gave ya everlasting life / And everlasting overtime / In the mine / In the mill / In the machinery / Your place on the assembly line / Replaces all your memories”*.



Imagem 23 - Eurídice sendo inserida na linha de produção.

Esse é o resultado da exploração do trabalho na distopia que é Hadestown: o apagamento, a perda da individualidade e a transformação da vida em uma rotina de trabalho sem fim. A ruptura da própria mente do indivíduo é marcante também, uma vez que Eurídice esquece, ao longo da canção, tanto o seu nome quanto o seu lugar de origem. Esse esquecimento forçado da própria identidade é inclusive uma consequência de uma assimilação violenta: as pessoas que imigram para Hadestown perdem tudo que as define como pessoas, se transformando apenas em mais uma engrenagem da força de trabalho explorada na cidade.

Após o sofrimento de Eurídice, Orfeu finalmente encontra sua amada. Aqui, Orfeu descreve seus feitos com uma retomada direta ao mito original: *“I sang a song so beautiful / The stones wept and they let me in / And I can sing us home again.”* Retomando os conceitos já explorados no início do trabalho, é a reafirmação do papel do mito de Orfeu e a força da sua figura desde a sua concepção. Para Sagal, *“Para expressar e entender o seu poder, o mito Grego estabeleceu a figura de Orfeu, um cantor mágico, metade-homem, metade-deus, capaz de mover tudo da natureza pela sua canção.”* (SEGAL, 1989, p. 1, tradução autoral)

Nesse momento, finalmente acontece o primeiro embate entre Hades e Orfeu. O conflito é importante para o entendimento da visão política que permeia a construção do muro como um mecanismo de defesa do que existe do lado de fora. É um discurso anti-imigração em uma cidade constituída por uma força de trabalho completamente formada por imigrantes.

A canção *Papers*, que é um nome que faz alusão a documentos de imigração, inicia com Hades encontrando o imigrante não-documentado que entrou em sua cidade: “*Young man! I don't think we've met before / You're not from around here, son / I don't know who the hell you are / But I can tell you don't belong / These are working people, son / Law-abiding citizens / Go back to where you came from / You're on the wrong side of the fence*”.

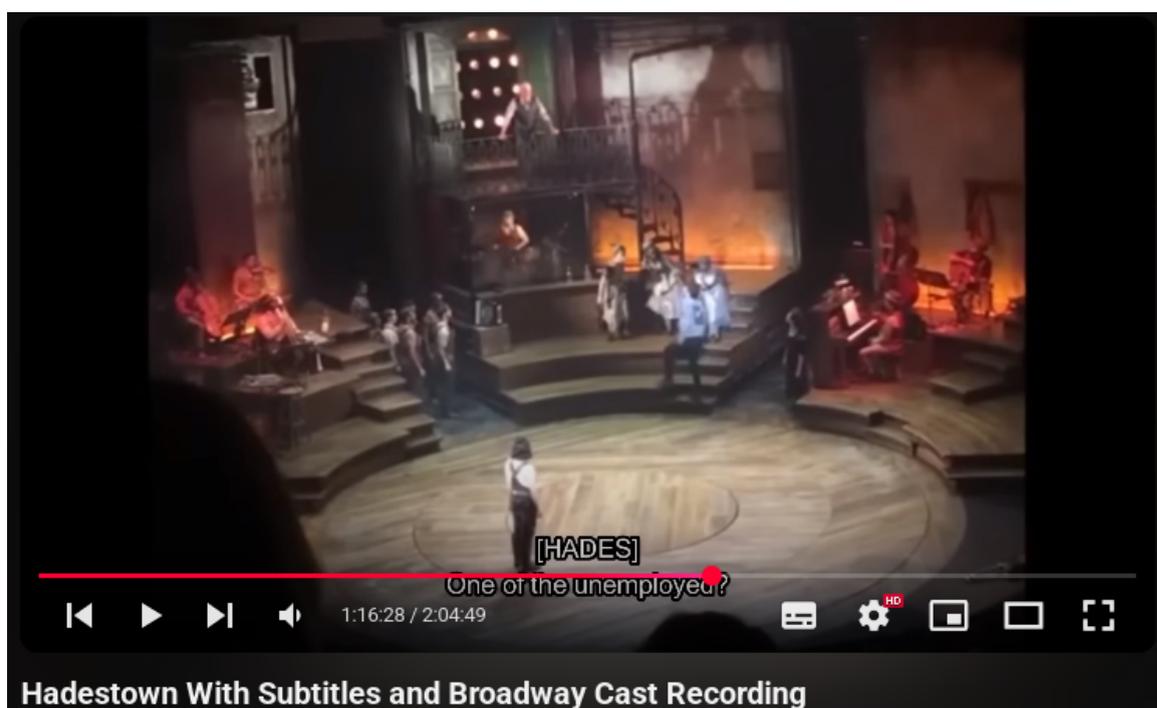


Imagem 24 - Embate entre Orfeu e Hades

O discurso apresentado por Hades é um discurso extremamente atual, principalmente no cenário geopolítico do século XXI. A chega do imigrante ilegal Orfeu é capaz de desencadear problemas na cidade pela visão de Hades. Orfeu é menos porque Orfeu não se submete à lógica do trabalho. É uma retomada ao discurso de Hades em *Hey, Little Songbird*, sobre a funcionalidade e utilidade da arte em um mundo voltado ao trabalho. Hades, em resposta a Perséfone, refere-se a Orfeu como um dos desempregados, reforçando a sua visão maniqueísta do trabalho.

Hades também revela que Eurídice assinou o seu contrato e agora pertence a ele, uma outra constatação do caráter do contrato de trabalho como um pacto com o diabo, a troca da alma pela promessa de uma vida melhor.

Após este encontro, Orfeu canta seus lamentos pela cidade. Esse momento é outra demonstração da qualidade sobrenatural que existe na figura de Orfeu. O seu canto é capaz de tocar os trabalhadores de Hadestown, que de acordo com as Moiras, eram seres vazios, sem memórias, que apenas vivem pelo trabalho. É interessante notar que, pelo seu canto, os trabalhadores da cidade começam a se unir, o que desencadeia, mais a frente, uma revolta dentro dos muros de Hadestown.

