

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
CURSO DE PSICOLOGIA

Júlia Ciervo Zucchetto

**A ARTE COMO OBJETO POLÍTICO:
UMA ANÁLISE DOS ASPECTOS POLÍTICOS E CULTURAIS DO
MUSICAL “HADESTOWN”**

Santa Maria, RS

2022

Júlia Ciervo Zucchetto

**A ARTE COMO OBJETO POLÍTICO:
UMA ANÁLISE DOS ASPECTOS POLÍTICOS E CULTURAIS DO MUSICAL
“HADESTOWN”**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Psicologia da
Universidade Federal de Santa Maria
(UFSM), como requisito parcial para a
obtenção do título de **Bacharel em
Psicologia.**

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Adriane Roso

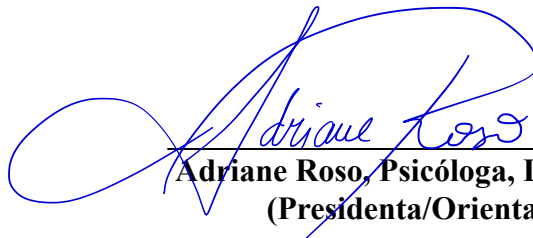
Santa Maria, RS
2022

Júlia Ciervo Zucchetto

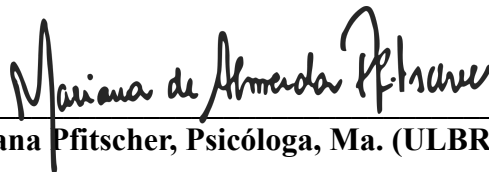
**A ARTE COMO OBJETO POLÍTICO:
UMA ANÁLISE DOS ASPECTOS POLÍTICOS E CULTURAIS DO MUSICAL
“HADESTOWN”**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Psicologia da Universidade Federal de
Santa Maria (UFSM), como requisito parcial para a
obtenção do título de **Bacharel em Psicologia**.

Aprovado em 11 de fevereiro de 2022



**Adriane Roso, Psicóloga, Dra. (UFSM)
(Presidenta/Orientadora)**



Mariana Pfitscher, Psicóloga, Ma. (ULBRA)



Larissa Goya Pierry, Psicóloga

Santa Maria, RS
2022

Para todos aqueles que veem o mundo como ele poderia ser, apesar de como ele é.

AGRADECIMENTOS

Não poderia começar de outra forma que não agradecendo meus pais, Ana Lúcia e Éder Luís, por me darem todo apoio necessário para que eu saísse de Santa Rosa para realizar o sonho de “morar sozinha”. Acho que todos nós sabíamos que eu precisava organizar a vida em outro lugar e sou feliz demais por tudo que me proporcionaram nesses 6 anos em Santa Maria (SM), mas mais do que tudo, por acreditarem em mim e no meu potencial quando nem eu mesma era capaz. Agradeço, obviamente, ao meu irmão, João Pedro, que há quase 20 anos é meu parceirinho que eu amo. Poder contar contigo - e ver a pessoa incrível que tu está te tornando - me faz feliz demais. Agradeço também ao resto da minha família, tios, primos e avós, por sempre me apoiarem e acompanharem, cada um do seu jeitinho; todos foram e seguem importantes demais nesse processo - e à Kimi, que dividiu a vida comigo desde meus 15 e o apartamento durante meus anos em SM e é, sem dúvida, o amor da minha vida, te amo Kimizinha, te amo...

Às minhas grandes amigas e companheiras de curso desde o dia 1, minhas “garotas” Luísa, Jéssica e Franciele: poderia escrever páginas e páginas de agradecimentos só para vocês, mas me faltam palavras para dizer tudo que vocês significam pra mim (o que é engraçado para alguém que, como vocês bem sabem, fala *tanto*). Não existe forma alguma de expressar o quão feliz eu sou de ter encontrado vocês nessa jornada; cada uma de nós trilhou um caminho muito único para chegar até aqui e, às vezes, eu nem acredito que tive a sorte de ter vocês caminhando comigo nestes últimos anos. Agradeço a vocês por terem visto o melhor em mim até nos piores momentos, por terem me segurado quando eu caía e, mais do que tudo, por serem vocês. Que presente maravilhoso é dividir a vida com pessoas tão incríveis.

Agradeço à Prof^a Adriane Roso pela orientação e por ter me incentivado na construção desse trabalho quando infinitas vezes duvidei da minha capacidade de sequer começá-lo, quem dirá o finalizar - e agora cá estamos. Obrigada também à Larissa Goya Pierry, por me auxiliar imensuravelmente durante este último semestre a dar corpo a este trabalho, algo que parecia impossível até então. E, ainda no espaço acadêmico, deixo meus agradecimentos também à Prof^a Taís Alberti e a Prof^a Samara S. Santos, por acolherem não só a mim mas todes que precisam de um respiro em meio a insanidade da academia. Vocês são únicas, mas quem dera tivéssemos mais professoras e professores assim.

Agradeço também aos que estiveram ali desde sempre, mas que se aproximaram depois, mas especialmente a Vitória, pelas infinitas noias e fanfics que criamos pelos *rocers*, *pompeos e morros* da vida. Obrigada por me querer perto e por tudo que compartilhamos. Agradeço imensamente a todos os amigos, amigas e colegas que estiveram comigo, de alguma forma, durante a longa jornada da graduação. Gratidão eterna também à instituição “Amigas de Santa Rosa™”, por permanecerem comigo apesar da distância, e, especialmente à minha irmã de alma, Ana Amélia, com quem pude compartilhar desde sempre o amor pela arte e, agora, divido também a profissão.

Aninha, *literalmente* te amo. Obrigada por me ensinar que as coisas são o que são - simples assim. Por confiar e acreditar em mim o suficiente para escolher me ter por perto e para me colocar em projetos doidos e incríveis por aí e Lá fora também (risos). Obrigada também à Mariana, por ver uma “coisa” em mim que até hoje não sei o que foi, mas que despertou alguma coisinha aqui dentro que não vai se apagar tão cedo; obrigada também por aquela conversa de milhões que me ajudou a dar o pontapé inicial nesse TCC. Quando desisto de desistir é sempre porque lembro de vocês, com quem até dançar no frio de 4°C de vestido e pés descalços é uma experiência magnífica.

Agradeço também a Tati, por me manter viva nesses últimos 4 anos.

À Lauren, pelas incontáveis madrugadas noiando sobre o futuro (e todo resto também), por ter entrado comigo no universo dos musicais em 2020 e, no meio da loucura do mundo, ter apoiado minha loucura de querer escrever sobre esse tema - esse trabalho certamente só existe por tua causa, em diversos aspectos. Obrigada também por me lembrar que *ainda há tempo*. Ciça: nesse balaio tu entra junto e tu bem sabes. Obrigada por me lembrarem que tá tudo bem sentir os próprios sentimentos e que não tem mal algum em ser sua própria prioridade. Se, nas palavras de uma grande escorpiana, eu estou comigo e nada é mais importante do que isso, vocês foram parte essencial desse processo. Amo vocês, torço por vocês e levarei vocês comigo sempre.

Agradecimentos - e aplausos, óbvio - à grande instituição Amigos do Teatro™ - por tornarem a vida virtual mais tolerável durante a pandemia, pelos incontáveis rolezinhos no *meet* (para ensaios, mas também não muito), nos atos (afinal, a rua é nosso palco) e nas jantinhas, mas, principalmente, por alguns dos ensinamentos mais valiosos que tive em 2021. Meu carinho e amor por vocês não tem limite. Ainda bem. À Antônia, por despertar de uma

parte de mim que eu já nem sabia se ainda existia. É bom demais lembrar que a gente ainda é capaz de sentir coisas bonitas. Contigo não tenho medo; obrigada por caminhar comigo.

Obrigada também aos meus amores do mais incrível *karaoklube* que existe, que entraram na minha vida no que foi possivelmente um dos anos mais caóticos que tivemos para me ensinarem a não ter medo da minha voz - e que a vida é muito mais divertida quando a gente se permite.

Impossível não agradecer a Universidade Federal de Santa Maria, por resistir e nos garantir acesso a educação gratuita e de qualidade em meio a tantos desafios - e também, por, nesse espaço, ter encontrado as pessoas que tornaram minha vida muito mais feliz nos últimos anos, e bem sabem que as amo incondicionalmente, estejam elas citadas nominalmente nestes agradecimentos ou não.

E, por último, mas não menos importantes, agradeço a todos aqueles que não desistem da arte mesmo em meio a tantos atravessamentos e dificuldades. É difícil ser artista; mas é mais ainda não ser.

Amo a todes. Obrigada.

“O oposto da guerra não é paz, é criação”

— Jonathan Larson, 1996

RESUMO

A ARTE COMO OBJETO POLÍTICO: UMA ANÁLISE DOS ASPECTOS POLÍTICOS E CULTURAIS DO MUSICAL “HADESTOWN”

AUTORA: Júlia Ciervo Zucchetto
ORIENTADORA: Prof^a Dr^a Adriane Roso

Se, como disse Fernando Pessoa, “o fruto dura mais que a flor, e é o que fica para dizer da árvore” ao falar da arte, é preciso vê-la como algo que diz mais do mundo - além do que se vê. A arte se coloca hoje como um dos recursos mais frutíferos de análises acerca da sociedade, possibilitando inúmeras discussões e pesquisas em torno de suas expressões. Neste ensaio pretende-se analisar como as relações econômicas, de gênero e raciais são representadas no musical HADESTOWN, observando as interseccionalidades entre esses marcadores, além dos afetos e emoções que permeiam a representação. Além disso, objetiva-se levantar discussões acerca da necessidade da arte e as possibilidades que ela apresenta nos processos de observação daquilo que constitui o que nos cerca. Para construção deste ensaio, foram considerados para a análise diferentes materiais audiovisuais referentes ao musical e, também, objetos essenciais para a contextualização e ambientação do mito que deu origem a essa nova versão da história, como uma forma de ver a arte como objeto político através das lentes da Psicologia Social Crítica, em diálogo com a Teoria das Representações Sociais. Por fim, essa construção possibilitou a análise dos aspectos sociais relevantes presentes em HADESTOWN e como estes impactam e comovem aqueles que experienciam a troca com esta manifestação artística. Concluiu-se, assim, que a arte é uma expressão do contemporâneo e ela, em sua posição de objeto cultural, resulta em discussões capazes de nos fazer ver que tudo é político - possibilitando assim que questionemos a realidade, por meio da arte, com o ímpeto de modificá-la.

Palavras-chave: Representações Sociais. Arte. Política. Cultura. Teatro. Interseccionalidade.

ABSTRACT

ART AS A POLITICAL OBJECT: ANALYZING THE POLITICAL AND CULTURAL ASPECTS OF THE MUSICAL “HADESTOWN”

AUTHOR: Júlia Ciervo Zucchetto
ACADEMIC ADVISOR: Prof^a Dr^a Adriane Roso

When talking about the arts, Fernando Pessoa once said, “the fruit lasts longer than the flower, and it is what remains to say about the tree” meaning we must see it as something that reflects our world beyond the surface. Art stands today as one of the most fruitful resources for analysis about society, enabling numerous discussions and research around its expressions. In this essay we intend to explore how economic, gender and race relations are represented in the musical Hadestown, as well as how these representations reflect on the construction of our society. Furthermore, we intend to raise the debate about the necessity of the arts and the possibilities it shows in the process of observing what constitutes our surroundings. In the construction of this study, different audiovisual materials related to the musical were used to build the analysis, as well as essential objects to contextualize the myth that originated this retelling, in a way that allows us to see art as a political object through the lens of social Psychology and the social representations theory. Finally, this construction allowed us to analyze meaningful social aspects in Hadestown and how they can move and create impact on those who exchange experiences with this artistic form. In conclusion, art is a form of expression of contemporary and, as a cultural object, it results in discussions that are capable of making us realize that everything is political - it allows us to question the reality we live in and gives us the will to change it.

Keywords: Social Representation. Art. Politics. Culture. Theater. Intersectionality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Orpheus and Eurydice; Catherine Adelaide Sparkes; 1842-1910 Wolverhampton Art Gallery, West Midlands, UK.....	26
Figura 2 - O Rapto de Proserpina. Bernini. 1621-22 (Mármore) – Galleria Borghese, Roma.	26
Figura 3 - O Retorno de Perséfone; Por Frederic Leighton, 1891, Leeds Art Gallery.....	28
Figura 4 - Interação banda/personagens.....	31
Figura 5 - Comparativo entre os sets do primeiro e segundo ato, respectivamente.....	32
Figura 6 - Elevador do palco.....	33
Figuras 7 e 8 - A descida à Hadestown.....	39
Figura 9 - Construção cênica de “Chant”.....	42

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. NOTAS SOBRE O MÉTODO	18
3. POTÊNCIA DA ARTE COMO POLÍTICA E AFETO	22
4. “HOW TO GET TO HADESTOWN”: DE ORFEU E EURÍDICE & HADES E PERSÉFONE ATÉ A ATUALIDADE	26
4.1 Olhando para além da encenação: da criação da peça ao contexto socio-histórico	30
5. NA ESTRADA PARA O INFERNO: ANALISANDO OS ASPECTOS CÊNICOS, POLÍTICOS E CULTURAIS DE “HADESTOWN”	38
5.1 Been to hell and back again (Estive no inferno e voltei)	42
5.2 A Gathering Storm (Uma tempestade se forma)	42
5.3 The other side of the wall/Keep your head low (O outro lado do muro/Mantenha a cabeça baixa)	
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	51
REFERÊNCIAS	53

INTRODUÇÃO

O objeto de estudo deste Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) é a arte como política. “Mas o que seria arte?”, devemos nos indagar primeiro para poder pensá-la como política. Definir arte é como tentar definir o universo. Não há dúvidas de que, como salientou Kowslovisky (2013), as definições de arte possuem problemas e é possível um pluralismo de definições. Todavia, podemos partir do entendimento de arte posto por Leo Tolstoy, pois esse autor enfatiza o aspecto da afetividade, constructo muito caro à psicologia social, área em que este TCC se circunscreve. Para ele, a arte, por ser uma atividade humana, se inicia quando uma pessoa, com o objetivo de unir os outros, ou os outros a si mesmo, em um único sentimento, expressa esse sentimento por certas indicações exteriores. Consiste em uma pessoa conscientemente, por meio destes sinais exteriores, transmitir a outras os sentimentos que viveu, e os demais são contagiados por esses sentimentos e também os experienciam. Nesse sentido, a arte é ao mesmo tempo subjetiva e intermental – há sempre um Outro envolvido no processo de criação. Deriva da relação intra/inter subjetiva que a arte é cultural (enquanto artefato humano) e política (enquanto consciência social), de tal modo que afeta e é afetada por diferentes marcadores sociais, tais como gênero, raça e classe social. Assim, quando tomamos a arte como objeto de estudo na psicologia social, podemos “entendê-la como uma forma de, ou uma contribuição para, discurso político; como uma aproximação crítica descritiva, interpretativa ou explícita; ou como um veículo com o qual se transcende o político” (MÖLLER, 2022, p.1).

