

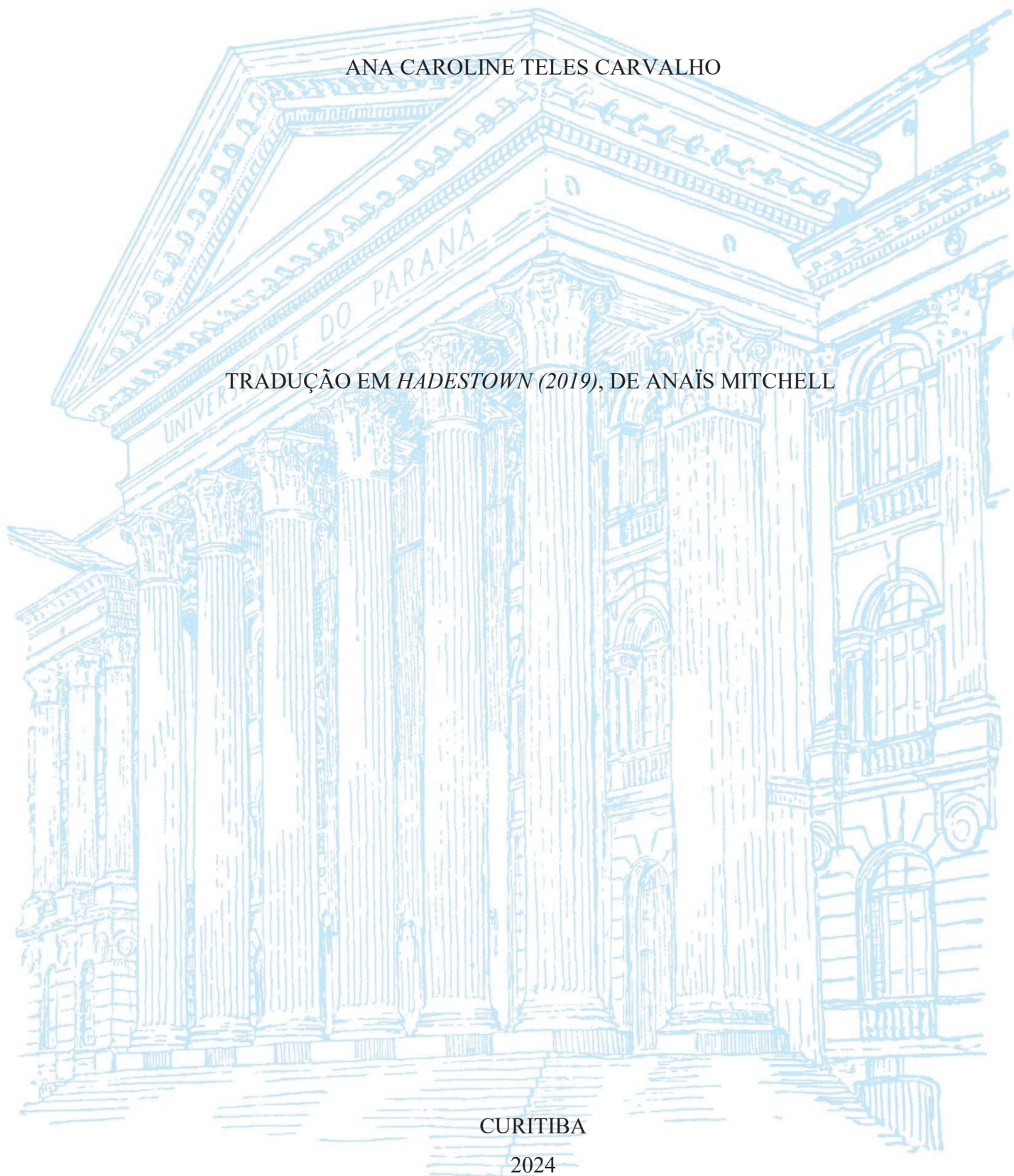
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANA CAROLINE TELES CARVALHO

TRADUÇÃO EM *HADESTOWN* (2019), DE ANAÏS MITCHELL

CURITIBA

2024



ANA CAROLINE TELES CARVALHO

TRADUÇÃO EM *HADESTOWN* (2019), DE ANAÏS MITCHELL

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras, Área de Concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves

CURITIBA

2024

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Carvalho, Ana Caroline Teles
Tradução em *Hadestown* (2019), de Anaïs Mitchell. / Ana
Caroline Teles Carvalho. – Curitiba, 2024.
1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná,
Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em
Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves.

1. Mitchell, Anaïs, 1981-. 2. Teatro musical. 3. Tradução e
interpretação. I. Gonçalves, Rodrigo Tadeu, 1981-. II. Universidade
Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras.
III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **ANA CAROLINE TELES CARVALHO** intitulada: **TRADUÇÃO EM HADESTOWN (2019), DE ANAÏS MITCHELL**, sob orientação do Prof. Dr. RODRIGO TADEU GONÇALVES, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 29 de Maio de 2024.

Assinatura Eletrônica

12/06/2024 10:58:09.0

RODRIGO TADEU GONÇALVES

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

31/05/2024 10:38:48.0

LUCAS PICCININ LAZZARETTI

Avaliador Interno Pós-Doc (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

29/05/2024 11:14:32.0

LILIAM CRISTINA MARINS

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ)

Para Mateus, o amor da minha vida e meu geminiano favorito, por quem eu iria até o fim do mundo.

AGRADECIMENTOS

Já dizia uma certa expressão em inglês: “*It’s been hell of a ride...*”

Poderia começar esta seção agradecendo da forma mais clichê possível, mas dado o contexto sinto que devo quebrar um pouco do protocolo, nem que seja nas entrelinhas dessas palavras. Enfim, sem mais delongas, vamos aos devidos agradecimentos.

Primeiramente, a Deus pelo dom da vida e pelas preces ouvidas.

Aos meus pais, Gilson e Antonia, e minha irmã, Ana Beatriz (vulgo mini-Ana, Bea, Beatriz, Bia, etc.) por toda a força, amor, suporte, compreensão e por me aguentarem durante esse período conturbado que é o mestrado. De fato, é um privilégio nesse país e no tempo em que vivemos ter uma família que apoie a continuidade dos estudos dentro da Academia.

Ao meu tio e padrinho querido, Claudio (*in memoriam*), por comemorar minhas conquistas como se fossem suas e por me incentivar a alçar voos maiores.

Outro agradecimento importantíssimo é para o meu eterno companheiro, meu amor e meu par perfeito, Mateus. Muito obrigada por todo o amor, carinho, por ser minha rocha, por seu apoio e além de estar sempre ao meu lado, na alegria e na tristeza, sendo testemunha dessa luta tão sofrida cheia de altos e baixos.

À Lily e Nala, minhas companhias felinas de escrita.

À CAPES, pela bolsa concedida durante o curso.

Ao meu orientador, Rodrigo Tadeu Gonçalves, pela paciência e orientação durante essa jornada acadêmica.

Ao professor Lucas, por aceitar participar da banca com sua leitura crítica e seus apontamentos tão certos para o trabalho, além das aulas envolvendo tradução e filosofia.

À Liliam, não só por aceitar fazer parte da banca com suas contribuições e apresentar a tradução/adaptação como um mundo incrível de possibilidades, mas por ensinar humanidade no meio acadêmico.

Ao meu “meta orientador” e terapeuta, Esmeraldo, pela fábula acadêmica do coelhinho e do leão, além de ouvir as ideias doidas dessa minha mente difusa e ansiosa.

À Aline Cantarotti, não só pelos ensinamentos durante o bacharelado em tradução, mas também pela humanidade, a amizade e a parceria acadêmica.

Ao Oliver vulgo Olie e aos demais amigos e amigas, testemunhas do meu cansaço, por toda a torcida nessa jornada caótica de aprendizado.

*At least I have the flowers of myself,
and my thoughts, no god
can take that;
I have the fervour of myself for a presence
and my own spirit for light (H.D, 1983, p.95)*

RESUMO

O objetivo deste trabalho é propor uma tradução performativa para a peça *Hadestown* (2019), de Anaïs Mitchell, uma adaptação do mito de Eurídice e Orfeu em um cenário pós-apocalíptico que evoca períodos históricos como a Grande Depressão e eventos climáticos como o *Dust Bowl*. Além do mito da descida de Orfeu, estão presentes no musical referências ao rapto/estupro de Perséfone e a origem das estações, retratados dentro da adaptação através do relacionamento conturbado do casal co-protagonista, Hades e Perséfone, governantes do mundo industrial de Hadestown. Para esta pesquisa, houve a necessidade de se estabelecer uma cronologia a partir dos estudos de Ewen (1961; 1967), Maslon e Kantor (2004) e Hillman-McCord (2017), a respeito da formação dos musicais e as influências externas para o meio teatral estadunidense, além de nomes influentes que contribuíram para a indústria do entretenimento e consolidação do gênero como ele é conhecido atualmente. Serão analisados aspectos que dizem respeito à recepção pelo público-alvo, desenvolvimento das personagens e sua relação com questões contemporâneas, como o movimento políticas anti-migração, mudanças climáticas, sexismo, misoginia e papéis de gênero. Para a tradução do musical, foi realizada uma varredura abrangendo fontes da Antiguidade e outras adaptações posteriores que de certa forma contribuíram para o processo criativo empreendido por Mitchell em sua versão, cuja vertente teórica escolhida foi a funcionalista, tendo como principais nomes os teóricos Reiss e Vermeer (2014), precursores da *teoria do escopo* e Nord (2005; 2018) com o modelo de análise pré-tradutória para a tradução. Além dos autores dessa vertente, o trabalho também se utiliza de teóricos da tradução teatral como Morini (2022), Bassnett (1991; 2003) e Dupont (2017). Quanto ao processo de tradução, iremos discutir as estratégias utilizadas ao longo do processo e o diálogo da obra com o mundo contemporâneo através dos conceitos de tradução, performatividade e adaptação preconizados por Meschonnic (2010), Flores e Gonçalves (2017), Hutcheon (2011). Ao final da pesquisa, os resultados obtidos na tradução do musical demonstraram como o processo é composto por etapas que evidenciam seu caráter dinâmico através das escolhas tradutórias ligadas ao papel do tradutor como leitor e seu potencial criativo no processo de tradução.

Palavras-chave: Estudos da Tradução; teatro musical; Hadestown; tradução teatral; Broadway.

ABSTRACT

This study aims to propose a performative translation for Anaïs Mitchell's play *Hadestown* (2019), which is an adaptation of the myth of Eurydice and Orpheus set in a post-apocalyptic environment reminiscent of historical periods such as the Great Depression and climatic events like the Dust Bowl. In addition to Orpheus' descent, the musical includes references to Persephone's abduction/rape and the origin of the seasons, portrayed through the troubled relationship of the co-protagonist couple, Hades and Persephone, rulers of the industrial world of *Hadestown*. For this research, it was necessary to establish a chronology based on the studies of Ewen (1961, 1967), Maslon and Kantor (2004), and Hillman-McCord (2017) regarding the formation of musicals and the external influences on the American theatrical environment, as well as influential figures that contributed to the entertainment industry and the genre as it is known today. Aspects related to the reception by the target audience, the development of the characters, and their relationship with contemporary issues such as the political anti-immigration movement, climate change, sexism, misogyny, and gender roles will also be analyzed. In the process of translating the musical, a survey was conducted on sources from Antiquity and other later adaptations that contributed to the creative process undertaken by Mitchell in her version. The chosen theoretical approach was the functionalist one, with main proponents being Reiss and Vermeer (2014), precursors of the *skopostheorie*, and Nord (2005, 2018) with the pre-translation analysis model for translation. Additionally, the research applies the ideas of theater translation scholars such as Morini (2022), Bassnett (1991, 2003) and Dupont (2017). At the end of the research, the results obtained in the translation of the musical showed how the process is composed of stages that highlight its dynamic nature through translation choices linked to the translator's role as a reader and their creative potential in the translation process.

Keywords: Translation Studies; Musical Theater; *Hadestown*; theater translation; Broadway.

LISTA DE TABELAS

TABELA 1- NA ESTRADA PARA O INFERNO	82
TABELA 2- NA ESTRADA PARA O INFERNO	82
TABELA 3- NA ESTRADA PARA O INFERNO	83
TABELA 4- ONDE O VENTO SOPRAR (1ª VERSÃO)	84
TABELA 5- ONDE O VENTO SOPRAR (VERSÃO DEFINITIVA).....	84
TABELA 6- ONDE O VENTO SOPRAR (1ª VERSÃO)	85
TABELA 7-ONDE O VENTO SOPRAR (VERSÃO DEFINITIVA).....	86
TABELA 8- VENHA COMIGO (1ª VERSÃO)	86
TABELA 9- VENHA COMIGO (VERSÃO DEFINITIVA).....	87
TABELA 10- NOSSA SENHORA DO LÁ DE BAIXO (1ª VERSÃO)	88
TABELA 11- NOSSA SENHORA DO LÁ DE BAIXO (VERSÃO DEFINITIVA).....	89
TABELA 12- LÁ EM HADESTOWN (REPRISE) (1ª VERSÃO)	90
TABELA 13-LÁ EM HADESTOWN (REPRISE)(VERSÃO DEFINITIVA)	91
TABELA 14- QUANTO TEMPO (VERSÃO DEFINITIVA)	92

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
ESTRUTURA DO TRABALHO E JUSTIFICATIVA	17
1 . AS VÁRIAS METAMORFOSES DO MUSICAL	19
1.1 ENTRE O TEATRO MUSICADO E O TEATRO MUSICAL: CRONOLOGIA DO GÊNERO MUSICAL	19
1.2 TEMÁTICAS RECORRENTES DENTRO DE <i>HADESTOWN</i>	32
1.3 COMENTÁRIOS SOBRE OS TEXTOS DE PARTIDA: UMA VARREDURA DE POSSÍVEIS FONTES QUE INFLUENCIARAM A ADAPTAÇÃO	39
2 REFLEXÕES TEÓRICAS SOBRE OS PROCESSOS DE TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO	52
2.1 DIFERENTES OLHARES TEÓRICOS DENTRO DOS ESTUDOS TRADUTOLÓGICOS.....	52
2.2 O QUE PODEMOS ESPERAR DA TRADUÇÃO PARA O TEATRO E DA TAREFA DO TRADUTOR.....	65
3. COMENTÁRIOS SOBRE A TRADUÇÃO PROPOSTA PARA O MUSICAL	80
3.1 A TRADUÇÃO DO ATO I E II: RECURSOS E ESTRATÉGIAS	80
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
ANEXO 1 – ATO I.....	102
ANEXO 2 – ATO II.....	155

INTRODUÇÃO

HADESTOWN (2019): APRESENTAÇÃO DA OBRA E ENREDO

Hadestown (2019) é um musical da Broadway, escrito pela dramaturga e compositora Anaïs Mitchell, que reconta a jornada de Orfeu em direção ao mundo inferior a fim de resgatar sua amada Eurídice do domínio de Hades. Antes de sua chegada aos palcos da Broadway, sua primeira encenação ocorreu em 2006, quando a peça foi executada como um pequeno projeto comunitário no estado de Vermont, nos Estados Unidos. Originalmente, o musical era composto apenas por um ato ao invés de dois, já que o projeto contava com um baixo orçamento à época de sua estreia.

A partir de 2010, a peça foi musicalizada e transformada em um álbum conceitual do gênero *folk opera* pela produtora musical *Righteous Babe Records*. Entre o período compreendido entre 2006 a 2010, as canções foram revisadas e novas letras foram adicionadas. Quanto à gravação do álbum, Todd Sickafoose foi responsável juntamente com Michael Chorney por arranjar e orquestrar as músicas durante o processo em estúdio. Outros artistas convidados a participar da produção do álbum foram Justin Vernon como Orfeu, Ani DiFranco como Perséfone, Greg Brown como Hades, Ben Knox Miller como Hermes e as *The Haden Triplets* como as Moiras.

Durante o processo de gravação do álbum, também foram acrescentados aos vocais em conjunto o elenco original de Vermont, tendo Mitchell reprisado sua performance musical como Eurídice. Após o lançamento, a compositora e a banda de Michael Chorney viajaram por alguns anos executando as músicas em shows, promovidos em parceria com outros músicos de diferentes regiões do país.

Já em 2013, a criadora da peça iniciou sua colaboração com Rachel Chavkin — diretora artística — para que a obra fosse novamente encenada como musical em Nova York. Além dos apontamentos de Chavkin, a peça também teve contribuições do dramaturgo Ken Cerniglia, que passou a trabalhar com a equipe em 2015 e permaneceu até o fim da produção para o formato Broadway.

Em meados de 2016, a obra teve sua estreia off-Broadway pela primeira vez no *NYTW* (*New York Theatre Workshop*)¹ localizado na East Fourth Street e os colaboradores designados

¹ O *New York Theatre Workshop* é uma organização teatral sem fins lucrativos fundada em 1979, por Stephen Graham. A instituição surgiu como um espaço que visa oferecer oportunidades profissionais para diretores, dramaturgos e atores iniciantes por meio de performances voltadas para a comunidade local.

para esse espetáculo continuaram nas produções subsequentes da peça, tais como a designer cênica Rachel Hauck, o designer de trajes Michael Krass, o coreógrafo David Neumann, Bradley King (designer de iluminação), Liam Robinson (responsável pelos arranjos vocais e diretor musical) além de Chorney e Todd. Consequentemente, outra gravação foi realizada com as novas músicas da produção para a off-Broadway e lançada pela Warner Music Group. Em 2017, o musical teve sua estreia em Edmonton (Canadá) no Citadel Theatre e, no ano seguinte, a peça estreou em Londres no National Theatre, tendo em seu elenco atores como Patrick Page (Hades), Amber Gray (Perséfone) e Reeve Carney (Orfeu), que já faziam parte da trupe antes de sua performance na Broadway. Em 2019, após uma série de modificações propostas pela direção e o time de produtores do espetáculo, a peça finalmente estreou na Broadway, mais precisamente no Walter Kerr Theatre. Desde então, vem sendo encenada até mesmo em outras cidades dos Estados Unidos e do Canadá.

Sobre seu enredo, a peça se passa em um cenário pós-apocalíptico marcado por mudanças climáticas, extrema pobreza e migrações internas no mundo dos mortais. No primeiro ato, a audiência é apresentada aos personagens principais que serão recorrentes ao longo da trama: o jovem Orfeu, o seu mentor Hermes, sua amada Eurídice, Moiras além dos deuses do mundo inferior, Hades e Perséfone.

O personagem Orfeu é um jovem músico conhecido pelo seu dom musical extraordinário e por tocar lira (embora carregue um violão a tiracolo durante o andamento da peça), sendo conhecido por sua natureza sonhadora e ingênua. Em meio à realidade dura da superfície, Orfeu conhece a pragmática Eurídice, por quem se apaixona, o que culmina em interações desajeitadas entre o par romântico nas primeiras cenas do musical. O romance do casal protagonista atinge seu ápice no verão, que coincide com a chegada de Perséfone — a deusa da primavera e do mundo inferior — ao mundo dos mortais marcando o início da estação, no entanto, o clima descontraído é interrompido quando Hades, o deus do mundo inferior, desembarca na superfície em busca de Perséfone para que ela retorne imediatamente ao inferno.

A deusa alega com indignação de que não se completaram os seis meses previstos da sua estadia entre os mortais e relutantemente Perséfone embarca junto do marido para HADESTOWN, a cidade industrial e cercada por muros intransponíveis. Com a partida abrupta da deusa, as estações começam a se desregular, causando uma série de eventos climáticos na superfície e, em meio ao caos, o relacionamento de Eurídice e Orfeu começa a se desgastar: Orfeu passa a negligenciar os apelos de Eurídice, que se preocupa com a sobrevivência de ambos, enquanto o jovem torna-se cada vez mais absorto em terminar a canção que poderá solucionar os problemas do mundo da superfície.

Eurídice desiste em tentar convencer Orfeu e é atraída por Hades, que enxerga na situação crítica da jovem uma oportunidade de ludibriá-la por meio de uma oferta de trabalho tentadora. Hades propõe que Eurídice assine um contrato de trabalho vitalício para que ela trabalhe em Hadestown em troca de comida e abrigo, o que provoca um dilema interno na jovem sobre aceitar ou não os termos do acordo. Dando-se por vencida pela necessidade de sobreviver, ela embarca no trem rumo ao mundo inferior e, após sua partida, Orfeu é informado por Hermes de que Eurídice partiu para Hadestown. Apesar de ser advertido dos riscos de se infiltrar ilegalmente, o protagonista resolve seguir em sua empreitada.

Em contraste com o primeiro ato, a segunda parte do musical tem como pano de fundo o mundo de Hadestown e, logo em seu início, o público é apresentado a uma outra faceta do lugar: o bar clandestino de Perséfone, em que bens de consumo da superfície são contrabandeados, algo que se contrapõe ao domínio econômico exercido pelo seu marido Hades. Após caminhar pela estrada de ferro que leva ao inferno, Orfeu consegue adentrar a cidade e reencontra Eurídice, que começa a recobrar suas memórias sobre o rapaz. Ao indagá-lo sobre como conseguiu atravessar os muros do local, Orfeu explica para sua amada que sua canção fez com que as pedras do muro se comovessem e o deixassem entrar.

Apesar das afirmações de que sua música seria a chave para saírem daquele lugar, Eurídice diz ao jovem que não é tão simples deixar a cidade, e no mesmo instante, Hades nota a presença do jovem mortal e questiona de forma hostil sobre sua ousadia em adentrar Hadestown sem a devida permissão. Orfeu responde que veio levá-la de volta consigo, ao que Hades prontamente responde que por ela ter assinado o contrato, Eurídice nunca mais poderia retornar para a superfície, sendo obrigada a servi-lo eternamente.

O jovem herói fica devastado ao receber a confirmação de sua amada do que Hades havia lhe dito e, nas cenas seguintes, quando Hades e Perséfone estão a sós, a deusa confronta o marido sobre a atitude dele para com o rapaz. O marido de Perséfone responde com indiferença que o casal de apaixonados nada lhe importava, ao que a esposa responde que o sentimento de Orfeu por Eurídice é de fato real e que o amor deles, de alguma forma, possui semelhanças com o que eles tinham no passado.

Após ser convencido pela esposa, Hades resolve escutar a canção de Orfeu a fim de decidir seu destino final dentro do mundo inferior e, quando o jovem começa a entoar sua canção, imediatamente o deus identifica como sendo a mesma música que havia feito parte de seu passado com Perséfone. Depois de considerar a situação que havia presenciado, Hades resolve autorizar o retorno dos apaixonados sob uma condição: Orfeu deveria seguir em frente e Eurídice iria logo em seguida, mas sem olhar para trás ou senão a jovem ficaria presa no

mundo inferior. O casal segue em direção à saída da cidade, juntamente com outros trabalhadores que viram na figura do músico uma esperança de sair do lugar. Em meio à caminhada, o personagem começa a duvidar — principalmente por influência das Moiras — se sua amada está o acompanhando, o que faz com que ele se vire e condene Eurídice a ficar em Hadestown para sempre. A peça é encerrada com um último número em que os personagens, em um tom melancólico, lamentam o desfecho de Orfeu, apesar de sua canção ter obtido êxito em restaurar o equilíbrio do mundo.

ESTRUTURA DO TRABALHO E JUSTIFICATIVA

A partir do enredo apresentado, a tradução desse musical justifica-se pelo diálogo com os temas contemporâneos envolvendo mudanças climáticas, migrações e críticas ao modelo capitalista através da arte. Desse modo, o trabalho tem como objetivo propor uma tradução que seja passível de ser performada, ou seja, que não só esteja ligada a elementos lexicais ou de sentido, mas que seja aplicável em questões de prosódia e poética, o que também não isenta de abordar situações em que não foi possível atingir o objetivo esperado. As escolhas que pautaram as decisões do processo tradutório deste trabalho estão baseadas nos pressupostos teóricos de Hans Vermeer e Christiane Nord, que defendem uma tradução com base em sua funcionalidade a partir da teoria do *escopo*.

Antes de iniciar a tradução proposta, o capítulo 1 desta pesquisa irá tratar do percurso histórico do gênero musical, trazendo informações sobre o surgimento e consolidação do gênero nos EUA além de discutir os temas presentes em *Hadestown* e apresentar uma varredura acerca das fontes da Antiguidade e influências de outras adaptações que podem ter servido como inspiração no processo criativo do musical. A seção 1.1 irá abordar as diferenças entre teatro musicado e teatro musical bem como as influências de outros gêneros teatrais advindas do exterior que contribuíram para a formação do musical da Broadway. Em seguida, na seção 1.2 serão abordadas as temáticas recorrentes dentro da peça, como mudanças climáticas, referências históricas acerca da Grande Depressão e do *Dust Bowl* e por último, a seção 1.3 -irá abordar cronologicamente O *Hino Homérico a Deméter*, as *Geórgicas* de Virgílio e *Metamorfoses* de Ovídio contrastando com indícios encontrados no material traduzido, além da questão do amortecimento da violência sofrida por Perséfone a partir da teoria dos atos de tradução proposta por Esteves (2014) e como isso foi amortecido na adaptação para a Broadway, o que é corroborado por Hinds (2019) e Kamil (2020).

No segundo capítulo, traremos reflexões sobre o conceito de tradução, tradução intersemiótica e sua ligação com os Estudo das Adaptações. Na sequência, a seção 2.1 irá trazer diferentes teóricos e suas vertentes, além de abordar o tópico acerca dos modos de engajamento propostos por Hutcheon (2011) e corroborados por Marins e Pardo (2020), analisando detalhes acerca do cenário, iluminação, elenco, músicas, figurino e agência dos personagens na peça. A seção 2.2 irá apresentar os aspectos teóricos da teoria funcionalista da tradução e da tradução teatral, com base nos pressupostos teóricos de Vermeer (2014; 2021), Reiss (2014), Nord (2005; 2018), Pym (2017), Morini (2022) e Bassnett (1992; 2003).

A partir do terceiro capítulo, mais especificamente na seção 3.1, faremos comentários sobre o processo de tradução para o musical, descrevendo os recursos, estratégias bem como os desafios ao longo do trabalho dentro dos Atos I e II da obra. A descrição e análise do processo de tradução estão fundamentadas nos pressupostos teóricos de Meschonnic (2010) — a respeito do conceito de ritmo na tradução — e Flores e Gonçalves (2017) para tratar da tradução como performance.

O capítulo final será dedicado a retomar as ideias apresentadas ao longo da pesquisa, bem como trazer uma reflexão sobre o processo que resultou na tradução e sua contribuição para os Estudos Tradutológicos e da Adaptação. Ademais, serão retomadas nas considerações finais os desafios acerca das situações que envolveram o processo como um todo.

1 . AS VÁRIAS METAMORFOSES DO MUSICAL

Este capítulo abordará de forma cronológica, na seção 1.1, os eventos que levaram ao surgimento e consolidação do gênero musical, além de apontar nomes de obras, artistas e produtores que ao longo das décadas foram notáveis por suas contribuições para o campo. Ainda, serão discutidas questões pertinentes sobre o que é teatro musical e teatro musicado, além de abordarmos performances de obras que representaram marcos para o amadurecimento dos musicais. Na sequência, a seção 1.2 será dedicada a discutir as temáticas presentes em *Hadestown* relacionadas ao meio ambiente e o “Dust Bowl”, que serviram de influências para a obra. Por fim, a seção 1.3 busca fazer uma varredura sobre as possíveis fontes da Antiguidade e adaptações posteriores que possam ter influenciado o musical como um todo além da questão do amortecimento do estupro dentro da adaptação.

1.1 ENTRE O TEATRO MUSICADO E O TEATRO MUSICAL: CRONOLOGIA DO GÊNERO MUSICAL

Esta primeira seção tem como objetivo estabelecer uma cronologia acerca do teatro musical e suas origens, além das influências externas que contribuíram para a consolidação desse gênero ao longo das décadas e profissionais da área que trouxeram inovações para a indústria do entretenimento. Para fins metodológicos, os autores utilizados para esta seção do capítulo são Ewen (1961, 1967), Maslon e Kantor (2004), Torres (2022), Everett e Laird (2016), Santos (2020), Bergamo (2014), Monde (2012) e Hillman-McCord (2017) a fim de fornecer não só o aporte teórico necessário como também exemplos de produções com o propósito de ilustrar a linha do tempo do teatro musical.

Em primeiro lugar, é preciso destacar que embora aparentemente similares por mesclar musicalidade e drama, o teatro musicado (“*music theater*”) e o teatro musical (“*musical theater*”) trazem suas distinções. Enquanto o primeiro abrange em sua constituição os elementos da música e do drama em seu enredo, o teatro musical traz os elementos da música, drama e dança interconectados entre si (Torres, 2022, p. 10).

Antes que o teatro musical se expandisse para os palcos estadunidenses, o que outrora vigorava era o teatro musicado, que possui suas origens em Charleston, no ano de 1735, quando a ópera inglesa *Flora* foi apresentada durante o período colonial inglês. Para Ewen (1961, p. 1), foi em uma sala de tribunal provinciano que surgiu um dos primeiros eventos deste gênero específico, sem um palco propriamente dito, cenários, figurinos e ou iluminação adequada.

Em 1775, com o início da Guerra de Independência dos EUA, os espetáculos teatrais foram proibidos dentro das colônias em razão do conflito que estava acontecendo no momento. Com isso, restava apenas à população as performances de artistas estrangeiras com suas trupes que já estavam há algum tempo dentro do país. Terminado o conflito, a situação foi normalizada após a conquista da independência e a construção de novos teatros foi iniciada a partir de investimentos concentrados em grandes centros que começavam a despontar economicamente, como Boston e Nova York.

Novas companhias de teatro nacionais tiveram seu surgimento facilitado a partir desses investimentos financeiros, apesar da predominância de influências europeias dentro do teatro estadunidense, em especial oriundas da Inglaterra, elas abrangiam figurinos, falas e partituras das obras. Outro elemento que também contribuiu para o surgimento de novas companhias teatrais foi o crescimento populacional, o que fez com que profissionais da área abandonassem o estilo de vida itinerante e fixassem residência em grandes centros urbanos. Novas peças em cartaz eram estreadas semanalmente, o que segundo Torres (2022, p.12) e Bergamo (2014, p. 14), servia como um combustível que supria a demanda por entretenimento da parte do público.

Com o passar do tempo, novas modalidades teatrais iam surgindo no espaço cultural estadunidense. Em 1828, uma nova modalidade de teatro surge como um marco para o desenvolvimento do teatro musical nos EUA, com a peça burlesca *Hamlet*, de John Poole. Em sua essência, o burlesco é constituído por paródias e sátiras de peças renomadas, artistas e dançarinos por meio de canções, coreografias, pantomimas ou diálogos. Além da sátira de *Hamlet* feita por Poole, Ewen (1967, p. 2) menciona outra peça burlesca de 1838 — *La Mosquita* — que tinha como objetivo satirizar uma famosa bailarina de Viena, Fanny Elssler e sua coreografia em *La Tarentule* (1840), de Jean Coralli.

Apesar dos exemplos dados anteriormente para fins de contextualização no que tange ao surgimento dos musicais, é necessário destacar que a noite do ano de 1843, no Chatham Square Theater, foi também fundamental para o surgimento do teatro musical norte americano. Com a apresentação da companhia teatral *The Virginia Minstrels*, liderados por Dan Emmett, foi introduzido aos palcos um novo gênero tipicamente estadunidense: o show de menestréis ou o espetáculo trovadoresco. Nessa senda, as apresentações continham canções e danças afro-americanas acompanhadas por um banjo, além de possuírem uma série de variedades e elementos *vaudeville*.

Apesar de apresentarem elementos afro-americanos em suas performances humorísticas, o caráter polêmico desse tipo de formato teatral reside no teor discriminatório de seu conteúdo, reflexo da sociedade racista que via pessoas negras como propriedade pela

legislação vigente do país. Essas apresentações envolviam o que se conhece por *blackface*, uma manifestação racista em que atores brancos pintavam seus rostos de preto, ridicularizando o modo de falar dessa população além de associar de forma esdrúxula hábitos e comportamentos estereotipados à população negra durante as peças.

Esse novo tipo de entretenimento predominou durante metade do século e, embora o grupo de Emmett tenha sido pioneiro — além de bem sucedido — nesse formato, atribui-se a Ed. Christy à sistematização do espetáculo trovadoresco em três partes, como sinaliza o autor:

[...] A partir dessa época, todos os shows de menestréis foram divididos em três partes. A primeira, conhecida como "olio", consistia em entretenimento de variedades ou vaudeville. Os artistas sentavam-se em uma única fileira no palco; em cada extremidade sentava-se o Sr. Tambo ou o Sr. Bones, enquanto o Sr. Interlocutor fazia perguntas; o Sr. Tambo ou o Sr. Bones respondiam com trocadilhos e piadas. Entre essa troca, um ou outro membro da companhia se apresentava para cantar uma música ou dançar. Às vezes, o grupo inteiro se juntava em um número de coral [...]²

No excerto referendado, Ewen (1961, p. 4) sugere que o “olio” foi responsável pelo surgimento e consolidação do *vaudeville* e a “fantasia”, em que membros do elenco tinham grande liberdade na exibição dos seus talentos como cantores e dançarinos, foi a predecessora das revistas da Broadway. A terceira parte do espetáculo terminava com uma sessão burlesca em que costumes antigos eram satirizados. Essa modalidade dentro do teatro estadunidense abriu um leque de perspectivas criativas, permitindo que o teatro musicado se desenvolvesse e conseqüentemente evoluísse para o teatro musical da forma que é conhecido na contemporaneidade.

Após a Guerra de Secessão nos EUA, surge o gênero melodrama — de origem francesa — associado à ópera que passou a tomar conta dos palcos estadunidenses. Em 1866, houve a estreia de *The Black Crook* no *Niblo's Garden* em Nova York. Essa peça é considerada outro marco na história do teatro musical estadunidense pois trouxe aos palcos efeitos grandiosos, cenas recheadas de luxo, números de balé impressionantes e uma produção de números musicais que se destacaram de forma excepcional no palco. O enredo foi composto por Charles M. Barras e, em tese, trata-se de um trapaceiro que faz um pacto com o diabo, tendo a obrigação de entregar uma alma a cada ano.

² From this time all minstrel shows were divided into three parts. The first, known as “olio”, consisted of variety, or vaudeville, entertainment. The performers sat in a single row on the stage; on either end sat Mr. Tambo or Mr. Bones, while Mr. Interlocutor asked questions; Mr. Tambo or Mr. Bones responded with puns and gags. Between this exchange, one or another of the company would step forth to sing a song or dance. Sometimes the entire group joined in a choral number (Ewen, 1961, p. 3- tradução nossa)

Embora a peça em si não fizesse muito sentido para quem assistia, isso não foi um incômodo para a audiência da época, por conta da sucessão de elementos cênicos extraordinários e inovadores³. A obra provou ser um sucesso alcançando a marca de mais de 400 performances, além de ser considerada a produção mais longa a ficar em cartaz para a época. Tendo em vista a sua estreia bem sucedida, outras peças influenciadas por *The Black Crook* e seu formato foram popularizadas nas décadas que se seguiram.

A junção de elementos trazidos pelo espetáculo de Barras, como a encenação bem trabalhada, grandes conjuntos musicais, apresentações de balé e a produção de números ornamentados fazem *The Black Crook* ser considerado com certa frequência por pesquisadores da área, como uma espécie de modelo primário da comédia musical dos EUA. Outro fator que reforça esse posicionamento é a presença de coros femininos (*chorus girls*) nos espetáculos, algo que se tornou um atrativo indispensável e muito presente nos musicais que se seguiram. Por mais que *The Black Crook* tenha tido uma influência notável no padrão que caracterizaria mais tarde a comédia musical, a mesma ainda não possuía a estrutura que conhecemos atualmente. Todavia, Ewen destaca que (1961, p. 5) “(...) muitos renascimentos tiveram que ocorrer antes que a personalidade e fisionomia da comédia musical pudessem ser cristalizadas”.⁴

Outro gênero recorrente no período pós-Guerra Civil foram as óperas cômicas britânicas e de variedades francesas, ou seja, as óperas bufas. No caso dessa última modalidade, elas entraram em voga após a estreia de *La Grande Duchesse de Gerolstein* em 1867, composta por Jacques Offenbach, tendo Lucille Tostée no papel principal. Durante uma década, as óperas bufas forneceram entretenimento e se mantiveram populares até 1877 para depois serem ostracizadas a fim de dar espaço à febre por óperas cômicas inglesas compostas principalmente pela dupla Gilbert e Sullivan⁵.

Além disso, outro elemento relacionado a esse tipo de entretenimento é a beleza feminina, que se tornou importante em meados de 1869 quando Lydia Thompson e sua trupe, *The English Blondes*, estrearam a peça *Ixion* nos teatros estadunidenses. Isso causou certo alvoroço por conta do figurino, que incluía meias reveladoras e mulheres atuando em papéis masculinos, numa época em que era esperado pelos protocolos sociais que as mulheres

³ Ibid, 1967, p.4

⁴ [...] several rebirths had to take place before the personality and physiognomy of musical comedy could be crystalized [...] - (Ewen, 1961, p. 5- tradução nossa)

⁵ Ibid, 1961, p.14

escondessem suas formas, ou seja, em que o recato e a discrição deviam ser refletidos tanto em sua vestimenta quanto em seu temperamento.

Ainda durante a década de 1870, mais especificamente no ano de 1874, a burlesca de E. E Rice — *Evangeline*, citada anteriormente neste capítulo — estreou nos palcos do *Niblo's Garden* e trouxe mais dois marcos importantes para o teatro musicado dos EUA: o primeiro foi o termo “comédia musical” usado pela primeira vez para se referir a essa modalidade. Já o segundo marco foi a criação e

[...] a primeira ocasião em que uma partitura inteira era criada diretamente para uma produção específica; até então os musicais, ainda que às vezes apresentassem alguns novos números, eram feitos principalmente de adaptações e de interpolações de melodias familiares.⁶

Durante o final da década de 1870, com a popularização das óperas cômicas, pode-se observar uma forte influência da dupla Gilbert e Sullivan sobre outros compositores e libretistas dos EUA. Até meados de 1880, surgem óperas cômicas feitas por estadunidenses para o público estadunidense, como *The Little Tycoon* (1886), de Willard Spencer, considerada como sendo a primeira obra do gênero bem sucedida e de autoria nacional.