É relevante apontar também, mais uma vez, o papel antagônico que as Moiras têm durante todo o musical. Após o embate de Orfeu com Hades, são as irmãs que, seguindo sua caracterização de vozes demolidoras da vontade: *“Why the struggle, why the strain? / Why make trouble, why make scenes? / Why go against the grain? / Why swim upstream? / It ain’t no use / You’re bound lose / What’s done is done / That’s the way the river runs / So why get wet? / Why break a sweat? / Why waste your precious breath? / Why beat your handsome brow? / Nothing changes anyhow”*.

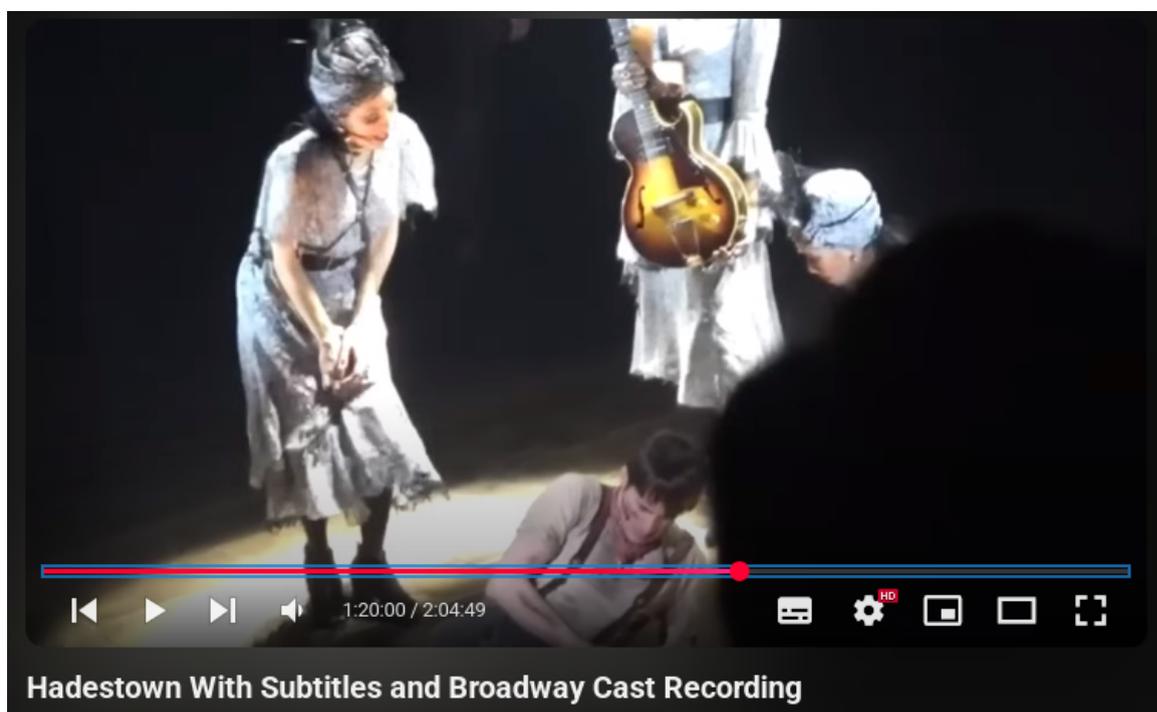


Imagem 25 - As Moiras rebaixam Orfeu

7.2 *If you heard how he sang tonight, you'd pity poor Orpheus*

Enquanto Orfeu canta seus lamentos pela cidade, Perséfone e Hades têm mais um momento importante entre os dois. A canção *How Long?* é importante, além da humanização dos deuses, é uma aproximação dos dois casais que ocupam o musical. Durante o dueto, Perséfone faz a comparação entre o amor de Orfeu por Eurídice e o amor de Hades por Perséfone: *“He has the kind of love for her / That you and I once had”*. Esse é mais um ponto que explica o mundo em desarranjo, a dificuldade no matrimônio entre os dois desencadeia os problemas no mundo acima e a transformação do mundo abaixo, como já colocado na canção *Chant*.

Além disso, durante a súplica de Perséfone para a libertação de Eurídice, Hades apresenta mais uma faceta política do seu discurso, ao questionar sobre as consequência que um líder - na sua própria visão - fraco, pode causar a uma sociedade (mais uma vez, um discurso próximo ao ideal fascista do século XX): *“Give them a piece and they'll take it all /*

Show them the crack and they'll tear down the wall / Lend them an ear and the kingdom will fall / The kingdom will fall for a song”.