Souza, Dugnani e Reis (2018) citam Vygotski (1999), que em “Psicologia da Arte”, defende a potência da arte para fazer emergirem emoções, contradições e a reflexão, como meios de fazer avançar a consciência sobre si e sobre o mundo. Para Biesdorf (2012), por meio da arte, a humanidade manifesta suas necessidades, crenças, desejos, sonhos, visto que é “uma forma de expressão tão antiga quanto o homem” (FISCHER, 1987, p.21). Dentre suas infinitas possibilidades de manifestação, destaca-se, nesse trabalho de conclusão do curso de Psicologia, o teatro como uma de suas principais expressões.

É importante pontuar que, neste trabalho, construído em forma de ensaio, o foco é direcionado a uma peça de teatro musical. Sendo assim, o que é um musical se não apenas uma forma de contar uma história por meio da música? “O teatro é uma atividade comunal onde uma ou mais pessoas interpretam uma história para uma plateia, então, é justo sugerir

que o teatro musical tem suas origens desde rituais religiosos pré-históricos da humanidade” (KENRICK, 2008, p.18). “O teatro teve e tem cada vez mais a ambição de reunir todas as artes numa única: poesia e literatura, música e pintura, escultura e arquitetura. Ele possui, além disso, seus próprios meios de expressão” (JOMARON, 1992 apud PARANHOS, 2017, p 189).

Despontam assim, reflexões acerca da “potência dessa linguagem para fazer emergirem emoções, contradições e a reflexão, como meios de fazer avançar a consciência sobre si e sobre o mundo” (Souza; Dugnani & Reis, 2018, p.375). Pode-se dizer da arte que ela é “simultaneamente, forma e conteúdo; é expressão e intenção, é razão e emoção” (Faria, Dias & Camargo, 2019, p.156), visto que suas manifestações são capazes de gerar impacto objetivo e subjetivo nos seus espectadores, de tal modo que o teatro, enquanto arte, é potência para transformação de si e do mundo.

A organização *Tate Britain* (online) define o termo ‘arte pública’ como “a arte que está no espaço público, independentemente de [...] ter sido adquirida com dinheiro público ou privado”¹. [...] Dentre tantas formas consagradas de arte pública, encontramos modalidades mais transitórias, como as performances, de dança e teatro (ibidem). Contudo, à esta definição acrescenta-se uma parte mais significativa, no nosso entender: a “arte pública pode, frequentemente, ser utilizada como ferramenta política” (ASPINALL, 2021, p.1), sendo este o principal direcionamento que será abordado neste ensaio.

Se a arte é do povo e é política, ela é também a marca da nossa passagem no mundo durante este tempo ao se mostrar um reflexo do contemporâneo - é uma forma de olhar para o social, para tudo que nos permeia. É importante olhar para os aspectos sociohistóricos da determinação da arte enquanto política e como

diversos fatores de ordem histórica que afetaram os segmentos sociais, políticos e econômicos, contribuíram para que o Realismo² ganhasse notoriedade; destacam-se os efeitos da Revolução Industrial, que desde o século anterior vinha provocando profundas mudanças nas relações sociais, sobretudo na exploração do proletariado em benefício do enriquecimento da burguesia industrial (CEBULSKI, 2012, p.47).

“No teatro, o Realismo tem início na França, a partir da constatação de que o dramaturgo deve olhar para o mundo e para a sociedade que o compõe [...] Assim sendo, nesse período, as peças teatrais procuraram revelar a vida cotidiana contemporânea do

¹ Original disponível em <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/public-art>

² Estética que surge em meados do século XIX, trazendo um olhar mais realista e menos romântico da sociedade para os movimentos artísticos.

dramaturgo, e passam a frequentar os palcos, temas e tipos humanos mais verdadeiros” (ibidem, p.48). Toda manifestação artística e cultural pode ser expressa em denúncia: elas mostram, expõem e representam algo, possibilitando uma interpretação para além da superfície e, a partir disso, é possível ver o teatro como uma forma de expressão destas denúncias que circulam por entre as mais diversas questões sociais que precisam ser vistas - como representações de gênero, classe e raça.

Este ensaio tem como objetivo geral analisar como as relações econômicas, de gênero e raciais são representadas no musical *Hadestown* (MITCHELL, 2019), observando as interseccionalidades entre esses marcadores, além dos afetos e emoções que permeiam a representação.

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (CRENSHAW, 2002, p.177).

Hadestown é um musical vencedor de oito *Tony Awards*, inclusive Melhor Musical. Estreado na Broadway em 2019, teve, contudo, seu desenvolvimento iniciado por volta de 2006. Suas músicas foram escritas e reescritas várias vezes e passou por diversas mudanças ao longo dos anos - sendo capaz, assim, de abranger diversos aspectos sociais, enquanto manteve-se atual e adquiriu um caráter cada vez mais político.

Para fins de contextualização sociohistórica do musical, tomaremos como objeto o mito grego original de Orfeu e Eurídice, visto que este influenciou diretamente a criação da peça. O mito grego (re)conta a história de quando Orfeu caminhou até o mundo inferior para resgatar sua esposa após sua morte, além de relacionar essa história com o mito de Hades e Perséfone. Contudo, na versão contada em *Hadestown*, o pano de fundo da narrativa é o período da grande depressão norte-americana (meados dos anos 1930), em um cenário com elementos pós-apocalípticos. Assim, através dos elementos cênicos, o espectador embarca no trem que o leva a *Hadestown* e, através das músicas, ele é convidado a acompanhar a jornada dos heróis protagonistas, que são, sobretudo, humanos - “pois nem todos podem ser deuses e

não esqueçamos que são tempos difíceis no mundo dos homens”³ (MITCHELL, 2020, p. 13-14, tradução livre)⁴.

A arte, por meio de suas representações, procura compreender as características próprias de um momento da sociedade e é uma forma de manifestação social (BIESDORF, 2012, p. 3). Sendo assim, evidencia-se sua potencialidade para abordar questões políticas e sociais, tópicos sobre os quais não se pode fechar os olhos no exercício da Psicologia. Tendo isso em mente, é possível questionar de que forma a peça *Hadestown* designa o que é atual e como seu conteúdo pode servir como dispositivo de análise das relações sociais. Por meio da peça, podemos observar e buscar entender os modos como as questões que permeiam a sociedade estão presentes nas expressões artísticas, seus potenciais impactos e como interpretamos o que chega até nós através dessa manifestação.

Dito isso, justifica-se a escolha do musical *Hadestown* como objeto de pesquisa deste ensaio principalmente por interesse pessoal; é uma peça que me atrai profundamente e acredito que traz inúmeros elementos com incontáveis possibilidades de interpretação. Acredito que estas diversas formas de olhar para um mesmo objeto - que aqui se classifica como um objeto artístico - abordam a pluralidade e diferenças das pessoas que consomem esta arte, e, conseqüentemente, como são atravessadas pela mesma.

Poder olhar para este material com a observação curiosa e instigadora da pesquisa trouxe uma nova perspectiva da peça para mim também enquanto espectadora, muitos detalhes que inicialmente passam despercebidos, quando analisados pela perspectiva da Psicologia e das Representações Sociais, se mostram notáveis, de modo que é possível dar mais profundidade ao que é apresentado; denúncias colocadas de forma sutil se mostram gritantes e as que já gritavam se tornam ensurdecedoras.

É possível, assim, compreender o paralelo traçado enquanto temos os mitos originais como pano de fundo e o uso de tais como metáforas para denunciar, no musical, situações sociais contemporâneas - como, por exemplo, a denúncia ao capitalismo e à exploração dos trabalhadores, à tirania e supremacia dos governantes, xenofobia, violência sexual, etc. A arte aqui se coloca como uma forma de suportar o que se vive, ao passo que é, também, o movimento contra-corrente. É ela que conecta e intersecciona todas as questões sociais que

³ “Now, not everyone gets to be a god/And don't forget that times are hard/Hard times in the world of men” (MITCHELL, 2020, p. 13-14).

⁴ Todas as citações em inglês foram traduzidas livremente, de modo a facilitar a leitura. Os textos originais encontram-se todos em notas de rodapé.

aparecem ao longo deste ensaio - e também todas aquelas que não necessariamente estão aqui, mas que estão sempre presentes na nossa realidade e permeando nossa existência.

Apesar da extrema importância dessa denúncia na atualidade brasileira se considerarmos que o governo de Jair Messias Bolsonaro tem declarado guerra à arte e à cultura, ameaçando a democracia (c.f. FERRAZ, 2019; FRECHETTE, 2021) e o direito de artistas e espectadores de arte, não foi possível abordá-la tanto quanto gostaríamos - traçando paralelos claros entre a peça, o governo de Donald Trump, nos EUA, e, por consequência, de Bolsonaro, no Brasil. Ao reprimir os direitos à liberdade de expressão artística, a política bolsonarista tem provocado fortes emoções na população e muita resistência por parte dos artistas. De fato, como disse o professor Pedro de Souza, professor do Departamento de Língua Portuguesa da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), “produzir arte sob o bolsonarismo no Brasil é sobretudo um ‘ato de resistência’ (em entrevista à BECHARA, 2019). Foi, inclusive, o incêndio na Cinemateca em julho de 2021 - consequência do descaso do governo Bolsonaro para com a arte e a cultura - que motivou a escolha deste tema. Quando se apaga a cultura, se apaga toda a história do país e da sua nação.

A arte, por permitir ultrapassar o pensamento e possibilitar conexões com a atualidade, gera emoções que seu espectador, muitas vezes, é incapaz de explicar, visto que, como disse Vygotsky (1999), envolvem sentimentos, ou seja: vão para além do pensamento e do que pode contar com uma explicação racional. Com isto em mente, acreditamos que uma manifestação artística pode ter um impacto significativo tanto para quem a desenvolve quanto para quem a experiencia; impacto este que é consequência das nossas próprias vivências enquanto sujeitos vinculados por marcadores sociais: de onde viemos, o que já vimos e vivemos e como essas vivências são refletidas na nossa percepção de obras artísticas/culturais e na construção das nossas representações sobre o mundo.

Para construir esse ensaio, após escrever algumas notas sobre o percurso trilhado para construir e organizar o ensaio (Notas sobre o Método), argumentamos a favor da potência da arte como política e afeta, dentro de uma visada da psicologia social crítica. No capítulo 3, apresentamos ambos os mitos originais - Orfeu e Eurídice na versão de Virgílio e Ovídio; Hades e Perséfone na versão de vários autores, visto que suas narrativas se complementam. Em seguida, discorremos sobre o musical, incluindo seu contexto, autoria, e parte do seu processo de desenvolvimento no período 2006-2019 (“How to get to Hadestown”: de Orfeu e Eurídice & Hades e Perséfone até a atualidade). No último capítulo do ensaio (Na estrada para

o inferno: analisando os aspectos políticos e culturais de “Hadestown”), demos forma à análise de alguns aspectos - tanto estéticos e subjetivos, passíveis de interpretações tanto subjetivas quanto dos seus aspectos “literais”, explicitados nos próprios versos e processo de composição - considerados relevantes para o trabalho; selecionados de acordo com os temas que consideramos relevantes serem discutidos; fazendo uma associação do musical com as questões sociais e culturais que o permeiam e que ele próprio denuncia.

NOTAS SOBRE O MÉTODO

O estudo aqui apresentado baseia-se na modalidade “ensaio”. Ensaios são definidos por Krzyzanowski e Ferreira e Medeiros (2005) e citados por Sabadini, Sampaio e Koller (2009, p.150) como “estudos aprofundados de um determinado tema ou de modelos teóricos existentes, analisando facetas que estavam ocultas, ou pouco desenvolvidas”. Doxey & De Riz (2003, p.38) afirmam que o ensaio teórico consiste na leitura de obras e, a partir destas leituras, na realização de uma síntese deste material.

Nesse ensaio, o *corpus* da pesquisa foi composto por um conjunto de diferentes materiais audiovisuais. *Corpus*, para Bauer e Gaskell (2008, p.45), foge da antiga definição que implica que um ‘corpo de um texto’ se refere apenas a uma coleção completa de textos, de acordo com algum tema comum. Os autores afirmam que, recentemente, este sentido acentua não apenas textos, mas qualquer material com funções simbólicas.

O conjunto eleito consiste: (a) material de divulgação oficial do musical, disponível em seu site e redes oficiais, (b) roteiro não oficial disponibilizado em alguns fóruns de compartilhamento em uma comunidade de fãs de musicais, (c) alguns vídeos não oficiais disponíveis no *YouTube*, (d) a trilha sonora oficial de 2019, disponível em plataformas de *streaming* como o *Spotify* e (e) o livro “Working on a Song: The Lyrics of Hadestown” (2020), de Anaïs Mitchell, autora e compositora da obra.

Para fins de contextualização e considerando a existência de várias versões da mesma história, neste trabalho será usada a versão de Virgílio e Ovídio do mito de Orfeu, bem como a versão do “Hino Homérico a Deméter” (RICHARDSON, 1974) do mito do rapto de Perséfone. Sabe-se que das muitas versões existentes, Virgílio narra o episódio mítico de Orfeu nos versos de número 453 a 527 do Livro IV das *Geórgicas* (VEIGA, 2018, p. 173). Nesta versão, os autores contam como o protagonista “desceu ao mundo inferior e encantou Plutão e Proserpina⁵ com seu talento musical, [...] e desse modo, ganhou de volta sua noiva, Eurídice, apenas para perdê-la por falhar em seguir as condições impostas pelos deuses dos mortos” (LEE, 1960, p. 19; tradução livre). Segundo Lee (1960), é provável que, em dado momento do período Helenístico, um poeta tenha contado a versão da história que nos é familiar hoje.

⁵ Hades e Perséfone, na mitologia romana.