Outra importação que também foi fundamental para o desenvolvimento do teatro musical dos EUA foram as operetas vindas da Áustria e da Alemanha. Diferente das óperas cômicas que ressaltavam o absurdo e a falta de sentido, a opereta tinha um foco maior no romance e no sentimentalismo, algo que atraiu o público. Isso gerou um crescimento da sua popularidade nos palcos do país, o que fez com que compositores e libretistas começassem a se enveredar nesse novo estilo (Cf. Ewen, 1967, p. 15; Bergamo, 2014, p.15).

Dentre os compositores dessa época, Victor Herbert se destaca pelo seu sucesso em compor operetas que atingiram uma grande repercussão nos palcos de Nova York a partir de 1890. Dentre elas, podemos mencionar *Prince Ananias* (1894) estreada no Broadway Theater, que, embora não tenha alcançado êxito de bilheteria, obteve críticas elogiosas à sua música.

Diversas operetas que foram compostas durante as décadas de 1890 e 1900 só estreavam nos palcos pois seus produtores já tinham em mente para quais atrizes e celebridades da época aquelas obras seriam destinadas. Dessa forma, o processo ocorria da seguinte maneira: o produtor encomendava uma peça para um libretista e um compositor, enquanto o primeiro ocupava-se em criar uma personagem adaptada para a personalidade da atriz, projetando

⁶ Ibid, 1967, p.13

acontecimentos bem precisos no enredo para que se encaixassem com a performance, o compositor escrevia músicas que se adequassem ao alcance e à qualidade vocal da protagonista (Ewen, 1967, p. 23).

Em termos de função, a opereta tinha como propósito divertir e entreter o público, como se fosse um escapismo dos acontecimentos do mundo exterior. As cenas, o figurino bem elaborados e as melodias eram um atrativo para audiência, que estava mais preocupada com esses aspectos sensoriais do que com o enredo em si, que trazia temas de fantasia, histórias em que envolviam cavalheiros disputando por damas e que terminavam com elas ao final da história.

A partir da virada do século XIX para o século XX, em meio a mudanças no panorama econômico e científico da época, o cenário do teatro musical começa a mudar vertiginosamente. Apesar de ainda ocorrerem performances de show de menestréis dos *Blackfaces*, atos cômicos de *vaudeville* e operetas nas primeiras décadas do século XX, o público agora ansiava por realismo no teatro ao invés de fantasia. Depois de 1920, as operetas foram tornando-se cada vez mais raras e os palcos da Broadway começaram a ceder espaço para comédias musicais e as revistas, inaugurando uma nova era dentro do teatro musical (Bergamo, 2014, p. 16).

A década de 1920 é considerada por pesquisadores como sendo “a era de ouro” dos musicais por conta das estreias de quatro obras inéditas — *No, No Nanette*, *The Vagabond King*, *King e Dearest Enemy* — em um intervalo de uma semana no ano de 1925. Porém, conforme esclarece Kenrick (2003, n. p, apud Santos, 2020, p. 20), o que de fato ocorreu foi um aumento expressivo de performances na Broadway, ou seja, um momento em que sua popularidade tinha mais a ver com a quantidade do que a inovação do gênero em si.

É nesse período que o nome de Florenz Ziegfeld, um dos mais lendários produtores e empresários do ramo, começou a ganhar proeminência por conta da qualidade de suas performances e a opulência contida nelas. Everett e Laird (2016, p. 480) comentam sobre a obra-prima de Ziegfeld, *Ziegfeld Follies*, inspirada nos espetáculos da casa de shows francesa *Folies Bergère*. O projeto contou com uma equipe criativa envolvendo os mais competentes, compositores e versionistas em sua produção. A obra de Ziegfeld tinha em seus elementos músicas estadunidenses, cenas cômicas e

Uma parte importante das despesas com o figurino era o que Ziegfeld usava para "glorificar a garota estadunidense", um processo tão famoso que a alcunha "Garota Ziegfeld" se tornou uma importante medida de beleza. As suas "garotas" formavam

os seus grandes coros, que frequentemente desfilavam por escadarias aparentemente intermináveis em trajes curtos e plumas abundantes.⁷

Ziegfeld também era conhecido por ter uma intuição artística apurada quando se tratava de encontrar novos talentos teatrais e musicais, tanto que artistas como Fanny Brice, Fred Astaire, Marilyn Miller e Bert Williams, conhecidos por aparecerem nas *Folies*, foram descobertos pelo empresário (Cf. Everett; Laird, 2016, p. 481; Santos; 2020, p. 21). Em 1927, estreou nos palcos nova iorquinos a peça *Show Boat*, tendo Jerome Kern responsável pela composição das músicas e Oscar Hammerstein II com organização dos versos além do libreto. O espetáculo era uma adaptação da obra literária de Edna Ferber que abordava temas sociais e políticos sobre miscigenação no país. A peça é tida como um esforço consciente por parte de Kern e Hammerstein em levar o teatro musical estadunidense a outro patamar, já que em termos de integração entre o enredo e a música foi a primeira vez em que as canções tinham uma ligação com o texto que as personagens cantavam. O papel da música tinha como função desenvolver a história e servir de auxílio na construção das personagens, além do fato de ser uma história inspirada na realidade, o que até então nunca tinha sido visto nos palcos da Broadway (Bergamo, 2014, p.19; Everett; Laird, 2016, p. 390).

Para muitos historiadores, *Show Boat* (1927) é considerado o primeiro musical, servindo de referência para as obras que vieram depois. Nessa mesma década, outros nomes começaram a se consolidar no cenário como compositores e versionistas, como os irmãos George e Ira Gershwin, além da dupla Richard Rodgers e Larry Hart. A principal novidade trazida pelos Gershwin, como observam Everett e Laird (2016, p. 155), foi a incorporação de ritmos inspirados no jazz para um público maior em suas obras musicais, como *Lady, Be Good!* (1924), *Funny Face* (1927), *Girl Crazy* (1930) e *Of Thee I Sing* (1931).

Já Rodgers e Hart ajudaram a moldar a comédia musical da Broadway entre as décadas de 1920 e 1930, fazendo com que a audiência comesse a prestar a atenção ao que as letras dos musicais diziam nas performances. A dupla também colaborou em 26 produções originais da Broadway, tais como *A Connecticut Yankee* (1927) e *On Your Toes* (1936) e em trabalhos amadores para o London West End.

Na década de 30, o país ainda passava pelos efeitos da Grande Depressão em decorrência da quebra da bolsa de Nova York ocorrida em 1929. Apesar da situação econômica

⁷ [...] A major part of the costume expense was what Ziegfeld used to “glorify the American girl,” a process so famous that the appellation “Ziegfeld Girl” became an important measure of beauty. His “girls” formed his large choruses, who often paraded down apparently endless staircases in scant costumes and full plumage. [...] - (Everett; Laird, 2016, p. 480-481- tradução nossa)

e social do momento, os compositores e letristas dos musicais tiveram uma maior liberdade criativa em suas obras que começavam a refletir temas mais realistas. Outro ponto importante desse período foi o encontro entre cinema e teatro musical: dado o contexto de recessão, muitos artistas da Broadway começaram a migrar para Hollywood em busca de melhores remunerações.

Como consequência dessa migração, a indústria cinematográfica passou a ser tomada por musicais e adaptações de sucesso da Broadway ou, quando não eram adaptações, costumavam ser filagens sobre os bastidores e a produção dos espetáculos. Mesmo em meio ao cenário de crise, artistas como Cole Porter insistiram em proporcionar uma experiência efervescente e glamourosa para o público. Uma das características do estilo de Porter era sua música e suas letras recheadas de jogos de palavras inteligentes, esquemas de rimas engenhosas e frases de duplo sentido. Dentre suas obras de maior destaque, podemos citar *Anything Goes* (1933), *Red, Hot and Blue!* (1936) e *Du Barry Was a Lady* (1939), que foram marcantes na década de 1930 (Everett; Laird, 2016, p. 390).

Por conseguinte, com a entrada dos EUA na Segunda Guerra Mundial em 1941, os efeitos desse evento repercutiram na Broadway, como era de se esperar, tanto que espetáculos artísticos com temática bélica despontaram nessa época. Um exemplo que pode melhor ilustrar essa mistura de arte e guerra é o musical *This is the Army* (1942), de Irving Berlin, protagonizado em sua maioria por soldados estadunidenses. O efeito moral provocado pela produção deste musical ajudou a incentivar a ida das pessoas ao teatro, o que de certa forma ajudou a formar um público para os musicais, além de reforçar o senso de identidade nacional.

Em meados de 1943, com o final do conflito se aproximando, temos mais um marco importante para a indústria dos musicais, com a estreia de *Oklahoma!*, produzido por Lawrence Langner e Theresa Helburn, com as letras e músicas compostas por Rodgers e Hammerstein II. Adaptada da peça *Green Grow The Lilacs* (1930) escrita por Lynn Riggs, *Oklahoma!* (1943) trouxe um novo olhar para a estrutura dos musicais, propondo a integração abrangente entre o enredo, música e coreografia de forma coesa. Outra novidade trazida com a estreia da peça foi a gravação das canções em vinil, resultando na venda de milhões de discos na época de seu lançamento. Isso permitiu que mais pessoas pudessem ter acesso às composições sem precisar necessariamente ir ao teatro para assistir à performance e serviam como uma forma de divulgação dessas obras.

Nesse prisma, a fórmula usada por Rodgers e Hammerstein ditava que todos os elementos da performance deveriam estar relacionados, tanto que a música e a coreografia eram partes essenciais para a compreensão do enredo da peça. Se antes os compositores e libretistas

da Broadway estavam comprometidos apenas em criar canções e melodias, agora eles tinham a função de assumirem as responsabilidades de um dramaturgo. Nesse caso, as canções deixaram de ser consideradas apenas um mero elemento decorativo e passaram a ser elementos fundamentais para a construção do enredo e dos personagens dentro da performance (Cf. Santos, 2020, p. 22; Torres, 2022, p. 17).

Após o sucesso de *Oklahoma!*, inicia-se uma fase de relativa prosperidade para o teatro musical estadunidense que perdurou até meados de 1966. Durante a década de 1950, novas peças estrearam e tinham cada vez mais repercussão entre o público por conta de suas produções bem elaboradas e temas cada vez mais variados, como *Guys and Dolls* (1950), *The King and I* (1951), *My Fair Lady* (1956), *West Side Story* (1957), *Gypsy* (1959) e *The Sound Of Music* (1959).

É ainda na década de 50 em que a figura do coreógrafo passou a ter mais destaque dentro do processo criativo dos musicais. Além disso, a linguagem musical passa a ser ampliada dentro das obras, já que não só os diálogos — sejam eles falados ou cantados — servem como fios condutores para o enredo e a coreografia passa a ter um papel ativo para a história que se desenrola nos palcos (Bergamo, 2014, p. 26). Um exemplo marcante desse ponto de virada foi o musical *West Side Story* (1957), escrito por Arthur Laurents, musicado por Leonard Bernstein e letras de Stephen Sondheim, que contou com direção coreográfica de Jerome Robbins. Segundo Everett e Laird (2016, p. 457), o time criativo composto por

Robbins, Bernstein, Sondheim e Laurents trabalhou em conjunto, tirando as canções do enredo e contando grande parte da história através das danças expressivas de Robbins. A importância da dança no espetáculo se torna evidente no "Prólogo", que introduz de forma eficaz o enredo através da dança e da pantomima. Apesar dos paralelos com *Romeu e Julieta* serem muitos dentro do espetáculo, Laurents fez uma série de mudanças, especialmente o final, onde ele deu à protagonista sobrevivente um poderoso apelo verbal à razão.⁸

Além da importância da coreografia para o enredo da peça, *West Side Story* (1957) trouxe uma mescla de ritmos provenientes de diferentes gêneros musicais como o Jazz, a música clássica e a música latina. As melodias compostas por Bernstein para a obra eram enérgicas e

⁸ [...] Robbins, Bernstein, Sondheim, and Laurents worked closely together, drawing song placements from Laurents's spare plot and telling much of the story through Robbins's expressive dances. The significance of dance in the show becomes clear in the "Prologue," which effectively introduces the plot in dance and pantomime. Although the show's parallels to *Romeo and Juliet* are many, Laurents made a number of changes, especially the ending, where he gave the surviving female lead a powerful, spoken plea for reason. [...] - (Everett; Laird, 2016, p. 457- tradução nossa)

acabaram por se encaixar na coreografia elaborada por Robbins, o que ajudou a complementar o apelo grandioso dessas canções (Santos, 2020, p. 25).

É interessante notar que nesse período os coreógrafos começam a atuar como diretores, já que possuíam o conhecimento de que os movimentos poderiam funcionar como um recurso para contar a história nos palcos e não como substituto das palavras. Além de Robbins, temos Bob Fosse como um dos grandes nomes que se destacaram em dirigir e coreografar musicais como *The Pajama Game* (1954) e *Damn Yankees* (1955).⁹

Esse período áureo do teatro musical perdurou até a primeira metade da década de 1960, tanto que a Broadway ainda teria mais alguns musicais de sucesso antes de entrar em uma fase de declínio após 1966, como *Fiddler on the Roof* (1964) e *Funny Girl* (1964). Conforme seguíam os anos da década de 1960, ficou cada vez mais evidente que os eventos que agitavam o país, como a Guerra do Vietnã, o movimento pelos direitos civis, as diferenças geracionais, a revolução sexual, o uso de drogas e a corrupção no âmbito político, por mais que fossem noticiados diariamente, eram temas quase que ausentes dos palcos. Maslon e Kantor (2004, p. 283) apontam que mesmo que esses temas dos noticiários fossem levemente abordados, ainda assim eram alvos de piadas simplistas ou de humor duvidoso. Também por conta dessa ausência desses temas nos palcos, a Broadway começa a ter um declínio em seu público.

Essa fase de crise ou obscuridade começou a partir da segunda metade da década 1960 e estendeu-se até meados de 1981, sendo marcado pela desaceleração do crescimento econômico em Nova York, o aumento da taxa de criminalidade nos arredores da Broadway, algo que desestimulou o turismo na região e as mudanças culturais no gosto popular que apontavam para novas tendências musicais, como o *rock n'roll*. É importante ressaltar que mesmo em um cenário de recessão econômica e de mudanças sociais o teatro musical passa a se reinventar, logo, os musicais passam a incluir o *rock* em seu repertório. Um exemplo marcante dessa mudança foi o musical *Hair* (1967), com músicas compostas por Galt MacDermot, tendo Gerome Ragni e James Rado responsáveis pelas letras e o libreto. A peça chamou atenção do público por abordar temas até então considerados tabu como drogas, homossexualidade, pobreza, nudez, revolução sexual e questões raciais. Inspirado nos movimentos *hippie* e de contracultura, o musical

[...] não tinha um grande enredo: um jovem chamado Claude, inserido numa "tribo" de jovens *hippies* em Washington Square, enfrenta a possibilidade de ser recrutado para a Guerra do Vietnã. O que era muito mais convincente era a fantasmagoria que

⁹ Ibid, 2016, p.145

explodia à sua volta. *Hair* era, de muitas formas, simplesmente um teatro de revista, mostrando praticamente todos os aspectos da contracultura numa variedade de estilos musicais, danças e efeitos de palco. (p. 324) ¹⁰

Após a chegada de *Hair* (1967), musicais de rock começaram a aparecer nos palcos, principalmente no decorrer da década de 1970, como *Godspell* (1970), *Jesus Christ Superstar* (1971) e *The Rocky Horror Picture Show* (1975). Todavia, é necessário destacar que não só os musicais com temáticas de rock predominaram nesse período. Também se observa a presença de obras com elementos do *R & B*, um gênero musical constantemente presente nas comunidades afro-estadunidenses. A fim de atrair um público familiar e novas audiências para as performances, a peça *The Wiz* (1975), uma releitura da obra de fantasia *O Mágico de Oz*, de L. Frank Baum, tinha um elenco composto por atores negros e obteve uma boa recepção pelo público¹¹.

Outra tendência vista durante essa época foi o surgimento de musicais-conceito, que consistem em um tipo de teatro musical integrado em que temas psicológicos e acontecimentos da vida de um ou mais personagens tornam-se o ponto central da peça ao invés da sequência linear do enredo. Além da não linearidade dos eventos, esse tipo de musical faz o uso de solilóquios em que os personagens tecem comentários sobre o tema em que peça é focada, como é observado em *Cabaret* (1966), *Company* (1970), *Follies* (1971), *Chicago* (1975) e em *A Chorus Line* (1975).

A partir de 1981, o teatro musical passa por uma nova fase de estabilidade marcada pelo aparecimento dos “mega musicais”, que se estende até a primeira metade da década de 1990. Esse tipo de musical é caracterizado pela grandiosidade de seus elementos, principalmente um enredo épico e dramático, altos custos de produção e um grande apelo popular. Podemos citar musicais notáveis dessa época como *Cats* (1981), *The Phantom of The Opera* (1986), *Les Misérables* (1987) e *Miss Saigon* (1989).

Após 1996, a Broadway entra em uma nova era de prosperidade com a estreia de *Rent* (1996), ainda influenciada pela presença dos mega musicais. Em meio a esse cenário promissor, grandes corporações começam a influenciar a produção de musicais, como é o caso da *Walt Disney Company*. O empresário Michael Eisner enxergou a Broadway como uma área lucrativa,

¹⁰ [...] didn't have much of a plot: a young man named Claude, set loose among a "tribe" of young hippies in Washington Square, faces being drafted in the Vietnam War. What was far more compelling was the phantasmagoria that exploded around him. *Hair* was, in many ways, simply a revue, showing practically every aspect of the counterculture in a variety of musical styles, dances, and stage effects.[...]- (Maslon; Kantor, 2004, p.324- tradução nossa)

¹¹ Maslon; Kantor, 2004, p.346

transformando filmes bem sucedidos em produções musicais para o teatro, o que resultou em um entretenimento voltado para o público familiar e consequentemente o aumento do turismo na região. Após o sucesso de *A Bela e a Fera* (1994), Eisner buscava local próprio para que as adaptações fossem encenadas sem ter a necessidade de arcar com o aluguel de uma sala de teatro. Em 1997 e durante os anos que se seguiram, após inaugurar o teatro *New Amsterdam*, outras produções de sucesso começaram a ser estreadas próximo a Times Square, tais como *O Rei Leão* (1997), *Aida* (2000), *Tarzan* (2006) e *Mary Poppins* (2006).

A partir dos anos 2000, os musicais *jukebox* começam a se popularizar na indústria do entretenimento com suas performances adaptadas a partir do repertório musical de uma determinada banda ou artista, subdividindo-se em adaptações de álbuns conceituais, musicais biográficos e musicais de antologia (Cf. Everett; Laird, 2016, p. 209; Torres, 2022, p. 22). Quanto a sua terminologia, a palavra *jukebox* consiste em uma referência às máquinas de música *jukebox*, aparelhos musicais que tocavam gravações de músicas populares surgidas ao final da década de 1880 e aprimoradas no século XX, sendo utilizadas com frequência em bares, restaurantes e cafés durante as décadas de 1930 a 1950. Com os avanços tecnológicos ao longo do século XX e XXI, esses aparelhos deram lugar à novas tecnologias de áudio, o que fez com que tais aparelhos se tornassem itens colecionáveis, símbolos que evocam certa nostalgia ou associações aos “bons e velhos tempos” tanto em gerações mais antigas como em fãs mais jovens de música.

Por um lado, o conceito atrelado ao musical *jukebox* reflete o fato de que as canções de um certo artista ou banda em que o musical é inspirado, demonstram o quão populares eram suas músicas, o que naturalmente faziam com que seus ouvintes (e consumidores) pagassem para ouvir as gravações no aparelho. Já de outro, há o reconhecimento por parte dos ouvintes quanto ao trabalho criativo desses artistas denominando seus maiores sucessos como clássicos eternos. Dito isso, nota-se que ao usar essas obras da indústria musical como base para a composição do enredo, os criadores do musical visam também estender a vida dessas canções que outrora já foram grandes sucessos em suas épocas e que com o tempo foram perdendo popularidade. Antes de terem ganhado relevância no início do terceiro milênio, já haviam registros desse tipo de subgênero ao longo das últimas décadas do século XX e em termos de estrutura, seu formato inicial era voltado para públicos menores com um caráter mais intimista, o que podia ser observado no seu elenco de menor porte e na performance dos artistas, caracterizados em um estilo “retrô”, cenários minimalistas a fim de transportar o espectador para épocas em que artistas excepcionais viveram e trabalharam, como *Ain't Misbehaving*

(1977) e *Five Guys Named Moe* (1992), ambos baseados nas canções de Fats Waller e Louis Jordan respectivamente.

Apesar de que a proposta inicial fosse idealizada para produções de menor porte, isso não impediu que produções mais elaboradas começassem a se destacar dentro dessa primeira leva de musicais *jukebox*. Nesse caso em específico, obras como *Bubblin Brown Sugar* (1976) e *Sophisticated Ladies* (1981) contavam com um elenco maior, alto custo para a construção de seus cenários e coreografias dirigidas por coreógrafos renomados do meio artístico. Um traço distintivo dessas obras era o fortalecimento do enredo dentro do musical, o que levou obras como *Bubblin Brown Sugar* (1976) e *Blondie* (2000) a estarem até hoje em cartaz. Quanto ao segundo grupo de musicais dentro do subgênero *jukebox*, ele costuma ser formado por obras inspiradas em shows de bandas famosas, vide *Beatlemania* (1977) e *Rain* (2010), ambos baseados nas performances dos Beatles. Além disso, alguns musicais dessa leva também possuem caráter biográfico, como é o caso do musical *The Boy from Oz* (2003), cujo enredo trata sobre a trajetória do músico australiano Peter Allen.

É importante ressaltar também que as primeiras décadas do ano 2000 foram marcadas pelos musicais de antologia, que se destacam por terem um enredo próprio inspirado e não serem baseados em um álbum específico, mas por várias canções da discografia de uma banda, o que faz com que esses musicais funcionem como uma espécie de antologia musical. Um dos exemplos de caso, citado por Monde (2012, p. 1278), é o musical *Mamma Mia!* (2001) escrito por Catherine Johnson que selecionou uma série de canções de sucesso do grupo sueco ABBA para a composição da peça cujo enredo conta a história de Sophie, uma jovem que busca descobrir quem é seu verdadeiro pai antes do seu casamento para que pudesse levá-la ao altar. Apesar de não saber quem de fato é seu genitor, a jovem convida três possíveis candidatos, ou seja, os três ex-namorados de sua mãe na juventude. Após sua recepção positiva pelo público, a peça foi traduzida para mais de dez idiomas e foi adaptada para o cinema em 2008, contando com as performances de atores renomados como Meryl Streep, Amanda Seyfried, Colin Firth, Stellan Skarsgard e Pierce Brosnan.

Em relação ao caso de *Hadestown*, encontramos algumas particularidades que de certa forma geram dúvidas acerca de sua classificação: embora as canções da versão oficial sejam oriundas do álbum conceitual lançado em 2010 — o que de certa forma colocaria *Hadestown* na categoria dos musicais *jukebox* — outros elementos apontam o contrário. O primeiro deles é o fato de sua performance ser anterior ao lançamento do álbum, tendo em vista que a fonte de inspiração para o processo criativo dos musicais desse estilo parte da premissa de que os personagens (e o seu enredo) devem se adequar às canções preexistentes de uma banda/artista.

Outro elemento que também põe em dúvida essa classificação seria o fato de que sua estrutura é típica de musicais *sung-through*, por haver poucos trechos recitativos. Em termos de conteúdo, a obra de Mitchell se encaixa na classificação de musicais conceituais justamente por ter um foco maior em críticas sociais do que em seu aspecto comercial.

Atualmente, o teatro musical ainda se encontra em uma relativa fase de prosperidade, porém, seu futuro é incerto já que, como pontua Hillman-McCord (2017, p. 2-3), esta modalidade teatral em questão se espelha em relação à sociedade, reagindo às mudanças do momento presente em que está situado. No que diz respeito aos avanços tecnológicos, essa reação não seria diferente: desde os seus primórdios na indústria do entretenimento, justapondo-se com a adoção da energia elétrica até o crescimento do marketing feito em redes sociais, essa forma de se fazer teatro vem sendo constantemente impactada pelos avanços tecnológicos, especialmente pela revolução digital. A partir dessa virada tecnológica, percebemos uma alteração na forma em que os musicais são produzidos, divulgados, ensinados e admirados, tornando-se temas não só de resenhas críticas como também oferecendo novas possibilidades de se enxergar essa modalidade de teatro e a recepção da arte na era digital. Nesse contexto, as redes sociais tais como o YouTube ou TikTok podem ser citados como exemplos relevantes por disponibilizarem “gravações de palco”, que são filmagens não profissionais feitas a partir dos *smartphones* de membros da plateia, a fim de democratizar o acesso à comunidade de fãs ou divulgar o musical de forma não oficial.

Esta primeira seção teve como objetivo abordar de forma cronológica o surgimento do teatro musical na Broadway, suas influências externas, eventos históricos que se refletiram na composição das obras e as estreias de diversos espetáculos que foram fundamentais para o amadurecimento dessa modalidade teatral. Na próxima seção, serão discutidos temas que estão presentes na peça *Hadestown*, escolhido como o *corpus* para a tradução proposta neste trabalho.

1.2 TEMÁTICAS RECORRENTES DENTRO DE *HADESTOWN*

O objetivo desta seção é discutir sobre as temáticas presentes em *Hadestown*, que são as mudanças climáticas, o *Dust Bowl*, a Grande Depressão e os refugiados que serviram de base para a constituição da obra e seus personagens. Para isso, serão tecidos comentários sobre elementos que fazem parte da peça, como o cenário, o enredo, caracterização das personagens.

Ao analisarmos a construção do enredo de *Hadestown*, é possível notar referências a eventos históricos dentro do contexto em que os personagens estão inseridos na peça. Uma dessas referências está ligada às influências da Grande Depressão, um período de grande

recessão econômica na história dos EUA e que teve repercussões mundiais. Os Estados Unidos foram o epicentro desse evento, iniciado em 1929 com o *crash* da bolsa de valores de Nova York e que se estendeu principalmente durante a década de 1930, sendo considerada a mais longa, profunda e generalizada crise econômica do século XX (Neves, 2020, p. 186-185).

Outro fator que contribuiu simultaneamente para o agravamento da crise econômica foi o fenômeno climático conhecido como *Dust Bowl*, que ocasionou secas e tempestades de areia pelo país durante a década de 1930. Segundo Holleman (2016, p. 5), o termo é usado para se referir a um período da história estadunidense, a uma região geográfica (*The Great Plains* ou As Grandes Planícies) e a um desastre ecológico. Dependendo da perspectiva, esse fenômeno pode ser apresentado como sendo um desastre ecológico provocado pelo homem, natural ou um misto dos dois.

À vista disso, de acordo com NDMC — sigla em inglês para o Centro Nacional de Mitigação das Secas — da Universidade de Nebraska, uma das consequências mais lembradas desse período é o efeito direto da seca no setor agrícola do país: plantações sofreram enormes prejuízos pela estiagem, temperaturas elevadas, ventos fortes, infestações de insetos e principalmente tempestades de poeira (National Drought Mitigation Center, 2022, n.p).

Consequentemente, a recessão agrícola também provocou o fechamento de bancos, danos comerciais, além de taxas altas de desemprego que acabaram por ocasionar dificuldades que se refletiram no físico e emocional da população durante o período da Grande Depressão. Nesse caso, agricultores menores foram os mais afetados pelo quadro:

Quando a economia nacional entrou em declínio no final da década de 1920 devido à Grande Depressão, a agricultura foi ainda mais afetada negativamente. Além disso, uma safra recorde de trigo em 1931 fez com que os preços das colheitas caíssem ainda mais. Esses preços mais baixos significavam que os agricultores precisavam cultivar mais áreas, incluindo terras agrícolas mais pobres, ou mudar as variedades de culturas para produzir grãos suficientes para atender aos requisitos de equipamentos e pagamentos agrícolas.¹²

No plano socioeconômico, as regiões oeste, sul e meio oeste dos EUA eram fortemente rurais, enquanto a região nordeste do país era menos campestre. Logo, a atividade agrícola era a maior fonte de renda para muitos estados dessas regiões que se situavam abaixo do norte do

¹² *When the national economy went into decline in the late 1920s because of the Great Depression, agriculture was even more adversely affected. In addition, a record wheat crop in 1931 sent crop prices even lower. These lower prices meant that farmers needed to cultivate more acreage, including poorer farmlands, or change crop varieties to produce enough grain to meet their required equipment and farm payments. [...]* (National Drought Mitigation Center, 2022, n.p-tradução nossa)

país. Nesses estados sulistas e do meio-oeste, as mudanças climáticas tiveram um impacto significativo na economia rural (Gutmann et al., 2016, p. 711-712).

Como resultado, as regiões afetadas começaram a experimentar uma série de êxodos para as regiões menos afetadas, tais como a Califórnia, o que resultou na queda de 20% da taxa populacional nas regiões atingidas pelo *Dust Bowl*. Essa problemática interna gerou sentimentos anti-migratórios e xenofóbicos entre seus cidadãos, conforme os pesquisadores Long e Siu (2018, p.1002-1003) descrevem:

[...] Esse deslocamento gerou muita preocupação e raiva pública nos locais que receberam a "maré de migração (...) que varria o país" (...), e deu origem a termos pejorativos como "Okies" e "refugiados do Dust Bowl". É possível que o exemplo mais vívido seja o da polícia de Los Angeles enviando policiais para patrulhar as fronteiras da Califórnia a fim de conter a imigração. Certamente, o "problema transitório" tinha um escopo mais geral, devido à falta de emprego criada pela Grande Depressão¹³

As migrações decorrentes do *Dust Bowl* continuaram sendo motivo de grande preocupação tanto para o povo quanto para o governo dos EUA. Como consequência, em 1940, foi instaurado um comitê restrito para averiguar as causas das migrações interestaduais e de vítimas destituídas¹⁴. A partir deste episódio climático, o *Dust Bowl* converteu-se em uma espécie de “mito estadunidense”, permeando o imaginário da cultura popular do país, especialmente na literatura, arte e na música.

No campo literário, a obra de Steinbeck, *The Grapes of Wrath* (*As Vinhas da Ira*), retrata a mudança da família Joad para o estado da Califórnia a fim de fugir da seca e da miséria causados pelo *Dust Bowl*; já na arte da fotografia, temos o trabalho de Dorothea Lange, que se ocupou em documentar as vítimas e as regiões afetadas para a Administração da Segurança Agrícola (*FSA* em inglês). No campo musical, as canções folk de Woody Guthrie evocavam os sentimentos e a dureza dos migrantes em seu álbum conceitual *Dust Bowl Ballads* (1940); enquanto no cinema, Pare Lorentz dirigia seu documentário intitulado *The Plow That Broke the Plains* (1936) relatando as condições dos atingidos e as causas do desastre ecológico no país.

A partir do que foi exposto anteriormente, nota-se o uso desse episódio climático como pano de fundo para a obra de Mitchell: no que tange ao cenário, as tonalidades presentes na

¹³ This displacement led to much public hand-wringing and anger in places receiving the “tide of migration ... sweeping over the country” (...), and gave rise to derogatory terms such as “Okies” and “Dust Bowl refugees.” Perhaps the most vivid example is that of the Los Angeles Police sending officers to patrol the California borders to stem the immigration. Certainly, the “transient problem” was more general in scope, due to the joblessness created by the Great Depression- (Long; Siu, 2018, p. 1002- 1003- tradução nossa)

¹⁴ Ibid, 2018, p.1003

peça variam em tons de marrom e vermelho, conferindo um aspecto empoeirado e enferrujado. Essa paleta de cores também é refletida no figurino de Eurídice, Orfeu e do coro de trabalhadores que apresentam semelhanças com os registros fotográficos de Lange. Em "Any Way the Wind Blows", temos essa alusão ao *Dust Bowl*: o número se inicia com as vozes de fundo das Moiras e com a narração de Hermes acerca das condições de vida da jovem Eurídice, que se assemelha a uma retirante em constante fuga da fome e do frio que assola a superfície, tal qual a situação dos habitantes afetados pelo desastre climático.

Posto isso, o cenário de Hadestown evoca a memória coletiva estadunidense acerca desse fenômeno climático que impactou a sociedade da época como um todo. Como pode ser verificado, a figura da jovem ninfa Eurídice é uma alusão aos migrantes da época, tanto que é descrita pelas Moiras como alguém que veio da “barriga de uma nuvem de poeira” na versão Off-Broadway estreada em 2016 (Cf. Smith, 2023, p. 4).¹⁵

Em se tratando de mudanças climáticas, o que não deve ser negado é o fator colonial (e expansionista) da agricultura nas Grandes Planícies, o que contribuiu para o agravamento da situação além do crescimento industrial. Um dos conflitos apresentados na adaptação é a industrialização contra a natureza, o que é personificado nas figuras de Hades e Perséfone, respectivamente. Perséfone é conhecida por ser também a deusa da fertilidade e da primavera, algo indicado pelas cores associadas à deusa, como o verde e as flores coloridas de seu figurino, enquanto ela permanece no mundo dos mortais, destacando-se em meio ao cenário enferrujado da peça. Em uma matéria para a revista *Playbill* após o lançamento da peça para a Broadway, Michael Krass (o responsável pelos figurinos do musical) concedeu uma entrevista para Fierberg (2019, n.p) explicando como os trajes corroboram essa simbologia:

Em todas as versões deste traje, Perséfone (nossa eterna Amber Gray) esteve sempre neste tom de verde. Ela é a primavera e o verão quando começamos e a que traz vida, energia e esperança para o mundo além daqueles que se encontram no bar, mas o vestido sempre mudava conforme o mundo de *Hadestown* era desenvolvido. Houve uma ocasião no Canadá em que experimentamos uma espécie de traje grego com um corpete metálico de vinhas por fora. Então, nas prévias, a Rachel [Chavkin] aproximou-se de mim e disse: "Hum, acho que ela é a Dolly Parton", e o nosso mundo se abriu para permitir a entrada da energia divertida de Perséfone. Essa mesma ideia deu origem a um bar e a Hades como um bandido.¹⁶

¹⁵ O trecho “*The belly of a bowl of dust.*” feito para a Off-Broadway está disponível no álbum “*xoa*” (2014), cantado por Mitchell, nas plataformas de streaming como o *Spotify*.

¹⁶ “[...] In every iteration of this costume, Persephone (always Amber Gray) has been in this shade of green. She is spring and summer as we begin, and brings life and energy and hope to the world and to those we meet in the bar. But the dress has changed as we developed the world of *Hadestown*. There was a point in Canada where we tried a Grecian gown of sorts, with a metallic corset of vines worn on the outside. Then, in previews, Rachel sidled up to me and said “Um, I think she’s Dolly Parton,” and our world cracked open to allow the fun and even trashy

Em contrapartida, seu marido é retratado em cores mais escuras, vestindo um terno de riscas de giz com fundo preto, um forte contraste que demarca a posição e o poder que Hades possui dentro do contexto: um deus que governa Hadestown com mãos de ferro, autocrático, capitalista, industrial e um gângster controlador. A inspiração utilizada para compor o figurino de Hades remonta aos trajes usados no período da Grande Depressão pelo político Huey Pierce Long (1893-1985), governador da Louisiana, conhecido por ser um populista e demagogo cujo traquejo com as massas e a simpatia pelos menos privilegiados serviam como estratégias para afastar os holofotes dos seus métodos impiedosamente autocráticos na política, usando a intimidação quando fosse necessário (Cf. Fierberg, 2019, n.p; Britannica, 2024, n.p).

Assim como Long, Hades também se utiliza de artifícios demagógicos a fim de controlar os cidadãos de Hadestown e atrair cada vez mais mão de obra barata para seu império industrial. Seus métodos de manipulação com a intenção de ludibriar os mortais para seus domínios consistem, conforme observado por Jenkins (2021), em “(...) divulgar para o mundo da superfície a visão de sua cidade como uma utopia de classe alta, onde todas as necessidades são atendidas (particularmente abrigo e comida) e todos são agraciados” (p. 274-275)¹⁷. Através dessa artimanha, Hades convence Eurídice de que em Hadestown ela terá sua tão sonhada segurança ao invés de se expor às dificuldades da superfície com Orfeu.

No plano político, Hades consegue manipular os trabalhadores através de seu populismo paternalista, chamando seus trabalhadores de “Meus filhos”¹⁸ em “Why We Build The Wall”, alegando que o muro que cerca Hadestown os protege de um inimigo comum: a pobreza que vem da superfície representada por aqueles que não aceitam se submeter ao seu jugo. De acordo com Amorín Triana (2022, p. 25) e Jędrzejko (2018, p. 9), o mecanismo de manipulação de Hades consiste em um jogo de perguntas em que as respostas dos trabalhadores começam com outra repetição do que foi perguntado e à medida em que a canção vai se

energy of Persephone to enter. That idea gave birth to the idea of a bar, of Hades as a thug. [...] (Fierberg, 2019, n.p- tradução nossa)

¹⁷ *[...] to broadcast to the upper world a vision of his town as an upper-class utopia, where all needs are met (particularly shelter and food), and everybody is blessed. [...]* (Jenkins, 2021, p.274-275- tradução nossa)

¹⁸ As origens desse termo em específico, antes da estreia da adaptação, remontam ao tempo da criadora como universitária em mobilidade estudantil, ou seja, durante seu intercâmbio na cidade do Cairo, Egito. Uma das inspirações para a frase “Meus filhos, meus filhos” veio de uma aula de literatura árabe em que a professora de Mitchell (2020, p. 124) lembrava os tempos do presidente populista Gamal Abdel Nasser em contraste com o governo autoritário de Hosni Mubarak, que se referia ao povo como “Meus filhos”.

desenvolvendo, as perguntas tornam-se cada vez mais extensas, como se fosse uma canção e suas estruturas cada vez mais repetitivas, consequentemente fazendo com que os operários repitam sem se importar, sem questionar o porquê estão respondendo automaticamente.