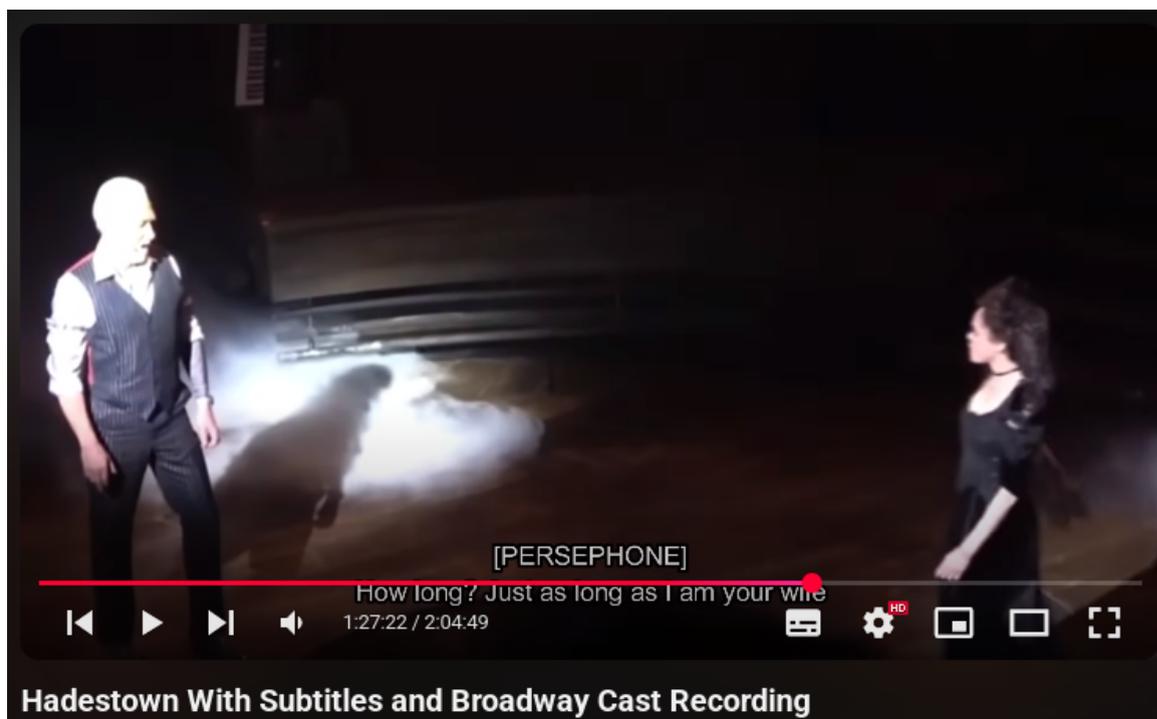


Imagem 26 - Perséfone e Hades em conflito

Enquanto Perséfone advoga em nome de Orfeu, os lamentos do jovem poeta reverberam por Hadestown. Hermes, em *Chant (reprise)*, relembra sobre o caráter mágico de Orfeu e do mundo ao seu redor: *“Now everybody knows that walls have ears / And the walls had heard what the boy was sayin’ / A million tons of stone and steel / Echoed his refrain . . .”*

A mesma construção musical que, antes, foi usada para Hades reafirmar o seu controle sob sua cidade, é usada como trilha para uma revolta dentro de Hadestown. Graças ao canto do mágico Orfeu, do meio-homem, meio-deus, filho de uma musa, as suas palavras trouxeram união aos trabalhadores da cidade: *“Why do we turn away when our brother is bleeding? / (...) / Why do we build a wall and then call it freedom? / (...) / If we’re free, tell me why / I can’t look in my brother’s eye / (...) / Why do we turn away ’stead of standin’ with him? / (...) / Why are we digging our own graves for a livin’? / (...) / If we’re free, tell me why / We can’t even stand upright / If we’re free, tell me when / We can stand with our fellow man”*

O canto de Orfeu, o ilegal na cidade, foi capaz de devolver ao seus iguais a identidade novamente. Além do poder sobrenatural de Orfeu, também é um aceno a uma posição política inerente no próprio musical, como a importância da comunidade.

Hades vai de encontro a Orfeu mais uma vez, e é um momento para outro ponto de contenta que representa o desarranjo do mundo: *“Young man! / I was young once too / Sang a song of love like you / (...) / Now I sing a different song / One I can depend upon / A simple tune, a steady beat / The music of machinery / You hear that heavy metal sound? / The symphony of Hadestown / And in this symphony of mine / Are power chords and power lines / Young man! You can strum your lyre / I have strung the world in wire! / Young man! / You can sing your ditty / I conduct the electric city!”*.

Hades é o progresso enquanto Orfeu é o mundo natural. Hades é o som de heavy metal enquanto Orfeu é o som do folk. Hades é o som dos acordes de guitarra, enquanto Orfeu é o som da lira. A oposição dos dois se dá, pela fala de Hades, em pontos fundamentais. A melódia que Orfeu canta, que uma vez foi a história de amor entre os dois deuses do submundo, hoje não ocupa mais lugar na cidade.

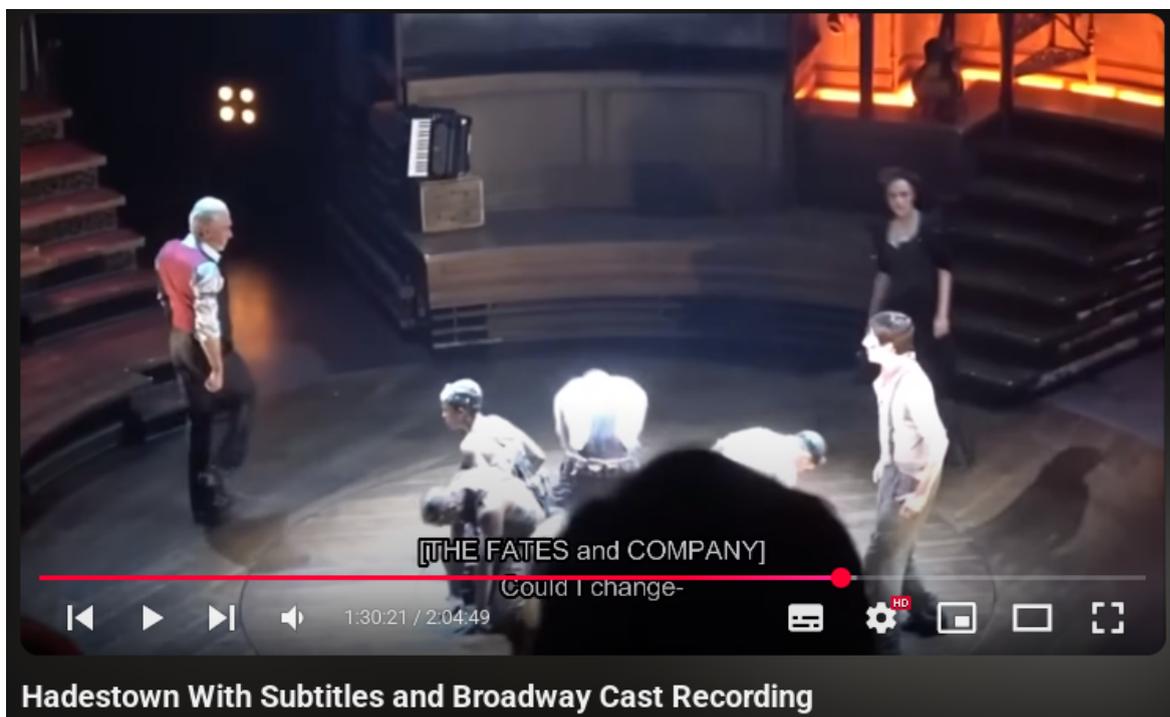


Imagem 27 - Orfeu e Hades em conflito na cidade em revolta

Com a cidade - e Perséfone - ao lado de Orfeu, Hades decide dar uma última chance ao jovem antes de matá-lo: “*Give me one more song / One more song before I send you / To the great beyond / Where nobody can hear you singing / Sing a song for me / Make me laugh, make me weep Make the king feel young again . . . / Sing! / For an old man*”. Esse é um ponto importante na própria tradição mitológica grega. Orfeu agora tem a oportunidade de uma provação perante os deuses. Uma chance do jovem poeta, dentro de Hadestown, se tornar um poeta-herói. Com isso, Orfeu se prepara para apresentar sua terceira épic, a sua obra-prima, a canção pela qual esteve trabalhando durante todo o musical.

