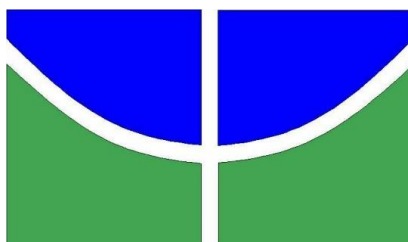


**HAMILTON:  
TRADUZINDO AS DUAS REVOLUÇÕES**





**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**DEPARTAMENTO DE LÍNGUA ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO**  
**CURSO DE LETRAS – TRADUÇÃO – INGLÊS**

**HAMILTON:**  
**TRADUZINDO AS DUAS REVOLUÇÕES**

**LUÍSA PACHECO RAMOS**

Brasília, julho, 2017

**LUÍSA PACHECO RAMOS**

**LUÍSA PACHECO RAMOS**

**HAMILTON:  
TRADUZINDO AS DUAS REVOLUÇÕES**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à  
Universidade de Brasília como exigência parcial  
para a obtenção do título de bacharel em Letras-  
Tradução – Inglês.

Orientação: Prof<sup>ª</sup>. Carolina Pereira Barcellos

**Brasília**

**2017**

**HAMILTON:**  
**TRADUZINDO AS DUAS REVOLUÇÕES**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à  
Universidade de Brasília como exigência parcial  
para a obtenção do título de bacharel em Letras-  
Tradução – Inglês.

Orientação: Prof<sup>ª</sup>. Carolina Pereira Barcellos

Data: 3 de julho de 2017

Resultado: \_\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof<sup>ª</sup>. Carolina Pereira Barcellos (UnB)

---

Prof<sup>ª</sup>. Elisa Duarte Teixeira (UnB)

---

Prof. Roberto Carlos Assis (UFPB)

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo tecer uma análise acerca da tradução de teatro musical, em especial a tradução de suas músicas. Para tal, foram traduzidas cinco músicas do musical *Hamilton: An American Musical*, para que possam ser cantadas na língua portuguesa. A partir desse processo tradutório pudemos explorar diferentes teorias sobre a tradução de música e, ao testar um modelo específico, a *Pentathlon Approach* de Peter Low, pontuar os critérios fundamentais para esse ato tradutório atípico. Nos propusemos, também, a traduzir seis textos complementares extraídos do libreto da peça, que contêm importantes informações sobre os eventos históricos nos quais se baseiam a peça, além de informações técnicas sobre a montagem norte-americana. Assim, esperamos contribuir para a discussão acerca da tradução de músicas nos Estudos de Tradução e também oferecer material para uma possível montagem brasileira do musical em questão.

**Palavras-chave:** *Hamilton: An American Musical*, Teatro Musical, Musicais, Tradução de Música, *Pentathlon Approach*

## ABSTRACT

The main goal of this study is to analyse the translation of musicals, especially the songs of the genre. In order to achieve said goal, five songs from the musical *Hamilton: An American Musical* were translated to be sung in Portuguese. With this translation process we were able to explore different theories on song translation, as well as to test a specific practical model, Peter Low's Pentathlon Approach, and highlight the core criteria for this atypical translation activity. We have also translated six complementary texts from the play's libretto, which contain relevant information concerning the historical events that inspired the play, and technical information on the staging of the musical. We hope to contribute to the discussion on song translation within Translation Studies and also provide material for a Brazilian staging of the chosen musical.

**Keywords:** Hamilton: An American Musical, Musical Theatre, Musicals, Song Translation, Pentathlon Approach

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à minha família e principalmente aos meus pais, sem o apoio deles não teria conseguido alcançar meus objetivos. Mãe, obrigada por ter despertado em mim o amor pela leitura, pela língua portuguesa e pelo inglês. Obrigada por ter me apoiado em todas as minhas decisões e por ser o melhor exemplo de mulher e profissional que poderia ter. Pai, obrigada por sempre me levar a questionar tudo e por me apoiar mesmo nos momentos em que mais discordamos. A sua integridade e sede de conhecimento me inspiram.

Não posso me esquecer dos meus irmãos, Clarissa e Jairo. Irmã, você é um grande exemplo para mim, seu comprometimento e dedicação me impulsionam a querer ser cada vez melhor. Irmão, formaremos juntos e foi muito bom ter em casa alguém com quem conversar sobre esse trabalho. Obrigada por escutar minhas ideias para esse projeto e por me motivar a não desistir dele.

Agradeço também os amigos-cantores que me ajudaram nessa empreitada. Júlia, Leonardo, Matheus, Sofia e César, sou imensamente grata por aguentarem as mil mudanças de última hora e por me ajudarem a gravar o resultado de longos quatro meses. Vocês são fantásticos e merecem todo o sucesso do mundo.

Outros amigos também merecem uma menção nessa página, pelo apoio emocional que me deram nos últimos meses. À grande amiga que esse curso me trouxe, Joana, agradeço por escutar minhas reclamações, me acalmar quando tudo parecia que ia dar errado e entender os meus sumiços. Como você mesma sabe, da UnB pra vida! Luísa, minha irmã de alma, obrigada por sempre me inspirar a ser autêntica e me abrir a mente para novas perspectivas.

Agradeço aos mestres que encontrei neste curso por terem me ensinado tanto, não apenas sobre teorias, mas sobre como ser uma estudante independente, e ter garra para obter os melhores resultados possíveis. Um agradecimento especial à minha orientadora Carolina, por ter aceitado esse projeto complexo e estimulado o meu crescimento acadêmico. Sem as suas correções e comentários, este trabalho não seria o mesmo.

Por fim, tenho que agradecer ao meu namorado, Soran, por aguentar as alterações de humor que este momento da minha vida acadêmica me proporcionaram. Sem a sua paciência, suas palavras de conforto e constante amor, tudo isso teria sido bem mais difícil. Mesmo com um oceano de distância, você ainda é o meu melhor amigo e meu grande companheiro.

## SUMÁRIO

LISTA DE QUADROS .....	9
INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1: REVISÃO DE LITERATURA.....	14
1.1 ENTENDENDO O GÊNERO: TEATRO MUSICAL NA BROADWAY E EM SÃO PAULO.....	14
1.2 TRADUÇÃO DE MÚSICAS E MUSICAIS .....	16
1.3 PENTATHLON APPROACH DE PETER LOW.....	20
1.4 TRADUÇÃO, ADAPTAÇÃO, TEXTO SUBSTITUTO.....	22
1.5 OS VERSIONISTAS DE MUSICAIS – EM SÃO PAULO E BRASÍLIA .....	24
1.6 TRADUÇÃO DE RAP.....	25
1.7 BRITTO E MARCAS DE ORALIDADE.....	25
CAPÍTULO 2 – RELATÓRIO.....	27
2.1 ENTENDENDO O MUSICAL HAMILTON.....	27
2.2 O ATO TRADUTÓRIO .....	28
2.2.1 TRADUÇÃO DOS CAPÍTULOS .....	28
2.2.2 TRADUÇÃO DAS MÚSICAS .....	32
2.2.2.1 MÚSICA 1 – HELPLESS .....	35
2.2.2.2 MÚSICA 2 – THAT WOULD BE ENOUGH .....	41
2.2.2.3 MÚSICA 3 – HISTORY HAS ITS EYES ON YOU.....	43
2.2.2.4 MÚSICA 4 – DEAR THEODOSIA.....	45
2.2.2.5 MÚSICA 5 – BURN.....	48
CONCLUSÃO.....	53
REFERÊNCIAS .....	55
APÊNDICE A - GLOSSÁRIO.....	59
APÊNDICE B – SUMÁRIO DO CD.....	61
APÊNDICE C – CD .....	62
APÊNDICE D – TRADUÇÕES DAS MÚSICAS.....	63
APÊNDICE E – TRADUÇÕES DOS CAPÍTULOS.....	103



## LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Exemplo de explicitação no capítulo introdutório.....	28
Quadro 2: Exemplo de explicitação do referencial histórico no capítulo introdutório.....	28
Quadro 3: Exemplo de explicitação do referencial histórico no capítulo introdutório.....	29
Quadro 4: Exemplo de explicitação no capítulo introdutório.....	29
Quadro 5: Citações de letras não traduzidas no capítulo 15.....	30
Quadro 6: Exemplo do critério Sentido na música <i>History Has Its Eyes On You</i> .....	32
Quadro 7: Exemplo de repetições na música <i>Helpless</i> .....	35
Quadro 8: Exemplo de repetições na música <i>Helpless</i> .....	35
Quadro 9: Exemplo de repetições na música <i>Helpless</i> .....	37
Quadro 10: Exemplo da tradução de rap. .....	38
Quadro 11: Exemplo de acento musical na tradução de rap. .....	39
Quadro 12: Exemplo de modalização da fala.....	40
Quadro 13: Exemplo de alteração do ritmo segundo as sugestões de Low.....	41
Quadro 14: Exemplo de alteração do ritmo sem considerar sugestões de Low.....	41
Quadro 15: Exemplo de alteração de Sentido.....	43
Quadro 16: Exemplo de alteração do Ritmo em prol do Sentido.....	44
Quadro 17: Exemplo da questão de nomes.....	45
Quadro 18: Exemplo de reorganização sintática em prol da Naturalidade.....	46
Quadro 19: Exemplo de Sentido acima da Naturalidade.....	47
Quadro 20: Exemplo de Sentido acima do Ritmo.....	48
Quadro 21: Exemplo de alteração da personalidade da personagem Eliza.....	49
Quadro 22: Exemplo de alteração da personalidade da personagem Eliza.....	50
Quadro 23: Exemplo de alteração da personalidade da personagem Eliza.....	50



## INTRODUÇÃO

Atualmente, o teatro musical passa por um período de grande popularidade no Brasil. Há diversas produções, tanto versões nacionais de sucessos da Broadway como obras autorais, na agenda cultural de várias capitais. Em São Paulo, nos dois últimos anos, tivemos montagens brasileiras de *Wicked*, *Rent*, *Os Miseráveis*, *The Rocky Horror Picture Show*, *Homem de La Mancha*, entre outros. Em Brasília, temos alguns institutos de música que produzem essas montagens, como o Empório Cultural, que coordena a ETMB – Escola de Musicais de Brasília, e vem produzindo musicais na capital há uma década, e a *Actus*, que já trouxe *Hairspray*, *Rent*, e *Across the Universe* para os palcos brasilienses.

A encenação desses musicais em outra cultura requer não somente a tradução de um roteiro, mas de músicas também. Afinal, a narrativa, nesse tipo de peça, é estabelecida tanto nos diálogos, quanto nas músicas cantadas pelos atores. Por vezes, os musicais apresentam apenas músicas e pouquíssimas falas, como é o caso de *O Fantasma da Ópera* e *Os Miseráveis*, e a história é quase por completo contada por meio de músicas.

Apesar das numerosas traduções feitas a cada ano de peças de teatro musical do inglês para o português, não há um grande número de pesquisas acerca do assunto nos Estudos da Tradução. De fato, a tradução de músicas, em geral, é um tema que não parece despertar o interesse de muitos pesquisadores da área. A escassez de trabalhos acerca deste tópico não apenas no Brasil, mas no cenário internacional, pode ser explicada, em parte, pelo fato de que não são tradutores profissionais que produzem versões de músicas em outras línguas. Normalmente, esse é um trabalho reservado para cantores, roteiristas, e compositores. Outro motivo poderia ser os grandes obstáculos que aparecem quando decidimos falar da tradução de músicas. Afinal, o texto de chegada é uma tradução, adaptação ou versão<sup>1</sup>?

Dada a relevância cultural do gênero, as suas particularidades, a escassez de trabalhos sobre esse tema e nosso próprio interesse, escolhemos neste trabalho traduzir parte de uma peça de teatro musical. O objetivo geral é contribuir para a discussão sobre a tradução de teatro musical, mais especificamente de suas músicas. Para tal, nos propomos a utilizar a *Pentathlon Approach*, de Peter Low, que visa à produção de músicas cantáveis na língua de chegada. Almejamos testar a validade desse modelo para a língua portuguesa e se realmente, ao segui-lo produziremos músicas cantáveis em português.

---

<sup>1</sup> Denominação usada no meio teatral e musical para se referir a músicas que guardam relação próxima com um texto musical escrito em outra língua.

A peça musical selecionada é *Hamilton: An American Musical* e foi escrita por Lin-Manuel Miranda, um letrista e roteirista já renomado na Broadway. É um musical recente, todo cantado, com apenas com uma cena falada<sup>2</sup>, que estreou em 2015 na Broadway, mas que já caminha para se tornar um cânone do gênero, por ser visto como um musical revolucionário<sup>3</sup>. A peça consegue, com sucesso, misturar tradições do teatro musical e o do Hip-Hop para contar a história de um dos pais fundadores<sup>4</sup> dos Estados Unidos, Alexander Hamilton. Com ingressos esgotados antecipadamente na Broadway e no West End<sup>5</sup>, o musical é muito popular com o público jovem não apenas nos Estados Unidos, mas no mundo todo.

O musical ainda não foi traduzido para nenhuma língua. Logo, este trabalho estaria apresentando uma primeira tentativa de tradução de *Hamilton* para o português. Utilizamos o libreto do musical e uma coletânea de algumas de suas partituras para apresentar propostas de tradução para cinco músicas. Também traduzimos seis textos contidos no libreto que descrevem a produção do musical e explicam, em parte, os eventos históricos que inspiraram a composição das músicas. Considerando restrições temporais, não foi possível trabalhar com uma amostra maior, mas pudemos, com essas cinco músicas propor uma linha de tradução para o musical e colocar à prova a *Pentathlon Approach*.

Cada uma das cinco músicas tem uma versão final que foi gravada para que fosse possível analisar se, ao utilizarmos o modelo de Low, conseguiríamos produzir textos de chegada cantáveis. Uma versão intermediária também foi incluída no trabalho, a fim de melhor explicarmos as estratégias empregadas e os desafios enfrentados.

O trabalho está dividido em dois capítulos: no Capítulo 1, realizamos uma revisão de literatura, e no Capítulo 2 comentamos a tradução tanto dos capítulos selecionados quanto das músicas. Quadros contendo as traduções integrais estão em anexo, assim como um glossário com termos técnicos da área da música e sobre teatro musical que foram utilizados no decorrer do trabalho.

No Capítulo 1, descrevemos, primeiramente, o modelo de teatro musical da Broadway, em Nova York, e como é o teatro musical apresentado aqui no Brasil, em São Paulo. Depois, apresentamos um panorama dos trabalhos nos Estudos de Tradução que tratam da tradução de músicas. Por fim, apresentamos o modelo de Low e mostramos como os versionistas brasileiros trabalham.

---

<sup>2</sup> Essa cena falada foi omitida do libreto do musical.

<sup>3</sup> SOLOMON, Alisa. Revolutionizing the Broadway Musical. *The Nation*, 27 ago. 2015. Disponível em: <https://www.thenation.com/article/how-hamilton-is-revolutionizing-the-broadway-musical/> Acessado em: 17 mai. 2017.

<sup>4</sup> Tradução de “Founding Fathers”, os políticos que assinaram a carta de independência dos Estados Unidos.

<sup>5</sup> West End é o centro teatral de Londres, análogo à Broadway em Nova York.

No Capítulo 2, incluímos uma descrição detalhada da obra parcialmente traduzida, descrevemos as estratégias gerais empregadas no processo tradutório dos capítulos e das músicas selecionadas, e então apresentamos descrições acerca do trabalho realizado em cada música, considerando suas especificidades e particularidades.

Ao final, avaliamos se o modelo de Low é adequado à língua portuguesa, e se esse modelo nos possibilitou gerar traduções que poderiam ser cantadas em uma real montagem de *Hamilton* em português.

## **CAPÍTULO 1: REVISÃO DE LITERATURA**

### **1.1 ENTENDENDO O GÊNERO: TEATRO MUSICAL NA BROADWAY E EM SÃO PAULO**

O teatro musical da Broadway se consagrou nos Estados Unidos em 1920, mas começou a tomar forma duzentos anos antes (HORN; SHEPHERD, 2003, p. 96). É um gênero teatral de difícil definição, mas que, em suma, pode ser definido por suas características principais: é escrito em inglês, intercala fala, músicas e coreografias, possui uma narrativa ou tema central e apresenta tanto temas dramáticos como cômicos (Ibid, p. 95). Produções musicais na Broadway requerem grande investimento e, logo, para que haja retorno financeiro, permanecem em cartaz nos palcos por longas temporadas e precisam atrair público rapidamente (Ibid, p. 95).

Dessa forma, esses espetáculos são altamente comerciais, usam de formas populares de composição musical e performance, têm narrativa ou tema central claros e procuram se manter fieis aos cânones do gênero, a fim de garantir o seu sucesso (Ibid, p. 96). Essa necessidade de vender ingressos para que haja um retorno do investimento e um possível lucro faz com que musicais prezem pelo entendimento do público. Logo, tudo que se passa no palco deve ficar muito claro, o conteúdo das peças devendo ser amplamente acessível. Isso requer que a música, o enredo e os diálogos sejam prontamente compreendidos, e que o público se identifique com os personagens e com as situações nas quais eles se encontram (Ibid, p. 96).

Os cânones do gênero incluem a presença de dois personagens principais que, por mais peculiares possam ser, têm características que os fazem representativos de um “tipo” com o qual o público possa se identificar rapidamente (Ibid, p. 102). Esses personagens são apresentados ao início da peça em uma cena que estabelece uma diferença de personalidade ou de ideias entre eles, que se torna um conflito que o público quer ver ser resolvido (Ibid, p. 102). A narrativa e o desenvolvimento dos personagens são movidos por esse conflito e logo, os musicais, além de entreter, devem tratar sobre algum tema específico (Ibid, p. 102).

A resolução desse conflito espelha os valores sociais vigentes da época (Ibid, , p. 103). Por exemplo, em épocas em que a sociedade era mais conservadora e com valores patriarcais mais enraizados, esses personagens principais eram em geral um casal e a resolução do

conflito era o casamento (Ibid, p. 103). O conflito, no entanto, não é suficiente para atrair o público, o que leva ao desenvolvimento de um enredo secundário cômico (Ibid, p. 103).

Não há espaço para um enredo mais complexo, considerando os números de dança, as músicas e o conflito a ser resolvido; logo, a história deve ser simples (Ibid, p. 103). A ação em geral, dada a falta de diálogos e o enfoque em cenas de dança e canto, se desenvolve em ritmo acelerado e a história deve avançar um pouco a cada cena (Ibid, p. 103). Em relação à divisão, musicais são compostos de dois atos, o primeiro dura cerca do dobro do segundo ato (Ibid, p. 103).

A música deve ajudar na progressão do roteiro, e por isso há um equilíbrio entre diálogo e números musicais para que as músicas não atrapalhem a narrativa (Ibid, p. 104). As músicas devem ainda, em sua composição, refletir a história sendo narrada – um musical no faroeste, por exemplo, deve apresentar melodias que espelhem esse ambiente (Ibid, p. 104). A música dos musicais é influenciada por uma série de gêneros como a ópera, o *jazz*, música clássica, o *folk*, e outros gêneros históricos que casem com a temática do musical (Ibid, p. 104).

Quando musicais da Broadway são levados a outras culturas, o roteiro e as músicas são integralmente traduzidos. Afinal, é característica essencial do gênero que tudo seja compreendido facilmente pela audiência para que ela possa de fato aproveitar a obra e se identificar com os personagens principais. Musicais da Broadway são levados a diversos países, como a Alemanha, a França, Suíça, Espanha e Brasil.

No Brasil, no final do século XIX, temos o início do teatro musical brasileiro, com o Teatro de Revista, que revisava com canto, dança e atuação, os acontecimentos do ano anterior, em espetáculos satíricos (LIMA FILHO; BIEGING, 2015, p. 7). Eventualmente, essa forma de teatro perdeu a vez e o teatro musical voltou ao Brasil na década de 1960 com um padrão completamente importado da Broadway (Ibid, p. 7-8). Pouco depois, os musicais perderam a força no Brasil, ressurgindo na década de 1990 e novamente nos anos 2000.

Desde então, o teatro musical tem vivido no Brasil um período de alta atividade. De acordo com Lima Filho e Bieging, hoje, a maioria dessas produções que vêm ao Brasil, e majoritariamente para São Paulo, que é considerada a Broadway brasileira, mantêm a essência do espetáculo original, e os textos são traduzidos da forma “mais atrativa e compreensível para o cotidiano do brasileiro (...)” (Ibid, p. 1).

É importante notar que mesmo com as produtoras buscando tornar o produto o mais compreensível possível para os brasileiros, ainda há um grau significativo de estrangeirização presente nas produções vistas em São Paulo. Isso é particularmente apontado em um artigo,

que após deu origem a um livro, chamado *A Broadway Não é Aqui* de Gerson Esteves (2013). De acordo com Esteves, peças da Broadway e o seu modelo são importados para o Brasil sem considerar as particularidades de voz e habilidades artísticas dos artistas brasileiros, ou mesmo a cultura musical do país e seus ritmos específicos (ESTEVES, 2013, p. 13). O local onde a peça ocorre em geral é mantido, quase nunca transplantado para o Brasil, os nomes próprios são mantidos, não importa o estranhamento que causem, e tenta-se manter – quando o orçamento permite – o mesmo padrão de figurinos e cenários.

## 1.2 TRADUÇÃO DE MÚSICAS E MUSICAIS

O interesse sobre tradução de músicas no âmbito dos Estudos de Tradução vem crescendo nos últimos anos. Ainda que no começo o foco tenha sido a tradução de óperas, há outros gêneros musicais que vêm sendo abordados nas discussões (DESBLANCHE, 2017, p. 216). Há uma edição especial do *The Translator*, de 2008 – o volume 14, número 2 – e ao menos dois livros que desenvolvem o tema: *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*, de 2005, organizado por Dinda L. Gorfée e *Music, Text and Translation*, de 2013, organizado por Helen Julia Minors.

Vários aspectos sobre a tradução de músicas são abordados nessas publicações. No volume 14, número 2 do *The Translator*, uma edição especial à qual tivemos acesso, há artigos sobre a tradução de óperas (CLÜVER, 2008), músicas de rock (MCMICHAEL, 2008), cantigas<sup>6</sup> (ÖNER, 2008) e musicais (MATEO, 2008).

Além de Peter Low, escolhido para este trabalho, temos outros pesquisadores que tratam da prática de traduções de músicas para a performance, ou seja, traduções que sejam cantáveis, como Apter e Herman. Estes são dois renomados tradutores de ópera que usam de sua experiência de mais de 22 anos de carreira para discutir a tradução cantável de ópera em vários artigos publicados ao longo de mais de uma década e em um livro, publicado em 2016, chamado *Translating for Singing* (DESBLANCHE, 2017, p. 216).

Outro importante nome na tradução de músicas cantáveis é Johan Franzon. Em seu artigo *Choices in Song Translation*, ele nos apresenta cinco diferentes decisões que um tradutor pode tomar frente a uma música: ele pode escolher não traduzir; traduzir a letra sem considerar a música; escrever letras novas, sem relação com o original; traduzir a letra e

---

<sup>6</sup> No original: “folk songs”.



adaptar a música a letras; ou adaptar a tradução da letras à música original (FRANZON, 2014, p. 376). Todas essas, de acordo com ele, são decisões tradutórias possíveis.

Para as três últimas opções, a música deve ser cantável, ou seja, ser bem adequada para seu dado *skopos*<sup>7</sup> (Ibid, p. 375). Para que uma tradução de música seja cantável, ela deve: estar adequada em sua prosódia<sup>8</sup>, respeitando a melodia da música; estar adequada em sua “poética”, ou seja, conter letras que possam atrair o público e tenham um efeito poético; e refletir a música semanticamente (Ibid, p. 390). De acordo com ele, a adequação prosódica é o critério mais básico, a adequação poética é a segunda mais importante e a terceira é a adequação reflexo-semântica (Ibid, p. 391).

Nos Estudos de Tradução no Brasil, encontramos trabalhos de conclusão de curso e algumas teses em que traduções de músicas foram analisadas. Em artigo publicado em 2013 no volume 12 da revista *TradTerm*, Lucas Khalil trata, resumidamente, de questões que ele abordou em sua dissertação de mestrado. A dissertação tinha como objetivo analisar adaptações de músicas anglófonas para português, especificamente músicas de rock em inglês, que tiveram versões brasileiras nos gêneros sertanejo e “brega” (KHALIL, 2013, p. 239). Ele focou nessa alteração estilística, e também na discussão do limite nebuloso entre tradução e adaptação.

Thaís Passos Marçal Sarmiento defendeu sua dissertação na USP sobre as versões realizadas por Chico Buarque de músicas da Nova Trova Cubana. Sarmiento (2016) traça comparações entre poesia e música, questões de hierarquia entre música e letras de músicas, mencionando Low e a teoria de *skopos* para a tradução de músicas. Ela combina o modelo de Low com as treze modalidades de tradução propostas por Francis Henrik Aubert<sup>9</sup> para realizar suas análises.

Publicações que falem sobre a tradução de musicais em si são ainda mais raras nos Estudos da Tradução. Os poucos artigos encontrados sobre o assunto analisavam traduções já feitas e não propunham um modelo prático, específico para a tradução de musicais.

Marta Mateo, por exemplo, escreveu um artigo sobre a montagem de musicais americanos na Espanha. Ela compara a tradução de musicais e a tradução de ópera, apontando que nas óperas, prefere-se o uso de legendas projetadas acima do palco, enquanto que em musicais prefere-se a tradução cantável da obra (MATEO, 2008, p. 320). Essa diferença, de

---

<sup>7</sup> *Skopos* é o propósito do texto de chegada. De acordo com a Teoria de Skopos, todos os textos servem propósitos comunicativos específicos, e a tradução deve então se pautar pela função do texto traduzido na cultura de chegada (JENSEN, 2009, p. 15).

<sup>8</sup> Prosódia seria a correta pronúncia das palavras, considerando sua sílaba tônica.

<sup>9</sup> Essas modalidades são: omissão, transcrição, empréstimo, decalque, tradução literal, transposição, explicitação, modulação, adaptação, tradução intersemiótica, erro, correção e acréscimo (SARMENTO, 2016, p. 52, 53).

acordo com ela, é resultado de fatores sociais, históricos, ideológicos e econômicos (Ibid, p. 321). O seu artigo é um estudo histórico acerca das traduções de musicais na Espanha, que busca entender quais são, em linhas gerais, as políticas que levam certos musicais a serem escolhidos em detrimento de outros. Ela não se propõe a analisar as traduções feitas para as montagens espanholas, optando por uma perspectiva mais historiográfica.

Há ainda a tese de Johanna Åkerström, que analisa a tradução de doze músicas dos musicais *Chess*, *Mamma Mia!* e *Kristina från Duvemåla* para o sueco, observando o número de palavras, sílabas, a tradução literal de trechos, adições, omissões, metáforas, reorganizações textuais, paráfrases e a inclusão de palavras em inglês nas traduções (ÅKERSTRÖM, 2009). Ela, diferente de quase todos os outros pesquisadores encontrados na pesquisa, não vê esse ato tradutório como tradução, e propõe o uso de termos como “*organização textual*” e “*interpretação*”, por ela basear seu conceito de tradução na busca pela equivalência (Ibid, p. 29).

Franzon escreveu em 2009 uma tese de doutorado em que analisou a tradução do mesmo musical, *My Fair Lady*, em três línguas diferentes: sueco, norueguês e dinamarquês (Ibid, p. 9). Escrita em sueco, foi por meio do trabalho de Åkerström que tivemos acesso a ela. Franzon analisou estas três traduções com base em desvios semânticos, como paráfrases, adições e traduções literais (Idem). A conclusão final de Franzon foi de que nas traduções analisadas há uma grande tendência de reorganização semântica e adições, mas que os desvios de sentido observados nos textos de chegada não são grandes falhas se as expectativas do público forem atendidas (Idem).

Foram dois os trabalhos encontrados que propuseram traduções cantáveis de músicas de teatro musical. Um foi realizado por uma aluna de graduação da Universidade de Brasília, e outro por uma aluna de mestrado da Universidade de Utrecht.

A dissertação de mestrado de Willeke Coenraats, apresentada na Universidade de Utrecht, apresenta a tradução de três músicas do musical *Starlight Express* para o neerlandês e uma análise de músicas de musicais da Broadway traduzidos por três tradutores distintos para a mesma língua. Na sua dissertação, a pesquisadora utiliza o modelo da *Pentathlon Approach* não só como base para o ato tradutório, mas para analisar o trabalho de outros tradutores. A conclusão por ela tirada de todo esse exercício é que o tradutor deve moldar suas estratégias para cada música traduzida, considerando suas especificidades (COENRAATS, 2007, p. 86). Enquanto em algumas músicas Coenraats sentiu a necessidade maior da inclusão das rimas, em outras, a rima foi o critério de menor importância durante a tradução. Para ela, essa

flexibilização entre diversos critérios a serem considerados nesse ato tradutório atípico é essencial para que se consiga um bom resultado no texto de chegada.

Iana Maria Andrade da Mata traduziu cinco músicas de *Funny Girl*<sup>10</sup> para seu trabalho de conclusão de curso na Universidade de Brasília. O trabalho foi orientado por Alessandra Ramos e co-orientado por Mark Ridd, professores do Departamento de Línguas Estrangeiras. Mata discute as diferenças entre tradução de dramaturgia e tradução literária, descreve algumas teorias sobre a tradução de músicas e tenta responder à questão: após a tradução das músicas, temos uma tradução ou adaptação?

Para se referir à tradução de prosa, Mata se baseia em Paulo Henriques Britto. Britto (2012) afirma que texto literário é aquele em que a ênfase recai sobre o próprio texto. Por isso, a tradução desses textos não deve considerar apenas o conteúdo, mas questões de estilo.

Mata ainda menciona as diferenças apontadas por Britto nos diálogos contidos em literatura de língua inglesa e portuguesa. Na primeira, há uma inclusão de mais marcas de oralidades do que é comum na literatura brasileira, o que, para a tradução, é um problema (MATA, 2014, p. 16). Na tradução de literatura em língua inglesa para a portuguesa, então, nota-se uma mudança de registro nos diálogos, e a informalidade contida no texto-fonte, muitas vezes é apagada no texto de chegada, o que leva a falas menos verossímeis nas traduções brasileiras.

Como o texto literário é produzido apenas para a leitura, e o público brasileiro já está acostumado com o registro mais formal nos diálogos na prosa, a falta de verossimilhança é aceitável. Na tradução de teatro, no entanto, é essencial que o diálogo seja crível para que o público consiga se identificar com os personagens, um aspecto essencial para que uma peça venha a ter sucesso (Ibid, p. 17).

Além disso, Mata destaca que, enquanto na tradução de prosa o tradutor é a ponte entre o texto-fonte e o leitor é quem determina o projeto de tradução, na tradução de dramaturgia esse processo recebe a influência de outros indivíduos: o diretor, o ator, e técnicos responsáveis pela luz, figurinos e outros aspectos cênicos (Ibid, p. 18-19). O projeto do tradutor de prosa é o que pauta as escolhas de tradução, mas o tradutor de teatro deverá seguir o projeto do diretor (Ibid, p. 19).

Após estabelecer essa importante distinção, Mata adentra nas questões de tradução de música, mencionando Low brevemente, mas baseando o seu processo tradutório mais nos conselhos de um versionista brasileiro, Rafael Oliveira. Uma das questões centrais que ela

---

<sup>10</sup> Musical que estreou na Broadway em 1963 e conta a história de vida da atriz Fanny Brice. O musical já teve várias reprises ao longo dos anos.

explora é a diferença entre adaptação e tradução, e em qual campo a tradução de músicas se encaixa. Adaptação muitas vezes é um termo usado de forma pejorativa, em oposição à tradução, quando fala-se de um texto de chegada muito distante do texto-fonte (MATA, 2014, p. 27). Apesar disso, Mata acredita que a escolha entre adaptar e traduzir para musicais (se aproximar ou se distanciar do texto-fonte) depende do público-alvo e do objetivo da direção da peça a ser traduzida (Ibid, p. 27).

Ao final, Mata conclui que as suas versões aproximadas – mais próximas do sentido do texto-fonte – são traduções, enquanto que as traduções livres – nas quais fez alterações a seu gosto – são adaptações (Ibid, p. 34).

### 1.3 PENTATHLON APPROACH DE PETER LOW

Peter Low oferece uma visão mais prática em relação à tradução de músicas. Ele desenvolveu um modelo, chamado *Pentathlon Approach* para a tradução de músicas, visando gerar um texto de chegada cantável, ou seja, que respeite as restrições impostas pela música, não sendo somente uma tradução a ser lida, mas sim cantada. Suas sugestões são baseadas no Pentatlo Olímpico em que os atletas competem em cinco eventos diferentes e, por seu score se basear em seu desempenho em todas as categorias, optam por chegar em segundo ou terceiro lugar em alguns eventos, a fim de ter uma boa nota total (LOW, 2003, p. 92). O tradutor, de acordo com ele, deve seguir essa linha de raciocínio para conseguir completar uma tradução de música e deve ter cinco critérios em mente: *Singability* (“Cantabilidade”), Sentido, Naturalidade, Rima e Ritmo (Ibid, p. 92). Na visão de Low, isso forneceria ao tradutor liberdade o bastante para ter um bom desempenho geral sem se sentir excessivamente preso a um critério ou outro. No entanto, ele apresenta seus critérios em uma hierarquia, apontando quais considera mais significativos.

*Singability* é o critério mais importante para Low. É análogo à *Performability* para peças de teatros que são traduzidas para serem montadas e não somente para serem lidas (Ibid, p. 93). O principal é que a tradução seja possível de ser cantada em um palco com sinceridade, levando em conta as sílabas tônicas e átonas da música original, questões de dicção (não deixar a tradução virar um trava-língua), vogais longas e curtas (em notas longas, vogais curtas devem ser evitadas) e palavras que ocupam posição de destaque no texto original por caírem nas notas tônicas, notas agudas ou ainda longas (Ibid, p. 93-94). Essas palavras “destacadas” pelo compositor devem ser consideradas como peça-chave da

composição e, preferencialmente, serem substituídas por algum equivalente (próximo ou não) na língua de chegada, no mesmo lugar na melodia (Ibid, p. 94).

Low considera que isso é mais importante para certos tipos de composições. Caso a música apresente melodias variadas para cada verso (*through-composed*), é necessário que se use equivalentes dos textos originais em posições similares (LOW, 2003, p. 94). No entanto, caso tenha um método de composição mais similar a músicas populares, com uma melodia mais repetitiva e com refrãos, como é o caso de músicas de musicais, não é imperativo que haja a substituição dessas palavras-chave por equivalentes na língua de chegada (LOW, 2003, p. 94).

A questão de vogais longas e curtas parece ser válida em maior grau para a língua inglesa. Ele dá como exemplos o uso de palavras como “*little*” e “*the*” em notas longas, que cabem melhor em notas curtas, de menor duração, por terem vogais “curtas”, ou seja, que são enunciadas com menor duração na fala (Ibid, p. 93). Importante pontuar que essa diferença na duração de uma vogal é essencial na distinção de algumas palavras como “*ship*” e “*sheep*”. Esse ponto, em particular, em nossa opinião, não é uma dificuldade encontrada no português, já que conseguimos esticar as vogais em português no canto, sem que haja mudança de significado, ou sem causar um estranhamento tão grande quanto cantar “*the*” em uma nota muito longa.

Por fim, Low também afirma que a *Singability* ainda está relacionada com o padrão de sílabas tônicas e átonas encontrada na música original, ou seja, com o ritmo (Ibid, p. 93). Ritmo também é uma das cinco categorias e será descrita nessa subseção.