Mesmo que a construção do personagem remonte à época em George W. Bush ter assumido o cargo no período conhecido como “Guerra ao Terror” após os ataques do 11/09, a retórica de Hades também foi comparada com a de Donald J. Trump em 2016, cuja a promessa de campanha consistia na construção de um muro na fronteira com o México, a fim de barrar a entrada de refugiados e imigrantes ilegais que “ousassem” perturbar a ordem e roubar o trabalho dos estadunidenses. Em outras palavras, todos aqueles que representam uma ameaça aos valores capitalistas do país (Goluža, 2021, p. 20; Jenkins, 2021, p.278; Healy, 2019, n.p).

Isso de certa forma demonstra como há uma tendência à autocracia por parte de líderes conservadores nos EUA, ponto esse que seria criticado, conjuntamente, com o capitalismo. A atitude autocrática de Hades está intimamente ligada ao seu posicionamento ideológico que na segundo Jenkins (2021, p. 280), é a idealização, ou seja,

[...] é a fantasia de Hades (e a posição ideológica) de que o trabalho é seu próprio mérito: emprego/emprego e a vida são indivisíveis. Através do trabalho e da construção, nós mantemos a divisão daqueles que possuem e dos que não possuem: o trabalho determina o status que determina o valor de uma vida.¹⁹

Assim, nota-se que Hades é representado como um personagem com nuances e camadas, conferindo certa complexidade ao seu caráter dentro do musical e não sendo apenas um vilão de caráter unidimensional, mas um personagem complexo que possui valores que representam um grupo social e político da sociedade. O embate entre Hades e Orfeu no Ato II é um exemplo dessa oposição de valores, com Hades representando o status dessas forças conservadoras que tentam a todo custo deslegitimar a mudança e a quebra dessa ideologia vigente, como é representado pelo personagem de Orfeu.

Esta seção abordou temáticas presentes em *Hadestown*, como as referências ao período histórico da Grande Depressão, os efeitos do *Dust Bowl*, além dos impactos culturais no imaginário estadunidense, a crítica ao capitalismo refletida em Perséfone e Hades e os mecanismos de manipulação presentes no discurso do marido de Perséfone. Diante disso, o

¹⁹ [...] it is Hades's fantasy (and ideological position) that labor is its own reward: labor/labor and life are indivisible. Through working and building, we maintain the division between the haves and the have-nots: labor determines status, which determines the worth of a life. [...] (Jenkins, 2021 p. 280-tradução nossa)

próximo capítulo trará reflexões teóricas sobre os conceitos de tradução e adaptação, além de sua interdependência, a prática da tradução para o teatro e a tarefa do tradutor com base nas ideias de Diniz (1994; 1998; 2003), Jakobson (2021), Plaza (2003), Eco (2011), Nord (2005, 2018), Snell-Hornby (2007) e Hutcheon (2011).

1.3 COMENTÁRIOS SOBRE OS TEXTOS DE PARTIDA: UMA VARREDURA DE POSSÍVEIS FONTES QUE INFLUENCIARAM A ADAPTAÇÃO

Esta seção irá tratar sobre o princípio do amortecimento, proposto por Esteves (2014, p. 281), aplicado ao contexto de *Hadestown* quanto ao estupro originalmente sofrido por Perséfone nas fontes antigas do mito. Será abordado também o mito de Eurídice e Orfeu, que também se faz de suma importância para o musical como um todo, além da vulnerabilidade de Eurídice. Nesse sentido, buscaremos apontar indícios sobre quais fontes e outras adaptações contribuíram como materiais para o processo criativo da obra de Mitchell (2019, 2020). Nossos pressupostos teóricos estarão embasados em Hinds (2019), Kamil (2020), Mason (2022), Kümmerling-Meibauer (2016) e McCarter (2022) a fim de corroborar a nossa análise.

Antes de darmos sequência ao argumento, é necessário que sejam feitos comentários sobre as fontes da Antiguidade que contribuíram como texto de partida para a adaptação, ou seja, o musical. É importante frisar que *Hadestown* se baseia em uma vasta e diversa seleção de fontes que inspiraram a representação dos mitos de Orfeu e Eurídice, além do mito sobre o rapto de Perséfone. A fim de se ter uma ideia acerca dessa amplitude, são mais de dois milênios de representações visuais e literárias sobre essas figuras mitológicas, isso nos revela o potencial notável para múltiplos significados e referências intertextuais através da interconexão dos mitos com estruturas narrativas e temáticas modernas, que contribuem para complexidade das adaptações ao lidar com a Antiguidade Clássica (Cf. Mason, 2022, p. 8; Kümmerling-Meibauer, 2016, p. 306). O principal desafio para este estudo é se de fato Mitchell (2019; 2020), em meio a essa diversidade de fontes e adaptações, fez uso de alguma delas ou apenas o senso comum que se tem desses mitos na cultura popular.

Durante a varredura por indícios de fontes que serviram de inspiração, nos deparamos com uma entrevista datada de 2022 para a *Behind The Scenes Magazine*, em que Mitchell e Chavkin respondem alternadamente uma série de perguntas acerca da produção de *Hadestown*. A primeira pergunta da entrevistadora e a resposta dada pela criadora, forneceram pequenos indícios sobre suas inspirações que serviram de fonte para o musical, como expresso abaixo:

Pergunta: Qual foi a inspiração para *Hadestown*?

Anaïs Mitchell: No início da carreira de cantora/compositora, eu estava dirigindo de um show para o outro quando a melodia de “Wait for Me” surgiu de repente. Veio como uma letra de uma canção perdida que descrevia o mito de Eurídice e Orfeu, que era um dos meus favoritos quando criança. Comecei a seguir o fio dentro desse labirinto e acredito que o que mais me inspirou sobre a ideia de recontar essa história foi a ideia de apresentar um Orfeu otimista, criativo e jovem contra o mundo inferior

onde as “regras são regras”. Ao longo de muitos anos de desenvolvimento, identifiquei muitos personagens, mas a primeira vista foi a ideia de um Orfeu que acredita que se ele pudesse escrever algo belo o suficiente, ele poderia amolecer o coração de pedra, mudar a forma que o mundo é, o que para mim foi algo inspirador (Mitchell; Chavkin, 2022, n.p).²⁰

Nessa entrevista, a criadora não deixa claro especificamente quais versões lhe serviram como texto de partida, apenas é expresso que esse mito fez parte de sua infância e que posteriormente ela resolveu buscar mais informações sobre esse tópico já na idade adulta. Recentemente, em um artigo para a revista *Maverick*, a articulista Rebecca Morpeth-Spayne descreve seu encontro com Mitchell ao conversarem acerca das inspirações de *Hadestown* e nos revela um dado curioso sobre as motivações da dramaturga estadunidense:

A primeira vez que Mitchell se deparou com o mito que mais tarde transformaria em musical foi quando criança, “o ‘Book of Greek myths’, ilustrado pelos D’Aulaire”, diz ela. “Recordo-me de ouvir os irmãos Cohen dizerem algo sobre como eles fizeram *E Ai, Meu Irmão, Cadê Você?* (2000) sem nunca terem lido a *Odisseia*... que conseguiram fazer isso pois os mitos gregos, as imagens e as histórias, vivem na cultura e em nossa consciência, quer os estudemos ou não.” (Morpeth-Spayne, 2024, n.p)²¹

A afirmação da criadora do musical vai de encontro com uma das definições de Ítalo Calvino acerca do que é um clássico: uma obra que chega até nós trazendo marcas de leituras anteriores a nossa e os traços deixados na cultura, linguagem ou nos costumes (Calvino, 2017, p.9). Como objeto artístico, os clássicos (antigos e modernos) são o que são por conseguirem transcender, atravessar o espaço e o tempo ao circularem diferentes épocas e sociedades. Essas obras continuam sendo lidas, comentadas e interpretadas, além de servirem como inspiração para adaptações na cultura de chegada que podem muitas vezes vir a se tornarem parte do

²⁰ “[...] **Question: What inspired *Hadestown*?** / **Anaïs Mitchell:** I was just at the beginning of a career as a singer-songwriter and I was driving from one tip gig to another when the melody of “Wait for Me” dropped out of the sky. It came with some long-lost lyrics that seemed to describe the Orpheus & Eurydice myth, which had been a favorite of mine as a kid. I started to follow the thread into the labyrinth and I think what inspired me most about retelling that story was the idea of pitting young, creative, optimistic Orpheus against an underworld where “the rules are the rules.” Over many years of development, I’ve identified with many different characters. But at first it was the idea of Orpheus, who believes if he could just write something beautiful enough, he could move the heart of stone, he could change the way the world is—that was inspiring to me. [...]” (Mitchell, Chavkin, 2022, n.p- tradução nossa)

²¹ “[...] The first time Mitchell met the myth she would later transform was as a child, “the illustrated D’Aulaire’s ‘Book of Greek Myths’”, she says, “I remember hearing the Cohen brothers say something about how they’d made ‘O Brother, Where Art Thou?’ without ever once reading the *Odyssey*... that they were able to do it because the Greek myths, the images, the stories, live in the culture and in our consciousness whether we study them or not.” [...]” (Morpeth-Spayne, 2024, n.p- tradução nossa)

cânone literário, como pode ser verificado no livro infantil que serviu como um gatilho introdutório para Mitchell no desenvolvimento de sua peça.

O caso do livro ilustrado do casal Ingri e Edgar Parin D'Aulaire, que Anaïs Mitchell menciona é pertencente a um gênero literário conhecido como *myth books* (“livros de mitologia”) nos EUA. Essas obras são adaptações que fazem uma compilação dos mitos da Antiguidade Clássica com o objetivo de introduzi-los aos jovens leitores de uma forma acessível. As evidências acerca dessas adaptações datam a partir da segunda metade do século XIX, tendo como um dos seus principais precursores o escritor Nathaniel Hawthorne, ao publicar duas antologias *A Wonder Book for Boys and Girls* (1851) e *Tanglewood Tales* (1853), adaptadas a partir do dicionário de Charles Anthon²² sobre tópicos relacionados à Antiguidade. As obras de Hawthorne obtiveram uma recepção positiva para época, sendo constantemente publicada, comercializada em várias edições e ilustrada por artistas da época como Walter Crane, William Russell Flint, Maxfield Parrish, Willy Pogany, Howard Pyle, Arthur Rackham, Gustav Tenggren e Milo Winter. Com o passar do tempo, novos livros sobre mitologia voltados para o público infantojuvenil começaram a ser publicados ao longo do século XX, como *Mythology* (1940), de Edith Hamilton, e o livro anteriormente mencionado de autoria dos D'Aulaire (Murnaghan, 2011, p. 340).

A fim de se compreender um pouco mais dessa antologia ilustrada, o *D'Aulaires Book of Greek Myths* teve sua primeira edição publicada em 1962, e desde então, tornou-se um clássico da literatura infantojuvenil estadunidense no quesito de adaptações de fontes antigas para esse tipo de público em idade escolar. Segundo a sinopse encontrada no site da editora Penguin Random House (2024, n.p), a obra foi responsável por introduzir gerações de jovens leitores à mitologia grega ao longo das décadas, sendo aclamada por escritores de best-sellers, tais como R. J Palacio, autor de *Extraordinário* (2017), e recebeu críticas positivas em resenhas publicadas pelo jornal The New York Times, além de recomendações no canal do YouTube da rede de rádio NPR (National Public Radio). Em relação à posição que as obras ocupam no universo dos jovens leitores, Murnaghan (2011, p. 344) observa que

²² A obra pode ser encontrada pelo seu título completo que é *A Classical Dictionary: Containing an Account of the Principal Proper Names Mentioned in Ancient Authors, and Intended to Elucidate All the Important Points Connected with the Geography, History, Biography, Mythology, and Fine Arts of the Greeks and Romans Together with an Account of Coins, Weights, and Measures, with Tabular Values of the Same* (1842) em plataformas online como o Internet Archive

Ambos se tornaram mais clássicos e menos populares. Hawthorne é agora, obviamente, um autor “clássico” padrão, mais conhecido por *A Letra Escarlate*, um item básico do currículo de literatura do ensino médio e (com base em pesquisas informais e seletivas) não muito popular entre esse público. Os livros de mitologia também se tornaram clássicos de autoridade. Releituras como a dos D'Aulaire agora podem substituir as veneráveis tradições da cultura antiga em vez de representar uma tentativa de liberdade e modernidade.²³

Desse modo, o fascínio exercido neste público em específico através da mitologia e assuntos relacionados ao campo da História Antiga — Grécia e Roma antiga, por exemplo — vem aumentando consideravelmente no campo da literatura infantojuvenil a nível internacional desde o início do novo milênio, como pontua Kümmerling-Meibauer (2016, p. 291). Isso nos leva ao questionamento sobre como esses jovens e adolescentes ainda consomem esse tipo de conteúdo com foco na mitologia antiga, mesmo que uma parcela considerável nem sempre esteja familiarizada com esses assuntos no ambiente escolar. Uma das possíveis respostas a este questionamento reside nas estratégias utilizadas nessas adaptações, como uma forma de dialogar com o momento presente em que elas estão situadas.

Mesmo que Mitchell admita que seu interesse primário não era exatamente a mitologia em si, durante a leitura do *corpus* para essa tradução foram encontrados indícios que corroboram a ideia de que ela teria feito pesquisas ou revisitado na fase adulta as fontes clássicas relacionadas à mitologia grega e romana. São detalhes específicos dentro do musical que fazem referências aos *Hinos Homéricos*, as *Geórgicas* de Virgílio e as *Metamorfoses* de Ovídio, que foram adaptados ao enredo da peça. Assim, a partir de agora abordaremos em ordem cronológica essas fontes, comparando com trechos da obra e das fontes antigas, que ajudarão a ilustrar análise.

A primeira fonte a ser abordada é *O Hino Homérico à Deméter*, um poema épico que faz parte de uma coleção de trinta e quatro poemas que evocam e celebram os deuses bem como seus atributos. O tema abordado no poema narra o rapto (e o estupro) da deusa Perséfone pelo seu tio Hades e a busca incessante de sua mãe Deméter, deusa da agricultura, pela filha sequestrada. São narrados também os acontecimentos envolvendo Deméter e a criação dos mistérios eleusinos durante sua estadia em Elêusis, disfarçada entre os mortais. O texto deste

²³ “[...] Both have become more classic and less popular. Hawthorne is now of course a standard “classic” author, known best through *The Scarlet Letter*, a staple of the high school literature curriculum and (on the basis of informal and selective research) not especially popular with that audience. Myth books too have become authoritative classics. Retellings like that of the D'Aulaires now may stand in for the venerable traditions of ancient culture rather than representing a bid for freedom and modernity. [...]” (Murnaghan, 2011, p.344- tradução nossa)

hino deriva do papiro Mosquensis, encontrado em 1777 dentro de um estábulo em Moscou, na Rússia, quanto à datação do artefato encontrado, ele é datado do século XV d.C. Já a sua composição, é estimada entre os séculos VI e VII a.C., pois dado os aspectos da narrativa, tais como a linguagem utilizada e ausência de menção sobre Atenas, indicam que sua criação ocorreu antes de Elêusis ser incorporada pela cidade de Atenas. Quanto à sua função e performance, o poema foi composto com o intuito de ser recitado em festivais públicos, religiosos, concursos tradicionais de poesia épica ou durante os Jogos Eleusinos (Carvalho, 2019, p. 45; Rayor, 2014, p. 18-19).

Após essa breve introdução sobre o poema épico dedicado a Deméter, é necessário reforçar que além do mito de Orfeu e Eurídice ser essencial para o enredo da adaptação/tradução intercultural feita por Mitchell, há também evidências que apontam para o trabalho de pesquisa da dramaturga no processo do musical. Um dos primeiros indícios está ligado a Deméter, que apesar de não aparecer como personagem da peça, é apenas referida como “Mãe Natureza”, em “Canto”:

Hades

[...]

Alguém que valorize
Os confortos de uma gaiola dourada
E não voe para longe
Quando a Mãe Natureza chama
Alguém que possa amar esses muros
Que nos protegem e mantém seguros
E pense nelas como meu abraço.

O eufemismo usado para se referir à mãe de Perséfone faz referência a um dos principais atributos da deusa dos cereais: a agricultura. Após sua filha ser sequestrada de forma brutal por Hades, a deusa resolve se afastar dos deuses e da humanidade, tanto que o seu luto é expresso na privação do crescimento das lavouras, das sementes e da colheita, logo, as plantações assim como os animais começam a morrer, ocasionando uma fome severa pela superfície, como é narrado no excerto retirado do poema:

305. Mais terrível ano sobre a terra nutriz
fez aos homens, e também o mais cruel, e à terra nenhuma
semente enviava, pois escondia-a a bem-coroadada Deméter.
Muitos arados curvos em vão os bois arrastavam pelos campos,
e muita cevada branca à terra caiu sem propósito
310. Teria destruído completamente a raça dos homens falantes
de fome dolorosa, e dos prêmios, da gloriosa honra
e dos sacrifícios teria privado os que têm palácios no Olimpo,
se Zeus não tivesse percebido e tramado em seu ânimo. (p.56)

As consequências são tão drásticas a ponto de os humanos começarem a morrer pela escassez de alimentos, o que culmina na diminuição de sacrifícios oferecidos em honra aos deuses, algo que definitivamente não passa despercebido por Zeus, que ordena a volta da jovem para a sua mãe. Assim, Perséfone é devolvida à superfície, mas, por ter consumido dos frutos do mundo dos mortos, é estabelecido de que ela deverá permanecer um terço do ano no mundo dos mortos junto ao sequestrador (e agora marido) enquanto que o restante passaria junto de sua mãe e dos outros deuses, estabelecendo o ciclo das estações do ano:

445. E à filha prometeram que do ano iria
um terço nas trevas nevoentas passar,
e os outros dois, junto à mãe e aos outros deuses.
Assim falou, e a deusa não desobedeceu ao decreto de Zeus.
Apressada, do alto do Olimpo desceu
450. e foi para o Rário, campo fértil que dava vida
desde o início, mas agora não mais, pois sozinha
a plantação não dava frutos; a cevada branca estava encoberta,
graças aos planos de Deméter de belos tornozelos. Mas logo
estava prestes a crescer alto trigo,
455. chegada a primavera, e os grossos sulcos da terra
pesariam com a colheita que em molhos seria amarrada. (p.66)

Já em *Hadestown*, o luto e a revolta de Deméter são substituídos pela dinâmica conflituosa entre o casal de divindades, uma discordância causada pela possessividade e projeto industrial agressivo de Hades ao qual Perséfone discorda. Esse embate entre o casal culmina em mudanças climáticas que são sentidas pelos mortais, conforme expresso pela deusa no ATO I:

Perséfone

A cada ano está piorando
Hadestown, inferno na terra!
Acha que fico impressionada
Com esta necrópole de néon?
Meu amor, o que você virou?
Carros de carvão e tambores de óleo
Paredes de armazém e pisos de fábrica
Não te reconheço mais
Enquanto isso, lá em cima
A colheita morre e o povo sofre
Oceanos sobem e transbordam
Não é certo e não é natural

Outro detalhe que difere da versão grega é o amortecimento da relação incestuosa entre tio-sobrinha dentro da adaptação de Mitchell e o aval dado por Zeus ao seu irmão quanto ao rapto, como apontado por Kamil (2020, n.p), já que Hades é duas vezes tio de Perséfone, tanto

da parte de sua mãe quanto de seu pai, Zeus. Após Hélios revelar a uma Deméter furiosa sobre o paradeiro de sua filha, a deusa dos cereais confronta Zeus ao que ele responde que não haveria melhor pretendente que o próprio irmão deles e que por ser governante do mundo dos mortos, seria um marido apropriado para a filha. A respeito da atitude de Zeus em relação ao casamento forçado, Faraone (1999, p. 79-80) aponta o fato de que na Antiguidade há evidências acerca de duas formas de casamento: o casamento tradicional (arranjado pelas famílias e marcado pelo noivado) e o casamento por rapto. As duas formas de união matrimonial se diferenciam pela questão do consentimento público da família da noiva, típicos do casamento tradicional, o que não é tão presente no casamento por rapto, que costuma ser bastante violento. Esta modalidade de matrimônio era realizada na maior parte das vezes com o objetivo de esconder uma gravidez ou mesmo pular etapas típicas do processo matrimonial, por exemplo, o dote da noiva. Segundo o autor, com ou sem consentimento, a moça raptada geralmente fingia não ter consentido a fim de manter essa história, principalmente por questões de honra familiares e autopreservação de sua reputação relacionada à castidade. A versão de Perséfone, como explica Faraone (1990, p.238 apud Carvalho, 2019, p. 64), é elaborada com o objetivo de preservar sua reputação, pois em sua condição de vítima de rapto era esperado que ela resistisse ao seu sequestrador perante a violência a que estava sendo submetida.

Tendo em vista que *Hadestown* é uma adaptação, ou seja, uma tradução intercultural, ela oferece uma revisão do mito a fim de destacar como as ideias contemporâneas de moralidade devem funcionar. Com certa frequência, essas adaptações são apresentadas como sendo a história “verdadeira”, enquanto que o texto de partida seria uma falsa história que na realidade precisaria ser corrigida. Essa estratégia utilizada em *Hadestown* é conhecida como “amortecimento”, proveniente das famílias dos atos de tradução que são grupos de estratégias utilizadas como uma forma de amortecer o incesto a fim de tornar os personagens mais palatáveis ao público de chegada, atenuando termos ou ações que possam ser motivo de polêmica, como o casamento de Hades e Perséfone retratado na adaptação (texto de chegada), que originalmente, foi arranjado por Zeus sem o consentimento de Deméter e de sua filha (Hale; Riverlea; 2022, p. 63; Esteves; 2014, p. 281).

Em se tratando de escolhas amortecedoras, podemos citar as circunstâncias da causa da morte de Eurídice, que estão registradas tanto no Livro IV das *Geórgicas* de Virgílio bem como no Livro X das *Metamorfoses* de Ovídio. As *Geórgicas* foram compostas entre os anos 36 a.C. e 29 a.C., situando-se no meio da carreira do poeta romano e seu título em latim é tradicionalmente apresentado como *Georgicon* ou *Georgicon libri* — livros de agricultura — que deriva da palavra grega *georgos* (agricultor). Apesar de seu teor didático, a obra de Virgílio

não possui a proposta de servir como um manual comum de agricultura e sim, de vincular uma série de ideias e mensagens, que são em sua maioria de caráter político e filosófico, voltadas para leitores cultos e eruditos. Um exemplo disso é o Livro IV, que trata da morte de Eurídice e a descida de Orfeu aos domínios do submundo para resgatar sua esposa, intercalando com instruções sobre o cultivo de abelhas, a apicultura.

O leitor é introduzido a Aristeu, um apicultor que perde seu enxame e busca o conselho de sua mãe, Cirene, que o orienta a procurar Proteu — divindade marítima responsável por guardar os rebanhos de Netuno — que era avesso a qualquer tipo de interação. A estratégia utilizada por Aristeu para que o velho adivinho fornecesse as respostas necessárias era amarrá-lo durante o sono, de forma que ele fosse impedido de se metamorfosear e fugir, permanecendo em sua forma original.

Após ser capturado, o apicultor indaga sobre a origem da maldição que acometeu suas abelhas, ao que Proteu responde intercalando com o mito de Orfeu e Eurídice, como expresso na tradução feita por Santos (2020):

“És perseguido decerto pela fúria de um nume;
grave crime tu expias: suscita Orfeu miserando,
455 sem que mereças, este castigo, e o Fado o permite;
enfureceu-se demais por ter perdido sua esposa.
Ela, enquanto fugia de ti ao longo do rio,
não reparou, moritura, uma enorme serpente
ante seus pés, jazendo entre as ervas altas da margem.
460 Logo as Dríades, suas irmãs, encheram de gritos
as elevadas montanhas, choraram as Trácias cimeiras,
os alcantis do Pangeu, a terra Mavórcia de Reso,
todos os Getas, o rio Hebro e a princesa Orítia.
Para aplacar o amor doloroso, Orfeu, com sua lira,
465 só te cantava, esposa querida, na praia deserta,
só te cantava, ao nascente e ao poente, só te cantava...(p.135)

Na versão virgiliana, Aristeu tenta violar Eurídice no dia de seu casamento e a jovem ninfa foge do apicultor, porém é picada por uma serpente em sua fuga, o que ocasiona sua morte. O adivinho aponta que, ao atentar contra a integridade da mulher de Orfeu resultando em sua morte, o apicultor foi responsável por atrair a fúria das ninfas, que segundo Silva (2019, p.17), corresponde a um rompimento do equilíbrio entre o mundo dos deuses e mortais. Em *Hadestown*, temos alusões a esse episódio, quando Eurídice decide aceitar a oferta misteriosa de Hades, a fim de fugir da pobreza da superfície:

Hermes
Passarinho contra cascavel ...
Moiras

Humm...
Eurídice
 O que é isso?
Hermes
 Eurídice era uma moça com fome
Moiras
 Humm...
Hades
 Sua passagem
Hermes
 E Hades lhe deu uma escolha
Moiras
 Humm-Hummm-Hummm
Hermes
 Uma passagem para o mundo inferior

A figura do pássaro e da serpente, no caso, a cascavel, que é conhecida por sua peçonha, além de aludir à cena em que Eurídice é morta em decorrência da picada venenosa, há também o contraste entre “vulnerabilidade x poder” através da imagem do pássaro, que corresponde à jovem ninfa contra o poder nocivo de Hades, representado na figura da serpente. Sentindo-se abandonada por Orfeu, quase à beira da morte por inanição, Eurídice recebe uma proposta de Hades para ir para o Mundo Inferior, contanto que trabalhe para ele. A jovem sonha em ter uma vida livre de preocupações sobre o que comer e onde se abrigar, mas ao mesmo tempo há angústia em deixar o amado. Eurídice, por fim, toma a decisão de aceitar ir para Hadestown, porém, essa escolha não se caracteriza como um ato empoderador, mas sim, uma atitude de desespero deturpado pela manipulação experiente de Hades (Amorín Triana, 2022, p. 20).

A “morte” de Eurídice é simbólica, pois entre morrer em decorrência da fome e aceitar uma proposta de um desconhecido, Eurídice opta pela segunda opção que culmina em sua descida ao submundo e a venda de sua alma à Hades, assim como Fausto que estabelece com Satã e seu intermediário, Mefistófeles, uma relação que ao mesmo tempo pode proporcionar a realização dos seus desejos mundanos e também daqueles que transcendem este mundo. Um pacto, segundo Monteiro (2020, p. 20), gera ambiguidade e incerteza, pois ao mesmo tempo que o pacto libera — no caso de Eurídice, a liberta da fome, do frio e da pobreza — ele também aprisiona, já que não há mais a possibilidade de volta ou de quebra de cláusulas, pois torna-se escrava das condições violentas de exploração impostas por Hades.

Ao desembarcar em Hadestown e assinar o contrato, a jovem percebe que suas expectativas são quebradas: por mais que nesse novo mundo não haja suas antigas inquietações, ela não tem mais nada a oferecer, já que lhe arrancaram o que tinha de mais precioso, ou seja, sua identidade (o que inclui suas memórias) e seu poder de escolha. Seus sonhos foram

destruídos por Hades — que se aproximou dela com intenções escusas — e ludibriada a assinar um contrato, pensando em ter uma vida confortável, mas ao invés disso, tudo o que obteve foi um acordo em que ela está em plena desvantagem.

A natureza violenta de Hades não se restringe apenas aos trabalhadores de sua cidade industrial, mas até a própria Perséfone que também têm sua liberdade cerceada pelo marido, que tomado por um ciúme possessivo, passa a buscar sua esposa cada vez mais cedo, impossibilitando que a deusa consiga realizar de maneira efetiva seu trabalho provedor para com os mortais. No trecho abaixo contido em “Way Down Hadestown”, a personagem protesta com indignação pela chegada antecipada de seu marido, que não respeita o tempo estipulado para as estações da superfície:

Pérséfone

Nem deu seis meses direito!

Moiras

Melhor pegar suas coisas

Acho que está na hora de ir...

O trecho acima faz uma referência à obra *Metamorfoses*, do poeta romano Ovídio, escrita no século 8 d.C., mais especificamente ao Livro V em que se narra o estupro de Proserpina (Perséfone) pelo seu tio Plutão (Hades) e a divisão das estações do ano. Enquanto estava no mundo inferior, a jovem comeu sete sementes de romã em seu cativeiro e o fato de ter consumido o alimento do mundo dos mortos, passou a ligá-la eternamente àquele domínio, como pode ser verificado no trecho abaixo que foi traduzido por McCarter (2022) — em sua tradução do latim para a língua inglesa — e que (re)traduziremos aqui para a língua portuguesa:

Ainda que Ceres planeje libertar sua filha,
o destino não permitirá que ela o faça, pois a virgem quebrou
seu jejum. Enquanto vagava, em sua inocência, entre os pomares
cultivados, ela arrancou uma romã escarlate
de um galho encurvado e pôs em sua boca 575
as sete sementes que havia colhido de sua polpa branca.
Somente Ascálafo havia visto isso. (p.200)²⁴

Na versão ovidiana, Proserpina consome as sementes de romã em seu cativeiro, mas quando retorna à superfície por ordens de seu pai, ela é denunciada por um dos habitantes do

²⁴ “[...] *Though Ceres plans to free her daughter,/ the fates won’t let her since the virgin ended/ her fast. In innocence, while roaming planted/ orchards, she’d plucked a scarlet pomegranate/ from a curved bough and pressed into her mouth/ the seven seeds she’d picked from its white flesh. /Only Ascalaphus had seen this. [...] (p. 200-tradução nossa)*

mundo inferior, Ascaláfo, que havia presenciado a cena e a impede de retornar em definitivo para o mundo da superfície. A fim de remediar a situação entre Ceres e Plutão, Júpiter (Zeus) estabeleceu que Proserpina deveria passar metade do ano com sua mãe e outra metade retornaria para junto do marido, que é o seu raptor:

Mas, dividido entre seu irmão e sua irmã
 aflita, Júpiter dividiu o ano em dois.
 A deusa, dividida entre dois reinos, passa seis
 meses com sua mãe e seis meses com seu marido. 605
 De imediato, a mente e o rosto de Ceres parecem
 mudar. Seu semblante, que até Dite²⁵
 podia ver que antes estava abatido, parecia
 florescer, tal como o sol que volta a brilhar 610
 depois que se dissipam as nuvens tempestuosas. (p.201)²⁶

Diferente do que é narrado no poema épico, Micthell amortece o estupro sofrido pela deusa protagonista, inserindo uma falsa ideia de consentimento para o caso de Hades e Perséfone. O amortecimento pode ser verificado em “Epic I”, quando a canção de Orfeu vai se desvelando ao público e Hermes explica ao jovem que a canção que ele está cantando é esquecida no tempo. Na sequência, Orfeu é incentivado por Hermes a continuar cantando e, através de sua canção, sabemos que o casal vivia em relativa harmonia, mas por ser a deusa da primavera, o mundo dos mortais necessitava que Perséfone também estivesse presente com o intuito de que a vegetação voltasse à vida. Hades concordou em deixar Perséfone ir com a condição de que ela passasse metade do ano na superfície e metade do ano com ele em Hadestown:

Orfeu

A moça amava ele e o reino que dividiam
 Mas sem ela lá em cima, nem uma flor crescia
 Então Rei Hades concordou a cada metade do ano
 Com ele lá embaixo ela ficaria
 Mas a outra metade ela caminharia ao sol [...]²⁷

²⁵ Dite é um dos nomes romanos atribuídos a Plutão (Hades), segundo McCarter (2022, p. 572).

²⁶ “[...] But, torn between his brother and his anguished/ sister, Jove split the passing year in two./ The goddess, shared between two realms, spends six/ months with her mother, six months with her spouse./ At once, the mind and face of Ceres seem/ to change. Her countenance, which even Dis/ could see was anguished just before, appeared/ to bloom, as when the sun comes out again/ once it dispels the rain clouds that obscure it.[...]” (p.201-tradução nossa)

²⁷ **Orpheus** 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 [...] (Mitchell, 2020, p. 51-tradução nossa)

Todavia, por mais que, para o público, o número aparente ser somente mais uma canção de amor, o que realmente pode ser percebido acima é o amortecimento da questão do rapto e do estupro sofrido por Perséfone, encontrado na versão ovidiana e nos hinos homéricos. Esses amortecimentos visam tornar essas adaptações, traduções interculturais um pouco mais “palatáveis” ao público-alvo. No caso do musical, o verso “(...) *A moça amava ele e o reino que dividiam* (...)” é um dos inúmeros exemplos dessa estratégia utilizada pela criadora, tendo em vista que a violência sexual é um tema delicado a ser abordado com público e também expõe a natureza problemática em que esse “matrimônio” é baseado, já que originalmente, Perséfone é ludibriada, violada e forçada a se casar com Hades.

Segundo McCarter (2022, p. 24), a questão do estupro sofrido por Perséfone em Ovídio diz respeito a uma dinâmica de poder, vitimização e trauma, em que a mulher deve ser controlada. Um exemplo é a linguagem utilizada por Ovídio para denominar o estupro, que é consistente com as terminologias legais do direito romano em relação à penetração sexual forçada, nas palavras da tradutora. A palavra utilizada é “vis”, relacionada à força violenta, o mais próximo em termos de correspondência para o termo “estupro”, ainda que os significados de “vis” podem abranger uma gama de atos violentos de natureza pública ou privada como

[...] o roubo armado ou rebelião. O estupro sexual era, sem dúvida, um crime, e os estupros que a epopeia apresenta certamente não teriam sido considerados atos normais ou aceitáveis - teriam sido tão horríveis para a mente romana quanto são para a nossa, especialmente porque são regularmente perpetrados contra jovens virgens que, de outra forma, poderiam se casar e ter filhos legítimos. A linguagem de “força” de Ovídio ilustra muito bem como o estupro é essencialmente um abuso de poder, uma conexão que ele se esforça para deixar clara. (McCarter, 2022, p. 24-25)²⁸

No caso do estupro, a situação encontrada tanto nas *Metamorfoses* de Ovídio bem como nas outras duas fontes anteriormente mencionadas neste capítulo, apresentam uma vítima virgem, podendo ser uma menina ou mesmo um menino, que ao ser avistada por alguém mais poderoso que ela, acaba sendo subjugada e estuprada. O que se percebe, segundo McCarter (2022, p.25), é a objetificação da vítima através do olhar do agressor, como acontece com Proserpina, que ao ser vista por seu tio é primeiramente desumanizada e, por consequência,

²⁸ “[...] *such as armed assault or rebellion. Sexual vis was most definitely a crime, and the rapes the epic presents would certainly not have been considered normal or acceptable acts—they would have been as horrific to the Roman mind as they are to ours, especially since they are regularly perpetrated against young virgins who would otherwise have been able to marry and bear legitimate children. Ovid’s language of “force” nicely illustrates how rape is fundamentally an abuse of power, a connection he is at pains to make clear. [...]*” (McCarter, 2022, p. 24-25- tradução nossa).

torna-se um objeto sexual nas mãos do seu abusador. No caso do musical, ao amortecer o estupro disfarçando-o de consentimento, ou seja, retratar a história dos deuses do mundo inferior como um história de amor verdadeiro em que a deusa escolhe seu marido, torna-se algo inquietante bem como paradoxal, pois como expresso por Hinds (2019, n.p), “Quando artistas não abordam temas problemáticos como o abuso sexual contido nos mitos de que fazem uso, eles potencialmente causam danos permanentes, já que sua própria obra se torna parte do corpus daquele mito em específico”.²⁹ Nesse sentido, a tarefa do tradutor/adaptador é abordar de forma responsável essas temáticas de modo a não reforçar ainda mais a violência e o trauma sofrido por vítimas de estupro, uma vez que no caso de *Hadestown*, a adaptação precisa atuar como uma instigação em seu receptor, para que ele revise as fontes antigas de forma crítica.

Este capítulo teve como objetivo fazer uma varredura acerca das fontes clássicas que contribuíram para a criação do musical. Foi também abordada a questão sobre como livros de mitologia, voltados para o público infantojuvenil, podem contribuir para a formação de leitores de fontes clássicas e como a posição desses compêndios servem como uma forma de engajamento para esse tipo de público. Verificou-se durante a análise que tanto Perséfone como Eurídice sofrem as consequências do amortecimento da violência e condutas misóginas perpetradas por parte dos principais protagonistas masculinos da peça, Hades e Orfeu. O próximo capítulo trará considerações finais acerca dos resultados obtidos ao longo desta pesquisa e sobre a tradução proposta neste trabalho.

²⁹ “[...] When artists do not address the problematic themes like sexual abuse in the myths they use, they potentially do lasting damage as their own work becomes part of the corpus on that particular myth. [...]” (Hinds, 2019, n.p- tradução nossa)

2 REFLEXÕES TEÓRICAS SOBRE OS PROCESSOS DE TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO

O presente capítulo irá abordar em sua primeira seção o conceito de tradução apoiado no pensamento de Diniz (1994; 1998; 2003). Em seguida, daremos prosseguimento ao tópico da Tradução Intersemiótica a partir dos pressupostos teóricos de Jakobson (2021), Eco (2011), Eco e Neergard (1998) e Plaza (2003). Para a Teoria da Adaptação, aplicaremos a metodologia proposta por Hutcheon (2011) e Marins e Pardo (2020) acerca dos modos de engajamento em exemplos retirados do musical. A partir da seção 2.2, serão tratados assuntos que dizem respeito à atividade tradutória dos textos para o teatro, a tarefa do tradutor desse gênero e a proposta de uma metodologia colaborativa da tradução ancorados nos pressupostos de Morini (2022), Bassnett (1992, 2003), Snell-Hornby (2007), Veltrusky (2006), Trancón Perez (2004) e Dupont (2017).

2.1 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA, TRADUÇÃO INTERCULTURAL, ADAPTAÇÃO...: VÁRIOS NOMES PARA UM MESMO FENÔMEMO

Uma das definições que podem ser encontradas para o termo “tradução” consiste em ser o ato de transportar, transferir algo que se supõe estar intrinsecamente ligado ao texto, ou seja, um sentido que deve ser transportado de um meio para o outro em busca de uma equivalência. Porém, é válido destacar que as teorias contemporâneas vêm desconstruindo essa aura que permeia o ato de traduzir centrado na fidelidade, já que um texto só existe na medida em que é lido, o que demonstra que não há a possibilidade de um texto com significados prontos, dispostos a serem descobertos pelo leitor e consequentemente transferidos. Ao traduzir um texto, não estamos apenas reformulando a nível linguístico um texto de partida, mas também consiste em um ato de leitura, tendo em vista que cada tradutor possui sua própria bagagem de conhecimento que se diferencia do público que irá receber a tradução (Cf. Diniz, 1998, p. 314).