7.3 *Where’d you get that melody?*

Nesse momento, todos agora se fazem presentes para a apresentação da obra do *aedo* Orfeu, a canção *Epic III*. A poesia declamada por Orfeu é a história de Hades e Perséfone, a história dos deuses em si, uma espécie de *Teogonia*¹². Um ponto importante, indagado pelo próprio Hades, é como Orfeu aprendeu a melodia - o *motif* - que marca a canção. Por mais

¹² Teogonia é uma poema épico de Hesíodo sobre o mito cosmogônico grego, narrando a origem do mundo e dos Deuses.

que não seja explicado diretamente no musical, a tradição literária deixa clara que o conhecimento de Orfeu é a implicação do conhecimento da musa, ou da inspiração, que chegou até o aedo.

Mas, pontos que personalizam a canção e a distância um pouco da grande tradição grega é a comparação que Orfeu faz entre ele mesmo e Hades: “*And I know how it was because he was like me / A man in love with a woman*”. Orfeu também direciona essa música diretamente a Hades, recontando as próprias ações do deus do submundo. Orfeu ocupa um lugar então, não apenas de contador da história, mas de como uma testemunha, elevando o seu papel dentro da própria narrativa.

Anaïs Mitchell, como um comentário da canção, afirma que “*Epic III* é o momento da verdade - e de falar a verdade - entre Orfeu e Hades no submundo.” (MITCHELL, Anaïs. p. 175, 2019, tradução autoral)

É importante também considerar que esse ato é um reflexo das ações de Orfeu nas narrativas originais. Por exemplo, no texto de Ovídio:

*“Se a fama do antigo rapto não é falsa, também vós fostes
pelo Amor unidos. Por estas paragens repletas de pavor,
por este Caos ingente e o silêncio deste reino imenso, rogo:
tornai a tecer o destino apressadamente cortado de Eurídice.”*

(OVÍDIO, *Metamorfoses*, Livro X, v. 1-62, p. 245-246, trad. Paulo Farmhouse Alberto).

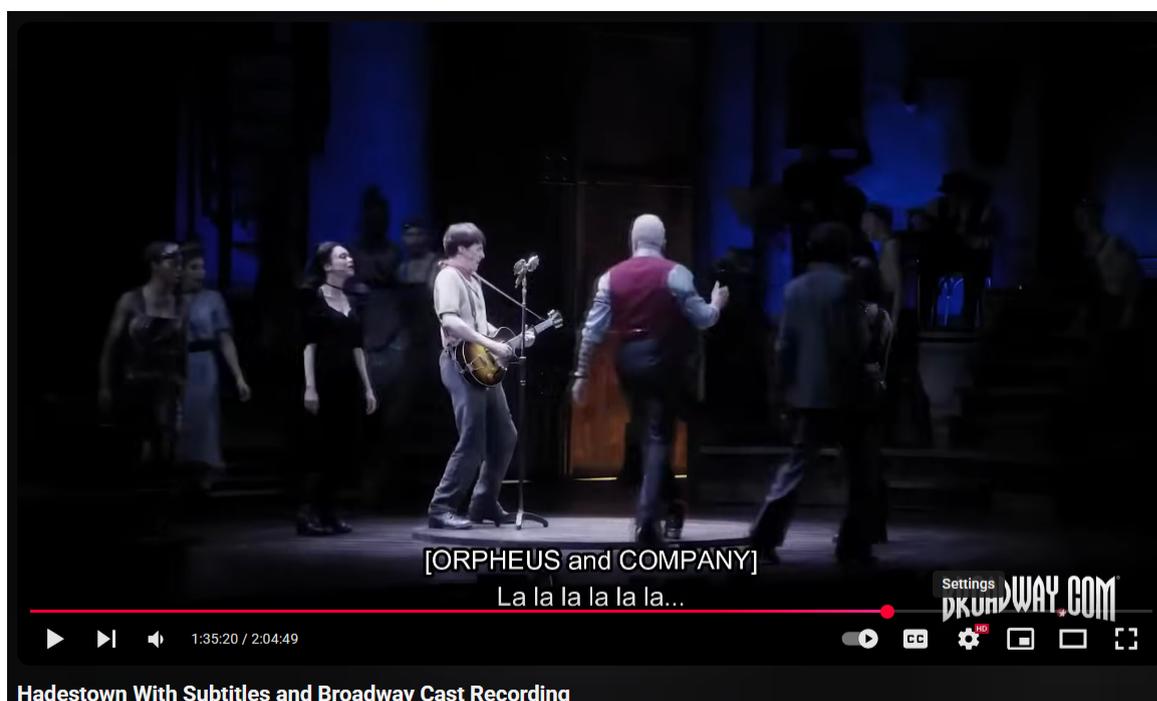


Imagem 28 - Orfeu, a pedido de Hades, apresenta sua canção

A súplica de Orfeu ser baseada em se igualar - de alguma maneira - a Hades, é de extrema importância para o peso narrativo e dramático do próprio musical: “Nas versões clássicas da história de Orfeu, é como que Orfeu invoque o amor de Hades por Perséfone nos seus apelos em nome de Eurídice. É um gesto maravilhosamente empático: um homem mortal se colocando no lugar de um Deus, e pedindo para que esse Deus faça o mesmo por ele.” (MITCHELL, Anaís, p. 177, 2019, tradução autoral).

Ainda sobre a importância da relação entre Hades e Orfeu, Mitchell continua:

“Em Londres, eu comecei a descobrir que Orfeu usar a linguagem da sua própria experiência para descrever a experiência de Hades foi um tiro certeiro. Eu me lembro de Patrick Page (o ator que interpretou Hades na Broadway) me oferecendo alguma sabedoria mitológica em uma das oficinas. Ele disse que Hadestown era uma ‘história de um dragão’. O garoto que sai na jornada para matar um dragão nunca conseguiria matar o dragão. A própria jornada faz do menino, um homem, e é o homem que então mata o dragão. Eu amei a ideia de que Orfeu precisava ter sido amado e ter perdido o seu amor, para naquele momento, conseguir ser sincero com o rei.” (MITCHELL, Anaís, p. 177-178, 2019, tradução autoral)

Assim como no mito original, Hades é convencido por Orfeu. Porém, na modernização musicada, o convencimento tem mais consequências do que apenas a liberdade de Eurídice. No mundo distópico de Hadestown, a revitalização da relação entre Hades e Perséfone é

talvez a volta à normalidade dos dois mundos presentes na narrativa. É a recuperação do mundo em sua instância natural.