Esse estudo situa-se dentro do projeto guarda-chuva “Politics of Reproduction in the Cyberworld: Studies on Contraceptive Technologies, (In)fertility, and Social Representations of Masculinities/Femininities” (ROSO, 2019). Assim como no projeto guarda-chuva a política é central, nesse Trabalho de Conclusão também tomamos a discussão política como essencial para se praticar uma psicologia social crítica. Adotaremos a definição de política de Rubim (2004, p.190), que a descreve como “um conjunto de instituições, práticas e atores capaz de produzir sua representação de forma visível na sociedade”. Tal conceito se alinha às premissas de Schmitter (1984, p.32), que define a política por:

- I. Suas “instituições”, pelo quadro social concreto e estabelecido dentro do qual participam os atores;
- II. Seus “recursos”, pelos meios utilizados pelos atores;
- III. Seus “processos”, pela atividade principal à qual se consagram os atores e;
- IV. Sua “função”, pelas consequências da sua atividade para a sociedade global de que faz parte.

Sendo assim, destaca-se a necessidade de ver a política como algo essencial a ser considerado em análises e construções, principalmente por se tratar de um objeto cultural, visto que, segundo Carvalho (2004), estes se expressam nas representações sociais. Por isso, dentro da política atentaremos especialmente para as representações sociais de gênero, nas suas intersecções com o racismo e os aspectos econômicos.

A Psicologia Social Crítica vem com um olhar atento para estes aspectos. Para Guareschi (2012, p.99) “a cultura interessa à Psicologia Social porque tem a ver com um campo em que entram em jogo as interpretações que são sociais, mas que também são singulares e pessoais”. É possível tomar a arte e a cultura como objeto de análise e reflexão, vendo-a a partir de vivências individuais e daquilo que se experiencia enquanto coletivo, possibilitando descobrir que “criações sociais e simbólicas da cultura nada mais são relações humanas que se solidificaram [...] mas que não necessariamente devem ser acatadas sem tomarmos consciência crítica daquilo que elas implicam e acarretam” (ibidem, p.99).

Dentro do campo da Psicologia Social Crítica, voltamos nosso olhar para as representações sociais, que podem ser definidas como “uma forma de conhecimento, socialmente elaborado e compartilhado, que tem um objetivo prático e concorre para a construção de uma realidade comum a um conjunto social” (JODELET, 1993, p.4). Considerando a complexidade do contexto atual, onde certas vidas nem são consideradas vidas, onde grupos minoritários não são assumidos como humanos (c.f. BUTLER, 2015), mas

como desviantes, patológicos, é preciso abordar, também, sobre as representações de gênero. Por que alguns grupos são dignos de vida e outros não?

Entendemos que “compreender as relações desiguais entre homens e mulheres implica observar o que é socialmente construído a respeito destas categorias” (SANTOS, 2009, p.5), mais do que isso: não se trata simplesmente de instâncias que brigam entre si (igualdade x desigualdade), mas de injustiças, quando minorias nem sequer partem do mesmo patamar de condições de existência. Ainda segundo Teresa Santos (2009), é essa lógica binária de gênero que reforça que um lado desta oposição seja considerado superior ao outro, visto que, “ao contrário do sexo, o gênero possui um caráter sociocultural, é uma construção simbólica e discursiva” (ibidem, p.8).

Para Angela Arruda (2002, p.128), a Psicologia Social e as Representações Sociais abordam as relações indivíduo-sociedade e, assim, refletem sobre “como os indivíduos, os grupos, os sujeitos sociais, constroem seu conhecimento a partir da sua inscrição social, cultural etc.” Ou seja, se ambas as áreas, além de tantas outras, depositam seus olhares sobre como se dá o processo de subjetivação do sujeito através de suas vivências nos deparamos novamente com a conclusão de que somos seres biopsicossociais, e por isso, todos estes aspectos devem ser considerados e analisados ao realizar uma análise de material cultural, pois como já foi dito anteriormente, o que é a cultura se não o reflexo do mundo.

Mostra-se impossível não considerar tais impactos e o que representam, sendo assim necessário abordar e ressaltar também como o gênero e classe se interseccionam:

A classe envolve o nosso comportamento, o que consideramos os princípios básicos da vida. A nossa experiência (determinada pela nossa classe) corrobora estes princípios: como somos ensinados a comportar-nos, o que se espera de nós mesmos e de outros, o nosso conceito de futuro, como entendemos os problemas e os resolvemos, como pensamos, sentimos, agimos (BROWN, apud hooks, 2019, p.3).

Mais do que isso, é impossível falar sobre classe e gênero sem falar de raça; bell hooks (2019, p.3) traz ainda que “só através da análise do racismo e das suas funções na sociedade capitalista é que pode surgir uma compreensão aprofundada das relações de classe”. Entendemos que a Psicologia, por ter tido sua origem baseada principalmente em padrões europeus de classe média-alta, se fortaleceu em cima de realidades muito distintas de onde nós a exercemos hoje. Inclusive, entre as críticas que com maior frequência são feitas às psicólogas/os da América Central, mas que podemos estender a psicólogas/os de outras

regiões da América Latina, “estão a de que a maioria dedica sua atenção predominante, quando não exclusiva, aos setores sociais mais ricos, e que sua atividade tende a centrar de tal maneira a atenção nas raízes pessoais dos problemas, que se esquecem dos fatores sociais” (MARTÍN-BARÓ, 1997, p.13), ficando assim desconectada da realidade que nos permeia.

Lélia Gonzalez em “Por um Feminismo Afro-latino-americano” diz que “o eurocentrismo e seu efeito neocolonialista são formas alienadas de uma teoria e prática que são percebidas como libertadoras” (2020, p.142). Entramos aqui num ponto caro à psicologia social, que é a problemática do racismo. É imprescindível estender nossos olhares para pessoas e realidades para além do que já foi cunhado como “regra”, e, como disse Martín-Baró (1997), tirar do contexto social a posição de pressuposto inquestionável; não como forma de invalidar ou diminuir o conhecimento que se tem, mas dar novos direcionamentos e poder criar algo para além do que já se observa.

Por fim, salientamos que este trabalho não foi submetido ao Conselho de Ética e Pesquisa, visto que segundo a resolução nº 510 de 07 de abril de 2016, nos itens VI e VII, não serão registradas nem avaliadas pelo sistema CEP/CONEP pesquisas realizadas exclusivamente com textos científicos para revisão da literatura científica e pesquisas que objetivam o aprofundamento teórico de situações que emergem espontânea e contingencialmente na prática profissional, que não revelem dados que possam identificar o sujeito.

3. POTÊNCIA DA ARTE COMO POLÍTICA E AFETO

Temos a arte como um tema e experiência muito próximo do coração. Ela é a marca da nossa passagem neste mundo durante esse tempo - ou seja, como um reflexo do contemporâneo - uma forma de olhar para o social, para tudo que nos permeia. Por isso, importa à Psicologia Social realizar análise de obras culturais para poder pensar sobre tudo aquilo que é atual e, portanto, nos diz respeito. Nesse caso específico, é possível dizê-lo tanto do mito original quanto do objeto de pesquisa em questão, o musical *Hadestown*, tendo em vista que “o mito expressa o mundo e a realidade humana, mas cuja essência é efetivamente uma representação coletiva, que chegou até nós através de várias gerações” (BRANDÃO, 1986, p.36). Da mesma forma, toda manifestação artística e cultural é uma denúncia: elas mostram, expõem e representam algo, possibilitando material psicossociológico para uma interpretação para além da superfície - não sendo diferente quando se trata de *Hadestown*.

Sendo objeto desse Trabalho de Conclusão de Curso os versos que compõem a narrativa da peça teatral *Hadestown*, bem como os aspectos visuais e conceituais que a constituem, é essencial reconhecer as potencialidades que a arte possui para falar de questões políticas e sociais importantes das mais diversas formas, passando pela sutileza das metáforas que fazem algumas críticas passarem despercebidas até as críticas explícitas. Dito isso, apontamos a importância desses olhares para a Psicologia Social: como é possível exercer a psicologia fechando os olhos para questões políticas e sociais? Se não olharmos para esses espaços, para quem estamos exercendo a Psicologia?

Essencial para fazer e compreender este trabalho é poder olhar para a arte como objeto político. A partir do que se faz cultura e o que a define? Como a cultura se faz política? O que se escolhe representar no fazer artístico? É necessário buscar (e) compreender estes e outros fatores para podermos expandir nossos olhares para além do que aparenta ser óbvio quando se observa uma manifestação sociocultural. Considerar a obra de arte em uma perspectiva psicossocial implica em afirmar a arte na arena da vida, pois é a partir das condições concretas de existência - históricas, sociais, culturais, políticas, econômicas - que se configuram (im)possibilidades para a criação (REIS; VIEIRA, 2017, p.101).

Em *Mulheres, Cultura e Política*, Angela Davis referencia Marx e Engels no seguinte trecho:

A arte é uma forma de consciência social – uma forma peculiar de consciência social, que tem o potencial de despertar nas pessoas tocadas por ela um impulso para transformar criativamente as condições opressivas que as cercam. [...]. A arte é especial por sua capacidade de influenciar tanto sentimentos como conhecimento (DAVIS, 2017, p. 166).

Quando se diz da capacidade da arte para “influenciar tanto sentimentos como conhecimento” falamos sobre como obras culturais nos afetam, fazem refletir e geram uma comoção no público, principalmente se o que elas representam possui uma relação com a vida de quem a consome. Afinal, “a arte por meio de suas representações procura compreender as características próprias de um momento da sociedade e é uma forma de manifestação social” (BIESDORF; WANDSCHEER, 2011, p.3), potencializando assim nosso olhar para aquilo que é externo e talvez esteja adormecido, mas que ainda assim nos toca.

Biesdorf e Wandscheer (2011, p.2) dizem que “o ser humano se utiliza da arte para dialogar com o meio em que vive”, contudo, esta pode se tornar uma constatação quase "óbvia" em dado momento da vida. É frequente observarmos este diálogo em inúmeras representações artísticas em nossos meios; e quanto mais consumimos arte, mais notamos essa troca, indo assim ao encontro do que disseram as autoras de que “a arte somente tem sentido quando sua representação for uma representação social” (ibidem, p.2).

A história social da arte afirma somente que — e esta é a única espécie de afirmação que ela deve procurar fundamentar — as formas artísticas não são exclusivamente formas da consciência individual, óptica e oralmente condicionadas, mas também exprimem uma visão do mundo socialmente condicionada (HAUSER apud FISCHER, 1983 p.170).

Se, “cabe à arte, em suas várias manifestações, fornecer os subsídios indispensáveis para a compreensão da realidade em suas camadas mais profundas e articuladas. Trata-se, com efeito, de um tipo de conhecimento que reflete a realidade” (ROSSI, 2018, p. 5) cabe a nós, como espectadores e público, reconhecer essas reflexões. Dentre suas várias formas de manifestação, como já foi mencionado, aqui está sendo analisado o teatro e, mais especificamente, uma obra de teatro musical. Por isso, acho coerente mencionar um dos meus autores favoritos de teatro musical, Jonathan Larson (1960-1996), autor e compositor de RENT e tick, tick... BOOM!. Ele foi conhecido no meio como alguém que revolucionou a Broadway por trazer algo totalmente novo, que nunca havia sido visto até então: o desejo de

trazer para os palcos pessoas reais com histórias reais; histórias essas capazes de refletirem o cotidiano do público, criando assim uma identificação e conexão com o mesmo.

Segundo o livro *Rent* (1997), Larson tinha uma visão para o teatro musical que era tanto política quanto estética, visão esta que ele buscou com muita determinação, visto que, na época, a Broadway estava tomada por produções caras que ofereciam conteúdo e música 'pirotécnica, porém trivial' (p.14). Julie Larson, irmã do autor, diz que ele era influenciado não apenas por musicais, mas pelo 'senso de querer dizer algo mais', mas que de forma moderna e acessível (p. 14). Jeffrey Seller, produtor e amigo de Jonathan, reforça em entrevista para a *Vulture* (MILZOFF, 2016) que ele era muito crítico dos musicais da época, dizendo que "essas não são 'minhas pessoas', essa não é minha música", como forma de reafirmar que estas obras não refletiam sua realidade ou seu tempo.

Para Fischer (1983), "a arte se origina de uma necessidade coletiva". Sendo assim ele se alinha ao que dizem Reis e Vieira (2017) de que "a relação entre arte e vida é, portanto, dialógica, posto que marcada pela tensão permanente entre diferentes vozes, não só as do autor e da personagem, mas dos diversos outros com os quais se comunica", ou seja: o seu público. A arte, justamente por seu caráter coletivista, reforça a importância de criar uma identificação com quem a consome; é essencial que possamos nos ver naquilo que tem possibilidade de nos representar, visto que assim podemos usufruir da arte em todo seu potencial de transformação - interna e externa.

Nosso teatro precisa estimular a avidez da inteligência e instruir o povo no prazer de mudar a realidade. Nossas platéias precisam não apenas saber que Prometeu foi libertado, mas também precisam familiarizar-se com o prazer de libertá-lo. Nosso público precisa aprender a sentir no teatro toda a satisfação e a alegria experimentadas pelo inventor e pelo descobridor, todo o triunfo vivido pelo libertador (BRECHT, 1967, p. 46).

Sendo assim, se para Fischer (1983), a arte é a própria realidade social, para Biesdorf e Wandscheer (2011) "ela precisa mostrar o mundo como passível de ser mudado, e fazer a sua função para ajudar a mudá-lo". A partir disso, podemos remar contra a maré do que se espera do espectador do teatro; há uma mudança de perspectiva e a impossibilidade de sair indiferente da sessão. Se, como disse Rossi (2018), "em nenhum momento nos é instigado a refletir se determinada música contém traços ideológicos dominantes que expressam o machismo, a homofobia, o preconceito de classe etc." este é o momento de realizar esta

reflexão, ainda que este não seja “o incentivo social que o capitalismo nos oferece” (ROSSI, 2018, p.2).

É fundamental explorar essa tradição, compreendê-la, reivindicá-la e tirar dela a sustentação cultural que pode nos ajudar a preparar uma contraofensiva política e cultural às instituições e às ideias retrógradas semeadas pelo capitalismo monopolista avançado (DAVIS, 2017, p.166).

A maior potência da arte está justamente em sua capacidade de transformação frente à realidade de que partiu (REIS; VIEIRA, 2017, p.102). Tendo isso em mente, é possível, com um olhar mais atento e crítico, observar de que forma a peça em foco neste trabalho representa o atual. Para tal, a seguir será feita uma apresentação da peça Hadestown, seguida da análise do seu conteúdo e suas representações, propondo às leitoras e leitores desse ensaio algo como um convite à observação crítica destes elementos quando forem consumir a obra.