Ao receber o texto a ser traduzido, o tradutor estará deixando registrada na tradução sua interpretação, sensibilização e compreensão do texto de partida. Nesse sentido, o tradutor também é antes de tudo um leitor e sua leitura implica tanto em perdas quanto compensações no significado, como afirma Diniz (1994, p. 1004):

O tradutor, já definido como leitor antes de ser produtor, também tem sua experiência moldada. Ele tem em vista o espectador com todos os seus condicionadores sociais, mas, simultaneamente, como o criador do interpretante, sofre, também, a influência desses mesmos condicionantes. A tradução situa-se, pois, na interseção, no

entrecruzar desse social partilhado pelo emissor e pelo receptor do novo signo constituído pela tradução.

O ato de traduzir está envolvido em um processo muito mais abrangente, englobando diversos caminhos e não uma via unidirecional, já que o resultado final da tradução gera um texto que faz referências a outros textos, mantendo com eles uma ligação ou os representando de alguma forma. Nas palavras da autora, “(...) é esse tipo de relação que existe entre eles que é o objeto dos estudos de tradução intersemiótica” (Cf. Diniz, 1994, p. 1001).

É interessante pontuar que ao utilizarmos a linguagem, estamos produzindo sentido. Entretanto, também é possível produzir sentidos ou significar através de outras formas, tais como o uso de movimentos corporais, um aceno, ou mesmo através de sinalizações dentro do cotidiano, a produção de um filme, a escrita de um romance, uma peça, poemas, pinturas e dentre outras manifestações artísticas. Essas atividades tidas como semióticas possuem seus sistemas próprios de sentido. Segundo Diniz (1994), elas não “(...) são ‘como linguagens’ em seu meio de expressão, mas procedimentos que permitem especificar seus processos e práticas semióticas distintivas” (p.1001).

Em se tratando de práticas semióticas, um dos exemplos dados pela pesquisadora são o teatro e o cinema como “performance”, já que ambos também são considerados atividades semióticas e existem para significar. A fim de se compreender a natureza artística de cada uma dessas formas de arte, é necessário que se conheça os aspectos específicos de cada frente de trabalho, ou seja, o tipo de signo que utilizam e como esses mesmos signos são organizados, pois se temos dois textos — um texto teatral e um fílmico — que são apresentados como signos icônicos um do outro, isso significa que são signos presentes em uma mesma cadeia semiótica. Nessa situação, um signo é considerado um tipo de transformação ou tradução um do outro, o que caracterizaria em uma tradução intersemiótica. Se traduzir do teatro para o cinema é considerado ver outro texto como um signo em outro sistema semiótico, assim ocorreria também no caso do mito de Eurídice e Orfeu (contidos, por exemplo, no Livro X das *Metamorfoses* de Ovídio e no Livro IV das *Geórgicas* de Virgílio) para um musical, como é o caso de *Hadestown*.

A área da semiótica nos últimos anos tem se preocupado com a análise de textos visuais, enveredando-se nas ramificações da teoria de Charles Peirce que faz distinção entre índice, ícone e símbolo, além de discutir temas visuais e sobre a natureza da representação. Os estudos semióticos contribuíram com acréscimos ao modelo estruturalista sobre a preocupação com a posição social e o funcionamento do signo, principalmente quanto ao papel exercido pelo

leitor/espectador para com o texto³⁰. Para a teoria peirceana, o termo tradução é utilizado no sentido figurado, relacionando a tradução como um sinônimo para interpretação. Logo, entende-se que a tradução é precedida pela interpretação. Quanto ao princípio da interpretação, Eco (2011, p. 253) esclarece que o foco da argumentação de Peirce busca estabelecer que

[...] cada “equivalência” de significado mais ou menos inapreensível, entre duas expressões, só pode ser dada pela identidade de consequências que implicam ou implicam. Para tornar mais claro o que pretende dizer, Peirce, no mesmo contexto, afirma que o significado (*meaning*), em sua acepção primária, é “uma tradução de um signo para um outro sistema de signos”.

A influência do pensamento de Peirce pode ser vista no trabalho de Roman Jakobson ao esquematizar sua teoria sobre os tipos de tradução, tanto que o linguista usa por três vezes o termo interpretação para definir os três tipos de tradução em sua teoria³¹. Dentro dos Estudos da Tradução, a vertente linguística também buscou explicar e teorizar essas relações que envolvem a passagem de meios verbais para não verbais e vice-versa. Podemos citar aqui as considerações teóricas de Jakobson (2021, p. 157) sobre os tipos de tradução, que são elencados em três categorias que consistem em

1 Tradução intralingual ou *reformulação* é uma interpretação de signos verbais por meio de outros signos do mesmo idioma.

2 A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* é uma interpretação de signos verbais através de algum outro idioma.

3 A tradução intersemiótica ou *transmutação* é uma interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais.³²

A partir do raciocínio proposto pelo linguista, a tradução intersemiótica é entendida como a tradução de um sistema de signos para outro sistema semiótico, que podem ser dos mais variados, tais como obras de arte visuais para a linguagem verbal ou também o inverso. Por signos, entende-se que sejam elementos que representam um outro elemento, ou seja, seu objeto, tanto que ele só pode funcionar como signo se houver a capacidade de representar ou substituir algo que é diferente dele (Santaella, 2003, p. 35). O processo de tradução é enquadrado dentro de uma semiose e as traduções intersemióticas alocadas em um tipo

³⁰ Ibid, p. 1001-1002

³¹ Ibid, p. 253

³² 1 Intralingual translation or rewording is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language. 2 Interlingual translation or translation proper is an interpretation of verbal signs by means of some other language. 3 Intersemiotic translation or transmutation is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems – (Jakobson, 2021, p. 157 - tradução nossa)

específico de semiose que presume uma modificação na matéria, uma transmutação (Cf. Diniz, 1998, p. 314; Espindola, 2008, p. 2). A respeito das semioses que envolvem a mudança de matéria, como é o caso das adaptações e transmutações, Eco (2011, p. 361) alega que a interferência de ambas é inevitável na leitura do texto já que a transmutação de matéria reúne significados ou torna expressivas conotações que originalmente não estavam presentes. O linguista ainda complementa que

Pode-se objetar que cada texto solicita do próprio Leitor Modelo certas inferências e que não há nada de mau se, ao passar de matéria para matéria, essas inferências são explicitadas. mas é preciso contra argumentar que, se o texto original propunha alguma coisa como inferência implícita, ao torná-la explícita o texto foi certamente *interpretado*, levado a fazer “a descoberto” algo que originalmente ele pretendia manter implícito.

Portanto, toda adaptação, na visão do teórico, presume um “posicionamento crítico” além de uma interpretação que de certa forma se impõe, podendo tanto revelar mais ou até menos do que o texto de partida, tipificando-se como uma nova obra em inúmeros casos. Obviamente, por serem caracterizadas como semioses, as análises das traduções intersemióticas exigem atenção quanto aos fluxos sógnicos e interpretativos advindos da transmutação de um texto para outra matéria, já que nem a forma e nem a substância da expressão verbal pode ser rastreada singularmente em outra matéria. Um exemplo disso seria quando é feita a passagem de uma linguagem verbal para uma linguagem visual, pois são confrontadas duas formas de expressão em que as “equivalências” não são determináveis (Cf. Eco, 2011, p. 361; Espíndola, 2008, p. 3).

Vale destacar que durante certo tempo, as definições de Roman Jakobson foram tratadas como ponto de partida para discussões subsequentes no campo da tradução, embora alguns estudiosos apontem essa abordagem como sendo estritamente ligada ao ponto de vista linguístico. Eco e Neergard (1998, p. 220-221) observam que a tradução nesse caso não envolve comparar uma linguagem ou qualquer tipo de sistema semiótico com outro, mas a passagem de um texto A (elaborado dentro de um sistema semiótico A) para o texto B construído dentro do sistema semiótico B. Assim, a tradução é entendida como semiose e, por sua vez, a semiose é compreendida como tradução (Cf. Espíndola, 2008, p. 2).

Ainda na vertente linguística, Plaza (2003, p.13) desenvolve a terceira categoria de tradução contida na teoria de Jakobson (2021, p.157), buscando formular uma teoria acerca da tradução semiótica de forma sistematizada. Nessa senda, o conceito de intersemiótica proposto pelo pesquisador brasileiro possui semelhanças àquele postulado pelo linguista russo, todavia,

o autor expande o escopo de Jakobson ao estabelecer que além da tradução do meio verbal para outros tipos de sistemas, vide a dança e a música, o movimento oposto também ocorre, como a passagem de outros sistemas de signos para outras expressões verbais, proporcionando assim uma visão dialética para sua teoria.

O ato de traduzir, na visão de Plaza (2003, p.12), extrapola os limites linguísticos tanto que a tradução interlingual, intralingual e a intersemiótica dependem de outros sistemas de signos para que sejam efetivadas concretamente, direcionando-nos a uma abordagem semiótica. Segundo o autor, os fenômenos de interação semiótica entre os signos também estão relacionados, de uma maneira mais ampla, com as traduções intersemióticas. Um exemplo desse tipo interação seriam os fenômenos de intermídia e multimídia que são definidos como um movimento contínuo de

[...] superposição de tecnologias sobre tecnologias, temos vários efeitos, sendo um deles a hibridização de meios, códigos e linguagens que se justapõem e combinam, produzindo Intermídia e Multimídia. O emprego de suportes do presente implica uma consciência desse presente, pois ninguém está a salvo das influências sobre a percepção que esses mesmos suportes e meios tecnológicos nos impõem. (Plaza, 2003, p.13)

Quanto à definição de tradução intersemiótica, o linguista brasileiro concebe essa modalidade da tradução como uma prática crítico-criativa inserida na historicidade dos meios de produção e reprodução, além de ser vista como leitura, metacriação, diálogo de signos, síntese e reescritura. Em suma, “(...) como pensamento em signos, trânsito de sentidos e transcrição de formas na historicidade.”³³ Plaza (2003, p. 90-93) estabelece uma tipologia de traduções intersemióticas, inspirada pelo modelo triádico peirceano, a fim de proporcionar um direcionamento dos processos que envolvem o ato de traduzir. O autor propõe três categorias que consistem em: tradução icônica, tradução indicial e tradução simbólica, que podem ocorrer simultaneamente em uma mesma tradução em maior ou menor grau.

Ao compararmos estes tipos de tradução, percebe-se que a tradução icônica ou a tradução como ícone estabelece uma relação de similaridade com a estrutura (forma) e mantém a qualidade do objeto que está sendo transcrito, aumentando a taxa de informação estética. Nessa situação, os ícones podem ser transcritos de forma isomórfica, fazendo uma analogia à forma, ou de maneira paramórfica, quando a analogia é focada nas sensações (Plaza, 2003, p.91).

³³ Ibid, p. 14

Quanto à segunda categoria, — a tradução indicial — é caracterizada por ser uma relação de causa e efeito ou de continuidade entre o texto de partida e o de chegada. Durante o processo de tradução, o objeto é apropriado e transposto para o outro meio, tendo sua informação semantizada pelo novo suporte que o acolhe. Esse tipo de tradução também é subdividido em topológica-homeomórfica, em que o todo é transposto e topológica-metonímica, quando apenas há o traslado de uma parte do todo na tradução (Cf. Marins, 2010, p. 59; Plaza, 2003, p. 93). Outra característica importante da tradução indicial é o fato de estar relacionada a uma experiência concreta, como é o caso de *Hadestown*, em que ao transpor personagens da mitologia contidas em fontes da Antiguidade para o teatro musical, gera uma continuidade dos mitos através da revisitação de obras, como as *Metamorfoses* de Ovídio.

Claramente, é necessário mencionar que a literatura acerca da semiótica textual é abundante e heterogênea, logo, é natural englobar uma diversidade de vertentes teóricas e um número considerável de estudos feitos com base na semiótica textual que oferecem possibilidades para os estudos tradutológicos, não apenas para o estudo de traduções literárias como também para traduções de textos de comunicação em massa que envolvem mais de um sistema semiótico, cruzando fronteiras linguísticas e culturais. Esses textos incluem notícias vindas de agências de notícias, tais como programas televisivos, filmes, propagandas, tirinhas, dentre inúmeros gêneros textuais que conhecemos (Eco; Neergard, 1998, p. 221). Apesar do campo da semiótica textual oferecer um arcabouço teórico notável para lidar com questões ligadas à tradução intersemiótica, com o passar dos anos, o conceito que esse termo em específico tem sido revisitado, revisto e reavaliado. Diante disso, surge uma nova abordagem, a tradução intercultural, que compreende a cultura como um processo cumulativo, resultado das experiências históricas vindas de gerações anteriores, o que pode tanto limitar como estimular a criatividade do indivíduo. A tradução passa a englobar o aspecto cultural, algo que não era levado em conta em abordagens tradicionais, portanto, ela nunca ocorre em um espaço vazio onde as línguas se encontram, mas no contexto da tradição de todas as literaturas que é um ponto de encontro cultural entre tradutores e escritores (Diniz, 2003, p. 35).

A tarefa do tradutor não se resume apenas ao plano linguístico, mas também consiste em ser mediador de tradições literárias, entre culturas e tornando o original acessível a todos em seus próprios termos. Por um lado, esses termos são limitados por meio do contexto em que o tradutor vive e podem até não se constituírem como algo intrinsecamente seu. O que se observa nesse caso é que a tradução não é algo perfeito, livre de “impurezas”, como se fosse feita em um ambiente esterilizado de laboratório e sim, produzida no entrelugar de diversas

tradições, culturas e regras. Toda tradução — e aqui incluímos as adaptações — são de alguma forma, traduções culturais (Diniz, 2003, p. 35).

Outro teórico que complementa essa abordagem é Venuti (2007, p. 30) que propõe uma visão da adaptação análoga aos estudos da tradução, subsidiada através de uma abordagem da linguagem como elemento constituinte do pensamento e determinante da realidade. A teoria da adaptação é vista como uma interpretação que atribui uma forma e sentido ao texto de partida segundo os valores, crenças, representações da língua e da cultura de chegada. Em um sentido mais amplo, a prática da adaptação como tradução consiste em uma forma de comunicação transcultural em que o tradutor/adaptador deve estar atento às relações dos textos de partida e de chegada que estão sujeitas às exigências de seu trabalho interpretativo, exigências essas ditadas pelo idioma e a língua de partida. Nesse caso, a tradução ou adaptação é enxergada como um processo de recontextualização de um contexto de partida para outro de chegada, o que é constantemente reforçado pelo autor além das condições sociais que envolvem a leitura e o ato de assistir uma adaptação (seja ela um musical ou mesmo uma adaptação cinematográfica). Essas condições devem ser consideradas para que se sejam evitados julgamentos essencialistas que acabam por ignorar aspectos históricos³⁴.

Em vista das condições de produção, fatores sociais, históricos e culturais mencionados anteriormente, percebe-se que a tradução possui uma relação de dependência com o tradutor, pois ela não é um processo que ocorre de forma espontânea ou isolada, mas que depende da capacidade de criação e interpretação do profissional. Isso de certa forma confere ao trabalho do tradutor características únicas em sua forma de expressão a partir das leituras e impressões do texto de partida. Em consonância com Espíndola (2008, p.3), o contexto em que ocorre a tradução deve ser igualmente observado principalmente pelo fato de que outros textos, derivados de outras semioses, podem interferir na construção do texto de chegada. No caso das adaptações para o teatro musical, são incorporadas leituras, convenções e interpretações que não estão presentes no texto de partida, mas de outros textos usuais do contexto de chegada.

Quanto à questão terminológica, verifica-se que não há um consenso único sobre qual termo seria o mais adequado para definir a transposição de um meio para outro, podendo variar de teórico para teórico, como os termos tradução intersemiótica, tradução intercultural, intermídia, tradaptação ou apenas adaptação. Para este estudo, os termos mais adequados serão utilizados a depender da situação envolvida, para isso, faremos uso do termo “tradução

³⁴ Ibid, 2007, p.35

intersemiótica", para casos que dizem respeito a mudança de signos verbais para signos não verbais. Quando o processo de tradução envolver aspectos culturais ou ideológicos em diferentes contextos, adotaremos o uso das nomenclaturas “tradução intercultural” ou “adaptação”. Em relação ao último termo mencionado anteriormente, o ato de adaptar é um fenômeno complexo, pois diferente do senso comum, não se reduz apenas à transposição de obras literárias para o cinema, mas engloba diversos meios envolvidos (Cf. Amorim, 2013, p. 22; Hutcheon, 2011, p. 27)

A teoria funcionalista da tradução, surgida em meados da década de 1970, é uma vertente de origem alemã influenciada pela perspectiva da linguística funcionalista, da Pragmática Linguística, da Sociologia e da Antropologia Cultural. Essa vertente teórica procura desprender-se dos aspectos puramente linguísticos a fim de incluir aspectos relacionados ao contexto, cultura e interação dentro do processo tradutório. Logo, a tradução é vista como ato em sua dimensão. Nas palavras de Vermeer (2021, p. 219), qualquer forma de ação tradutória, incluindo a própria tradução em si, pode ser considerada como sendo uma ação e, como qualquer ação, possui um objetivo ou um propósito que leva a um resultado, uma situação nova, um evento novo e também a um novo objeto, podendo ele ser verbal ou não; a esses resultados damos o nome de “*translatum*”.

A esse respeito, o pesquisador prossegue ainda enfatizando que o alvo de qualquer ação tradutória e modo em que a ação deve ser feita devem ser negociados com quem encomendou a tradução, ou seja, para que o ato de traduzir seja efetuado com sucesso os detalhes envolvendo o escopo e o modo de realização devem ser adequadamente definidos. Ao pré-definir os elementos anteriores, temos a instrução ou “*commission*”, ou seja, a encomenda de tradução, que consistem em instruções que um usuário contratante fornece para um projeto de tradução (Vermeer, 2021, p. 226-227).

Vale ressaltar também que não deve ser entendido que o papel de quem solicita seja meramente restrito a uma pessoa além do tradutor. Em termos mais específicos, Vermeer (2020, p. 226) explica que se traduz por iniciativa própria, além da iniciativa de uma terceira pessoa. Em ambos os casos apresentados, as descrições acerca de como a tradução deve ser feita sempre terão um intermediador do processo tradutório, mesmo que de forma inconsciente na mente do tradutor iniciador.

Um dos principais pontos da teoria funcionalista é a questão do *Skopos* ou *Skopostheorie*, discutida pela primeira vez por Vermeer em 1978. A palavra *skopos* provém do grego e significa “propósito”, e, de acordo com Pym (2017, p. 97), pode igualmente significar “meta”, “objetivo” ou “função pretendida”, tanto que essa vertente teórica parte do pressuposto

de que a função do texto é indispensável para a atividade tradutória. Logo, a preocupação que o tradutor deve ter em mente é a finalidade do texto de chegada, voltando sua atenção ao propósito e a sua recepção na cultura alvo tendo em vista as condições de produção distintas de ambos, como o autor destaca abaixo:

Um texto de partida é geralmente concebido para uma situação na cultura de partida; daí o seu estatuto de "texto de partida" e, conseqüentemente, o papel do tradutor no processo de comunicação intercultural. Isto continua a ser aplicável a um texto de partida que tenha sido composto especificamente visando uma comunicação transcultural. Na maioria dos casos, o autor original não possui os conhecimentos necessários sobre a cultura de chegada e sobre os seus textos. Se tivesse os conhecimentos exigidos, teria, naturalmente, redigido sua obra nas condições da cultura de chegada, na língua de chegada! A língua faz parte de uma cultura.³⁵

A inovação desta abordagem tradutória é sobre o que ela não afirma, já que dentro do paradigma dos propósitos as decisões tomadas pelo tradutor não necessariamente precisam ser ditadas pelo texto de partida e nem por parâmetros de equivalência, salvo quando o texto de partida e a questão da equivalência sejam tidos como fundamentais para que o propósito pretendido pela tradução seja alcançado. Em se tratando disso, Pym (2017, p. 99) acrescenta que

Em todos esses casos o texto de partida será o mesmo. A diferença residirá no propósito a ser satisfeito pela tradução. Um texto de partida, muitas traduções possíveis, e o fator principal a determinar a tradução será seu propósito (Skopos).

Dentro da perspectiva funcionalista da tradução, um texto pode vir a possuir uma série de traduções distintas, sendo uma delas a tradução literal do texto de partida e a outra pode consistir em uma adaptação voltada para um público de chegada diferente, pertencente a épocas e lugares específicos. Os direcionamentos estabelecidos pela teoria do escopo giram em torno de uma hierarquia que segundo Reiss e Vermeer (2014, p. 92), pode ser resumida em três pontos basilares para a teoria funcionalista da tradução: o primeiro ponto consiste na translação, que deve estar em função de seu escopo (finalidade); e em segundo lugar, a translação é vista como uma oferta informativa advinda da cultura e da língua de partida; por fim, o terceiro ponto trata

³⁵ [...] *A source text is usually composed originally for a situation in the source culture; hence its status as "source text", and hence the role of the translator in the process of intercultural communication. This remains true of a source text which has been composed specifically with transcultural communication in mind. In most cases the original author lacks the necessary knowledge of the target culture and its texts. If he did have the requisite knowledge, he would of course compose his text under the conditions of the target culture, in the target language! Language is part of a culture. [...]* (Vermeer, 2020, p. 220- tradução nossa)

da oferta informativa de uma translação que se perfaz como uma transferência que reproduz a oferta informativa de partida.

Em relação ao tradutor, Pym (2017, p. 97) afirma que a ideia principal pretendida por meio dessa abordagem consiste em que o profissional cumpra sua tarefa a fim de se alcançar o escopo, ou seja, o propósito pretendido na tradução, ao invés de simplesmente ser uma cópia do texto de partida. A regra do escopo argumenta que as decisões do tradutor devem ser tomadas, em última instância, tendo como base as razões que levam um determinado indivíduo ou usuário a solicitar um trabalho tradutório específico, ou seja, o fator dominante para seu processo tradutório é aquele intencionado pelo usuário que solicitou seu trabalho. Em outras palavras, não se traduz apenas o escopo/propósito como também a encomenda de tradução.

Outra competência do tradutor defendida pelos teóricos é a posição do profissional enquanto mediador entre culturas, partindo do pressuposto de que as línguas são parte das culturas em que estão inseridas e que as mesmas se utilizam das línguas como um meio de comunicação e pensamento. Assim, a cultura abrange uma série de convenções e expressões sociais em que é exigido do tradutor uma biculturalidade, em outras palavras, ter o conhecimento das culturas de partida e chegada (Cf. Reiss; Vermeer, 2014, p. 25; Nord, 2018, p. 117).

Na perspectiva de Nord (2005, p. 1), diferentes propósitos pedem diferentes abordagens durante o ato de traduzir, ou seja, traduções de textos com gêneros textuais, escritores e tipos de público requerem abordagens diversas de acordo com sua especificidade. Para isso, a autora propõe um modelo sistematizado de análise pré-tradutória que serve como complemento para as bases teóricas postuladas por Vermeer e Reiss (2014).

Em seu modelo de análise pré-tradutória, os iniciadores do processo podem ser tanto o tradutor quanto o cliente da tradução. O papel do iniciador consiste em ajustar os detalhes do texto comissionado, definindo os propósitos a serem atingidos durante a ação tradutória, tanto que em uma situação ideal, o encargo pela tradução seria explicado pelo requerente acerca de seu propósito, para quem se destinaria e a função pretendida pelo produto final. Porém, nem sempre o iniciador poderá expressar em mais detalhes esses dados que são tidos como necessários para o ato de traduzir, o que ficaria a cargo do profissional intuir sobre esses dados (Cf. Nord, 2005, p.11; Nord, 2018, p. 29).

Ainda, a autora aponta duas orientações que devem ser levadas em consideração para que o modelo funcionalista de análise pré-tradutória seja efetivo: a primeira delas consiste em ser abrangente o suficiente para que seja aplicável a qualquer texto, já a segunda orientação recomenda que o modelo também seja suficientemente específico para lidar com os entraves

que podem vir a surgir durante a tradução. Nessa perspectiva, Nord (2005, p. 2-3) ainda argumenta que essa sistematização tem como preocupação os aspectos da comunicação, cultura e tradução, independente da língua.

Outra possibilidade que o sistema proposto pela teórica fornece para os tradutores é a possibilidade de compreender os fatores “intratextuais” e “extratextuais” do texto a ser traduzido. Fatores extratextuais são aqueles que incluem quem produz, quem emite o texto, o receptor, o meio em que o texto está vinculado, o tempo, o local, motivação para sua produção, função textual e suas intenções. Já os fatores intratextuais se referem ao próprio texto, como textos estilo, conteúdo, macro e micro estruturas da língua, entonação, prosódia, elementos não verbais e características lexicais. A “soma” desses fatores resultam na busca pelo efeito pretendido pela tradução, ou, em outras palavras, como esses fatores podem afetar a recepção do texto de chegada (Cf. Nord, 2005, p. 42).

Ao aplicarmos para o processo de tradução do musical, sabemos que no plano extratextual *Hadestown* é um musical da Broadway escrito por uma dramaturga estadunidense, Anaïs Mitchell. A peça é uma obra contemporânea, e, apesar de seus elementos remontarem aos EUA durante os anos da Grande Depressão, possui motivações que dialogam com as mudanças climáticas, imigração e o capitalismo, que também são temas atuais. Sabemos que o texto está disponível em formato de libreto e suas músicas se originaram de um álbum conceitual da autora; quanto ao receptor, podemos presumir que sejam jovens e adultos brasileiros interessados em assistir um espetáculo musical, além de terem acesso a uma peça de teatro musical de língua estrangeira dublada em sua língua. No plano intratextual, é um musical que possui ritmos do gênero folk e do jazz, além de ocorrências de gírias e expressões da oralidade em língua inglesa que devem ser traduzidos para o português brasileiro. O escopo do encargo de tradução seria resultar em uma tradução performável, que se adeque à língua de chegada de forma a produzir um efeito de naturalidade para a cultura de chegada.

Antes de darmos prosseguimento, é necessário que seja tratado o conceito de adaptação em seu aspecto enquanto produto e também como processo. Conforme aponta Hutcheon (2011, p. 11), estamos cercados por adaptações de todos os tipos, sejam elas filmes, videogames ou como no caso desta pesquisa, um musical da Broadway que partiu de versões do mito sobre o rapto de Perséfone e sobre Orfeu e Eurídice, presentes no *Hino Homérico à Deméter*, as *Geórgicas* de Virgílio e *Metamorfoses* de Ovídio. Embora ainda haja um olhar depreciativo acerca da natureza das adaptações, classificando-as como secundárias ou algo marginalizado, em outras palavras, inferiores ao “original”, a autora questiona essa visão em que a adaptação deva ser “fiel” ao seu texto de partida. Para Hutcheon (2011, p. 27), é necessário tratar as

adaptações como adaptações, obras “palimpsestuosas”, uma reescritura que detém sua própria historicidade.

Quanto ao fenômeno da adaptação, a pesquisadora propõe três perspectivas para a análise do ato de adaptar: adaptação como entidade ou produto formal, adaptação como processo de criação e adaptação como processo de recepção. A primeira perspectiva enxerga a adaptação como transposição de uma ou mais obras envolvendo a passagem de uma mídia para outra, de gênero ou uma mudança de foco e contexto ao contar a mesma história a partir de um ponto de vista diferente. No caso da segunda, ela está relacionada à adaptação como forma de reinterpretar e reelaborar através da apropriação do texto de partida, sendo possível recriá-lo³⁶. Por fim, a última das três perspectivas trata da adaptação como forma de intertextualidade, em que o texto é baseado em outros para se criar, nas palavras de Hutcheon (2011, p. 30), “(...) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação”.

A partir desses três aspectos apresentados, Hutcheon apresenta sua metodologia para a análise do processo de adaptação dividindo em modos de engajamento, que consistem em relações que ocorrem entre o público e a obra adaptada. Conforme postula Hutcheon (2011, p. 47), esses três modos são imersivos em graus diferentes: enquanto o modo “contar” faz o leitor de um romance adentrar em mundo imaginário, o modo “mostrar” faz o espectador de uma peça ou um filme estar inserido no universo da obra por meio das percepções auditivas e visuais e quanto ao modo “participativo”, este promove sua imersão de forma direta ou cinestésica, tal qual o jogador interagindo com o personagem de um videogame. Além dos três modos citados anteriormente, Marins e Pardo (2020, p. 79) acrescentam um quarto modo de engajamento: o modo “sentir”, usado para adaptações que envolvam as sensações provocadas pela música.

No caso de *Hadestown*, temos uma obra que, antes de tornar-se um musical da Broadway, teve seu foco a partir de um álbum conceitual de *folk opera* lançado em 2010, pela compositora e dramaturga Anaïs Mitchell. Os álbuns conceituais são obras em que, segundo Shuker (2002, p. 5, apud Marins; Pardo, 2020, p. 78), são unidas por um tema que pode ser composicional, instrumental, narrativo ou lírico e o álbum deixa de ser apenas uma coletânea de músicas diversas passando a ser uma obra narrativa com um único tema. De certa forma, os musicais do tipo *Jukebox* também se assemelham a este tipo de proposta, já que a partir da reunião de músicas de um álbum é possível criar um enredo e personagens para o musical. A

³⁶ Ibid, 2011, p. 27-28

função da música, como é o caso das adaptações para os musicais ou óperas, busca oferecer equivalentes auditivos que correspondam às emoções dos personagens e consequentemente provocar reações afetivas no público; tanto que a música pode ou destacar ou mesmo contradizer os aspectos verbais e visuais da obra (Cf. Hutcheon, 2011, p. 23; Marins; Pardo, 2020, p. 79).

A partir das gravações de palco feita por membros da plateia (e disponibilizadas no YouTube), podemos perceber os modos de engajamento presentes na obra de Mitchell fazendo sua travessia do “sentir” para “mostrar”: O primeiro número do Ato I em *Hadestown* inicia-se com a canção “Na Estrada para o Inferno”, cantada por Hermes, na qual nos são apresentados os principais personagens da peça que são Orfeu, Eurídice, Hades, Perséfone e as Moiras, além dele mesmo. A ambientação do cenário se perfaz de forma ambígua, com elementos industriais e em formato circular, assemelhando-se a um bar no estilo *New Orleans* dos anos 1930. Embora possa ser qualquer momento da História, ainda assim, Hermes traz indícios sutis sobre a caracterização desse mundo ao longo do musical, através da menção de uma estrada de ferro e um trem que leva pessoas ao Inferno, uma adaptação do barco de Caronte e sua travessia pelo rio Estige. Apesar do tom acelerado da música em si, o mensageiro dos deuses já deixa indícios do encaminhamento da história do musical: de que é algo cíclico, que sempre será contado outras e outras vezes, apesar de seu final trágico.

Logo em seguida na gravação, somos introduzidos a Orfeu e seu mentor Hermes, que conta sua ligação com o rapaz através da amizade com sua mãe Calíope (que era a musa da poesia épica), logo, isso dá a entender ao espectador que Orfeu fora criado pelo deus na ausência da mãe do rapaz³⁷. Através da disposição das cadeiras e mesas, o jovem é visto limpando a mobília e carregando uma caixa pelo palco, o que indica que além de músico, ele também trabalha cuidando de um bar. Antes de prosseguir as apresentações, Orfeu acena para o público provocando risadas por parte da audiência, fazendo com que haja outra travessia do modo “mostrar” para o “interagir”, promovendo uma imersão maior por meio desse gesto.

Outra personagem que é apresentada na sequência é Eurídice, descrita por Hermes como uma garota faminta em busca de alimento e fugindo do tempo frio. Os trejeitos de Eurídice ao ser apresentada no palco são de desconfiança e tensão, sempre agarrada à sua

³⁷ Na série de reescritas que culminaram na chegada das peças aos palcos, não só Orfeu e Eurídice passaram por reformulações em seus arcos de desenvolvimento como também o personagem Hermes passou por reestruturações: a natureza dessa deidade era ambígua, mutável – de alguém que tinha lealdade apenas para si mesmo. No formato Broadway, foi inserida uma história de fundo sobre a conexão que Orfeu e Hermes possuem entre si, como a de mentor e pupilo, um elo familiar para um melhor engajamento do público.

mochila. Em meio ao ritmo frenético, a dança e as palmas do elenco, os jovens se esbarram e ficam se encarando, enquanto os holofotes se concentram nessa cena em específico, o que fornece um gancho para a canção seguinte.

Em “Onde o Vento Soprar”, o ambiente escurece cada vez mais e os holofotes são concentrados em Eurídice a fim de ressaltar a solidão, o desamparo e o pessimismo da jovem. Quando as Moiras entram em cena, através da imitação do sopro do vento, elas evocam o modo “sentir” promovendo uma sensação etérea de desolação que faz com que o público se coloque no lugar de Eurídice, simpatizando com suas angústias representadas pelas três irmãs. Conforme Hermes prossegue, os holofotes mudam para Orfeu, que de uma forma um tanto desajeitada, corre em busca de uma folha de papel para criar uma flor em sua tentativa de aproximar-se de Eurídice.

Esta primeira seção do capítulo objetivou discutir diferentes visões sobre a tradução e como cada vertente teórica enxerga a adaptação dentro do processo de tradução. Além disso, discutiu-se a metodologia sobre modos de engajamento propostos por Hutcheon (2011) e as ideias de Marins e Pardo (2020) sobre o quarto modo de engajamento — o modo “sentir” — aplicados ao musical. A seção 2.2 irá comentar sobre a tradução para o teatro, a tarefa do tradutor partir das ideias de Bassnett (1992, 2003), Snell-Hornby (2007), Morini (2022), Veltrusky (2006), Dupont (2017) e Trancón Perez (2004). Já a intersecção do campo da tradução de canções com a tradução de textos teatrais será conceituada a partir das ideias de Villatore (2020), Franzon (2008), Britto (2019a; 2019b) e Hui-Tung (2019).

2.2 O QUE PODEMOS ESPERAR DA TRADUÇÃO PARA O TEATRO E DA TAREFA DO TRADUTOR

Nesta segunda seção do capítulo, trataremos sobre a ocorrência de traduções de e para o teatro ao longo da história, questões pertinentes à tradução de textos teatrais e sobre a tarefa do tradutor desse gênero. Estaremos apoiados nos pressupostos teóricos de Bassnett (1992, 2003), Snell-Hornby (2007), Veltrusky (2006), Dupont (2017) e Trancón Perez (2004). Abordaremos também neste espaço aspectos teóricos e metodológicos que dizem respeito à tradução teatral como um processo colaborativo e holístico, a partir do modelo proposto por Morini (2022) como performance e como a teoria pode ser aplicada ao desenvolvimento da tradução do musical.

Dentro dos Estudos da Tradução, a tradução para o teatro é uma temática relativamente jovem comparada a outras áreas de pesquisa, como observa Cruz (2019, p. 264). Ainda segundo

a autora, o interesse por essa área vem crescendo devido ao aprofundamento dos estudos do texto dramático como gênero literário e seu diálogo com a tradução teatral. Tradicionalmente, a visão acadêmica que se tinha sobre o texto para ser encenado era de que o material deveria ser tratado como qualquer obra literária, utilizando-se dos mesmos critérios acadêmicos, tais como a equivalência e fidelidade, aplicados ao seu processo de tradução. Snell-Hornby (2007, p. 106) expõe o ponto de divergência que divide os críticos literários e no mundo do teatro: de um lado, há os partidários de traduzir fielmente o diálogo do texto dramático e de outro, há os favoráveis a promover uma tradução em que o texto fosse “performável” para o teatro.

Em uma perspectiva cronológica sobre a ocorrência de traduções para o teatro, Bassnett (1992, p. 105) aponta a existência de dois modos principais que têm coexistido lado a lado desde do século XVII: um deles consiste na tradução de obras de clássicos gregos e romanos, um trabalho bem documentado e creditado aos tradutores do período elisabetano. Essa forma de tradução enxerga o texto dramático como um texto poético, algo feito para ser lido e traduzido como um texto literário enquanto que a dimensão performática era deixada em segundo plano, já que o principal objetivo era fomentar o reavivamento do idioma nacional, uma tendência que se espalhava pela Europa na ocasião das formações dos Estados Nacionais modernos. O histórico dessas duas formas se conecta com o da tradução poética, já que a principal área de debate girava em torno da criação de versos que fossem adequados para o idioma no qual a tradução era pensada. A título de ilustração, um exemplo citado pela autora é o caso das traduções das obras de Shakespeare, que até certo tempo estava inserida na história da tradução de formas poéticas e não dentro dos estudos da tradução teatral, o que

[...] não quer dizer que muitas dessas traduções não tenham sido (e às vezes ainda são) realizadas. Entretanto, se considerarmos a vasta quantidade de comentários críticos sobre esse modo de tradução, a questão da performatividade do texto simplesmente não está presente. O principal critério para os tradutores eram o poder da forma poética e o status do texto escrito. (p.106)³⁸

Por outro lado, como pontua a especialista, ocorria uma espécie de *boom* teatral no norte da Europa que levou a uma rápida circulação de traduções prontas para serem adaptadas e apresentadas por companhias teatrais que surgiam na época. Quanto à natureza desses textos

³⁸ “[...] which is not to say that many of those translations have not been (and sometimes still are) performed. However, if we consider the vast amount of critical commentary on this mode of translation, the question of the performativity of the text is simply not there. The principal criteria for the translators were the power of the verse form and the status of the written text. “[...]” (Bassnett, 1992, p.106- tradução nossa)

e seu status, eles eram uma gama de coisas menos percebidos como sagrados por conta de passarem por remodelações e adaptações conforme as necessidades básicas do contexto, como a disponibilidade de atores, limitações espaciais e temporais, expectativas da audiência, repertório de apresentações etc. Um exemplo desse caso seria os registros de uma versão revisada da tragédia shakespeariana, *Rei Lear*, estreada no século XVIII, que se diferenciava de seu original por trazer um final feliz. Um segundo exemplo dessa prática é a tradução de *Andrômaca*, do dramaturgo francês Jean Racine, que teve seu título modificado para “The Distressed Mother” (ou *A Mãe Aflita*, em tradução livre) ao ser traduzida por Ambrose Philips, alcançando um sucesso impressionante com seu repertório de performances ao exaltar o caráter de uma figura mitológica que supera as adversidades (Cf. Bassnett, 1992, p. 106; Sebastião-Sáez, 2019, p. 110).