A partir desse ponto, o musical parte para o seu trecho final, a subida - e a eventual separação - de Orfeu e Eurídice em direção ao mundo natural.

8. Ato IV, ou Orpheus turns

*“Well, listen, brother
If you wanna walk outta hell
You’re gonna have to prove it
Before gods and men
Can you do that?”*

(ANAÏS, Mitchell. Working on a Song: The Lyrics of HADESTOWN. 2020)

8.1 *You met the Fates, remember them?*

Com apresentação da épica final do aedo Orfeu, a narrativa caminha para seus momentos finais. O convencimento de Hades - pela celebração do seu amor com Perséfone - é o que possibilita a tentativa de fuga que o casal irá realizar.

Porém, dentro do universo do musical, a conformação de Hades é visto como uma fraqueza dentro da lógica da cidade autoritária e do líder infalível e impiedoso. Nesse momento, quem toma a posição de antagonista não é mais Hades, mas sim as Moiras. Como colocado pela própria autora, a canção *Word to the Wise* é o momento de força das três irmãs: “É uma virada satisfatória as Moiras assombrarem Hades da mesma maneira assombraram Eurídice por todo o musical.” (MITCHELL, Anaïs, p. 190, 2019, tradução autoral).

É mais um ponto da modernização do mito que busca de alguma maneira igualar Orfeu e Eurídice a Hades e Perséfone. Dentro do universo do musical, os deuses não ocupam um lugar tão afastado dos mortais, mas, por sempre dividirem o mesmo palco, ambos estão suscetíveis às influências da história.



Imagem 29 - As Moiras provocam Hades

Ao momento que Hades demonstra dúvidas sobre permitir ou não a saída de Orfeu e Eurídice, as Moiras entram em ação, reverberando a discussão que os deuses tiveram na canção *How Long?*: “*Gotta think quick / Gotta save face / Caught 'tween a rock and a hard place / (...) / What you gonna do now? / If you tell 'em no, oh, you're a heartless man / And you're gonna have a martyr on your hands / If you let 'em go, oh, you're a spineless king / And you're never gonna get 'em in line again / Damned if you don't/ Damned if you do / Whole damn-nation's watching you / (...) / Here's a little tip / Word to the wise / Here's a little snippet of advice / Men are fools / Men are frail / Give them the rope and they'll hang themselves*”. As Moiras, durante toda a narrativa, se apresentam como antagonistas e também agentes do caos, algo que se assemelha às três bruxas que perseguem Macbeth em sua tragédia.

Com o aconselhamento das Moiras, Hades finalmente nomeia a provação de Orfeu e Eurídice para Hermes, na canção *His Kiss, the Riot*, uma vez que foi Hermes quem acompanhou Orfeu em toda sua trajetória: “*Let them go, but let there be some / Term to be agreed upon / Some . . . condition / Orpheus, the undersigned / Shall not turn to look behind /*

She's out of sight! / And he's out of his mind / Every coward seems courageous / In the safety of the crowd / Bravery can be contagious / When the band is playing loud / Nothing makes a man so bold / As a woman's smile and a hand to hold / But all alone his blood runs thin / And doubt comes / Doubt comes in."

Logo em seguida, Hermes vai até o Orfeu e Eurídice repassar a decisão de Hades. Se as Moiras são a voz da desconfiança e a voz do medo, Hermes opera, por todo o musical, como a figura em constante oposição às três irmãs. Vem de Hermes as palavras de encorajamento e a sabedoria para que os dois jovens possam completar a sua jornada: *"He said you have to walk in front / And she has to walk in back / And if you turn around / To make sure she's coming too / Then she goes back to Hadestown / And ain't nothing you can do / (...) / Why build walls? / Make folks walk single file? / Divide and conquer's what it's called / (...) / It's a trial / Do you trust each other? / Do you trust yourselves?"*. Hermes tem o papel de mentor de Orfeu durante toda a sua jornada e até os momentos finais. Quando Orfeu pergunta se a proposta de Hades é um truque, Hermes deixa claro que é um teste, o momento de provação dos mortais para os deuses.

Vem de Hermes também, na canção *Wait for Me (Reprise)*, a marcação do grande antagonista da narrativa do musical: *"The meanest dog you'll ever meet / He ain't the hound dog in the street / He bares some teeth and tears some skin / But brother, that's the worst of him / The dog you really got to dread / Is the one that howls inside your head / It's him whose howling drives men mad / And a mind to its undoing / (...) / You got a lonesome road to walk / And it ain't along the railroad track / And it ain't along the blacktop tar / You've walked a hunnert times before / I'll tell you where the real road lies / Between your ears, behind your eyes / That is the path to paradise / Likewise the road to ruin"*.

E é assim, ao final dessa canção, que a tragédia de Orfeu e Eurídice acontece.

8.2 *Doubt comes in*

E finalmente, Orfeu e Eurídice começam a sua tentativa de fuga de Hadestown. No palco no momento, apenas 3 forças existem: Orfeu, caminhando à frente, tentando encontrar o

caminho correto; Eurídice, logo atrás, seguindo seu amado, confiando no seu plano; E as Moiras, rondando, assombrando e tentando fazer com que os apaixonados falhem.

Doubt comes in é a canção que retrata a jornada percorrida por Orfeu e Eurídice. O palco, agora escurecido, apresenta somente dois holofotes iluminando os dois mortais. As moiras, ao redor, carregam lanternas amareladas, da mesma cor das luzes de Hades town. Um lembrete constante do fim da história.