4. “*HOW TO GET TO HADESTOWN*”: DE ORFEU E EURÍDICE & HADES E PERSÉFONE ATÉ A ATUALIDADE

Sendo uma das histórias mais famosas da mitologia grega, o mito de Orfeu e Eurídice pode ser lido na íntegra nos versos de número 453 a 527 do Livro IV das *Geórgicas* de Virgílio, sendo esta versão que será utilizada neste trabalho. Esta é uma história antiga que já foi contada de diversas formas, cada qual com suas diferenças na narrativa, contudo, apesar das mudanças encontradas em cada conto, em todas as versões Orfeu, um músico e poeta, filho da musa da música Calíope, vai até o Hades (ou mundo inferior) após a morte de Eurídice determinado a buscá-la e a levar de volta para casa - ao mundo dos vivos. Neste momento, comovidos com sua história pela beleza de sua música, Hades e Perséfone - deuses do submundo - permitem que Eurídice retorne ao mundo dos vivos com Orfeu sob a seguinte condição: “ele seguiria à frente e ela lhe acompanharia os passos, mas, enquanto caminhassem pelas trevas infernais, ouvisse o que ouvisse, pensasse o que pensasse, Orfeu não poderia olhar para trás, enquanto o casal não transpusesse os limites do império das sombras” (BRANDÃO, 1987, p. 142).

Orfeu aceita suas condições, porém, quando estavam quase chegando ao mundo superior “uma terrível dúvida lhe assaltou o espírito: e se não estivesse atrás dele a sua amada? E se os deuses do Hades o tivessem enganado?” (ibidem). Assim, consumido pela incerteza, ele olha para trás, perdendo assim sua esposa pela segunda vez, desta vez sem poder fazer nada para trazê-la de volta.

Diante de Plutão e de Perséfone, rainha dos mortos, tocou a lira e cantou palavras tristes, a fim de convencê-los a permitir que Eurídice voltasse a viver[...] Perséfone, comovida com a voz do músico, decidiu permitir, enfim, o retorno de Eurídice, porém, com a condição de que Orfeu não voltasse os olhos à esposa até concluir o longo retorno ao mundo dos vivos. Próximo à superfície, o amante, sem querer, volta os olhos à amada, que o seguia, e imediatamente ela retrocede. Agora, enquanto viver, Orfeu deverá suportar a ausência da esposa, duas vezes morta (VEIGA, 2018; p. 173).

Figura 1 - Orpheus and Eurydice; Catherine Adelaide Sparkes; 1842-1910
Wolverhampton Art Gallery, West Midlands, UK.



Fonte: <https://i.pinimg.com/564x/f4/a2/e5/f4a2e5e4ffefe2272b71443ad1be42b4.jpg>

Além de Orfeu e Eurídice, também essencial para a obra a ser analisada, encontra-se a história de Hades e Perséfone, mais especificamente o mito do rapto de Perséfone, contado mais detalhadamente no Hino Homérico a Deméter, cuja data estima-se estar entre fins do século VII a.C e início do VI a.C. e “conta com quatrocentos e noventa e cinco versos para narrar o mito do rapto de Perséfone e a introdução do culto de Mistério em Elêusis” (ALBUQUERQUE; CANDIDO, 2010, p. 215).

Figura 2 - O Rapto de Proserpina. Bernini. 1621-22 (Mármore) – Galleria Borghese, Roma.



Fonte: Wikimedia (2021)

No que diz respeito à relação de Hades e Perséfone, cabe a contextualização da história de ambos os deuses e como se deu sua união. Hades, deus dos mortos e do submundo, apaixonou-se por Perséfone, deusa da primavera e da terra, das ervas, flores, frutos e perfumes, raptando-a para viver com ele no mundo inferior. Após sua captura, sua mãe Deméter - deusa da agricultura e das estações - pôe-se em desespero em busca da filha, “não permitindo (Id., vv. 330-335) que nenhuma semente brotasse da terra enquanto não estivesse com sua filha” (ALVES & SOUZA, 2019, p.732). Zeus então ordena a Hades que liberte Perséfone, contudo ela já havia consumido sementes de romã, impedindo-a assim de deixar a outra vida. Finalmente, chegou-se a um consenso: Perséfone passaria quatro meses⁶ com o esposo e oito com a mãe” (BRANDÃO, 1986, p.292).

Pouzadoux (2001) narra que Hades, deus dos mortos e do submundo, aproveitou um dia em que Perséfone passeava sozinha e, quando ela se inclinou para aspirar o perfume de uma flor, a terra tremeu com grande estrondo. Uma falha se abriu bruscamente, e dela surgiu o deus do Inferno, agarrando-a pela cintura e a levando consigo. “Quando soube do que acontecera com sua filha, Deméter sentiu terrível dor. Correu o mundo à sua procura sem conseguir encontrá-la. Enquanto peregrinava, abandonando o cultivo da terra, o solo foi

⁶Diferentes versões da história nos dão quantidades diferentes de sementes de romã e, conseqüentemente, de meses que Perséfone passa na terra. Em Hades town, são, em teoria, 6 meses.

ficando estéril e seco, impossibilitando aos homens tirar do chão o alimento” (VASCONCELLOS, 1998, p.109). “Em vão Zeus lhe mandou mensageiros, pedindo que regressasse ao Olimpo. A deusa respondeu com firmeza que não voltaria ao convívio dos Imortais e nem tampouco permitiria que a vegetação crescesse, enquanto não lhe entregassem a filha” (BRANDÃO; 1986; p.292).

“Como a ordem do mundo estava em perigo, Zeus pediu a Plutão que devolvesse Perséfone. Sendo generoso, Hades permite que Perséfone retorne para os braços da sua mãe, mas, astuto, fez com que a filha de Deméter ingerisse sementes de romã, símbolo de aliança” (ibidem, p.292). Contudo, Zeus enquanto senhor dos deuses, decide atender os pedidos de Deméter: “[Zeus] Sua filha consentiu passasse, do ciclo anual, a terça parte no seio da bruma tenebrosa, As outras duas, porém, com a mãe, entre os imortais” (Hino Homérico a Deméter, v. 445 – 447).

Com isso, determinou-se que Perséfone teria de passar um terço do ano no submundo, junto ao esposo. Conforme narra Vasconcellos (1998), “quando tem a filha consigo, Deméter se alegra, é primavera, e a terra renasce exuberante, as árvores voltam a produzir folhas e frutos; quando a moça se retira para junto do marido, é inverno, e a natureza parece morrer, sem poder oferecer aos homens os dons do cultivo” (p.110)

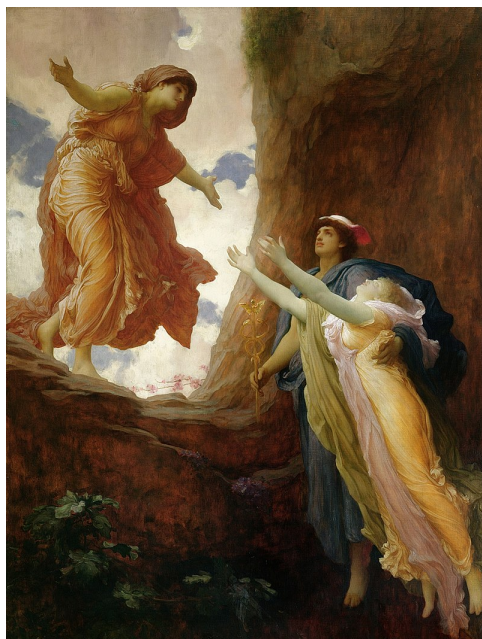
Hades era o rei do Mundo Inferior/Mas ele se apaixonou por uma bela moça/Que caminhava nos verdes campos de sua mãe/Ele se apaixonou por Perséfone/Que colhia flores sob a luz do sol/E ele a levou para casa para ser sua rainha/Onde o sol nunca brilhava/Sobre ninguém

A moça amava-o e o reino que dividiam/Mas sem ela, nenhuma flor crescia/Então, rei Hades concordou que pela metade de cada ano/Ela ficaria com ele no seu mundo lá embaixo/Mas, na outra metade, ela poderia andar sob o sol/E o sol, em retorno, brilhava duas vezes mais forte/E é daí que vem as estações/E com elas, o ciclo/Das sementes e da colheita⁷ (MITCHELL, 2020, p.49; tradução livre)

⁷ Hades was king of the Underworld/But he fell in love with a beautiful lady/Who walked up above in her mother's green field/He fell in love with Persephone/Who was gathering flowers in the light of the sun/And he took her home to become his queen/Where the sun never shone/On anyone.

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 his world down below/But the other half, she could walk in the sun/And the sun, in turn, burned twice as bright/Which is where the seasons come from/And with them, the cycle/Of the seed and the sickle. (MITCHELL, 2020, p.49)

Figura 3 - O Retorno de Perséfone; Por Frederic Leighton, 1891, Leeds Art Gallery.



Fonte: Wikimedia (2021)

4.1 Olhando para além da encenação: da criação da peça ao contexto socio-histórico

É sabido que uma obra pode se modificar com o passar do tempo, ganhando novas versões, significados e impactos. “Conforme percorremos o caminho da história da literatura, o significado do mito se modifica” (LEE, 1960, p. 3, tradução livre). Essas mudanças, novas versões e interpretações se mostram um tema de interesse individual, mas que pode se tornar coletivo e social, sendo assim, a motivação para este trabalho. Para o autor, “o mito de Orfeu e Eurídice é um dos poucos mitos que criou, para sua expressão adequada, uma nova forma de arte” (p.4, tradução livre). Para o autor, “alguns mitos são tão potentes, tão imaginativos, tão belos que eles fazem demandas dos gênios que tentam “agarrá-los”, e, para garantir uma expressão adequada, eles criam novas formas de expressão” (p.3, tradução livre), e acreditamos que é assim que chegamos a Hadestown.

Hadestown é uma peça de teatro musical, famosa pela sua temporada - iniciada em 2019 - no Walter Kerr Theatre, na Broadway; escrito por Anaïs Mitchell e dirigido por Rachel Chavkin, é uma das muitas (re)interpretações da história de Orfeu e Eurídice (Wilson, 2021; p. 188). É importante mencionar que, antes de se tornar um musical "grande", ele foi, inicialmente, desenvolvido em 2006 como uma peça de teatro comunitário, resultando em um

álbum conceitual no formato de “ópera folk”, lançado em 2010, para, então, em 2013 ser repaginado e reformulado como um musical. Toda essa trajetória é contada pela própria Anaïs Mitchell no capítulo “*People and Places*” do livro *Working on a Song: The Lyrics of Hometown* (2020).

Wilson (2021) resume Hometown de uma forma fácil e simplificada: a peça é ambientada em dois espaços distintos: Hometown, a “Cidade Hades” propriamente dita - uma indústria no mundo inferior, mantida por seus trabalhadores, sendo estes presididos por uma versão capitalista e neoliberal do deus Hades. Sua forma de governar o mundo inferior gera um conflito significativo com sua esposa Perséfone. O conflito entre o casal é o que desequilibra os ciclos da natureza, causando mudanças climáticas e condenando a terra a estações extremas que vão de verões escaldantes a invernos longos e cruéis: “O clima não é mais como era/Não há mais primavera ou outono/Há apenas um calor escaldante ou um frio congelante/De qualquer forma, o vento sopra⁸” (MITCHELL, 2020, p.21; tradução livre).

Enquanto isso, no mundo superior, a história é ambientada em um clube descrito como “New Orleans-style”, onde trabalha o protagonista. Mas antes de entrarmos na história em si, é importante, do ponto de vista de uma psicologia social crítica, situar historicamente a cidade de Nova Orleans. Nova Orleans é uma cidade situada no estado da Louisiana, no sul dos Estados Unidos; cidade esta que “sediava um porto que impulsionou o tráfico negreiro e um pujante fluxo de navios, mercadorias, pessoas e artefatos culturais de todas as partes do Atlântico” (DOMINGUES, 2020, p.173) e até hoje conhecida pelos muitos fatores que envolvem sua importância cultural bem como pelo papel que teve no que diz respeito ao período escravocrata do país.

⁸ “The weather ain't the way it was before/Ain't no spring or fall at all anymore/It's either blazing hot or freezing cold/Any way the wind blows.” (MITCHELL, 2020, p.21)

Muggiati (2017) afirma que dentre as muitas lendas em torno do jazz, uma delas é verdadeira: ele nasceu, de fato, em Nova Orleans. Domingues (2020) aponta que o jazz ganhou força como um som eminentemente negro, associado à cultura da boemia de Nova Orleans e que não tardou, para o jazz “sair do gueto”, caindo no gosto de pessoas brancas e da “boa sociedade”, o que o tornou um fenômeno da indústria cultural que vinha se potencializando desde o fim da Primeira Guerra.

Agora, podemos retomar o mito. Orfeu é descrito como um músico sonhador, “ irracionalmente esperançoso [mas] com uma alma sensível” (MITCHELL, 2020, p.34, tradução livre)⁹. Aqui também convém mencionar que ele é orientado e guiado pelo deus mensageiro, Hermes que é aqui o narrador da história. Porém, o ponto de inflexão é que neste espaço temos o primeiro contato entre Orfeu e Eurídice, nossa protagonista da história e do romance. Eurídice é descrita como uma personagem esperta e engraçada, porém pragmática e realista, por já conhecer o mundo como ele é.

Orfeu era um pobre rapaz/Mas ele tinha um dom/Ele podia fazer você ver como o mundo poderia ser/Apesar de como ele é/E Eurídice era uma jovem garota/Mas ela havia visto como o mundo era/Quando ela se apaixonou/Foi algo além dela/Se apaixonou por Orfeu¹⁰ (MITCHELL, 2020, p.71; tradução livre).

A pobreza e as dificuldades enfrentadas pelo casal devido às mudanças climáticas são o que fazem Eurídice ir à Hadestown, onde ela aceita trabalhar eternamente na fábrica de Hades em troca de comida e abrigo - aqui surge a primeira referência à história original: quando a heroína parte do mundo superior, do mundo dos vivos. Enquanto tenta resgatar sua esposa, Orfeu tenta também reconciliar os deuses do submundo, libertar os trabalhadores e restaurar a ordem e harmonia do mundo (WILSON, 2021): [ORFEU] “É nisso que estou trabalhando/Uma música para consertar o que está errado/Pegar o que está quebrado e tornar inteiro/Uma canção tão linda/Que coloca o mundo de volta em sintonia/E todas as flores vão desabrochar”¹¹ (MITCHELL, 2020, p.33; tradução livre).