A partir de ambas as modalidades de tradução para o teatro, o que se pode deduzir é que traduções voltadas para a performance têm se afastado das noções de “fidelidade” para com seu original enquanto que traduções ditas como “poéticas” de textos teatrais têm buscado levantar uma série de discussões sobre o caráter da fidelidade em relação às formas poéticas. Com base na dedução apresentada, um dos questionamentos suscitados por Bassnett (1992, p. 106) é se em algum momento a questão da performance já foi tratada como elemento intrínseco dentro desses modos e se o termo tivesse surgido antes no teatro comercial, provavelmente sua definição estaria restrita a termos básicos, ou seja, a uma necessidade prática.

Quanto ao processo de tradução, a autora reforça que o ponto principal desta atividade vai além de ser apenas uma atividade linguística, consistindo também em uma atividade semiótica, pois, ao realizar uma tradução, em seu sentido amplo, é preciso que a influência semiótica do contexto de partida seja compreendida assim como sua representação no texto de chegada.³⁹ Dentro da tradução de textos dramáticos, a leitura será diferente para esses tipos de textos, já que, na visão de Bassnett (2003, p. 193), ele é lido como algo incompleto e é apenas através do espetáculo teatral que o texto atinge sua função inteiramente quando concatenado com os demais elementos que fazem parte da apresentação.

Outro ponto frisado pela estudiosa é o número de estratégias de leitura utilizadas para abordar o texto dramático, como a leitura de pré-performance literária que envolve o âmbito imaginativo da dimensão espacial, ilustrada pela leitura individual; a leitura pós-performance literária, ligada às experiências visuais de se ter assistido a uma peça; a do diretor, visando

³⁹ Id., 2003, p.190

moldar o texto em meio a um sistema maior de signos teatrais ou a leitura feita pelos atores, cujo enfoque é no papel que irão atuar e até mesmo a leitura por parte do time técnico etc.⁴⁰

Posto isso, não há uma leitura tida como “certa” ou errada para o texto de partida, tanto que há o risco de se pressupor apenas uma leitura única, ou seja, apenas uma forma ideal de se representar o texto escrito. Isso resultaria em um “boicote” à atividade do tradutor desse gênero literário, limitando o seu aspecto criativo ao prendê-lo a um modelo pré-concebido, pois qualquer desvio do tradutor e consequentemente de quem encena esse material estaria sujeito a julgamentos, já que ambas as formas de tradução — entre idiomas e meios semióticos — seriam consideradas como fora das normas. Bassnett (2003, p. 191) complementa alertando que

Uma noção de teatro que não considere o texto dramático e a representação teatral como *indissoluvelmente ligados* conduzirá inevitavelmente à discriminação de todo aquele que parecer ofender a pureza do texto escrito.

Outro fator a ser considerado é a visão do texto de partida como um elemento funcional incluso na totalidade do processo que constitui o teatro e suas características que o distinguem de um texto para ser lido. A princípio, pode ser mais prático e lógico associar o texto dramático com a sua finalidade última que seria a sua performance nos palcos, mas não há de se descartar a tradução de textos dramáticos voltados para o leitor. Nesse sentido, autores como Veltrusky (2006, p.163) e Trancón Perez (2004, p. 214) buscaram estabelecer distinções terminológicas sobre o que é o texto dramático e o que é o texto teatral a partir de uma lógica aristotélica. A respeito das terminologias, é importante observar que o adjetivo “dramático”, segundo Dupont (2017, p. 46), possui seu cerne na *Poética* de Aristóteles, derivando-se do nome neutro “drama”, a partir do verbo “dran” que significa agir. Assim, “(...) serve a Aristóteles para designar, de modo global e novo, o teatro do ponto de vista do texto, sem fazer referência às performances particulares.” (Dupont, 2017, p. 46-47). Ainda sobre os usos e a origem da terminologia, a classicista complementa que

Dran substitui facilmente *prattein* nesses diferentes usos. É um artefato lexical da classificação aristotélica. Ocupa pouco espaço na *Poética* e não é um conceito analítico. Aristóteles justifica o seu uso com um artifício de gramático. Certos dóricos do Peloponeso reivindicavam a origem da tragédia, apoiando-se no fato de que em dórico “fazer se diz *dran*, ao passo que os Atenienses dizem *prattein*. (Dupont, 2017, p.48)

⁴⁰ Id., 1992, p. 107

Para Aristóteles, dramático e épico são dois opostos, pelo modo e pelo objeto da representação e ao separar intencionalmente o teatro de seu contexto enunciativo, Aristóteles desagrega dele toda a sua força intuitiva, logo, uma tragédia aristotélica pode ser feita e apresentada por qualquer um e a qualquer momento. Não há, segundo Dupont (2017, p.52), uma força performativa e o uso da metateatralidade assim como também não é encontrada a presença de um jogo com o público, com o código e com outros poetas.

Ao final do período clássico, quando as distinções de gênero, advindas de Aristóteles, são abaladas pelo teatro, o discurso da crítica passa a adotar o termo drama para se referir a esse novo teatro que começava. As consequências dessa postura adotada levam ao surgimento de um novo movimento que buscava desteatralizar o teatro, em que o drama é tido como a representação de uma narrativa. A palavra drama passa a substituir os

[...] adjetivos “teatral”, “trágico” ou “cômico” e serve para falar, em geral, de “poema dramático” e assim para pensar o teatro sem o ator e sem o público, livre de tudo o que não é estritamente poético. A palavra drama retoma a redução operada pela *Poética* e reinstala o paradigma aristotélico de um teatro literário. Ela servirá a esse hiperaristotelismo que vai progressivamente se instalar na Europa e que, como veremos, engloba e vai muito além do “teatro dramático”. (Dupont, 2017, p. 48)

No entanto, Aristóteles não causa uma mudança direta, como observa Cozer (2018, p.182), pois ainda assim durante toda a Antiguidade e mesmo na Idade Moderna, há a sobrevivência do teatro não-aristotélico, encontrado nas expressões artísticas de caráter popular, nas feiras, na comédia clássica e no Boulevard du crime. Já o fenômeno do aristotelismo progredia especialmente nos teatros de classes mais abastadas e se estabelece como teatro ocidental ao longo de um processo que perpassa três períodos da teoria do teatro de Goldoni e de Diderot, da invenção da cenografia e da teoria moderna de Brecht (cf. Dupont, 2017, p. 90-91).

Apesar do uso da expressão “texto dramático” ser usada como uma espécie de sinônimo para “texto teatral”, adotaremos a terminologia “texto teatral”, tendo em vista sua precisão para a temática do trabalho. O texto teatral possui como traço específico a “teatralidade”, ou seja, a sua finalidade é ser levado ao palco para ser encenado. Apesar de sua função estar centrada para o espetáculo, tanto a questão da dramaticidade quanto a questão da teatralidade não anulam o seu caráter literário e sua poética. O teatro também é compreendido como literatura, pois há no texto teatral aspectos literários que não substituem ou suplantam seu caráter dramático e teatral. Ao integrar teatro e literatura, como postulado por Trancón Pérez (2004, p. 282), o resultado

será sempre prolífico, porque a arte dramática é em grande parte considerada uma “literatura de ação”.

A tarefa do tradutor desse gênero se depara com os critérios da performatividade (“performability”) e a pronunciabilidade (“speakability”). Partindo dos conceitos da vertente funcionalista, a performatividade no campo da tradução para o teatro visa tornar o texto de partida passível de ser falado e encenado para o seu receptor, o público que irá assistir a performance. Já a pronunciabilidade busca produzir um texto que seja performável para os atores envolvidos no processo e como o texto teatral é um texto escrito para vozes, assim como o texto literário, há também um conjunto de sistemas paralinguísticos que estão inclusos como a entonação, velocidade do enunciado, sotaque, tom etc. A partir desses parâmetros, cabe ao tradutor levar em conta a função do texto a ser traduzido, pois uma das funções do teatro é

[...] operar a outros níveis para além dos estritamente linguísticos, e o papel do espectador assume uma dimensão pública não partilhada pelo leitor individual cujo contacto com o texto é essencialmente do foro privado. Um factor central a ter em consideração pelo tradutor de textos dramáticos deve ser, portanto, a sua vertente de representação teatral e a sua relação com o público, o que me parece suficiente não só para justificar modificações, [...] mas também para sugerir que o tradutor deve ter em conta a função do texto como elemento da, e para, a representação. (Bassnett, 2003, p. 206)

No caso da correspondência, esta não deve se restringir apenas aos significados, já que é necessário que sejam recriados não só o estilo do texto de partida como também fatores que incluem sintaxe, grau de formalidade, ou até mesmo contagem de sílabas, rimas, ritmo e métrica, como no caso da poesia. Independente da estratégia usada pelo tradutor, é importante ter em mente que a tradução é um processo de reescrita do texto de partida em que todas as palavras vão ser substituídas por outras em seu idioma de chegada, com normas gramaticais e um contexto cultural distintos (Britto, 2021, p. 62, apud Mata, 2014, p. 16).

Britto (2012, p. 63) ainda esclarece que o papel do tradutor literário é seguir um caminho intermediário entre duas ações extremas, a estrangeirização e a domesticação. Todavia, há três fatores decisivos em relação a essas duas estratégias que devem ser levados em conta durante o processo como um todo. O primeiro deles é a adoção de uma política de estrangeirização em sua atividade tradutória quanto a autores de maior prestígio, já que é esperado que o tradutor se aproxime do seu estilo e das peculiaridades de sua linguagem de forma a expressar as características do fazer literário deste autor. O segundo fator diz respeito ao público-alvo, pois a depender do tipo de texto a quem será destinado, o produto resultante

da tradução implicará em estratégias mais domesticadoras a fim de que se proporcione uma tradução fluente, livre de opacidades e que proporcione uma leitura clara.

Em se tratando da tradução do gênero teatral, deve-se levar em conta os desafios tradutórios que esse gênero fornece em sua prática, como o fato de apresentar diferentes registros linguísticos e a predominância de texto dialogal em sua composição. Por transitar entre a oralidade e a escrita, a tradução teatral é considerada como heterogênea, além de complexa, como aponta Bohunovsky (2019, p.131), uma vez que não existe apenas uma possibilidade de tradução, algo que também acontece nos demais gêneros.

Diferente da tradução de um romance ou de um poema, a dualidade presente no gênero teatral exige que a linguagem esteja alinhada ao espetáculo, expressa através do visual e das imagens acústicas. Logo, o tradutor literário vê-se diante do desafio de enxergar o drama como literatura e como uma parte integrante da produção teatral em que as palavras ditas no palco constituem um elemento do todo, assim como a iluminação, cenários, figurino e música. Sobre esse dilema, Anderman (1997, p. 71) explica que

[...] por fazer parte de um todo integrado, exigências maiores são depositadas em relação à sua "performatividade", aumentando assim a tensão entre a necessidade de estabelecer relações entre o texto de chegada e o de partida (o fator da adequação) e a necessidade de formular um texto no idioma de chegada (o fator da aceitabilidade) [...]⁴¹

A fim de satisfazer os requisitos linguísticos em relação à performatividade, o tradutor pode vir a empreender ajustes em diferentes níveis, como exemplifica a autora. Se uma peça foi escrita em determinado dialeto, o tradutor deverá tomar a decisão que deva fornecer outro registro linguístico apropriado para a língua de chegada. Embora haja dialetos na língua de partida que podem ser traduzidos com sucesso para a língua de chegada, “(...) outros não podem sem evocar involuntariamente um conjunto inadequado de associações sociais. (...)” (p. 71)⁴². Todavia, um registro específico pode fornecer uma oportunidade de se traduzir, com algum sucesso, variantes linguísticas sociais (socioletos) que normalmente são difíceis de serem captados durante a tradução.

⁴¹ [...] because it forms part of an integrated whole, greater demands are also placed on the translation with respect to its 'performability', thus increasing the tension between the need to establish relationships between the target text and its source (the adequacy factor), and the need to formulate a text in the target language (the acceptability factor) [...] (Anderman, 1997, p.71- tradução nossa)

⁴² [...] some source language dialects may be successfully rendered in dialect in the TL, some may not without unwittingly evoking an inappropriate set of social associations. [...] (Anderman, 1997, p. 71- tradução nossa)

Outros desafios relacionados aos requisitos linguísticos que podem exigir ajustes por parte do tradutor literário dizem respeito às gírias, termos que demonstram afeto ou abuso, que se traduzidos demasiadamente de forma literal podem não obter uma recepção positiva por parte da audiência em outra língua. Além da questão das variantes linguísticas, recomenda-se igualmente um tratamento cuidadoso para com as alusões tópicas dentro da peça, pois mesmo que haja soluções dentro da língua de chegada, essas escolhas podem entrar em desacordo com a obra no seu todo, com o seu cenário, sua época e seu tom.

No plano das diferenças socioculturais, outros obstáculos passíveis de serem encontrados são costumes e atitudes que se distinguem de uma cultura para outra. Um exemplo que poderia ilustrar esse desafio seria o uso da ironia, que nem sempre é um fenômeno universal, apesar de estar presente em partes do universo dos falantes de língua inglesa. As distinções também se tornam cada vez mais aparentes quando o assunto é sobre dinâmicas familiares entre culturas distintas, o que pode ocasionar reações controversas em relação a um público acostumado a papéis familiares bem delineados (Cf. Anderman, 1997, p. 72).

Em se tratando de desafios relacionados à oralidade, um dos questionamentos levantados foi se a tradução quando performada deveria levar em conta o registro ou a reprodução da fala, do registro informal ou se deveria encontrar um ponto de equilíbrio. Um dos desafios ao longo deste trabalho foi certamente a questão da oralidade encontrada em diversos trechos da obra, sejam eles presentes nas falas de Hermes, Perséfone ou mesmo na fala das Moiras, que mesmo em papéis secundários são protagonistas de alguns números da peça.

A coloquialidade traz à tona a questão do “paradoxo Chico Bento”, cunhado por Flores e Gonçalves (2017, p. 170-171), que consiste na tentativa de emular os aspectos informais da língua falada, mas cujos resultados acabam por ocasionar uma reprodução enviesada de certos grupos sociais, fortalecendo ainda mais estereótipos relacionadas àquela população, como por exemplo, a tentativa de transpor dialetos rurais ou urbanos para um registro similar na língua alvo. Os autores defendem que embora o tradutor tente, sob o pretexto de uma adequação para o texto de chegada, essa estratégia pode resultar em uma situação inversa ao que se pretendia inicialmente para a tradução. Esse efeito colateral reside no fato de que, ao tentar imitar ou reproduzir desvios da oralidade dentro da escrita, com o intuito de obter uma emulação dessas características, observa-se um rebaixamento do outro, pois está afirmando uma diferença que na prática é inexistente na realidade.

Apesar do Brasil ser reconhecido mundialmente por ser um dos centros linguísticos mais diversificados com mais de 190 línguas sendo faladas em seu território, é dentro desse contexto em que a produção nacional e, por conseguinte, a tradução do texto de chegada estão situados.

Uma das práticas mais propagadas no contexto cultural brasileiro, especialmente no que tange às variantes linguísticas, é o uso de reproduções dessas variantes em programas de televisivos, como é o caso de novelas em que atores que emulam dialetos como parte da caracterização da personagem em que a trama está situada. Todavia, essa prática também possui a sua parcela de culpa ao representar certas variantes linguísticas por um viés caricato e até mesmo preconceituoso (Hannes, 2013, p. 189).

Com *Hadestown* o processo não foi diferente: durante a primeira varredura do corpus e o início de seu processo de tradução, foram notados trechos em que o registro dos personagens era marcado pela oralidade em expressões como “a’ight”, “ain’t”, “‘bout”, “wanna”, “workin’”, “stiffs” e dentre outras amostras que tinham contrações em sua morfologia, o que dava uma certa pista sobre o estilo ou a linguagem usada pelos personagens da peça. Todavia, um dos dilemas enfrentados na tradução foi a necessidade de preservar ou não esses traços de oralidade, tendo em vista a questão Chico Bento, já que poderia levar a essa estigmatização.

Cabe ao tradutor, nestes casos, fazer os ajustes necessários dentro da tradução para que a peça tenha uma performance bem sucedida, já que parte da experiência do público dentro do teatro é ser testemunha imediata da encenação e da sensação de poder participar do sistema de comunicação. Já no caso do texto feito para ser lido, a posição que o leitor de uma obra ocupa é diferente em relação ao espectador, tendo em vista que o leitor pode pausar sua leitura e ir em busca de referências mais aprofundadas em caso de dúvidas. Desse modo, é válido ressaltar que os ajustes necessários para o texto de chegada serão feitos a fim de melhorar o entendimento imediato a depender das normas literárias vigentes em uma determinada comunidade linguística (Anderman, 1997, p. 72).

Em seu livro *Theatre Translation: Theory and Practice* (2022), Massimiliano Morini propõe um modelo de tradução para o gênero teatro visando uma abordagem pragmática e orientada para o produto de cada tradução como sendo um ato teatral no texto de chegada. A distinção tradicional entre tradução e adaptação é assim abandonada em prol de uma visão global que compreende todas as formas de reescrita e reformulação. Dessa forma, ao se apropriar dos pressupostos teóricos postulados por Jakobson em 1959 no que tange aos tipos de tradução, essa perspectiva é trabalhada e expandida considerando quatro aspectos da tradução para o teatro, que vai desde a recriação interlingual de uma peça até a remodelagem de performances anteriores.

Para Morini (2022, p. 69), embora o uso do termo “adaptação” ainda seja utilizado fortemente no universo da produção teatral para muitas vezes caracterizar o processo de transformação do texto para o palco, seria sensato evitar seu uso nos Estudos de Traduções

Teatrais, já que cada ato de tradução é um ato de transformação e vice e versa (Johnston, 1996, p.66 *apud* Morini, p. 69). A partir da perspectiva desse campo de estudos, é natural, em uma tradução interlingual de uma peça, quando se traduz de uma língua para outra, que haja o requerimento de ajustes e modificações no que diz respeito a questões de cenário. Apesar das reconfigurações, o resultado desse processo que consiste no ato teatral final ainda é uma tradução para o teatro. Uma das razões para a persistência de termos como “adaptação” e “interpretação” é

[...] o fato de que enquanto traduções textuais, em nosso mundo pós-humanista, tendem a recriar a *elocutio* mas deixam a *inventio* e a *dispositio*⁴³ do texto fonte intacta (Morini, 2006, p. 8–11; Robinson, 2017, p. 441), a tradução teatral frequentemente adultera o enredo, os personagens, o cenário e até mesmo os finais das peças e apresentações originais. Quando certos limites são ultrapassados, apesar do reconhecimento quase universal de que o tradutor também é, pelo menos em parte, um autor, tradutores e pesquisadores se sentem desconfortáveis. (Morini, 2022, p.69)⁴⁴

O argumento de Morini (2022, p. 69) expõe que enquanto as traduções textuais costumam recriar a enunciação sem perder de vista a descoberta dos argumentos e o arranjo do discurso, o produto resultante da tradução para o teatro seria visto como algo adulterado por empreender modificações em seu enredo, das personagens e em seu discurso, fazendo com que os elementos operacionais descritos anteriormente não estivessem equilibrados na tradução. Essa seria uma das razões para que essa modalidade de tradução ainda seja vista com certo receio por parte de profissionais e pesquisadores da área, como se a adaptação não fosse vista como uma forma de tradução, embora o tradutor seja em certa medida, uma espécie de coautor no processo. Essa noção da tradução como um processo que se distancia em boa parte de seu conteúdo presente no texto de partida é relativamente nova, segundo o pesquisador, como é o caso de Geoffrey Chaucer, que “não sentiu nenhum peso na consciência ao interpolar uma

⁴³ É necessário que seja esclarecido que os três termos em latim estão relacionados à arte da retórica e sua sistematização em cinco níveis de procedimentos linguísticos: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *pronuntiatio*. No entanto, por ora iremos nos concentrar apenas no conceito de *elocutio*, já que se fazem pertinentes para a explicação. Feita a descoberta e a ordenação do material selecionado nas operações anteriores, a próxima etapa do processo é converter o material em discurso na operação denominada *elocutio*. O conceito da terceira operação é definido por Barthes (2001, p. 80) como sendo o ato de pôr ou “traduzir” em palavras o material processado, abrangendo desde a gramática até a dicção, nas palavras de Barthes (2001, p. 88-89), o teatro da voz. Uma possível tradução para esse termo seria “enunciação” ou “locução”, no sentido de atividade locutória.

⁴⁴ “[...] is the fact that whereas textual translations, in our post-humanistic world, tend to recreate the *elocutio* but leave the *inventio* and the *dispositio* of the source intact (Morini 2006: 8–11; Robinson, 2017: 441), theatre translations often tamper with the plot, the characters, the setting, even the endings of source plays and performances. When certain boundaries are pushed, notwithstanding the more or less universal recognition that the translator is also, at least partly, an author, translators and academics feel uneasy.” (Morini, 2022, p. 69- tradução nossa)

tradução de Boccaccio com outras passagens de autores ou com frases de sua própria invenção” (Morini, 2022, loc.cit.)⁴⁵

Portanto, a tradução para o teatro é definida, nas palavras do pesquisador italiano, como sendo qualquer forma de recriação de um evento teatral em um idioma diferente, seja com uma ênfase maior no texto ou na performance. O ato de recriar dentro da tradução teatral pode ocorrer em todos os níveis textuais e performáticos, podendo tomar forma até mesmo em frente a um computador, em uma sala de ensaio, durante o café, via Skype e, claramente, diante de uma plateia. Nesse caso, a ideia de tradução para o teatro consiste em uma transformação do texto ou ato teatral de partida em um texto ou ato teatral de chegada (Morini, 2022, p. 69).

A aplicação da metodologia proposta pelo autor pode ser ilustrada da seguinte forma: quando uma peça anglófona é apresentada em um país não-anglófono, como é o caso do Brasil, o primeiro passo do processo será criar uma tradução textual da peça ou mesmo verificar se há outras traduções disponíveis. Uma vez encontrada ou traduzida a peça, outras modificações serão empreendidas no texto ao longo dos ensaios e performances subsequentes, tendo em mente de que a encenação terá efeito sobre o texto e inevitavelmente será diferente de outras encenações. Cada performance posteriormente apresentada produzirá efeitos diversos em públicos e locais distintos como resultado desse processo que recria e transforma.

Ao verificarmos com mais detalhes, Morini (2022, p. 70) se apropria da definição tripartida de Roman Jakobson, expandindo a teoria para sua proposta de tradução teatral que engloba ao todo quatro aspectos ou operações tradutórias: o interlingual, intralingual, intersemiótico e o intrasemiótico-intersemiótico. O primeiro item compreende a tradução do texto dramático a nível linguístico para outra língua, no caso deste estudo, o material em inglês de *Hadestown* traduzido para o português brasileiro. Em um contexto real, a tradução seria encomendada por alguma companhia de teatro a fim de ser encenada nos palcos locais, no entanto, as operações tradutórias não se restringem apenas ao plano interlingual, o que nos leva ao segundo aspecto: a operação tradutória intralingual que compreende a passagem do texto já traduzido para a oralidade, em outras palavras, a tradução dentro da mesma língua. Outro ponto que é válido ressaltar é a questão das modificações que extrapolam o material traduzido no suporte físico, pois, embora o texto de chegada esteja pronto, ainda haverá a necessidade de mais ajustes, acréscimos e apagamentos em determinados trechos da obra, até que seja atingido o efeito desejado.

⁴⁵ “[...] Geoffrey Chaucer felt no qualms of conscience when he interpolated a translation from Boccaccio with passages from other authors or with lines of his own invention [...]” (Morini, 2022, p. 69- tradução nossa)

No caso do musical da Broadway, esses detalhes podem ser tanto percebidos pelo diretor quanto pelos atores e roteiristas durante os ensaios ou na leitura conjunta do roteiro, conduzindo a discussões com o objetivo de apontar possíveis melhorias e adicionar mais camadas ao produto final que culminará em sua performance.

Aplicados os ajustes necessários, temos o terceiro aspecto, que é o intersemiótico, quando o material físico, após passar por diversas transformações ao longo do processo, irá realizar sua travessia para a apresentação, ou, segundo Hutcheon (2011, p. 27), o modo “mostrar”. A operação intersemiótica pode ser vista quando o efeito de cada fala é influenciado pela encenação escolhida para a produção do material abrangendo não só elementos espaciais e sonoros como também expressões faciais e tonalidade de voz em certos contextos. Quanto ao último item do processo, a operação intrasemiótica-intersemiótica é caracterizada como uma relação de dependência da performance com outras performances anteriores da peça, sejam elas ocorridas no ambiente do palco ou em outras mídias, como é o caso de produtos cinematográficos. O quarto aspecto pode ser observado em registros midiáticos espalhados pelo ambiente virtual, como gravações de palco feitas por fãs e fotografias de apresentações anteriores ao período de 2019, quando a peça passou a fazer parte do catálogo da Broadway oficialmente.

De acordo com Morini (2022, p. 71-72), os processos nomeados em seu modelo teórico normalmente possuem outra terminologia no meio teatral, como é o caso da tradução intralingual, que

é normalmente denominada como “adaptação” e o mesmo rótulo é atribuído a produções em que mudanças substanciais são feitas a nível intra-/intersemiótico; a tradução intersemiótica de um texto para a performance é comumente chamada de “mise-en-scène” ou “produção”.⁴⁶

A vantagem exposta por esse modelo teórico é o fato de levar em consideração essas quatro operações como pertencentes ao processo de tradução teatral, eliminando confusões terminológicas entre a tradução e os demais processos transformadores. Além disso, como observa Morini (2022, p.72), outro ponto vantajoso seria a ausência da sensação desesperadora diante da complexidade do processo, algo experimentado pelos teóricos pioneiros nessa área.

⁴⁶ “[...] intralingual translation is normally dubbed ‘adaptation’, and the same label is assigned to productions in which substantial changes are made at the intra-/intersemiotic level; the intersemiotic translation of text into performance is commonly called ‘mise-en-scène’ or ‘production’.” (Morini, 2022, p.71-72-tradução nossa)

Parte dessa sensação de desconcerto vivenciada por tradutores e estudiosos se deve, na visão do autor, por conta da presença de outros agentes envolvidos no processo, além do tradutor propriamente dito. Pode-se afirmar que a tradução para o teatro, principalmente no caso do musical, é sempre uma tradução potencialmente plural e de caráter colaborativo, pois o produto final também pertence aos envolvidos nessa troca.

Partindo dos desafios expostos anteriormente, a questão central gira em torno da função do gênero a ser traduzido, neste caso, o gênero dramático. Vale pontuar que a função do teatro não está relacionada a atuar somente no plano linguístico, restrito apenas ao contato com o leitor no âmbito textual, mas sim, a operar em diferentes níveis como o caso da performance, em que o papel da audiência toma grandes proporções que não são compartilhadas pelo leitor. Dessa maneira, Bassnett (2003, p. 134) enfatiza que o tradutor desse gênero deve levar em consideração o aspecto da performance e sua relação com a audiência, ou seja, ao público a quem a tradução é destinada. Para a pesquisadora, isso não apenas serve para justificar alterações que serão feitas durante o processo, mas sugere também que a função do texto é algo que deve ser levado em conta como um elemento para e da performance.

Para o caso da tradução de musicais, os limites entre o performativo e os elementos da tradução de canções acabam por se mesclar: afinal, seria o tradutor desse gênero um tradutor de letras de música ou um tradutor de peças de teatro? Quais estratégias utilizar ao verter para a língua de chegada? Como essa adaptação será recebida pelo público a quem ela se destina? Na visão de Sebnem-Sarajeva (2008, p. 191), a intersecção destes dois campos é um fator ainda a ser explorado, podendo enriquecer e ajudar a fornecer uma percepção mais ampla relacionada a outras formas de expressão, principalmente sobre quem pode atuar como tradutor sob diversas circunstâncias. Sobre o campo teórico de tradução de canções, a disponibilidade de trabalhos ainda é pequena em relação aos materiais disponíveis sobre os Estudos da Tradução, o que na visão de Villatore (2020, p. 29) e Britto (2019a, p. 1) é algo compreensível, tendo em vista que a história da canção popular nos moldes contemporâneos é, de certo modo, ainda recente.

Nesse contexto, atividades que envolvem a tradução de textos vocais, nas palavras de Hui-Tung (2019, p. 354, podem ser classificadas por gêneros musicais, como a “tradução de ópera” e a “tradução de canções”. Os gêneros vocais podem ser primeiramente divididos em duas categorias, “audiovisual” e “áudio”. Em relação à primeira categoria, ela engloba óperas e musicais apresentados no palco ou filmados, enquanto que os gêneros de áudio podem ser subdivididos em canções populares, canções folclóricas, música de coral etc. Como cada gênero possui suas próprias particularidades quanto a sua escrita musical, relação entre texto-música, técnica vocal e a presença ou não de elementos dramático-visuais em cena, o autor esclarece

que essa classificação está direcionada mais ao texto de partida, o que auxilia o tradutor em sua análise pré-tradutória.

As opções que restam ao tradutor responsável pelo encargo de tradução levam ao seguinte questionamento: a tradução será destinada a ser cantada ou não? Segundo Franzon (2008, p. 375), se o propósito for a compreensão de uma língua estrangeira, nesse caso, uma tradução em prosa que seja semanticamente próxima será o suficiente. Porém, se a tradução tiver como propósito a sua performance em outra língua, a tarefa atribuída ao tradutor será proporcionar um texto de chegada que seja cantável, o que nos leva ao aspecto da *cantabilidade*, que consiste em possibilitar que a letra traduzida seja passível de ser cantada/performada na língua de chegada e que não se afaste tanto da melodia original ao ponto de fazer com que os ouvintes tenham a impressão de estarem ouvindo algo diferente. Sobre a *cantabilidade*, ela é um dos cinco aspectos listados pelo teórico Peter Low, em seu *Princípio do Pentatlo* (“The Pentathlon Principle”) aplicado à tradução de canções. Nesse sentido, Britto (2019b, p. 1-2) observa que

[...] Low propõe, com base na teoria do *skopos*, o que ele denomina “princípio do pentatlo”: o tradutor de texto musical teria que obedecer a cinco critérios diferentes. Tal como o atleta que participa de uma prova de pentatlo, ele pode não se sair tão bem neste ou naquele critério quanto um tradutor que se concentre apenas nele — por exemplo, o aspecto semântico — porém é importante que ele tenha um desempenho minimamente competente em todos os cinco critérios. Low enumera os critérios como se segue, em ordem de importância decrescente: (1) cantabilidade; (2) sentido; (3) naturalidade; (4) ritmo; e (5) rima.

Como referendado pelo autor, a metodologia proposta por Low, apesar de sua relevância para esse campo de estudos, é caracterizada por seu caráter didático e pragmático, servindo como uma espécie de “manual de tradução de canções” para este tipo de gênero, como opina Villatore (2020, p. 29). No entanto, acreditamos que assim como cada tradução é única à sua maneira e resultante de diversos processos de leitura sobre um determinado texto de partida a depender do tradutor, logo, há diferentes formas de se traduzir que contribuem para a riqueza da prática da tradução. Sendo assim, o foco da tradução proposta para este trabalho estará na questão da prosódia ancorada pelo conceito de ritmo, intercalando com estratégias que busquem adaptar a tradução a música do texto de partida.

Esta seção buscou abordar noções sobre a tradução do texto teatral, seus desafios, especialmente sua complexidade dentro da tradução e sobre como aspectos da tradução funcionalista podem ser aplicados para a tradução desta modalidade. Buscou-se abordar brevemente as intersecções entre a música e a performance, além do papel do tradutor em meio

a essa atividade. O próximo capítulo terá como foco a tradução do Ato I e do Ato II bem como seus desafios encontrados durante o processo de tomada de decisões.

3. COMENTÁRIOS SOBRE A TRADUÇÃO PROPOSTA PARA O MUSICAL

Este capítulo tem como objetivo comentar sobre a tradução proposta para o musical bem como descrever os recursos e estratégias utilizados durante o processo de tradução. A seção 3.1 irá trazer amostras do material traduzido a fim de ilustrar as estratégias utilizadas ao longo do processo, relatando os desafios encontrados durante a versão do Ato I e Ato II para o português brasileiro. O embasamento teórico utilizado para a análise e descrição do processo tradutório busca aplicar os pressupostos teóricos de Meschonnic (2010), acerca da tradução do ritmo aplicados não só em textos escritos como também textos orais, o que é corroborado por Flores e Gonçalves (2017).

3.1 A TRADUÇÃO DO ATO I E II: RECURSOS E ESTRATÉGIAS

Esta seção do trabalho terá como objetivo principal servir como um diário de tradução, descrevendo o processo de tradução feito para as canções do Ato I e II. Além de descrever o processo, iremos justificar, comentar e problematizar as escolhas tradutórias relevantes a partir de trechos selecionados de números musicais que compõem a primeira parte da obra. Como arcabouço teórico, utilizaremos as teorias de Meschonnic (2010) e Flores e Gonçalves (2017) com o propósito de guiar a análise.

Ao se traduzir musicais, um gênero híbrido que engloba não só aspectos do gênero teatral como também elementos encontrados em letras de canções, o tradutor ou versionista designado para esse tipo de tarefa pode se deparar com desafios ligados ao esquema rítmico, metro e adequações que se encaixem na melodia presente nas canções. Um dos questionamentos feitos durante o processo de versão para o português foi quais estratégias poderiam ser melhor aplicadas ao caso deste trabalho, quais “perdas”, ou melhor, ressignificações poderiam acontecer nessa trajetória.

Ao fazer a análise do corpus traduzido, foi necessário levar em conta a fórmula proposta por Christiane Nord em sua esquematização funcionalista: para quem traduzir, qual propósito, qual objetivo, qual contexto, público e função a ser trabalhada dentro da tradução. Esses direcionamentos propostos pela teórica guiaram a tradução de modo que fosse levado em conta aspectos funcionais da tradução do musical e sobre quais estratégias deveriam ser aplicadas ao processo.

Umas das estratégias que podemos listar durante o processo tradutório foi a escuta da música e ver se sua versão em língua portuguesa cabia no som, ou seja, se seria possível encaixar o verso na melodia. É válido lembrar que

O ponto, na tradução de poesia musicada, é que ela precisa caber não no metro, mas no som – e o metro textual é apenas uma medida possível para o som, ele nunca resume as possibilidades harmônicas, como qualquer um que já parou pra estudar o verso livre deve saber. Em outras palavras, a canção é uma forma de poesia oral, que deve ser experimentada e avaliada como tal, porque ela se dá aos ouvidos, não aos olhos. (Flores; Gonçalves, 2017, p. 157)

A afirmação dos autores vai de encontro ao que Meschonnic (2010, p. 41) postula em sua obra *Poética do Traduzir* acerca da tradução do ritmo, termo que, segundo o crítico francês, é definido como a organização do movimento da palavra, constituído de traços acústicos, prosódicos, lexicais e sintáticos. O teórico defende que

no ritmo, no sentido em que o digo, não se ouve o som, mas o assunto. Não uma forma distinta do sentido. Traduzir segundo o poema no discurso, é traduzir o recitativo, a narração da significância, a semântica prosódica e rítmica, não a estúpida palavra, a palavra que os alvejadores veem como a procura do poético. (Meschonnic, 2010, p.32)

O ritmo é visto como um tipo universal no texto de partida, formal e semântico, que sobrevive ao processo de tradução quase que intacto. O desafio principal não se restringe apenas a traduzir o verso que está no papel, mas inclui, também, traduzir os movimentos orais da voz de forma a reoralizar o texto de partida, respeitando sua prosódia e convidando o leitor a uma nova forma de oralização, já que

[...] a tradução não é apenas um movimento da língua estanque, e sim um processo de diálogo crítico, a própria escolha já significa, e muito. Assim, interessa ver tanto como um tradutor ou intérprete escolhe, como o modo de traduzir e interpretar aquilo que se escolheu: em tudo há uma performance crítica. (Flores; Gonçalves, 2017, p. 157-158)

O processo tradutório da primeira cena do Ato I envolveu primeiramente a escuta da música “Road to Hell”, que serve como uma espécie de introdução das personagens que irão performar durante o período em que a peça se estenderá. O próximo passo foi esboçar uma tradução, ainda que experimental, que pudesse transmitir a personalidade irreverente de Hermes para o contexto brasileiro.

Um dos questionamentos feitos durante a leitura e a escuta dos números musicais, foi sobre como verter para o português brasileiro o vocabulário de Hermes, ou seja, como transpor

seu registro linguístico para uma variante que pudesse aproximar o leitor ou futuro espectador da peça. Foram identificados termos do inglês coloquial como o advérbio “a’ight”:

TABELA 1- NA ESTRADA PARA O INFERNO

Versão em inglês	Versão em português
Hermes A'ight! A'ight! On the road to hell there was a railroad line And a poor boy workin' on a song [...]	Hermes Tá legal! Tá legal! Na estrada pro inferno tinha uma linha de ferro E um pobre rapaz criando uma canção [...]

FONTE: A autora (2023)

Ao traduzir os versos pertencentes a Hermes, uma das principais preocupações foi a procura de uma variante linguística brasileira que se aproximasse, em termos de funcionalidade, do grupo consumidor deste tipo de gênero. Assim, a solução viável que foi encontrada para a tradução da personagem, foi valer-se do uso da oralidade do português brasileiro, tanto que “A’ight” foi traduzido como “Tá legal”, uma expressão coloquial que sinaliza concordância com alguma situação em relação ao interlocutor.

Em relação à oralidade, decidimos traduzir “tale” para “causo”, um termo brasileiro da oralidade que remete a um conto ou história. Logo, a abordagem utilizada para este trecho foi domesticadora em relação à tradução, como visto na tabela abaixo:

TABELA 2- NA ESTRADA PARA O INFERNO

Versão em inglês	Versão em português
Hermes 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! Company It’s a sad song!	Hermes Viu, alguém tem que contar esse causo Mesmo que acabe bem ou mal Talvez acabe bem dessa vez Na estrada pro Inferno, no meio da linha É triste o som! Trupe É triste o som!