O segundo critério descrito por Low é o Sentido. Low pontua que as grandes restrições presentes em uma música pedem que maiores “liberdades” sejam tomadas em relação aos significados encontrados no original (Ibid, p. 94). De fato, aqui Low se refere à recriação do sentido do texto-fonte de forma mais geral, e assim sinônimos próximos ou não tão próximos podem ser utilizados (Ibid, p. 94). A única ocasião em o sentido não será importante no ato tradutório é quando estivermos traduzindo uma música “sem sentido”, ou seja, músicas que não possuem conteúdo substancial, gerando entretenimento por meio de jogo de palavras e refrãos contendo sílabas que nada comunicam – como *Da Ba Dee*, por exemplo (Ibid, p. 94).

Em seguida temos a Naturalidade, que compreende questões como ordem das palavras e registro e é essencial, pois músicas precisam ser compreendidas instantaneamente pelo público (Ibid., p. 95). Se a tradução soar estranha para o ouvinte, talvez ele não consiga compreendê-la ao ouvir a música pela primeira vez ou tenha que se esforçar mais para

entender a mensagem pretendida. A linguagem deve ser a mais simplificada possível, e deve-se evitar linguagem truncada ou ainda o “tradutês”, ou seja, traduções muito literais que causam estranhamento no público do texto de chegada (Ibid, p. 95). Dessa forma, tudo aquilo que poderá causar dificuldade de entendimento para o ouvinte deve ser evitado.

Rimas para Low não são essenciais podendo ser completamente ignoradas. Ele defende uma maior liberdade aqui, afirmando que o tradutor não precisa seguir estritamente o esquema de rimas, elas não precisam ser perfeitas, ou ser tão numerosas quanto aquelas encontradas no texto original (Ibid, p. 96). O tradutor deve se sentir a vontade para incluir as rimas, perfeitas ou imperfeitas<sup>11</sup>, mas também para omiti-las em prol de outros critérios que julgar mais importantes, como Sentido e *Singability*.

Ter o mesmo Ritmo que o texto-fonte na tradução é, para Low, apenas algo a almejar, mas, assim como manter o esquema de rimas, não é essencial. Omissões e adições de sílabas podem ocorrer, mas com certo cuidado, para que não haja alteração melódica (LOW, 2003, p. 97). Preferencialmente, essas alterações rítmicas devem estar em um recitativo, que é mais próximo à fala e nos permite mais alterações (Ibid, p. 97). Para Low, a fim de manter a melodia, devemos sempre tentar adicionar sílabas em melismas (sílabas que são cantadas em mais de uma nota seguida) e omitir sílabas em caso de notas repetidas (Ibid, p. 97).

Low também lembra que a métrica poética e a métrica em uma música diferem. Para músicas, sílabas tônicas e átonas são importantes para a questão de ritmo, assim como notas longas e notas curtas (Ibid, p. 98).

No mais, Low sugere que, antes de iniciar a tradução, identifiquem-se as partes mais importantes da música, o refrão ou outras partes em que há repetição, e que depois se comece a traduzir pelas partes mais fáceis, deixando as mais difíceis para o final (Ibid, p. 98). Afirma ainda que decisões acerca da estratégia de tradução e a aplicação do modelo variam de música para música (Ibid, p. 99).

#### **1.4 TRADUÇÃO, ADAPTAÇÃO, TEXTO SUBSTITUTO**

Nota-se que Low considera que o resultado do ato tradutório por ele proposto é uma tradução. Franzon também pensa o mesmo em relação a seu modelo, assim como Apter e Herman. Nenhum desses pesquisadores fala de adaptações de músicas.

---

<sup>11</sup> Rimas perfeitas são aquelas em que há perfeita identidade nos sons tanto nas vogais quanto nas consoantes – amor/clamor – enquanto que rimas imperfeitas são aquelas em que há apenas identidade parcial, seja nas vogais (rimas toantes) – fê/pê– ou nas consoantes (rimas aliterantes) – mata/medo.

Susam-Sarajeva, organizadora da edição especial do *The Translator* de 2008, acredita que em músicas não-canônicas, como cantigas populares, é impossível e indesejável estabelecer limites rígidos entre tradução e adaptação (SUSAM-SARAJEVA, 2008, p. 189). Assim, de acordo com a autora, textos de chegada que poderiam ser considerados adaptações teriam seu espaço nos Estudos de Tradução.

Essa visão não é compartilhada por Low, Apter e Herman e Franzon. Todos creem ser necessário ao menos mencionar que há uma distinção entre tradução e adaptação de músicas. Apter e Herman, em seu livro *Translating for Singing*, dedicam um capítulo todo para tratar desta questão (DESBLANCHE, 2017, p. 216). Infelizmente, não temos acesso ao livro completo para saber o que eles têm a dizer sobre o assunto.

Franzon (2008, p. 376) defende que uma música poderá ser considerada uma tradução se for uma segunda versão de uma música e se preservar características essenciais ou da música, ou da letra, sendo cantável ou não. O fato de que ele diz que ela “poderá” ser considerada uma tradução, demonstra que há outras possibilidades, mas ele não estabelece de forma clara o que faz uma música ser considerada tradução e não uma adaptação.

Low escreveu um artigo sobre esse assunto, intencionando estabelecer uma distinção entre uma tradução, uma adaptação e um texto substituto. No entanto, a delimitação que ele propõe é extremamente vaga. Ele admite que maiores “liberdades” são tomadas quando se traduz uma música para ser cantada, mas que há certos limites a serem respeitados (LOW, 2013, p. 230). Para ele, é adaptação quando o tradutor inclui sentidos que não estão no texto-fonte, quando há a alteração de contexto cultural, mudança de nomes, uso de metáforas e alteração no comprimento textual (Ibid, p. 230). Há ainda o texto substituto, em que uma letra nova é criada para uma música pré-existente (Ibid, p. 231)

A diferença, para Low, entre tradução, adaptação e texto substituto se baseia no Sentido do texto-fonte. Se, mesmo com as restrições que a música impõe, o Sentido do texto-fonte for preservado, com o mínimo de alterações, é uma tradução. Se há alterações maiores e deliberadas de sentido, é uma adaptação. Se há alteração total de sentido, é um texto substituto.

Por mais que ele tente estabelecer uma distinção clara entre tradução e adaptação, é difícil dizer o que para ele seriam alterações mínimas e o que seriam alterações grandes o suficiente para ele considerar uma música uma adaptação.

Esta é uma discussão extremamente complexa, que não poderíamos de forma alguma deixar de mencionar. Entretanto, por questões metodológicas, considerando as nossas

restrições temporais e o objetivo do presente trabalho, decidimos não nos aprofundar nessa problemática.

Assim, mesmo com a consciência da difícil distinção entre tradução e adaptação, iremos, durante todo o trabalho falar em “tradução”, em linha com o que fez Sarmiento (2008) em sua dissertação de mestrado. Ela optou por falar em tradução considerando outros atos tradutórios que possuem grandes restrições (como a tradução de poesia, a legendagem e dublagem), que são consideradas, no geral, traduções nos Estudos da Tradução (SARMENTO, 2016, p. 31).

### **1.5 OS VERSIONISTAS DE MUSICAIS – EM SÃO PAULO E BRASÍLIA**

As traduções dos roteiros de musicais e suas músicas raramente são feitas por tradutores, mas por profissionais da área (atores, roteiristas, entre outros), chamados no mundo do teatro de versionistas. Em São Paulo, temos como versionista de renome Claudio Botelho. Em uma entrevista para *Tradução & Comunicação – Revista Brasileira de Tradutores*, ele afirmou que mais do que saber a língua-fonte, o versionista é um poeta e um compositor que passa o sentido do texto original para a língua de chegada (MEINBERG, 2013, p. 144).

Os pontos que ele aponta como principais no ato tradutório são: a inclusão de todas as sílabas do texto original, a correta prosódia do português e a inclusão na tradução do mesmo esquema de rimas do texto original (MEINBERG, 2013, p. 145). No mais, deve-se manter o sentido do texto-fonte, mas de forma que seja compreensível ao ouvinte (Ibid, p. 145). Ele ainda afirma privilegiar sempre a música e não a letra (Ibid, p. 145). Por fim, outra afirmativa interessante por parte do versionista é a de que nem sempre o gramaticalmente correto funciona em uma música, o que denota que ele se preocupa com a “naturalidade” da fala, mesmo no canto (Ibid, p. 146-147).

Em Brasília, temos a figura de Rafael de Oliveira, que elabora as versões das músicas para a maioria das escolas de musicais da cidade. Como observado por Mata, o foco dado por ele acaba sendo maior na melodia e nas rimas do que propriamente no sentido apresentado na música original (MATA, 2014, p. 12-13), algo bem similar ao dito por Claudio Botelho.

Com esses dois exemplos, podemos traçar uma espécie de perfil do versionista brasileiro de musicais. Aqui, temos como a tradução de musicais é realmente praticada atualmente no país: realizada por profissionais do ramo teatral com conhecimento de inglês



que dão grande importância ao esquema de rimas e à música, preferindo sacrificar o sentido do que esses outros dois aspectos. Aparentemente, segue-se uma ideia mais rígida do que o que é defendido por Peter Low.

## 1.6 TRADUÇÃO DE RAP

Considerando que em uma das músicas traduzidas há uma estrofe de rap, procuramos um texto que pudesse nos nortear na tradução desse gênero musical, que está entre o canto e a fala. Encontramos um artigo escrito por Emanuele Risso (2016), que trata da tradução do Hip-Hop e analisa as traduções do gênero vistas na dublagem e legendagem.

O Hip-Hop é um gênero que nasceu nos Estados Unidos na década de 1970 como um movimento artístico que promovia a não-violência entre afrodescendentes, mas cujo conteúdo acabou por se alterar com o passar dos anos (RISSO, 2016, p. 1). O gênero usa a técnica vocal chamada rap, que está entre o canto e a fala e é popular a nível internacional (Ibid, p. 1, 2).

Risso aproxima rap e poesia, afirmando que ambos posam a seguinte questão ao tradutor: deve-se manter o conteúdo ou forma? (Ibid, p. 11) Ela também comenta que, de acordo com Adam Bradley, escritor do livro *Book of Rhymes – The Poetics of Hip-Hop*<sup>12</sup>, poesia e rap têm muito em comum em questões de métrica e rima, mas que pode-se dizer que a rima têm um papel ainda mais essencial no rap (Ibid, p. 11).

De acordo com Risso, considerando a importância da rima para o Hip-Hop, a tradução de músicas do gênero deve ter como objetivo um texto traduzido rimado (Ibid, p. 11). Neste ponto, Risso se contrapõe a Low na questão das rimas, pois para ela é essencial que as rimas estejam presentes no texto de chegada na tradução de rap (Ibid, p. 27).

Outra questão apontada por Risso é que um mesmo ritmo pode comportar *flows* diferentes. *Flow* seria a cadência de fala de um determinado rapper, por mais que a batida imponha os acentos, o ritmo é mais flexível para um rapper (Ibid, p. 12). Risso conclui que o rap na outra língua não precisa seguir a mesma cadência de fala do texto original (*flow*), já que é mais próximo da fala do que outros estilos musicais (Ibid, p. 26). Sendo assim, a tradução de rap daria ao tradutor ainda mais liberdade em relação ao ritmo.

## 1.7 BRITTO E MARCAS DE ORALIDADE

---

<sup>12</sup> BRADLEY, Adam. *Book of rhymes: The poetics of hip hop*. Nova York: Basic Books, 2009.

Assim como Mata, decidimos utilizar o livro de Paulo Henriques Britto, *A Tradução Literária*, em nosso trabalho. Essa decisão parte do princípio de que, apesar de estarmos traduzindo músicas, as músicas no teatro musical podem ser consideradas um tipo de diálogo na peça. Como escrito no trabalho de Mata, a tradução de dramaturgia requer que haja o maior grau possível de verossimilhança nos diálogos de uma peça para que o público se identifique com os personagens. Isso é um fator essencial para o teatro musical também, como mencionado na subseção 1.1. Além disso, as músicas específicas por nós escolhidas apresentam um alto grau de informalidade e coloquialismos aos quais nós devemos nos atentar.

Como mencionado na página 18, Britto aponta a diferença entre o registro dos diálogos em inglês e em português. Ele sugere que haja a inclusão de certas marcas de oralidade para que o diálogo seja verossímil na nossa língua. Entre elas estão o uso de “pra”, e “né”, “tá”, que seriam marcas fonéticas (BRITTO, 2012, p. 92). Ele menciona também marcas morfossintáticas como “xingou ele” – o uso do pronome reto em posição de objeto – e “me disse” – usar o pronome átono em início de orações (Ibid, p. 92). Ele também aponta como marca de oralidade o uso redundante do sujeito (Ibid, p. 88).

Britto alerta que o uso de marcas de oralidade deve ser bem medido pelo tradutor, pois o escritor goza de mais liberdade que um tradutor, e o público brasileiro não está acostumado a ver muitas marcas de oralidade nos diálogos (Ibid, p. 89). Elas devem atingir o propósito de criar a verossimilhança, mas não gerar estranhamento desnecessário nos leitores (Ibid, p. 90).

## CAPÍTULO 2 – RELATÓRIO

### 2.1 ENTENDENDO O MUSICAL HAMILTON

*Hamilton: An American Revolution* é o musical sobre a vida de Alexander Hamilton, um dos pais fundadores dos Estados Unidos. O musical conta como um órfão, bastardo, nascido no Caribe conseguiu deixar a sua marca na história. A peça começa em 1776, quando Hamilton chega a Nova York para estudar na universidade, passa pelas batalhas da Revolução Americana, seu casamento, seu possível caso com sua cunhada Angélica, seu caso confirmado com Maria Reynolds, a morte de seu filho e termina em 1804, quando Hamilton morre em um duelo que travou com Aaron Burr.

O musical escrito por Lin-Manuel Miranda é baseado na biografia escrita por Ron Chernow<sup>13</sup> e estreou na Broadway em 2015. O autor é descrito por muitos como revolucionário, pois usou hip-hop e um elenco quase em sua maioria composto por negros e latinos para contar a história de vida de um pai fundador americano e, conseqüentemente, falar sobre o nascimento dos Estados-Unidos. Ainda que o hip-hop já tenha aparecido em outro musical de Miranda (*In the Heights – Nas Alturas*, no Brasil), este é o primeiro musical que substituiu o diálogo não só por músicas, mas por rap. No entanto, o musical não ignora o cânone da *Broadway* por completo: há a inclusão de gêneros musicais tradicionais (como o *jazz* e baladas) e a fórmula do conflito entre dois personagens é mantida com a relação contenciosa entre Burr e Hamilton.

*Hamilton* recebeu onze *Tony Awards* (cerimônia de premiação para peças teatrais, nos Estados Unidos), incluindo o de melhor musical, melhor iluminação e melhor ator em um musical. Atualmente, é muito popular, não somente nos Estados Unidos, mas internacionalmente, tendo fãs de todas as nacionalidades, incluindo brasileiros.

O musical é dividido em dois atos, com 48 músicas e uma cena falada, que foi omitida do libreto publicado e utilizado nesse trabalho. Dessa forma, mais de 90% da história é contada por meio dessas músicas, a maioria contendo longas sequências de rap. O primeiro ato apresenta os principais eventos da vida Hamilton, desde que chega a Nova York para estudar até o fim da Revolução Americana. O segundo ato nos mostra sua vida política de Alexander, o escândalo Reynolds e sua morte em 1804.

---

<sup>13</sup> CHERNOW, Ron. **Alexander Hamilton**. Londres: Head of Zeus Ltd, 2016.

## 2.2 O ATO TRADUTÓRIO

Esta subseção discute a tradução, primeiramente, dos capítulos do libreto e, depois, das músicas. Fizemos um comentário geral da tradução dos capítulos e das estratégias por nós empregadas. Depois, apresentamos um comentário geral da tradução das músicas, apontando como utilizamos o modelo de Low, as considerações de Risso e de Britto para alcançar o melhor resultado possível. Em seguida, detalhamos o processo tradutório de cada música explicando nossas decisões tradutórias.

Como um dos objetivos deste trabalho é testar o modelo de Low, aplicando-o a músicas de uma peça de teatro musical, as explicações sobre o ato tradutório das músicas serão mais detalhadas.

### 2.2.1 TRADUÇÃO DOS CAPÍTULOS

Além das músicas, nos propusemos a traduzir seis capítulos contidos no libreto do musical, escritos por Jeremy McCarter, que exploram tanto os eventos específicos da vida de Hamilton e de outros personagens que inspiraram as músicas, quanto elementos técnicos do musical em si, como a iluminação, o figurino e inspirações musicais.

Acreditamos que esses textos possibilitam uma melhor compreensão da história contada pelo musical e oferecem informações-chave acerca da montagem do espetáculo. É um material valioso, que em muito ajudaria nas decisões de uma possível montagem brasileira do espetáculo.

O livro foi escrito para os fãs do musical que se interessem mais pela cultura do teatro musical em geral e por seu centro de produção, a *Broadway*, para adquirir o produto. Logo, os capítulos contêm terminologia específica acerca desse gênero teatral, e fazem constante referência a elementos da cultura teatral americana como um todo.

A tradução foi feita pensando em fãs brasileiros do musical e em possíveis grupos interessados em trazer o musical para o Brasil. Tendo em mente o provável conhecimento prévio do nosso público-alvo, não sentimos ser necessário incluir na tradução explicações acerca de termos que consideramos ser de conhecimento geral de fãs de teatro musical<sup>14</sup>, mas

---

<sup>14</sup> Entretanto, sabemos que nem todos os leitores deste trabalho saberão o significado destes termos, e criamos um glossário, que se encontra no Apêndice A (p. 58).

construímos um glossário para que leitores deste trabalho que não tenham muito conhecimento sobre o teatro musical tenham uma compreensão plena das traduções.

Para algumas das referências incluídas nos capítulos, no entanto, sentimos a necessidade de explicitação, ou seja, de fazer com que informações implícitas do texto-fonte se tornassem explícitas no texto de chegada (SARMENTO, 2016, p. 53).

Quadro 1: Exemplo de explicitação no capítulo introdutório

Original	Tradução
In the summer of 2011, after I'd left the magazine business and joined the <b>artistic staff of the Public Theater</b> , my boss, Oskar Eustis, asked me to propose some artists and projects.	No verão de 2011, quando já tinha migrado das revistas para me juntar ao <b>departamento de arte do <i>The Public Theater</i> – teatro Off-Broadway</b> – meu chefe, Oskar Eustis, me pediu para sugerir alguns artistas e projetos.

No Quadro 1, temos um trecho em que se fala do *The Public Theater*, um teatro *Off-Broadway* nos Estados Unidos. Imaginamos que um leitor norte-americano, ainda que não conheça o teatro mencionado ou seu trabalho, ao menos saiba que o teatro não é um dos teatros da Broadway. Dessa forma, adicionamos essa informação na nossa tradução. Acreditamos que a inclusão do termo *Off-Broadway* não demanda, para o nosso público-alvo, uma explicação. Fãs de musical, em geral, sabem a diferença entre produções *Off-Broadway* e *Broadway*.

O autor se refere ao *The Public Theater* várias vezes durante o texto, inclusive para falar que a estreia *Off-Broadway* do musical ocorreu neste teatro, assim como todos os ensaios e *workshops* iniciais. A fim de deixar claro que essa foi a temporada de “teste” do musical, antes de ele conseguir os palcos da *Broadway*, que possui maior status, consideramos pertinente a inclusão dessa informação.

Quadro 2: Exemplo de explicitação do referencial histórico no capítulo introdutório

Original	Tradução
There's also the revolution of the show itself: a musical that changes the way that Broadway sounds, that alters who gets to tell the story of <b>our founding, that lets us</b>	Há ainda a revolução da peça em si: um musical que transforma o som da Broadway e muda os narradores da história do <b>nascimento dos Estados Unidos, que</b>

<b>glimpse the new, more diverse America rushing our way.</b>	<b>proporciona um vislumbre de uma América nova, mais diversa, cada dia mais próxima do povo americano.</b>
---	---

No Quadro 2, temos outro exemplo de explicitação. O autor utiliza-se do pronome possessivo na primeira pessoa do plural para falar sobre os Estados Unidos e, na tradução, tivemos que retirar a primeira pessoa do plural deste trecho e explicitar que se trata do nascimento dos Estados Unidos e que essa América nova está cada vez mais próxima do povo americano. A intenção era deixar a referência histórica clara para que o conjunto de informações contidas na tradução fizesse sentido.

Quadro 3: Exemplo de explicitação do referencial histórico no capítulo introdutório

<b>Original</b>	<b>Tradução</b>
What (you might be asking) can a Broadway musical possibly add to the legacy of a <b>Founding Father</b> – a giant of our national life, a war hero, a scholar, a statesman?	Como (você pode estar perguntando) um musical da Broadway pode contribuir com o legado de um <b>Pai Fundador (um dos políticos que assinaram a Declaração de Independência)</b> – um grande ícone do nacionalismo americano, um herói de guerra, um pensador, um político?

Como o musical é sobre Alexander Hamilton, “*founding father*” é muito usado no texto para se referir a ele. No texto-fonte, isso não causa estranhamento, pois é um termo comum da história americana e de conhecimento geral para o seu público americano. Há uma tradução por vezes utilizada em português, “pai fundador”, mas não é uma construção comum no nosso idioma.

Como pode ser visto no Quadro 3, optamos por incluir uma explicação quando pai fundador é utilizado pela primeira vez, a fim de esclarecer o significado do termo para leitores cujo conhecimento sobre a história americana não seja tão abrangente.

*History* é outra palavra que foi bastante repetida nos capítulos. Sabemos que *estória* caiu em desuso, em português, o que cria uma ambiguidade quando se usa a palavra história. Afinal, há dois tipos de história: as ficcionais e aquela que narra o desenvolvimento humano e social. Em vários capítulos, essa ambiguidade foi um problema.

Quadro 4: Exemplo de explicitação no capítulo introdutório

Original	Tradução
Second, the narrative of the show's creation amplifies the show's themes, like the one about how <b>stories harden into history</b> .	A segunda é que a narrativa da criação do musical expande as temáticas presentes na peça, por exemplo, sobre como <b>histórias de vida se consolidam na história da nossa civilização</b> .

Aqui, no Quadro 4, “*story*” e “*history*” são postas lado a lado. Inicialmente, tínhamos pensado em colocar o segundo “história” com a primeira letra maiúscula, mas isso não seria viável para todos os capítulos. A forma encontrada de contornar esse problema foi qualificar os dois tipos de história na tradução, uma sendo histórias de vidas de indivíduos e a outra a história humana como um todo. Sempre que “*history*” aparecia no texto, deixamos claro que se tratava da história da humanidade.

Quadro 5: Citações de letras não traduzidas no capítulo 15

Original	Tradução
Actually, the king <i>is</i> a petulant sore loser. But he asks the leaders of the new nation an unexpectedly sobering question: <b>“Do you know how hard it is to lead?”</b> And then he offers a stark bit of wisdom: <b>“It’s much harder when it’s all your call.”</b>	Na verdade, o rei <i>é</i> um mau perdedor implicante, mas ele faz uma pergunta inesperada que devolve o senso de realidade aos líderes da nova nação: <b>“Do you know how hard it is to lead?”</b> [Vocês sabem como é difícil liderar?] E então ele oferece um duro e sábio conselho: <b>“It’s much harder when it’s all your call.”</b> [É muito mais difícil quando você toma todas as decisões].

Durante os capítulos, McCarter cita versos das músicas e seus nomes, a fim de melhor explicar certos eventos históricos ou momentos do enredo. Como não traduzimos todas as músicas, optamos por deixar as citações em inglês e incluir entre parênteses a tradução de sentido, a fim de deixar as traduções homogêneas.

No Quadro 5, é possível ver como o autor utiliza dessas citações para explicar a narrativa do musical. Mesmo se tivéssemos traduzido todas as músicas, incluir as versões cantáveis não seria possível, já que as traduções cantáveis, por vezes, apresentam alterações de sentido significativas em trechos específicos.

## 2.2.2 TRADUÇÃO DAS MÚSICAS

As músicas escolhidas para este trabalho foram *Helpless, That Would Be Enough, History Has Its Eyes On You, Dear Theodosia* e *Burn*. A escolha das músicas foi feita com base nas partituras que tínhamos disponíveis e nos capítulos que selecionamos para traduzir. Como é um musical recente, não é fácil obter as partituras para determinadas músicas e conseguimos encontrar apenas aquelas publicadas pelo autor em uma compilação.

Como apresentado no Capítulo 1, já sabemos que traduções cantáveis exigem um procedimento diferenciado. É um trabalho demorado e complexo, em que o tradutor deve ponderar uma série de fatores, a fim de que a nova música possa ser cantada na língua de chegada. Não se pode começar a traduzir sem compreender bem a estrutura da música, o ritmo, a melodia, onde estão os tempos fortes e onde estão as notas longas. Portanto, nosso primeiro passo foi escutar as músicas repetidas vezes e aprender a cantá-las também.

Depois, preparamos as letras das músicas originais para podermos iniciar a tradução. Realizamos a divisão silábica das cinco músicas originais com base nas partituras de cada uma delas, já que no texto musical podemos identificar a correspondência entre nota e sílaba. Contamos depois com o auxílio da teoria musical descrita por Bohumil Med (1996) para a mais rápida análise dos acentos nas músicas, ou seja, os tempos fortes, meio-fortes e notas longas. Isso permitiu que, durante o processo de tradução, mantivéssemos a correta prosódia do português e combinássemos a sílaba tônica das palavras com os acentos musicais.

Finalmente, usamos o método de Low como base para traduzir as cinco músicas escolhidas do inglês para o português. Como descrito no Capítulo 1, Low nos oferece cinco critérios que devemos considerar para chegar a um bom resultado na tradução, podendo nos concentrar mais em um ou outro, para que o resultado total do trabalho seja o melhor possível.

*Singability* foi, para nós, o fator principal, pois o propósito do trabalho era gerar músicas que pudessem ser apresentadas em uma montagem nacional. Por isso, tomamos o máximo de cuidado com a prosódia, para associar as sílabas tônicas das palavras em português com os tempos fortes da música.



O Sentido também foi considerado de grande importância, pois para musicais como *Hamilton*, em que a história é quase que completamente narrada por meio de músicas, manter o sentido na tradução é ainda mais essencial para que o enredo não seja alterado. Mesmo com as alterações que se fazem necessárias por limitação de espaço e questões de prosódia, a história contada deve ser a mesma, ou seja, deve haver a mesma sequência de acontecimentos. Entretanto, no espaço limitado da frase musical, nem sempre foi possível recriar a narrativa da música exatamente da forma como ela se apresenta no texto original: informações foram alteradas, outras adicionadas, e algumas omitidas, mas priorizamos manter aquelas julgadas mais importantes para o entendimento da história.

Quadro 6: Exemplo do critério Sentido na música *History Has Its Eyes On You*

Texto-Fonte	Tradução: Versão 1	Tradução: Versão 2
Who lives, who dies, who tells your story	Quem vai morrer ou quem vai ficar	Quem vai escrever a nossa história
Who/ <b>lives</b> ,/ who / <i>dies</i> ,/ who/ <b>tells</b> / your/ <i>sto-ry</i> (6)	Quem / <b>vai</b> /mor/ <i>rer</i> / ou/ <b>quem</b> / vai / <i>fi</i> / <b>car</b> (6)	Quem/ <b>vai es</b> / <i>cre</i> / <b>ver</b> /a / <b>nos</b> /sa his/ <i>tó</i> / <b>ria</b> (6)

No Quadro 6, por exemplo, é perceptível que o texto-fonte contém uma grande carga de significado que não pôde ser ao todo recriada nas versões. Tivemos, então, que decidir qual elemento deveria ser mantido. Inicialmente, em uma interpretação errada do sentido da música original, acreditamos que “*who tells your story*” não era tão importante quanto “*who lives, who dies*”. No entanto, o tema principal da música é sobre como não podemos escolher como irão interpretar nossas ações, ou como elas serão escritas nos livros de história. Logo, na versão final, decidimos que era mais essencial manter essa ideia. Em alguns outros momentos tivemos de fazer escolhas similares para que o critério Sentido fosse respeitado.

Com relação à questão da Naturalidade, o foco foi no registro e na ordem de palavras. Tomamos a liberdade de usar marcas de oralidade vistas em Britto (2012) e evitamos, na medida do possível, o uso de um registro demasiadamente formal. O propósito do musical é trazer uma história do século XVIII para a contemporaneidade, com estilos musicais da nossa era. Considerando isso, pensamos ser necessário que as músicas soem modernas, não obstante o contexto em que se passa a história. Evitamos ainda construções gramaticais

demasiadamente complexas – como inversões da ordem direta, e orações subordinadas – e focamos em traduzir as músicas o mais próximo possível da fala coloquial.

Nos pautando nas marcas de oralidade de Britto apontadas no Capítulo 1, procuramos fazer com que os personagens se expressassem de forma crível por meio das músicas, bem como manter o nível de registo do texto de chegada próximo ao visto no texto-fonte. Utilizar o português formal nos afastaria do aspecto de Naturalidade de Low, e causaria estranhamento ao público. Logo, utilizamos das marcas de oralidade por ele apontadas, como o uso redundante de “eu”, uso de “‘tá”, “‘tava”, “‘pra”, entre outros.

Com relação ao Ritmo, nos esforçamos para mantê-lo na maioria das músicas, mas utilizamos as sugestões de Low quando se fez necessário adicionar ou remover uma ou duas sílabas. Por fim, a questão da Rima variou muito entre as músicas analisadas. Percebemos que em uma música em especial, *Helpless*, manter o máximo de rimas o possível se fazia imperativo, por motivos que serão mais bem explicados mais a frente, enquanto que em *History Has Its Eyes On You*, por termos considerado o Sentido como categoria mais importante, não nos preocupamos tanto com as rimas.

A tradução se deu em diversas etapas, com um grande número de alterações sendo feitas para que pudéssemos chegar à versão final das músicas. Nos quadros encontrados nos Apêndices, apresentaremos três versões: uma apenas voltada para o sentido, sem seguir a estrutura da música; uma versão intermediária em que já há divisão silábica; e a versão final e cantável. A primeira versão foi intitulada versão sentido, e as outras duas, versão 1 e versão 2. Por fim, as versões finais de todas as músicas foram entregues a cinco cantores: César Ribeiro, Julia Stark, Leonardo Cipriano, Mateus de Medeiros e Sofia Coêlho que, ao cantá-las, nos apontaram trechos problemáticos, que foram sanados em uma última revisão.

Gostaríamos de destacar que a divisão silábica de uma música não será a mesma daquela encontrada em poemas. O que vale aqui é a notação musical e quais sílabas encaixarão em quais notas. Por vezes, por limitações rítmicas, optamos por aglutinar vogais em uma mesma nota (por exemplo: “qu’eu”, em vez de “que eu”), mas em outros momentos era necessário que as vogais fossem cantadas em notas diferentes. Dessa forma, a divisão silábica neste trabalho não está nos moldes da divisão silábica poética, se pautando nas notas presentes no texto original.

Detalhamos na próxima subseção o ato tradutório específico de cada música. Elas serão apresentadas em ordem de aparição no musical e explicaremos elementos cênicos importantes, a caracterização rítmica da música, os seus desafios específicos, e exemplos de como lidamos com certos obstáculos.

As músicas originais e as versões 1 e 2 estão assim apresentados neste trabalho: divididas silabicamente, com as sílabas tônicas marcadas em negrito; e com sílabas localizadas em notas longas ou ainda notas “meio-fortes” dentro de tempos fracos marcadas em itálico, já que também são pontos a serem considerados para não descaracterizarmos a prosódia do português. Para facilitar a leitura, incluímos nas tabelas o texto-fonte e versões sem a divisão silábica.

### 2.2.2.1 MÚSICA 1 – HELPLESS / SEM AR – FAIXA 1

*Helpless*, a décima música no musical, é cantada por Eliza, Hamilton e o coro feminino. É uma música cuja composição se inspirou nos sucessos de parcerias entre *rappers* e cantoras de R&B. O gênero, como explica McCarter (2016 p. 68), permite que *hardcore rappers*<sup>15</sup> mostrem sua agressividade enquanto as cantoras se mantêm com um ar de realeza. Lin-Manuel Miranda utilizou-se desse gênero que sempre contrasta uma mulher doce com um homem durão para falar do início do relacionamento entre Hamilton e Eliza, sua esposa. Ela era uma jovem de boa família e ele um bastardo, órfão e escocês. Foi um relacionamento que progrediu rapidamente, e duas semanas após se conhecerem, os dois estavam noivos. Na música, temos um primeiro encontro dos dois em um baile, o período de corte, a proposta de casamento e o casamento em si.

A música está em compasso 4/4, que é bem comum na maioria das músicas populares. Ou seja, a contagem do ritmo é “1, 2, 3, 4”, com o tempo 1 forte, e o tempo 3 meio-forte. Diferente das outras músicas traduzidas, temos uma quantidade considerável de rimas e versos repetidos. Imaginamos que isso ocorra por se inspirar em R&B e Hip-Hop, estilos que por muitas vezes precisam dessas repetições para emplacar nas paradas de sucesso nacionais e internacionais. Músicas populares, em geral, usam excessivamente repetição e rima, para que a música seja facilmente decorada pelo público, e assim tenha maior sucesso.

Com isso em mente, consideramos que a questão da repetição foi muito importante aqui, apesar das ideias de Low acerca do assunto. De acordo com ele, podemos aproveitar essas oportunidades em que a música repete para “enriquecer” a tradução, não gerando repetição no texto de chegada, e assim incluir sentidos que foram perdidos em outros trechos, ou deixar o sentido do texto-fonte mais claro (LOW, 2015, p. 92). Afinal, a repetição do texto

---

<sup>15</sup> *Hardcore Rap* é um subgênero do rap que contém temas violentos e linguagem mais agressiva.

não seria tão importante, considerando que a música já nos apresenta repetições melódicas (Ibid, p. 92).

Apesar de entender o ponto de Low e concordar com ele que repetições nos dão a possibilidade de explorar significados perdidos na tradução, acreditamos que a repetição tem um papel importante nessa música, em especial. Como a música emula um gênero musical existente tanto nos Estados Unidos e no Brasil (com cantoras pop como Anitta fazendo parcerias com *rappers* brasileiros), a música procura gerar esse sentimento de familiaridade no público. Essas repetições nos parecem intencionais, deixando clara a inspiração na cultura de parcerias entre *rappers* e cantoras de R&B.

Quadro 7: Exemplo de repetições na música Helpless

<b>Texto-Fonte</b>	<b>Tradução: Versão 1</b>	<b>Tradução: Versão 2</b>
I know	Eu sei	Eu sei
I am so into you	Quero você demais	Vou ter você pra mim
I am so into you	Quero você demais	Vou ter você pra mim
<i>I /know/</i>	<i>Eu /sei/</i>	<i>Eu /sei/</i>
<i>I /am /so /in–to/ /you</i>	<i>Que/ro/ vo/cê/ de/mais</i>	<i>Vou/ ter /vo/cê /pra/ mim/</i>
<i>I /am /so /in–to/ /you</i>	<i>Que/ro/ vo/cê/ de/mais</i>	<i>Vou/ ter /vo/cê /pra/ mim/</i>

No exemplo do Quadro 7, optou-se por manter a repetição nas traduções. Em mesmo intento, optamos por não alterar o refrão da música nas repetições, não apresentando várias traduções diferentes ao longo do texto. Entretanto, na tradução proposta, a palavra “*Helpless*” foi traduzida de duas formas: “Sem ar” e “Pensar”, como pode ser visto no quadro a seguir.