⁹ “irrationally hopeful with a sensitive soul” (MITCHELL, 2020, p.34).

¹⁰ “Orpheus was a poor boy/But he had a gift to give/He could make you see how the world could be/In spite of the way that it is/And Eurydice was a young girl/But she'd seen how the world was/When she fell/ She fell in spite of herself/In love with Orpheus” (MITCHELL, 2020, p.71).

¹¹ “That's what I'm workin' on/A song to fix what's wrong/Take what's broken, make it whole/A song so beautiful/It brings the world back into tune/Back into time/And all the flowers will bloom” (MITCHELL, 2020, p.33).

No que concerne à parte mais descritiva, consideramos importante revisar alguns aspectos cênicos do musical, como ele foi configurado para, posteriormente, explicar a importância dessa configuração e como ela potencializa a profundidade das análises.

Hadestown é performado com sua banda no palco, em cena e que por vezes, interage com o elenco, o que já foge do modelo tradicional da Broadway que geralmente conta com uma orquestra no fosso.

Figura 4 - Interação banda/personagens.



Fonte: Matthew Murphy (2019); disponível em: <https://slate.com/culture/2019/11/hadestown-trombone-brian-drye.html>

Além disso, a própria estrutura do palco fomenta um auxílio visual para a narrativa: com dois *sets* distintos, do mundo superior e inferior, se transformam durante o espetáculo. O mundo superior é inspirado por uma estética inspirada, em parte, pelos famosos clubes de jazz de Nova Orleans; enquanto isso, o mundo inferior tem uma estética enferrujada, uma “paisagem infernal” e industrial. Christopher Zara, em matéria para a *FastCompany.com* descreve “a cidade título do musical é um lugar sombrio, uma indústria infernal onde seus empregados trabalham perpetuamente em troca de necessidades básicas e proteção dos perigos do mundo externo”.

Figura 5 - Comparativo entre os sets do primeiro e segundo ato, respectivamente.



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/313281717828577116/>

Para dar essa estética ao palco e auxiliar na narrativa, o teatro Walter Kerr conta com estruturas significativas, como um elevador que sobe e desce ao longo do musical, dando a entender que estamos saindo do mundo superior e nos encaminhando à Hadestown; além das chamadas *turntables*, que, como o próprio nome diz, imitam um toca discos, dão ao palco um movimento capaz de simular algo como uma caminhada - o que é muito conveniente para a história, considerando que o *climax* da narrativa se concentra na jornada de Orfeu e Eurídice de volta ao mundo dos vivos. Além disso, Rachel Hauck, cenógrafa do musical, dá ao palco um aspecto circular, usando a estética e arquitetura de antigos anfiteatros gregos para ampliar e desenvolver a narrativa de um modo quase imersivo.

Figura 6 - Elevador do palco.



Fonte: [instagram.com/hadestown](https://www.instagram.com/hadestown) (2021); disponível em: <https://www.instagram.com/p/CTuqSH4Lvgj/>

No que diz respeito ao elenco, tanto elenco principal quanto coro e bailarinos estão em cena quase em tempo integral. O elenco original de Hadestown é composto por: Reeve Carney (Orpheus), Eva Noblezada (Eurydice), Patrick Page (Hades), Amber Gray (Persephone), André De Shields (Hermes) e Jewelle Blackman, Yvette Gonzalez-Nacer e Kay Trinidad como as Moiras, além do coro e bailarinos. Este elenco se mantém desde a abertura da peça em 2019, com eventuais modificações onde atores do coro podem também substituir para os papéis principais.

Parte considerável do elenco principal já vinha de uma caminhada no teatro musical, mas nenhum deles esteve presente desde 2006 - os veteranos são apenas Amber Gray e Patrick Page, presentes desde a montagem Off-Broadway em 2016. Para assistir Hadestown ao vivo, os valores dos ingressos variam entre 49 e 119 dólares, com uma média de 71 dólares¹² (equivalente a R\$387,57 hoje, 23 de janeiro de 2022).

O espetáculo começa com um reconhecimento de que essa é uma história que já foi contada, trazendo atenção para um dos principais temas do musical: a origem da

¹²Disponível

em: https://seatgeek.com/hadestown-tickets?utm_medium=partnership&utm_source=hadestown_ticketing&utm_campaign=website_content

narrativa. [...] Logo no começo, Hermes é apresentado como narrador e mestre de cerimônias, e sua presença é um constante lembrete de que estamos acompanhando *uma história* - a qual inclusive já sabemos como termina. Desse modo, o musical levanta uma importante questão: por que contar a mesma história, e mais que isso, nesse caso, uma tragédia, se já sabemos como acaba? (The Story of Hadestown, 2020)

E, por último, mas não menos importante, é preciso falar sobre a escolha de elenco do musical. Hadestown chamou e ainda chama atenção pelo seu elenco etnicamente diverso, fugindo do padrão já conhecido na Broadway, no qual elencos são majoritariamente compostos por atores e atrizes caucasianos. Em Hadestown, três dos cinco protagonistas não enquadram-se no padrão social normativo “pessoas não-brancas” - Eva Noblezada é filipino-mexicana, Amber Gray se considera biracial e André de Shields é um homem negro. Além destes, grande parte do *ensemble* é também composto por não-brancos. Conforme apontado no documentário “The Epic Story of Hadestown” (2021): O sucesso de Hadestown fortaleceu-se na mudança monumental que provocou em mais de 150 anos de “tradição” na Broadway; consolidando que era passada a hora de desafiar e modificar as crenças há tempos estabelecidas de que um show, performer ou membro da equipe criativa precisava “se enquadrar” para não só alcançar, mas garantir, seu sucesso e da peça em questão.

O fato de a peça ter se consolidado como um fenômeno no ano de sua estreia apesar de fugir desses padrões só reforça o que já se sabe: o público clama por se sentir representado pelos artistas e equipe que compõem aquela narrativa. Isso possibilita uma maior identificação e desperta algo que, como mencionado anteriormente, não pode ser explicado racionalmente - toca em um lugar muito mais profundo, e diretamente relacionado às emoções que a obra suscita. Rachel Chavkin, diretora de Hadestown, em seu discurso de agradecimento após ser a quarta mulher *na história* a vencer o prêmio Tony de Melhor Direção em 2019 disse:

Esse é o coração do show. É sobre se você consegue manter sua fé quando tentam fazer você se sentir sozinho. Ele nos lembra que é assim que estruturas de poder tentam manter o controle: fazendo você sentir que está caminhando sozinho, na escuridão, mesmo quando seu parceiro está logo atrás de você. E é por isso que eu gostaria de não ser a única mulher dirigindo um musical na Broadway nesta temporada. [...] Nós precisamos ver essa diversidade de raça e gênero refletida também na nossa crítica. Esse não é um *pipeline issue*¹³. É uma falha na imaginação do ramo cujo trabalho é imaginar a forma como o mundo poderia ser.¹⁴

¹³“Pipeline problem” é a teoria que diz que iniciativas pró-diversidade estão falhando porque, “simplesmente não existem pessoas suficientemente qualificadas nos grupos de minorias (mulheres, negros, LGBTQs, PCDs, etc) no mercado”(SHUFRAN, 2020).

¹⁴“That’s what is at the heart of the show. It’s about whether you can keep faith when you are made to feel alone. And it reminds us that that is how power structures try to maintain control, by making you feel like you’re

walking alone in the darkness, even when your partner is right there at your back. And this is why I wish I wasn't the only woman directing a musical on Broadway this season. [...] And we need to see that racial diversity and gender diversity reflected in our critical establishment too. This is not a pipeline issue. It is a failure of imagination by a field whose job is to imagine the way the world could be" (CHAVKIN, 2019, online).

5. NA ESTRADA PARA O INFERNO: ANALISANDO OS ASPECTOS CÊNICOS, POLÍTICOS E CULTURAIS DE “HADESTOWN”

5.1 *Been to hell and back again* (Estive no inferno e voltei)

Para dar continuidade à análise do corpus de pesquisa, foram selecionados alguns trechos do espetáculo os quais as autoras acreditam evidenciar uma maior simbologia e potencialidade de investigação e estudo. Iniciaremos a análise aos 29 minutos do musical. Nesse momento do musical, já fomos apresentados a todos os personagens e tivemos “contato” com quase todos, conhecemos suas histórias, como se deram seus encontros e como são suas vidas. Contudo, é aqui que alguns fatores começam a ganhar maior destaque e possibilitam uma observação mais detalhada daquilo que HADESTOWN se propõe a denunciar e criticar.

Aproximadamente, aos 29 minutos da peça ouvimos “Way Down HADESTOWN” (MITCHELL, 2020, p.77) anunciando a chegada de Hades ao mundo superior, para buscar Perséfone e levá-la de volta a HADESTOWN. Logo nos primeiros versos, ouvimos Perséfone dizer que “não se passaram seis meses”, enquanto as Moiras a orientam a “arrumar as malas, pois é hora de ir”; porém, entre a chegada da deusa e sua partida, ouvimos apenas uma música, simbolizando justamente quão pouco tempo ela pôde passar no mundo dos homens antes do seu marido determinar que era chegada a hora do seu retorno.

Esse é um fator interessante de ser observado pois apenas algumas canções antes aprendemos que era justamente “o amor de Hades e Perséfone que fazia o mundo girar”¹⁵ (ibidem, p.48) e é esse desequilíbrio na sua relação que fez desestabilizar as estações e o clima. A necessidade de controle do deus dos mortos de manter sua esposa sempre por perto, no mundo inferior, condena o mundo a uma crise climática - a qual sabemos que ao gerar consequências ambientais, gera também ameaças a vida, seja por desastres “naturais”, plantações que são perdidas pelas cheias e/ou pelas estiagens, ecossistemas que vão sendo erradicados e todas as inferências sociais que implicadas como a fome, doenças, migrações e o impacto psicológico gerado: como viver normalmente lidando com a incerteza? [quanto ao alimento e moradia].

¹⁵“Remember how it used to be their love that made the world go round?” (MITCHELL, 2020, p.77).

Nesse instante, fica visível através da linguagem corporal da atriz, o descontentamento da personagem em ter que voltar para Hades town. Esse descontentamento aparece tanto nas expressões faciais e nos direcionamentos cênicos (como goles que ela dá na bebida que tem em mão) e na coreografia que segue esse momento, onde ela esconde o rosto enquanto dança olhando para baixo e seus movimentos - e expressões de embriaguez - crescem conforme a música, quanto nos versos que seguem essa sequência:

O inverno se aproxima e o verão termina/Ouçã esse som alto e solitário/Do meu marido vindo para me levar para casa/Para Hades town [...] Lá embaixo são todos cadáveres/Irmão, vou morrer de tédio/Terei que importar algumas coisas/Apenas para me entreter/Dê-me uma lata de morfina/Dê-me uma caixa de uvas/É preciso muito remédio/Para sobreviver ao inverno¹⁶ (MITCHELL, 2020, p.79; tradução livre)

Aqui fica evidente o quanto é difícil para a deusa da terra ter que abdicar de estar no mundo superior pelo tempo que seria certo, não à toa é facilmente notável que a mesma passa uma parte considerável da peça bebendo; mais adiante, inclusive, o próprio Orfeu descreve a deusa como estando “cegada por um rio de vinho; vivendo de forma alheia” (ibidem, p.103). Em seguida é feito um dos paralelos mais explícitos entre a diferença das realidades entre o mundo superior e o inferior: Cada moeda no poço dos desejos/Cada centavo no tambor/Todos cintilantes/De onde você acha que eles vêm?/Eles vem lá de Hades town/Lá, bem abaixo do chão¹⁷ (ibidem, p.79-80, tradução livre).

Em uma versão descartada do musical oficial, porém que encontrou espaço no livro *Working on a Song*, Anaïs Mitchell tinha outros versos que completavam essa parte diziam “Todos bebem vinho de ambrosia¹⁸/É uma mina de ouro/Hades town” (p.88; tradução livre) Gosto de levar esses versos em consideração justamente porque eles contradizem perfeitamente a visão que Hermes dá deste mesmo lugar: “Todos famintos/Todos cansados [...] O salário não é nada e o trabalho é duro/É um cemitério, em Hades town”¹⁹ (ibidem, p.80; tradução livre).

¹⁶ “Winter's night and summer's o'er/Hear that high, lonesome sound/Of my husband coming for/To bring me home to Hades town [...] Down there, it's a bunch of stiff's/Brother, I'll be bored to death/Gonna have to import some stuff/Just to entertain myself/Give me morphine in a tin/Give me a crate of the fruit of the vine/Takes a lot of medicine/To make it through the wintertime” (MITCHELL, 2020, p.79).

¹⁷ “Every little penny in the wishing well/Every little nickel on the drum/All them shiny little heads and tails/Where do you think they come from? They come from way down Hades town/Way down under the ground” (MITCHELL, 2020, p.79).

¹⁸ Possivelmente uma referência ao fato de que a ambrosia é considerada uma “comida dos deuses” na mitologia grega.

¹⁹ “Everybody hungry/Everybody tired/Everybody slaves by the sweat of his brow/The wage is nothing and the work is hard/It's a graveyard in Hades town” (MITCHELL, 2020, p.79).

Uma estratégia para a psicologia social crítica ao desenvolver o processo de análise de uma forma simbólica, no caso aqui o musical, é investigar e refletir sobre as músicas que integram o musical. É importante que se busque por interpretações diferentes daquelas iniciais que compõem o universo da/o própria/o pesquisadora/pesquisador, de modo que possamos superar as impressões primeiras e superar os erros pessoais, como sugeriria Gastão Bachelard (1997).

A título de ilustração, observemos o que alguns usuários do site *Genius*²⁰ escreveram. Para eles, estes versos podem sugerir que o dinheiro, de modo geral, vem de Hadestown, em ressonância com o ditado popular que diz que “o dinheiro é a raiz de todo mal”. Eles apontam também que Hades é também o deus de tudo que existe debaixo da terra, incluindo matérias primas como óleo, metais e jóias - o que é mencionado em *Epic II* (que veremos em sequência) e, também, sugere que a riqueza vem, de fato, de/do Hades. Quis trazer essas interpretações para o trabalho por serem associações que não fiz automaticamente, mas que fazem sentido quando pontuadas e observadas com a devida atenção.