FONTE: A autora (2023)

Por se tratar de uma tradução de caráter experimental, durante o processo foi necessário que primeiro fosse ouvida a música a fim de se ter uma percepção de como ela é performada e também de pensar em formas de se adequar ao ritmo da canção e um dos caminhos utilizados foi a adaptação do último verso para que soasse de forma semelhante ao

contido na versão inglesa, estabelecendo um paralelo com “song/som”. Essa estratégia teve como objetivo uma adequação prosódica, que segundo Franzon (2008, p. 390), consiste em fazer uso dos elementos da prosódia como o ritmo, o estresse e a entonação, de forma que ao ser cantada, o público-alvo pudesse facilmente acompanhar a tradução no libreto com a melodia da canção apresentada.

Outras escolhas dentro do mesmo número também priorizaram o uso da oralidade como uma característica marcante e culminaram consequentemente na escolha de expressões usadas em contextos menos formais, por meio da adaptação de trocadilhos do inglês para o português. O exemplo abaixo retirado da tradução para este trabalho demonstra expressões coloquiais e trocadilhos para Hermes:

TABELA 3- NA ESTRADA PARA O INFERNO

Versão em inglês	Versão em português
Hermes [...] His mama was a friend of mine And this boy was a muse's son On the railroad line on the road to hell You might say the boy was touched Cos he was touched by the gods themselves Give it up for Orpheus! Orpheus! [...]	Hermes [...] A mãe dele era minha amiga E esse garoto era filho de uma musa Na estrada de ferro que dá lá no inferno Vamos dizer que o garoto tinha jeito Até porque os deuses deram um jeito nele Palmas para o Orfeu! Orfeu! [...]

FONTE: A autora (2023)

A solução pensada para a frase na linha cinco da tabela acima foi não traduzir literalmente, mas utilizar a expressão coloquial “ter/levar jeito para a coisa” e também fazer o uso da expressão “dar um jeito”, em uma tentativa de reproduzir de alguma forma viável o jogo de palavras expresso pelo verbo *to touch* conjugado no pretérito.

Em se tratando de figuras de linguagem, como a aliteração, optou-se, durante a tradução, por substituir os pares “railroad-road” por “ferro-inferno”, focando nos sons internos do verso e a repetição da letra f na versão em língua portuguesa. Pode-se considerar que um dos maiores desafios na tradução em se tratando dessa personagem em específico, foi a repetição desses jogos de palavras incluindo palavras como “railroad”, “railroad line” e “road to hell”.

Já em “Onde o Vento Soprar”, nos versos pertencentes a Hermes, mais especificamente no primeiro verso relacionado à descrição de Eurídice, foi cogitada uma série de termos para a tradução de “young girl” levando em consideração as possibilidades que

denotassem oralidade. Em consultas a dicionários como *Reverso* e *Linguee* (dicionários esses que apresentam resultados extraídos dos mais variados contextos), foram encontrados os seguintes termos como mocinha, jovem, moça, menina, garota, moça jovem, garota jovem ou até mesmo garotinha. Porém, o impasse encontrava-se em decidir por uma palavra intermediária que transmitisse o aspecto coloquial, mas que não infantilizasse Eurídice. Na tabela abaixo, optou-se por um termo no diminutivo para a primeira versão:

TABELA 4- ONDE O VENTO SOPRAR (1ª VERSÃO)

Versão em inglês	Versão em português
1ª versão Hermes Eurydice was a hungry young girl A runaway from everywhere she'd ever been She was no stranger to the world No stranger to the wind	1ª versão Hermes Eurídice era uma mocinha faminta Uma fugitiva de todo lugar que vinha O mundo não lhe era estranho Nem mesmo o vento

FONTE: A autora (2023)

Após considerações mais aprofundadas, para que as rimas funcionassem nesse trecho em específico, o primeiro verso mudou de “Eurídice era uma mocinha faminta” para “Eurídice era uma moça com fome”, assim como ocorreu com o quarto verso que passou de “O mundo não lhe era estranho” para “Acostumada a andar no mundo sem nome”. A motivação principal por detrás desta mudança baseou-se na tentativa de preservar a questão das rimas nesse trecho, enquanto que a mudança de “mocinha” para somente “moça” justifica-se pelo fato de ressaltar que apesar de jovem ela possui uma maturidade forjada pelas adversidades do ambiente em que vive. É válido lembrar que a primeira tradução não continha uma padronização da palavra “young girl”, tanto que na primeira parte da tabela abaixo o termo foi apenas traduzido como “menina”, a fim de expressar coloquialidade da parte de Hermes.

TABELA 5- ONDE O VENTO SOPRAR (VERSÃO DEFINITIVA)

Versão em inglês	Versão em português
Hermes Eurydice was a hungry young girl A runaway from everywhere she'd ever been She was no stranger to the world No stranger to the wind	Hermes Eurídice era uma moça com fome Uma fugitiva de todo lugar que vinha Acostumada a andar no mundo sem nome Acostumada a andar ao vento

FONTE: A autora (2023)

Após considerações mais aprofundadas para que as rimas funcionassem nesse trecho em específico, o primeiro verso mudou de “Eurídice era uma mocinha faminta” para “Eurídice era uma moça com fome”, assim como ocorreu com o quarto verso que passou de “O mundo não lhe era estranho” para “Acostumada a andar no mundo sem nome”. A motivação principal desta mudança baseou-se na tentativa de preservar a questão das rimas nesse trecho, enquanto que a alteração de “mocinha” para somente “moça” justifica-se pelo fato de ressaltar que apesar de jovem ela possui uma maturidade forjada pelas adversidades do ambiente em que vive. É válido lembrar que a primeira tradução não continha uma padronização da palavra “young girl”, visto que na primeira parte da tabela abaixo o termo foi apenas traduzido como “menina”, com a finalidade de expressar coloquialidade da parte de Hermes.

Em outro trecho desse número musical, a primeira versão (TABELA 6) ocultou um dos versos de Hermes que fazem referências às Moiras. Logo, ao invés de dois versos traduzidos, o primeiro resultado culminou na redução de um verso da personagem. Outro ponto importante foi também o acréscimo do advérbio “né”, um marcador de oralidade que indica confirmação de uma informação previamente mencionada. Em se tratando de advérbios que remetem à coloquialidade, foi escolhida a forma coloquial “aonde” para “wherever” a fim de promover uma aproximação com o público-alvo por meio de uma linguagem intimista, como ilustrado na TABELA 6:

TABELA 6- ONDE O VENTO SOPRAR (1ª VERSÃO)

Versão em inglês	Versão em português
Hermes You met the Fates Remember them? Eurydice Anybody got a match? Hermes Always singing in the back of your mind... Eurydice Gimme that... Hermes Wherever it was this young girl went The fates were close behind	Hermes Lembram das Moiras, né? Eurídice Alguém tem um fósforo? Hermes Sempre cantando na sua mente.... Eurídice Me dá isso aqui. . . Hermes Aonde essa menina ia As Moiras iam atrás [...]

FONTE: A autora (2023)

Já a segunda versão da canção apresentou modificações que envolveram a reinclusão de um dos primeiros versos de Hermes sobre as Moiras, como demonstrado acima, porém, manteve-se o acréscimo do advérbio “né” no verso interrogativo. Outra modificação relevante

foi a padronização do termo “young girl” para “moça” em português, com o intuito de se obter uma constância dentro da tradução. Para o caso de Eurídice, assim como o caso de Hermes, foram observadas marcas de oralidade no texto de partida tais como “Gimme”, outra contração que ressalta a oralidade da forma “Give me” além do uso do verbo “to get” no passado, sendo utilizado no sentido de “to have” (ter). A solução para ambos os casos foi traduzir para uma forma próxima a do português informal, logo, “Gimme” foi traduzido como “Me dá” ao invés de “Dê-me” tendo em vista que em contextos de fala e escritas informais o uso da próclise é o mais observado nesses casos o português brasileiro. No que se refere ao termo “got”, a tradução escolhida foi “tem” ao invés de outros verbos como possuir ou formas verbais no futuro do pretérito (teria), já que um dos objetivos da tradução é proporcionar uma aproximação para o público por meio de uma linguagem acessível, conforme apresentado na TABELA 7:

TABELA 7-ONDE O VENTO SOPRAR (VERSÃO DEFINITIVA)

Versão em inglês	Versão em português
Hermes You met the Fates Remember them? Eurydice Anybody got a match? Hermes Always singing in the back of your mind... Eurydice Gimme that... Hermes Wherever it was this young girl went The fates were close behind	Hermes Vocês conheceram as Moiras Lembram delas, né? Eurídice Alguém tem um fósforo? Hermes Sempre cantando na sua mente.... Eurídice Me dá isso aqui. . . Hermes Aonde essa moça ia As Moiras iam atrás [...]

FONTE: A autora (2023)

Em “Venha Comigo” (TABELA 8), foram detectados termos e expressões informais como “wanna” e “Don’t come too strong”. A estratégia utilizada durante a tradução foi pensar em uma alternativa que se aproximasse do registro coloquial do português. No tocante à forma coloquial do verbo querer em inglês (“wanna”), traduziu-se abaixo como “Quer” ao invés de formas mais polidas, como “Gostaria de”:

TABELA 8- VENHA COMIGO (1ª VERSÃO)

Versão em inglês	Versão em português
Hermes You wanna talk to her? Orpheus	Hermes Quer falar com ela? Orfeu

Yes Hermes Go on... Orpheus— Orpheus Yes? Hermes Don't come on too strong Orpheus & Chorus Come home with me [...]	Sim Hermes Vai lá . . . Orfeu— Orfeu Sim? Hermes Não força a barra Orfeu e o Coro Venha comigo [...]
--	--

FONTE: A autora (2023)

Em se tratando de expressões idiomáticas, foi identificada no mesmo número musical a frase “Don't come on too strong”, expressão coloquial em língua inglesa que indica pegar pesado, ser abrupto ou agir com muita intensidade em alguma interação social. A decisão tomada para esse verso dito por Hermes foi traduzir a expressão para “Não força a barra”, a fim de acrescentar um efeito de humor à cena, como pode ser verificado na TABELA 9:

TABELA 9- VENHA COMIGO (VERSÃO DEFINITIVA)

Versão em inglês	Versão em português
Eurydice (to Orpheus) I'm Eurydice Orpheus & Chorus Your name is like a melody... Eurydice A singer? Is that what you are ? Orpheus I also play the lyre Eurydice Ooh, a liar , and a player too! I've met too many men like you	Eurídice (para Orfeu) Sou Eurídice Orfeu e o Coro Seu nome é uma melodia . . . Eurídice Um cantor? É isso que tu é ? Orfeu Também toco lira Eurídice Aah, que mentira , mas é um galinha , hein! Conheci muitos homens assim também

FONTE: A autora (2023)

Outro jogo de palavras identificado foi o par “liar/lyre” na TABELA 9, um trocadilho feito entre palavras homófonas da língua inglesa que causam o efeito de humor na interação entre Eurídice e Orfeu. A escolha em traduzir esse jogo de palavras por “lira/mentira” foi motivada pelo objetivo de manter a sonoridade entre as palavras terminadas em “-ira”, embora na língua de partida elas sejam homófonas e iniciadas pela letra “L”, porém, o efeito colateral dessa escolha foi a perda dessas iniciais que constavam no texto de partido.

Quanto ao termo “player”, um dos significados atribuídos a essa palavra em específico, segundo o dicionário *Merriam-Webster*, é usado para denominar o alguém que possui diversos amantes ou interesses românticos. Uma das traduções possíveis para esse termo

foi a gíria “galinha”, que de acordo com o dicionário *Michaelis*, é um termo utilizado no registro coloquial para se referir a pessoas que não possuem relacionamentos constantes. Tanto “mentira” quanto “galinha” foram traduzidas para os versos de Eurídice, conferindo um tom jocoso enquanto a jovem tenta dispensar as investidas de Orfeu. Outra estratégia em prol da rima foi aplicada ao par “too/you”, que consistiu em substituir por termos terminados em sons nasais como “hein” e “também” ao final de cada verso.

Em “Nossa Senhora do Lá de Baixo” foi identificada uma série de expressões idiomáticas nos versos atribuídos a Perséfone, o que denota uma forte coloquialidade e um desafio ao fazer a transposição para a língua portuguesa. A primeira versão tratou de identificar essas marcas e traduzi-las em função da oralidade presente no material, como demonstrado na TABELA 10:

TABELA 10- NOSSA SENHORA DO LÁ DE BAIXO (1ª VERSÃO)

Versão em inglês	Versão em português
Persephone Step into my office... ! I don't know about you, boys . . . But if you're like me, then hanging around This old manhole is bringing you down Six feet under getting under your skin Cabin fever is a-setting in You're stir-crazy! Stuck in a rut! 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 Allow me to introduce myself Brother, what's my name? My name is Company Our Lady of the Underground!	Perséfone Entra aqui no meu escritório... ! Não sei quanto a vocês, rapaziada... Mas se forem como eu, então ficar por aí Esse buraco véio te deixa pra baixo Sete palmos debaixo da terra A febre da cabine está se instalando Tu fica é louco! Preso à rotina! Tu precisa é de um empurrãozinho Eu posso te dar o que deseja Um tiquinho dos velhos tempos Ei, eu tenho o vento engarrafado Tenho a chuva na torneira do bar Tenho o brilho do sol na prateleira Permita que eu me apresente Mano, qual é o meu nome? Meu nome é Trupe Nossa Senhora do Contrário!

FONTE: A autora (2023)

Quanto à primeira versão, o segundo verso da personagem teve o termo “boys” traduzido para “rapaziada”, um termo informal utilizado para se dirigir a um ajuntamento de jovens do sexo masculino, o que evidencia a proximidade que Perséfone possui com os frequentadores do seu bar clandestino. Já o termo “old manhole” foi traduzido para “buraco velho” ao invés de simplesmente “bueiro velho”, com o objetivo de evidenciar o quão lúgubre

é o ambiente em que estão, já que um dos usos dessa palavra na língua portuguesa remete a lugares afastados e de difícil acesso, como é o caso de Hadestown.

Um desafio que se interpôs durante o processo tradutório foi pesquisar por um termo adequado ao conceito inserido na expressão “cabin fever”, que significa o sentimento de tédio e irritação em situações de confinamento. Em um primeiro momento, decidimos pela tradução literal até que fosse encontrada uma solução plausível para esse impasse. Quanto à frase “You’re stir-crazy!”, foi traduzida para o português coloquial como “Tu fica é louco!” com o pronome “tu” sendo conjugado na 3ª pessoa do singular e a gíria “stir-crazy” (que indica loucura após um longo confinamento) foi traduzida como “louco” na primeira versão.

A versão definitiva priorizou modificar trechos em favor da rima, por meio de acréscimos ou modificações nos versos e em seus pares. Um exemplo foi o par “skin/ a-setting in” e sua solução consistiu em substituir por “soterrado/adoidado”, tendo em vista que ambos os versos descrevem a sensação de tédio abaixo da superfície. Já a palavra “pick-me-up” foi retraduzida para “injeção de ânimo” a fim de ressaltar o caráter revigorante dos itens que Perséfone tem em posse; para “jar/bar”, as modificações centraram-se no par de rimas traduzidas “engarrafado/bar” que foram modificadas para “garrafa/fazer farra”, mudando o foco para rimas internas com vogais abertas. No par “shelf/self”, foi adicionada na segunda versão a expressão “bem forte” como intensificador para “brilho do sol” a fim de rimar com o verbo “apresente” na penúltima linha dos versos de Perséfone. A principal motivação para essa alteração não apenas foi baseada em manter as rimas do texto de partida, como também caracterizar um pouco mais a qualidade do que é servido no estabelecimento de que a deusa é proprietária assim como observado na expressão “pick-me-up”, substantivo que significa algo estimulante, geralmente associado a algum tônico, elixir ou bebida revigorante. Uma possibilidade pensada para a primeira versão (TABELA 10) foi o termo coloquial “empurrãozinho” no sentido de estímulo. Ainda sobre os desafios dentro da tradução, o verso que dá título ao número musical, foi traduzido para “Nossa Senhora do Contrário”, em uma tentativa de se assemelhar ao som aberto da palavra “Underground”. Por questões de coerência em relação ao significado, voltou-se atrás na decisão tomada e na segunda versão foi alterado para “Do Lá de Baixo”, como observado na TABELA 11:

TABELA 11- NOSSA SENHORA DO LÁ DE BAIXO (VERSÃO DEFINITIVA)

Versão em inglês	Versão em português
Persephone Step into my office... ! I don't know about you, boys . . .	Perséfone Entra aqui no meu escritório... ! Não sei quanto a vocês, rapaziada...

But if you're like me, then hanging around This old manhole is bringing you down Six feet under getting under your skin Cabin fever is a-setting in You're stir-crazy! Stuck in a rut! 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 Allow me to introduce myself Brother, what's my name? My name is Company Our Lady of the Underground!	Mas se forem como eu, então ficar por aí Esse buraco velho só vai te deixar mal Há sete palmos de terra soterrado O tédio vem adoidado Tu fica é louco! Preso à rotina! Tu precisa é de uma injeção de ânimo Eu posso te dar o que deseja Um tiquinho dos velhos tempos Ei, eu tenho o vento aqui em garrafa Tenho a chuva na torneira do bar para fazer farra Tenho na prateleira o brilho do sol bem forte Permita que eu me apresente Mano, qual é o meu nome? Meu nome é Trupe Nossa Senhora do Lá de Baixo!
---	---

FONTE: A autora (2023)

Já em “Way Down Hadestown Reprise” (TABELA 12), a tradução da primeira versão desse número musical para o português se deparou o termo “rust belt”, utilizado para denominar uma região específica dos EUA conhecida pela sua decadência econômica e abandono no ramo industrial. Conforme o verbete encontrado na versão digital da *Encyclopaedia Britannica* (2023), o termo originou-se a partir das declarações dadas por Walter Mondale — candidato democrata e adversário político do republicano Ronald Reagan — em 1984, ao se referir à situação econômica da região nordeste dos EUA, associando-a ao “Dust Bowl” (outro evento catastrófico ocorrido em meados da década de 1930).

A escolha do termo “rust”, que em seu significado quer dizer “ferrugem”, teve como objetivo caracterizar os complexos industriais da região que se encontravam abandonados e desmantelados pela crise, o que levou os meios de comunicação a fazerem uso do termo de forma pejorativa. Durante o processo de tradução, optamos por substituir o termo por sistema (aludindo ao sistema capitalista, à ordem vigente), tendo em vista que hipoteticamente o público pode não ter conhecimento de um conteúdo tão específico como esse:

TABELA 12- LÁ EM HADESTOWN (REPRISE) (1ª VERSÃO)

Versão em inglês	Versão em português
Hermes [...] 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 [...]	Hermes [...] Você sabe né, como já disse antes Muita coisa acontece a portas fechadas Eurídice era uma guria com fome Mas ela não tinha mais fome O que ela tinha, em vez disso, era morte Morta pro mundo, de qualquer jeito [...]

Fates Saw that wheel up in the sky Heard the big bell tolling A lot of souls have gotta die To keep the rust belt rolling [...]	Moiras Viu aquela roda no céu OuvIU o grande sino tocar Muitas almas têm que morrer Pra manter o sistema rodando [...]
--	---

FONTE: A autora (2023)

Já a segunda versão presente teve como foco padronizar o termo “young girl”, anteriormente traduzido para “guria”, sendo novamente traduzido como “moça”, além de dar prioridade para o trabalho com as rimas acima, tiveram como acréscimo os verbos “girar” e “penar” enquanto segundo e último versos foram usados verbos terminados em “-er”, como “bater” e “manter” para que se mantivesse o esquema de rimas alternadas. Quanto ao termo “rust belt”, optamos que fosse traduzido para “velha máquina” em português a fim de associar a ideia de ferrugem ao maquinário presente em uma fábrica, conforme exposto na tabela 13:

TABELA 13-LÁ EM HADESTOWN (REPRISE)(VERSÃO DEFINITIVA)

Versão em inglês	Versão em português
Hermes [...] 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 [...]	Hermes Você sabe né, como já disse antes Muita coisa acontece a portas fechadas Eurídice era uma moça com fome Mas ela não tinha mais fome O que ela tinha, em vez disso, era morte Morta pro mundo, de qualquer jeito [...]
Fates Saw that wheel up in the sky Heard the big bell tolling A lot of souls have gotta die To keep the rust belt rolling [...]	Moiras Veja aquela roda a girar Ouçã o grande sino bater Muitas almas têm que penar Para a velha máquina se manter [...]

FONTE: A autora (2023)

Em “Quanto Tempo” (TABELA 14), o processo de tradução envolveu a aplicação de expressões populares atribuídas aos versos de Hades, de modo a indicar o seu posicionamento contrário ao de sua esposa Perséfone. A escolha por utilizar a expressão “Oferecer a mão e já querer o braço” para a tradução abaixo foi motivada a evidenciar a visão controladora e desconfiada do marido da deusa, que enxerga o restante da população como pessoas que querem tirar vantagem. Já no segundo verso as últimas palavras foram traduzidas para “vão querer um pedaço” com a intenção de rimar com “braço” e transmitir a noção de que o povo irá destruir ou despedaçar o muro para se libertar do controle que Hades inflige aos habitantes

do lugar. Nos últimos versos, para que fosse mantida a rima com o verbo “cairá”, foi feita uma inversão no último verso de Hades movendo o verbo “sucumbirá” para o final da frase, como evidenciado na TABELA 14:

TABELA 14- QUANTO TEMPO? (VERSÃO DEFINITIVA)

Versão em inglês	Versão em português
Hades [...] 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	Hades [...] Ofereça a mão e eles vão querer o braço Mostre a rachadura no muro e vão querer um pedaço Ouça com atenção e o reino cairá Por uma canção o reino sucumbirá
Persephone What does he care for the logic of kings ? The laws of your underworld ? It is only for love that he sings! He sings for the love of a girl [...]	Perséfone E para a lógica de um rei ele iria ligar ? E as leis do mundo inferior ? Se é só por amor ele quer cantar! Por uma moça ele canta seu amor [...]

FONTE: A autora (2023)

Para os versos de Perséfone, para que a tradução mantivesse suas rimas alternadas, o verbo “to care” em inglês foi movido para o final do verso em sua tradução para a língua portuguesa, sendo traduzido como “ligar” a fim de rimar com o penúltimo verso acima. Na segunda linha, o substantivo “underworld” foi traduzido para “mundo inferior” (outra denominação atribuída ao Reino de Hades) e o substantivo “girl” foi traduzido como “moça”, porém, foi realocado para o início do verso na tradução. A palavra “amor” foi reposicionada para o final do verso com intuito de assemelhar-se foneticamente com a palavra “girl”, enquanto o restante da frase foi reestruturado.

Em suma, este capítulo e suas respectivas seções tiveram como objetivo selecionar, descrever e exemplificar o processo de tradução bem como os desafios que culminaram nas decisões para o texto de chegada. A primeira parte dos comentários foi dedicada a fazer apontamentos acerca dos registros linguísticos encontrados na língua inglesa e as soluções encontradas para expressões idiomáticas de uma língua para outra, bem como suas padronizações. A segunda parte dos comentários sobre a tradução também trouxe amostras e descreveu o processo com suas versões e estratégias, o que envolveu pesquisas em dicionários e enciclopédias em relação às referências históricas (e geográficas) no texto de partida que não são de conhecimento do público brasileiro.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomamos aqui as ideias apresentadas nos capítulos anteriores, encerrando o percurso argumentativo que a pesquisa seguiu no decorrer de seu curso. Apresentaremos um resumo das partes principais do trabalho, considerações sobre as limitações encontradas durante a pesquisa, além de comentários e implicações futuras da pesquisa para o campo dos Estudos Tradutológicos e da Adaptação.

Acerca da cronologia dos musicais, foi observada uma série de influências externas na formação do teatro musical estadunidense que contribuíram para sua estrutura, tornando-o um gênero híbrido e multimodal em sua essência, marcando gerações que servem de referência para outras obras artísticas culturalmente. Ao longo do tempo, o teatro musical passou por várias fases em que precisou se reinventar a fim de sobreviver a períodos marcados ora pelo progresso econômico, ora por recessão econômica e conflitos bélicos, como a Guerra do Vietnã, adequando suas temáticas conforme o contexto sociocultural. Quanto às temáticas encontradas em *Hadestown*, apesar de se constituir em uma adaptação, elas não só dialogam com eventos e personalidades históricos que fizeram parte do contexto estadunidense, como Huey Pierce Long e o *Dust Bowl*, mas também dialogam com temas do mundo contemporâneo como as mudanças climáticas.

A ocorrência de temas sociais ou temas considerados polêmicos, como a misoginia e a opressão, são um recurso da indústria do entretenimento para expandir seu público consumidor, algo que adaptações anteriores a *Hadestown* já conseguiram (e ainda conseguem) realizar. Podemos citar aqui peças como *West Side Story* e *The Rocky Horror Show*, que trouxeram temáticas relacionadas à etnia e à satirização da cultura heteronormativa, de suas épocas. A obra de Mitchell consegue dialogar com a atualidade ao abordar questões ambientais e possui um potencial de instigar o interesse por narrativas do mundo antigo além de tratar de temas universais como amor, perda e meio ambiente além da jornada do herói, empreendida por Orfeu em sua busca por Eurídice.

Nesta dissertação, buscamos não só apresentar o musical *Hadestown* ao leitor, mas também compreender o ato de traduzir em sua dimensão criativa e como uma atividade interpretativa, em que o tradutor se insere primeiramente como leitor antes mesmo de sua atuação como mediador de culturas além de ser um coprotagonista e coautor deixando suas impressões que são o reflexo do contexto em que está inserido. Além do aspecto criativo e interpretativo, a tradução do musical para este trabalho buscou abordar a dimensão

performativa da tradução aplicada às poéticas orais, tais como as canções inseridas dentro do gênero musical e como o ritmo deve ser levado em conta dentro da cantabilidade para que a tradução atinja seu propósito de ser performada, a fim de que seja um convite à re-oralização. Outro ponto que merece ser retomado é sobre a atividade da tradução do gênero teatral, especialmente o musical. Em ambos os tipos de ação tradutória foi verificada a importância de se efetuar a leitura dramatizada ou mesmo cantar em busca de experimentar o ritmo e adequar o texto de chegada a ele.

Ainda sobre a atividade da tradução do texto teatral, em ambos os tipos de ação tradutória foi verificada a importância da análise pré-tradutória, ou seja, a definição de um escopo, seu contexto, o meio em que se dará essa tradução, para quem irá se destinar e como será vinculada de forma a conseguir o resultado desejado. Verificou-se, por sua vez, a importância de uma prática tradutória que englobe não apenas elementos linguísticos, ou seja, que não seja apenas voltada para a leitura como também deve levar em conta a performance, um elemento que deve ser trabalhado de forma colaborativa com os demais profissionais envolvidos na tradução para o teatro.

Apesar da tradução intercultural de Mitchell (2019) ser relevante por abordar temas atuais, destacando-se por trazer temáticas consideradas críticas, é importante ter em mente a ocorrência do amortecimento da violência sexual sofrida por Perséfone dentro do musical e também em outras adaptações do mito, tais como *Lore Olympus*. Ao amortecer temas considerados espinhosos, evita-se que sejam tratados de forma direta e mesmo que o intuito seja evitar uma situação de desconforto em relação ao público alvo, ainda há o risco de se reforçar ainda mais violências estruturais de gênero ao traduzir personagens para o contexto atual. Todavia, isso não significa que se deva vilificar as adaptações por não serem “fiéis” às fontes. Na verdade, o que se pretende aqui é que haja outras vozes críticas que possam fornecer perspectivas para práticas éticas dentro dos Estudos Tradutológicos no que tange ao seu trabalho com as adaptações/traduições interculturais de fontes da Antiguidade.

Em suma, o trabalho pretende contribuir, à sua maneira, como uma alternativa para a comunidade de apreciadores desse musical em língua portuguesa e para endossar novos estudos que vêm surgindo com essa temática, especialmente quando aplicadas a gêneros multimodais que trazem desafios para o tradutor sobre qual abordagem a ser adotada. Espera-se também que a tradução realizada no decorrer desta pesquisa sirva como uma possibilidade dentre tantas outras de se traduzir *Hadestown*, que não haja apenas um modo de se traduzir um musical e sim, que proporcione um caminho possível para a construção de novas traduções, novas criações que possam fornecer novos olhares acerca de um mesmo objeto de estudo.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Marcel Alves de. Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. **Itinerários**, Araraquara, n. 36, p. 15-33, jan. /jun. 2013

AMORÍN TRIANA, María. **Hadestown: Reconsidering revolution and class dynamics in the US through Broadway, the Great Depression and Greek mythology**. Oviedo, 2022. 45 f.: il. Orientação: Laura Martínez García. TCC (graduação) - Universidad de Oviedo.

ANDERMAN, Gunilla. Drama Translation. In: BAKER, Mona (org.). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. London: Routledge, 1998. p. 71-74.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. trad. Mário Laranjeira. - São Paulo: Martins Fontes, 2001

BASSNETT, Susan. Translating for the Theatre: The Case Against Performability. **TTR: traduction, terminologie, rédaction**, v. 4, n. 1, p. 99, 1991. Acesso em: 25/09/2023.

BASSNETT, Susan. **Estudos de Tradução: fundamentos de uma disciplina**. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BERGAMO, Gabriella Nunes. **O Teatro Musical nos palcos do Brasil: questões do processo histórico do gênero musical**. 2014, 70p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Cênicas) -Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

BOHUNOVSKY, Ruth. Traduções no teatro, feitas para publicar, encenar ou legendar: uma tipologia possível. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 35, p. 129-148, 2019. DOI: 10.5965/1414573102352019129. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102352019129>. Acesso em: 4 out. 2023

BRITTO, Paulo Henriques. **A Tradução Literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BRITTO, Paulo Henriques. A tradução de letra de canção. In PAGANINI, Carolina, HANES, Vanessa (orgs.). **Tradução e criação: entrelaçamentos**. Campinas: Pontes Editores, 2019a.

BRITTO, Paulo Henriques. **O conceito de cantabilidade na tradução da letra de canção**. (2019b). Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/media/filemanager/professores/paulo_britto/Cantabilidade%20em%20letra.pdf. Acesso em 18/04/2024

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CARVALHO, Thais Rocha. **Perséfone e Hécate: a representação das deusas na poesia grega arcaica**. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/D.8.2019.tde-16082019-133218. Acesso em: 2024-04-18.

CRUZ, Cláudia Soares. Tradução teatral – entre teoria e prática. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 35, p. 263–280, 2019. DOI: 10.5965/1414573102352019263. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102352019263>. Acesso em: 28 jun. 2024.

DEPRADO, Jarrod. **The Road to Hell: Rebirth and Relevance in Musical Adaptations of Katabatic Myth**. , 5. ago. 2023. SWOSU. Disponível em: <<https://dc.swosu.edu/oms/oms2/schedule/20/>>. Acesso em: 28/9/2023.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência. In: **IV Congresso da ABRALIC**. 1994. p. 1001-1004.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Tradução intersemiótica: do texto para a tela. **Cadernos de tradução**, v. 1, n. 3, p. 313-338, 1998.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e Cinema: da Semiótica à Tradução Cultural**. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999

DUPONT, Florence. **Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental**. Tradução de Joseane Prezotto, Marcelo Bourscheid, Rodrigo Tadeu Gonçalves, Roosevelt Rocha e Sergio Maciel Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

ECO, Umberto; NEERGARD, Siri. Semiotic approaches. In: BAKER, Mona (org.). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. London: Routledge, 1998. p.218-222

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. Tradução de Eliana Aguiar; revisão técnica de Raffaella De Filippis Quental. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011

ESPÍNDOLA, Bernardo Rodrigues. Tradução, transcrição e intertextualidade: a semiose intermídia. In: **XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências**. São Paulo. 2008.

ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. **Atos de tradução: éticas, intervenções, mediações**. São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2014.

EVERETT, William A.; LAIRD, Paul R. **Historical dictionary of the Broadway musical**. 2 ed. New York: Rowman & Littlefield, 2016.

FARAONE, Christopher A. **Ancient Greek Love Magic**. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

FIERBERG, Ruthie. **How Michael Krass Used Fashion to Make Hadestown's Players Into Singular Characters**. 2019. Disponível em: <<https://playbill.com/article/how-michael->

krass-used-fashion-to-make-hadestowns-players-into-singular-characters>. Acesso em: 28/9/2023.

FRANZON, Johan. Choices in Song Translation. **The Translator**, v. 14, n. 2, p. 373–399, 2008. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/261668226_Choices_in_Song_Translation>. Acesso em: 28/9/2023.

GOLUŽA, Martina. **The Symphony of Capitalism in Hadestown the Musical**. 2021. Tese de Doutorado. University of Zadar. Department of English.

FLORES, Guilherme Gontijo; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. **Algo infiel: corpo, performance e tradução**. São Paulo: n-1 Edições, 2017.

GUTMANN, Myron P. et al. Migration in the 1930s: Beyond the dust bowl. **Social Science History**, v. 40, n. 4, p. 707-740, 2016.

HALE, Elizabeth; RIVERLEA, Miriam. **Classical Mythology and Children's Literature...: An Alphabetical Odyssey**. Warszawa: University of Warsaw Press, 2022.

HANNES, Vanessa. A Tradução de Variantes Oraís da Língua Inglesa no Português do Brasil: Uma Aproximação Inicial. In: **Scientia Traducionis**, n. 13, p. 178-194, 2013.

HEALY, Barry. Refugee rights musical scoops Tony awards. **Green Left Weekly**, n. 1225, p. 19, 2019.

HILLMAN-MCCORD, Jessica (ed.). **IBroadway: Musical Theatre in the Digital Age**. New York: Palgrave Macmillan, 2017.

HINDS, Aimee. **Rape or Romance?** 2019. Disponível em: <<https://eidolon.pub/rape-or-romance-1b3d584585b8>>. Acesso em: 28/9/2023.

HUI-TUNG, Eos Cheng. Translation of songs. In SINWAI, Chan (Ed.). **An Encyclopedia of practical translation and interpreting**. Shenzhen: The Chinese University of Hong Kong Press, 2019.

HUEY LONG. In: BRITANNICA Encyclopedia. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Huey-Long-American-politician>. Acesso em: 10 jan. 2024

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

JĘDRZEJKO, Paweł. Campo di Fiori, or Walls. **Review of International American Studies**, v. 11, n. 1, 2018.

JENKINS, Thomas E. Augustan Poetry and the Age of Rust: Music and Metaphor in Anaïs Mitchell's Hadestown. In CURTIS, L.; GARRISON, I. P. Garrison (Org.), **The lives of Latin texts: Papers presented to Richard J. Tarrant** (pp. 269-287). Harvard University Press, 2021.

KAMIL, Miriam. **A Classicist Reviews Hadestown**. 2020 Disponível em: <<https://eidolon.pub/a-classicist-reviews-hadestown-d8a1d97d26aa>>. Acesso em: 28/9/2023.

KÜMMERLING-MEIBAUER, Bettina. Orpheus and Eurydice: Reception of a Classical Myth in International Children's Literature. In: MARCINIAK, Katarzyna (ed.). **Our Mythical Childhood...: The Classics and Literature for Children and Young Adults (Volume 8)**. Leiden: Brill, 2016. p. 291-306.

LONG, Jason; SIU, Henry. Refugees from dust and shrinking land: Tracking the dust bowl migrants. **The Journal of Economic History**, v. 78, n. 4, p. 1001-1033, 2018.

MARINS, Líliah Cristina. **O cinema esculpido na literatura?: a circulação multimodal do texto literário e sua recepção na diáde Pygmalion/MyFair Lady por alunos de licenciatura em Letras-Inglês**. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2010.

MARINS, Liliam Cristina; PARDO, Fernando da Silva. (Shadow of) The Raven: uma adaptação intermediária da literatura para a música. **Revista Letras Raras**, Campina Grande, v. 9, n. 3, p. Port. 72–91 / Eng. 73, 2020. Disponível em: <https://revistas.editora.ufcg.edu.br/index.php/RLR/article/view/1204>. Acesso em: 27 dez. 2023.

MASLON, Laurence; KANTOR, Michael. **Broadway: The American Musical**. New York: Applause Theatre & Cinema Books, 2004

MASON, Abigail. **A Ticket to The Underworld: Classical Reception in Hadestown**. 2022. 91 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Estudos Clássicos, Mediterrâneo Antigo e Antropologia). Pennsylvania State University, State College, 2022.

MATA, Iana Maria Andrade da. **Funny Girl: os bastidores da tradução de um musical**. 2014. 57 f., il. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Letras - Tradução - Inglês) —Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

MCCARTER, Stephanie. The Metamorphoses. In Ovid. **Metaphormoses**. Tradução de Stephanie McCarter. New York: Penguin Books, 2022.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do Traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MONTEIRO, Maria Conceição. No terceiro milênio: Doctor Faustus de Marlowe. In **Re-figurações de Fausto: entre literatura e mito**. Nabil Araújo (Org.). Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2020.

MITCHELL, Anaïs. **Hadestown**. Concord Theatricals, 2019

MITCHELL, Anaïs. **Working on a Song: The Lyrics of Hadestown**. New York: Penguin Random House, 2020.

MITCHELL, Anaïs; CHAVKIN, Rachel. **Q&A with Anaïs Mitchell (writer & composer of Hadestown) and Rachel Chavkin (director of Hadestown)**. [Entrevista cedida a] Ashleigh Prince. **Behind the Scenes Magazine**, Worcester, 26 jul. 2022. Disponível em: <<https://thehanovertheatre.org/blog/interview-with-anais-mitchell-writer-composer-of-hadestown-and-rachel-chavkin-director-of-hadestown/>>. Acesso em: 29 mar. 2024

MONDE, Olga-Lisa. Jukebox-musical: the state and prospects. **European Researcher**, n. 27, p. 1277-1281, 2012.

MORINI, Massimiliano. **Theatre Translation: Theory and Practice**. Londres: Bloomsbury Academic, 2022.

MORPETH-SPAYNE, Rebecca. “Hadestown” writer Anaïs Mitchell: weaver of dreams. **Maverick**. Disponível em: <<https://maverick-country.com/anais-mitchell-weaver-of-dreams/>>. Acesso em: 1 maio 2024.

MURNAGHAN, Sheila. Classics for cool kids: popular and unpopular versions of Antiquity for children. **Classical World**, p. 339-353, 2011.