Quadro 8: Exemplo de repetições na música Helpless

<b>Texto-Fonte</b>	<b>Tradução: Versão 1</b>	<b>Tradução: Versão 2</b>
Helpless!	Sem ar!	Sem ar!
Look into your eyes, and the sky’s the limit, I’m	É você me olhar e já nem consigo mais	Fui nocauteada e já nem consigo mais
Helpless!	Pensar	Pensar
Down for the count and I’m drownin’ in ‘em	Fui nocauteada e eu tô boba	É só me olhar e já fico boba

<b>Help/less!</b> <b>Look</b> /in–to/ your /eyes,/ and/ the/ <i>sky</i> 's/ the /li–mit /I'm /	<b>Sem/ ar!</b> <b>É</b> / vo/cê/ me ol/har /e /já/ <b>nem</b> / con/si/go/ <i>mais</i> / <b>Pen/sar!</b>	<b>Sem/ ar!</b> <b>Fui</b> /no/cau/te/a/da e /já/ <b>nem</b> / con/si/go/ <i>mais</i> / <b>Pen/sar!</b>
<b>Help/less!</b> <b>Down</b> / for/ the/ <i>count</i> ,/ and/ I'm/ <i>drown</i> –/nin'/ in /'em/	<b>Fui</b> /no/cau/te/a/da e / <b>eu</b> /tô /bo/ba	<b>É</b> / só/ me ol/har /, e/ já / <b>fi</b> /co /bo/ba

Em primeiro lugar, gostaríamos de esclarecer que o Sentido não foi o fator principal considerado nesse trecho. Esse refrão não contém informações significativas sobre o encontro entre Hamilton e Eliza, mas expressa o quão apaixonada Eliza está e o quão arrebatadora e súbita foi essa paixão. Não abdicamos do Sentido ao todo, mas optamos por recriar o sentido geral do trecho, ou seja, os sentimento de paixão de Eliza, em vez de nos focarmos nos significados específicos contidos no texto original (“o céu é o limite”, “estou afogando nos seus olhos”). Porém, não ignoramos por completo os significados contidos no texto original. Mantivemos na tradução o fato de os olhos de Hamilton serem irresistíveis para Eliza com “É só me olhar e já...” e o vocabulário relacionado com luta, que demonstra a intensidade do sentimento de Eliza com “Fui nocauteada e já...”.

Não repetimos “Sem ar”, por dificuldades em ligar o verso que começa com “*Look into your eyes...*” com o próximo “*Helpless*”. Pensamos em opções como: “É você me olhar e eu já me sinto”, mas nela deturparíamos a prosódia do português, já que a sílaba tônica de “sinto” seria deslocada para a segunda sílaba. Esse foi um dos maiores desafios no processo como um todo, já que a maioria dos versos terminava em uma tônica e que um número significativo das palavras do português é paroxítona.

Aproveitamos aqui, também, a oportunidade de enriquecer a tradução como Low propõe, já que o sentido da palavra “*Helpless*” não está todo contido em “sem ar.” Eliza está se sentindo sem chão, e não tem como se defender desse sentimento. Ela está fora de controle, de certa forma. Ao colocar que, além de ficar sem ar perto de Hamilton, Eliza não consegue “mais pensar”, ou seja, raciocinar logicamente, acreditamos ter conseguido um resultado um pouco mais próximo de “*Helpless*”.

Na segunda versão, percebemos ser necessário trocar os versos “Fui nocauteada...” e “É só me olhar...” de lugar por questões rítmicas, já que na primeira versão há cerca de três sílabas a mais do que no original, e também em razão de um trecho que se encontra ao final da música.

Quadro 9: Exemplo de repetições na música Helpless

Texto-Fonte	Tradução: Versão 1	Tradução: Versão 2
[Women] Down for the count and I'm drownin' in 'em	[Women] Fui nocauteada e eu tô boba	[Women] É só me olhar e já fico boba
[ELIZA] I'm down for the count, I'm	[ELIZA] Eu fui nocauteada	[ELIZA] E é só me olhar já
[WOMEN] <b>Down/</b> for/ the/ <i>count,</i> / and/ I'm/ <b>drow</b> -/nin'/ in /'em/	[MULHERES] <b>Fui</b> /no/cau/te/a/da e <b>eu</b> /tô /bo/ba	[MULHERES] <b>É</b> / só/ me ol/har /, e/ já / <b>fi</b> /co /bo/ba
[ELIZA] I'm / <b>down</b> / for/ the/ <i>count,</i> / I'm—	[ELIZA] Eu / <b>fui</b> / no/cau/te/a/da	[ELIZA] E / <b>é</b> / só/ me ol/har / já

Este “I’m—” presente no Quadro 9 encontra-se em uma nota muito longa, compreendendo quase um compasso inteiro. Se tivéssemos mantido “nocauteada”, a sílaba tônica da palavra teria sido deslocada para “da”. Como Eliza e o coro estão cantando ao mesmo tempo, não podemos mudar o verso somente para Eliza. Dessa forma, o refrão teria de ser alterado, e, como já foi colocado anteriormente, a repetição do refrão é importante para essa música, considerando-se o gênero musical que imita. Sendo assim, em prol de não adicionar notas sem haver melismas, ou ter que alterar o refrão na última vez em que ele é repetido, mudamos esses dois versos de lugar para o refrão.

Gostaríamos ainda de comentar a questão das marcas de oralidade aqui empregadas. Diferente das outras músicas, temos no texto original exemplos como “*drownin*” “*stressin*”, ou seja, um encurtamento do “ing”. A fim de obter o mesmo nível de coloquialidade nas nossas versões, optamos por utilizar “tá”, “tô” e “tava” em lugar de “está”, “estou”, ou “estava”. Essas marcas de oralidade não estão presentes nas nossas outras traduções justamente para mantermos a diferença de registro entre as músicas.

Outro ponto importantíssimo durante a música toda, mas principalmente no *rap* de Hamilton, foi o critério Rima. Para Low, rimas não são consideradas essenciais e o sentido

deve ter prioridade. No entanto, acreditamos que manter as rimas no rap, e durante a música como um todo, é essencial para não nos distanciarmos muito do gênero musical imitado nesta música. Como vimos no Capítulo 1, Risso defende que uma das características principais do rap é a rima e a tradução de músicas do gênero deve ter como objetivo um texto traduzido com rimas (RISSO, 2016, p. 11). Um dos pontos fortes da obra é justamente a inclusão do rap em um musical de grande porte; logo, julgamos importante manter as características principais do gênero.

Quadro 10: Exemplo da tradução de rap

Texto-Fonte	Tradução: Versão 1	Tradução: Versão 2
[HAMILTON] Insane, your family brings out a different side of me, Peggy confides in me, Angelica tried to take a bite of me, no stress, my love for you is never in doubt.	[HAMILTON] Nem sei, mas já me sinto parte da família, Peggy me anima e Angelica já virou minha amiga, meu bem, relaxa que eu só penso em você.	[HAMILTON] Nem sei, mas já me sinto parte da família, Peggy me anima e Angelica sempre me fascina, meu bem, relaxa que eu só penso em você.
[HAMILTON] In-/sane, /your /fam-/i-/ly /brings /out /a /dif-/f'rent /side /of /me, /Peg-/gy/ con- /fides /in /me, /An-/gel-/i- /ca/ <b>tried</b> /to /take /a /bite /of /me, /no /stress/, my /love /for /you /is /ne-/ver /in /doubt.	[HAMILTON] Nem /sei,/ mas /já /me /sin/to /par/te/ da/ fa/mi/li/a/ Peg-/gy/ me a/ni/ma/ e /An/gé/li/ca/ <b>já</b> /vi/rou/ mi/nha a/mi/ga,/ <b>meu</b> /bem, /re/la/xa /que eu /só /pen/so em/ vo/cê	[MULHERES] Nem /sei,/ mas /já /me /sin/to /par/te/ da/ fa/mi/li/a/ Peg-/gy/ me a/ni/ma/ e An/gé/li/ca/ <b>sem</b> /pre/ me/ fas/ci/na, /meu /bem, /re/la/xa /que eu /só /pen/so em/ vo/cê

Considerando esses aspectos, tentamos ao máximo manter tanto Rima quanto Sentido, mas preterimos o Sentido em relação à Rima, por crer que as rimas essas tinham papel chave nessa música em especial. Um exemplo disso é o trecho mostrado no quadro 10. Não falamos que Peggy conta segredos para, por exemplo; alteramos muito o significado em prol das rimas (família/anima/fascina).

Outra questão apontada por Risso é que uma mesma “batida”, um mesmo ritmo, pode conter *flows* diferentes. *Flow* seria a cadência de fala de um determinado rapper, por mais que

a batida imponha os acentos, o ritmo é mais flexível para um rapper (RISSO, 2016, p. 12). Risso conclui que o rap na língua de chegada não precisa seguir a mesma cadência de fala (*flow*) do texto original, já que o rap é mais próximo da fala que outros estilos musicais (RISSO, 2016, p. 26). No entanto, gostaríamos de deixar claro que preferimos, ao máximo possível, nos aproximar do *flow* contido no musical, por não sermos experientes nesse gênero musical.

Notamos ao traduzir essa música, que, mesmo quando as notas têm duração igual, se a primeira nota for mais aguda que a segunda, ela é mais “forte”.

Quadro 11: Exemplo de acento musical na tradução de rap

Texto-Fonte	Tradução: Versão 1	Tradução: Versão 2
[HAMILTON] and long as I'm alive, Eliza, swear to God, you'll never feel so...	[HAMILTON] Minha Eliza, eu prometo, que eu vou lhe proteger	[HAMILTON] E minha Eliza, eu prometo, juro nunca vai ficar sem
[HAMILTON] and /long /as /I'm /a-/live,/ E-/li-/za,/ swear /to/ <b>God</b> ,/ you'll /nev-/er /feel /so...	[HAMILTON] Mi/nha E/li/za, /eu /pro/me/to,/ que eu <b>vou</b> lhe/ pro/te/ger	[MULHERES] E /mi/nha E/li/za,/ eu/ pro/me/to,/ ju/ro/ <b>nun</b> /ca/ vai/ fĩ/car/ sem

Antes, a versão final tinha ficado “juro que nunca vai ficar”. Essa música foi cantada por Sofia Coêlho (como Eliza), Mateus de Medeiros (como Hamilton), e Luísa Pacheco e Júlia Stark no coro e uma observação de Mateus nos levou a alterar o trecho no processo de gravação. “*Feel*” é mais agudo que “*so*”, e, assim, quando o cantor Mateus fez o rap, ele percebeu que a prosódia ficava incorreta para “ficar”, a tônica sendo deslocada para a primeira sílaba. Dessa forma, alteramos a versão final. Low, em seu artigo *Singable Translations*, não menciona essa questão. Ele afirma que os acentos são determinados pelos tempos fortes, notas longas, mas ele realmente não fala da influência da diferença de altura entre notas.

Para gravar essa música, não conseguimos um *rapper*, mas um cantor. Houve grande dificuldade em seguir o *flow* de Lin-Manuel Miranda (que faz o papel de Hamilton no original), por falta de experiência com esse gênero musical específico. O cantor, então, optou por seguir a sua própria cadência em alguns momentos. A título de comparação, a autora do



trabalho decidiu gravar uma versão alternativa para o rap (Faixa 2 do CD), para mostrar dois possíveis *flows* para a batida.

### 2.2.2.2 MÚSICA 2 – THAT WOULD BE ENOUGH / JÁ SERIA BOM – FAIXA 3

Essa é a décima-sétima música do musical. Nela, Hamilton acaba de ser mandado de volta para casa pelo então General George Washington, a pedido de Eliza. Em um recitativo cantado antes da música traduzida, Eliza conta a seu marido que está grávida. A informação deixa Hamilton temeroso pelo futuro, considerando que a Revolução Americana ainda estava em curso. Em *That Would Be Enough*, temos Eliza e Hamilton conversando em sua casa. Eliza reafirma seu amor por seu marido e pede para que ele tenha calma, afinal eles só precisam um do outro, o resto pode ser resolvido ou contornado. É a música em que Eliza pede para ser uma parte ativa da vida de seu marido, que ele a deixe entrar em seu coração, e fazer parte da história dele.

Essa música também se encontra no compasso 4/4, e é uma música mais próxima aos cânones do teatro musical. É um solo, uma balada em que um personagem expressa suas emoções. Não há um grande número de elementos significativos para a condução da narrativa em si, mas vários pontos importantes na construção da personagem Eliza.

Algo que percebemos ao longo das traduções como um todo, mas especialmente em *That Would Be Enough* e *Burn*, foi a dificuldade em modalizar a fala nas traduções, por restrições de espaço. Nessa música, podemos entender o que Eliza quer de seu marido, o que sente por ele e, de certa forma, entender melhor a personalidade da personagem solista.

Quadro 12: Exemplo de modalização da fala

Texto-Fonte	Tradução: Versão 1	Tradução: Versão 2
Oh, let me be a part of the narrative In the story they will write someday.	Oh, sei que a minha marca eu vou deixar Na história que eles vão contar	Oh, espero minha marca poder deixar Na história que irão contar.
Oh, /let /me /be /a /part /of /the /nar-ra-tive In/ the /sto-ry /they /will /write /some-/day.	Oh, / sei/ que a /mi/nha/ mar/ca/ eu/ vou/ de/ixar Na /his/tó/ria/ que el/es/ vão/ con/tar.	Oh, es/pe/ro/ mi/nha/ mar/ca/ po/der/ dei/xar Na /his/tó/ria/ que/ ir/ão/ con/tar.

No exemplo do Quadro 12, Eliza pede para ser incluída na história de Hamilton, para que ele compartilhe com ela seus sentimentos e pensamentos, para que ela tenha certo protagonismo na vida dele, que um dia será eternizada em livros de história. Ela apenas quer uma ligação com seu marido. Na primeira versão, há uma deturpação da personalidade de Eliza. Ela categoricamente afirma que vai deixar a sua marca na história de vida do seu marido e, por consequência, na história dos Estados Unidos.

Ao perceber isso, alteramos o trecho para “espero minha marca poder deixar.” Eliza não está pedindo permissão ao seu marido de forma direta, mas ao menos conseguimos retirar uma convicção e certo excesso de confiança que estava na versão 1. Assim, chegamos a um resultado mais próximo à voz da Eliza no inglês. Ela está aqui expressando um desejo, mas espera que seu marido lhe dê permissão para que isso aconteça.

Quadro 13: Exemplo de alteração do ritmo segundo as sugestões de Low

Texto-Fonte	Tradução: Versão 1	Tradução: Versão 2
But I'm not afraid. I know who I married.	Eu não vou ter medo Pois eu o conheço	Eu não vou ter medo Eu sei com quem me casei
<i>But/ I'm/ <b>not</b>/ a-/fraid.</i> <i>I /<b>know</b>/ who /I /mar-/ried</i>	<i>Não/ vou /<b>ter</b>/ me/do</i> <i>Pois/ <b>eu</b>/ o /co/nhe/ço</i>	<i>Eu/ não/ <b>vou</b> /ter/ me/do</i> <i>Eu /<b>sei</b>/ com/ quem/ me/ ca/sei</i>

Não apenas nessa música, mas em outras também, alteramos o ritmo com base no *Pentathlon Approach*. Como Low defende, essas mudanças são mais aceitáveis quando há melismas ou notas repetidas, pois assim, mesmo com uma mudança rítmica, não há mudança melódica. No Quadro 13, temos dois melismas: em “*afraid*” (*-fraid* é cantado em três notas) e em “*married*” (*-ried* é cantado em duas notas).

Tanto na primeira versão quanto na segunda versão vistas no Quadro 13, tivemos de mudar o ritmo. Na primeira, o melisma teve de ser alterado, a fim de que não houvesse problemas de prosódia. Em vez de haver melisma na última sílaba (“do”/“ço”), este teria de estar na antepenúltima (“me”/“nhe”). Na segunda versão, considerando que não há rima no texto original, alteramos o segundo verso, e optamos por aproximar mais do sentido contido no texto-fonte, o que fez com que não houvesse o segundo melisma na versão final.

Quadro 14: Exemplo de alteração do ritmo sem considerar sugestões de Low

Texto-Fonte	Tradução: Versão 1	Tradução: Versão 2
The fact that you're alive is a miracle	As mil dificuldades que passou	Você sobreviveu à batalha
The/ <i>fact</i> /that / <i>you're</i> /a– / <i>live</i> /is /a / <i>mir</i> –/a–/cle.	As/ <b>mil</b> / di/fi/cul/ <b>da</b> /des / <i>que</i> /pas/sou	Vo/cê/ so/bre/vi/ <b>veu</b> / à/ ba/ta/lha

No Quadro 14 houve novamente alteração no ritmo, mas não seguimos as sugestões de Low. A fim de manter o sentido e explicitar que Hamilton sobreviveu a uma batalha, precisamos retirar, na versão final, uma sílaba. No entanto, isso não impôs alterações melódicas, pois incluímos, na segunda sílaba de batalha, as notas em “mir” e “a”.

### 2.2.2.3 MÚSICA 3 – HISTORY HAS ITS EYES ON YOU / VÃO O JULGAR POR COMO AGIU – FAIXA 4

Esta é a décima-nona música do musical, cantada por George Washington, Hamilton e o restante do elenco. A maior parte dela é cantada por Washington, tendo ele o solo. Nela, Washington adverte Hamilton a pensar mais antes de agir, já que tudo que ele fizer potencialmente ficará gravado nos livros de história. Washington teve um resultado desastroso na sua primeira batalha como comandante e isso o marcou profundamente. Ele quer passar essa lição para Hamilton por meio dessa música. Na cena, Hamilton e Washington conversam e o elenco, em volta dos dois, reafirma o que é dito por Washington.

Novamente, temos uma música em compasso 4/4 e mais próxima dos moldes tradicionais do teatro musical. O coro aqui, diferentemente do que é encontrado em *Helpless*, não tem uma participação muito significativa, apenas repetindo o que é proferido pelo solista (Washington). Dessa forma, não foi um elemento que impôs dificuldades como em *Helpless*.

O grande desafio dessa música foi o refrão. Inicialmente, tínhamos interpretado a música de outra forma. Em nossa primeira interpretação, pensávamos que Washington estava avisando para Hamilton tomar cuidado com a forma como agia, pois suas ações iriam definir o curso da história. No entanto, não é isso que *History has its eyes on you* quer dizer. Na verdade, de acordo com Lin-Manuel Miranda, em suas anotações publicadas no libreto, Washington sentiu em sua primeira derrota uma grande humilhação e aprendeu que as suas ações determinariam como ele seria visto posteriormente, a marca que ele deixaria na história (MCCARTER; MIRANDA, 2016, p. 120). Logo, Washington aconselha Hamilton a ter

cuidado ao agir, pois, como Alexander está em papel de destaque na Revolução Americana, a história o julgará por suas ações.

Quadro 15: Exemplo de alteração de Sentido

Texto-Fonte	Tradução: Versão 1	Tradução: Versão 2
And even now I lie awake Knowing history has its eyes on me	E não consigo mais dormir Tenho o futuro em minhas mãos	Não durmo mais porque hoje sei Todos vão me julgar por como agi
And /e-/ven/ <b>now</b> /I /lie/ a- /wake Kno-/wing /his-/to-/ry /has /its/ eyes/ <b>on/ me</b>	E /não/ con/ <b>si</b> /go /mais/ dor/ <b>mir</b> Te/nho/ <b>o</b> / fu/tu/ro em / <b>min</b> /has /mãos	Não /dur/mo / <b>mais</b> / por/que ho/je / <b>sei</b> To/dos/ <b>vão</b> / me/ jul/gar/ por/ <b>co/mo a/gi</b> /

A primeira versão vista no Quadro 15 foi pautada nessa primeira interpretação errônea, o que mudou o sentido da música na tradução. Washington estava avisando a Hamilton da sua importância histórica, e não o avisando para tomar cuidado com suas decisões. Na segunda versão, já conscientes do significado pretendido pelo autor do musical, tentamos nos aproximar ao máximo do sentido original. Mesmo que não tenhamos conseguido incluir a palavra “história” aqui, pelo menos na tradução o conselho de Washington é acerca das ações de Hamilton e como elas serão vistas no futuro.

Opções que incluíam “história” ficavam com uma prosódia descaracterizada, ou tinham sílabas em excesso, e assim não “encaixavam” na música. “Eu sou visto pela história” [Eu/ sou/ **vis**/to/ pe/la /**his**/tó/ria], poderia ser uma opção se depois não tivéssemos a repetição de apenas “*History has its eyes on me*”, o que nos levaria a “**Vo**/cê/ é /vis/to/ pe/la/ **his**/tó/ria”, que contém duas sílabas a mais, e impõe a prosódia incorreta de “você”.

Quadro 16: Exemplo de alteração do Ritmo em prol do Sentido

Texto-Fonte	Tradução: Versão 1	Tradução: Versão 2
Let me tell you what I wish I'd known When I was young and	Pra me tornar quem hoje eu sou Aprendi uma lição bem	Quando jovem tive que aprender Uma lição bem árdua:

dreamed of glory: You have no control:	árdua: Não dá pra saber:	Não dá pra saber:
Let/ me/ <b>tell</b> /you/ what/ I /wish/ I'd <b>known</b> When /I /was/ <b>young</b> / and/ <i>dreamed</i> / of / <b>glo</b> -ry: You/ have/ <b>no</b> /con- <i>trol</i> :	Pra/ <b>me</b> / tor/nar /quem /ho/je eu / <b>sou</b> A/pren/di u/ <b>ma</b> /li/ção/ bem/ <b>ár</b> /dua: Não/ dá / <b>pra</b> / sa/ber:	Quan/do / <b>jo</b> /vem /ti/ve/ <i>que</i> a/pren/ <b>der</b> U/ <b>ma</b> / li/ção/ bem/ <b>ár</b> /dua  Não/ dá/ <b>pra</b> /sa/ber:

A liberdade dada por Low, na questão de ritmo, nos possibilitou resolver muitos trechos em que as opções nas quais pensávamos continham muitas sílabas ou prosódia incorreta. Na primeira versão do Quadro 16, já tínhamos alterado o ritmo. “*Let me*” estão em notas repetidas, e logo pudemos “juntá-las”, para não termos a nota em tempo forte na primeira sílaba de tornar. No entanto, na segunda versão, “uma” estava com a tônica deslocada.

A solução foi modificar esse trecho na segunda versão. “Quando jovem tive que aprender”, contém o mesmo número de sílabas do que no texto original, mas “Uma lição bem árdua” tem duas a menos. Isso foi possível, pois em “*When I was*” estão todas em notas repetidas. Dessa forma, “juntamos” todas essas notas para gerar uma nota longa, o que faz com que, mesmo que a segunda sílaba de “uma” esteja em uma nota em tempo forte, a primeira sílaba seja cantada em uma nota longa o bastante para que a prosódia fique correta.

#### 2.2.2.4 MÚSICA 4 – DEAR THEODOSIA / AH, THEODOSIA – FAIXA 5

*Dear Theodosia* é a vigésima-segunda música, a última do primeiro ato. É cantada por Burr e Hamilton para seus respectivos filhos, Theodosia e Philip. Os dois homens, maravilhados e assombrados com a paternidade, veem seus filhos nascerem junto com a formação de uma nova nação e admitem que cometerão muitos erros nessa nova fase de suas vidas. É uma música que prenuncia as grandes crises – nas vidas desses dois personagens, e no novo governo americano – que serão abordadas no segundo ato. Porém, o tema principal é a paternidade e o amor que um pai sente pelo seu filho.

A cena é muito simples, com apenas Burr e Hamilton no palco, cantando juntos. A música está no compasso 4/4, mas em um ritmo sincopado, o que quer dizer que os tempos

fortes estão deslocados. Por esse motivo, foi a música que nos desafiou mais em questões rítmicas. Foi tão difícil identificar os tempos fortes, mesmo com o auxílio da partitura, quanto pensar em soluções que se encaixassem no esquema de tônicas.

Aqui fomos confrontados com a questão da domesticação ou não dos nomes dos personagens. Até então, isso não tinha sido uma necessidade nas traduções, considerando que apenas o nome de Eliza e Angelica tinham sido cantados nas músicas anteriores, e esses estão nomes presentes na cultura brasileira. Logo, a questão de alterar os nomes ou não, ainda não tinha sido considerada. Quando nos deparamos com o nome da filha de Burr é que a questão foi levantada.

Quadro 17: Exemplo da questão de nomes

<b>Texto-Fonte</b>	<b>Tradução: Versão 1 &amp; 2</b>
Dear Theodosia, what to say to you?	Ah, Theodosia, nem sei descrever
<b>Dear</b> /The-/o-/do-/sia,/ what/ <b>to</b> / say/ to /you?	<b>Ah</b> ,/ The/o/do/sia, nem/ <b>sei</b> / des/cre/ver

Algumas opções foram consideradas: poderíamos simplesmente não mencionar o nome da filha com “*Minha filhinha*”. Entretanto, isso seria fugir de um problema que teria de ser resolvido de qualquer forma, caso houvesse uma montagem brasileira do musical. Como nos propusemos a traduzir essas músicas pensando em versões possíveis de serem interpretadas em um palco, não poderíamos ignorar esta questão. “*Minha filhinha*” foi descartada, então.

Poderíamos domesticar o nome, o que resultaria em “*Teodósia*”. É uma opção válida, com o mesmo número de sílabas e com mesma sílaba tônica. Entretanto, acabamos por decidir que seria melhor manter os nomes com a grafia em inglês. Estamos lidando com uma obra que seria destinada a brasileiros adultos de classe média e alta, que estão em contato constante com a língua inglesa. Além disso, musicais no Brasil são altamente americanizados e, em geral, os nomes não são adaptados. No musical *Wicked*, por exemplo, as personagens principais possuem nomes peculiares: Elphaba e Glinda. Na versão brasileira, os nomes foram mantidos<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Disponível em: <http://ego.globo.com/famosos/noticia/2016/06/myra-ruiz-lembra-situacao-inusitada-por-conta-da-maquagem-em-wicked.html>. Acessado em: 4 de mai. de 2017.

Quadro 18: Exemplo de reorganização sintática em prol da Naturalidade

<b>Texto-Fonte</b>	<b>Tradução: Versão 1</b>	<b>Tradução: Versão 2</b>
Dear Theodosia, what to say to you? You have my eyes. You have your mother's name When you came into the world, you cried and it broke my heart	Ah, Theodosia, nem sei descrever A vejo em mim Na sua mãe também  O seu choro ao nascer partiu o meu coração	Ah, Theodosia, nem sei descrever O que eu senti Ao ver você nascer  Você tem os meus olhos e o nome da sua mãe
<b>Dear</b> /The-/o-/do-/sia,/br/>what/ <b>to</b> / say/ to / <b>you</b> ? You/ <i>have</i> /my/ <b>eyes</b> ./ You / <b>have</b> /your /moth-/er's/ <b>name</b> When /you / <b>came</b> /in-/to /the / <b>world</b> /, /you / <b>cried</b> /and /it / <b>broke</b> / <i>my</i> /heart	<b>Ah</b> ,/ The/o/do/sia, nem/ <b>sei</b> / des/cre/ver A/ ve/jo em / <b>mim</b> Na / <b>su</b> /a /mãe /tam/ <b>bém</b>  O /seu / <b>cho</b> /ro ao/ nas/ <b>cer</b> / <i>par</i> / <b>tiu</b> o/ meu/ <b>co</b> / <i>ra</i> / <b>ção</b>	<b>Ah</b> ,/ The/o/do/sia, nem/ <b>sei</b> / des/cre/ver O/ <i>que eu</i> / <b>sen</b> / <b>ti</b> Ao/ <b>ver</b> / vo/cê/ na/ <b>scer</b>  Vo/cê / <b>tem</b> / meus/ o/lhos/, e o / <b>no</b> /me /da/ <b>su</b> / <b>a</b> /mãe

Para manter as adaptações próximas ao registro oral, recorreremos ao uso das marcas de oralidade descritas por Paulo Henriques Britto. No Quadro 18, recorreremos ao uso do pronome reto como objeto na segunda versão para conseguirmos, na versão final, um registro mais informal do que o contido na versão 1, em que há a presença do pronome oblíquo antes do verbo.

Chegamos à solução apresentada na primeira versão pelo número de sílabas que tínhamos disponíveis. “Vejo você em mim” contém seis sílabas, enquanto “A vejo em mim”, considerando a aglutinação das vogais, contém apenas quatro, dando o exato número de sílabas e notas do original.

A fim de manter o registro mais coloquial, invertemos as informações de posição. Na segunda versão, Burr primeiro fala de como se sentiu quando viu a filha nascer e depois fala das semelhanças que há entre a filha e os pais. Dessa forma, não utilizamos o pronome oblíquo átono e assim conseguimos um registro mais próximo à fala. Essa inversão de posição ainda nos possibilitou incluir sentidos que tinham sido perdidos na primeira versão, como Theodosia ter o mesmo nome que sua mãe e ter olhos semelhantes aos de seu pai.

Como colocamos mais acima, almejamos não incluir muitas inversões na tradução, preferindo uma ordem direta, pois isso estaria mais próximo do registro oral. Isso foi um grande desafio nessa música, muito provavelmente pela presença de muitas notas longas no final dos versos e pelo fato de os tempos fortes estarem deslocados. De fato, em muitos momentos não conseguimos manter a ordem direta na tradução.

Quadro 19: Exemplo de Sentido acima da Naturalidade

<b>Texto-Fonte</b>	<b>Tradução: Versão 1</b>	<b>Tradução: Versão 2</b>
If we lay a strong enough foundation	Se cuidarmos bem da nossa terra	Eu vou cuidar da nossa terra
We'll pass it on to you, we'll give the world to you	Bons frutos vou colher, passá-los pra você	Bons frutos vou colher, passá-los pra você
If / we/ <b>lay</b> /a /strong /e- /nough /foun-/ <b>da</b> -/tion	Se /cui/ <b>dar</b> /mos/ bem/ da/ <b>nos</b> /sa / <b>ter</b> /ra	Eu/ <b>vou</b> / cui/dar/ da/ <b>nos</b> /sa / <b>ter</b> /ra
We'll /pass /it / <b>on</b> /to /you,/	Bons /fru/tos/ <b>vou</b> /co/lher,	Bons /fru/tos/ <b>vou</b> /co/lher,
we'll /give /the / <b>world</b> /to /you	pas/sá-/los/ <b>pra</b> / vo/cê	pas/sá-/los/ <b>pra</b> / vo/cê

No quadro 19 “Vou colher bons frutos” não manteria a prosódia do português (Vou/ co/lher/ **bons**/ fru/tos), logo a solução foi inverter. Esse refrão como um todo impôs uma maior necessidade de inversões do que no total das outras músicas traduzidas.

#### 2.2.2.5 MÚSICA 5 – BURN / QUEIMAR – FAIXA 6

Burn é a trigésima-nona música e está entre as quatro músicas que compõem o que os autores do musical chamaram de “uma peça em uma peça” (MCCARTER; MIRANDA, 2016, p. 225). Nesse momento do musical, Hamilton, por meio das próprias palavras, danifica sua reputação e faz de si mesmo inelegível para o tão almejado cargo de presidente dos Estados Unidos. Hamilton teve um caso com Maria Reynolds e, após ser descoberto pelo marido de Maria, passou a pagar o marido para continuar se encontrando com sua amante. Jefferson, Burr e Madison confrontam Hamilton, acusando-o de ter se utilizado de fundos do Tesouro americano de forma indevida, apenas para descobrir que Hamilton na verdade teve um caso, e usou do seu próprio dinheiro para comprar o silêncio do marido da amante. Para impedir que



seus inimigos o acusassem de um crime, Hamilton decide publicar, com detalhes sórdidos, um panfleto, *The Reynolds Pamphlet*, para explicar tudo o que aconteceu entre ele e a senhora Reynolds e os pagamentos que fez ao marido dela.

Em *Burn* temos a reação de Eliza ao escândalo. Humilhada e de coração partido, ela relembra todo o seu relacionamento, se questionando sobre o amor que seu marido dizia ter por ela. Ao final, como sua vingança, Eliza queima as cartas que Hamilton lhe enviou, as provas do seu amor pela esposa e o que poderia talvez redimi-lo aos olhos de futuros historiadores.

A música é um solo, em um tempo composto binário (6/8), e é mais uma balada. O ritmo não é muito rápido e não há aqui deslocamentos de tempos fortes, logo a identificação dos tempos fortes foi mais fácil. O encaixe das palavras em português na melodia não apresentou problemas além daqueles já discutidos nas músicas anteriores.

*Burn* é a palavra chave da música, pois Eliza queima as cartas enquanto canta essa música. Era essencial, então, que seu significado fosse mantido. Sem isso, toda a cena do musical teria de ser repensada, e o momento mais icônico da personagem teria de ser completamente alterado. Era necessário, então, achar alguma palavra relacionada a fogo, ou até mesmo destruição, que pudesse servir de refrão. No entanto, "*burn*" é uma palavra monossilábica, enquanto que as opções em português (queimar, incendiar, destruir), não são.

A solução foi, para manter o sentido da música e assim não impor uma mudança cênica, aumentar o número de sílabas em português. De acordo com Low, devemos adicionar sílabas, preferencialmente, em melismas. Infelizmente, "*burn*" não se encontrava em um melisma no trecho a seguir.

Quadro 20: Exemplo de Sentido acima do Ritmo

Texto-Fonte	Tradução: Versão 1	Tradução: Versão 2
The world seemed to	Tudo parecia...	E me fez quei...
Burn.	Queimar.	Mar
Burn.	Queimar.	Queimar
The/ <i>world</i> /seemed /to	Tu/do /pa/re/ci/a	E /me /fez/ quei...
<b>Burn.</b>	<b>quei/mar</b>	<b>...mar</b>
<b>Burn.</b>	<b>quei/mar</b>	<b>queimar</b>

Porém, como “*burn*” sempre é cantado em notas longas, compreendendo três compassos, percebemos ser possível adicionar uma sílaba nesse caso, sem que houvesse mudança na melodia. Na segunda versão, conseguimos usar essa tática apenas para o segundo “*burn*”. No primeiro “*burn*” da segunda versão do Quadro 20 “*quei*” ficou no lugar de “*to*” e “*mar*” no lugar de *burn*.

Inicialmente a música seria cantada por Julia Stark, mas, por falta de tempo, ela foi cantada pela autora do trabalho. Em um ensaio anterior a essa decisão, no entanto, Julia Stark alertou-nos que não estava conseguindo cantar esse verso em particular, pois havia muitas sílabas, mas que não teve problemas para cantar “queimar” no segundo “*burn*”. Anteriormente, tínhamos pensado em “E fez tudo” para esse trecho, pensando que seria possível, considerando que “*seemed*” também estava numa nota mais longa, incluir duas sílabas entre “*world*” e “*to*”. O comentário da cantora nos fez perceber a necessidade de alterações para a gravação.

De fato, as sugestões de Low para esse trecho não pareceram adequadas, e também nos parece claro que alterações rítmicas por meio da divisão de notas longas, realmente, nem sempre é recomendável. Pode funcionar em alguns casos, como no caso do segundo “*burn/queimar*”, mas pode dificultar a dicção, por não haver tempo na música para o cantor enunciar as duas sílabas, como foi o caso de “*seemed/tudo*”.

Ao observar a música como um todo, ao final, não pudemos deixar de nos questionar se a Eliza criada pelo texto em português não estava diferente da Eliza existente no texto em inglês. De repente, Eliza não estava mais apenas esperando que seu marido queimasse de desejo por não poder mais tê-la, estava afirmando categoricamente que isso iria acontecer.