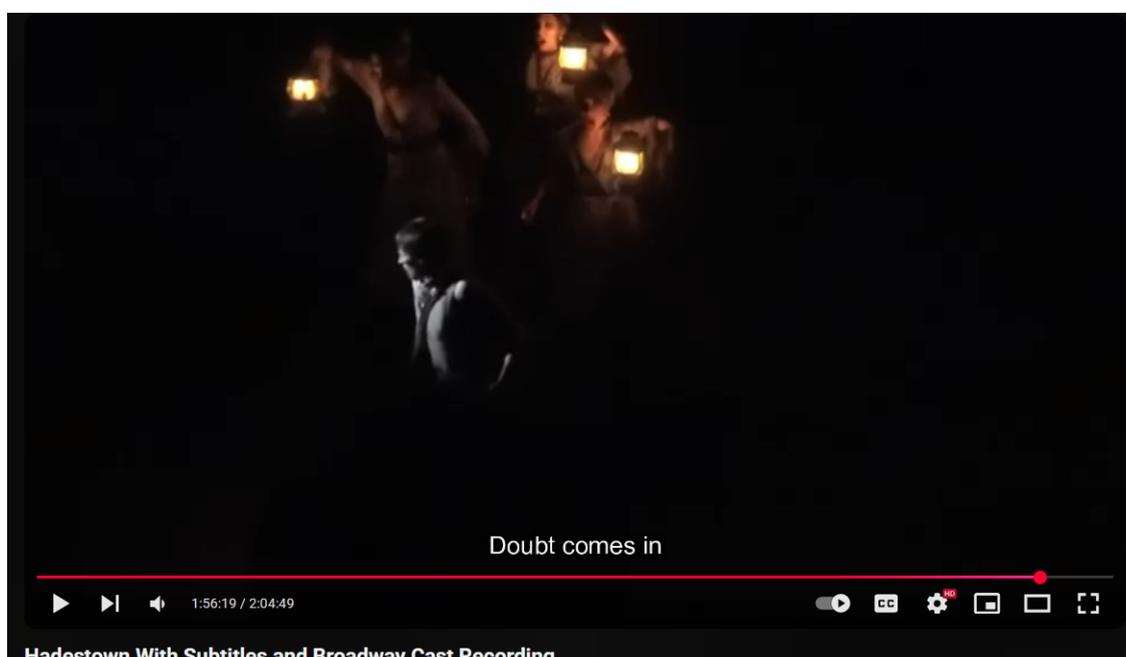


Imagem 30 - As Moiras assombram Orfeu

A estrutura da canção se divide em três tempos: Orfeu refletindo os seus próprios pensamentos, as Moiras confundindo o seu julgamento, e Eurídice encorajando seu amado. Durante toda a canção essa dinâmica é marcada, ilustrando a tensão e a confusão de toda a travessia.

As Moiras, cantam sobre a jornada: “*Doubt comes in / The wind is changing / Doubt comes in / How cold it’s blowing / Doubt comes in / And meets a stranger / Walking on a road alone / Where is she? / Where is she now? / Doubt comes in*”. Hades town consegue, com isso, além de criar um claro antagonismo, expandir no terrível teste que Orfeu passa. Enquanto no texto de Ovídio, a tensão de Orfeu é dada de maneira simples e direta:

“Pelo meio de silêncios mudos tomam uma verde a subir;

*ingrime, escura, mergulhada em neblina opaca e densa.
 Já pouco lhes faltava para a orla das regiões superiores,
 quando ele, receoso de ela não vir atrás e ansioso por vê-la
 voltou o olhar, apaixonado. De súbito, ela desliza para trás.”*
 (OVÍDIO, *Metamorfoses*, Livro X, v. 1-62, p. 246, trad. Paulo Farmhouse Alberto).

Em Hades town, nós presenciamos todo o sofrimento mental pelo qual passa Orfeu, uma vez que as Moiras, além de serem seres atuantes, são também, como descrito várias vezes por Hermes, as vozes dentro da mente das pessoas.

Mas mesmo com os conselhos de Hermes, Orfeu começa a se perder. O jovem lamenta:
*“Who am I? / Where do I think I’m going? / Who am I? / Why am I all alone? / Who do I
 think I am? / Who am I to think that she would follow me / Into the cold and dark again? / (...)
 / Who am I? / Who am I against him? / Who am I? / Why would he let me win? / Why would
 he let her go? / Who am I to think that he wouldn’t deceive me / Just to make me leave
 alone?”*

Mas a todo momento, Eurídice o segue, tentando fazer com que sua voz seja ouvida por entre as três vozes das Moiras: *“Orpheus / Are you listening? / I am right here / And I will be
 till the end / And the coldest night / Of the coldest year / Comes right before the spring”*.