Posteriormente, a sequência da cena segue como algo que remete a uma festa, durante um instrumental e “*dance break*”, do que interpretamos como talvez os últimos momentos de alegria antes da chegada do inverno, trazendo de volta todas as incertezas e inseguranças que, não necessariamente se dissiparam, mas “deram uma trégua” durante o verão, pois Perséfone havia trazido de volta à terra não só a vida como também motivos para celebrar a mesma.

Imediatamente, temos pela primeira vez uma descrição mais detalhada do deus Hades - como ele é e como governa Hadestown:

O Sr. Hades é um chefe cruel/Com um apito de prata e uma balança de ouro/Olho por olho!/E ele pesa o valor/Uma mentira por uma mentira!/E sua alma à venda/Vendida!/Para o rei no trono de cromo/Jogado!/No fundo de uma cela/Onde a pequena roda range e a roda grande lamenta/E esqueça sua fonte dos desejos [...] Sr. Hades é um rei poderoso/Deve estar fazendo grandes acordos/Parece até que é o dono de tudo²¹ (MITCHELL, 2020, p.80-82; tradução livre).

²⁰ Genius é um site que posta letras de músicas, o que seria equivalente ao nosso Vagalume ou Letras.com; porém com um diferencial de que o site permite que seus usuários forneçam anotações e interpretações das letras de músicas.

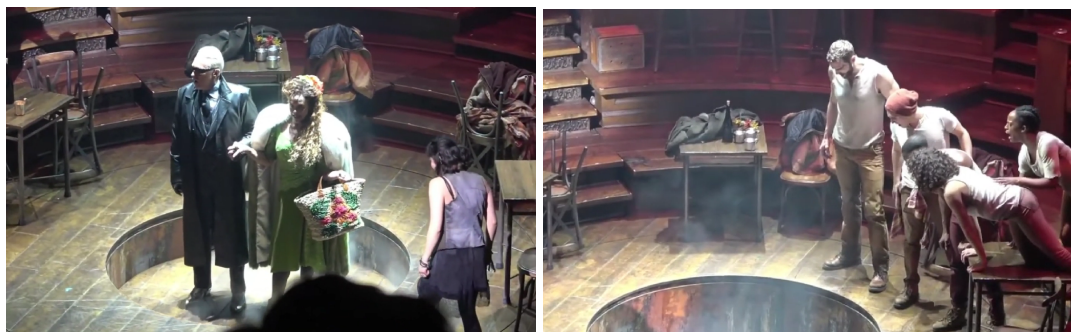
²¹ “Mr. Hades is a mean old boss/With a silver whistle and a golden scale/An eye for an eye!/And he weighs the cost/A lie for a lie!/And your soul for sale/Sold!/To the king on the chromium throne/Thrown!/To the bottom of a Sing Sing cell/Where the little wheel squeals and the big wheel groans/And you better forget about your wishing well [...] Mr. Hades is a mighty king/Must be making some mighty big deals/Seems like he owns everything” (MITCHELL, 2020, p.80-82).

De certo modo, essa apresentação é não apenas para o público, mas também para o nosso casal protagonista, Orfeu e Eurídice, que pouco sabem a respeito daquele que controla tudo no mundo onde eles vivem - principalmente porque todo este trecho é cantado como se o elenco estivesse “olhando” para eles. Contudo, pensamos que a “cereja do bolo” desta música é justamente a chegada de Hades ao mundo superior: o apito do trem soa indicando sua chegada, gerando uma reação em cada um dos personagens em cena, que parecem de certa forma ameaçados e temerosos com sua presença. Obviamente, voltamos nossa atenção à Perséfone, que rouba a cena com suas expressões de descontentamento e a frase de efeito “Você está adiantado!” em tom de desgosto e, de certa forma, decepção, para a qual ele apenas responde “Senti sua falta”.

Gostaríamos de dar uma atenção especial a esta frase e a construção da cena. Veja bem, esse é o primeiro momento que Hades desce do segundo andar montado no palco e que ouvimos sua voz no musical inteiro - 33 minutos já se passaram. A extensão vocal requerida dos atores que audicionam (para) e interpretam este personagem é justamente o baixo, uma voz grave e profunda, capaz de criar este tom de drama e que acaba, assim, reforçando os estereótipos que existem tanto no universo do teatro musical quanto das óperas de que o “vilão” vai ser representado por um baixo. O quanto isso potencializa o mistério e o quanto realmente sabemos pouco a respeito dele, já que tudo que sabemos é o que nos foi contado? Afinal, não o conhecemos anteriormente. Quantas interpretações diferentes essa única frase nos possibilita? Desde um marido com saudades legítimas da esposa, que não poderia esperar mais para vê-la, até o que aparenta representar uma certa necessidade de controle, de mantê-la aprisionada e sempre por perto. O quanto sabemos de como Hades realmente se sente a respeito de Perséfone e da sua relação com ela?

Seguido de aplausos após sua entrada, ele estende a mão para Perséfone, que sorrindo caminha até ele. Aqui percebemos que existe ainda certo carinho entre os deuses, ela está feliz em vê-lo, ao mesmo tempo que não está contente por ter que voltar tão cedo. Durante essa construção, as parcas cantam que Hades “parece possuir tudo”, para o que Eurídice responde: “faz você se perguntar como é isso”, seguida de um silêncio ensurdecedor e, então, da partida dos deuses para Hadestown através do elevador do palco, que desce pela primeira vez, trazendo não só o elemento da surpresa como o recurso visual do “trajeto” ao submundo, que se repete cada vez que algum dos personagens deixa a terra.

Figuras 7 e 8 - A descida à Hadestown.



Fonte: Hadestown, 2019; 0'34''

É importante olharmos para o verso cantado por Eurídice no final da canção, porque é ele que dá direcionamento à nossa história. Nós, enquanto espectadores, sabemos que a personagem é descrita como “uma garota faminta; uma fugitiva de todos os lugares onde já esteve”: ela não poderia se dar ao luxo de criar raízes em um só local dadas às incertezas e inconstâncias do mundo onde vive - o ímpeto de imaginar como é ter tudo e não precisar se preocupar com aquilo que deveria ser garantido por direito nos diz que ela está disposta ao que for para não viver mais com essas angústias, e é na cena seguinte que vemos ela ponderar se o amor de um música realmente é capaz de suprir todas as necessidades de ambos, enquanto indivíduos e enquanto casal.

5.2 *A Gathering Storm* (Uma tempestade se forma)

Logo após a partida de Hades e Perséfone, nota-se uma mudança no clima da peça. As luzes diminuem, a música desacelera, criando tons frios e melancólicos e o elenco veste novamente os mesmos casacos e “roupas de frio” que usavam no começo do espetáculo; se Perséfone chegava “com uma mala cheia do sol e das alegrias do verão”, quando ela partia, o frio chegava. Enquanto isso, as Parcas se aproximam dos protagonistas e, como já foi dito anteriormente, elas estão sempre cantando no fundo da sua mente - são elas que nos fazem questionar cada decisão e, nesse caso, elas dizem à Eurídice, entre *Ooohs* que lembram o vento, que uma ventania ganha força.

Orfeu aparenta estar desconcertado, repetindo que “ele veio buscá-la muito cedo, e não é assim que as coisas deveriam ser”, recebendo como resposta que “até alguém colocar o mundo de volta nos eixos, é assim que será” (MITCHELL, 2020, p.89), reforçando mais uma vez a dualidade entre os protagonistas e como suas visões e experiência para com o mundo destoam; ela sabe o que vai acontecer agora e o que precisa fazer para se sustentar, ele entra em um mundo próprio, preocupando-se somente com sua música, aquela que poderá colocar o mundo de volta em sintonia.

[EURÍDICE] Precisamos de comida! Precisamos de lenha! Está me ouvindo? Orfeu?

[HERMES] Pobre garoto, trabalhando em uma canção/Jovem garota procurando algo para comer/Sob uma tempestade que se forma²² (ibidem, p.90; tradução livre).

Aqui podemos ver como são reforçados os padrões de representações sociais de gênero; o que se espera de Eurídice é que, ao mesmo tempo que ela seja compreensiva com Orfeu, ela seja racional o suficiente, sozinha, para buscar aquilo que eles, enquanto casal, precisarão - enquanto ele trabalha naquilo que vai reestruturar um mundo que está ruindo. Para Liu (2003), em Diniz, Silva e Menezes (2011), “a face hegemônica relaciona-se diretamente com as *thematias*²³ com base nas quais se estabelecem consensos sociais. Já as faces emancipadas e polêmicas giram em torno das *thematias* em relações de compartilhamento parcial e de oposição (p.4)”. Acreditamos que essa é uma discussão importante de ser abordada, visto que, de certo modo, somos quase instigados a julgar a forma como Eurídice age para com Orfeu: por que ela não poderia ser mais compreensiva se ele age desse modo por uma causa maior? Afinal, é de considerável nobreza estar tão determinado a tornar o mundo um lugar melhor. Muitas vezes, suas atitudes são lidas como egoístas, justamente por estarmos condicionados a este pensamento de que as mulheres devem sempre prestar o apoio necessário aos seus parceiros, enquanto as do protagonista são apenas sonhadoras e facilmente justificáveis - mesmo ele estando desatento às necessidades da sua esposa. Não à toa, mais adiante, Anaís nos chama atenção para a forma de agir de Eurídice quando Orfeu não é capaz não de prover sozinho, mas de ajudá-la na busca por alimento e abrigo: “ele sequer a ouve quando ela pede ajuda. Ele está no seu próprio mundo. Não

²² [EURYDICE, spoken] “We need food!/We need firewood/Did you hear me? Orpheus?/[HERMES]Poor boy workin' on a song/Young girl looking for something to eat/Under a gathering storm” (MITCHELL, 2020, p.89).

²³ ‘Princípio organizador’, ‘máxima’, ‘ideia central (ou universal)’ de onde podemos criar uma Representação Social (AMARAL; ALVES, 2013).

podemos culpá-lo por quem e como ele é, da mesma forma que também não podemos culpar Eurídice por deixá-lo” (MITCHELL, 2020, p.95; tradução livre): “Vá em frente e a culpe/Fale de virtude, fale de pecado/Não teria você feito o mesmo?/No seu lugar, na sua pele?/Você pode ter seus princípios/Quando está com a barriga cheia/Mas a fome te transforma”²⁴ (ibidem, p.120; tradução livre).

Enquanto Orfeu literalmente está trabalhando na referida música, o cenário muda. As mesas que anteriormente nos ambientavam no mundo superior saem de cena, dando espaço aos coros - que antes representavam mortais naquele mesmo clube de jazz - agora caracterizados como trabalhadores das minas de Hadestown, o que acreditamos que pode representar de forma consideravelmente explícita a quantidade de mortais que já estiveram na mesma situação de Eurídice: dispostos a toda e qualquer coisa para garantirem abrigo. De certo modo, somos levados a crer que os trabalhadores que são “escravizados” nas minas estão lá por escolha própria, mas se olharmos com mais atenção, percebemos como essas escolhas foram, na realidade, coagidas pela necessidade e influenciadas por um governante capitalista que usa dessa vulnerabilidade e necessidade a seu próprio benefício, onde ele escolhe proteger o que é seu, suas posses e conquistas, mesmo que isso signifique que o outro não tenha o básico para sobreviver: “Com um milhão de mãos que não as suas/Com um milhão de mãos ele constrói um muro/Ao redor de todas as riquezas que retira da terra”²⁵ (ibidem, p.96; tradução livre)

Assim se constrói a cena que, em nossa visão analítica, encerra com chave de ouro essa transição mundo superior x mundo inferior.

5.3 *The other side of the wall/Keep your head low (O outro lado do muro/Mantenha a cabeça baixa)*

Essa música/construção cenográfica marca a chegada literal à Hadestown. Aqui temos o primeiro contato com a construção visual que representa esta cidade, com o coro agora caracterizado como trabalhadores da fábrica, entoando o mesmo cântico (“Oh, você tem que

²⁴ “Go ahead and lay the blame/Talk of virtue, talk of sin/Wouldn’t you have done the same?/In her shoes, in her skin/You can have your principles/When you’ve got a bellyful/But hunger has a way with you” (MITCHELL, 2020, p.120).

²⁵ “With a million hands that are not his own/With a million hands, he builds a wall/Around all the riches he digs from the Earth” (MITCHELL, 2020, p.96).

manter a cabeça baixa, se quiser manter sua cabeça”²⁶), reproduzindo sons que se assemelham à maquinários e executando movimentações coreografadas rígidas, com movimentos mais controlados que remetem a algo talvez enferrujado - um contraponto significativo se comparado às movimentações da primeira parte da peça, que são mais leves, descontraídos e remetem à algo mais divertido e *livre*.

Neste momento, entram novamente em cena Hades e Perséfone, nos mostrando que chegaram ao seu destino. O palco gira enquanto os trabalhadores se movimento em torno dos deuses do submundo, que são colocados, pelo elevador do palco (que antes descia, saindo do mundo superior), um nível acima deles - o que não deixa de ser uma escolha cênica interessante, visto que os trabalhadores são meros mortais e eles... deuses. Após sua entrada, seguem-se os versos:

[PERSÉFONE] Na época mais fria do ano/Por que está tão quente aqui embaixo?/Mais quente que um forno/Não é certo e não é natural

[HADES] Amor, você ficou fora por tanto tempo/Amor, eu estava solitário/Então construí uma fundição/No chão sob seus pés/Aqui eu moldo itens de aço/Tambores de óleo e automóveis/E mantive o fogo vivo/Com os ossos dos mortos/Amor, quando você pensar nesse fogo/Pense nele como meu desejo [...] por você²⁷ (MITCHELL, 2020, p.100; tradução livre).

Uma das anotações do *Genius* reflete sobre como Hades usa de meios artificiais para tentar recriar o calor e a luz associados à primavera e o verão como uma forma de convencer Perséfone a ficar mais tempo em Hadestown, contudo, justamente artificialidade disso tudo só a faz criar mais desgosto pela cidade.

²⁶ “Oh you gotta keep your head low if you wanna keep your head” (MITCHELL, 2020, p.100).

²⁷[PERSEPHONE] “In the coldest time of year/Why is it so hot down here?/Hotter than a crucible/It ain't right and it ain't natural/[HADES] Lover, you were gone so long/Lover, I was lonesome/So I built a foundry/In the ground beneath your feet/Here, I fashioned things of steel/Oil drums and automobiles/Then I kept that furnace fed/With the fossils of the dead/Lover, when you feel that fire/Think of it as my desire [...] for you” (MITCHELL, 2020, p.100).