Quadro 21: Exemplo de alteração da personalidade da personagem Eliza

<b>Texto-Fonte</b>	<b>Tradução: Versão 1</b>	<b>Tradução: Versão 2</b>
I hope that you burn.	O vejo queimar	Você vai queimar
I/ <b>hope</b> /that /you / <b>burn</b> .	O/ <b>ve</b> /jo / <i>quei</i> / <b>mar</b>	Vo/ <b>cê</b> / vai/ <i>quei</i> / <b>mar</b>

“Você vai queimar” nos parece ser mais agressivo do que “*I hope that you burn*”. Não que Eliza, no original, não esteja se impondo, mas percebemos que nas nossas versões Eliza tem mais momentos em que é enfática em relação ao seu sofrimento e à raiva que está sentindo.

Quadro 22: Exemplo de alteração da personalidade da personagem Eliza

Texto-Fonte	Tradução: Versão 1	Tradução: Versão 2
Let future historians wonder How Eliza reacted when you broke her heart You have torn it all apart	Ninguém vai saber das dores Que me fez sentir quando me machucou Você me arruinou	Ninguém vai saber das dores Que me fez sentir quando me machucou Tudo nossa acabou
Let/ <b>fu</b> -/ture /his-/ <b>to</b> -/rians / <b>won</b> -/der How /E-/ <b>li</b> -/za /re-/ <b>act</b> -/ed/ when/ <b>you</b> / broke /her / <b>heart</b> . You /have / <b>torn</b> /it /all /a- / <b>part</b> .	Nin/ <b>guém</b> /vai/ sa/ <b>ber</b> / das/ <b>do</b> /res Que/ me / <b>fez</b> / sen/ <b>tir</b> / quan/do/ <b>me</b> /ma/chu/ <b>cou</b>  Vo/ <b>cê</b> / me ar/rui/ <b>nou</b>	Nin/ <b>guém</b> /vai/ sa/ <b>ber</b> / das/ <b>do</b> /res Que/ me / <b>fez</b> / sen/ <b>tir</b> / quan/do/ <b>me</b> /ma/chu/ <b>cou</b>  Tu/do/ <b>nos</b> /so a/ca/ <b>bou</b>

No texto-fonte, no exemplo do Quadro 22, Eliza fala de como historiadores no futuro não saberiam como ela reagiu ao escândalo, pois ela iria apagar sua marca da história. Há sim, muito claramente, uma expressão de dor e raiva, mas não é dita explicitamente. Nas nossas duas versões para a tradução dessa música, percebemos que isso ficou intensificado, pois mencionamos a dor que ela sentiu. A Eliza existente em nossas versões é mais aberta sobre seus sentimentos, o que pode ser considerado uma mudança na personagem.

Quadro 23: Exemplo de alteração da personalidade da personagem Eliza

Texto-Fonte	Tradução: Versão 1
In clearing your name, you have ruined our lives.	Pra não se sujar, preferiu me arruinar.
In / <b>clear</b> -/ing /your / <b>name</b> ,/ you /have / <b>ru</b> -/ined / <b>our</b> / <b>lives</b>	Pra/ <b>não</b> / se/ su/ <b>jar</b> , /pre/fe/ <b>riu</b> / me ar/ <b>rui</b> / <b>nar</b>

No Quadro 23, a personagem não fala da vergonha imposta a ela, mas à família como um todo no original. Nas nossas versões, Eliza fala mais de si, da sua dor, de como se sente pessoalmente atacada. Ela não inclui a família na sua dor.

A tradução das músicas é um processo complexo e sentimos que o modelo de Low foi essencial para a viabilização desse trabalho. Todas as suas sugestões e a ideia de poder flexibilizar os critérios por ele apresentados nos permitiram chegar a um resultado cantável. Realmente, concordamos com ele que os principais critérios a serem respeitados devem ser *Singability* e Sentido.

No entanto, alguns dos obstáculos que encontramos durante o processo tradutório nos levaram a ter que procurar soluções próprias e, em certos momentos, a ter de nos afastarmos do modelo de Peter Low. As considerações de Risso e de Britto foram, então, complementos essenciais para que certos problemas fossem solucionados.

Gostaríamos ainda de frisar o fato de que o processo de gravação foi uma etapa essencial do trabalho. Ao passarmos as traduções para os cantores, conseguimos ter certeza de que o texto de chegada era cantável e pudemos realizar alterações necessárias para obtermos o melhor resultado.

## CONCLUSÃO

Este trabalho se propôs a discutir a tradução de musicais, mais especificamente de suas músicas. Também tivemos como objetivo testar o modelo *Pentathlon Approach*, de Peter Low, para traduções cantáveis de músicas.

Ao final do trabalho, consideramos que o modelo de Peter Low realmente dá maior liberdade ao tradutor para que ele possa chegar a um texto produzido cantável. Se não tivéssemos nos permitido alterar o ritmo em dados momentos ou ainda ignorar rimas do texto original, teríamos incorrido em maiores alterações de sentido, ou o perdido completamente, ou teríamos obtido resultados com prosódia incorreta.

Percebemos que, por se tratar de um musical, o critério mais importante, além da *Singability* foi o Sentido. Priorizamos essas duas categorias e em cada música. Naturalidade, Rima e Ritmo tiveram pesos diferentes, a depender das características de cada um dos textos-fonte. Sentimos que cada música requeria uma abordagem diferente, e o modelo usado nos possibilitou isso. Mesmo este tendo sido proposto pensando em um texto de chegada em inglês, sua aplicação foi bem sucedida em português.

Importante notar que, por vezes, não seguimos as considerações de Low por questões estilísticas próprias do gênero musical da música (como ocorreu em *Helpless*), ou para manter uma palavra-chave na música (como em *Burn*), ou o sentido de um trecho específico (como em *That Would Be Enough*). Ainda assim, conseguimos um resultado cantável, sem prejudicar a melodia. Gostaríamos ainda de mencionar que, mesmo seguindo as indicações de Low, a questão de prosódia ainda ficava prejudicada em alguns trechos, como visto no último verso do rap em *Helpless*. A diferença de altura entre as notas também teve de ser considerada para entendermos as sílabas tônicas nas letras.

Em geral, acreditamos que o modelo de Low é aplicável à língua portuguesa e pode ser utilizado com sucesso para traduções de musicais, pois dá ao tradutor liberdade o suficiente para gerar um texto cantável que mantenha a narrativa do texto-fonte. Porém, o modelo não é exaustivo e há momentos em que só as sugestões e orientações de Low não são suficientes. Para preencher essa lacuna, foi preciso criatividade, determinação, experimentação, conhecimento sobre teoria musical e buscar considerações de outros teóricos.

O entendimento de ritmo, conhecimento de partituras e dos diferentes compassos são essenciais para o bom andamento dessa tradução atípica. Saber ler partituras também é uma habilidade útil nesse processo, assim como ter um bom ouvido. Ainda que ser um cantor

profissional não seja necessário, é preciso cantar a música original e as traduções um grande número de vezes para chegar em um bom resultado.

A tradução de músicas é um processo complexo, de progresso lento. Acreditamos que se tivéssemos mais tempo à nossa disposição, as traduções poderiam ser ainda mais adequadas, mas estamos felizes com os resultados obtidos. Ainda pensamos que, apesar das nossas alterações, o enredo ainda pode ser compreendido a partir de nossas traduções. Consideramos, então, ter atingido os objetivos por nós propostos para este trabalho.

## REFERÊNCIAS

ÅKERSTRÖM, Johanna. "Translating Song Lyrics: A Study of the Translation of the Three Musicals by Benny Andersson and Björn Ulvaeus." Flemingsberg: Escola Superior de Södertörn, 2010. Disponível em: <http://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A375140&dswid=9917>. Acesso em: 3 mar. 2017.

BRITTO, Paulo Henriques. *A Tradução Literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 59-117, 2012.

CLÜVER, Claus. The Translation of Opera as a Multimedia Text. **The Translator**, v. 14, n. 2, p. 401-409, 2008.

COENRAATS, Willeke. **Translating Musicals**: Willeke Coenraats. 2007. 90 f. Dissertação (Mestrado) - English Language & Culture, Universidade de Utrecht, Utrecht, 2007.

DESBLANCHE, Lucile. *Review on Translation for Singing and Translation and Popular Music*. **The Journal Of Specialised Translation**, [s.i], n. 17, p. 216-219, jan. 2017.

ESTEVES, Gerson da Silva. **A Broadway não é aqui**: Teatro musical no Brasil: uma diferença a se estudar. In: Coelho, Cláudio Novaes Pinto; Castro, Valdir José de (Orgs.) **Cultura, comunicação e espetáculo**. São Paulo: Paulus, 2016, 200 p.

FRANZON, Johan. Choices in song translation. **The Translator: Translation and Music**. Manchester, v. 14, n. 2, p. 373-399, nov. 2008. Edição especial.

GORLÉE, Dinda L. **Song and significance: Virtues and vices of vocal translation**. Rodopi, 2005.

HORN, David; SHEPHERD, John. Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Londres: Continuum, 2003. Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=\\_\\_DTvryrBZkC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=__DTvryrBZkC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false) Acessado em: 29 de abr. 2017.

JENSEN, Matilde Nisbeth. *Professional Translators' Establishment of Skopos – A 'Brief' Study*, 126 f, 2009. Dissertação (Mestrado), Aarhus University, Denmark, 2009.

KHALIL, Lucas Martins Gama. *A questão da tradução em línguas anglófonas*. **TradTerm**, São Paulo, v. 12, p. 237-255, jul. 2013

LIMA FILHO, Ery Requena; BIEGING, Patrícia. Lei Rouanet e a Broadway Paulista: O teatro musical na cidade de São Paulo. **Estética**, São Paulo, n. 10, p. 1-17, jan.-jun. 2015.

LOW, Peter. Singable translations of songs. **Perspectives**, [s.i.], v. 11, n. 2, p. 87-103, jan. 2003.

LOW, Peter. Translating Songs that Rhyme. **Perspectives**, [s.i.], v. 16, n. 1-2, p. 1-20, jan. 2008.

LOW, Peter. When Songs Cross Language Borders. **The Translator**. Manchester, v. 19, n. 2, p. 229-244, fev. 2013.

MATA, Iana Maria Andrade da. *Funny Girl: Os Bastidores da Tradução de um Musical*. 2014. 62 f. TCC (Graduação) - Curso de Tradução - Inglês, Departamento de Línguas Estrangeiras, Universidade de Brasília, Brasília, 2014. Cap. 1.

MATEO, Marta. Anglo-American Musicals in Spanish Theatres. **The Translator: Translation and Music**, Manchester, v. 14, n. 2, p. 319-342, nov. 2008.

MCCARTER, Jeremy; MIRANDA, Lin-manuel. *Hamilton: The Revolution*. Londres: Little, Brown, 2016.

MCMICHAEL, Polly. *Translation, Authorship and Authenticity in Soviet Rock Songwriting*. **The Translator: Translation and Music**. Manchester, v. 14, n. 2, p. 373-399, nov. 2008. Edição especial.



MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 4. ed. rev. e ampl. Brasília: Editora Musimed, 1996. Capítulos XIX e XXIV.

MEINBERG, Adriana Fiuza. Entrevista com Claudio Botelho. Tradução & Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores, São Paulo, No. 26, p. 143-148, 2013.

MINORS, Helen Julia (Ed.). **Music, text and translation**. A&C Black, 2012.

MIRANDA, Lin-manuel. **Vocal Selections**: Hamilton: An American Musical by Lin-Manuel Miranda. Milwaukee: Hal Leonard, 2016. 5 partituras (36 p. ). Vozes e Piano.

ÖNER, Senem. *Folk Songs, Translation and the Question of (Pseudo-)Originals*. **The Translator: Translation and Music**. Manchester, v. 14, n. 2, p. 373-399, nov. 2008. Edição especial.

RISSO, Emanuele. Rap Lyrics Translation: Theoretical and Practical Aspects. **New Voices In Translation Studies**, [s.i], v. 15, p. 1-30, 2016.

SARMENTO, Thais Marçal Passos. **Essa música não é mais que mais uma tradução?:** Análise de versões de músicas da Nova Trova Cubana por Chico Buarque. 2016. 142 f. Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação em Língua Espanhola e Línguas Hispano-americanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016

SUSAM-SARAJEVA, Şebnem. *Translation and Music*. **The Translator: Translation and Music**. Manchester, v. 14, n. 2, p. 373-399, nov. 2008. Edição especial.

## DICIONÁRIOS, GLOSSÁRIOS E SITES

BRASIL ESCOLA, *Intensidade, Timbre e Altura*, Disponível em: <http://brasilecola.uol.com.br/fisica/intensidade-timbre-altura.htm>. Acessado em: 3 jun. 2017

DICIONÁRIO *HOUAISS* DA LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2009

EDUCAÇÃO ESTÉTICA ARTÍSTICA, Glossário de terminologia específica da área de teatro. Disponível em: [http://educacaoartistica.dge.mec.pt/teatro-glossario.html#teatro\\_e](http://educacaoartistica.dge.mec.pt/teatro-glossario.html#teatro_e). Acessado em: 13 mai. 2017.

MERRIAM-WEBSTER. Springfield: Merriam-webster, Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/>. 10 mai. 2017.

ORQUESTRA SINFÔNICA DE BRASÍLIA, Glossário da Orquestra Sinfônica de Brasília sobre terminologia musical. Disponível em: <http://www.osb.com.br/paginadinamica.aspx?pagina=glossario>. Acessado em: 3 jun. 2017

OXFORD DICTIONARIES, Oxford: Oxford University Press, Disponível em: <https://en.oxforddictionaries.com/>. Acesso em: 10 mai. 2017.

VOCABULARY, [S.I]: [S.I], Disponível em: <https://www.vocabulary.com/>. Acessado em 12 mai. 2017.

## APÊNDICE A - GLOSSÁRIO<sup>17</sup>

TERMO	SIGNIFICADO
1. Acento	Acentuação de intensidade em uma nota ou conjunto de notas tocadas ao mesmo tempo (acorde).
2. Altura	Qualidade de um som que o classifica ou como grave ou agudo. Se relaciona à frequência: se a frequência de um som é alta, o som é agudo, se é baixa, o som é grave.
3. Ato	Divisão de uma peça, que contém um ciclo narrativo separado de outros atos. Atos são divididos por intervalos.
4. Compasso	<p>Divisão de uma música em unidades de mesma duração. Em cada compasso há um tempo determinado a ser preenchido com sons e pausas (momentos de silêncio). Ele é apresentado por dois números um acima do outro, o de cima dá o número de tempos contidos no compasso, e o segundo qual figura musical é considerada a unidade de tempo.</p> <p>Dentro do compasso temos <b>tempos forte, meio-fortes e fracos</b>, o primeiro tipo é mais acentuado que o segundo e o segundo mais acentuado do que o terceiro.</p> <p>A depender do tempo de compasso, os tempos serão distribuídos de forma diferente, mas o primeiro tempo é sempre um tempo forte. Em compassos ternários (em que o compasso tem 3 tempos), o primeiro é forte e os dois tempos restantes são fracos. Em quaternários o primeiro é forte, o segundo é fraco, o terceiro é meio-forte e o quarto é fraco.</p>

<sup>17</sup> Informações retiradas do glossário da Orquestra Sinfônica Brasileira, do glossário sobre artes cênicas do Ministério da Educação de Portugal, artigo no site Brasil Escola, e conhecimentos gerais nosso acerca dos termos de teatro musical.

5. Coro	Conjunto de cantores.
6. Coxia	Local atrás ou do lado do palco em que o elenco aguarda para entrar em cena.
7. Ensemble	No teatro musical, é o conjunto de membros do elenco que não possuem papéis principais.
8. Libreto	Texto de óperas e musicais, contém a parte literária dessas obras.
9. Melisma	Quando uma mesma sílaba é cantada em várias notas contínuas.
10. Melodia	Emissão de vários sons em um contínuo, que, com o uso de um ritmo criam unidades significativas.
11. Nota	Figura que representa determinado som, pautando-se na notação musical. Um sistema que representa de forma escrita a música.
12. Recitativo	Momento em uma música em que o cantor entoa frases cantando de forma mais falada.
13. Ritmo	Ordem na música que determina os tempos fortes e fracos e a duração das notas em geral.
14. Solo	Quando um instrumento (incluindo a voz humana), toca sozinho ou se destaca entre os outros instrumentos.
15. Tempo	Andamento
16. Versão	Termo comum no teatro musical para se referir a uma tradução de música.
17. Versionista	O profissional no teatro musical responsável pela tradução do roteiro e músicas.

## **APÊNDICE B – SUMÁRIO DO CD**

### **1.HELPLESS – SEM AR**

ELIZA: Sofia Coêlho

HAMILTON: Mateus de Medeiros

CORO: Julia Stark e Luísa Pacheco

### **2. HELPLESS – RAP 2**

HAMILTON; Luísa Pacheco

### **3. THAT WOULD BE ENOUGH – JÁ SERIA BOM**

ELIZA: Luísa Pacheco

### **4. HISTORY HAS ITS EYES ON YOU – VÃO O JULGAR POR COMO AGIU**

WASHINGTON: César Ribeiro

HAMILTON: Mateus de Medeiros

CORO: Julia Stark, Leonardo Cipriano, Luísa Pacheco, Sofia Coêlho

### **5. DEAR THEODOSIA – AH, THEODOSIA**

BURR: Leonardo Cipriano

HAMILTON: Mateus de Medeiros

### **6. BURN - QUEIMAR**

ELIZA: Luísa Pacheco

**APÊNDICE C – CD**

## APÊNDICE D – TRADUÇÕES DAS MÚSICAS

HELPLESS / SEM AR

QUADRO 1.1

<p>[WOMEN] Hey hey hey hey Hey hey hey hey Hey hey hey hey Hey hey hey hey Hey hey hey  [ELIZA] Ooh, I do I do I do I Dooo! Hey! Ooh, I do I do I do I Dooo! Boy you got me  [ELIZA AND WOMEN] Helpless! Look into your eyes, and the sky's the limit I'm Helpless!</p>	<p>[MULHERES] Hey hey hey hey Hey hey hey hey Hey hey hey hey Hey hey hey hey Hey hey hey  [ELIZA] Oh, eu aceito, eu aceito, eu aceito, eu aceito! Hey! Ooh, eu aceito, eu aceito, eu aceito, eu aceito! Cara, você me deixa  [ELIZA E MULHERES] Sem defesa! Olho nos seus olhos e o céu é o limite, eu estou indefesa! Estou derrubada, esperando a</p>	<p>Down for the count, and I'm drownin' in 'em [ELIZA] I have never been the type to try and grab the spotlight We were at a revel with some rebels on a hot night Laughin' at my sister as she's dazzling the room Then you walked in and my heart went "Boom!" Tryin' to catch your eye from the side of the ballroom Ev'ry body's dancin' and the band's top volume  [ELIZA AND WOMEN] Grind to the rhythm as we wine and dine</p>	<p>contagem regressiva e me afogando em seus olhos [ELIZA] Nunca fui do tipo de tentar chamar a atenção Estávamos com os rebeldes em uma festa em uma noite quente Eu ria enquanto minha irmã impressionava a todos no salão E então você apareceu e meu coração bateu mais forte. Tentei chamar a sua atenção do outro lado do salão Todo mundo está dançando e a banda toca alto  [ELIZA E MULHERES] Requebramos no ritmo enquanto bebemos e comemos</p>
---	--	---	--

[ELIZA] Grab my sister, and whisper, “Yo, this one’s mine.”	[ELIZA] Pego minha irmã pelos braços e sussurro: “Ei, aquele ali é meu.”
[WOMEN] Oooh	[MULHERES] <b>Oooh</b>
[ELIZA] My sister made her way across the room to you	[ELIZA] Minha irmã foi de uma ponta do salão a outra até você
[WOMEN] Oooh	[MULHERES] <b>Oooh</b>
[ELIZA] And I get nervous, thinking “What’s she gonna do?”	[ELIZA] Fiquei nervosa, pensando: “O que ela vai fazer?”
[WOMEN] Oooh	[MULHERES] Oooh
[ELIZA] She grabs you by the arm, I’m thinkin’, “I’m through”	[ELIZA] Ela pegou você pelo braço, pensei: “Já era”

[WOMEN] Oooh	[MULHERES] Oooh
[ELIZA] Then you look back at me and suddenly I’m	[ELIZA] Então você olha pra mim e de repente eu estou
[ELIZA AND WOMEN] Helpless!	[ELIZA E MULHERES] Sem defesa
[ELIZA] Oh, look at those eyes Oh! Yeah	[ELIZA] Oh, olhe para esses olhos Oh! Sim
[WOMEN] Look into your eyes, and the sky’s the limit	[MULHERES] Olho nos seus olhos e o céu é o limite
[ELIZA AND WOMEN] I’m helpless!	[ELIZA E MULHERES] Eu estou sem defesa
[ELIZA] I know I am so into you I am so into you	[ELIZA] Eu sei Estou muito afim de você Estou muito afim de você



[WOMEN] Down for the count, and I'm drownin' in 'em Helpless! Look into your eyes, and the sky's the limit I'm	[MULHERES] Esperando a contagem regressiva e me afogando em seus olhos Eu estou indefesa Olho pros seus olhos e o céu é o limite, eu estou
[ELIZA AND WOMEN] Helpless!	[ELIZA E MULHERES] Indefesa!
[ELIZA] I know I'm	[ELIZA] Eu sei que eu estou
[ELIZA AND WOMEN] Down for the count, and I'm drownin' in 'em  One week later	[ELIZA E MULHERES] derrubada, esperando a contagem e me afogando nos seus olhos Uma semana depois
[ELIZA] I'm writin' a letter nightly Now my life gets better, ev'ry letter that you write me	[ELIZA] Escrevo uma carta por noite. Minha vida melhora a cada carta que você me escreve

Laughin' at my sister, 'cause she wants to form a harem	Rio da minha irmã porque ela quer um harém
[ANGELICA] I'm just sayin', if you really loved me, you would share him [ELIZA] Ha!	[ANGELICA] Só estou dizendo que se você realmente me amasse, iria dividi-lo comigo [ELIZA] Ha!
[ELIZA AND WOMEN] Two weeks later	[ELIZA E MULHERES] Duas semanas depois
[ELIZA] In the living room stressin'	[ELIZA] Na sala de estar me sentindo ansiosa
[WOMEN] stressin'	[MULHERES] Ansiosa
[ELIZA] My father's stone-faced while you're asking for his blessin'	[ELIZA] Meu pai se mantém sério enquanto você pede a benção dele
[WOMEN] blessin'	[MULHERES] Benção dele

[ELIZA] I'm dying inside, as you wine and dine And I'm tryin' not to cry 'cause there's nothing that your mind can't do	[ELIZA] Estou morrendo por dentro enquanto vocês bebem e comem E tento não chorar Porque não tem nada que sua mente não possa pensar
[WOMEN] Oooh	[MULHERES] Oooh
[ELIZA] My father makes his way across the room to you	[ELIZA] Meu pai percorre a sala até você
[WOMEN] Oooh	[MULHERES] Oooh
[ELIZA] I panic for a second, thinking, "We're through"	[ELIZA] Eu entro em pânico por um segundo, pensando: "Já era"
[WOMEN] Oooh	[MULHERES] Oooh

[ELIZA] But then he shakes your hand and says, "Be true"	[ELIZA] Mas então ele aperta a sua mão e diz: "Seja honesto".
[WOMEN] Oooh	[MULHERES] Oooh
[ELIZA] And you turn back to me, smiling, and I	[ELIZA] E você se vira e olha para mim, sorrindo, e eu estou
[ELIZA AND WOMEN] Helpless!	[ELIZA E MULHERES] Indefesa!
[WOMEN] Look into your eyes, and the sky's the limit, I'm	[MULHERES] Olho nos seus olhos e o céu é o limite, eu estou
[ELIZA AND WOMEN] Helpless!	[ELIZA E MULHERES] Indefesa!
[ELIZA] Hoo!	[ELIZA] Hoo!

<p>[WOMEN] Down for the count, and I'm drownin' in 'em Helpless! Look into your eyes, and the sky's the limit, I'm Helpless! [ELIZA] That boy is mine, That boy is mine! Helpless! Helpless!</p> <p>[ELIZA AND WOMEN] Down for the count, and I'm drownin' in 'em</p> <p>[HAMILTON] Eliza, I don't have a dollar to my name, an acre of land, a troop to command, a dollop of fame.</p> <p>All I have's my honor, a tolerance for pain, a couple of college credits and my top-notch</p>	<p>[MULHERES] Estou derrubada, esperando a contagem e me afogando nos seus olhos Estou indefesa! Olho nos seus olhos e o céu é o limite, eu estou [ELIZA] Aquele cara é meu Aquele cara é meu! Indefesa! Indefesa!</p> <p>[ELIZA E MULHERES] Estou derrubada, esperando a contagem e me afogando em seus olhos [HAMILTON] Eliza, não tenho um dólar em meu nome, nem um pedaço de terra, nem uma tropa para comandar, nem um pingão de fama Só tenho minha honra, minha tolerância para dor, alguns créditos na faculdade e meu</p>	<p>brain.</p> <p>Insane, your family brings out a diff'rent side of me, Peggy confides in me, Angelica tried to take a bite of me, no stress, my love for you is never in doubt. We'll get a little place in Harlem and we'll figure it out. I've been livin' without a family since I was a child. My father left, my mother died, I grew up buckwild But I'll never forget my mother's face, that was real, and long as I'm alive, Eliza, swear to God, you'll never feel so...</p> <p>[WOMEN] Helpless!</p> <p>[ELIZA] I do I do I do I dooo!</p>	<p>cérebro de primeira linha. É incrível, sua família desperta outro lado meu, Peggy me conta seus segredos, Angélica tentou me conquistar, não se preocupe, nunca questiono o meu amor por você. Vamos comprar uma casinha no Harlem e vamos nos ajeitar. Vivo sem uma família desde que era uma criança. Meu pai foi embora, minha mãe morreu, eu cresci sem limites Mas nunca vou esquecer o rosto da minha mãe, aquilo foi real, enquanto eu for vivo, Eliza, prometo a Deus, você nunca se sentirá tão...</p> <p>[MULHERES] Indefesa!</p> <p>[ELIZA] Eu aceito, eu aceito, eu aceito, eu aceito!</p>
--	---	--	---

I do I do I do I dooo!	Eu aceito, eu aceito, eu aceito, eu aceito!
[HAMILTON] Eliza...	[HAMILTON] Eliza...
[WOMEN] Help-less!	[MULHERES] Indefesa!
[HAMILTON] I never felt so—	[HAMILTON] Eu nunca me senti tão –
[WOMEN] Helpless!	[MULHERES] Indefesa!
[ELIZA] Hey! Yeah, yeah!	[ELIZA] Hey! Yeah, yeah!
[WOMEN] Down for the count, and I'm drownin' in 'em	[MULHERES] Estou derrubada, esperando a contagem e me afogando em seus olhos
[ELIZA] I'm down for the count, I'm—	[ELIZA] Estou derrubada, esperando a contagem, eu estou...
[HAMILTON]	[HAMILTON]

Yo, my life is gon' be fine 'cause Eliza's in it.	Minha vida será boa, porque eu tenho a Eliza.
[WOMEN] Helpless!	[MULHERES] Indefesa!
Helpless!	Indefesa!
[ELIZA] I look into your eyes, and the sky's the limit, I'm	[ELIZA] Olho nos seus olhos e o céu é o limite, eu estou...
[WOMEN] Helpless!	[MULHERES] Indefesa!
[ELIZA AND WOMEN] Down for the count, and I'm drownin' in 'em	[ELIZA E MULHERES] Estou derrubada, esperando a contagem e eu estou me afogando nos seus olhos.
[WOMEN] In New York, you can be a new man...	[MULHERES] Em Nova Iorque, você será um novo homem...
In New York, you can be a new man...	Em Nova Iorque, você será um novo homem...
In New York, you can be a new	Em Nova Iorque, você será um

man...	novo homem...
[ELIZA] Helpless	[ELIZA] Indefesa

QUADRO 1.2

<p>[WOMEN] Hey/ hey/ hey/ hey Hey/ hey/ hey/ hey Hey/ hey/ hey/ hey Hey/ hey/ hey/ hey Hey/ hey/ hey/</p> <p>[ELIZA] <b>Ooh,/ I /do /I /do /I /do/ I/</b> <b>Dooo!/ Hey!</b> <b>Ooh,/ I /do /I /do /I /do/ I/</b> <b>Dooo!/ Boy /you /got /me/ (1)</b></p> <p>[ELIZA AND WOMEN] <b>Help/less!</b></p>	<p>[MULHERES] Hey/ hey/ hey/ hey Hey/ hey/ hey/ hey Hey/ hey/ hey/ hey Hey/ hey/ hey/ hey Hey/ hey/ hey/</p> <p>[ELIZA] <b>Ooh,/ Eu/ di/go /sim /eu /di/go</b> <b>/Siiim!/ Hey!</b> <b>Ooh,/ Eu/ di/go /sim /eu /di/go</b> <b>/Siiim!/ Ca/ra eu/ 'tô/ (1)</b></p> <p>[ELIZA E MULHERES] <b>Sem/ ar!</b></p>	<p>[MULHERES] Hey/ hey/ hey/ hey Hey/ hey/ hey/ hey Hey/ hey/ hey/ hey Hey/ hey/ hey/ hey Hey/ hey/ hey/</p> <p>[ELIZA] <b>Ooh,/ Eu/ di/go /sim /eu /di/go</b> <b>/Siiim!/ Hey!</b> <b>Ooh,/ Eu/ di/go /sim /eu /di/go</b> <b>/Siiim!/ Ca/ra eu/ 'tô/ (1)</b></p> <p>[ELIZA E MULHERES] <b>Sem/ ar!</b></p>	<p>(1) Há uma diferença de registro entre essa música e as outras traduzidas, ela usa de linguagem mais informal, e encurtamento de “<i>them</i>” com “ ‘<i>em</i> ” e o encurtamento de verbos com sufixo “ing” (<i>drownin'</i>, <i>laughin'</i>). A fim de marcar essa diferença de registro, utilizamos “tô”, “tava” e “tá” apenas nessa música.</p> <p>(2) Escolhemos traduzir pensando mais no sentido geral do refrão, que é o fato de o que Eliza sente por Hamilton é</p>
---	---	---	--

<p><b>Look</b> /in-/to/ your /eyes,/ and/ the/ <b>sky's</b>/ the /li-/mit /I'm / <b>Help</b>/less! (2)  <b>Down</b>/ for/ the/ <i>count</i>,/ and/ I'm/ <b>drow</b>-/nin'/ in /'em/ (3)</p> <p>[ELIZA]  <b>I</b> /ha/ve /ne/ver/ <i>been</i> /the /ty/pe /to/ <b>try</b>/ and /grab /the /spot-/ /light (4)  <b>We</b> /were/ at /a /re-/vel/ with/ some/ <b>reb</b>-/els/ on /a /hot/ night/  <b>Laugh</b>-/in'/ at/ my /sis-/ter /as /she's/ <b>daz</b>-/zl-/ing/ the/ room/  Then/ <b>you</b>/ walked /in /and/ my /<b>heart</b> /went/ "<i>Boom!</i>"  <b>Tryin</b>'/ to/ catch/ your /eye /from /the /<b>side</b> /of/ the/ <i>ball</i>- /room  <b>Ev</b>-/'ry -/bod-/y's/ <i>danc</i>-/in' /and/ the/ <b>band</b>'s/ top/ <i>vol</i>-/ume</p> <p>[ELIZA AND WOMEN]  <b>Grind</b>/ to/ the/ <i>rhy</i>-/thm /as/ we /<b>wine</b>/ and/ <i>dine</i>/</p>	<p><b>É</b>/ vo/cê/ me ol/<i>har</i> /e /já/ <b>nem</b>/ con/si/go/ <i>mais</i>/  <b>Pen</b>/sar! (2)  <b>Fui</b> /no/cau/te/a/da e /eu /tô /bo/ba (3)</p> <p>[ELIZA]  <b>To</b>/do /mun/do /sa/be /que /sou/ a/ ir/<b>mã</b> /mais /qui/e/ta/ (4)</p> <p>'Ta/va /to/do /mun/do/ da /ci/<b>da</b>/de /nes/sa /fes/ta</p> <p><b>Ri ao</b>/ ver/ mi/nha ir/<b>mã</b>/ do/mi/nar/ /<b>to</b>/do o/ sa/<i>lão</i>  Vo/<b>cê</b>/ che/<i>gou</i>/ e o/ co/ra/<b>ção</b>/ fez "<i>boom!</i>"  <b>Ten</b>/to /o/ cha/<i>mar</i>/ mas/ vo/<b>cê</b>/ nem/ me/ vê</p> <p>Só /que/ro/ con/ver/sar/, es/tar/ do/ seu/ la/do</p> <p>[ELIZA E MULHERES]  <b>To</b>/dos/ dan/<i>çan</i>/do e o/ som /<b>tá</b>/ de/<i>mais</i></p>	<p><b>Fui</b> /no/cau/te/a/da e /já/ <b>nem</b>/ con/si/go/ <i>mais</i>/  <b>Pen</b>/sar! (2)  <b>É</b>/ só/ me ol/<i>har</i> /, e/ já / <b>fi</b>/co /bo/ba(3)</p> <p>[ELIZA]  <b>To</b>/do /mun/do /sa/be /que /sou/ a ir/<b>mã</b> /mais /qui/e/ta/ (4)</p> <p><b>Nu</b>/ma /noi/te /<i>quen</i>/te a /gen/te/ '<b>ta</b>/va /nu/ma /fes/ta</p> <p><b>Ri ao</b>/ ver/ mi/nha ir/<b>mã</b>/ do/mi/nar/ /<b>to</b>/do o/ sa/<i>lão</i>  Vo/<b>cê</b>/ che/<i>gou</i> /e o/ co/ra/<b>ção</b>/ fez "<i>boom!</i>"  <b>Que</b>/ro /con/ver/sar/, mas/ vo/<b>cê</b>/ nem/ me o/<i>lha</i></p> <p><b>Eu</b>/ che/go /mais /<i>per</i>/to e/ vo/<b>cê</b>/ nem/ no/<i>ta</i></p> <p>[ELIZA E MULHERES]  <b>To</b>/dos/ dan/<i>çan</i>/do e o/ som /<b>tá</b>/ de/<i>mais</i></p>	<p>arreatador. Significados específicos como "<i>the sky's the limit</i>" e "<i>drownin' in 'em</i>" não foram incluídos na tradução. Questões de restrição de espaço e a ligação entre o primeiro e segundo verso influenciaram nossas decisões tradutórias.</p> <p>Mais informações sobre esse trecho estão no Capítulo 2, item 2.2.2.1</p> <p>(3) Para "I'm drowning in 'em", tivemos que escolher entre manter a ideia de que Eliza foi nocauteada pelos sentimentos, ou que ela estava se afogando nos olhos de Hamilton. Não conseguimos encontrar solução que continha ambos. "Fui nocauteada e me afogo nos seus olhos" tem 13 sílabas, 3 a mais do que temos no original.</p> <p>Como a questão dos olhos já estava no verso acima, preferimos manter a ideia do nocaute, completando com "eu 'tô boba", assim mostrando o quão apaixonada Eliza se encontra.</p>
--	--	---	--