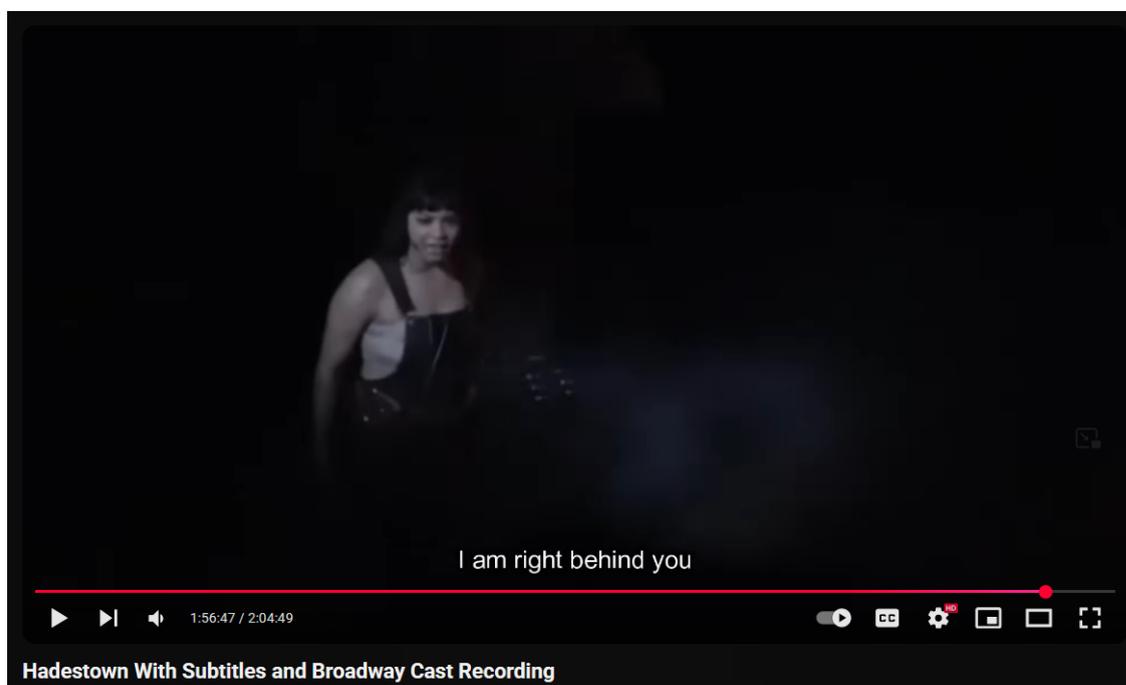


Imagem 31 - Eurídice segue Orfeu

Por toda a sua extensão de 4:51, *Doubt Comes In*, é uma construção de vozes dissonantes com um acompanhamento musical introspectivo e restrito que, além do palco jogado em escuridão, contribuem para a criação da imagem desesperadora que a cena demanda. Pelo ponto de vista musical é importante ressaltar dois pontos: O primeiro é que Orfeu canta, durante a caminhada, o grande *motif* musical de *Hadestown*, marcando o caráter constante do musical e o caráter cíclico da história. Além disso, durante *Doubt Comes In*, as frases cantadas por Eurídice modificam a música, tornando-se mais esperançosa.

Porém, a história possui apenas um final possível, como já cantando por Hermes na primeira canção do musical. Prestes a escaparem do submundo, Orfeu se vira.



Imagem 32 - Orfeu se vira

8.3 *It's an old song*

Orfeu se vira e Eurídice, então, morre pela segunda vez. E assim como Hermes iniciou a história, cabe a ele terminá-la.

Retomando uma definição trazida por Massaud Moisés, o mito ocorre em um “*tempo imperecível, perenemente presente (...) um ‘tempo que não se reconhece como tal’, fluindo sob o signo da repetição, ‘a reafirmação do Mesmo’* “. Nesse sentido, é possível compreender que a história de Orfeu e Eurídice como mito é uma história que só consegue existir no próprio tempo interno, dos apaixonados que se encontram e se perdem. A história de Orfeu e Eurídice é uma tragédia justamente por ser uma história que se repete. Caso não se repetisse, talvez essa história deixaria de ser o mito de Orfeu e Eurídice, e passaria a representar uma outra coisa.

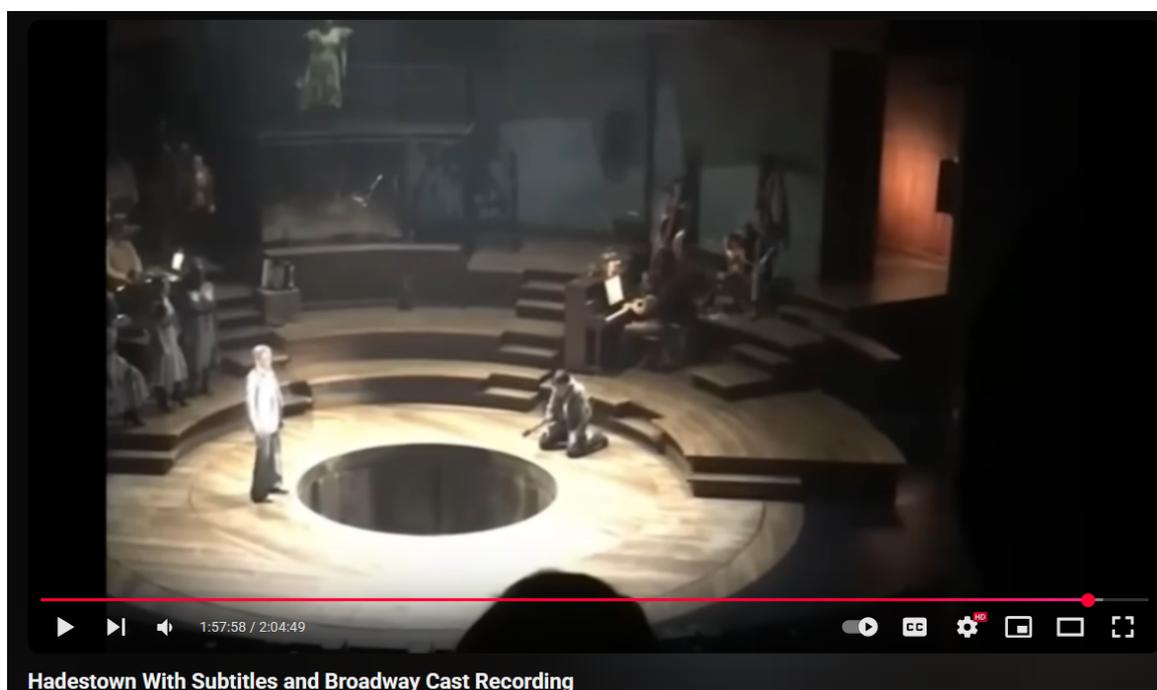


Imagem 33 - Eurídice é levada de volta à Hadestown, e Hermes entra em cena

Hermes então, qualifica o mito: *“Alright . . . / It’s an old song / It’s an old tale from way back when / It’s an old song / And that is how it ends / That’s how it goes / Don’t ask why, brother, don’t ask how / He could have come so close / The song was written long ago / And that is how it goes / It’s a sad song / It’s a sad tale; it’s a tragedy / It’s a sad song / But we sing it anyway / Cos here’s the thing / To know how it ends / And still begin / To sing it again / As if it might turn out this time”*.

A descrição de Hermes e a culminação de toda a narrativa do musical é um ponto-chave para toda a discussão do método mítico de T.S Eliot, uma vez que é, de acordo com o escritor: “um passo para fazer o mundo moderno possível para a arte [...]” (p. 483, 1923).

Como colocado por Mitchell, em comentários sobre a canção: “O que era preciso era uma transição musical delicada entre a virada de Orfeu e o que eu esperava ser um final edificante, apesar de tudo. Era importante refletir sobre a tragédia sem se afogar nela. De poder seguir em frente, mas não muito rapidamente.” (MITCHELL, Anais, p. 219, 2019, tradução autoral).