NATIONAL DROUGHT MITIGATION CENTER. **Dust Bowl**. 2022. Disponível em: <<https://drought.unl.edu/DustBowl/Home.aspx#Ref>> Acesso em 07 ago. 2023.

NEVES, F. P. A Grande Depressão Americana: Exposição dos discursos divergentes sobre a crise que abalou o século XX. **Mundo Livre: Revista Multidisciplinar**, v. 6, n. 2, p. 184-201, 19 dez. 2020.

NORD, Christiane. **Text analysis in translation: Theory, methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis**. Amsterdam: Rodopi, 2005.

NORD, Christiane. **Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained**. 2º ed. New York: Routledge, 2018.

OVID. **Metamorphoses**. Tradução de Stephanie McCarter. New York: Penguin Books, 2022

PARK, Seo. **But We Sing it Anyway: Understanding female agency on a textual and metatextual level through Sappho’s fragments, Jane Austen’s Emma, and Anaïs Mitchell’s Hadestown**. 2022. Disponível em: <<https://artsone.arts.ubc.ca/news/but-we-sing-it-anyway-understanding-female-agency-on-a-textual-and-metatextual-level-through-sapphos-fragments-jane-austens-emma-and-anais-mitchells-hadestown/>>. Acesso em 27/09/2023

PENGUIN RANDOM HOUSE. **D’Aulaires Book of Greek Myths by Ingri d’Aulaire, Edgar Parin d’Aulaire**.| **PenguinRandomHouse.com: Books**. Disponível em: <<https://www.penguinrandomhouse.com/books/36027/daulaires-book-of-greek-myths-by-ingri-daulaire-and-edgar-parin-daulaire/>>. Acesso em: 29 mar. 2024

PISETZNER, Jared. Hadestown: Performative Social Critique. **Research Days Posters**. n. 58, 2022. Disponível em: <https://orb.binghamton.edu/research_days_posters_2022/58?utm_source=orb.binghamton.edu>

du%2Fresearch_days_posters_2022%2F58&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCover Pages>. Acesso em: 28/9/2023.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PYM, Anthony. **Explorando as teorias da tradução**. Tradução de Rodrigo Borges de Faveri; Cláudia Borges de Faveri; Juliana Steil. 1a ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RAYOR, Diane J. Introduction. In **The Homeric Hymns: A Translation, with Introduction and Notes**. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2014.

ROONEY, David. **“Hadestown”: Theater Review**. 2019. Disponível em: <<https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/hadestown-theater-review-1202512/>>. Acesso em: 28/9/2023.

RUST BELT. In: BRITANNICA Encyclopedia. Disponível em: <https://www.britannica.com/place/Rust-Belt>. Acesso em 10 jan. 2024

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

SANTOS, Arthur Rodrigues Pereira. **Geórgicas Bárbaras: Estudo para uma tradução hexamétrica do poema didático virgiliano**. Rio de Janeiro, 2020, Tese de Doutorado, UFRJ.

SANTOS, Igor Pereira Ribeiro dos. **Tradução de musicais: o Princípio do Pentatlo de Low na versão brasileira da canção Belle, do filme "A Bela e a Fera"**. Orientador: Rafael Ferreira da Silva. 2019. 138 f. – Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019.

SCHÄFFNER, Christina. Skopos Theory. In: BAKER, Mona (org.). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. London: Routledge, 1998. p. 235-238.

SCHMIT, Dean. **“It Ain't Right and It Ain't Natural”: Climate Change in Anaïs Mitchell's Hadestown**. Scholarly Horizons: University of Minnesota, Morris Undergraduate Journal, v. 10, n. 2, p. 6.

SEBASTIÀ-SÁEZ, María. Ambrose Philips' "The Distrest Mother": The myth of Andromache in English (Neo) classicism. **Beyond philology**, v. 16, n. 2, p. 109-124, 2019.

SILVA, Gabriel A. F. Introdução. In VERGÍLIO. **Geórgicas**. tradução de Gabriel A. F. Silva. Lisboa: Cotovia, 2019.

SNELL-HORNBY, Mary. Theatre and Opera Translation. In: KUHIWCZAK, Piotr; LITTAU, Karin. **A Companion to Translation Studies**. Clevedon: Multilingual Matters, 2007. Cap. 7. p. 106-119.

SUSAM-SARAJEVA, Şebnem. Translation and Music. **The Translator**, v. 14, n. 2, p. 187–200, 2008. Disponível em:

<<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13556509.2008.10799255>>. Acesso em: 28/9/2023.

TORRES, Jordy Lamarke Sá. **A Broadway como um negócio: uma breve análise da indústria teatral nova-iorquina**. João Pessoa, 2022. 45 f. : il.TCC (Graduação) - UFPB/CCTA. 2022.

TRANCÓN PEREZ, Santiago. **Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro**. Tesis Doctoral. Facultad de Filología, Universidad Nacional a Distancia: Madrid, 2004. Disponível em: <<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/santiagoTrancon.pdf>>.

VELTRUSKI, Jiri. O texto dramático como componente do teatro. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (Orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006

VENNING, Dan. HADESTOWN. **Theatre Journal**, v. 71, n. 4, p. 514-517, 2019.

VENUTI, Lawrence. **Adaptation, translation, critique**. Journal of visual culture, v. 6, n. 1, p. 25-43, 2007.

VERGÍLIO. **Geórgicas**. tradução de Gabriel A. F. Silva. Lisboa: Cotovia, 2019

VERMEER, Hans Josef; REISS, Katharina. **Towards a General Theory of Translational Action: skopos theory explained**. Tradução de Christiane Nord. New York: Routledge, 2014.

VERMEER, Hans J. Skopos and Commission in Translational Action. In: VENUTI, Lawrence (ed.). **The Translation Studies Reader**. 4. ed. New York: Routledge, 2021. Cap. 20. p. 220-230.

VILLATORE, Fernando. **Transcanção: The Doors em análise, tradução e performance**. Curitiba: Appris, 2020.

ANEXO 1 – ATO I**1. Na Estrada para o Inferno**

Hermes (para a Trupe)

Certo?

Trupe

Certo!

Hermes (para a Audiência)

Certo!

Audiência

Certo?

Hermes (para o Trombonista)

Certo?

Hummm . . .

Trupe

Hummm . . .

Hermes (imitando um trem)

Humm-Hummm

Trupe

Humm-Hummm

Hermes

Chique chique chique chique chique chique chique chique

Trupe

Chique chique chique chique chique chique chique chique

Hermes

Era uma vez na estrada de ferro

Hermes

Não me pergunte onde e quando, irmão

Trupe

Hummm...

Hermes

Na estrada para o inferno
era muita dureza
Era um mundo de deuses . . .
E mortais

Trupe

Humm-Hummm-Hummm

Hermes

É triste o som

Trupe

É triste o som!

Hermes

Uma velha história do passado

É triste o som

Trupe

É triste o som!

Hermes

E vamos cantar outra vez

Deuses e mortais, certo?

Temos alguns deuses por perto!

Veja, no caminho para o inferno tinha uma estrada de ferro

Trupe

Hummm...

Hermes

Havia três mulheres velhas que se vestiam igual

Trupe

Hummm...

Hermes

E elas viviam cantando na cabeça

E lhes apresento as Moiras!

Trupe

Humm-Hummm-Hummm

Hermes

E no caminho para o inferno tinha uma estrada de ferro

Trupe

Hummm...

Hermes

E uma dama descendo do trem

Trupe

Hummm...

Hermes

Com uma mala cheia de verão

Seu nome, Perséfone!

Trupe

Humm-Hummm-Hummm

Hermes

E se andar no trem

Trupe

Andar no trem!

Hermes

Andar no trem!

Trupe

Andar no trem!

Hermes

Se andar no trem até o fim da linha

Trupe

Hummm...

Hermes

Onde o sol não brilha e sempre é escuro

Trupe

Hummm...

Hermes

É lá que vai achar o rei da mina

O todo-poderoso Sr. Hades!

Trupe

Humm-Hummm-Hummm

Hermes

Temos outros deuses aqui?

Ah sim, quase esqueci

Na estrada para o inferno tinha uma estação de trem

Trupe

Humm...

Hermes

E um homem que tinha asas nos pés

Trupe

Humm...

Hermes

Que pode te ajudar a chegar no seu destino final

Sou eu, Sr. Hermes!

Trupe

Humm-Hummm-Hummm

Hermes

Veja, alguém tem que contar esse caso

mesmo que não funcione

Talvez funcione dessa vez

No caminho para o Inferno, no meio da linha

É triste o som

Trupe

É triste o som!

Hermes

É triste a história, é uma tragédia

É triste o som!

Trupe

É triste o som!

Hermes

E vamos cantar mesmo assim

Agora, nem todos conseguem ser deuses

E não se esqueçam que os tempos são difíceis

Tempos difíceis no mundo dos mortais

Deixe-me apresentar a vocês alguns deles

Irmãos e irmãs, meninos e meninas,

Ao coro mais trabalhador

no mundo poderoso dos deuses!

E que trabalha tanto quanto vocês
(aponta para a banda) Vamos ver o que esse pessoal sabe fazer!

Tá legal!

Tá legal!

No caminho para o inferno tinha uma linha de ferro

E um pobre rapaz fazendo uma canção

Orfeu

La la la la la la . . .

Hermes

A mãe dele era minha amiga

E esse garoto era filho de uma musa

vamos dizer que ele tinha jeito

Orfeu

La la la la la la . . .

Hermes

Até porque os deuses deram um jeito nele

Palmas para o Orfeu!

Orfeu!

Tinha mais uma alma viva na estrada

Moça, sai daí desse frio!

Na linha de ferro que dá lá no Inferno

Trupe

Huummm . . .

Hermes

Uma moça procurava algo para comer

Trupe

Huummm . . .

Hermes

E meu irmão, assim começa a história

De Orfeu...e Eurídice!

Trupe

Humm-Hummm-Hummm

Hermes

É uma canção de amor

Trupe

É uma canção de amor!

Hermes

Uma história de amor do passado

É triste o som

Trupe

É triste o som!

Hermes

Mas cantaremos mesmo assim

É triste o som

Trupe

É triste o som!

Hermes

É uma velha história do passado

E vamos cantar outra vez

Vamos cantar

Vamos cantar outra vez

2. Onde o Vento Soprar

Moiras

Ooooooh

Ooooooh

Ooooooh

Ooooooh

Hermes

Eurídice era uma moça com fome

Uma fugitiva de todo lugar que vinha

Acostumada a andar no mundo sem nome

Acostumada a andar ao vento

Eurídice

O tempo não é mais como antes

Primavera e outono são inconstantes

Ou é muito quente ou é muito frio

Onde o vento soprar

Moiras

E não há nada que se possa fazer

Quando o clima vira contra você

Que não seja fugir e cair na estrada

Onde o vento soprar

Vento vai, oooooh

Eurídice

Ouve esse som?

Moiras

Vento vem, oooooh

Eurídice

Mudar para outro lugar

Que ninguém vai querer ficar

Eurídice e Moiras

Quando o céu se abrir

Onde o vento soprar

Moiras

Ooooooh

Ooooooh

Ooooooh

Ooooooh

Hermes

Vocês conheceram as Moiras

Lembram delas, não é?

Eurídice

Alguém tem um fósforo?

Hermes

Sempre com uma canção na cabeça....

Eurídice

Me dá isso aqui. . .

Hermes

Onde essa moça ia

As Moiras iam atrás

Eurídice

As pessoas viram a cara como o vento

Todo mundo é um amigo do momento

No fim é melhor ser só

Onde o vento soprar

Moiras

Quando o corpo pede pra descansar

Quando a fome bate e não há nada

Não há limites que uma moça não vá

Onde o vento soprar

Vento vai, oooooh

Eurídice

E às vezes você pensa

Moiras

Vento vem, oooooh

Eurídice

Que você faria tudo

Só para estar de barriga cheia

Ter uma cama para repousar
Onde o clima não pudesse te achar

Eurídice e Moiras

Onde quer que você vá
Onde o vento soprar

Moiras

Ooooh

Ooooh

Ooooh

Ooooh

Hermes

Orfeu era filho de uma musa
E sabe como essas musas são
Às vezes te abandonam
E esse pobre rapaz demonstrava
o que sentia de coração
Pode-se dizer que era ingênuo
Para as coisas do mundo
Mas tinha jeito com as palavras
E com o ritmo e as rimas
E cantava como um pássaro num poleiro
Não digo isso por dizer
Sua mãe era minha amiga
E eu gostava de ouvi-lo cantar
E seu jeito de ver a vida
Então coloquei ele debaixo da minha asa
E assim ele ficou
Até que um dia...

3. Venha comigo

Hermes

Quer falar com ela?

Orfeu

Sim

Hermes

Vai lá . . .

Orfeu—

Orfeu

Sim?

Hermes

Não força a barra

Orfeu e o Coro

Venha comigo

Eurídice

Quem é você?

Orfeu e o Coro

Quem vai se casar com você

Orfeu

Sou Orfeu!

Eurídice (para Hermes)

Ele é sempre assim?

Hermes

Sim

Eurídice (para Orfeu)

Sou Eurídice

Orfeu e o Coro

Seu nome é uma melodia

Eurídice

Um cantor? É isso que você é?

Orfeu

Também toco lira

Eurídice

Aah, que mentira, mas é um galinha, hein!

Conheci muitos homens assim também

Orfeu

Ah—Não é meu jeito

Hermes

Ele não é qualquer sujeito

Diga a ela o que anda fazendo

Orfeu e o Coro

Fiz uma canção

que ainda vou terminar

Mas quando terminar e eu for cantar

A primavera vai voltar

Eurídice

Voltar?

Orfeu

A primavera virá

Eurídice

Quando?

Não vejo outonos ou primaveras

Desde... Fazem eras

Orfeu

É nisso que estou trabalhando

Orfeu e o Coro

Uma canção para consertar

juntar as peças em um todo

Uma canção tão bonita

que faz o mundo entrar em sintonia

entrar no tempo

E as flores se abrirão

Orfeu

Quando a gente se casar

Eurídice (para Hermes)

Ah, ele é louco!

Por que me casaria com ele?

Hermes

Talvez . . .

Ele vai fazer você se sentir viva

Eurídice

Viva ... não é nada mal

(para Orfeu) O que mais você tem de legal?

4. Canção de Casamento

Eurídice

Responde se puder, meu bem
Quem vai comprar os anéis?
Do jeito que o tempo está
Mais e mais de lascar

Orfeu

Meu bem, quando eu for cantar
Os rios vão me acompanhar
E as margens se abrirão
E com seu ouro pelo chão
Tudo num estalar de dedos
Pra enfeitar a sua mão
O rio vai abençoar nossos votos

Eurídice

Meu bem, responda com certeza
Quem é que vai pôr a mesa?
Do jeito que o tempo está
Mais e mais de lascar

Orfeu

Meu bem, quando eu for cantar
As árvores vão se juntar
E seus galhos se dobrarão
deixando os frutos pelo chão
A amêndoa e a maçã
E o açúcar da manhã
As árvores vão por nossa mesa

Eurídice

Então quando você cantar
A canção que você está fazendo
A primavera vai voltar?

Orfeu

Sim

Eurídice

Então por que não canta agora?

Orfeu

Não acabei ainda

Eurídice

Cante!

Não quer que a gente se case?

Orfeu

Sim

Eurídice

Então é só cantar

Orfeu

La la la la la la la

La la la la la la

Trupe

La la la la la la

Orfeu

La la la la la la

Orfeu e Trupe

La la la la . . .

Eurídice

Como fez isso?

Orfeu

Não sei

Mas ainda não terminei

Eurídice

Mesmo assim, isso é possível?

Orfeu

Pois é

Eurídice

Você tem que terminar!

Meu bem, me diz quando vai ser

Para esse casamento acontecer

Do jeito que o tempo está

Mais e mais de lascar

Orfeu

Meu bem, quando eu cantar

Os pássaros juntos vão cantar

Voando em nossa direção

Jogando penas pelo chão

E deitados vamos ficar

Com um travesseiro macio

os pássaros nossa casa farão

Eurídice

E as árvores vão pôr a nossa mesa

Orfeu

E o rio vai dar nossos anéis

Orfeu e Eurídice

Hummmm . . .

5. Épico I

Hermes

Onde arrumou essa melodia?

Orpheus

Não sei— apenas veio

Como se eu já conhecesse

Hermes

Pois é

É uma canção antiga

de amor de muito tempo atrás

Faz tempo que ouvi

Orfeu

Já ouviu essa melodia antes?

Hermes

Claro que sim...

Orfeu

Me conta mais

Hermes

Lembra aquela história que te contei?

Sobre os deuses?

Orfeu

Quais deles?

Hermes

Hades e Perséfone

Aquela sobre o tempo

Quando o amor deles fazia o mundo andar

Orfeu

Ah, agora me lembro

Mas isso foi há muito tempo

Hermes

Conte outra vez, então

Orfeu

Rei das trevas, rei das sombras

Hades era rei do Mundo Inferior
 Mas se apaixonou por uma bela moça
 Que andava nos jardins de sua mãe
 Ele se apaixonou por Perséfone
 Que colhia flores na luz do sol
 E a levou pra casa pra ser sua rainha
 Onde a luz do sol não existia...

Hermes

Continua . . .

Orfeu

A moça o amava e o reino que dividiam
 Mas sem ela lá em cima, nem uma flor crescia
 Então Rei Hades concordou a cada metade do ano
 Com ele lá embaixo ela ficaria
 Mas a outra metade ela caminharia ao sol
 E em troca o sol brilharia duas vezes mais
 E assim surgiram as estações
 E com elas o ciclo
 da colheita e da semente
 A vida de tanta gente
 E as aves voando...

Hermes

Cantando . . .

Orfeu

La la la la la la la

Hermes

Para baixo e para cima

Orfeu

La la la la la la la

Hermes

Em harmonia e ritmo

Orfeu

La la la la la la la

Hermes

Os deuses cantavam uma canção de amor

Orfeu

La la la la la la

Hermes

E o mundo se juntava a eles

Mas isso foi há muito tempo

Antes de estarmos nesta estrada

6. Vivendo com tudo

Hermes

Na estrada para o inferno havia muita espera

Trupe

Hummm . . .

Espera. . .

Hermes

Todos esperavam um trem

Trupe

Hummm . . .

Esperando a dama com.. .

Hermes

Esperando aquele trem que trazia aquela dama

Trupe

Huumm . . .

Dama . . .

Hermes

Com a mala outra vez

Ela nunca está adiantada, sempre atrasada

Trupe

Espera . . . Espera . . .

Hermes

Ela nunca fica muito tempo fora

Mas quem espera sempre alcança

Trupe

Hummm . . .

Hermes

Lá vem ela!

Perséfone

É como ele disse, amo o ar livre

Hermes

E está atrasada de novo!

Perséfone

Casada com o rei do Mundo Inferior

Hermes

E esqueceu uma coisinha chamada “primavera”!

Perséfone

E você ainda pergunta onde eu estava?

Trabalhadores

É!

Onde estava?

Queria saber

Perséfone

Fui do céu ao inferno

Mas como minha mãe sempre disse:

Irmão, se você está no fundo do poço, está no fundo do poço

Se não foi derrubado

Está vivendo com tudo!

Deixe os problemas pra lá!

Traz um litrão!

É verão!

E agora vivemos

Trupe

Como vivemos?

Perséfone

Vivendo — vivendo no topo

Mano, aqui vivemos

Trupe

Onde vivemos

Perséfone

Vivendo no topo

Quem faz o sol brilhar?

Aí que está! Perséfone!

Quem faz a fruta ficar madura?

Trupe

Perséfone!

Perséfone

Sou eu!

Quem faz as flores florirem
apesar do seu homem

Trupe

É você!

Perséfone

Quem aqui dá o seu melhor?

Isso aí, Perséfone

Alguns podem dizer que o tempo não é como antes

Mas deixa te contar algo que minha mãe dizia:

Você aceita o que vier

e aproveita ao máximo

Então agora vivemos

Trupe

Como vivemos?

Perséfone

Vivendo — vivendo com tudo

Irmão, aqui vivemos

Trupe

Onde vivemos?

Perséfone

Vivendo no topo!

Hermes

Era verão na estrada pro inferno!

Moiras

Hummm...

Hermes

Havia uma moça que vivia fugindo

Moiras

Hummm . . .

Hermes

Pode-se dizer que apesar de tudo

Moiras

Humm-Humm-Humm

Hermes

Essa moça decidiu ficar
Com um rapaz pobre que tocava lira

Perséfone

Quem disse que são tempos difíceis?

Hermes

As flores se abriram, a fruta madurou
E mano, por um momento...

Perséfone

Alguém quer um drink?

Hermes

O mundo voltou à vida!

Perséfone

Não temos muito aqui em cima, mas estamos

Trupe

Vivendo — vivendo no topo

Perséfone

O suficiente para encher nossos copos

Trupe

Vivendo no topo!

Perséfone

Irmão, passa essa garrafa aí, porque estamos

Trupe

Vivendo — vivendo no topo

Hermes

Deixa o poeta abençoar essa rodada!

Orfeu

À patrona disso tudo: Perséfone!

Hermes

Escuta, escuta!

Operários

Escuta, escuta!

Orfeu

Aquela que retornou para nós
Com muito vinho para bebermos

Pedindo nada em troca
senão viver e aprender
A viver como irmãos nesta vida
Que já é muito sofrida

Operários

Está certo!

Orfeu

E se ninguém beber demais
Sempre vai haver mais
Ela sempre encherá nossos copos

Perséfone

Com certeza!

Orfeu

E nós sempre brindaremos
Ao mundo que sonhamos
E ao que vivemos no momento...
Porque agora estamos vivendo

Trupe

Como vivemos?

Orfeu

Vivendo — vivendo com tudo
Mano, agora vivemos

Trupe

Onde vivemos?

Orfeu

Ouçam aqui, direi onde vivemos
Lá no topo!

Trupe

Lá no topo!

Orfeu

Vivendo no topo e não vamos parar!
vivendo, vivendo

Trupe

Vivendo, vivendo

Orfeu

Como vivemos?

Trupe

Onde vivemos?

Orfeu

Vivendo, vivendo

Trupe

Vivendo, vivendo

Vivendo com tudo!

7. Tudo o que eu sabia

Hermes

Orfeu era um rapaz pobre
Mas ele tinha muito a dar
Ele podia te fazer ver como o mundo pode ser
Apesar do jeito que é
E Eurídice era uma moça jovem
Mas ela sabia como era o mundo
Quando sem querer se apaixonou
Se apaixonou por Orfeu

Eurídice

Sempre andei tão só
Nem eu sabia que eu era assim
Sempre andando no frio
Nem eu sabia o que era calor
Com as costas viradas pro vento
Sempre foi assim
Tudo o que sabia era ser só
Tudo o que sabia era me conter
Mas também quero te abraçar
Você me toma nos braços
E tudo se ilumina no meu jardim
Tudo tão vivo e cheio de calor
Brilhando como nunca se viu
Não voltar a ser como antes
Tudo o que sabia era ser só
Tudo o que sabia era me conter
Mas agora quero te abraçar
Te abraçar
Jamais quero te deixar partir
Agora quero te abraçar
Abraçar apertado
Não quero voltar ao passado

Orfeu

Não sei como e o porquê
Ou se sou eu que devo te abraçar
Mas quando te vi sozinha contra o céu
Foi como se eu te conhecesse
Já te conhecia antes de ver você
E eu nem te conheço
Tudo o que sei é que você é esse alguém

Orfeu e Eurídice

Tudo o que sei é que você é esse alguém
E eu nem te conheço
Agora quero te abraçar
Abraçar apertado
Jamais quero te deixar ir

Eurídice

E tudo se ilumina no meu jardim, tão vivo e cheio de calor

Orfeu

E estou envolvendo o mundo em meus braços

Eurídice

Diga que vai sempre me abraçar
Diga que o vento não irá mudar
Diga que ficaremos juntos
E que vai ser sempre assim

Orfeu

Vou sempre te abraçar
O vento nunca irá mudar
Enquanto ficarmos juntos

Orfeu e Eurídice

E assim sempre será

8. Lá em Hadestown**Hermes**

No caminho para o inferno tinha uma linha de ferro

Trupe

Hummm . . .

Perséfone

Ah, por favor!

Hermes

Havia um trem vindo lá de baixo

Trupe

Hummm . . .

Perséfone

Nem deu seis meses direito!

Moiras

Melhor pegar suas coisas

Porque o trem já chegou ...

Hermes

Ela vai andar de trem

Trupe

Andar de trem!

Hermes

Ela vai andar de trem

Trupe

Ela vai andar de trem!

Hermes

Ela vai andar de trem até chegar lá

Trupe

Hummm . . .

Hermes

Porque o rei da mina está a um passo daqui

Trupe

Hummm . . .

Hermes

Você já se perguntou como é?

Na parte de baixo

Trupe

Bem lá em baixo

Hermes

Do outro lado

Trupe

Bem lá embaixo

Hermes

Do outro lado desse muro?

Segue aquela grana até o final

Longe da pobreza ao seu redor

Ou chega no inferno ou em Hadestown

Não tem diferença do melhor

Lá em Hadestown

Hades é o tal!

O cão uivando e o apito alto

O trem vindo rápido em um estalo

Todos querem a passagem de ida

Mas aqueles que vão, não se ouve falar

Apenas vão indo

Hermes e Trupe

Lá em Hadestown

Hades é o tal!

Perséfone

Chega o inverno e acaba o verão

Ouçó aquele tom solitário e alto

Do meu marido a me buscar

Para me levar para Hadestown

Trupe

Lá em Hadestown

Hades é o tal!

Perséfone

Lá só tem um bando de zumbis!

Mano, vou é morrer de tédio

Terei que importar muamba
Só para me entreter
Me dê uma latinha de morfina!
Dê-me uma caixa do fruto da videira
Vai muito remédio
Para aguentar o inverno

Trupe

Lá em Hadestown
Hades é o tal!

Moiras

Cada centavo no papel
Cada moeda no tambor

Trabalhadores

No tambor!

Moiras

Todas aquelas pequenas coisas brilhantes
De onde você acha que elas vêm?

Trabalhadores

Elas vêm de

Trupe

Lá em Hadestown
Hades é o tal!

Hermes

Todos famintos, todos cansados
Todos escravos pelo suor do trabalho
O salário é uma miséria e o trampo é osso
É um cemitério em Hadestown

Trupe

Lá em Hadestown
Hades é o tal!

Hermes

O Sr. Hades é um chefe malvado

Perséfone

Com um apito prateado e uma escama dourada

Trupe

Olho por olho!

Hermes

E ele mede o custo

Trupe

Mentira por mentira!

Hermes

E sua alma à venda!

Trupe

Vendido!

Perséfone

Para o rei no trono de cromo

Trupe

Jogado!

Perséfone

Numa cela de prisão bem lotada

Hermes

Onde a pequena roda grita e a grande roda geme

Perséfone

E é melhor esquecer sua ideia de céu

Trupe

Lá em Hadestown

Hades é o tal!

Hermes

No caminho para o inferno tinha uma estrada de ferro

Trupe

Hummm . . .

Hermes

E a porta se abriu e saiu um homem lá de dentro

Trupe

Hummm . . .

Hermes

Todo mundo olhou e todo mundo viu

Era o mesmo homem sobre quem eles estavam cantando

Perséfone

Está cedo

Hades

Estava com saudade

Moiras

O Sr. Hades é um rei poderoso

Deve estar fechando grandes negócios

Parece que ele é dono de tudo

Eurídice

E meio que te faz pensar como deve ser...

Hermes

Todos a bordo!

Um, dois, um, dois, três, quatro!

Trupe

Lá em Hadestown

Hades é o tal!

Lá em Hadestown

Hades é o tal!

Hades é o tal!

Hades é o tal!

9. Uma tempestade se aproxima**Moiras**

Ooooh.

Ooooh.

Ooooh.

Ooooh.

Hermes

Sem Perséfone, o frio veio

Orfeu

Ele veio cedo demais

Ele veio buscá-la cedo demais

Não era para ser assim

Eurídice

Bem, até alguém fazer o mundo voltar a estar em sintonia

É assim que vai ser.

Hermes

Orfeu tinha muito a dar

Eurídice

Ei, onde você vai?

Hermes

Abençoado pelos deuses do jeito que era

Orfeu

Tenho que terminar a música

Eurídice

Termine logo

O vento está mudando

Tem uma tempestade chegando

Moiras

O vento vai, ooooh

Eurídice

Precisamos de comida

Moiras

O vento vem, ooooh

Eurídice

Precisamos de lenha

Hermes

Orfeu e Eurídice

Eurídice

Você me ouviu, Orfeu?

Hermes

Pobre rapaz focado em sua música

Eurídice

Orfeu

Hermes

Moça jovem procurando algo para comer

Eurídice

Certo

Termine aí.

Hermes

Debaixo de uma tempestade que se aproxima ...

10. Épico II

Orfeu

Rei de prata, rei de ouro
E de tudo que brilha debaixo do chão
Hades é rei da prata e do carvão
E das riquezas que fluem onde esses rios se formam
Mas na metade do ano, com Perséfone fora
A solidão mexe com ele, crua e obscura
Ele imagina sua esposa nos braços do sol
E o ciúme o consome
E o alimenta, e o abastece
Com dúvidas se ela vai voltar
O Rio Estige é um rio de pedras
E Hades as ergue bem altas e grossas
Com milhões de mãos que não são suas
Com milhões de mãos ele faz um muro
Ao redor de todas as riquezas que tira da terra
A picareta reluz, o martelo cai duro
E batendo e batendo
Seus rios o cercam
E abafam o som
da canção que um dia ele ouviu:
La la la la la la...

11. Cântico

Trabalhadores e Moiras

Oh, fique quieto, fique quieto já (kkh!)

Oh, isso é o que te restou (kkh!)

Se quiser sobreviver (huh!) (kkh!)

Oh, o seu mundo já acabou (kkh!)

Oh, fique quieto, fique quieto já (kkh!)

Oh, isso é o que te restou (kkh!)

Se quiser sobreviver (huh!) (kkh!)

Oh, você deve se conter (kkh!)

Perséfone

Na época mais fria do ano

Porque tá esse calorão aqui?

Mais quente que um caldeirão

Não é certo e não é natural

Hades

Você ficou muito tempo longe, meu amor

Meu amor, eu fiquei só

Então montei uma fundição

Debaixo dos seus pés dançantes

Criei aqui coisas brilhantes

Tambores de óleo e automóveis

E mantive aquele fogo alimentado

Com os fósseis dos desencarnados

Meu amor, quando sentir aquele fogo

Pense nisso como meu desejo

O meu desejo por você

Orfeu

La la, la la, la la la la la

La la, la la, la la la la la

Laaaaaaa, la la la la la

Laaaaaaa, la la la la la

La, la, la la la la la la

La la la la la la

La la la la la la

La la la la la la . . .

Trabalhadores e Moiras

Oh, fique quieto, fique quieto já (kkh!)

Eurídice (para Hermes)

Já acabou?

Hermes

Ainda não

Eurídice

Ele é sempre assim?

Andei por tudo quanto é lado

em busca de comida e lenha adoidado

Precisamos encontrar e eu estou

De olho no céu e

Tentando confiar

Que a música em que ele está trabalhando vai

Vai nos abrigar

Do vento, do vento, do vento

Trabalhadores e Moiras

Aooh! KKH

Aooh! Hã! KKH

Perséfone

Na época mais escura do ano

Por que esse brilho todo aqui?

Brilha mais que carnaval

Não é certo e não é natural

Hades

Você ficou longe tanto tempo, meu amor

Amor, eu fiquei só

Então eu coloquei uma rede elétrica

No chão em que você pisou

E não foi eletrizante?

Quando eu fiz o néon brilhar

Tela prateada, raio catódico

Mais brilhante que a luz do dia
Quando esse brilho você vir, meu amor
Veja isso como minha dor
A minha dor por você

Orfeu

Eles não conseguem entrar em sintonia

Hermes

Orfeu

Orfeu

Eles não conseguem sentir o ritmo

Hermes

Orfeu

Orfeu

O rei Hades está surdo

Por um rio de pedras

Hermes

Pobre rapaz focado em sua música

Orfeu

E a Senhora Perséfone está cega

Por um rio de vinho

Vivendo no esquecimento

Hermes

Ele não viu a tempestade se aproximando

Moiras

Ooooh.

Orfeu

Seu ouro negro flui

No mundo lá embaixo

E suas nuvens escuras rolam

Lá no alto do céu

Hermes

Olhe para cima!

Trabalhadores

A cabeça tem que abaixar...

Orfeu

E é por isso que estamos neste caminho
 E as estações estão erradas
 O vento está muito forte.
 É por isso que os tempos são tão difíceis
 É por causa dos deuses
 Os deuses esqueceram a canção de seu amor!
 Cantando la, la, la, la...

Trabalhadores e Moiras

Oh, fique quieto, fique quieto já (kkh!) (kkh!)

Eurídice

Andei por todo o lugar

Moiras

Não há mais comida para encontrar
 É difícil o suficiente se alimentar
 Muito menos outra pessoa

Eurídice

Estou tentando acreditar
 Que a música em que ele está trabalhando vai
 me abrigar
 Do vento, do vento, do vento

Moiras

Ooooh.

Ooooh.

Ooooh.

Ooooh.

Hermes

Eurídice era uma moça com fome

Eurídice (às Moiras)

Me dê isso aqui!

Hermes

Acostumada a andar ao vento

Eurídice

É tudo o que temos!

Hermes

Mas ela não tinha visto nada

Eurídice

Orfeu

Hermes

Como a poderosa tempestade em que foi pega

Eurídice

Orfeu

Abrigue-nos!

Hermes

Demorou apenas um minuto

Eurídice

Me abrigue!

Hermes

Mas a ira dos deuses a atingia

Perséfone

A cada ano está piorando

Hadestown, inferno na terra!

Acha que fico impressionada

Com esta necrópole de néon?

Meu amor, o que você virou?

Carros de carvão e tambores de óleo

Paredes de armazém e pisos de fábrica

Não te reconheço mais

Enquanto isso, lá em cima

A colheita morre e o povo sofre

Oceanos sobem e transbordam

Não é certo e não é natural

Hades

Meu amor, tudo que eu faço

É pelo o seu amor

Se você nem quer meu amor

Tem quem queira

Alguém grata por sua sina

Alguém que valorize
Os confortos de uma gaiola dourada
E não voe para longe
Quando a Mãe Natureza chama
Alguém que possa amar esses muros
Que nos protegem e mantêm seguros
E pense nelas como meu abraço

Trabalhadores e Moiras

Oh, fique quieto, fique quieto já (kkh!)

Orfeu

Cantando la la la la la la la

Eurídice

Abrigue-nos!

Hades

E pense nelas como meu abraço

Trabalhadores

Oh, fique quieto, fique quieto já (kkh!)

Orfeu

La la la la la la

Eurídice

Me abrigue

Hades (para Eurídice)

E pense nelas como meu abraço

12. Ei, passarinho**Hades**

Ei, passarinho, me dê uma canção
Sou um cara ocupado e não posso ficar não
Tenho clientes para ligar, tenho pedidos para preencher
Eu tenho muros para construir, tenho revoltas a sufocar
E estão me fazendo o inferno no Hades
Ei, passarinho, o gato comeu sua língua?
Sempre uma pena alguém tão bonita e jovem
Quando a pobreza vem para cortar suas asinhas
E tirar o vento dos pulmões
Ei, ninguém canta sem nada

Eurídice

Estranho é o chamado desse homem estranho
Quero voar e em sua mão me alimentar
Quero um lugar macio e legal pra pousar
Pra sempre quero me deitar

Hades

Ei, passarinho, você tem de algo bom
Você brilharia como um diamante na mina
E a escolha é sua, se quiser escolher
Já que você não tem nada a perder
E eu poderia usar um canário

Eurídice

De repente, nada é como antes
Onde você está agora, Orfeu?
Não era para ser nós dois?
Não éramos andorinhas que faziam verão?

Hades

Ei, passarinho, deixe-me adivinhar
Ele é algum tipo de poeta e não tem um tostão
Aperte a mão dele e viverá no aperto
Vai te escrever um poema quando a energia acabar
Ei, por que não voa para o sul no inverno?

Ei, passarinho, olhe ao seu redor
Veja como as víboras e os abutres te cercam
Eles vão te matar e fazer a limpa em você
Se resolver ficar aqui neste lugar à mercê
Veja, o povo sabe ser cruel quando o bicho pega...

13. Quando o bicho pegar

Hermes

Passarinho contra cascavel ...

Moiras

Humm...

Eurídice

O que é isso?

Hermes

Eurídice era uma moça com fome

Moiras

Humm...

Hades

Sua passagem

Hermes

E Hades lhe deu uma escolha

Moiras

Humm-Hummm-Hummm

Hermes

Uma passagem para o mundo inferior

Moiras

A vida não é fácil, a vida não é justa

Quando uma garota quer, ela deve ir à luta

O que vai fazer quando o bicho pegar

Agora que o bicho vai pegar

O que vai fazer quando o bicho pegar

Agora que o bicho vai pegar

Sirva-se, para o inferno com o resto

Mesmo aquele que mais te ama

O que vai fazer quando o bicho pegar

Agora que o bicho vai pegar

O que vai fazer quando o bicho pegar

Agora que o bicho vai pegar

Eurídice

Ai, meu coração partido...

Moiras

O que vai fazer quando o bicho pegar
Agora que o bicho vai pegar
Pegue se puder, dê se precisar
Não há ninguém além de você para confiar
O que vai fazer quando o bicho pegar
Agora que o bicho vai pegar
O que vai fazer quando o bicho pegar
Agora que o bicho vai pegar
Mire no coração, atire para matar
Se você não fizer isso, então o outro vai
O que vai fazer quando o bicho pegar
Agora que o bicho vai pegar
O que vai fazer quando o bicho pegar
Agora que o bicho vai pegar
E os primeiros serão os primeiros
E os últimos serão os últimos
Lance seus olhos para o céu
Você leva uma facada nas costas!
Ninguém é justo
Ninguém se orgulha
Ninguém é inocente
Agora que o bicho vai pegar
Agora que o, agora que o
Agora que o, agora que o
Agora que o bicho vai pegar!