<p>[ELIZA] Grab/ my /<b>sis</b>-/ter,/ and/ whis-/per,/ “Yo, /this/ one’s/ mine./”</p>	<p>[ELIZA] Mas /An/<b>g</b>é/li/ca/ dis/se /que ia /me a/ju/dar.</p>	<p>[ELIZA] Mas /An/<b>g</b>é/li/ca/ dis/se /que ia /me a/ju/dar.</p>	<p>Na primeira versão há sílabas a mais em “I’m drowning” e conseguimos consertar isso na segunda versão ao trocar “É só me olhar” e “Fui nocauteada” de lugar.</p>
<p>[WOMEN] <b>Oooh (5)</b></p>	<p>[MULHERES] <b>Aaaah (5)</b></p>	<p>[MULHERES] <b>Aaaah (5)</b></p>	<p>(4) Temos um número considerável de notas repetidas aqui. Em “I have never been the type to try and grab the spotlight”, e na maior parte dos versos a seguir, todas as sílabas, menos as duas últimas, estão em notas repetidas. Isso nos possibilitou diminuir um pouco o ritmo, e termos maior liberdade na construção desses versos, sem prejudicar a melodia.</p>
<p>[ELIZA] My/ sis/ter/ <b>ma</b>/de /her/ way /a- /cross/ the/ room /to /<b>you</b></p>	<p>[ELIZA] Vo/cês/ <b>dois</b>/ lo/go /co/me/çam/ a/ con/ver/<b>sar</b></p>	<p>[ELIZA] Vo/cês/ <b>dois</b>/ lo/go /co/me/çam/ a/ con/ver/<b>sar</b></p>	<p>(4) Temos um número considerável de notas repetidas aqui. Em “I have never been the type to try and grab the spotlight”, e na maior parte dos versos a seguir, todas as sílabas, menos as duas últimas, estão em notas repetidas. Isso nos possibilitou diminuir um pouco o ritmo, e termos maior liberdade na construção desses versos, sem prejudicar a melodia.</p>
<p>[WOMEN] <b>Oooh</b></p>	<p>[MULHERES] <b>Aaaah</b></p>	<p>[MULHERES] <b>Aaaah</b></p>	<p>(5) Como no original todas as rimas casam com o som “ooh”, decidimos manter as rimas na tradução, alterando a vogal a ser cantada pelo coro.</p>
<p>[ELIZA] And/ I /get/ ner/vous,/ thin- /king “What’s/ she/ gon-/na /do?”</p>	<p>[ELIZA] Eu /tô /com /me/do /do /que e/la /vai/ fa/<b>lar</b></p>	<p>[ELIZA] Eu /tô /com /me/do /do /que e/la /vai/ fa/<b>lar</b></p>	<p>(5) Como no original todas as rimas casam com o som “ooh”, decidimos manter as rimas na tradução, alterando a vogal a ser cantada pelo coro.</p>
<p>[WOMEN] <b>Oooh</b></p>	<p>[MULHERES] <b>Aaaah</b></p>	<p>[MULHERES] <b>Aaaah</b></p>	<p>(5) Como no original todas as rimas casam com o som “ooh”, decidimos manter as rimas na tradução, alterando a vogal a ser cantada pelo coro.</p>
<p>[ELIZA] She /grabs /you/ by/ the /arm,/ I’m /thin-/kin’, /“I’m</p>	<p>[ELIZA] Já /tô /pen/san/do /que/ não/ vai/ ro/<b>lar</b></p>	<p>[ELIZA] Já /tô /pen/san/do /que/ não/ vai/ ro/<b>lar</b></p>	<p>(5) Como no original todas as rimas casam com o som “ooh”, decidimos manter as rimas na tradução, alterando a vogal a ser cantada pelo coro.</p>

<p><b>/through”/</b></p> <p>[WOMEN] <b>Oooh</b></p> <p>[ELIZA] Then/ you/ look/ <b>back/</b> at /me /and/ <i>sud</i>–/den–/ly /I’m</p> <p>[ELIZA AND WOMEN] <b>Help/less!</b></p> <p>[ELIZA] <i>Oh,</i>/ look/ at/ those/ <b>eyes</b> <i>Oh!</i> (6) Yeah</p> <p>[WOMEN] <b>Look</b> /in–/to/ your /eyes,/ and/ the/ <b>sky’s/</b> the /li–mit [ELIZA AND WOMEN] /I’m <b>help/less!</b></p> <p>[ELIZA] <b>I /know/</b> <i>I</i> /am /so /<b>in</b>–/to /<i>you</i> <i>I</i> /am /so /<b>in</b>–/to/ <i>you</i> (7)</p>	<p>[MULHERES] <b>Aaaah</b></p> <p>[ELIZA] Mas /vo/<b>cê</b> /me /vê /e /ca/ra/ já/ tô/</p> <p>[ELIZA E MULHERES] <b>Sem /ar!</b></p> <p>[ELIZA] <i>Não/ vou/ re/sis/tir/</i> <i>não/</i> (6) É</p> <p>[MULHERES] <b>É/</b> vo/cê/ me ol/<i>har</i> /e /já/ <b>nem/</b> con/si/go/ [ELIZA E MULHERES] <i>mais/ pen/sar!</i></p> <p>[ELIZA] <b>Eu /sei/</b> <i>Que/ro/ vo/cê/ de/mais</i> <i>Que/ro/ vo/cê/ de/mais</i> (7)</p>	<p>[MULHERES] <b>Aaaah</b></p> <p>[ELIZA] Mas /vo/<b>cê</b> /me /vê /e /ca/ra/ já/ tô/</p> <p>[ELIZA E MULHERES] <b>Sem /ar!</b></p> <p>[ELIZA] <i>Não/ vou/ re/sis/tir/</i> <i>não/</i> (6) É</p> <p>[MULHERES] <b>Fui</b> /no/cau/te/a/da e /já/ <b>nem/</b> con/si/go/ [ELIZA E MULHERES] <i>mais/ pen/sar!</i></p> <p>[ELIZA] <b>Eu /sei/</b> <i>Vou/ ter /vo/cê /pra/ mim/</i> <i>Vou/ ter /vo/cê /pra/ mim/</i> (7)</p>	<p>(6) Quando Eliza fala “look at those eyes”, ela está exaltando o quão atraente Hamilton é. Por isso nossa ideia de colocar “Não vou resistir, não”, ele seria possível em questão de sentido.</p> <p>Ademais, é uma dupla negativa, muito comum no português falado e uma das marcas de oralidade apontadas por Britto em livro “A Tradução de Ficção” (2012).</p> <p>(7) Nos princípios de Low ele afirma que, ao ver uma repetição, o melhor seria não incluí-la na tradução, aproveitar para enriquecer o texto de chegada. No entanto, é importante notar que essa música é baseada em um gênero musical</p>
--	---	---	---



<p>[WOMEN]  <b>Down</b>/ for/ the/ <i>count</i>,/ and/  I'm/ <b>drow</b>-/nin'/ in /'em/  <b>Help</b>/less!  <b>Look</b> /in-/to/ your /eyes,/ and/  the/ <b>sky</b>'s/ the /li-/mit /I'm /</p>	<p>[MULHERES]  <b>Fui</b> /no/cau/te/a/da e /eu /tô  /bo/ba  <b>Sem</b> / ar!  É/ vo/cê/ me ol/har /e /já/ <b>nem</b>/  con/si/go/ <i>mais</i>!</p>	<p>[MULHERES]  É/ só/ me ol/har /, e/ já / <b>fi</b>/co  /bo/ba  <b>Sem</b> / ar!  <b>Fui</b> /no/cau/te/a/da e /já/ <b>nem</b>/  con/si/go/ <i>mais</i>!</p>	<p>popular, onde essas repetições são usadas para que a letra seja compreendida e aprendida facilmente. Optamos por não desviar muito do gênero neste sentido e manter a maioria das repetições.</p> <p>(8) Não conseguimos manter a marca temporal. Duas semanas após se conhecerem, como está escrito no texto que acompanha essa música, Eliza e Alexander ficaram noivos. “Uma semana depois” possui 3 sílabas a mais do que temos disponíveis em notas musicais.</p> <p>Não conseguimos manter essa informação nas versões, mas com “no outro dia” já temos a ideia de que o relacionamento teve um início rápido.</p>
<p>[ELIZA AND WOMEN]  <b>Help</b>/less!</p>	<p>[ELIZA E MULHERES]  <b>Pen</b>/sar!</p>	<p>[ELIZA E MULHERES]  <b>Pen</b>/sar!</p>	
<p>[ELIZA]  I/ <i>know</i>/ I'm/</p>	<p>[ELIZA]  Eu/ <i>sei</i>/ que</p>	<p>[ELIZA]  Eu/ <i>sei</i>/ que</p>	
<p>[ELIZA AND WOMEN]  <b>Down</b>/ for/ the/ <i>count</i>,/ and/  I'm/ <b>drow</b>-/nin'/ in /'em/</p>	<p>[ELIZA E MULHERES]  <b>Fui</b> /no/cau/te/a/da e/ <b>eu</b> /tô  /bo/ba</p>	<p>[ELIZA E MULHERES]  É/ só/ me ol/har / já / <b>fi</b>/co  /bo/ba</p>	
<p><b>One</b>/ week/ <i>la</i>-/ter (8)</p>	<p><b>Fes</b>/ta a/ca/ba (8)</p>	<p><b>No ou</b>/tro/ <i>di</i>/a (8)</p>	
<p>[ELIZA]  I'm/ wri-/<b>tin</b>'/ a /let-/ter/ <i>night</i>-  /ly  <b>Now</b> /my /life /gets/ <i>bet</i>-/ter,  /ev-/'ry/ <b>let</b>-/ter/ that/ you  /write/ me</p>	<p>[ELIZA]  Pas/so os/ <b>di</b>/as/ es/cre/<i>ven</i>/do    <b>Fi</b>/co /mais/ fe/<i>liz</i>/ a/ ca/da  /<b>car</b>/ta/ que/ re/<i>ce</i>/bo</p>	<p>[ELIZA]  Já/ es/<b>á</b> /me es/cre/<i>ven</i>/do    <b>Fi</b>/co /mais/ fe/<i>liz</i>/ a/ ca/da  /<b>car</b>/ta/ que/ re/<i>ce</i>/bo</p>	

<p><b>Laugh</b>—/in<sup>?</sup>/ at/ my /sis—/ter,/ ‘cause/ she /<b>wants</b>/ to /form /a /ha—/rem</p> <p>[ANGELICA] <b>I’m</b>/ just/ sa—/yin<sup>?</sup>,/ if /you /real—/ly/ <b>loved</b>/ me,/ you /would /share/ him/</p> <p>[ELIZA] Ha!</p> <p>[ELIZA AND WOMEN] <b>Two</b>/ weeks/ la—/ter</p> <p>[ELIZA] In /the /<b>liv</b>—/ing /room /stress—/in<sup>?</sup></p> <p>[WOMEN] stress—/in<sup>?</sup></p> <p>[ELIZA] My/ <b>fa</b>—/ther’s /stone—/faced /while you’re/ <b>ask</b>—/ing/ for/ his/ <b>ble</b>ss—/in<sup>?</sup> (9)</p>	<p><b>Sei</b> /que a/ mi/nha ir/<b>mã</b> /tá/ com /um /<b>pou</b>/co /de. in/ve/ja</p> <p>[ANGELICA] <b>Só</b>,/dis/se/ que/, se/ me a/ma/ <b>tan</b>/to,/ di/vi/di/mos!</p> <p>[ELIZA] Ha!</p> <p>[ELIZA E MULHERS] <b>Fi</b>nal/men/te</p> <p>[ELIZA] Vo/cê /<b>vem</b> /a/qui em /ca/sa</p> <p>[MULHERES] Ca/sa</p> <p>[ELIZA] Vo/cê /quer/ sa/ber /se um/ di/<b>a</b> a/ gen/te/ ca/sa (9)</p>	<p><b>Sei</b> /que a/ mi/nha ir/<b>mã</b> /tá/ com /um /<b>pou</b>/co /de/ in/ve/ja</p> <p>[ANGELICA] <b>Eu</b>/ só/ dis/se,/ “e/le/ po/de/ <b>ser</b>/ de/ nós/ du/as “</p> <p>[ELIZA] Ha!</p> <p>[ELIZA E MULHERS] <b>Fi</b>nal/men/te</p> <p>[ELIZA] Vo/cê / <b>na</b> /mi/nha /ca/sa</p> <p>[MULHERES] Ca/sa</p> <p>[ELIZA] Vo/cê /quer/ sa/ber /se um/ di/<b>a</b> a/ gen/te/ ca/sa (9)</p>	<p>(9) Uma questão importante aqui foi o fato de que as duas sílabas finais são repetidas pelo coro. Por isso, me preocupei em ou colocar duas palavras monossilábicas ou uma com duas sílabas</p>
--	---	--	--

<p>[WOMEN] <i>bless–in’</i></p> <p>[ELIZA] I’m /<b>dy</b>–/ing /in–/side, /as /you /wine/ and/ dine And/ I’m /<b>tryin’</b>/ not/ to/ cry/ ‘cause/ there’s/ <b>noth</b>–/ing/ that/ your/ mind/ can’t/ <b>do</b></p>	<p>[MULHERES] <i>Ca/sa</i></p> <p>[ELIZA] Pe/<b>diu</b> a/ mi/nha/ <i>mão</i>/, /<b>pro</b>/ meu/ <i>pai</i> Ten/to /<b>não</b> /cho/rar/, mas /não /sei/ se e/le /vai/ a/cei/<b>tar</b></p>	<p>[MULHERES] <i>Ca/sa</i></p> <p>[ELIZA] Não/ <b>dá</b>/ pra es/pe/rar/, vai /ser /sim /ou /<i>não</i>? Ten/to /<b>não</b> /cho/rar/, mas /não /sei/ se/ meu/ pai /vai /dei/<b>xar</b></p>	<p>nas traduções. Não queria que o coro pegasse uma palavra pela metade.</p>
<p>[WOMEN] <b>Oooh</b></p> <p>[ELIZA] My /fa–/ther/ <b>ma</b>/kes /his/ way/ a–/cross/ the/ room /to /<b>you</b></p>	<p>[MULHERES] <b>Aaaah</b></p> <p>[ELIZA] Meu/ <i>pai</i>/ diz /<b>que</b> /vo/cês/ tem/ mui/to /pra/ con/ver/<b>sar</b></p>	<p>[MULHERES] <b>Aaaah</b></p> <p>[ELIZA] Meu/ <i>pai</i>/ diz/ <b>que</b> /vo/cês/ pre/ci/sam/ con/ver/<b>sar</b></p>	
<p>[WOMEN] <b>Oooh</b></p> <p>[ELIZA] I /pan–/ic /<b>for</b>/ a /sec–/ond,/ <i>think</i>–/ing, /“<i>We’re</i> / <b>through</b>”</p>	<p>[MULHERES] <b>Aaaah</b></p> <p>[ELIZA] Já /tô /pen/<b>san</b>/do /<i>que</i>/ não/ vai/ ro/<b>lar</b></p>	<p>[MULHERES] <b>Aaaah</b></p> <p>[ELIZA] Já /tô /pen/<b>san</b>/do/ ”<i>não</i>/ sei/ se/ vai/ ro/<b>lar</b>”</p>	<p>(10) Escolhemos “honrar”, pois assim ficaria mais claro que o pai de Eliza aceita o noivado. “Nunca minta”, ou “seja honesto”, foram soluções pensadas para o trecho, mas elas continham sílabas a mais do que permitiam as notas e, aqui,</p>
<p>[WOMEN] <b>Oooh</b></p>	<p>[MULHERES] <b>Aaaah</b></p>	<p>[MULHERES] <b>Aaaah</b></p>	

<p>[ELIZA] But/ then /he /<b>shakes</b>/ your/ hand /and /says, /“Be/ <b>true</b>” (10) [WOMEN] <b>Oooh</b></p>	<p>[ELIZA] Vo/cê /pro/<b>me</b>/te /sem/pre/ me/ a/<b>mar</b> (10) [MULHERES] <b>Aaaah</b></p>	<p>[ELIZA] Mas/ e/ le/ <b>pe</b>/de /pra /vo/cê /me hon/<b>rar</b> (10) [MULHERES] <b>Aaaah</b></p>	<p>como o ritmo é rápido, incluir, mesmo que apenas uma sílaba, dificultaria a <i>singability</i> do trecho. “Mas ele pede pra você nunca mentir” (1 sílaba a mais) “Mas ele pede pra você ser honesto” (1 sílaba a mais)</p>
<p>[ELIZA] And /you /turn/ <b>back</b> /to /me, /smil/ing, /and /I</p>	<p>[ELIZA] Vo/cê /sor/<b>ri</b> /pra/ mim /ca/ra /eu /<b>já</b></p>	<p>[ELIZA] Vo/cê /sor/<b>ri</b> /pra/ mim /ca/ra /eu /<b>já</b></p>	
<p>[ELIZA AND WOMEN] <b>Help</b>–/less!</p>	<p>[ELIZA E MULHERES] <b>Sem</b> /ar!</p>	<p>[ELIZA E MULHERES] <b>Sem</b> /ar!</p>	
<p>[WOMEN] <b>Look</b> /in–/to/ your /eyes,/ and/ the/ <b>sky</b>’s/ the /li–mit / I’m</p>	<p>[MULHERES] <b>É</b>/ vo/cê/ me ol/<b>har</b> /e /já/ <b>nem</b>/ con/si/go/ <i>mais</i>/</p>	<p>[MULHERES] <b>Fui</b> /no/cau/te/a/da e /já/ <b>nem</b>/ con/si/go/ <i>mais</i>/</p>	
<p>[ELIZA AND WOMEN] <b>Help</b>–/less!</p>	<p>[ELIZA E MULHERES] <b>Pen</b>/sar!</p>	<p>[ELIZA E MULHERES] <b>Pen</b>/sar!</p>	
<p>[ELIZA] <b>Hoo!</b></p>	<p>[ELIZA] <b>Hoo!</b></p>	<p>[ELIZA] <b>Hoo!</b></p>	
<p>[WOMEN]</p>	<p>[MULHERES]</p>	<p>[MULHERES]</p>	<p>(11) No texto <i>Rap Lyrics Translation: Theoretical and Practical Aspects</i>, Risso</p>

<p><b>Down</b>/ for/ the/ <i>count</i>,/ and/ I'm/ <b>drow</b>-/nin'/ in /'em/  <b>Help</b>-/less!  <b>Look</b> /in-/to/ your /<i>eyes</i>,/ and/ the/ <b>sky</b>'s/ the /li-/mit / I'm  <b>Help</b>-/less!  [ELIZA]  That /<i>boy</i> /is /<i>mine</i>,/  That /<i>boy</i> /is /<b>mine</b>!  <b>Help</b>-/less! <b>Help</b>-/less!</p> <p>[ELIZA AND WOMEN]  <b>Down</b>/ for/ the/ <i>count</i>,/ and/ I'm/ <b>drow</b>-/nin'/ in /'em/</p> <p>[HAMILTON] (11)  E-/li-/za, /I /don't /have /a /<i>dol</i>-/lar /to /my /<i>name</i>/, an /<b>a</b>- /cre /of /<i>land</i>/, /a /<i>troop</i> /to /com-/<b>mand</b>, /a/ <i>dol</i>-/lop /of /<i>fame</i>.  <b>All</b>/ I /have's /my /<i>ho</i>-/nor, /a /<i>tol</i>-/er-/ance /for/ <i>pain</i>, /a/ <i>cou</i>-/ple /of/ col-/lege /<b>cred</b>- /its /and /my /<b>top</b>-/notch/ <i>brain</i>.  In-/<i>sane</i>, /your /<i>fam</i>-/i-/ly</p>	<p><b>Fui</b> /no/cau/te/a/da e/ <b>eu</b> /tô /bo/ba  <b>Sem</b> /ar!  <b>É</b>/ vo/cê/ me ol/<i>har</i> /e /já/ <b>nem</b>/ con/si/go/ <i>mais</i>!  <b>Pen</b>/sar!  [ELIZA]  Vo/cê/ é/ <i>meu</i>,  Vo/cê/ é/ <b>meu</b>!  <b>Pen</b>/sar! <b>Pen</b>/sar!</p> <p>[ELIZA E MULHERES]  <b>Fui</b> /no/cau/te/a/da e/ <b>eu</b> /tô /bo/ba</p> <p>[HAMILTON] (11)  E-/li-/za, sei /que /vo/cê/ <i>sa</i>/be/ mui/to/ <i>bem</i>,/ não/ <b>ten</b>/ho um/ tos/<i>tão</i>/, ou/ <i>re</i>/pu/ta/<b>ção</b>/, pra /<i>dar</i> pra/ vo/cê  <b>Mas</b>/ eu /te/nho/ <i>hon</i>/ra, /nem/ <i>sin</i>/to/ mui/ta/ <i>dor</i>/, um /<i>cé</i>/re/bro/ bri/<b>lhan</b>/te, e/ <b>no</b>/tas/ <i>cem</i>!  Nem /<i>sei</i>,/ mas /já /me /sin/to</p>	<p><b>É</b>/ só/ me ol/<i>har</i> /, e/ já / <b>fi</b>/co /bo/ba  <b>Sem</b> /ar!  <b>Fui</b> /no/cau/te/a/da e /já/ <b>nem</b>/ con/si/go/ <i>mais</i>!  <b>Pen</b>/sar!  [ELIZA]  Vo/cê/ é/ <i>meu</i>,  Vo/cê/ é/ <b>meu</b>!  <b>Pen</b>/sar! <b>Pen</b>/sar!</p> <p>[ELIZA E MULHERES]  <b>É</b>/ só/ me ol/<i>har</i> /, e/ já / <b>fi</b>/co /bo/ba</p> <p>[HAMILTON] (11)  E-/li-/za, sei /que /vo/cê/ <i>sa</i>/be/ mui/to/ <i>bem</i>,/ não/ <b>ten</b>/ho um/ tos/<i>tão</i>/, ou/ <i>re</i>/pu/ta/<b>ção</b>/, pra /<i>dar</i> pra/ vo/cê  <b>Mas</b>/ eu /sou/ <i>hon</i>/ra/do, /a/té/ que/ sou/ du/<i>rão</i>, e/ <i>sou</i> in/te/li/gen/te, <b>um</b>/ gê/ni/o em/ <b>for</b>/<i>ma</i>/<i>ção</i>!  Nem /<i>sei</i>,/ mas /já /me /sin/to</p>	<p>defende que esse gênero musical pede mais rimas e mais aliterações.</p> <p>Como o rap impôs a necessidade de trabalhar com um esquema de rimas menos flexível, o sentido foi parcialmente comprometido no trecho do rap. Apesar de o sentido ser importante, nem tudo poderia ser mantido, pois as rimas se fazem necessárias</p> <p>Além disso, o rap todo é feito em uma mesma nota, pude tomar maior liberdade com o ritmo, já que a omissão de sílabas não levaria a uma mudança na melodia.</p>
--	--	---	---

<p>/brings /<b>out</b> /a /dif-/frent /side /of /me, /Peg-<b>gy</b>/ con-/fides /in /me,/ An-/gel-/i-/ca/ <b>tried</b> /to /take /a /bite /of /me, /<b>no</b> /stress/, my /love /for /you /is /ne-/ver /in /doubt. (12) We'll /get /a /lit-/tle /place /in /Har-/lem /and /we'll /fig-/ure /it /out.(18) I've /been /liv-/<b>in</b>' /with-/out /a /fam-/i-/ly /since /<b>I</b> /was /a /child. My /fa-/ther/ <b>left</b>/, my /mo- /ther /died/, I /grew /<b>up</b> /buck- /wild/ But /<b>I'll</b> /ne-/ver /for-/get /my /mo-/ther's /<b>face</b>/, that /was /real, /and /long /as /<b>I'm</b> /a- /live, /E-/li-/za, /swear /to/ <b>God</b>/, you'll /nev-/er /feel /so...</p> <p>[WOMEN] <b>Help-less!</b></p> <p>[ELIZA] I /do /I /do /I /do /I/ <b>dooo!</b></p>	<p>/par/te/ da/ fa/mi/li/a/ Peg-/<b>gy</b>/ me a/ni/ma/ e An/gé/li/ca/ <b>já</b> /vi/rou/ mi/nha a/mi/ga,/ <b>meu</b> /bem, /re/la/xa /que eu /só /<b>pen</b>/so em/ vo/cê (12) Nós/ va/mos/ <b>ter</b>/ a/ nos/sa /ca/sa, /tu/do/ <b>vou</b> /re/sol/ver/ (12) Meu /pai/ fu/<b>giu</b>, /mi/nha/ mãe/ mor/reu, /fi/<b>quei</b>/ en/tão/ sem/ /mim, / cre/sci/ <b>sem</b> /nin/guém Pais/ que/ cui/<b>das</b>/sem /de /mim, / cre/sci/ <b>sem</b> /nin/guém Mas/ <b>nun</b>/ca es/que/ci o/ ros/to /da/ mi/nha/ mãe Mi/nha E/<b>li</b>/za, /eu /pro/me/to,/ que eu/ <b>vou</b> /lhe/ pro/te/ger</p> <p>[MULHERES] <b>Sem/ ar!</b></p> <p>[ELIZA] Eu/ di/go /sim /eu /di/go</p>	<p>/par/te/ da/ fa/mi/li/a/ Peg-/<b>gy</b>/ me a/ni/ma/, An/gé/li/ca/ <b>sem</b>/pre/ me/ fa/sci/na, /<b>meu</b> /bem, /re/la/xa /que eu /só /<b>pen</b>/so em/ vo/cê (12) Nós/ va/mos/ <b>ter</b>/ a/ nos/sa /ca/sa, /tu/do/ <b>vou</b> /re/sol/ver/ (12) Meu/ pai/ fu/<b>giu</b>, /mi/nha/ mãe/ já/ mor/reu, /cres/<b>ci</b> /sem /nin/guém/ Cui/dei /de /<b>mim</b>, /ho/mem /vi/rei, / sei/ que /<b>vou</b> /ven/cer Mas/ <b>eu</b>/ nun/ca es/que/ci o/ ros/to /<b>da</b>/ mi/nha/ mãe E /mi/nha E/<b>li</b>/za, / eu/ pro/me/to, /ju/ro/ <b>nun</b>/ca/ vai/ fĩ/car/ sem</p> <p>[MULHERES] <b>Sem/ ar!</b></p> <p>[ELIZA] Eu/ di/go /sim /eu /di/go</p>	<p>(12) Na primeira versão, o número de sílabas estava tornando essa parte muito difícil de “cantar.” Dessa forma, diminuimos o número de sílabas aqui, a fim de permitir que o trecho fosse cantado com maior facilidade.</p>
--	--	---	--

<p>I /do /I /do /I /do /I/ <b>dooo!</b></p> <p>[HAMILTON] E-/li-/za...</p> <p>[WOMEN] <b>Help-/less!</b></p> <p>[HAMILTON] I/ nev-/er/ felt/ <b>so—</b></p> <p>[WOMEN] <b>Help/less!</b></p> <p>[ELIZA] <b>Hey!</b> /Yeah,/ yeah!</p> <p>[WOMEN] <b>Down/</b> for/ the/ <i>count,</i>/ and/ I'm/ <b>drow-</b>/nin'/ in /'em/</p> <p>[ELIZA] I'm /<b>down/</b> for/ the/ <i>count,</i>/ I'm—</p> <p>[HAMILTON]</p>	<p><b>/siiim!/ Eu/ di/go /sim /eu /di/go /siiim!/ [HAMILTON] E-/li-/za... [MULHERES] <b>Sem/ ar!</b> [HAMILTON] Me /sin/to/ <b>tão/ [MULHERES] <b>Sem/ ar!</b> [ELIZA] <b>Hey!</b> /Yeah,/ yeah! [MULHERES] <b>Fui</b> /no/cau/te/a/da e /eu /tô /bo/ba [ELIZA] Eu /<b>fui</b> / no/cau/te/a/da [HAMILTON]</b></b></p>	<p><b>/siiim!/ Eu/ di/go /sim /eu /di/go /siiim!/ [HAMILTON] E-/li-/za... [MULHERES] <b>Sem/ ar!</b> [HAMILTON] Me /sin/to/ <b>tão/ [MULHERES] <b>Sem/ ar!</b> [ELIZA] <b>Hey!</b> /Yeah,/ yeah! [MULHERES] <b>É/</b> só/ me ol/har /, e/ já / <b>fi/co /bo/ba [ELIZA] E /é/ só/ me ol/har /, e/ já [HAMILTON]</b></b></b></p>	
---	--	--	--

<p><i>Yo, /my /life /is /gon' /be /fine/ 'cause/ E-/li-/za's/ in /it.</i></p> <p>[WOMEN] <b>Help/less!</b></p> <p><b>Help/less!</b></p> <p>[ELIZA] <b>I/ look /in-/to /your /eyes/, and /the /sky's /the /lim-/it, /I'm</b></p> <p>[WOMEN] <b>Help-/less!</b></p> <p>[ELIZA AND WOMEN] <b>Down/ for/ the/ count,/ and/ I'm/ drow-/nin' / in /'em/</b></p> <p>[WOMEN] <b>In /New /York,/ you /can/ be /a /new/ man.../</b> <b>In /New /York,/ you /can/ be /a /new/ man.../</b> <b>In /New /York,/ you /can/ be /a /new/ man.../</b></p>	<p><i>Ei,/ sei / que/ mi/nha/ vi/da/ tá/ bem/ com/ a E/li/za</i></p> <p>[MULHERES] <b>Sem/ ar!</b></p> <p><b>Sem/ ar!</b></p> <p>[ELIZA] <b>É/ vo/cê/ me ol/har /e /já/ nem/ con/si/go/ mais/</b></p> <p>[MULHERES] <b>Pen/sar!</b></p> <p>[ELIZA AND WOMEN] <b>Fui /no/cau/te/a/da e /eu /tô /bo/ba</b></p> <p>[MULHERES] <b>Em /No/va Ior/que /vai/ tu/do /mu/dar</b> <b>Em /No/va Ior/que /vai/ tu/do /mu/dar</b> <b>Em /No/va Ior/que /vai/ tu/do /mu/dar</b></p>	<p><i>Ei,/ vo/cê/ sa/be/ que/ me/ faz/ um/ bem/ da/na/do</i></p> <p>[MULHERES] <b>Sem/ ar!</b></p> <p><b>Sem/ ar!</b></p> <p>[ELIZA] <b>Eu/ fui /no/cau/te/a/da e /já/ nem/ con/si/go/ mais/</b></p> <p>[MULHERES] <b>Pen/sar!</b></p> <p>[ELIZA AND WOMEN] <b>É/ só /me ol/har / e/ já / fi/co /bo/ba</b></p> <p>[MULHERES] <b>Em /No/va Ior/que /vo/cê/ vai /mu/dar</b> <b>Em /No/va Ior/que /vo/cê/ vai /mu/dar</b> <b>Em /No/va Ior/que /vo/cê/ vai /mu/dar</b></p>	
---	---	---	--



[ELIZA] <b>Help/less</b>	[ELIZA] <b>Sem/ ar</b>	[ELIZA] <b>Sem/ ar</b>	
-----------------------------	---------------------------	---------------------------	--

## THAT WOULD BE ENOUGH / JÁ SERIA BOM

## QUADRO 2.1

<p>Look at where you are. Look at where you started. The fact that you're alive is a miracle. Just stay alive, that would be enough.</p> <p>And if this child Shares a fraction of your smile Or a fragment of your mind, look out, world! That would be enough</p> <p>I don't pretend to know The challenges you're facing. The worlds you keep erasing and creating in your mind.</p> <p>But I'm not afraid.</p>	<p>Olhe onde você está Olhe onde você começou Só o fato de você estar vivo é um milagre. Continue vivo, isso já seria o bastante.</p> <p>E se essa criança Tiver uma fração do seu sorriso Ou uma fração da sua mente, cuidado mundo! Isso já seria o bastante</p> <p>Eu não finjo saber Os desafios que você está enfrentando Os mundos que você continuamente apaga e cria na sua mente</p> <p>Mas não estou com medo.</p>	<p>I know who I married So long as you come home at the end of the day That would be enough</p> <p>We don't need a legacy We don't need money. If I could grant you peace of mind If you could let me inside your heart</p> <p>Oh, let me be a part of the narrative In the story they will write someday. Let this moment be the first chapter:</p> <p>Where you decide to stay</p>	<p>Sei com quem me casei Desde que você volte para mim no final do dia Já seria bom</p> <p>Nós não precisamos de um legado Nós não precisamos de dinheiro. Se eu pudesse dar a você paz de espírito.</p> <p>Se você pudesse abrir seu coração para mim.</p> <p>Oh, deixe-me ser parte da narrativa Na história que um dia eles irão escrever. Deixe este momento marcar o primeiro capítulo</p> <p>No qual você decide ficar.</p>
--	--	--	---

And I could be enough	E eu seria o bastante.
And we could be enough	E nós seríamos o bastante.
That would be enough.	Isso já seria o bastante.