Figura 9 - Construção cênica de “Chant”



Fonte: Hadestown, 2019. 0’39”

Desde o momento de sua chegada em Hadestown, Hades parece extremamente orgulhoso do trabalho que fez para impressionar a esposa, enquanto ela apenas observa ao seu redor, como se estivesse desacreditada do que vê. Sua percepção narcisista impede-o de questionar a si mesmo sobre suas atitudes. Se ele deseja tanto fazê-la feliz e a agradar, por que não apenas deixa que fique onde ela queria estar? Por que ele a mantém como um objeto de posse e não como um sujeito livre e desejante? É essa expressão da sua relação que novamente reforça a representação social de gênero mais homogênea; mais uma vez a mulher é colocada numa posição de possível egoísmo, por prezar por suas próprias vontades a ceder e aceitar o que lhe é imposto. Como disse Zanello (2018, p.84), o amor romântico aparece aqui como um amor corrompido pelas relações de poder, “pois estimula e pressupõe uma dependência psicológica das mulheres”.

Enquanto isso, no mundo superior, Orfeu trabalha incessantemente em compor a música que vai colocar o mundo de volta nos trilhos, porém, novamente, fica alheio às necessidades de Eurídice e ao fato que o mundo ainda está em desequilíbrio; eles ainda precisam se proteger do frio e garantir seu alimento e ele parece não perceber, pois está “desconectado” da realidade, o que de certo modo é frustrante para a protagonista, que sabe dos riscos que assumiu ao escolher ficar, mas ao mesmo tempo ela mantém a fé e confia nele - o que é expressado cenicamente também, pois ela segue andando atrás dele em parte considerável da música.

Procurando em todo lugar/Pela comida e pela lenha/Que precisamos encontrar e eu/Mantenho um olho no céu/Tentando confiar que a canção em que ele trabalha vai nos abrigar/Do vento, do vento, do vento²⁸ (Ooooooh) (MITCHELL, 2020, p.101; tradução livre)

Porém, enquanto Eurídice caminha e está sempre por perto de Orfeu, ele não parece notar - o próprio Hermes diz que ele não viu a tempestade que se aproximava. Aqui, a tempestade é tão literal quanto metafórica: é algo que vai desorganizar e desestruturar nosso casal protagonista. Enquanto ele está preocupado em salvar o mundo, ela se preocupa em encontrar os recursos para que eles passem pelo inverno seguros, dentro do possível - mas as Parcas estão sempre ao redor, como aquela vizinha no fundo da cabeça, lembrando que dada a escassez, já não há mais comida para encontrar e que “já é difícil alimentar a si própria, quem dirá mais alguém” (ibidem, p.104), e, enquanto ela clama que ele a ajude, há uma construção visual em dança onde ela, literalmente, perde tudo: mochilas, casacos e tudo aquilo que poderia representar qualquer certeza.

Aqui, inclusive, é possível perceber que os olhares de Hades e Perséfone estão voltados para Eurídice, ou seja: eles sabem o que acontece no mundo, eles sabem qual a situação em que vivem os mortais, mas creio que talvez Perséfone se sinta impotente quanto a fazer algo para mudar isso, é como se ela estivesse sempre alheia e não tivesse poder ou influência na tomada decisões de Hades, que, consumido por sua ganância, vê o desespero dos humanos como forma de obter novos trabalhadores para sua fábrica, garantindo lucro na esperança de *talvez* comprar de volta o amor da esposa.

Este é o momento em que entendemos que o mundo está em dissonância graças ao amor dos deuses, que está comprometido - sua relação conturbada é o que “bagunça” o mundo, as estações e plantações, é essa dinâmica controladora e, de certo modo egoísta (visto que cada deus quer seu cônjuge como o quer, e não como ele é) que condena os mortais a fome e a incerteza. Cabe pontuar que, mais adiante, no segundo ato, entendemos que os deuses esqueceram como é estarem apaixonados, e é Orfeu quem os lembra dessa sensação, usando do seu amor por Eurídice como uma metáfora para tal. Em “Tudo sobre o amor” (2021), bell hooks nos diz que o “isolamento e solidão são causas centrais da depressão e do desespero. São, também, o resultado da vida numa cultura em que as coisas recebem mais

²⁸ “Looking high and looking low/For the food and firewood I know/We need to find and I am/Keeping one eye on the sky and/Tryin’ to trust that the song he’s working on is gonna shelter us/From the wind, the wind, the wind” (MITCHELL, 2020, p.101).

importância que as pessoas. O materialismo cria um mundo de narcisismo, no qual o foco da vida é apenas comprar e consumir. *Em uma cultura narcísica, o amor não pode desabrochar*” (p. 122).

“O indivíduo áspero que não confia em ninguém é uma figura que só pode existir numa cultura de dominação em que uns poucos privilegiados usam mais recursos do mundo que os muitos que devem viver diariamente sem acesso a eles.” (ibidem, p. 207). Percebemos essa reflexão de forma quase explícita nos próprios versos cantados por Perséfone em sequência:

Meu amor, no que você se tornou?/Carros de carvão e tambores de óleo/Eu já não te reconheço/E, enquanto isso, lá em cima/As colheitas morrem e as pessoas passam fome/Oceanos ascendem e transbordam/Não é certo, não é natural²⁹ (MITCHELL, 2020, p.105; tradução livre).

Outro ponto a salientar é que a autora traz muito do conflito no relacionamento Hades/Perséfone e, novamente, como esse conflito afeta o mundo superior; como ele vem se desfazendo em caos e ao passo que isso não afeta Hades diretamente - muito pelo contrário, como mencionado anteriormente, ele se beneficia das pessoas desesperadas e famintas procurando “emprego” na sua indústria - ele consegue simplesmente ignorar toda essa destruição e viver ‘normalmente’, fomentando sua riqueza. Enquanto isso, Perséfone, por ser a deusa da terra e da vegetação demonstra comoção e sensibilidade ao falar que os homens sofrem com a fome advinda da morte de suas colheitas e com as perdas causadas pelos desastres naturais associados ao desequilíbrio ambiental; é como se, de certa forma, isso causasse dor também a ela, afinal, por passar uma parte considerável do ano na terra, ela cria essa ponte entre deuses e mortais bem como desenvolve laços, carinho e simpatia para com eles - como é mostrado em cenas futuras.

Para os apontamentos de Perséfone, Hades responde:

Amor, tudo que eu faço/Faço pelo seu amor/Se você não o quer/Eu o darei para alguém que queira/Alguém que agradeça pelo seu destino/Que aprecie os confortos/De uma gaiola dourada/E não tente voar para longe/Assim que a Natureza

²⁹ “Lover, what have you become?/Coal cars and oil drums/Warehouse walls and factory floors/I don't know you anymore/And in the meantime up above/The harvest dies and people starve/Oceans rise and overflow/It ain't right and it ain't natural” (MITCHELL, 2020, p.105).

chamar/Alguém que possa amar essas paredes/Que a mantém perto e segura³⁰
(MITCHELL, 2020, p.106; tradução livre)

É importante ressaltar que estes versos possibilitam uma mudança no nosso olhar para esta relação - ele *quer* agradá-la, mas não parece realmente perceber o que ela precisa, pelo que ela clama: Hades olha para Perséfone, mas não a vê. Conseqüentemente, isso gera nele frustração e, corporalmente falando, parece gerar também certa raiva (vide os versos “se você não quer meu amor, eu o darei para alguém que queira [...] alguém que ame esses muros que a mantém segura”) e, assim, a sequência de ações leva Euridice até (o) Hades - o elevador do palco segue novamente para baixo, tirando Perséfone de cena, com um olhar que vai de desprezo pelo marido para preocupação com Eurídice, quando ela vê que a protagonista está numa situação vulnerável na terra e entende o que se dará a seguir, quando Hades tenta Eurídice com a “oportunidade” de um porto seguro.

Não ironicamente, no mito original, Eurídice morre picada por uma serpente, e toda construção musical da partida dela para Hadestown gira em torno de metáforas de cobras. Seu embate com Hades é narrado em duas músicas, “Hey, Little Songbird” onde ele basicamente vende seu peixe, dizendo que em Hadestown ela poderia ter tudo que era incerto na sua vida; seguido de “Songbird vs Rattlesnake” que é o momento derradeiro: ele dá a ela suas fichas para embarcar no trem que a leva para o outro mundo, que quando chacoalhadas remetem ao som, justamente, de uma cascavel. É uma metáfora interessante também se pararmos para pensar que existe um trem que te leva a Hadestown, mas que não é qualquer pessoa que pode embarcar: você precisa de uma ficha, uma passagem - a não ser que você vá “por trás do muro”, o mesmo muro que Hades constrói com as “milhões de mãos que não são suas” para proteger todas as suas riquezas.

Por fim, nos encaminhamos ao final do ato. Eurídice aceita a proposta de Hades, sem saber que isso literalmente a matará, antes de partir, ela chama Orfeu uma última vez e, mais uma vez, ele não a ouve, porque está terminando sua canção. Imediatamente após sua partida, ele a conclui e vai até ela para contar com orgulho sua conquista, porém é tarde, ela já partiu. A partir disso, se inicia a jornada do herói para resgatar sua amada e trazê-la de volta, é aqui que ele vai enfrentar uma caminhada árdua, chegando clandestinamente, afinal, ele não tem

³⁰ “Lover, everything I do/I do it for the love of you/If you don't even want my love/I'll give it to someone who does/Someone grateful for her fate/Someone who appreciates/The comforts of a gilded cage/And doesn't try to fly away/The moment Mother Nature calls/Someone who could love these walls/That hold her close and keep her safe” (MITCHELL, 2020, p.106).

uma passagem, algo que autorize sua entrada em Hadestown; mais uma metáfora explícita a respeito de uma situação social presentes na realidade desde 2006, quando a peça foi apresentada a primeira vez, mas que ganhou maior repercussão e se tornou um tópico ainda mais emergente em meados de 2016 - principalmente após a campanha eleitoral de Donald Trump - que é justamente o das imigrações ilegais nos Estados Unidos; pessoas que, no desespero de saírem de suas situações de vulnerabilidade e, buscaram a melhor qualidade de vida que lhes foi prometida por um “país de primeiro mundo”, e como isso se relaciona diretamente com o que foi levantado e discutido aqui, ao longo deste trabalho.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como dito previamente, este trabalho teve como objetivo analisar como as relações econômicas, de gênero e raciais são representadas no musical *Hadestown*, observando as interseccionalidades entre esses marcadores, além dos afetos e emoções que permeiam a representação. Com isto, foi possível, através da observação de como estes aspectos estão representados no musical e também do material revisado, constatar que estas relações se constituem enquanto relações hierárquicas. Ainda vivemos em um mundo que determina que um grupo só pode existir em detrimento de outro e coube a este ensaio discutir como isso se manifesta, em forma de denúncia, na arte.

A arte, por ser colocada aqui como uma expressão da sociedade e do contemporâneo, desperta emoções que permeiam as representações que ela explicita. Através da investigação e observação dos detalhes que se apresentavam, foi possível colocarmos neste trabalho um olhar crítico, porém sensível aos detalhes, sutilezas e mensagens expressos na obra analisada.

Contudo, não basta apenas dizer que “uma coisa representa (ou não) outra”, que só uma interpretação de cada aspecto aqui analisado é certa e possível, visto que a própria Psicologia Social Crítica nos diz que toda conclusão é sempre provisória e incompleta. Ou seja, apesar de tudo que foi constatado neste trabalho, por se tratar de um objeto passível de muitas interpretações, principalmente subjetivas, temos a sensação de que sempre há algo mais a ser dito.

Por isso, acreditamos que seria interessante e importante que não apenas existissem mais trabalhos interligando a Psicologia social à arte e à política, ou melhor, que assumam a arte como política, mas que os que existem fossem de mais fácil acesso, visto que encontrar materiais para este ensaio foi um desafio à parte. Ao passo que nos sentimos satisfeitas de trazer contribuições para este nicho, apesar de desejar ter tido mais objetos de outros pesquisadores da psicologia social para explorarmos e servir como referência. Além disso, não se pode falar de teatro musical (especialmente da Broadway) sem falar sobre a dificuldade de acessar seus espetáculos, seja pela distância, seja pelo alto custo dos ingressos, ambos fatores que podem ser resolvidos com filmagens oficiais disponibilizadas para o público, além de ingressos com custos menores; democratizando o acesso a suas obras, para quem as quiser ver. Em tempo, a elitização deste espaço é algo que vem sendo discutido mais intensamente nos últimos anos, visto que ele não é acessível a todos os públicos, indo contra

algo previamente mencionado neste trabalho: a arte deve ser do povo. Ela deve estar - sempre - disponível para todos.

Entendemos que, frequentemente, o estudo da arte pela psicologia é diminuído, tido como menos importante ou algo que “não tenha tanto a contribuir”. Este discurso anacrônico está presente e enraizado na nossa área de estudo, pois, muitas vezes, é considerado “não científico” ou como não comportando ser um objeto de estudo digno à psicologia.

Adensando este pensamento, presenciamos um governo que desvaloriza cultura e arte. Ainda que não tenhamos explorado as ações políticas do governo brasileiro atual – e essa é uma das limitações deste TCC, que, contudo, esperamos poder discutir em trabalhos futuros – salientamos que, sob um regime autoritário, o Bolsonarismo vem criando uma guerra cultural a artistas, às instituições e aos desejosos de arte, negando as recentes ações de apoio à cultura no Brasil, mais uma consequência do claro espelhamento entre o governo brasileiro atual e o governo prévio norte-americano. Resistam. Fazer, estudar e pesquisar arte é lutar contra as opressões consolidadas em nossos meios. Que esta produção, em formato de TCC, possa somar a outros atos de resistência na psicologia social e em outras áreas de saber. Que possamos acreditar em Orfeu e Eurídice: conhecemos e reconhecemos o mundo em que vivemos; mas ele ainda pode ser modificado. É preciso revolucionar, transformar este mundo no mundo em que esperamos viver.