Seguindo a lógica de Eliot, outro ponto chave reside na própria figura de Orfeu e o seu papel dentro da narrativa. Como colocado por Hermes: “*See, Orpheus was a poor boy / But he had a gift to give / He could make you see how the world could be / In spite of the way that it is / Can you see it? / Can you hear it? / Can you feel it like a train? / Is it comin’? / Is it comin’ this way?*”. Esse é o papel claro da modernização do mito de Orfeu e Eurídice em Hadestown.

Durante a canção que dá tons finais ao musical, Orfeu deixa o palco (indicando também o seu destino pós-segunda morte de Eurídice e seu isolamento). Mas, a musicalidade e a letra dão acenos para o início do musical - ecoando a ideia atemporal e cíclica do mito - onde Hermes descreve os acontecimentos assim como fez na primeira canção: “*On a sunny day there was a railroad car / And a lady stepping off a train / Everybody looked and everybody saw / That spring had come again / With a love song / With a tale of a love from long ago / It’s a sad song / But we keep singing even so*”. A volta de Perséfone após as ações de Orfeu é a volta do mundo à ordem natural, com a primavera voltando como deveria. Orfeu pode não ter sido o herói da sua jornada pessoal, mas dentro do universo de Hadestown, é colocado como o jovem herói-poeta.

E com isso, durante o ato, Eurídice volta ao palco com o mesmo figurino de sua primeira aparição, indicando, mais uma vez, que o mito de Orfeu e Eurídice é um mito que sempre vem a se repetir.

9. Considerações finais

A ideia da presente pesquisa surgiu a partir do questionamento sobre o que significa contar histórias. O tema tratado por Hadestown poderia ter sido contado de diversas maneiras diferentes, mas porque o uso de uma narrativa mítica que já faz parte de grande parte do imaginário comum e midiático moderno? O mito de Orfeu e Eurídice é uma clássica história de amor e de tragédia. Mas é uma história que pode ser muito além disso. Como apresentado por Hadestown, o mito dos dois amantes - separados pela finalidade da morte - pode ser veículo para a discussão de temas como crises climáticas, populacionais, embates políticos, memória e identidade, trabalho e comunidade.

O constante debruçamento sobre a narrativa musicada de Hadestown permitiu que a pesquisa operasse em diferentes campos discursivos e em diferentes tensões temáticas, mas essas facetas não são, certamente, as únicas. Uma visão voltada inteiramente para o aspecto musical por revelar novas perspectivas, assim como um olhar focado na dimensão cênica de toda a peça. Foi sobre o olhar dos estudos clássicos e da literatura contemporânea que a presente pesquisa buscou focar os seus esforços. Um exercício de literatura comparada, observação de mundo e releituras mitológicas.

Assim, compreendo que foi possível, nesta pesquisa, a exploração do fenômeno da modernização do mito e a sua validade como recurso narrativa da revitalização de narrativas clássicas, muitas vezes deixadas de lado no cenário artístico moderno, uma vez que possuem, em sua potencialidade atemporal e seu caráter popular, elementos importantes que ecoam nos mais diferentes contextos socioculturais. Também é importante ressaltar que a produção de Hadestown possui outras tantas camadas que podem possibilitar futuros desdobramentos de exploração acadêmica, como a própria constituição do elenco da produção da Broadway, da transformação dos personagens míticos em indivíduos que constituem a massa social americana, por exemplo.

Além disso, a existência uma mesma narrativa em três instâncias diferentes: O disco álbum folk conceitual de 2010, a versão off-broadway de 2016 e, finalmente, o álbum de estúdio da versão definitiva da Broadway, em 2019, também abre possibilidades para a análise das variações narrativas entre as três versões da mesma história.

Por fim, espera-se que a exploração do mito musicado e modernizado de Orfeu e Eurídice possa contribuir para o olhar curioso a tantas outras diferentes narrativas míticas que possam servir como espelhos do mundo moderno, além da consideração do gênero teatral musical como importantes e válidas expressões com profunda capacidade narrativa, assim como a relação entre a literatura e o método cinematográfico.

10. Referências Bibliográficas

ANAÏS, Mitchell. **Working on a Song: The Lyrics of HADESTOWN**. Plume. 2020

BIANCHI, Stefano I. **Prewar Folk: The Old, Weird America 1900-1940**. Tuttle Edizioni. 2008

ELIOT, T.S. **Ulysses, Order, and Myth**. The Dial, nov, 1923. Disponível em: http://www.ricorso.net/rx/library/criticism/major/Joyce_JA/pdfs/TS_Eliot_Dial.pdf

Gregory, Orr. **Orpheus & Eurydice: A Lyric Sequence**. Copper Canyon Press. 2001

NASI, Manjola. **The Mythic Method and Intertextuality in T.S. Eliot's Poetry**. European Scientific Journal. v.8 n. 6, 2012

Ovídio. **Metamorfoses**, Livro X, Disponível em: <https://www.poetryintranslation.com/PITBR/Latin/VirgilGeorgicsIV.php>

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Lisboa: Cotovia, 2018. p. 245-247.

SEGAL, Charles. **Orpheus: Myth of the Poet**. John Hopkins University Press, 1988

Virgílio. **Geórgicas**. Livro IV, Disponível em: <https://www.poetryintranslation.com/PITBR/Latin/VirgilGeorgicsIV.php>

VEIGA, P. E. de B. O mito de Orfeu e Eurídice no Livro IV das Geórgicas de Virgílio: tradução e notas. **Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios**, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 172–178, 2018. DOI: 10.34019/2318-3446.2018.v6.23236. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ronai/article/view/23236>. Acesso em: 29 jul. 2025.

RODRIGUES JUNIOR, Fernando. **Aristos Argonauton: o heroísmo nas Argonáuticas de Apolônio de Rodes**. 2010. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. doi:10.11606/T.8.2010.tde-28012011-093845. Acesso em: 2025-03-28.

EYERMAN, Ron; JAMISON, Andrew. **Music and social movements: mobilizing traditions in the twentieth century**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

MITCHELL, Anaïs. *Hadestown: Original Broadway Cast Recording*. Original Broadway Cast Recording. Lançamento digital 26 de julho de 2019; CD 1 de novembro de 2019; vinil 29 de novembro de 2019. Nova Iorque: Sing It Again Records, 2019.

Hadestown With Subtitles and Broadway Cast Recording. YouTube. 13. ago. 2023. 124 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Jk7BCMZ_C2g. Acesso em: 31 jul. 2025.