## QUADRO 2.2

<p><i>Look/ at/ <b>where/</b> you /are.</i></p> <p><i>Look /at /<b>where</b> /you /start-/ed. (1)</i></p> <p><i>The/ fact /that /you're /a- /<b>live</b> /is /a /mir-/a-/cle.</i></p> <p><i>Just/ stay /a-/<b>live</b>,/ that /would /<b>be</b> /e-/nough.</i></p> <p><b>And/ if /this /child</b></p> <p><i>Shares /a /<b>frac</b>-/tion /of /your /<b>smile</b></i></p> <p><i>Or /a /<b>frag</b>-/ment/ of /your /<b>mind</b>, /look /out/, /<b>world</b>!</i></p> <p><i>That/ would /be /e-/nough</i></p> <p><i>I/ don't /pre-/<b>tend</b>/ to</i></p>	<p><i>Ve/ja <b>on</b>/de es/tá</i></p> <p><i>E on/de /<b>tu</b>/do</i></p> <p><i>/co/me/çou</i></p> <p>(1)</p> <p><i>As/ mil/ di/fi/cul/<b>da</b>/des</i></p> <p><i>/que /pas/sou (2)</i></p> <p><i>Con/ti/nue a/<b>qui</b>, / já/ se/<b>ri</b>/a/ bom (3)</i></p> <p><i>E /se e/<b>le</b> /for</i></p> <p><i>Pa/re/<b>ci</b>/do /com /vo/<b>cê</b></i></p> <p><i>Ou/ pen/<b>sar</b> /que/ nem /vo/<b>cê</b>, ah /meu /a/<b>mor</b>!</i></p> <p>(4)</p> <p><i>Já/ se/<b>ri</b>/a/ bom</i></p> <p><i>Eu/ não/ fin/<b>jo</b>/ sa/<b>ber</b></i></p>	<p><i>Ve/ja <b>on</b>/de es/tá</i></p> <p><i>E on/de /<b>tu</b>/do</i></p> <p><i>/co/me/çou</i></p> <p>(1)</p> <p><i>Vo/cê/ so/bre/vi/<b>veu</b>/ à/ ba/ta/lha</i></p> <p><i>Con/ti/nue/ <b>vi</b>/vo,/ já/ se/<b>ri</b>/a/ bom(2)</i></p> <p><i>Se o/ be/<b>bê</b> / for</i></p> <p><i>Pa/re/<b>ci</b>/do /com /vo/<b>cê</b></i></p> <p><i>Ou/ pen/<b>sar</b> /que/ nem /vo/<b>cê</b>, /meu/ a/<b>mor</b>! (4)</i></p> <p><i>Já/ se/<b>ri</b>/a/ bom</i></p> <p><i>É/ cla/ro/ <b>que</b>/ não/ <b>sei</b></i></p>	<p>(1) Na primeira estrofe, considerando os melismas, pudemos encaixar sílabas a mais em tempos fortes. Ex: start-/ed (2 notas) = co/me/çou.</p> <p>(2) Na primeira versão o sentido ficou prejudicado, mesmo sem haver rima no original, nos focamos na rima. Na segunda, ao nos aproximarmos mais do sentido original, mas tivemos de alterar o ritmo, adicionando um melisma na segunda sílaba de batalha.</p> <p>(3) O mote repetido durante toda a música: that would be enough. Fiquei em dúvida entre duas opções: “já seria bom” e “só isso basta”. Como a última sílaba deste mote cai sempre em um tempo forte, a tônica ficaria descolada com “basta”, alterando a prosódia do português. Logo, escolhi “Já seria bom” .</p>
--	---	--	---

<p><b>/know</b> The/ <b>chal</b>–/len–/ges /you’re /<b>fac</b>–/ing. The /<b>worlds</b> /you /keep /e–/<b>ras</b>–/ing /and /cre– /<b>at</b>–/ing/ in /your /<b>mind</b>.</p> <p><i>But/ I’m /not/ a–/fraid. I /know/ who /I /mar– /ried</i></p> <p>So /long /as /you /come /<b>home</b> /at /the /end /of /the /<b>day</b> <i>That /would /be /e– /nough</i></p> <p>We/ <b>don’t</b> /need /a /leg– /a–/cy We/ <b>don’t</b> /need /mon– /ey. If /I /could /<b>grant</b> /you /peace /of /<b>mind</b></p> <p>If /you /could /<b>let</b> /me /in–/side/ your /<b>heart</b></p>	<p>O/ <b>que</b>/ vo/cê /en/fren/ta</p> <p>Os/ <b>mun</b>/dos /que in/<b>ven</b>/ta e a/li/<b>men</b>/ta em/ vo/cê. (5)</p> <p>Não/ vou /<b>ter</b>/ me/do Pois/ <b>eu</b>/ o /co/nhe/ço</p> <p>E/ des/de /que/ vo/cê/ sem/pre/ vol/te/ pra/<b>mim</b></p> <p>Já/ se/<b>ri</b>/a/ bom/ (6)</p> <p>Es/<b>que</b>/ça o /que/ vão/ pen/sar Es/<b>que</b>/ça o /di/nhei/ro Se eu/ pu/<b>des</b>/se /o a/cal/<b>mar</b> (7)</p> <p>É /só/ a/<b>brir</b> /o /seu/ co/ra/<b>ção</b></p>	<p>O/ <b>que</b>/ vo/cê /en/fren/ta</p> <p>Os/ <b>mun</b>/dos /que in/<b>ven</b>/ta e a/li/<b>men</b>/ta em/ vo/cê. (5)</p> <p><i>Eu/ não /vou/ ter/ me/do Eu /sei/ com/ quem/ me/ ca/sei</i></p> <p>E/ des/de /que/ vo/cê/ sem/pre/ vol/te/ pra/<b>mim</b></p> <p>Já/ se/<b>ri</b>/a/ bom/ (6)</p> <p>Não/ <b>pen</b>/se em/ di/nhei/ro Ou em/ <b>um</b>/ le/ga/do Fa/<b>rei</b>/ vo/cê /se a/cal/<b>mar</b> (7)</p> <p>É /só/ a/<b>brir</b> /o /seu/ co/ra/<b>ção</b></p>	<p>(4) Para “look out world!” não conseguimos encontrar frase que tivesse mesmo significado. Optamos por uso de vocativo, pois assim conseguiríamos compensar a rima child-smile (rima imperfeita) que foi perdida</p> <p>(5) Na primeira versão a sílaba tônica em “finjo” foi deslocada pelo acento música. Por esse motivo, na segunda versão, optamos por “É claro que não sei”.</p> <p>(6) Não conseguimos incluir a rima intercalada (afraid/day) como no texto-fonte em nenhuma das versões. No entanto, há rima na primeira versão e na versão final. Na final, ela é interna (sei/casei).</p> <p>Houve alteração de ritmo nos melismas, para manter a prosódia de conheço e medo, na primeira versão, e para nos mantermos mais próximos ao sentido original, na segunda versão.</p> <p>O melisma na música original acontece na última sílaba de afraid e married.</p>
---	--	---	--

<p>Oh, /<b>let</b> /me /be /a /part /of /the /<b>nar</b>-/ra-/tive In/ the /<b>sto</b>-/ry /they /will /write /some-/<b>day</b>. Let/ this /<b>mo</b>-/ment /be /the /first /<b>cha</b>-/pter: Where /you /de-/cide/ to /stay And/ I /could /be /e- /nough And/ we /could /be /e- /nough That/ would /be /e- /nough.(8)</p>	<p>Oh, / <b>sei</b>/ que a /mi/nha/ mar/ca eu/ <b>vou</b>/ de/ixar Na /his/<b>tó</b>/ria/ que el/es/ vão/ con/<b>tar</b>. Eu /só /<b>que</b>/ro /que /me/ pro/<b>me</b>/ta Pra/ sem/pre/ me a/<b>mar</b>  Co/mi/go/ bem/ a/qui  E /com /vo/cê /a/qui  Já/ se/ri/a /<b>bom (8)</b></p>	<p>Eu es/<b>pe</b>/ro/ mi/nha/ mar/ca/ po/<b>der</b>/ dei/xar Na /his/<b>tó</b>/ria/ que ir/ão/ con/<b>tar</b>. Eu /só /<b>que</b>/ro /que /me/ pro/<b>me</b>/ta Pra/ sem/pre a/qui/ fi/<b>car</b>  E eu /fi/ca/ri/a/ bem  E /vo/cê /tam/bém  Já/ se/ri/a /<b>bom (8)</b></p>	<p>(7) Conseguimos maior proximidade com o sentido original mantendo os significados “<i>legacy</i>” e “<i>money</i>”.</p> <p>Para manter a prosódia, na segunda versão, utilizamos das táticas utilizadas anteriormente nessa versão. Criamos um melisma para dinheiro (a segunda sílaba engloba as notas de na primeira e segunda sílaba de <i>legacy</i>), e legado (melisma original fica em última sílaba de <i>money</i>, na tradução fica na segunda sílaba de legado)</p> <p>(8) Não conseguimos repetir “bom” nos três versos, mas na versão final, ao menos conseguimos a repetição da letra “b”.</p>
---	---	---	---

## HISTORY HAS ITS EYES ON YOU / VÃO O JULGAR POR COMO AGIU

## QUADRO 3.1

<p>[WASHINGTON] I was younger than you are now When I was given my first command I led my men straight into a massacre  I witnessed their deaths firsthand I made ev'ry mistake I felt the shame rise in me  And even now I lie awake,</p>	<p>[WASHINGTON] Eu era mais novo do que você é agora Quando comandeí a minha primeira tropa. Levei meus homens direto para um massacre. Vi suas mortes em primeira mão. Cometi todos os erros E senti a vergonha crescer em mim Até hoje não consigo dormir</p>	<p>Yeah  [HAMILTON/WASHINGTON] History has its eyes on me.  [COMPANY] Whoa... Whoa... Whoa... Yeah  [WASHINGTON] Let me tell you what I wish I'd known  When I was young and dreamed of glory: You have no control:</p>	<p>Yeah  [HAMILTON/WASHINGTON] A história está me observando  [COMPANY] Whoa... Whoa... Whoa... Yeah  [WASHINGTON] Deixe-me lhe dizer o que eu gostaria de ter sabido  Quando eu era jovem e sonhava com a glória Você não pode controlar:</p>
<p>[WASHINGTON] Knowing history has its eyes on me  [LAURENS/MULLIGAN] Whoa... Whoa... Whoa...</p>	<p>[WASHINGTON] Sabendo que a história está me observando  [LAURENS/MULLIGAN] Whoa... Whoa... Whoa...</p>	<p>[WASHINGTON AND</p>	<p>[WASHINGTON E TODOS]</p>

<p>[COMPANY] Who lives, who dies, who tells your story</p>	<p>Quem vive, quem morre, quem conta a sua história</p>
<p>[WASHINGTON] I know that we can win I know that greatness lies in you  But remember from here on in</p>	<p>[WASHINGTON] Sei que podemos vencer Sei que você é destinado para a grandeza Mas lembre-se que a partir de agora</p>
<p>[WASHINGTON/HAMILTON AND MEN] History has its Eyes on you.</p>	<p>[WASHINGTON/HAMILTON E HOMENS] A história está observando você.</p>
<p>[ENSEMBLE] Whoa... Whoa... Whoa...</p>	<p>[ENSEMBLE] Whoa... Whoa... Whoa...</p>
<p>[FULL COMPANY] History has its eyes on you</p>	<p>[TODOS] A história está observando você.</p>

QUADRO 3.2

<p>[WASHINGTON]  <i>I /was/ <b>youn</b>-/ger /than /you/  are/ <b>now</b></i>  <i>When/ I /was/ <b>gi</b>-/ven/ my /first/  com-/<b>mand (1)</b></i>  <i>I /led /my /<b>men</b> /straight/ in-/to/  a /<b>mas</b>-/<b>sa</b>-/cre</i>  <i>I/ <b>wit</b>-/nessed /their/ <i>deaths</i>  first-/<b>hand</b></i>  <i>I /ma/de /<b>ev</b>-/ry /mis-/take</i>  <i>I /felt /the /<b>shame</b> /rise /in /<b>me</b></i>  <i>And /e-/ven/ <b>now</b> /I /lie/ a-  /<b>wake (2)</b></i>  [WASHINGTON]  <i>Kno-/wing /<b>his</b>-/to-/ry /has  /its/ <b>eyes</b>/ <b>on</b>/ <b>me (3)</b></i></p> <p>[LAURENS/MULLIGAN]  Whoa...  Whoa...  Whoa...  Yeah</p> <p>[HAMILTON/WASHINGTON]</p>	<p>[WASHINGTON]  <i>E/ra/ <b>mais</b>/ jo/vem /que /vo/cê</i>  <i>Quan/do /me /<b>dei</b>/xa/ram  /co/man/<b>dar (1)</b></i>  <i>Le/vei/ meus /<b>hom</b>/ens/ pra um/  to/tal /<b>mas</b>/<b>sa</b>/cre</i>  <i>Eu/ <b>vi</b> /ca/da /um /mor/<b>rer</b></i>    <i>Sei /mui/to /<b>bem</b> /que eu/ er/<i>rei</i>  De /tu/do/<b>me en</b>/ver/go/<b>nhei</b>  E /não/ con/<b>si</b>/go /mais/ dor/<b>mir</b>  <b>(2)</b></i>  [WASHINGTON]  <i>Te/nho/ <b>o</b> / fu/tu/ro em /<b>min</b>/<b>has</b>  /<b>mãos (3)</b></i></p> <p>[LAURENS/MULLIGAN]  Whoa...  Whoa...  Whoa...  Yeah</p> <p>[HAMILTON/WASHINGTON]</p>	<p>[WASHINGTON]  <i>E/ra/ <b>jo</b>/vem / co/mo /vo/cê</i>  <i>Quan/do /<b>ti</b>/ve /que  /co/man/<b>dar (1)</b></i>  <i>Le/vei/ meus /<b>hom</b>/ens/ pra um/  to/tal /<b>mas</b>/<b>sa</b>/cre</i>  <i>Eu/ <b>vi</b> /um/a /um /mor/<b>rer</b></i>    <i>Sei /mui/to /<b>bem</b> /que eu/ er/<i>rei</i>  De /tu/do/<b>me en</b>/ver/go/<b>nhei</b>  Não /dur/mo /<b>mais</b>/ por/que  ho/je /<b>sei (2)</b></i>  [WASHINGTON]  <i>To/dos/ <b>vão</b>/ me/ jul/gar/ por/  <b>co/mo a</b>/<b>gi (3)</b></i></p> <p>[LAURENS/MULLIGAN]  Whoa...  Whoa...  Whoa...  Yeah</p> <p>[HAMILTON/WASHINGTON]</p>	<p>(1)  Omitimos uma sílaba para que a tônica na música não entrasse em conflito com a sílaba forte da palavra “deixaram”.</p> <p>(2) O foco, na tradução, foi manter o sentido. Por isso, há menos rimas do que no original. No entanto, sempre que possível, as incluímos. Não nos preocupamos em deixá-las intercaladas, nem tão numerosas, mas queríamos que o conselho de Washington ficasse claro.</p> <p>(3) Nossa primeira versão foi feita com base em uma interpretação errada da música. O conselho de Washington é sobre como sua imagem na história é pautada nas suas ações. Dessa forma, tivemos de alterar os refrãos na versão final.</p> <p>(4) Esse foi um dos versos que mais tivemos que alterar para</p>
--	---	---	--



<p><b>His</b>–to–ry /has /its/ <b>eyes/ on/ me</b></p> <p>[COMPANY] Whoa... Whoa... Whoa... Yeah</p> <p>[WASHINGTON] Let/ me/ <b>tell</b> /you/ what/ I /wish/ I'd/ <b>known</b></p> <p>When /I /was/ <b>young</b>/ and/ <i>dreamed</i>/ of /<b>glo</b>–ry: You/ have/ <b>no</b> /con–trol: (4)</p> <p>[WASHINGTON AND COMPANY] Who/ <b>lives</b>,/ who /dies,/ who/ <b>tells</b>/ your/ sto–ry (5)</p> <p>[WASHINGTON] I /know /that /<b>we</b> /can /win</p>	<p>Ten/ho /tu/do em /<b>mi/nhas/ mãos</b></p> <p>[Todos] Whoa... Whoa... Whoa... Yeah</p> <p>[WASHINGTON] Pra/ <b>me</b>/ tor/nar /quem /ho/je eu /sou</p> <p>A/pren/di u/<b>ma</b> /li/ção/ bem/ <b>ár/dua</b>: Não/ dá /<b>pra</b>/ sa/ber: (4)</p> <p>[WASHINGTON E TODOS] Quem /<b>vai</b> /mor/rer / ou/ <b>quem</b>/ vai /fi/<b>car</b> (5)</p> <p>[WASHINGTON] Po/de/mos/ <b>sim</b>/ ga/nhar/</p>	<p><b>Vão</b>/ me/ jul/gar/ por/ <b>co/mo a/gi/</b></p> <p>[Todos] Whoa... Whoa... Whoa... Yeah</p> <p>[WASHINGTON] Quan/do /<b>jo</b>/vem /tive/ <i>que</i> a/pren/<b>der</b></p> <p>U/<b>ma</b>/ li/ção/ bem/ <b>ár/dua</b></p> <p>Não/ dá/ <b>pra</b> /sa/ber: (4)</p> <p>[WASHINGTON E TODOS] Quem/ <b>vai es</b>/cre/ver /a /<b>nos</b>/sa his/<b>tó/ria</b> (5)</p> <p>[WASHINGTON] Po/de/mos/ sim/ ga/nhar/</p>	<p>produzir um texto cantável. Como aqui há no texto-fonte muita informação condensada, não conseguimos passar o sentido exato contido no original.</p> <p>Explicitamos que isso “<i>You have no control: who lives, who dies, who tells your story</i>” é uma lição que Washington teve de aprender, e que foi uma lição difícil.</p> <p>Há alteração semântica significativa aqui, mas ainda assim, acreditamos estar dentro do sentido geral do texto-fonte.</p> <p>Para resolvermos a prosódia incorreta da palavra “uma” na versão final, alteramos o ritmo. Como as notas de “When I was” eram repetidas, as condensamos, para que a primeira sílaba de uma ficasse em uma nota longa e mais aguda que “ma”, mesmo que esta estivesse em um tempo forte.</p>
--	---	--	--

<p>I /<i>know</i> /that /<b>great</b>–/ness /<b>lies</b>/ in/ you/</p> <p>But /re–/<b>mem</b>–/ber /from /<i>here</i>/ on/ <b>in</b></p> <p>[WASHINGTON/HAMILTON AND MEN] <b>His</b>–/to–/ry /<i>has</i> /its/ <b>eyes</b>/ on/ <b>you</b></p> <p>[ENSEMBLE] Whoa... Whoa... Whoa...</p> <p>[FULL COMPANY] <b>His</b>–/to–/ry /<i>has</i> /its/ <b>eyes</b>/ on/ <b>you</b></p>	<p>Vo/<i>cê</i>/ tem /<b>mui</b>/to <b>a</b> /nos/ dar/ Mas/ não/ <b>po</b>/de/ <i>se es</i>/que/<b>cer</b></p> <p>[WASHINGTON/HAMILTON E HOMENS] <b>Que</b> /tu/do es/<i>tá</i> /em /<b>su</b>/<b>as</b> /mãos</p> <p>[ENSEMBLE] Whoa... Whoa... Whoa...</p> <p>[TODOS] <b>Que</b> /tu/do es/<i>tá</i> /em /<b>su</b>/<b>as</b> /mãos</p>	<p>Vo/<i>cê</i>/ tem /<b>tan</b>/to /<b>a</b> /nos/ dar Mas/ não/ <b>po</b>/de/ <i>se es</i>/que/<b>cer</b></p> <p>[WASHINGTON/HAMILTON E HOMENS] <b>Vão</b>/ o/ jul/<i>gar</i>/ por/ <b>co</b>/<b>mo</b> <b>a</b>/<b>giu</b>/</p> <p>[ENSEMBLE] Whoa... Whoa... Whoa...</p> <p>[TODOS] <b>Vão</b>/ o/ jul/<i>gar</i>/ por/ <b>co</b>/<b>mo</b> <b>a</b>/<b>giu</b>/</p>	<p>Assim, conseguimos manter a prosódia correta.</p> <p>(5) Aqui, o tempo forte está em “ry” e não “sto”, mas a primeira parte da palavra está em uma nota longa. Logo, a nossa primeira versão pode ser cantada se mudarmos o ritmo para que a nota longa seja “car” em vez de “fi”.</p> <p>Novamente, há muita informação condensada no texto-fonte em um espaço restrito, em poucas notas. Logo, a solução foi escolher o significado “mais importante.”</p> <p>Como a música é toda sobre como a história irá julgar Hamilton e já julgou Washington por suas falhas, optamos por focarmos em “<i>who tells your story.</i>” Assim, conseguimos incluir aqui a palavra chave da música no texto-fonte.</p>
---	--	--	--

## DEAR THEODOSIA / AH, THEODOSIA

## QUADRO 4.1

<p>[BURR]: Dear Theodosia, what to say to you? You have my eyes. You have your mother's name When you came into the world, you cried and it broke my heart</p> <p>I'm dedicating ev'ry day to you Domestic life was never quite my style When you smile, you knock me out, I fall apart And I thought I was so smart</p> <p>You will come of age with our young nation We'll bleed and fight for you, we'll make it right for you</p>	<p>[BURR]: Cara Theodosia, o que eu posso dizer a você? Você tem meus olhos. Você tem o nome da sua mãe. Quando você chegou ao mundo, você chorou e partiu o meu coração.</p> <p>Estou dedicando todos os meus dias a você. A vida doméstica nunca foi a minha cara. Quando você sorri, você me derruba, eu me desmancho E pensei que era tão esperto</p> <p>Você vai amadurecer com a nossa jovem nação Sangraremos e lutaremos por você, faremos a coisa certa por você</p>	<p>If we lay a strong enough foundation We'll pass it on to you, we'll give the world to you And you'll blow us all away... Someday, someday Yeah, you'll blow us all away Someday, someday</p> <p>[HAMILTON]: Oh Philip, when you smile I am undone My son Look at my son. Pride is not the word I'm looking for There is so much more inside me now Oh Philip, you outshine the morning sun My son When you smile, I fall apart</p>	<p>Se construirmos uma base forte o bastante Nós passaremos isso tudo pra você, daremos o mundo a vocês E você vai nos impressionar Algum dia, algum dia Sim, você vai nos impressionar Algum dia, algum dia</p> <p>[HAMILTON]: Ó Philip, quando você sorri, eu fico desnorreado Meu filho Olhem para meu filho. Orgulho não é a palavra pra resumir isso Tem muito mais dentro de mim agora Ó Philip, você brilha mais que o sol da manhã Meu filho Quando você sorri, eu me derreto</p>
---	---	---	---

<p>And I thought I was so smart My father wasn't around [BURR]: My father wasn't around [HAMILTON]: I swear that [HAMILTON AND BURR]: I'll be around for you. [HAMILTON]: I'll do whatever it takes [BURR]: I'll make a million mistakes [HAMILTON AND BURR]: I'll make the world safe and sound</p>	<p>E eu pensei que era tão esperto Meu pai não foi presente [BURR]: Meu pai não foi presente [HAMILTON]: Eu juro que [HAMILTON E BURR]: estarei aqui pra você. [HAMILTON]: Vou fazer o que for necessário [BURR]: Cometerei um milhão de erros [HAMILTON E BURR]: Tornarei o mundo seguro para</p>	<p>for you... Will come of age with our young nation. We'll bleed and fight for you, we'll make it right for you  If we lay a strong enough foundation We'll pass it on to you, we'll give the world to you And you'll blow us all away... Someday, someday Yeah, you'll blow us all away Someday, someday</p>	<p>você... Você vai amadurecer com a nossa jovem nação Sangraremos e lutaremos por você, faremos a coisa certa por você Se construirmos uma base forte o bastante Nós passaremos isso tudo pra você, daremos o mundo a vocês E você vai nos impressionar Algum dia, algum dia Sim, você vai nos impressionar Algum dia, algum dia</p>
--	--	--	---

## QUADRO 4.2

<p>Burr: <b>Dear</b> /The-/o-/do-/sia/ (1)what/ <b>to/</b> say/ to /<b>you?</b> You/ <b>have</b> /my/ <b>eyes.</b> You /<b>have</b> /your /moth- /er's/ <b>name</b></p>	<p>Burr: <b>Ah,</b> / The/o/do/sia, (1) nem/ <b>sei</b> / des/cre/<b>ver</b> A/ ve/<b>jo em</b> /<b>mim</b> Na /<b>su</b>/a /mãe /tam/<b>bém</b></p>	<p>Burr: <b>Ah,</b> / The/o/<b>do</b>/sia (1) nem/ <b>sei</b> / des/cre/<b>ver</b> O/ que eu/ sen/<b>ti</b> Ao/ <b>ver</b>/ vo/cê/ na/<b>scer</b></p>	<p>(1) Tínhamos pensado em colocar “Minha filhinha”, mas ao final chegamos à conclusão de que o uso dos nomes em inglês não precisa ser evitado, já que um público adulto acostumado a ver musicais, e mídia americanizada no geral, aceita nomes estrangeiros com facilidade.</p>
<p>When /you /<b>came</b> /in-/to /the /<b>world</b>/, /you /<b>cried</b></p>	<p>O /seu /<b>cho</b>/ro ao/ nas/<b>cer</b>/ par/<b>tiu</b> o/ meu/ <b>co/ra</b>/ção</p>	<p>Vo/cê /<b>tem</b>/ meus/ o/lhos/, e o /<b>no</b>/me /da/ <b>su/a</b> /mãe</p>	<p>(2) Trocamos as informações de lugar, pois queríamos evitar o uso do pronome oblíquo átono</p>

<p>/and /it /<b>broke</b> /<i>my</i> /heart (2) <b>I'm</b> /ded-/i-/cat-/ing /ev- /ry /day /to /<b>you</b> Do-/mes-/tic/ <b>life</b> /was /ne-/ver /quite /my /<b>style</b> When /<b>you</b> /smile/, you /knock /me /<b>out</b>/, I /fall /a- /part (3) And /I /<b>thought</b> /I /was /so /smart</p> <p>You /will /<b>come</b> /of /age /with /<b>our</b> /young /na- /tion</p> <p>We'll /bleed /and /<b>fight</b> /for /you/, we'll /make /it /right /for /you</p> <p>If / we/ <b>lay</b> /a /strong /e- /nough /foun-/da-/tion</p> <p>We'll /pass /it /<b>on</b> /to /you/, we'll /give /the /world /to /you (4) And/ you'll /<b>blow</b> /us /all /a-/way...</p> <p><b>Some</b>-/day/, <b>some</b>-/day</p>	<p>(2)</p> <p><b>Que</b>/ro /lhe /<b>dar</b>/ ca/da /di/a/ <b>meu</b>/ Cui/dar/ <b>do</b> /<b>lar</b>?/ Não /po/di/a i/ma/gi/nar Por /<b>vo/cê</b>/, eu /me /der/<b>re</b>/to, eu /me/ mu/<b>dei</b> (3) Não/ sou/ <b>mais</b>/ o /mai/o/ral/ Vo/cê /<b>vai</b>/ cres/cer /com /nos/sa /<b>pát</b>/ria Meu /san/gue/ e/ su/or, pro/me/to /<b>vou</b> /lhe /dar Se /cui/<b>dar</b>/mos/ bem/ da/ <b>nos</b>/sa /<b>ter</b>/ra Bons /fru/tos/ <b>vou</b> /col/her, pas/sá-/los/ <b>pra</b>/ vo/cê (4) Que/ vai /<b>nos</b>/ im/pres/sio/<b>nar</b> <b>Eu</b>/ sei, eu/ sei</p>	<p>(2)</p> <p><b>Que</b>/ro / cui/<b>dar</b>/ sem/pre /de/ vo/cê Hom/em/ <b>do</b> /<b>lar</b>?/ Não /po/di/a i/ma/gi/nar Por /<b>vo/cê</b>/, /me /der/re/<b>ti</b>, sei/ que eu/ mu/<b>dei</b> (3) É /bem /<b>mais</b>/ que i/ma/<b>gi</b>/nei Vo/cê /<b>vai</b>/ cres/cer /com /nos/sa /<b>pát</b>/ria Eu/ lu/to/ <b>por</b>/ vo/cê, /e/ tu/do eu/ <b>vou</b> /lhe/ dar Eu/ <b>vou</b>/ cui/dar/ da/ <b>nos</b>/sa /<b>ter</b>/ra Bons /fru/tos/ <b>vou</b> /col/her, pas/sá-/los/ <b>pra</b>/ vo/cê (4) Que/ vai /<b>nos</b>/ im/pres/sio/<b>nar</b> <b>Eu</b>/ sei, eu/ sei</p>	<p>para, assim, ficarmos mais próximos da oralidade. No português falado, no registro coloquial, esses pronomes não são utilizados.</p> <p>(3) “Homem do lar” foi uma solução um pouco inesperada para “<i>domestic life</i>”, mas acreditamos que tenha conseguido passar bem o sentido do original. Mais do que cuidar da casa, ele não se imaginava cuidando de filhos, sendo um homem de família.</p> <p>(4) O único problema da V.1 foi a frase iniciar no plural e depois ir para o singular: “se cuidarmos”, “vou passá-los.” Na segunda versão consertamos isso, deixando tudo no singular e omitindo uma sílaba. Aqui isso é possível, de acordo com o modelo de Low, pois “If”</p>
--	--	---	--

<p>Yeah/ you'll/ <b>blow</b> /us/ all/ a-<b>way</b>, <b>Some</b>-/day,/ <b>some</b>-/day</p> <p>Hamilton: <b>Oh</b> /<b>Phil</b>-/ip, /when /you /smile /I am /<b>un</b>-/done <b>My</b> /son Look /at /<b>my</b> /son/. <i>Pride</i> /is /not /the /<b>word</b> /I'm /look-/ing /<b>for</b> <b>There</b> /is /so /much /<b>more</b> /in-/side /<b>me</b> /now</p> <p><b>Oh</b> / <b>Phil</b>-/ip, /you /out- /shine/ the /morn-/ing/ <i>sun</i> <b>My</b> /son When /you /smile/, I /<b>fall</b> /a-/part And/ I /<b>thought</b> /I /was /so /smart (5)</p> <p>My/ fa-/ther /<b>was</b>-/n't /a- /round</p> <p>Burr:</p>	<p>Que /vai/ <b>nos</b>/ im/pres/sio/<b>nar</b> <b>Eu</b>/ sei, eu/ sei</p> <p>Hamilton: <b>Oh</b> / <b>Phil</b>/ip,/ não/ con/si/go/ me/ <b>con</b>/ter <b>Vo</b>/cê Sor/riu/ <b>pra</b>/ mim/, é /bem /mais/ que or/<b>gu</b>/lho o/ que eu /<b>sen</b>/<b>ti</b> <b>Co</b>/mo /é /que eu/ <b>i</b>/a i/<b>ma</b>/<b>gi</b>/<b>nar</b>/</p> <p><b>Oh</b> / <b>Phil</b>/ip,/ sei / que a/<b>go</b>/ra eu/ sou/ <b>seu</b> /pai <b>Seu</b> /pai/ Por /<b>vo</b>/cê/, /sei/ <b>que eu</b> /mu/<b>dei</b> Não/ sou/ <b>mais</b>/ o /mai/<b>o</b>/<b>ral</b>/ (5)</p> <p>Meu/ pai/ não /<b>pô</b>/de/ fí/<b>car</b></p> <p>Burr:</p>	<p>Que /vai/ <b>nos</b>/ im/pres/sio/<b>nar</b> <b>Eu</b>/ sei, eu/ sei</p> <p>Hamilton: <b>Meu</b> / <b>fi</b>/lho,/ não/ con/si/go/ me/ <b>con</b>/ter <b>Vo</b>/cê Sor/riu/ <b>pra</b>/ mim/, é /bem /mais/ que or/<b>gu</b>/lho o/ que eu /<b>sen</b>/<b>ti</b> <b>Co</b>/mo /é /que eu/ <b>i</b>/a i/<b>ma</b>/<b>gi</b>/<b>nar</b>/</p> <p><b>Oh</b> / <b>Phil</b>/ip,/ sei / que a/<b>go</b>/ra eu/ sou/ <b>seu</b> /pai <b>Seu</b> /pai/ Por /<b>vo</b>/cê/, /sei/ <b>que eu</b> /mu/<b>dei</b> É/ bem/ <b>mais</b>/ que eu/ i/<b>ma</b>/<b>gi</b>/<b>nei</b>./ (5)</p> <p>Meu/ pai/ não /<b>pô</b>/de/ fí/<b>car</b></p> <p>Burr:</p>	<p>e “we” estão em notas repetidas, não havendo, então, interferência na melodia ao alterarmos o ritmo.</p> <p>(5) Não conseguimos manter repetição de “meu filho”</p>
---	---	--	--

<p>My/ <i>fa</i>–/ther /<b>was</b>–n’t /a– /round</p> <p>Hamilton: I/ <i>swear</i> /that</p> <p>Hamilton and Burr: <b>I’ll</b> /be /a–/round /for /you.</p> <p>Hamilton: I’ll /do /what–/ev–/er/ it /takes</p> <p>Burr: I’ll /make /a /<b>mil</b>–/lion/ mis–/takes (6)</p> <p>Hamilton and Burr: I’ll /make /the /<b>world</b> /safe /and /<b>sound</b> /for /you...(7)</p> <p>Will / <b>come</b> /of /age /with /our /young /<b>na</b>–/tion We’ll /<i>bleed</i> /and /<b>fight</b> /for /you/, we’ll /make /it /right /for /you</p>	<p>Meu/ <i>pai</i>/ não /<b>pô</b>/de/ fi/<b>car</b></p> <p>Hamilton: Mas /<i>eu</i> /vou/</p> <p>Hamilton e Burr: <b>Sem</b>/pre es/<b>tar</b>/ <b>a/qui</b></p> <p>Hamilton: Pro/<i>me</i>/to/, <b>vou</b>/ me es/for/<b>çar</b></p> <p>Burr: Mas/ <i>eu</i> /sei/ <b>que eu</b>/ vou /er/<b>rar</b> (6)</p> <p>Eu/ mu/da/<b>rei</b>/ tu/do/ <b>por</b>/ <b>vo/cê</b>(7)</p> <p>Que /<b>vai</b>/ cres/<i>cer</i> /com /nos/sa /pát/ria Meu /<i>san</i>/gue <b>e</b>/ su/<i>or</i>, pro/<i>me</i>/to /<b>vou</b> /lhe /dar</p>	<p>Meu/ <i>pai</i>/ não /<b>pô</b>/de/ fi/<b>car</b></p> <p>Hamilton: Mas /<i>eu</i> /vou/</p> <p>Hamilton e Burr: <b>Sem</b>/pre es/<b>tar</b>/ <b>a/qui</b></p> <p>Hamilton: Pro/<i>me</i>/to/, <b>vou</b>/ me es/for/<b>çar</b></p> <p>Burr: Mas /<i>sei</i>/ que <b>eu</b>/ vou /er/<b>rar</b> (6)</p> <p>Eu/ vou/ cui/<b>dar</b> /sem/pre/ <b>de</b>/ <b>vo/cê</b> (7)</p> <p>Que /<b>vai</b>/ cres/<i>cer</i> /com /nos/sa /pát/ria Eu/ <i>lu</i>/to/ <b>por</b>/ vo/cê, /e/ <i>tu</i>/do eu/ <b>vou</b> /lhe/ dar</p>	<p>aqui, nem a rima “sun” ”son”. Em vez disso, repetimos “seu pai”.</p> <p>Ainda que não seja o mesmo significado, o sentido é próximo. Tanto no texto-fonte quanto na nossa tradução, Hamilton está maravilhado com a paternidade, com o filho que ele fez.</p> <p>(6) Não conseguimos manter as rimas contidas no refrão desta música, mas compensamos essa perda, em parte, neste trecho, em que incluímos rimas que não estão presentes no texto-fonte.</p> <p>(7) A fim de não utilizarmos “tudo” novamente, decidimos alterar esse trecho na segunda versão. Também conseguimos nos aproximar melhor do sentido do original, por termos na versão final o sentido de proteção, ausente na versão intermediária.</p>
--	---	--	---

<p>If / we/ <b>lay</b> /a /strong /e- /nough /foun-/<b>da</b>-tion We'll /pass /it /<b>on</b> /to /you,/ we'll /give /the /world /to /you And/ you'll /<b>blow</b> /us /all /a-/<b>way</b>...</p> <p><b>Some</b>-/day,/ <b>some</b>-/day Yeah,/ you'll/ <b>blow</b> /us/ all/ a-/<b>way</b>, <b>Some</b>-/day,/ <b>some</b>-/day</p>	<p>Se /cui/<b>dar</b>/mos/ bem/ da/ <b>nos</b>/sa /<b>ter</b>/ra Bons /fru/tos/ <b>vou</b> /collher, pas/sá-/los/ <b>pra</b>/ vo/cê</p> <p>Que/ vai /<b>nos</b>/ im/pres/sio/<b>nar</b> <b>Eu/ sei, eu/ sei</b></p> <p>Que /vai/ <b>nos</b>/ im/pres/sio/<b>nar</b> <b>Eu/ sei, eu/ sei</b></p>	<p>Eu/ <b>vou</b>/ cui/dar/ da/ <b>nos</b>/sa /<b>ter</b>/ra Bons /fru/tos/ <b>vou</b> /collher, pas/sá-/los/ <b>pra</b>/ vo/cê</p> <p>Que/ vai /<b>nos</b>/ im/pres/sio/<b>nar</b> <b>Eu/ sei, eu/ sei</b></p> <p>Que /vai/ <b>nos</b>/ im/pres/sio/<b>nar</b> <b>Eu/ sei, eu/ sei</b></p>	
--	---	---	--



## BURN / QUEIMAR

## QUADRO 5.1

<p>I saved every letter you wrote me. From the moment I read them I knew you were mine. You said you were mine. I thought you were mine. Do you know what Angelica said When we saw your first letter arrive? She said,</p> <p>“Be careful with that one, love He will do what it takes to survive”</p> <p>You and your words flooded my senses. Your sentences left me defenseless.</p>	<p>Eu guardei todas as cartas que você me escreveu. Do momento em que as li, eu sabia que você era meu. Você disse que era meu. Eu pensei que você era meu. Você sabe o que a Angélica disse</p> <p>Quando vimos sua primeira carta chegar? Ela disse,</p> <p>“Tenha cuidado com aquele ali, meu bem Ele fará o necessário para sobreviver”</p> <p>Você e suas palavras inundaram os meus sentidos. Suas frases me deixaram indefesa.</p>	<p>You built me palaces out of paragraphs, You built cathedrals.</p> <p>I’m rereading the letters you wrote me. I’m searching and scanning for answers. In every line, For some kind of sign, And when you were mine The world seemed to</p> <p>Burn. Burn.</p> <p>You published the letters she wrote you. You told the whole world how you brought this girl into our bed</p>	<p>Com seus parágrafos você me construiu palácios, me construiu catedrais.</p> <p>Estou relendo as cartas que me escreveu. Estou procurando e buscando por respostas. Em cada linha, Por algum tipo de sinal E quando você era meu O mundo parecia</p> <p>Queimar. Queimar.</p> <p>Você publicou as cartas que ela escreveu a você. Você contou para todos como você trouxe essa garota para a nossa cama</p>
--	---	---	---