O poder transformador do amor não é acolhido totalmente em nossa sociedade, porque com frequência acreditamos, de forma equivocada, que o tormento e a angústia são nossa condição “natural”. Essa presunção parece ser reforçada pela tragédia constante que prevalece na sociedade moderna. Em um mundo angustiado pela destruição desenfreada, o medo prevalece. Quando amamos, não permitimos mais que nosso coração seja aprisionado pelo medo. O desejo de ser poderoso se enraíza na intensidade do medo. O poder nos dá a ilusão de termos triunfado sobre o medo, sobre nossa necessidade de amor. (bell hooks, 2021, p.213)

REFERÊNCIAS

ASPINALL, Peter. J. Social Representations of Art in Public Places: A Study of Everyday Explanations of the Statue of “A Real Birmingham Family”. *Genealogy*, Reino Unido, v. 5, n. 3, p. 59, 22 jun. 2021. Disponível em: <https://www.mdpi.com/2313-5778/5/3/59>. Acesso em: 06 nov. 2021

ALBUQUERQUE, Mariana; CANDIDO, Maria Regina. O rapto de Perséfone, a busca de Deméter, o infortúnio de Demofonte e os mistérios de Elêusis na Ática Arcaica. *In: I CONGRESSO INTERNACIONAL DE RELIGIÃO, MITO E MAGIA NO MUNDO ANTIGO, I & FÓRUM DE DEBATES EM HISTÓRIA ANTIGA, IX*, 2010. Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos** [...] Rio de Janeiro: UERJ, 2010. p. 212-226. Disponível em: <http://neauerj.com/Anais/coloquio/mariana.pdf>. Acesso em: 9 jan. 2022

ALVES, Lion Granier; SOUZA, Sergio Rodrigues de. A representação do mito de Perséfone mencionado na Teogonia Hesiódica e descrito no hino Homérico a Deméter na Ática Arcaica. *Religare: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões da UFPB, [S.l.]*, v. 16, n. 2, p.714-734, dez. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/religare/article/view/45080>. Acesso em: 07 jan. 2022

AMARAL, Liliane Souza do; ALVES, Mariana Silva. Themata. *Cadernos CESPUC de Pesquisa Série Ensaios*, v. 1, n. 23, p. 69-76, 2013. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/8307>. Acesso em: 26 jan. 2022

ARRUDA, Ângela. Teorias das Representações Sociais e Teorias de Gênero. *Cadernos de Pesquisa*, n. 117, p. 127-147, 2002 Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cp/a/T4NRbmqpmw7ky3sWhc7NYVb/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 02 fev. 2022

BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. *Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: Um Manual Prático*. 7 ed. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2008

BECHARA, M. Arte é 'sinal de resistência sob o bolsonarismo', diz professor da UFSC que participa de conferência em Paris. França, RIF. 2019. Disponível em: <https://www.rfi.fr/br/brasil/20191124-rfi-convida-pedro-de-souza>

BIESDORF, R. Kloh. Arte, Uma Necessidade Humana: Função Social e Educativa. *Itinerarius Reflectionis*, [S. l.], v. 7, n. 1, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/rir/article/view/20333>. Acesso em: 8 dez. 2021.

BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia Grega Volume I. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1986. *E-book*. Disponível em: <https://bibliotecaonlinedahisfj.files.wordpress.com/2015/03/mitologia-grega-vol-1-junito-de-souza-brandc3a3o.pdf>. Acesso em: 8 jan. 2022

BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia Grega Volume II. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1987.

BRASIL. Resolução nº 510, de 07 de abril de 2016. Dispõe sobre as normas aplicáveis a pesquisas em Ciências Humanas e Sociais. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 24 maio 2016. Disponível em: https://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/22917581. Acesso em: 19 jan. 2022

BRECHT, Bertolt. Teatro Dialético. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967. Disponível em: <https://ria.ufrn.br/jspui/handle/123456789/1901>. Acesso em: 26 jan. 2022

BUTLER, Judith. Quadros de guerra. Quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CARVALHO, Rejane V. A. Representações da Política. In: RUBIM, Antonio A. C. (org.) **Comunicação e Política: Conceitos e Abordagens**. Bahia, Editora da Universidade Federal da Bahia-Edufba e Fundação Editora UNESP, 2004. p. 515-542.

CEBULSKI, Márcia Cristina. Introdução à História do Teatro no Ocidente: dos gregos aos nossos dias. Paraná. Editora Unicentro, 2012. Disponível em: <http://repositorio.unicentro.br:8080/jspui/handle/123456789/910>. Acesso em: 10 jan. 2022

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o Encontro de Especialistas em Aspectos da Discriminação Racial Relativos ao Gênero. Estudos Feministas, v.10, n.1, p. 171-188, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/mbTpP4SFXPnJZ397j8fSBQQ/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 24 jan. 2022

DAVIS, Angela. A Arte na Linha de Frente: Mandato para uma Cultura do Povo. In: DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política**. 1 ed. São Paulo, Boitempo, 2017. p. 165-180.

DINIZ, Ana Paula R.; SILVA, Alfredo R. Leite da; MENEZES, Raquel S. Soares. Entre “Maria” e “Eva”: as representações sociais de executivas sobre a profissão. In. XXXV Encontro da ANPAD. Rio de Janeiro. p. 1-17, 2011. Disponível em: http://www.anpad.org.br/abrir_pdf.php?e=MTMyMTU=. Acesso em: 25 jan. 2022

DOMINGUES, Petrônio. De Nova Orleans ao Brasil: o jazz no Mundo Atlântico. Revista Brasileira de História [online]. v. 40, n. 85, p. 171-192, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/QwMm5Q5yDzmFBkPPSG95Zwt/abstract/?lang=pt#>. Acesso em: 25 jan 2022

DOXSEY Jaime Roy; DE RIZ, Joelma. Metodologia da pesquisa científica. ESAB – Escola Superior Aberta do Brasil, 2002-2003. Disponível em: https://cafarufrj.files.wordpress.com/2009/05/metodologia_pesquisa_cientifica.pdf. Acesso em: 24 jan. 2022

GONZALEZ, Lélia. Por um Feminismo Afro-latino-americano. *In*: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia. (org.). **Por um Feminismo Afro-latino-americano**. Rio de Janeiro, Editora Schwarcz, 2020. p. 139-150.

GUARESCHI, Pedrinho. Psicologia Social Crítica Como Prática de Libertação. 5 ed. Porto Alegre: PUCRS, 2012.

FARIA, Paula Maria Ferreira de; DIAS, Maria Sara de Lima; CAMARGO, Denise de. Arte e catarse para Vigotski em Psicologia da Arte. *Arq. bras. psicol.*, Rio de Janeiro, v. 71, n. 3, p. 152-165, dez. 2019. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672019000300012&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 06 jan. 2022

FERRAZ, M. G. Juca Ferreira: Bolsonaro “resolveu declarar guerra à arte e à cultura”. 2019. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/cultura/para-juca-ferreira-governo-bolsonaro-decidiu-declarar-guerra-a-arte-e-a-cultura/>

FISCHER, Ernst. A necessidade da arte. 9 ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.

FRECHETTE, Alex. Bolsonarismo e arte: Notas sobre um cotidiano autoritário. *eBook Kindle*. 2021.

HOOKS, bell. Teoria Feminista: da margem ao centro. 1 ed. [s.n.] Perspectiva. 2019.

HOOKS, bell. Tudo sobre o amor: novas perspectivas. [s.n.] Editora Elefante, 2021.

JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. *In*: JODELET, Denise. **Les représentations sociales**. Paris: PUF, 1989, p. 31-61.

KENRICK, John. Musical Theatre: A History. Michigan, Continuum, 2008. Disponível em: [http://blanckd.yolasite.com/resources/Musical%20Theatre%20History%20\(Kenrick\)ThtrArts.pdf](http://blanckd.yolasite.com/resources/Musical%20Theatre%20History%20(Kenrick)ThtrArts.pdf) Acesso em: 28 dez. 2021

KOSLOWSKI, Adilson Koslowski. Acerca do problema da definição de arte. *Revista Húmus* - Mai/Jun/Jul/Ago. 2013. n. 8, p.1-9

LARSON, Jonathan *et al.* **Rent**. New York: Rob Weisbach Books, 1997.

LEE, Mark Owen. The myth of Orpheus and Eurydice in Western Literature. 1960. Tese (Doutorado em Filosofia) - University of British Columbia, Vancouver, 1960. Disponível em: <https://open.library.ubc.ca/soa/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0105982>. Acesso em: 17 nov. 2021

MARTÍN-BARÓ, Ignacio. O papel do Psicólogo. *Estudos de Psicologia (Natal)* [online], v. 2, n. 1, p. 7-27, 1997. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/epsic/a/T997nnKHfd3FwVQnWYYGdqj/#ModalArticles>. *Epub* 16 maio 2001. Acesso em: 26 jan. 2022

MILZOFF, Rebecca. RENT: The oral history. *Vulture.com*. 2016. Disponível em: <https://www.vulture.com/2016/05/rent-oral-history-c-v-r.html>. Acesso em: 14 dez. 2021.

MITCHELL, A. Hadestown. 2019. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1t--MYLLOP2BvWbBvPEGpgnXqnFQ2qU/view>. Acesso em: 22 set. 2021

MITCHELL, A. *Working on a Song: The Lyrics of Hadestown*. 1 ed. Estados Unidos da América: Penguin Random House LLC, 2020. 260 p.

MÖLLER, Frank. *Politics and Art*. Oxford Handbooks Online. Oxford University Press. 2022. Disponível em: <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935307.001.0001/oxfordhb-9780199935307-e-13?print=pdf>

MUGGIATI, Roberto. *O que é jazz. E-book*. São Paulo, Editora Brasiliense, 2017.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. História & teatro, teatro & história: uma relação tão delicada. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, [S.l.], v. 26, n. 2, p. 187-205, ago. 2017. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/11534/10601. Acesso em: 28 dez. 2021.

CHAVKIN, Rachel. TONY SPEECH FOR BEST DIRECTION (HADESTOWN), 2019. 1 vídeo (1min e 54 s). Publicado pelo canal *kilimenjiro*. Disponível em: [Rachel Chavkin Tony Speech for Best Direction \(Hadestown\)](#) Acesso em: 16 dez. 2021.

RICHARDSON, N. J. Hino Homérico a Deméter. Tradução: Thaís Rocha Carvalho. Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), 2019. Título original: *The Homeric Hymn to Demeter*. Disponível em: https://www.academia.edu/43738304/O_Hino_Hom%C3%A9rico_a_Dem%C3%A9ter_Texto_grego_e_tra%C3%A7%C3%A3o. Acesso em 9 jan. 2022

ROSO, Adriane. *Politics of Reproduction in the Cyberworld: Studies on Contraceptive Technologies, (In)fertility, and Social Representations of Masculinities/Femininities* Federal University of Santa Maria – UFSM, Center for Social and Human Sciences Psychology, Postgraduate Program in Psychology. Santa Maria, RS, Brazil, June 2019.

ROSSI, Aline Cristina Santana. A Função Social da Arte. *Revista Gesto Debate*, v. 9, n. 1, jun. 2018. Disponível em: https://static.s123-cdn-static-c.com/uploads/1154357/normal_5d893613626aa.pdf. Acesso em: 04 jan. 2022

RUBIM, Antonio A. C. Espetacularização e Mídiação da Política. *In*: RUBIM, Antonio A. C. **Comunicação e Política: Conceitos e Abordagens**. Bahia, Editora da Universidade Federal da Bahia-Edufba e Fundação Editora UNESP, 2004. p. 181-222.

SANTOS, Teresa C. B. dos. Representações Sociais Acerca do Feminino e do Masculino: uma proposta para a co-educação. *In*: XV ENABRAPSO, 2009. Maceió. **Anais eletrônicos** [...] Disponível em: http://abrapso.org.br/siteprincipal/index.php?option=com_content&task=view&id=350&Itemid=96. Acesso em: 02 fev. 2022

SABADINI, Aparecida A. Z. Paulovic; SAMPAIO, Maria I. Cardoso; KOLLER, Silvia H. (org.) *Publicar em Psicologia: Um enfoque para a revista científica*. Associação Brasileira de Editores Científicos de Psicologia, Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/16/12/70>. Acesso em: 24 jan. 2022

SHUFRAN, Lauren. Think Diversity is a “Pipeline Problem”? Look to Your Process Instead. *Gem.com*. 2020. Disponível em: <https://www.gem.com/blog/diversity-hiring-pipeline-problem#:~:text=The%20%E2%80%9Cpipeline%20problem%E2%80%9D%20is%20the,talent%2C%20veterans%E2%80%94out%20there.&text=It%20means%20we%20don%27t%20have%20to%20take%20our%20failure%20personally>. Acesso em: 25 jan. 2022

SOUZA, Vera Lúcia Trevisan de; DUGNANI, Lilian Aparecida Cruz; REIS, Elaine de Cássia Gonçalves dos. *Psicologia da Arte: fundamentos e práticas para uma ação transformadora*. Estudos de Psicologia, Campinas, v. 35, n. 04, p. 375-388, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/estpsi/a/55QML8QcV9DwJF8JfgJJpfh/?lang=pt#>. Acesso em: out 2021

THE EPIC HISTORY OF HADESTOWN, 2021. 1 vídeo (1h e 05min). Publicado pelo canal Wait in the Wings. Disponível em [The Epic History of HADESTOWN](#). Acesso em: 16 dez. 2021

THE STORY OF HADESTOWN, 2020. 1 vídeo (26 min). Publicado pelo canal Polyphonic. Disponível em [The Story of HADESTOWN](#). Acesso em: 16 dez. 2021

TOLSTOY, L. *What is art?* Bristol Classical Press. 1896/2011

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. *Mitos Gregos*. São Paulo, Objetivo. 1998. Disponível em: http://www.filosofia.seed.pr.gov.br/arquivos/File/classicos_da_filosofia/mitos_gregos.pdf. Acesso em: 07 jan. 2022

VEIGA, Paulo Eduardo de Barros. O mito de Orfeu e Eurídice no Livro IV das Geórgicas de Virgílio: tradução e notas. *Rónai: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*, v. 6, n. 1, 2018, p. 172-178, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ronai/article/view/23236>. Acesso em: 5 jan. 2022

WILSON, Nia. Hometown: Nontraditional Casting, Race and Capitalism. *TDR: The Drama Review*, Cambridge, 65(1), p. 188–192. mar. 2021. DOI:10.1017/s1054204320000167. Acesso em: 01 dez. 2021

ZANELLO, Valeska. Saúde mental, gênero e dispositivos: Cultura e processos de subjetivação. 1 ed. Curitiba, Appris Editora. 2018

ZARA, Christopher. The ultimate expression of workplace hell is in a Broadway show. *FastCompany.com*. 2019. Disponível em: <https://www.fastcompany.com/90338751/broadways-hadestown-has-a-set-design-that-takes-you-to-workplace-hell>. Acesso em: 17 dez. 2021