14. Estou indo embora

Eurídice

Orfeu, meu coração é seu
Sempre foi e vai ser
É meu instinto, não posso ignorar
Orfeu, tenho fome
Oh, meu coração não quer
Mas a carne vai vencer
Oh, a estrada é longa e escura
Vou indo embora... Indo embora

Moiras

Vá em frente e o dedo aponte
Fale de virtude, fale de pecado
Não teria feito assim também?
Em seu lugar, em sua pele
Poder ter seus princípios
Com a sua barriga cheia
Mas a fome sempre vai vencer
Não há como dizer o que você vai fazer
Quando o bicho pegar
Agora que o bicho vai pegar
O que vai fazer quando o bicho pegar
Agora que o bicho vai pegar

15. Espere por mim (Introdução)

Orfeu

Senhor Hermes?

Hermes

Ei, grande artista!

Como anda o trabalho na sua obra-prima?

Orfeu

Cadê a Eurídice?

Hermes

Mano, por que se importar?

Você encontrará outra musa em outro lugar

Orfeu

Cadê ela?

Hermes

Por que quer saber?

Orfeu

Onde quer que ela esteja é para lá que vou

Hermes

E se eu dissesse que ela está embaixo?

Orfeu

Embaixo?

Hermes

Lá embaixo.

Há sete palmos do solo

Ela chamou seu nome antes de ir

Mas acho que você não estava ouvindo

Orfeu

Não!

Hermes

Então

Até onde você iria por ela?

Orfeu

Até o fim dos tempos

Até o fim do mundo

Hermes

Você tem uma passagem?

Orfeu

Não

Hermes

Pois é, foi o que pensei

Claro que há outra maneira, mas...

Não, eu não deveria dizer

Orfeu

Outra maneira?

Hermes

Pelos fundos

Mas não é fácil de andar lá

Não é para almas sensíveis

Então, você está a fim de ir?

Orfeu

Com todo meu coração.

Hermes

Com todo o seu coração?

— Já é um começo, então.

16. Espere por mim

Hermes

Para chegar a Hadestown
Você vai ter que pegar o caminho infernal
Através do subsolo, sob o manto da escuridão
Despercebido, ficando fora de visão
Não há bússola, mano, não há mapa
Só um fio de telefone e uma linha de ferro
Continue andando e não olhe para trás
Até chegar no aguapé

Orfeu

Espera por mim, já vou aí
Espere, com você eu vou!
Espere por mim, já vou aí
Eu também vou.

Hermes

O rio Estige é alto e largo
Tijolos de cimento e arame farpado
Paredes de ferro e concreto
Cães de caça uivando ao redor do portão
Aqueles cães vão se deitar e fingir de morto
Se você tem os ossos, se você tem o pão
Mas tudo o que você tem são suas próprias pernas
Apenas fique feliz por tê-las

Orfeu e Trupe

Espere por mim, já vou aí
Espere, com você eu vou!
Espere por mim, já vou aí
Eu também vou.

Moiras

Quem é você?

Onde pensa que vai?

Quem é você?

Por que você está sozinho?

Quem você pensa que é?

Quem você pensa que é para trilhar o caminho que jamais
alguém andou?

Orfeu

La la la la la la . . .

Trupe

La la la la la la . . .

Orfeu

La la la la la la . . .

Orfeu e Trupe

La la la la la la . . .

Hermes

Você é um fugitivo, você está fugindo

Não dê seu nome, você não tem um

E não olhe ninguém nos olhos

Aquela cidade vai te sugar até secar

Eles vão sugar seu cérebro, vão sugar sua respiração

Vão arrancar o coração direto do seu peito

Vão te amarrar na sua roupa de domingo

E encher sua boca com algodão

Orfeu e Trupe

Espera por mim, já vou aí

Espere, com você eu vou!

Espere por mim, já vou aí

Estou indo aí.

Trupe

Espere

Orfeu

Já vou aí, espere por mim

Trupe

Espere

Orfeu e Trupe

Eu ouço as paredes repetindo

Trupe

Espere

Orfeu e Trupe

A passada dos meus pés e

Soam como percussão

Trupe

Espere

Orfeu e Trupe

E não estamos sós.

Trupe

Espere

Orfeu e Trupe

Eu ouço as rochas e pedras

Trupe

Espere

Orfeu e Trupe

Ecoando minha canção

Orfeu

Estou indo aí.

Trupe

Indo aí

Indo aí...

17. Por que temos o muro**Hades**

Por que temos o muro?

Meus filhos, meus filhos

Por que temos o muro?

Trupe

Por que temos o muro?

Temos o muro para sermos livres

É por isso que temos o muro

Temos o muro para sermos livres

Hades

Como o muro nos mantém livres?

Meus filhos, meus filhos

Como o muro nos mantém livres?

Trupe

Como o muro nos mantém livres?

A muro impede o inimigo

Temos o muro para nos manter livres

É por isso que temos o muro

Temos o muro para nos manter livres

Hades

Quem é nosso inimigo?

Meus filhos, meus filhos

Quem é nosso inimigo?

Trupe

Quem é nosso inimigo?

O inimigo é a pobreza

O muro impede o inimigo

Temos o muro para nos manter livres

É por isso que temos o muro

Temos o muro para nos manter livres

Hades

Porque temos o que eles não têm

Meus filhos, meus filhos

Porque eles querem o que temos

Trupe

Porque temos o que eles não têm

Porque eles querem o que temos

O inimigo é a pobreza

O muro afasta o inimigo

Temos o muro para nos manter livres

É por isso que temos o muro

Temos o muro para nos manter livres

Hades

O que temos que eles querem ter?

Meus filhos, meus filhos

O que temos que eles querem ter?

Trupe

O que temos que eles querem ter?

Temos um muro para levantar

Temos trabalho e eles não têm nada

Hades

E nosso trabalho nunca acaba

Meus filhos, meus filhos

E a guerra nunca é vencida

Hades e Trupe

O inimigo é a pobreza

O muro impede o inimigo

Temos o muro para nos manter livres

É por isso que temos o muro

Temos o muro para nos manter livres

Trupe

Temos o muro para nos manter livres

Hermes

Então Hades disse a Eurídice:

Hades

Há papéis a serem assinados

Entre no meu escritório

Hermes

Ele fechou a porta atrás deles.

Muita coisa pode acontecer a portas fechadas

Isso é certo, mano, isso é um fato

Mas muita coisa acontece no chão de fábrica

Quando o chefe dá as costas

Perséfone

Alguém quer um drinque?

(Fim do Ato I)

ANEXO 2 – ATO II**18. Nossa Senhora Lá de Baixo****Perséfone**

Entre no meu escritório...!

— Não sei vocês, rapazes...

Mas se são como eu, então ficar à toa

Nesse buraco velho vai te deixar para baixo

Há sete palmos debaixo da pele

O confinamento parece o fim

Você fica louco! Preso à rotina!

Você precisa de uma injeção de ânimo

Eu posso te dar o que você deseja

Algo do passado para se desestressar

Ei, eu tenho o vento aqui dentro da jarra

Tenho a chuva na torneira

Eu tenho sol na prateleira

Deixa eu me apresentar

Mano, qual é o meu nome? Meu nome é

Trupe

Nossa Senhora Lá de Baixo!

Perséfone

Mano, qual é o meu nome?

Trupe

Nossa Senhora dos Meios!

Nossa Senhora dos Fins!

Perséfone

Mano, qual é o meu nome? Meu nome é

Trupe

Nossa Senhora do Contrário!

Perséfone

Quer saber meu nome? Vou te dizer meu nome:

Perséfone

Venha aqui, mano, deixe-me adivinhar
 São das pequenas coisas que você sente falta
 Flores da primavera, folhas de outono
 Peça-me, mano, e você receberá
 Ou talvez isso não seja suficiente
 Talvez você esteja procurando algo mais forte
 Eu tenho o colírio certo para seus olhos
 Quando foi a última vez que você viu o céu?
 Enxugue suas lágrimas, mano
 Irmão, sei como você se sente
 Posso ver que você está cego
 Por conta dessa tristeza
 Chegue mais perto e
 Tudo será revelado
 Um pouco mais perto
 Tem uma rachadura na parede!
 Senhoras e senhores, (*Trombonista*) no trombone!
 (*Violoncelista*) no violoncelo! (*Violinista*) no violino!
 (*Baterista*) na bateria! (*Baixista*) no baixo!
 (*Violonista*) no violão! E (*Pianista*) nas teclas!
 Você quer estrelas? Tenho um céu delas
 Por uma moeda, pode olhar tudo
 Você quer a lua? Tenho ela também
 Ela está bem aqui no meu *pay-per-view*
 Quanto tempo faz?
 Não faz mal um pouco de *moonshine*
 Diga ao meu marido para esperar
 O que o chefe não sabe, ele não vai ligar ...

19. Lá em Hadestown (Reprise)**Moiras**

Assinado o contrato?

Eurídice

Sim

Moiras

Já era hora

Entre na fila

Eurídice

Eu fiz o que tinha que fazer.

Moiras

Isso eles fizeram também

Hermes

Agora, em Hadestown havia muitas almas

Trabalhadores

Oh, fique quieto, fique quieto já (kkh!)

Hermes

Trabalhando no muro com vontade

Trabalhadores

Hum! Kkh! Oh, você deve se conter (kkh!)

Hermes

Veja, eles ficaram de cabeça baixa

Trabalhadores

Hum! Kkh! Se quiser sobreviver (huh!)

Hermes

Não dava para ver seus rostos direito ...

Mas você podia ouvi-los cantando

Trabalhadores

Oh, fique quieto, fique quieto já (kkh!)

Hermes

Martelando no chão duro e frio

O som das picaretas batendo

Trabalhadores

Hum! Kkh! Se quiser sobreviver (huh!)

Hermes

E eles chamavam de

Hermes e Trabalhadores

"Liberdade"

Eurídice

(para os Trabalhadores) Meu nome é Eurídice

(às Moiras) Ninguém me ouve?

Moiras

Eles podem ouvir

Mas eles não se importam

Ninguém tem um nome aqui

O Sr. Hades libertou você

Para se matar de trabalhar no chão

Livre para passar a eternidade

Na fábrica

E o armazém

Onde os apitos gritam

E os capatazes berram

E você está batendo ponto

E batendo ponto

E batendo ponto

Até você não puder mais

E você está em Hadestown

Lá em Hadestown

Lá em Hadestown

Onde Hades é o tal!

Trabalhadores

Oh, se abaixe, se abaixe já (kkh!)

Abaixe ou a cabeça irá perder (kkh!)

Abaixe se a cabeça quer manter (huh!)

Oh, se a cabeça quer manter

Eurídice

Por que ninguém olha para mim?

Moiras

Pode até parecer

Mas eles não veem

Percebe?

É mais fácil assim

Seus olhos vão ficar assim um dia

Lá no rio do esquecimento

Você deu um beijo de adeus à sua vidinha

E Hades colocou as mãos em você

E te deu a vida eterna

E horas extras eternas

Na mina

No moinho

No maquinário

O seu lugar na linha de montagem

Substitui todas as suas memórias

Lá em Hadestown

Lá em Hadestown

Lá em Hadestown

Onde Hades é o tal!

Trabalhadores

Oh, se abaixe, se abaixe já (kkh!)

Abaixe ou a cabeça irá perder (kkh!)

Abaixe se a cabeça quer manter (huh!)

Oh, se a cabeça quer manter

Eurídice

O que quer dizer que vou ficar assim?

Moiras

É isso que significa esquecer

Eurídice

Esquecer o quê?

Moiras

Quem você é

E tudo o que veio antes

Eurídice

Eu preciso ir

Moiras

Ir para onde?

Eurídice

Para casa

Moiras

E onde fica isso?

Diz aí, qual era o seu nome mesmo?

Você já esqueceu ...

Hermes

É como eu disse antes

Muita coisa pode acontecer a portas fechadas

Eurídice era uma moça com fome

Mas ela não estava mais com fome

Na verdade, ela estava era morta

Morta para o mundo de qualquer maneira

Veja, ela entrou por aquelas portas

E assinou sua vida de vez

Moiras

Veja aquela roda a girar

Ouça o grande sino bater

Muitas almas têm que penar

Para a velha máquina se manter

Muitos espíritos devem quebrar

Para fazer o Mundo Inferior girar

Lá em Hadestown

Moiras, Trabalhadores, Hermes

Onde Hades é o tal!

20. Flores

Eurídice

Tudo o que eu queria era dormir
Fechar os olhos e sumir
Como pétala em um rio
Uma pena ao vento
Lírio do vale e papoulas vermelhas
Tremi quando ele me pôs no chão
Você não vai sentir nada, ele disse
Quando for embora
Nada mais vai te fazer mal
Os sonhos são doces até não ser mais
Os homens são gentis quando querem
Flores desabrocham até apodrecer
E despedaçar
Tem alguém me ouvindo?
A boca eu abro e nada mais sai
Nada
Nada vai me acordar afinal
Flores, eu me lembro de campos
De flores, macias sob meus pés
Caminhando ao sol
Eu me lembro de alguém
Alguém ao meu lado
Seu rosto se virou para mim
E então eu caminhei
Para a escuridão
Você, aquele que deixei para trás
Se você passar por aqui
Venha e me encontre
Colhendo o que plantei

21. Venha comigo (Reprise)**Orfeu**

Venha comigo!

Eurídice

É você!

Orfeu

Sou eu

Eurídice

Orfeu

Orfeu

Eurídice

Eurídice

Chamei seu nome antes de ir...

Orfeu

Eu sei

Eurídice

Você ouviu?

Orfeu

Não, o Sr. Hermes me falou

Sobre o que aconteceu, a culpa é minha

Eurídice

Não—

Orfeu

Você chamou por mim

Eurídice

Você veio

Mas como chegou aqui? Foi de trem?

Orfeu

Não, eu andei por um longo caminho . . .

Eurídice

Como você passou do muro?

Orfeu

Cantei uma canção de tão bonita

As pedras choraram e eu entrei

E podemos subir cantando outra vez

Eurídice

Não, não é simples

Orfeu

Sim, é simples

Eurídice

Não, você não entende

22. Introdução de Papéis

Hades

Jovenzinho!

Acho que não nos conhecemos

Você não é daqui, filho

Eu não sei quem diabos você é

Mas posso dizer que você não é daqui

Estes são trabalhadores, filho

Cidadãos de bem

Volte para o lugar de onde veio

Você está do lado errado da cerca

Perséfone

Hades, eu conheço esse rapaz

Hades

Um dos desempregados

Perséfone

O nome dele é Orfeu

Hades

Fique fora disso

Hermes

Orfeu era um rapaz pobre...

Hades

Você me ouviu, filho?

Hermes

Pode-se dizer que ele era ingênuo

Hades

É melhor fugir!

Hermes

Mas esse pobre rapaz levantou a voz

Com toda a coragem dele

Eurídice

Não!

Orfeu, você deve ir

Orfeu (para Hades)

Não vou voltar só

Vou levá-la comigo

Hades

Quem diabos você acha que é?

Com quem você pensa que está falando?

Ela não pode sair daqui

Mesmo se ela quisesse

Você não é daqui, filho

Se fosse, então saberia

Que tudo e todos

Em Hadestown, são meus!

Mas eu

Apenas compro

O que os outros escolhem vender

Ah

Você não sabe?

Ela mesma assinou o acordo

E agora ela...

Orfeu

Não é verdade

Hades

Ela pertence a mim

Orfeu

Não é verdade

o que ele disse

Eurídice

Eurídice

Sim

É verdade

Hades

Quanto a você...

Venham todos para cá!

Todos olhem e vejam!
O que acontece com os invasores
Sem respeito pela propriedade!

23. Nada Muda

Moiras

Por que lutar, por que o estresse?

Para que criar caso, para que fazer cenas?

Por que ir contra a corrente?

Por que subir o rio?

E nem, e nem, nem é útil

Você está, está, está fadado a perder

Já deu, já deu, já deu o que tinha que dar

É assim que as coisas são

Então, por que se molhar? Por que suar?

Por que seu fôlego desperdiçar?

Por que dar a outra face?

Nada muda

Nada muda

Nada muda de todo jeito

24. Quanto tempo?

Perséfone

Do que você tem medo?

Hades

O quê?

Perséfone

Ele é só um rapaz apaixonado

Hades

Por que não toma um drinque?

Perséfone

Não

Para mim já deu

Ele ama aquela moça, Hades

Hades

Bem, é uma pena

Perséfone

Ele tem o tipo de amor por ela

Que você e eu já tivemos

Hades

A moça não significa nada para mim

Perséfone

Eu sei

Mas ela significa tudo para ele

Hades

E?

Perséfone

Deixe ela ir.

Hades, meu marido, Hades, minha luz

Hades, minha escuridão

Se tivesse ouvido como ele cantava

Teria pena do pobre Orfeu

Toda a tristeza não cabe dentro dele

É como um fogo que arde sem se ver
 E seu coração é um pássaro com uma flecha
 Quanto tempo, quanto tempo, quanto tempo?

Hades

Quanto tempo? Enquanto o Hades não tiver fim
 Nada adianta olhar as estrelas e desejar
 E nada vem das músicas que as pessoas cantam
 Mesmo a lamentar
 Ofereça a mão e eles vão querer o braço
 Mostre a rachadura no muro e vão querer um pedaço
 Ouça com atenção e o reino cairá
 Por uma canção o reino sucumbirá

Perséfone

E para a lógica de um rei ele iria ligar?
 E as leis do mundo inferior?
 Se é só por amor ele quer cantar!
 Por uma moça ele canta seu amor

Hades

Você e sua pena não cabem na minha cama
 Você simplesmente queima como fogo no fosso da minha cama
 E eu me viro como um pássaro em um espeto na minha cama
 Quanto tempo, quanto tempo, quanto tempo?

Perséfone

Quanto tempo? Enquanto eu for sua mulher
 É verdade que a terra deve morrer
 Mas então a terra volta a viver
 E o sol deve continuar nascendo

Hades e Perséfone

E como o sol cabe no céu?
 Apenas queima como um fogo no poço do céu
 E a terra é um pássaro em um espeto no céu
 Quanto tempo, quanto tempo, quanto tempo?

25. Canto (Reprise)

Hermes

Agora todo mundo sabe que as paredes têm ouvidos

Orfeu

É verdade?

Trabalhadores

É verdade?

Hermes

E as paredes ouviam o que o rapaz estava dizendo

Orfeu

É verdade?

Trabalhadores

É verdade?

Hermes

Um milhão de toneladas de pedra e aço

Orfeu

É verdade?

Trabalhadores

É verdade?

Hermes

Ecoaram seu refrão ...

Trabalhadores

Oh, se abaixe, se abaixe já (kkh!)

Oh, tem que olhar para baixo (kkh!)

Se a cabeça quer manter (huh!) kkh!)

Oh, sua cabeça deve manter (kkh!)

Por que ignoramos quando nosso irmão está sangrando?

Oh, se a cabeça quer manter

Por que construímos um muro e depois chamamos de liberdade?

Oh, se a cabeça quer manter

Se somos livres, então me diga

Eu não posso olhar nos olhos do meu irmão

A cabeça deve manter!

Hades (para Orfeu)

Jovenzinho! Tenho que te parabenizar
 Você não se assusta fácil, não é?
 Você é corajoso ou estúpido, filho?
 Isso não importa
 Porque parece que sua música deixou
 Uma forte impressão na minha mulher
 Mas é preciso mais do que canções
 Para ter uma mulher em seus braços
 Acredite em um homem que não é mais jovem
 Se você quer segurar uma mulher, filho
 Pendure uma corrente em volta da garganta dela
 Feito de ouro de muitos quilates
 Acorrente-a de pulso ao pulso
 Com braceletes de prata pura
 Encha os bolsos dela de pedras
 Preciosas, diamantes
 Prenda-a com uma faixa dourada
 Acredite em um velho

Orfeu

Se eu levantasse minha voz

Trabalhadores

Se eu, se eu, se eu levantar a minha-
 Tem que olhar para baixo

Eurídice

Se eu levantasse a cabeça

Trabalhadores

Se eu, se eu, se eu levantar a minha-
 Tem que olhar para baixo

Eurídice

Posso mudar meu destino?

Trabalhadores

Posso mudar? Posso mudar? Posso mudar meu
 Tem que olhar para baixo

Orfeu

Se eu levantasse minha voz, poderia

Trabalhadores

Tem que olhar para baixo

Orfeu e Eurídice

Posso mudar o jeito que as coisas são?

Trabalhadores

Por que se afastar ao invés de apoiar ele?

Oh, se a cabeça quer manter

Por que estamos cavando nossas próprias covas para viver?

Oh, se a cabeça quer manter

Se somos livres, então me diga

Não podemos nem ficar de pé

Se somos livres, então me diga

Podemos ficar ao lado de nossos semelhantes

A cabeça deve manter!

Hades

Jovenzinho! Eu também já fui jovem

Cantei uma canção de amor como você

Filho, eu também fui deixado para trás

Muitas vezes passado para trás

Agora canto uma canção diferente

Uma em que posso confiar

Uma melodia simples, uma batida constante

A música das máquinas

Está ouvindo esse som de metal?

A sinfonia de Hadestown

E nesta minha sinfonia

São cabos e linhas de energia

Jovenzinho! Você pode dedilhar sua lira

Mas eu prendi o mundo no arame!

Jovenzinho! Você pode cantar sua cantiga

Mas eu conduzo a cidade elétrica!

Vou te dizer uma coisa, jovezinho

Já que minha esposa é sua fã
E já que vou contar até três
Irei acabar com sua miséria

Hades e Trupe

Um!

Hades

Me dê mais uma canção
Mais uma antes que eu te mande

Hades e Trupe

Dois!

Hades

Para o grande além
Onde ninguém vai te ouvir cantando

Hades e Trupe

Três!

Hades

Cante uma canção para mim.
Me faça chorar, me faça rir
Faça o rei se sentir jovem novamente . . .
Cante! Para esse velho

26. Épico III

Orfeu

Rei das trevas, rei das sombras
Hades era o rei do Mundo Inferior

Hades

Ah, é sobre mim . . .

Hermes

Continue...

Orfeu

Mas se apaixonou por uma linda moça
Que caminhava nos verdes jardins de sua mãe
Ele se apaixonou por Perséfone
Que colhia flores à luz do sol
E eu sei disso porque ele era igual a mim
Um homem apaixonado por uma mulher
Cantando la la la la la la la
La la la la la la

Hades

Onde conseguiu essa melodia?

Orfeu

La la la la la la

Perséfone

Deixe ele terminar, Hades

Orfeu

La la la la la la
Você não sabia como e não sabia por quê
Mas sabia que queria levá-la com você
Você a viu sozinha contra o céu
Era como se ela fosse alguém que você sempre conheceu
Era como se tivesse o mundo quando a abraçava
Como os seus eram os braços em que o mundo inteiro estava
E não havia palavras para descrever o que sentia

Então você abriu seus lábios e começou a cantar

La la la la la la . . .

Trupe

La la la la la la

Orfeu

La la la la la la

Orfeu e Trupe

La la la la la la

Orfeu

E o que aconteceu com o coração daquele homem?

Agora que o homem é rei

O que aconteceu com o coração daquele homem?

Agora que ele tem tudo

Quanto mais ele tem, mais ele quer

Quanto maior o peso do mundo em seus ombros

Veja como ele trabalha sob essa carga

Com medo de olhar para cima, com medo de soltar

Então ele mantém a cabeça baixa, mantém as costas dobradas

Ele cresceu com tanto medo de perder o que possui

Mas o que ele não sabe é que o que ele está defendendo

Já se foi

Onde está o tesouro dentro do seu peito?

Onde está o seu prazer? Onde está sua juventude?

Onde está o homem com os braços estendidos

Para a mulher que ele ama sem nada a perder?

Cantando la la la la la la

Hades

La la la la la la

Orfeu

La la la la la la

Hades e Perséfone

La la la la la la

27. Épico III (Instrumental)

Hermes

Orfeu era um rapaz pobre

Mas ele tinha um muito a dar

Este pobre rapaz fez o mundo

voltar à sintonia, foi o que ele fez

E Hades e Perséfone

Eles se deram as mãos

E, mano, sabe o que eles fizeram?

Eles dançaram ...

28. Promessas

Eurídice

Orfeu

Orfeu

Sim?

Eurídice

Você terminou...

Orfeu

Sim

E agora, o que eu faço?

Eurídice

Você me leva para casa junto

Vamos lá

Vamos agora mesmo

Orfeu

Ok, vamos - mas como?

Eurídice

Vamos andando - você sabe o caminho

Vamos voltar por onde você veio

Orfeu

É uma longa estrada, uma longa caminhada

De volta ao frio e à escuridão

Tem certeza de que quer ir?

Eurídice

Me leve para casa

Orfeu

Eu não tenho anel para o seu dedo

Eu não tenho comida para pôr na mesa

Eu não tenho um ninho macio

Qualquer promessa que eu fiz

Não posso te prometer o céu azul

Não posso prometer uma estrada suave

Mas eu vou caminhar ao seu lado, amor
Onde o vento soprar

Eurídice

Não preciso de ouro, não preciso de prata
Apenas pão quando tiver fome, fogo quando estiver com frio
Eu não preciso de um anel para o meu dedo
Só precisa de uma mão firme para segurar
Não me prometa o céu azul
Não me prometa uma estrada suave
Apenas caminhe ao meu lado, amor
Onde o vento soprar

Orfeu (*indicando Hades*)

E ele?

Eurídice

Ele vai nos deixar ir
Olhe para ele - ele não pode dizer não

Orfeu (*apontando para os Trabalhadores*)

E eles?

Eurídice

Vamos mostrar o caminho
Se podemos, eles também podem

Eurídice e Orfeu

Eu não sei onde essa estrada vai acabar
Mas eu vou andar com você de mãos dadas
Não posso te prometer o céu azul
Não posso prometer uma estrada suave
Mas eu vou caminhar ao seu lado, amor
Onde o vento soprar

Orfeu

E você me deixa caminhar junto?

Eurídice

Sim

Orfeu

Sim

Orfeu e Eurídice

Sim

Eurídice

E continuar andando para o que der e vier?

Orfeu

Sim

Eurídice

Sim

Orfeu, Eurídice e Trabalhadores

Nós vamos

29. Para Bom Entendedor

Hermes

E então o pobre rapaz perguntou ao rei:

Orfeu

Podemos ir?

Hermes

E foi assim que ele respondeu:

Hades

Não sei

Moiras

Tem que pensar rápido

Tem que manter o respeito

Pego entre a cruz e a espada

O que você vai fazer?

O que você vai fazer?

O que você vai fazer?

O que você vai fazer?

Se você disser que não, oh, você é um homem sem coração

E você vai ter um mártir em suas mãos

Se você deixá-los ir, oh, você é um rei sem pulso

E nunca vai colocá-los na linha outra vez

Maldito seja se disser não

Maldito seja se disser sim

A nação inteira está te observando

O que você vai fazer?

O que você vai fazer?

O que você vai fazer?

O que você vai fazer?

Aqui vai uma pequena dica

Para bom entendedor

Aqui vai um pequeno conselho

Homens são tolos

Os homens são frágeis
Dê-lhes a corda e eles se enforcarão

30. Seu beijo, a revolta

Hades (para si)

Que o diabo carregue esse Orfeu
E seu beijo de beladona
Bonito e venenoso
Adorável! Mortal!
Perigoso este valete de copas
Com seu beijo, a revolta começa
Todos meus filhos vieram pobres
Clamando por cama e comida
Agora, pelo o que eles clamam?
Liberdade! Liberdade
Por eles me fiz seu senhor
Apenas para cair por um acorde
menor da espada de um plebeu
Quem vai liderá-los?
Quem tem os melhores planos?
Quem dá o trabalho para mentes vazias?
(para Hermes) Há uma coisa a ser feita
Deixe-os ir, mas que haja um
termo a ser acordado
Alguma. . . condição
Orfeu, o signatário
Não deve olhar para trás
Ela está fora de vista!
E fora de si ele está
Todo covarde parece corajoso
Na segurança da multidão
A bravura é contagiosa
Quando a banda toca alto
Nada faz um homem tão ousado
Como o sorriso de uma mulher segurando sua mão

Mas sozinho o seu sangue escorre

E a dúvida vem

A dúvida vem

31. Espere por mim (Reprise da Introdução)

Orfeu (*para Hermes*)

E então?

Hermes

Bem, a boa notícia é
que ele disse que podem ir

Eurídice

Sério?

Orfeu e Trabalhadores

Sério?

Hermes

Sim...

Mas há más notícias

Eurídice

O que é?

Hermes

Podem ir andando...

Mas não como o planejado

Orfeu

Como assim?

Eurídice

Por que não?

Hermes

Bem, não irão de mãos dadas

Nem de braços dados

Lado a lado, nada do tipo

(*para Orfeu*) Ele disse que você tem que andar na frente

E ela tem que seguir atrás

Orfeu

Por quê?

Hermes

E se você se virar
Para ter certeza de que ela vem junto
Então ela voltará para HADESTOWN
E não haverá nada a ser feito

Eurídice

Mas por quê?

Hermes

Por que construir muros?
Fazer pessoas andarem em fila única?
“Dividir para conquistar” é isso o que é

Orfeu

É uma armadilha?

Hermes

É uma prova
Vocês confiam um no outro?
Confiam em si mesmos?

Orfeu e Eurídice

Sim

Hermes

Bem, escutem então
Se quiserem sair do inferno
Terão que provar isso
Diante dos deuses e homens
Conseguem fazer isso?

Orfeu e Eurídice

Conseguimos

Hermes

Tudo bem . . . hora de ir

Orfeu

Senhor Hermes?

Hermes

Sim?

Orfeu

Não é um truque?

Hermes

Não—

É um teste

32. Reprise de Espere por Mim

Hermes

O cão mais cruel que você já viu
 Não é um cão de caça simples
 Ele mostra os dentes e rasga a pele
 Mas mano, isso é o pior dele
 O cão que você deve mesmo temer
 É aquele que uiva em sua cabeça
 É ele cujo uivo enlouquece
 E a mente é levada à ruína

Eurídice e Orfeu

Espere por mim, já vou aí
 Espere, com você eu vou
 Espere por mim, também vou
 Também vou

Trabalhadores

Mostre o caminho para ver
 Mostre como o mundo pode ser
 Se consegue ela também consegue
 Se ela consegue, também conseguimos
 Mostre como o mundo pode ser
 Mostre o caminho para então crer
 Nós te seguiremos para onde ir
 Nós te seguiremos onde for
 Mostre o caminho

Perséfone

Acha que vão conseguir?

Hades

Não sei

Trabalhadores

Mostre o caminho

Perséfone

Hades, você deixou eles irem

Trabalhadores

Mostre o caminho

Hades

Eu os deixei tentarem

Perséfone

E quanto a nós?

Trabalhadores

Mostre o caminho

Perséfone

Vamos tentar outra vez?

Trabalhadores

Mostre o caminho

Hades

Já é primavera

Tentaremos novamente no próximo outono

Perséfone

Espere por mim

Hades

Eu vou

Eurídice, Perséfone, Moiras e Trabalhadores

Espere por mim, já vou aí

Espere, com você eu vou

Espere por mim, também vou

Também vou

Moiras

Quem é você?

Quem você pensa que é?

Quem é você?

Quem é você para guiá-la?

Quem é você para guiá-los?

Quem é você para pensar que pode

Manter a cabeça erguida mais alto do que o próximo?

Hermes

Você tem uma estrada solitária a percorrer
 E não é ao longo da ferrovia
 E nem pelo do piche negro
 Que já passou umas cem vezes antes
 Vou te dizer onde o caminho real está
 Entre as orelhas, atrás dos olhos
 Esse é o caminho para o paraíso
 Da mesma forma, o caminho para a ruína

Trupe

Espere por mim, já vou aí
 Espere, com você eu vou
 Espere por mim, também vou

Trupe (*exceto Orfeu*)

Espere por mim, já vou aí
 Espere, com você eu vou
 Espere por mim, também eu vou, também vou

Trabalhadores, Hermes e Perséfone

Mostre o caminho

Eurídice

Estou indo, espere por mim

Trabalhadores, Hermes e Perséfone

Mostre o caminho

Eurídice

Ouçó as paredes repetindo

Trabalhadores, Hermes e Perséfone

Mostre o caminho

Eurídice

O som dos meus pés e
 soando como tambores

Trabalhadores, Hermes e Perséfone

Mostre o caminho

Eurídice

E não estamos sós

Trabalhadores, Hermes e Perséfone

Mostre o caminho

Eurídice

Eu ouço as pedras e rochas

Trabalhadores, Hermes e Perséfone

Mostre o caminho

Eurídice

Ecoando nossa canção

Estou indo

Trabalhadores

Indo, Indo...

33. A Dúvida Vem

Orfeu

La la la la la la

La la la la la la

Moiras

A dúvida vem

O vento está mudando

A dúvida vem

O vento frio soprando

A dúvida vem

E encontra um estranho

Andando na estrada sozinho

Onde ela está?

Onde ela está agora?

A dúvida vem

Orfeu

Quem sou eu?

Onde penso que estou indo?

Moiras

A dúvida vem

Orfeu

Quem sou eu?

Por que estou só?

Moiras

A dúvida vem

Orfeu

Quem pensa que eu sou?

Quem sou eu para pensar que ela iria me seguir

No frio e no escuro outra vez?

Moiras

Onde ela está?

Onde ela está agora?

Eurídice

Orfeu

Está me ouvindo?

Trabalhadores

Está me ouvindo?

Eurídice

Eu estou bem aqui

Trabalhadores

Estamos todos bem aqui

Eurídice

E eu estarei até o fim

Trabalhadores

Estaremos até o fim

Eurídice

E a noite mais fria

Trabalhadores

Noite mais fria

Eurídice

Do ano mais frio

Trabalhadores

Ano mais frio

Eurídice e Trabalhadores

Vem antes da primavera

Orfeu

La la la la la la

La la la la la la

Quem sou eu?

Quem sou eu contra ele?

Quem sou eu?

Por que ele deixaria vencer?

Por que ele a deixaria ir?

Quem sou eu para pensar que ele não iria me iludir

Só para eu ir embora só?

Moiras

A dúvida vem

O vento está mudando

Orfeu

Isso é uma cilada que armaram para mim?

Moiras

A dúvida vem

A escuridão cresceu

Orfeu

Isso é um truque que jogaram em mim?

Moiras

A dúvida vem e encontra um estranho

Orfeu

Eu costumava ver como o mundo podia ser

Moiras

Andando na estrada só

Orfeu

Mas agora tudo que vejo é como ele é, e

Orfeu e Moiras

Onde ela está?

Onde ela está agora?

Eurídice

Orfeu

Você não está só

Trabalhadores

Você não está só

Eurídice

Estou bem atrás de ti

Trabalhadores

Estamos atrás de ti

Eurídice

E estive o tempo todo

Trabalhadores

O tempo todo

Eurídice

E a hora mais escura

Trabalhadores

Hora mais escura

Eurídice

Da noite mais escura

Trabalhadores

Noite mais escura

Eurídice

Vem logo antes do

(Orfeu se vira)

Orfeu

É você

Eurídice

Sou eu

Orfeu

Orfeu

Eurídice

34. Reprise de Estrada para o Inferno

Hermes

Certo...

É um velho som

Uma história antiga de alguém

É um velho som

E é assim que termina

E é desse jeito

Não me pergunte por que ou como, irmão

Ele podia ter chegado tão perto

A canção foi escrita há muito tempo

E é desse jeito

É triste o som

É uma história triste; é uma tragédia

É triste o som

Mas a gente canta mesmo assim

O negócio é o seguinte

Para saber como termina

E ainda começar

a cantar outra vez

Como se fosse dar certo dessa vez

Aprendi isso com um amigo meu

Trupe

Humm...

Hermes

Bem, Orfeu era um rapaz pobre

Eurídice

Alguém tem um fósforo?

Hermes

Mas ele tinha um muito para dar

Eurídice

Me dá isso

Hermes

Ele podia te fazer ver como o mundo pode ser

Apesar do jeito que é

Consegue ver?

Trupe

Humm...

Hermes

Consegue ouvir?

Trupe

Humm...

Hermes

Consegue sentir como um trem?

Está vindo?

Está vindo para cá?

Em um dia de sol, vinha um trem de lá

Trupe

Humm...

Hermes

E uma mulher descendo desse trem

Trupe

Humm...

Hermes

Todo mundo olhou e todo mundo viu

Trupe

Humm...

Hermes

Que a primavera chegou outra vez

Com uma canção de amor

Perséfone

Com uma canção de amor

Trabalhadores e Moiras

Com uma canção de amor

Hermes

Com uma história de amor de muito tempo

É triste o som

Eurídice

É triste o som

Perséfone

É triste o som

Hermes

Ainda cantamos sobre o que passou

É um velho som

Perséfone e Eurídice

É um velho som

Trupe

É um velho som

Hermes

Uma história antiga de alguém

E vamos cantar outra vez e outra vez

E vamos cantar

E vamos cantar

Trupe

É uma canção de amor

Eurídice

É uma canção de amor

Hermes

É uma canção de amor

Perséfone

É uma canção de amor

Trupe

É uma história de amor de muito tempo

É triste o som

Eurídice

É triste o som

Hermes e Perséfone

É triste o som

Hermes

Ainda cantamos sobre o que passou

É um velho som

Eurídice e Perséfone

É um velho som

Hermes

Uma história antiga de alguém

E nós vamos cantar

Trupe

Outra vez e outra vez

Hermes

E vamos cantar outra vez

34. Façamos um Brinde

Perséfone

Sirva o vinho e façam um brinde
Bebam, irmãos, vocês sabem como
E deixem um pouco para Orfeu
Onde quer que esteja agora

Perséfone e Eurídice

Alguns pássaros cantam quando o sol brilha
Nosso louvor não é para eles

Perséfone

Mas aqueles que cantam na calada da noite
Nós brindamos a eles

Perséfone e Eurídice

Onde ele esteja vagando
Sozinho sobre a terra
Deixe todo o nosso canto segui-lo

Perséfone

E que lhe traga conforto

Trupe

Algumas flores abrem
Perséfone e Eurídice
Onde a grama verde cresce

Trupe

Nosso louvor não é para elas
Perséfone e Eurídice
Mas aqueles que florescem na neve amarga

Trupe

Nós brindamos a eles
Nós brindamos e bebemos

Perséfone

Nós levantamos e os bebemos secos

Trupe

Para Orfeu e a todos nós

Perséfone

Boa noite, irmãos, boa noite