<p>In clearing your name, you have ruined our lives Do you know what Angelica said When she read what you'd done? She said, "You have married an Icarus, He has flown too close to the sun" You and your words, obsessed with your legacy Your sentences border on senseless And you are paranoid in every paragraph How they perceive you?</p> <p>You, you, you ...</p> <p>I'm erasing myself from the narrative. Let future historians wonder How Eliza reacted when you broke her heart.</p>	<p>Limpendo o seu nome, você arruinou as nossas vidas Você sabe o que a Angélica disse</p> <p>Quando leu sobre o que você fez?</p> <p>Ela disse, "Você se casou com um Ícaro, Ele voou muito próximo ao Sol."</p> <p>Você e suas palavras, você está obcecado com o seu legado Suas frases mal fazem sentido E você demonstra a sua paranoia em cada paragrafo Como eles o veem?</p> <p>Você, você, você</p> <p>Vou me retirar da narrativa.</p> <p>Deixe que os futuros historiadores se perguntem Como a Eliza reagiu quando você partiu o coração dela.</p>	<p>You have torn it all apart. I am watching it Burn Watching it burn. The world has no right to my heart. The world has no place in our bed. They don't get to know what I said. I'm burning the memories, Burning the letters that might have redeemed you. You forfeit all rights to my heart. You forfeit the place in our bed.</p> <p>You sleep in your office instead,</p> <p>With only the memories Of when you were mine.</p> <p>I hope that you burn.</p>	<p>Você estragou tudo. Eu as vejo Queimar Eu as vejo queimar. O mundo não tem direito a ver meu coração. O mundo não tem lugar na nossa cama. Eles não vão saber o que eu disse.</p> <p>Estou queimando as memórias, Queimando as cartas que poderiam redimir você.</p> <p>Você abdicou do seu direito ao meu coração. Você abdicou do seu lugar na nossa cama. Agora você vai dormir no escritório,</p> <p>Só com as memórias De quando você foi meu.</p> <p>Eu espero que você queime.</p>
---	--	--	--

## QUADRO 5.2

<p>I / <b>sav</b>ed / ev /- ‘ry / <b>let</b>- ter /you /<b>wro</b>te /me. (1) From/ the/ <b>mo</b> /-ment /I / <b>read</b> /them I /<b>knew</b> /you /were /<b>mine</b>. You/ <b>said</b> /you /were /<b>mine</b>. I / <b>thought</b> /you /were / <b>mine</b>. (2)</p>	<p>Guar/<b>dei</b>/ ca/da /<b>car</b>/ta /es/<b>cri</b>/ta (1) Pois /por/ e/las/ eu /<b>sou</b>/be  Que /vo/<b>cê</b> /e/ra /<b>meu</b> Dis/se /<b>que</b>/ e/ra /<b>meu</b>  Pen/sei /<b>que e</b>/ra /<b>meu</b> (2)</p>	<p>Guar/<b>dei</b> /to/das /<b>as</b>/ su/as/ <b>car</b>/tas (1) Pois /sei/ <b>que e</b>/las com/<b>pro</b>/vam O/ <b>nos</b>/so/ a/<b>mor</b> Meu/ <b>ú</b>/ni/co a/<b>mor</b>  Se/<b>r</b>á /que a/ca/<b>bou</b>? (2)</p>	<p>(1) A primeira versão não incluiu a informação acerca de quem escreveu as cartas. Na segunda, conseguimos incluí-la. Importante adicionar essa informação, considerando que ela irá queimar essas cartas. (2) A primeira versão continha sílabas a mais para os versos terminados em “mine”. Isso mudou o ritmo, deixando-o mais acelerado. No início a música é mais lenta e aumenta o ritmo em seu clímax. Para acompanhar esse crescente e não acelerar o ritmo antes do momento devido, abdicamos da repetição de “meu”, e diminuímos o número de sílabas. (3) Reformulamos esse verso a fim de que a prosódia do português fosse mantida. Na V.1, o tempo forte forçava o deslocamento da tônica de “primeira” para a primeira sílaba. (4) Aqui Angélica avisa para Eliza ter cuidado com Hamilton, que tem interesse não em Eliza, mas sim no dinheiro da família. A V.1 poderia ser interpretada como “se aproveitar” no cunho sexual, o que não é o caso. Na V.2, procurei uma solução em que Angélica avisa sua irmã para não se envolver com ele. “Não invente de se apaixonar”.</p>
<p>Do /you/ <b>know</b> /what /<b>An</b> /-<b>gel</b> -/i -/ca /said When/ we /<b>saw</b> /your /first / <b>let</b> /-ter/ ar -/<b>rive</b>? (3) <b>She</b>/ said,</p>	<p>Me /<b>lem</b>/bro o/ <b>que</b> <b>An</b>/<b>g</b>é/li/ca /dis/se Quan/do a/ <b>pri</b>/mei/ra/ <b>car</b>/ta/ che/<b>gou</b> (3) <b>Dis</b>/se</p>	<p>Me /<b>lem</b>/bro o/ <b>que</b> <b>An</b>/<b>g</b>é/li/ca a/chou Quan/do/ <b>viu</b>/ a/ pri/<b>mei</b>/ra /che/<b>gar</b> (3) <b>Dis</b>/se</p>	
<p>“Be /<b>care</b>-/ful /with /<b>that</b> /one, /love He /will /<b>do</b> /what /it /<b>takes</b> /to /sur-/<b>vive</b>”</p>	<p>“<b>Te</b>/nha /cui/<b>da</b>/do, ir/mã  E/le /<b>só</b>/ quer/ <b>se</b> a/pro/vei/<b>tar</b>” (4)</p>	<p>“<b>Só</b> /<b>te</b>/nha /cui/<b>da</b>/do, ir/mã Não /in/<b>ven</b>/te /de /<b>se</b> a/pai/xo/<b>nar</b>” (4)</p>	
<p><b>You</b>/ and /your /<b>words</b>/ <b>flood</b>-/ed /my /<b>sens</b>-/es. (5) Your/ <b>sen</b>-/ten-/ces /<b>left</b> /me/ de-/<b>fense</b>-/less.</p>	<p><b>Su</b>/as/ pa/<b>la</b>/vras/ <b>me</b> <b>en</b>/<b>fei</b>/ti/<b>ça</b>/ram (5) Su/as/ <b>fá</b>/bu/las/ <b>me</b> /de/sar/<b>ma</b>/ram</p>	<p><b>Su</b>/as/ pa/<b>la</b>/vras/ <b>me</b> <b>en</b>/<b>fei</b>/ti/<b>ça</b>/ram (5) Sen/<b>ten</b>/ças/ que/ <b>me</b> /de/sar/<b>ma</b>/ram</p>	

<p><b>You</b> /built/ me/ <b>pal</b>-/ac-/es /out /of /<b>par</b>-/a-/graphs, <b>You</b> /built/ ca-/the-/drals. (6)</p> <p>I'm re-/<b>read</b>-/ing /the /let- /ters/ you /<b>wrote</b> /me. I'm /<b>search</b>-/ing/ and /scan-/ning /for /an-/swers. (7)</p> <p>In /ev-/er-/y/ <b>line</b>, For/ <b>some</b>/ kind /of /<b>sign</b>, And/ <b>when</b> /you /were /mine The/ world /<b>seemed</b> /to</p> <p><b>Burn</b>. <b>Burn</b>. (8)</p> <p>You /<b>pub</b>-/lished /the /let- /ters /she /<b>wrote</b> /you. You /<b>told</b> /the /whole /world /how /you /<b>brought</b>/ this /girl /in-/to /our /<b>bed</b> (9)</p> <p>In /<b>clear</b>-/ing /your /<b>name</b>,/ you /have /<b>ru</b>-/ined /our /lives Do /you /<b>know</b> /what /An-</p>	<p><b>Foi</b> /com /a /<b>pe</b>/na/ que/ vo/cê/ <b>me</b>/ pe/gou <b>Tu</b>/do e/ra /so/<b>nho</b> (6)</p> <p>Es/tou/ re/<b>len</b>/do a/que/las /car/tas Pro/<b>cu</b>/ro e /pro/<b>cu</b>/ro /res/pos/<b>tas</b> (7) Em/ <b>ca</b>/da/ fi/<b>nal</b> Por/ <b>al</b>/gum/ si/<b>nal</b></p> <p>E /<b>quan</b>/do e/ra/ <b>meu</b></p> <p>Tu/do /pa/re/<b>ci</b>/a</p> <p><b>quei</b>/mar <b>quei</b>/mar (8)</p> <p>Vo/cê/ pu/bli/<b>cou</b>/ to/do o/ ca/so Vo/cê /fez /que/ <b>to</b>/dos/ sou/<b>bes</b>/sem /so/<b>bre</b> es/sa /mu/<b>lher</b> (9)</p> <p>Pra/ <b>não</b>/ se/ su/<b>jar</b>, /pre/fe/<b>riu</b>/ me ar/<b>rui</b>/nar</p> <p>Vo/cê /<b>sa</b>/be o/ que</p>	<p><b>Foi</b> /com /a /<b>pe</b>/na/ que/ vo/cê/ <b>me</b>/ ga/nhou <b>Tu</b>/do e/ra /so/<b>nho</b> (6)</p> <p>Eu/ re/<b>li</b>/ to/das/ <b>as</b> /nos/sas/ <b>car</b>/tas Em /<b>bus</b>/ca /de al/<b>gu</b>/mas/ res/pos/<b>tas</b> (7) Ou/ <b>qual</b>/quer/ si/<b>nal</b> Do/ <b>nos</b>/so/ fi/<b>nal</b></p> <p>Vo/cê/ já / <b>foi</b>/ <b>meu</b></p> <p>E /me/ <b>fez</b>/ quei...</p> <p><b>...mar</b> <b>queimar</b> (8)</p> <p>Vo/cê/ pu/bli/<b>cou</b>/ to/do o/ ca/so Vo/cê /fez /que/ <b>to</b>/dos/ sou/<b>bes</b>/sem /so/<b>bre</b> es/sa /mu/<b>lher</b> (9)</p> <p>Pra/ <b>não</b>/ se/ su/<b>jar</b>, /pre/fe/<b>riu</b>/ me ar/<b>rui</b>/nar</p> <p>Vo/cê /<b>sa</b>/be o/ que</p>	<p>O motivo do conselho de Angélica (o fato de Hamilton potencialmente estar apenas interessado no dinheiro da família) não fica tão evidente quanto no original, mas ao menos não há uma ambiguidade de cunho sexual.</p> <p>(5) O verso seguinte a foi traduzido primeiro, e logo procuramos encontrar uma palavra que rimasse com “desarmaram”. “Enfeitiçaram” transmite essa ideia de encantamento que Eliza sentiu ao ler as cartas de Hamilton.</p> <p>Como “words” se encontra em uma nota mais delongada, a adição de uma sílaba não causou muitos problemas no canto. Aqui, não respeitamos as sugestões de Low de apenas incluir sílabas em melismas.</p> <p>(6) Apesar de que o a sílaba tônica está em “drals”, como “the” está em uma nota mais aguda, ao substituir por “sonho”, não houve descaracterização da prosódia.</p> <p>(7) Na V.1 as sibilantes foram muito diminuídas. Ainda que o significado estivesse correto, pensei na solução da V.2, resgatando as sibilantes do original, mantendo ainda o sentido.</p> <p>(8) Manter a palavra chave da música toda “queimar”, era essencial. Ao menos na segunda versão,</p>
---	--	--	---

<p><b>/gel-i-ca/ said</b> When /she /<b>read</b> /what /you'd /<b>done</b>? She /said, “You /have /<b>mar</b>-/ried /an /Ic-/a-/rus, He/ has /<b>flown</b> /too /<b>close</b> /to /the /<b>sun</b>” (10)</p> <p><b>You</b> /and /your /<b>words</b>/, ob-/sessed /with /your /<b>leg</b>-/a-/cy Your /<b>sen</b>-/ten-/ces /<b>bor</b>-/der /on /<b>sense</b>-/less <b>And</b> /you /are /<b>par</b>-/a-/noid/ <b>in</b>/ ev-’ry /<b>par</b>-/a-/graph (12) <b>How</b> /they /per-/<b>ceive</b> /you?</p> <p><b>You</b>/, <b>you</b>/, <b>you</b> ... (11)</p> <p>I’m /e-/<b>ras</b>-/ing/ my-/<b>self</b> /from /the /<b>nar</b>-/ra-/tive.</p> <p>Let/ <b>fu</b>-/ture /his-/<b>to</b>-/rians /<b>won</b>-/der How /E-/<b>li</b>-/za /re-/<b>act</b>-/ed/ when/ <b>you</b>/ broke /her</p>	<p><b>An/ge/li/ca</b> /dis/se Quan/do/ <b>sou</b>/be/ de/<b>tu/do</b>?</p> <p>Dis/se Que/ vo/<b>cê</b> /é um /<b>I</b>/ca/ro Que a/ <b>as</b>/a o /<b>Sol</b>/der/re/<b>teu</b> (10)</p> <p><b>Suas</b>/ pa/<b>la</b>/vras, só/ pen/sa/ no/ que/ vão/ a/<b>char</b>/ Su/as/ <b>fá</b>/bu/las/ <b>não</b>/ têm/ sen/<b>ti</b>/do <b>Com</b>/ su/a/ <b>pe</b>/na /em /<b>mãos</b>/ só /se /<b>per</b>/gun/<b>tou</b>: <b>O</b> /que e/les/ <b>pen</b>/<b>sam</b>?</p> <p><b>Eu</b>/, <b>Eu</b>/, <b>Eu</b>... (11)</p> <p>Já /não/ <b>que</b>/ro /mais/ <b>nes</b>/sa /his/<b>tó</b>/ria e/<b>star</b></p> <p>Nin/<b>guém</b> /vai/ sa/<b>ber</b>/das/ <b>do</b>/res Que/ me /<b>fez</b>/ sen/<b>tir</b>/quan/do/ <b>me</b> /ma/<b>chu</b>/<b>cou</b></p>	<p><b>An/ge/li/ca a/chou</b> Da /bes/<b>tei</b>/ra /que /<b>fez</b>?</p> <p>Dis/se Que/ vo/<b>cê</b> /é /um /<b>I</b>/ca/ro Vo/ou/ <b>mui</b>/to/ <b>per</b>/to/ do <b>Sol</b>” (10)</p> <p><b>Nos</b>/ seus/ pa/<b>péis</b>/, só/ <b>pen</b>/sa: “o/ que /<b>vão</b>/ a/<b>char</b>?” Vo/<b>cê</b> /já /nem /<b>faz</b>/ mais/ sen/<b>ti</b>/do <b>Com</b>/ su/a/ <b>pe</b>/na /em /<b>mãos</b>/ só /se /<b>per</b>/gun/<b>tou</b>: <b>O</b> /que e/les/ <b>pen</b>/<b>sam</b>? (</p> <p><b>Mas</b>/ e /<b>eu</b>? (11)</p> <p>Já /não/ <b>que</b>/ro /mais/ <b>nes</b>/sa /his/<b>tó</b>/ria e/<b>star</b></p> <p>Nin/<b>guém</b> /vai/ sa/<b>ber</b>/das/ <b>do</b>/res Que/ me /<b>fez</b>/ sen/<b>tir</b>/quan/do/ <b>me</b> /ma/<b>chu</b>/<b>cou</b></p>	<p>consegui incluir a primeira sílaba de queimar na frase anterior, na segunda vez que a palavra é repetida, não é possível fazer o mesmo. Considerando que na segunda vez a palavra <i>burn</i> se estende por 3 compassos, um desses será preenchido por “quei” e o resto por “mar”.</p> <p>(9)</p> <p>Há aqui uma perda. Na versão não fica claro que Hamilton dormiu com sua amante na cama que dividia com sua esposa, nem que ele publicou as cartas da amante. O sentido principal de que ele revelou o seu caso para todos é mantido, mas não conseguimos manter a informação, também relevante, mas não essencial para o entendimento da história, sobre a cama.</p> <p>(10)</p> <p>Apesar de o tempo forte estar no a de Icarus, como “Ic”, está em uma nota mais aguda, e logo a prosódia pôde ser mantida.</p> <p>(11) Aqui Eliza pode estar prestes a xingar seu marido, ou apenas indicando o quão egoísta ele é. A versão final explicita a pergunta que fica nas entrelinhas (“não vai pensar em mim?”), além de se aproximar mais ainda da fala.</p>
--	---	---	---

<p><i>/heart.</i>  You /have /<b>torn</b> /it /all /a-  /<b>part</b>.  I /am /<b>watch</b>-/ing /it  <b>Burn</b>  <b>Watch</b>-/ing /it /<b>burn</b>.(12)  The/ <b>world</b> /has /no /<b>right</b>  /to /my /<b>heart</b>.  The /<b>world</b> /has /no /<b>place</b>  /in /<b>our</b> /<b>bed</b>.  They /<b>don't</b> /get /to /<b>know</b>  /what /I /<b>said</b>.  I'm /<b>burn</b>-/ing /the /<b>mem</b>-  /o-/ries,  <b>Burn</b>-/ing/ the /<b>let</b>-/ters  /that /<b>might</b> /have /re-  /<b>deemed</b> /you.  You /<b>for</b>-/feit /all /<b>rights</b>  /to /my /<b>heart</b>.  You /<b>for</b>-/feit /the /<b>place</b>  /in /<b>our</b> /<b>bed</b>.  You /<b>sleep</b> /in /your /<b>of</b>-  /face /in-/<b>stead</b>, (13)  With /<b>on</b>-/ly /the/ <b>mem</b>-o-  /ries  Of /<b>when</b> /you /were /<b>mine</b>.  I/ <b>hope</b> /that /you /<b>burn</b>.</p>	<p>Vo/<b>cê</b>/ me ar/rui/<b>nou</b>  Que/ro /<b>vê</b>-/las/ quei/  <b>Mar</b>  <b>Vê</b>-/las /quei/<b>mar</b>/ (12)  Nin/<b>guém</b>/ po/de /<b>ver</b>/  meu a/<b>mor</b>  Nin/<b>guém</b>/ po/de /<b>ver</b>/  meu/ <b>ca</b>/<b>lor</b>  O /<b>meu</b>/ co/ra/<b>ção</b>/ é /só/  <b>meu</b>  Eu /<b>quei</b>/mo as/  me/<b>mó</b>/rias  <b>Quei</b>/mo as/ <b>car</b>/<b>tas</b>/ que/  o /re/di/<b>mi</b>/<b>am</b>    Vo/<b>cê</b> /não /tem /<b>mais</b>  /meu a/<b>mor</b>  Vo/<b>cê</b>/ não /tem /<b>mais</b>/  meu/ <b>ca</b>/<b>lor</b>  Me /<b>dei</b>/xe/ só /<b>com a</b>/  mi/nha/ <b>dor</b>/ (13)  <b>Só</b> /com /as /me/<b>mó</b>/rias    De/ <b>quan</b>/do e/ra/ <b>meu</b>    Te/ <b>vel</b>/jo /<b>quei</b>/<b>mar</b></p>	<p>Tu/do/ <b>nos</b>/so a/ca/<b>bou</b>    Que/ro /<b>vê</b>-/las/ quei/  <b>Mar</b>  <b>Vê</b>-/las /quei/<b>mar</b>/ (12)  Nin/<b>guém</b>/ po/de /<b>ver</b>/  meu a/<b>mor</b>  Nin/<b>guém</b>/ po/de /<b>ver</b>/  meu/ <b>ca</b>/<b>lor</b>  O /<b>meu</b>/ co/ra/<b>ção</b>/ é /só/  <b>meu</b>  Eu /<b>quei</b>/mo as/  me/<b>mó</b>/rias  <b>Quei</b>/mo as/ <b>car</b>/<b>tas</b>/ que/  o /re/di/<b>mi</b>/<b>am</b>    Vo/<b>cê</b> /não /tem /mais  /meu a/<b>mor</b>  Vo/<b>cê</b>/ não /tem /<b>mais</b>/  meu/ <b>ca</b>/<b>lor</b>  Me /<b>dei</b>/xe/ só /<b>com a</b>/  mi/nha/ <b>dor</b>/ (13)  E /<b>vá</b> /sen/tir/ <b>fal</b>/ta    De/ <b>quan</b>/do e/ra/ <b>meu</b>    Vo/<b>cê</b>/ vai/ <b>quei</b>/<b>mar</b></p>	<p>(12)  Na cena, Eliza queima as cartas, logo aqui deve  haver referência às mesmas.    (13)  Não conseguimos traduções literais para para  “heart” e “bed” que coubessem no ritmo, ou que  não comprometessem ritmo e melodia. Por isso  tentamos procurar palavras que de alguma forma se  relacionassem aos significados “coração” e “cama”.  Acabamos escolhendo “amor” para coração (ela não  vai nutrir o mesmo sentimento por seu marido, no  caso, amor) e “calor” para cama (ele não a terá mais  fisicamente também na cama, por isso, seu calor).</p>
--	--	--	---

## APÊNDICE E – TRADUÇÕES DOS CAPÍTULOS

### QUADRO 1 - INTRODUCTION

<p><b>Introduction: Or plan of the work.</b></p> <p>Late on a hazy night in 2008, Lin-Manuel Miranda told me he wanted to write a hip-hop concept album about the life of Alexander Hamilton. For a second I thought we were <b>sharing a drunken joke</b>. We were probably drunk, but he wasn't joking.</p> <p>We had bonded a year earlier over a shared love of hip-hop and theater, though that evening was the first time we were meeting. When Lin's first show, <i>In the Heights</i>, had its <b>Off-Broadway</b> premiere in 2007, I was the drama critic at <i>New York</i> magazine, where I had repeatedly argued for the enormous but neglected possibilities of hip-hop in the theater. ("Hip-hop can save the theater"; began one of those essays, "I am not kidding.") Rap, it</p>	<p><b>Introdução: Ou o plano de trabalho.</b></p> <p>Tarde da noite em 2008, Lin-Manuel Miranda me contou que ele queria escrever um álbum conceitual de hip-hop sobre a vida de Alexander Hamilton. Por um momento, pensei <b>que estávamos em um momento de brincadeira por conta da bebida</b>. É provável que estivéssemos bêbados, mas ele estava falando sério.</p> <p>Um ano antes, já tínhamos criado um vínculo por conta do nosso amor por hip-hop e teatro, embora fosse a primeira vez em que nos encontramos. Quando o primeiro musical de Lin, chamado <i>In the Heights</i> [Nas Alturas, na versão brasileira], estreou como peça <b>Off-Broadway</b> em 2007, eu era crítico teatral na <i>New York Magazine</i>, e constantemente defendia as infundáveis, mas ignoradas, possibilidades do hip-hop no teatro. ("O hip-hop pode salvar o</p>	<p>"...<i>sharing a drunken joke</i>": Alterações sintáticas foram necessárias para que o sentido fosse passado para o português. Uma tradução literal claramente não serviria aqui, causaria estranhamento (compartilhando uma piada bêbada). A solução foi explicitar, que McCarter pensava que era uma mera brincadeira, pois os dois estavam bebendo naquela noite.</p> <p>Para não colocar "brincadeira" e "brincando" tão próximos, optamos por substituir a negativa do inglês por uma afirmação: "ele estava falando sério".</p> <p>Off-Broadway: Geralmente, nos Estados Unidos, as peças primeiramente estreiam Off-Broadway antes de irem para a Broadway. Apenas quando a peça tem sucesso significativo que ela vai para a Broadway.</p>
---	--	---

seemed to me, wasn't like rock or jazz or any other kind of pop music: The lyrical density and storytelling ingenuity I heard on my headphones seemed closer to the verbal energy of the great plays of the past than almost anything I saw onstage. **This enthusiasm wasn't widely shared. "Don't hang back among the brutes,"** one of my senior colleagues advised me after reading one such essay, offering an erudite but demoralizing quotation from *A Streetcar Named Desire*.

After many disappointments and false alarms Heights had made me sit up in my aisle seat: Here's the guy. Lin's show about immigrants in **Upper Manhattan** fused salsa, hip-hop, and traditional Broadway ballads to make something old and new familiar and surprising. Best of all, he made the leap that virtually nobody else had made, using hip-hop to tell a story that had nothing to do with hip-hop – using it as form, not content. Lin thought my review grasped what he had been trying to do. The show's publicist fixed us up. Hence the late-night drinks and the long talk about which of our favorite MCs should play Thomas Jefferson.

teatro”; assim começava um daqueles artigos, “Não estou brincando.” Rap, para mim, não era que nem rock ou jazz ou qualquer outro tipo de música pop: a densidade das letras e a genialidade narrativa que escutava pelos meus fones de ouvido se aproximavam mais da energia oral das grandes peças do passado de quase tudo que via nos palcos. **Não eram muitos os que compartilhavam do meu entusiasmo. “Não se misture com os brutos,”** um dos meus colegas veteranos me aconselhou após ler um desses artigos, em uma citação erudita, mas rasteira de *Uma Rua Chamada Pecado*.

Depois de muitas decepções e alarmes falsos, *Heights* me fez ficar alerta em meu assento no corredor: Aqui estava o cara. O musical de Lin sobre imigrantes no **Upper Manhattan – região norte do distrito** – combinava salsa, hip-hop e baladas tradicionais da Broadway para criar algo ao mesmo tempo antigo e novo, familiar e surpreendente. Ainda melhor, ele se arriscou como ninguém antes, usando o hip-hop para contar uma história que nada tinha a ver com hip-hop – usando-o como forma e não conteúdo. Lin achou que a minha crítica compreendia o que ele tinha tentado fazer. O publicitário do musical nos apresentou. Por isso as bebidas tarde da noite e a longa conversa

**“This enthusiasm wasn't widely shared”**: Por haver a expressão “compartilho desse sentimento”, preferimos a construção por nós proposta para o português, em vez de algo como “esse entusiasmo não era amplamente compartilhado”.

“Don't hang back among the brutes”: É uma citação contida no filme “Uma Rua Chamada Pecado”, um cânone na história do cinema. Apesar disso, creio que sejam poucas as pessoas que tenham decorado as falas do filme, ainda mais essa que não é uma de suas citações mais famosas. Além disso, a tradução oficial não foi encontrada. Escolhemos realizar tradução própria dessa citação.

“Upper Manhattan” – Upper Manhattan provavelmente tem, para o leitor americano, certos significados culturais não acessíveis a maioria dos leitores brasileiros. É uma área com grande população afrodescendente e hispânica. Pensamos em incluir isso entre os travessões, mas deixaria o período ainda



<p>In the summer of 2011, after I'd left the magazine business and joined the <b>artistic staff of the Public Theater</b>, my boss, Oskar Eustis, asked me to propose some artists and projects. The first artist who came to mind was Lin, and the first project was his Hamilton idea. Lin and Oskar agreed to meet; Lin sent us demos; we went to Lin's concerts. Two years later, Oskar and Jeffrey Seller – the lead producer of what had by now ceased to be an album and had turned into a stage musical – agreed to develop the show at the Public. The opening night party there – another late, <b>hazy</b> conversation – is when Lin proposed that I write this book.</p> <p>It tells the stories of two revolutions. There's the American Revolution of the 18th century, which flares to life in Lin's libretto, the complete text of which is published here, with his annotations. There's also the revolution of the show itself: a musical that changes the way that Broadway sounds, that alters who gets to tell the story of <b>our founding, that lets us glimpse the new, more</b></p>	<p>sobre qual dos nossos MCs favoritos deveriam ser Thomas Jefferson.</p> <p>No verão de 2011, quando já tinha migrado das revistas para me juntar ao <b>departamento de arte do <i>The Public Theater</i> – teatro Off-Broadway que tem como foco dar oportunidade para artistas iniciantes</b> – meu chefe, Oskar Eustis, me pediu para sugerir alguns artistas e projetos. O primeiro artista em que pensei foi Lin, e o primeiro projeto, sua ideia sobre Hamilton. Lin e Oskar concordaram em se encontrar; Lin nos enviou demos; fomos aos shows de Lin. Dois anos depois, Oskar e Jeffrey Seller – o produtor chefe do que já não era mais um álbum e sim um musical – aceitou ajudar o espetáculo a evoluir no <i>the Public</i>. Na festa da estreia – em outra conversa tarde da noite, da qual me lembro vagamente – foi quando Lin sugeriu que eu escrevesse esse livro.</p> <p>Conta a história de duas revoluções. Há a Revolução Americana do século XVIII, que ganha vida no libreto de Lin, incluído no livro na íntegra junto com suas anotações. Há ainda a revolução da peça em si: um musical que transforma o som da Broadway e muda os narradores da história do <b>nascimento dos Estados Unidos, que proporciona um vislumbre de uma América nova, mais</b></p>	<p>mais carregado de informação, mais longo, e assim, potencialmente confuso. Além disso, o importante no trecho são as características do musical de Lin-Manuel Miranda e não <i>Upper Manhattan</i>. A fim de não tirar o foco do principal do trecho, apenas esclarecemos que é a região norte do distrito.</p> <p>“The Public Theater”: Aqui foi necessária uma explicitação mais delongada, pois esse teatro é mencionado em todos os textos. Incluímos o <i>the</i> na tradução, pois na página do Wikipédia, e em outros sites em português, ele sempre aparece com o “the”.</p> <p>“<i>Hazy</i>”: Seria vago, mas não se trata de uma conversa “vaga” aqui. Provavelmente a memória dele acerca da conversa é vaga e, considerando a primeira conversa mencionada no texto, imaginamos que signifique que eles estavam bebendo na ocasião. Pensamos em colocar “conversa inebriada”, mas como a bebida não é mencionada abertamente no texto-fonte, achamos mais seguro colocar “da qual me lembro vagamente.”</p>
---	--	--

**diverse America rushing our way.** The fact that Lin wrote the show largely in sequence means that this book can trace the two revolutions in tandem. The story of how the show's creation begins at the White House on May 12, 2009, when he performed the first song for the first time. It ends with opening night on Broadway, August 6, 2015, just after he completed the final scenes of the show.

The account of what happened in the intervening six years is based on what I saw on script meetings, set meetings, presentations, workshops, dressing-room hangouts, and at some excellent parties. It also draws on interviews with more than 40 people close to the show and on timely glimpses into their notebooks, inboxes, and Twitter feeds – Lin's in particular. All of the listening and watching and talking yielded three large surprises.

The first is that while Hamilton looks seamless and effortless and inevitable, it was none of those things. It could have been –and, at several points, almost was –a very different show. Thousands of choices and a fair bit of luck shaped the result. The same can be said of the 18th **century** revolution: inevitable in retrospect, but unprecedented and all but impossible to imagine ahead of time.

**diversa, cada dia mais próxima do povo americano.** Porque Lin escreveu a peça na ordem cronológica, podemos traçar neste livro um paralelo entre as duas revoluções. A história do musical começa na Casa Branca em 12 de maio de 2009, quando Lin apresentou a primeira música pela primeira vez e termina com a estreia na Broadway em 6 de agosto de 2015, logo após ele ter terminado as cenas finais da peça.

O relato do que aconteceu durante esses seis anos foi baseado no que vi em reuniões sobre roteiro e cenário, apresentações, workshops, conversas nos camarins e em algumas festas excelentes. Também entrevistei mais de 40 pessoas próximas ao musical e usei excertos de seus cadernos, e-mails e tuites – os de Lin em especial. Tudo que escutei, assisti e conversei resultou em três grandes surpresas.

A primeira é que, ainda que Hamilton pareça ter acontecido de forma natural, inevitável, não foi nada disso. Poderia ter sido – e em diversos momentos, quase foi – um musical bem diferente. Milhares de escolhas e um bocado de sorte moldaram esse resultado. O mesmo pode ser dito sobre a revolução do século XVIII: hoje parece inevitável, mas foi sem precedentes e era impossível de se imaginar

“...our founding, that lets us...”: O texto original foi claramente redigido por americanos, para americanos. Ao levá-lo para uma nova cultura, isso implica em diversas mudanças. Tivemos que retirar a primeira pessoa do plural deste trecho, pois nada disso se aplica ao leitor brasileiro, e explicitar que se trata do nascimento dos Estados Unidos e que essa América nova está cada vez mais próxima do povo americano.

<p>Second, the narrative of the show's creation amplifies the show's themes, like the one about how <b>stories harden into history</b>. A few hours before the opening night performance on Broadway, sitting in his dressing room, Lin and I realized that the tale we'd been telling about the show's origins – the already mythic account of how the idea came to him poolside in Mexico – wasn't entirely right. Lin got the idea from reading Ron Chernow's biography of Alexander Hamilton, and he read the book in Mexico – that much is true. But our late-night conversation about a hip-hop version of Hamilton's life happened a week before he started that trip. After much baffled poring over emails, we realized he must have read a few chapters as soon as he bought the book, and that that was enough for him to come up with the idea, and even with a title, which was already in place by the first night we met: <i>The Hamilton Mixtape</i>. If we can't keep our own histories straight, then the process of legacy formation that obsessed Hamilton and his contemporaries is even more fraught than we think, and the results more suspect.</p>	<p>naquela época.</p> <p>A segunda é que a narrativa da criação do musical expande as temáticas presentes na peça, por exemplo sobre como <b>histórias de vida se consolidam na história da nossa civilização</b>. Algumas horas antes da noite de estreia na Broadway, sentado em seu camarim, Lin percebeu que a forma como estávamos contando sobre as origens do musical – o relato já mitológico sobre como ele teve a ideia à beira de uma piscina no México – não estava exatamente certa. Lin teve a ideia ao ler a biografia de Alexander Hamilton escrita por Ron Chrenow, e ele leu a obra no México – isso é verdade. Porém, a conversa que tivemos sobre uma versão hip-hop da vida de Hamilton ocorreu uma semana antes de ele embarcar no avião. Depois de, espantados, vasculharmos nossos e-mails, percebemos que ele deve ter lido alguns capítulos assim que comprou o livro e que aquilo tinha sido o bastante para ele conceber a ideia, já até com um título, que já tinha na cabeça na primeira noite que nos conhecemos: <i>The Hamilton Mixtape</i> [Uma Compilação de músicas sobre Hamilton]. Se não conseguimos lembrar nossas histórias direito, então a obsessão de Hamilton e de seus contemporâneas pela construção de um legado é mais preocupante do</p>	<p>“How stories harden into history”: no inglês ainda temos a distinção que caiu em desuso em português entre “estórias” e a história. Dessa forma, esse trecho traduzido literalmente geraria uma ambiguidade. Para solucioná-la, pensamos em colocar o segunda história com a primeira letra maiúscula. No entanto, não poderíamos manter essa distinção nos outros textos. Sendo assim, nossa solução final foi explicitar que o primeiro história seria em relação aos eventos da vida humana o segundo se refere à história de uma sociedade, a série de eventos históricos.</p>
---	--	---

<p>Lastly, the secret history of Hamilton, if anything about the most heralded show in a generation can be regarded as secret, is that Lin's uniquely singlehanded achievement (as composer, lyricist, librettist, and star) required the artistry of dozens of very gifted people to be realized. A bunch of people from a bunch of backgrounds had to come together to make it work, and they did this so well that an even bigger bunch of people from yet more backgrounds flocked to see it. Alexander Hamilton would have admired the unifying power of the show based on his life, and would have felt <b>vindication</b>. Henry Cabot Lodge, who edited a collection of Hamilton's papers, wrote, "The dominant purpose of Hamilton's life was the creation of a national sentiment, and thereby the making of a great and powerful nation from the discordant elements furnished by thirteen jarring States." The widely acclaimed musical that draws from the breadth of America's culture and shows its audience what we share doesn't just dramatize Hamilton's revolution: It continues it.</p>	<p>que pensamos e os resultados ainda mais suspeitos.</p> <p>A última é que a história secreta de Hamilton, se alguma coisa sobre a peça mais elogiada de uma geração pode ser considerada secreta, é que a obra que Lin construiu sozinho de forma impressionante (como compositor, letrista, libretista e ator) precisou das habilidades artísticas de várias pessoas talentosas para ser concretizada. Várias pessoas com bagagens diferentes se uniram para fazer isso dar certo, e trabalharam tão bem que ainda mais pessoas com outras bagagens reuniram-se para assistir a peça. Alexander Hamilton teria se admirado com o poder de união que o musical baseado em sua vida teve, e <b>teria se sentido absolvido dos julgamentos que sofreu</b>. Henry Cabot Lodge, que editou uma compilação dos documentos escritos por Hamilton, escreveu: "O maior objetivo da vida de Hamilton foi a criação de um sentimento nacional, e logo a formação de uma grande poderosa nação a partir de elementos contraditórios presentes em treze estados em conflito." O musical muito aclamado, que remonta ao nascimento da cultura dos Estados Unidos, mostra à sua plateia que o que está sendo compartilhado com ela não apenas dramatiza a revolução de Hamilton: dá</p>	<p>"Vindication": significa limpar o nome de alguém que foi acusado de algo. Após uma maior pesquisa sobre a vida de Hamilton, percebe-se que, a visão sobre ele foi extremamente negativa durante os governos de John Adams e Thomas Jefferson. Ele era visto como um homem sem princípios e elitista. Dessa forma, a união que a sua história de vida possibilitou por meio do musical, seria uma forma de "absolvição." Um leitor americano tem maior conhecimento acerca</p>
--	---	--

<p>The comparison might strike you as farfetched. What (you might be asking) can a Broadway musical possibly add to the legacy of a <b>Founding Father</b> –a giant of our national life, a war hero, a scholar, a statesman? What's one little play, or even one very big play, next to all that? But there is more than one way to change the world. To secure their freedom, the polyglot American colonists had to come together, and stick together, in the face of enormous adversity. To live in a new way, they first had to think and feel in a new way. It took guns and ships to win the American Revolution, but it also required pamphlets and speeches – and at least one play.</p> <p>In the desolate winter of 1777-'78, General George Washington led the freezing, starving remnants of his army to Valley Forge. During that bleak encampment, when the prospects for American independence were as feeble as they would ever be, what did he do to strengthen his troops' resolve to defeat tyranny and secure their freedom? He arranged a production of his favorite play, Joseph</p>	<p>continuação a ela.</p> <p>A comparação pode parecer um exagero. Como (você pode estar perguntando) um musical da Broadway pode contribuir com o legado de um <b>Pai Fundador (um dos políticos que assinaram a Declaração de Independência)</b> – um grande ícone do nacionalismo americano, um herói de guerra, um pensador, um político? O que é uma pecinha, ou ainda uma grande peça frente tudo isso que Hamilton foi? No entanto, há mais de um meio de mudar o mundo. Para garantir sua liberdade, os colonos americanos, políglotas, tiveram que se unir e trabalhar juntos frente a grandes dificuldades. Para iniciar uma nova vida, eles primeiro tiveram de pensar e se sentir de uma outra forma. Precisaram de armas e barcos para vencer a Revolução Americana, mas também precisaram de panfletos e discursos – e ao menos uma peça.</p> <p>No terrível inverno de 1777 e 1778, o general George Washington levou o que sobrou do seu exército, congelado e faminto, para <i>Valley Forge</i>. Naquele acampamento gélido, quando as possibilidades de uma independência dos Estados Unidos estavam mais baixas do que nunca, o que ele fez para manter as tropas motivadas a derrotar a tirania e conseguir sua liberdade? Ele coordenou a produção de sua peça</p>	<p>de Hamilton e como este já foi visto pela história americana, mas o leitor brasileiro, provavelmente não. Sendo assim, decidi explicitar que ele já foi julgado negativamente.</p> <p>“Founding Father:” Por ser um termo muito específico da história americana, optamos por explicitar, a um leitor brasileiro o que isso significa realmente, e o que os pais fundadores fizeram para receber este título.</p>
---	---	--

Addison's Cato, which is about a man who gave his life to do just that. -J M	favorita, Cato por Joseph Addison, sobre um homem que deu sua vida para fazer exatamente isso. – J M	
--	--	--

## QUADRO 2 – CHAPTER VIII/ CAPÍTULO OITO

<p><b>Concerning the lady and the tramp, in the olden days and our own, with Reference to “Helpless” and many songs that feature Ja Rule.</b></p> <p>One cold day in February 1780, Elizabeth Schuyler arrived in Morristown, New Jersey, the winter headquarters of the raggedy American army. She was rich, well-born, lively, pretty – all the attributes of a princess, if the colonies needed a princess. Amid the social swirl of Morristown, she got to know Alexander Hamilton. He was poor, illegitimate, unpolished, unsophisticated – a hustling young officer who was trying, literally, to fight his way into respectability. They made for an odd combination. <b>After barely a month</b>, they were engaged.</p> <p>The musical theater canon offers many ways to depict this courtship: sweeping waltzes, soaring ballads, the conventions of stage romance. Lin had a better idea. Having</p>	<p><b>Sobre a dama e o vagabundo de outras épocas e da nossa, fazendo referência a “Helpless” e a muitas outras músicas com a participação de Ja Rule.</b></p> <p>Em uma manhã fria de fevereiro de 1780, Elizabeth Schuyler chegou em Morristown, Nova Jérsei, o quartel-general do maltrapilho exército americano. Ela era rica, de boa família, vibrante e bonita – todos os atributos de uma princesa, se as colônias precisassem de uma. No turbilhão social de Morristown, ela conheceu Alexander Hamilton. Ele era pobre, bastardo, mal alinhado e sem sofisticação – um soldado jovem e esforçado que estava literalmente lutando para ser respeitado. Eles formavam um casal estranho. <b>Menos de um mês depois</b>, eles noivaram.</p> <p>Os cânones do teatro musical oferecem várias maneiras de descrever essa corte: valsas arrebatadoras, baladas emocionantes, as convenções de um romance de palco. Lin teve</p>	<p>“After barely a month”: <i>Barely</i> de acordo com o dicionário <i>Oxford</i> online significa: <i>Only just; almost not; Only a very short time before</i>. Dessa forma, não conseguimos, a partir do TF, saber se foi pouco após um mês, ou menos de um mês. Após pesquisar mais sobre o assunto, não encontramos fontes</p>
---	--	--

grown up on hip-hop and R&B, he saw that the story of Alexander and Eliza's relationship is hip-hop and R&B's *wheelhouse*.

From the early days of hip-hop, producers have seen the appeal of putting rappers on records with female pop stars: Melle Mel with Chaka Khan, Rakim with Jody Watley. In the '90s, when hip-hop was bounding towards the mainstream, these duets became a genre of their own. The breakthrough came when Mary J. Blige released a duet with Method Man, "I'll Be There for You/You're All I Need to Get By," that ruled the summer of '95. Here was a way for **hardcore rappers** to stay hard and R&B queens to stay **regal**, an arrangement that let two people from very different backgrounds bring their best selves together without losing what made them appealing in the first place. When Beyoncé (R&B star, veteran of church choirs) sang "Crazy in Love" with a guest verse from Jay Z (platinum rapper, former crack dealer), they didn't just achieve the perfect expression of the genre: They made one of the greatest pop

uma ideia melhor. Como cresceu com hip-hop e R&B, ele percebeu que a história do relacionamento de Alexander e Eliza combinava muito com esses gêneros musicais.

Desde início do hip-hop, produtores já viram que dava certo juntar rappers com estrelas do pop: Melle Mel com Chaka Khan, Rakim com Jody Watley. Nos anos 90, quando o hip-hop estava se tornando mais comercial, esses duetos se tornaram um gênero a parte. O primeiro sucesso se deu quando Mary J. Blige lançou um dueto com Method Man, "I'll Be There for You/You're All I need to Get By," que ficou no topo das paradas americanas no verão de 1995. Era um jeito de **hardcore rappers (cujas músicas são mais agressivas e violentas)** manterem sua essência e rainhas do R&B manterem **o ar de realeza**, um compromisso que permite que duas pessoas com bagagens bem diferentes juntem o que têm de melhor sem perder o que os fazem interessantes. Quando a Beyoncé (uma estrela do R&B, veterana de corais de igreja) cantou "Crazy in Love" com versos de Jay Z (rapper premiado e ex-trafficante de crack), eles não apenas conseguiram chegar

confiáveis para pegar essa informação. Decidimos seguir com o que é dito na música *Helpless*. Na música, três semanas, menos de um mês, após se conhecerem, Hamilton e Eliza ficam noivos.

"Depois de menos de um mês" também estaria correto, mas considerando o grande número de explicitações contidas nessas traduções, uma versão mais curta seria melhor: "Menos de um mês depois".

"... *hard core rappers*...": As definições encontradas em dicionários para *hardcore* indicam significados relacionados à extremismo de ideias ou ainda materiais utilizados na construção<sup>18</sup>. Para nós, era aparente que nenhum destes significados explicada bem o sentido da frase. Acabamos por descobrir que *hardcore rap* é um subgênero do rap, marcado pela agressividade e temas mais violentos<sup>19</sup>. Considerando que não encontramos menção do gênero no Brasil, optamos

<sup>18</sup> Consultamos os dicionários Merriam-Webster online (Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/hard%20core>. Acessado em: 20 de março de 2017) e Oxford online (Disponível em: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/hard-core>. Acessado em: 20 de março de 2017).

<sup>19</sup> Disponível em: <http://www.allmusic.com/subgenre/hardcore-rap-ma0000011937>. Acessado em: 20 de março de 2017.

<p>songs of all time.</p> <p>“Helpless,” Lin's song about Alexander and Eliza, doesn't riff on this tradition – it is this tradition. Put “Helpless” next to “Crazy in Love”: A sweet girl sings about the boy she loves, then the rough-around-the-edges boy pops up to rap his reply. (In both cases, he doesn't rap about her, he raps about himself.) Lin uses the conventions of a pop song to help a 21st-century audience understand 18th-century social distinctions. And he does it with the extreme concision that a theater song demands: A meeting, a courtship, and a wedding flit by in four minutes of stage time, in a song that still manages to reach back to the opening number (when the chorus sings “In New York, you can be a new man,”) and to set up the finale (when Eliza introduces herself by singing, “I have never been the type to try and grab the spotlight.”) If you're a fan of these R&amp;B/hip-hop duets, or were within earshot of a radio in the early years of the century, you know that their all-time king is Ja Rule. Jennifer Lopez and Ashanti had huge hits thanks to his one-in-a-million voice (a bear roaring at the bottom of a well, approximately). One day, near the end of a very long <i>Hamilton</i></p>	<p>na perfeita representação do gênero: criaram das melhores músicas pop de todos os tempos.</p> <p>“Helpless”, a música de Lin sobre Alexander e Eliza, não se inspira nessa tradição – ela é essa tradição. Compare “Helpless” com “Crazy in Love”: uma garota doce canta sobre o garoto que ela ama, e então o garoto, durão, aparece para cantar um rap em resposta. (Nos dois casos o rap dele não é sobre ela, mas sobre ele mesmo.) Lin usa das convenções das músicas pop para ajudar uma plateia do século 21 a entender as diferenças sociais do século 18 de forma tão concisa quanto uma música no teatro precisa ser. Temos um encontro, o período de corte e um casamento acontecendo em quatro minutos de espetáculo, em uma música que ainda consegue fazer referência ao número de abertura (quando o coro canta “<i>In New York, you can be a new man,</i>” [Em Nova Iorque, você pode ser um novo homem]) e preparar terreno para a cena final (quando Eliza se apresenta cantando, “<i>I have never been the type to try and grab the spotlight.</i>” [Nunca fui do tipo de garota que quer chamar atenção]) Se você é fã desses duetos de R&amp;B/hip-hop, ou passou perto de algum rádio nos primeiros anos deste século, você sabe que o rei do gênero é Ja Rule. Jennifer Lopez e Ashanti tiveram grandes sucessos graças</p>	<p>por explicar o que são os <i>hardcore rappers</i> entre parênteses.</p> <p>“...<i>regal...</i>”: Pelo fato de que “manter a realeza” nos causou certo estranhamento, optamos por “ar de realeza.” Afinal, as “rainhas” do R&amp;B não são realmente da realeza, mas aparentam ser pela sua força cultural e status financeiro. Com essas considerações em mente, incluímos na tradução “ar da realeza” e não apenas “realeza.”</p>
---	---	---



<p>rehearsal, when everybody had gotten a little punchy, Lin delivered the last two lined of his “Helpless” rap in a Ja Rule growl. Anything to keep the morale up on a long day, you might think. But a few weeks later, when Lin and his Eliza, played by Phillipa Soo, had begun to perform the song in actual shows for actual audiences, the distinctively gravelly growl was still there. Was it a tribute to the king of the hip-hop/R&amp;B hybrid?</p> <p>“No,” Lin said. “I do it because it makes Pippa laugh.”</p> <p>And he was right. When Alexander <b>rumbled through</b> his last couple of lines, Eliza did indeed let out a pretty peal of laughter as he whirled her into the wedding.</p>	<p>ao homem de voz única (próxima a de um urso rugindo no fundo de um poço). Um dia, perto do final de um ensaio longo, quando todo mundo já estava um pouco bêbado de sono, Lin cantou as duas últimas frases do seu rap rosnando que nem Ja Rule. Tudo para motivar o elenco em um longo dia, você pode estar pensando, mas algumas semanas depois, quando Lin e sua Eliza, que é interpretada por Phillipa Soo, começaram a cantar a música nas sessões para plateias reais, o facilmente reconhecível rosnado gutural ainda estava lá. Seria uma homenagem ao rei da mistura do hip-hop/R&amp;B?</p> <p>“Não,” Lin respondeu. “Eu faço isso porque faz a Pippa rir.”</p> <p>E ele estava certo. Quando Alexander <b>rouqueja e troveja</b> seus últimos versos, Eliza realmente deixa escapar um riso doce enquanto ele valsa com ela, em direção ao casamento.</p>	<p>“<i>Rumble through</i>”: Não encontramos em dicionários o significado dessa expressão. “Rumble” significa fazer um som grave, longo e estrondoso<sup>20</sup>. Escolhemos traduzir por rouqueja e troveja, pois mantemos a ideia de rouquidão da voz de Ja Rule, mas também sua força e intensidade.</p>
--	---	---

QUADRO 3 – CHAPTER XIII/ CAPÍTULO TREZE

<p><b>On Phillipa Soo and the trouble with goodness</b></p>	<p><b>Sobre Phillipa Soo e o problema da bondade.</b></p>	<p>“<i>Genius</i>”: Genius é mais</p>
---	---	---------------------------------------

<sup>20</sup> Disponível em: <http://www.thefreedictionary.com/rumble>. Acessado em: 5 de mai. 2017.

<p>Three times, Hollywood optioned Ron Chernow's biography of Hamilton. Three times, it came to naught.</p> <p>"I just don't get it," Ron would tell his agent in the years that followed the book's publication in 2004. "This story has all the ingredients you could possibly want: sex, violence, genius."</p> <p>When Lin optioned his book, Ron was relieved that the Founding Father who had the most dramatic and least appreciated life story would finally get his due – <b>even though a rap musical was the last way that Ron had anticipated Hamilton getting it</b>. Still, he knew that plenty of traps awaited anybody who wanted to adapt this story. For starters: What do you do about Eliza?</p> <p>Petite and vivacious, Eliza Schuyler Hamilton won the affection of everyone she met. "She was a most earnest, energetic, and intelligent woman," recalled one of her sons. The letters that Hamilton exchanged with his "Betsy" don't have the lightning-flash quality</p>	<p>Três vezes, Hollywood comprou os direitos <b>da biografia</b> de Hamilton escrita por Ron Chernow. Nas três vezes, os projetos não vingaram.</p> <p>"Eu não consigo entender," Ron dizia a seu agente nos anos seguintes à publicação do livro em 2004. "Esta história tem todos os ingredientes que você poderia querer: sexo, violência, personalidade."</p> <p>Quando Lin comprou os direitos do livro, Ron ficou aliviado que Alexander Hamilton, o pai fundador que teve a história de vida mais dramática e menos conhecida, finalmente receberia o devido reconhecimento – <b>ainda que Ron nem tivesse considerado a possibilidade disso acontecer por meio de um musical de rap</b>. Ainda assim, ele sabia que várias armadilhas apareceriam para qualquer um que quisesse adaptar essa história. Para começo de conversa: O que você faz em relação à Eliza?</p> <p>Baixinha e vivaz, ganhava o carinho de todos que ela conhecia. "Era a mulher mais honesta, cheia de energia e inteligente," lembrou um de seus filhos. As cartas que Hamilton trocou com sua "Betsy" não possuem a mesma eletricidade que as cartas entre ele e a</p>	<p>comumente utilizado para se referir a um indivíduo de extraordinária inteligência. Entretanto há outros significados. Aqui, parece ou se referir a um poder intelectual e criativo fora do comum, ou o espírito ou caráter único de um indivíduo ou época<sup>21</sup>. Considerando que é colocado como um ingrediente desejável em uma história verdadeira, acreditamos que <i>genius</i> tenha sido empregado no segundo significado no texto-fonte. Escolhemos, então, personalidade, que é o conjunto de características marcantes de um indivíduo.</p> <p>" – <i>even though a rap musical...</i>": Algumas alterações sintáticas foram aqui necessárias para que o texto não ficasse truncado ["Mesmo que um musical de rap fosse o último jeito que Ron pensou que Hamilton o receberia"]. Ao reorganizar a sintaxe, colocando Ron como sujeito, o sentido fica mais claro do que ficaria se tivéssemos optado por uma tradução mais literal.</p>
--	---	--

<sup>21</sup> Disponível em: <http://www.thefreedictionary.com/genius>. Acessado em: 05 mai. 2017.

of his letters to and from the witty Angelica, but they glow all the same. Eliza changed his life, and might have saved it. "I was once determined to let my existence and American liberty end together," he wrote to her during their engagement. "My Betsey has given me a motive to outlive my pride."

Eliza's warmth and vibrancy made her a remarkable woman, but they also make her a challenging character: "It's difficult to make pure goodness compelling," Ron says.

Tommy found a solution before he even realized they had a problem. In late 2012, he saw Dave Malloy's stage adaptation of *War and Peace*, an electropop musical titled *Natasha, Pierre & the Great Comet of 1812*. When the lights came up at intermission, he turned to a casting agent sitting nearby and said, "What are you waiting for?"

He was talking about Phillipa Soo, the recent Juilliard grad who was making her Off-Broadway debut.

"That girl who played Natasha, she's a star," he told Lin the next day. "**There's just something there.**"

sagaz Angélica, mas elas "brilham" da mesma forma. Eliza mudou a vida dele, e pode tê-la salvado. "Já estive determinado a deixar que minha existência e a liberdade americana terminassem juntas," ele escreveu a ela durante o noivado. "Minha Betsy me deu motivos para viver mais que o meu orgulho."

O caráter caloroso e vibrante de Eliza fez com que fosse considerada uma mulher notável, mas também a tornam um personagem desafiador: "É difícil fazer com que bondade pura seja atraente," Ron esclarece.

Tommy encontrou uma solução antes mesmo de perceber que tinha um problema. No final de 2012, ele assistiu a adaptação teatral de Guerra e Paz por Dave Malloy, um musical eletro-pop chamado *Natasha, Pierre & the Great Comet of 1812* [Natasha, Pierre e o Grande Cometa de 1812]. Quando as luz se acenderam durante o intervalo, ele se virou para o responsável pela seleção de elenco que estava por perto e disse, "O que você está esperando?"

Ele estava falando de Phillipa Soo, a recém graduada de Juilliard que estava estreando na Off-Broadway.

"Aquela garota que fez a Natasha, ela é uma estrela," ele contou a Lin no dia seguinte. "**Ela tem algo de especial.**"

"*There's just something there.*" A tradução literal não deixaria claro o sentido do TF. Quando Tommy disse isso a Lin, ele quis dizer que Phillipa é diferente, tem

A year later, Pippa was leaving breakfast at a diner in Washington Heights when her phone rang. (The diner had a *Heights* poster on the wall, a tribute to Lin. “He’s basically the mayor up here”, she says.) Tommy was calling to invite her to **read Eliza** in a workshop of the still-unfinished Act Two. She said yes, and came **to read the role** in December 2013, at the first workshop that Jeffrey produced in conjunction with the Public. “Then she was it,” says Lin, “and she was it from then on.”

Lin liked Pippa for the role because audiences instantly and instinctively warmed to her, just as Eliza's contemporaries had done. “Pippa has this sort of elegance and **this lit-from-within quality**,” he says. “She's so poised, and she's in such control of what she can do, which is kind of amazing for an actor or actress of her age. I certainly wasn't in control of whatever the hell I had at that age.”

Though she was young – only a year out of college – she had been performing since her early childhood in Chicago. Her father, who is a doctor, and her mother, who is active in the

Um ano mais tarde, Pippa tinha acabado de tomar café da manhã em uma lanchonete em Washington Heights quando seu telefone tocou. (A lanchonete tinha um pôster do musical *In the Heights* na parede, uma homenagem a Lin. “Ele é conhecido por todos lá”, ela comentou.) Tommy estava ligando para convidá-la **para ensaiar como Eliza** em um workshop do ainda inacabado Segundo Ato. Ela disse sim e **interpretou Eliza** em dezembro de 2013, no primeiro workshop que Jeffrey produziu com o *The Public Theater*. “E desde então ela se tornou Eliza,” disse Lin, “e continua Eliza até hoje.”

Lin gostou de Pippa para o papel porque o público simpatizava com ela instantânea e instintivamente, assim como acontecia com os contemporâneos de Eliza. “A Pippa tem uma certa elegância e uma **luz que emana de dentro dela**,” ele descreve. “Ela é tão centrada, e tem um controle tamanho sobre o que pode fazer, o que é bem impressionante para um ator ou atriz da idade dela. Eu certamente não tinha controle nenhum sobre o que raios estava fazendo nessa idade.”

Apesar de jovem – tinha se formado na universidade há apenas um ano –, ela já vinha atuando desde a infância em Chicago. Seu pai, que é médico, e sua mãe, sempre presente nos

algo único, que ela é especial. “Tem algo ali”, não comunica esse sentido em português.

“Read Eliza/ read the role”: Não temos como saber se neste primeiro workshop houve apenas uma leitura dramática, ou se as cenas já estavam sendo montadas. Ou seja, se os atores estavam apenas cantando, sentados, ou se já estavam atuando, com marcações de gesto. De qualquer forma, Phillipa estava ensaiando como Eliza, estava interpretando o papel, assim justificamos nossas traduções.

“The Public”: Pensamos ser melhor informar o nome completo do teatro. *The Public* é como se fosse o apelido do teatro, mas não faz sentido incluir isso no TC quando o público brasileiro não tem familiaridade com esse teatro. Dessa forma, decidimos colocar o nome completo do teatro.

“... this lit-from-within quality”: O que entendemos aqui é que McCarter quis dizer que Phillipa é uma pessoa iluminada. Uma tradução literal não comunicaria bem a mensagem, tornando uma passagem não marcada no original em marcada (pensando nas discussões de Paulo

city's theaters, supported her desire to perform, whether it was acting, singing, or dancing. She even did some modeling: Her half-Chinese heritage gave her a distinctive beauty. Pippa's grandparents – her father's mother and father – **had immigrated to this country** before they were married. She treasures a photo of her grandfather on the boat that carried him across the Pacific in 1949.

Eliza's devotion was constant, but in the course of her life, and therefore in a single performance of *Hamilton*, virtually everything else about her changes, and fast. The swoony girl who sings "Helpless" reappears a few minutes later as a pregnant young wife, describing what kind of life she wants with her husband in "That Would Be Enough."

As Pippa began **to navigate these changes**, she asked to meet with Ron Chernow. Their conversation gave her a new understanding of Eliza, as she had hoped it would, but not in the way she expected. "The impression that lasted on me more than the actual facts was how wonderful he thought Eliza was, and how that matched how he felt about his own wife."

Ron told Pippa that during the six years

teatros da cidade, apoiaram o seu desejo de ser artista, fosse como atriz, cantora ou dançarina. Ela até foi modelo por um tempo: sua ascendência chinesa dá a ela uma beleza única. Os avós paternos de Pippa **imigraram para os Estados Unidos** antes de se casarem. Ela guarda com carinho uma foto de seu avô no barco que o transportou cruzando o Oceano Pacífico em 1949.

A devoção de Eliza era constante, mas durante sua vida e, por consequência, em cada apresentação de *Hamilton*, praticamente tudo o mais muda nela, e rápido. A garota apaixonada que canta "*Helpless*" reaparece alguns minutos depois como uma jovem esposa grávida, descrevendo que tipo de vida ela quer ter com seu marido em "*That Would Be Enough*."

Quando Pippa **começou a mapear o caminho que deveria percorrer entre essas mudanças**, ela pediu para se encontrar com Ron Chernow. A conversa que tiveram deu a ela uma nova visão sobre Eliza, como ela queria, mas não exatamente como tinha imaginado. "A impressão que tive e que me marcou mais do que os fatos, foi o quão incrível ele pensava que Eliza era, e como isso se relacionava com o que ele sentia pela sua própria esposa."

Ron contou a Pippa que durante os seis

Henriques Britto acerca da tradução literária). Em vez de "acesa", preferimos falar dessa "luz". Evitamos "luz interior", pois isso muitas vezes é utilizado para tratar de espiritualidade, o que não parece ser o caso aqui.

"... had immigrated to this country": Aqui há outra explicitação. Esse livro, como dito nos comentários do capítulo *Introduction* foi feito para americanos. Acreditamos ser necessário deixar claro ao leitor brasileiro à qual país está o autor se referindo.

"to navigate these changes": De acordo com o dicionário MacMillan online, *navigate*, no transitivo significa: *to find and follow a path through a difficult place*. Provavelmente isso foi usado no TF de forma figurada, para demonstrar como "se guiar" nessas mudanças foi complicado

<p>he had spent on the book, Valerie Chernow had developed a powerful identification with Hamilton's wife. "She used to say, 'Eliza is like me: She's good, she's true, she's loyal, she's not ambitious.' There was a purity and a goodness about the character, and that was like Valerie," he says. In 2006, after 27 years of marriage Valerie passed away. For her gravestone, Ron chose a line from the letter that Hamilton wrote to Eliza on the night before the duel: "Best of wives and best of women."</p> <p>For all his early worries about the role, Ron knew as soon as he saw Pippa that the show had found its Eliza. Some friends pointed out that Pippa even looks a little like Valerie. Her ballad "'That Would Be Enough," in particular, moves him deeply. "Just heartbreakingly beautiful," he says.</p>	<p>anos em que ele trabalhou no livro, Valerie Chernow havia se identificado de forma profunda com a esposa de Hamilton. "Ela costumava dizer, 'Eliza é como eu: é boa, é verdadeira, é leal, não é ambiciosa.' A personagem tinha essa pureza e bondade dentro dela, e era como Valerie," ele comenta. Em 2006, após 27 anos de casamento, Valerie faleceu. Para a sua lápide, Ron escolheu uma citação de uma carta que Hamilton escreveu para Eliza na noite anterior ao duelo: "A melhor das esposas e a melhor das mulheres."</p> <p>Com todas as suas preocupações acerca do papel, Ron soube assim que viu Pippa que o espetáculo havia encontrado sua Eliza. Alguns amigos comentaram que Pippa até parece um pouco com Valerie. A balada "<i>That would be enough</i>" em particular, o emociona profundamente. "É lindo, de partir o coração," ele explica.</p>	<p>para a atriz. Navegar não possui esse significado, dessa forma, foi necessário explicar o que foi dito no original, em uma explicitação.</p>
---	---	---

#### QUADRO 4 – CHAPTER XIV/ CAPÍTULO QUATORZE

<p><b>On Paul Tazewell and the fashion of revolution</b></p> <p>"<b>This is a day of firsts,</b>" said Tommy. It was May 9, 2014, and he was looking up at the</p>	<p><b>Sobre Paul Tazewell e a moda da revolução.</b></p> <p>"<b>Este vai ser um dia cheio de novidades,</b>" disse Tommy. Era o dia 9 de maio</p>	<p>"<i>This is a day of firsts</i>": A estreia <i>Off-Broadway</i> só ocorreu em 2015. Provavelmente, este foi um ensaio aberto</p>
--	---	---

150 people who packed the top-floor theatre at the **52<sup>nd</sup> Street Project**, a program that specializes in plays created for and by kids, and sometimes offers spaces to shows like *Hamilton*. They had come for what he called “the first time we will have done the first act and the second act back to back.” Going for a laugh, he said, “You’re the first audience *in the history of the world* to have seen that.”

The show’s title was another first that day. Jeffrey had persuaded Lin to drop “Mixtape” a few months earlier. He joked that it might be the most important contribution he made to the show. “‘*Hamilton*’ sounds like a **blockbuster**,” he says. “At least it does now.”

Tommy warned the audience that Lin had been adding and changing things until the night before. “You’ll be hearing things that not even *he* has heard out loud,” he said. (Lin couldn’t – can’t – help himself. “Finishing a tune at 10:30 for actors who are learning in at 11,” he had tweeted during a workshop the previous fall. “**Horrible horrible when will I stop doing my homework on the bus I’m 33.**”)

de 2014, e ele olhava para as 150 pessoas que lotaram o teatro no último andar do prédio do **52<sup>nd</sup> Street Project [Quinquagésimo-Segundo Projeto De Rua]**, um programa que se especializa na produção de peças criadas por e para crianças, e que, às vezes, oferece seu espaço para peças como *Hamilton*. O público estava lá para ver o que Tommy chamou de “a primeira vez que vamos fazer o primeiro e segundo ato sem pausas.” Tentando fazê-los rir, ele disse, “Vocês são a primeira plateia *na história da humanidade* a assistir isso.”

O título da peça foi outra novidade do dia. Jeffrey tinha convencido Lin a desistir de “Mixtape” alguns meses antes. Ele até brincou que essa talvez fosse a sua contribuição mais importante para a peça. “‘*Hamilton*’ soa como um **sucesso de bilheteria**,” ele comentou. “Ao menos, soa agora.”

Tommy avisou à plateia que Lin tinha adicionado coisas novas e mudado outras até a noite anterior. “Vocês vão ouvir coisas que nem mesmo *ele* ouviu ao vivo ainda,” ele explicou. (Lin não conseguiu – não consegue – evitar. “Terminando uma música às 10h30 para os atores que vão ensaiá-la às 11h,” ele tuitou durante um workshop, um outono antes. “**Sou terrível quando vou parar de fazer o dever de**

ao público, em que espera-se atrair investimento e testar o material da peça com uma audiência real pela primeira vez. Consideramos que uma tradução literal não funcionaria em português, pois não aparente ser uma construção comum “Um dia de primeiras vezes”. A palavra “novidades” nos causou menos estranhamento e por isso a escolhemos para a tradução. Dessa forma, todos os “*firsts*” encontrados neste capítulo foram traduzidos por novidade.

“*52<sup>nd</sup> Street Project*”: É o nome do programa social que leva o teatro para crianças de Manhattan. Dessa forma mantivemos o nome e sugerimos uma tradução literal entre colchetes.

“*blockbuster*”: É a palavra usada para se referir à peças, filmes e livros que fizeram grande sucesso e tiveram muito retorno financeiro. Como *Hamilton* é uma peça e o sucesso é medido pela venda de ingressos, acreditamos que a expressão “sucesso de bilheteria” seriam uma boa tradução para *blockbuster*.

Nos tuítes: Como visto no original, os

<p>The company had spent five weeks experimenting with different ways to move people (and furniture) around the stage. Five weeks was an unusually long time, but not nearly long enough to figure out how to stage this show. Tommy had been feeling stressed about how to speed up the process when Lac reminded that nobody was forcing them to do anything. Tommy realized he was right. They decided to stage Act One and <b>fall back to music stands</b> for Act Two.</p> <p>But the biggest first of that workshop, and its real revelation, was what the cast wore. Looking back now, the costume choices of <i>Hamilton</i> seem obvious. Nobody thought so in May 2014, not even the man who made them.</p> <p>In his 20 years on Broadway, Paul Tazewell had designed costumes for shows set in the distant past (<i>The Color Purple</i>, <i>Doctor Zhivago</i>) and our own time (<i>Magic/Bird</i>, <i>In the Heights</i>). When he heard Lin's demos, he knew that <i>Hamilton</i> would need to combine both sensibilities. But as with Korin's scenic design, the question was: <i>How?</i> "The challenge was figuring out where those two eras meet, and what percentage of this world is hip-hop and what percentage is 18<sup>th</sup> century," he says.</p>	<p><b>casa no ônibus tenho 33 anos.”)</b></p> <p>A companhia tinha passado 5 semanas experimentando diferentes formas de mover pessoas (e móveis) pelo palco. 5 semanas é mais tempo do que o comum, mas não foi o bastante para entender como encenar essa peça. Tommy estava estressado, pensando em como acelerar o processo, quando Lac o lembrou de que ninguém estava forçando a nada. Tommy percebeu que ele estava certo. Decidiram encenar o Primeiro Ato completo e <b>apenas cantar o Segundo Ato</b>.</p> <p>Porém, a maior novidade daquele workshop e sua verdadeira revelação, era o que o elenco estava vestindo. Pensando nisso agora, a escolha de figurino para <i>Hamilton</i> parece óbvia. Ninguém pensava assim em maio de 2014, nem mesmo o homem que tomou as decisões.</p> <p>Em seus 20 anos de Broadway, Paul Tazewell já criou figurinos para peças de época (<i>The Color Purple</i>, <i>Doctor Zhivago</i>) e contemporâneas (<i>Magic/Bird</i>, <i>In the Heights</i>). Quando ouviu as demos de Lin, sabia que <i>Hamilton</i> precisaria de um pouco dos dois, mas assim como aconteceu com os cenários de Korin, a pergunta era: <i>Como?</i> "O desafio foi descobrir como essas duas épocas poderiam se juntar, quanto desse mundo era hip-hop, e quanto desse mundo era o século XVIII," disse. Buscou</p>	<p>tuítes de Lin não possuem pontuação. Dessa forma, a tradução desses trechos também ficou sem pontuação.</p> <p>“...<i>fall back to music stands</i>...”: <i>Music stands</i> são estantes de partituras, onde se apoiam as partituras lê-las enquanto tocase música. Acreditamos que “recorrer às estantes de partituras”, a tradução literal, em português, não nos leva a um entendimento rápido do que aconteceu. Logo, explicitamos aqui, que o Segundo Ato foi apenas cantado, sem marcações de cena ou troca de cenários.</p>
---	--	--



He looked at a lot of street fashion from our time and John Trumbull's paintings from Alexander Hamilton's time. He studied the work of fashion icons who had tried to mash up the two eras: Jean-Paul Gaultier, Alexander McQueen, John Galliano. "Everybody has riffed on the 18<sup>th</sup> century at one time or another," he says.

In spite of his experience, his well-stocked toolkit, and that formidable pile of research, Paul couldn't locate the right point of intersection between past and present. Luckily he and Tommy had collaborated on five productions before this, developing enough mutual trust to remain untroubled by the fact that they weren't sure what to do. "We thought the only way to figure this out is to try it," says Paul.

Since they knew what the cast looked like in contemporary clothes – because that's what the actors wore to rehearsal every day – Paul used the workshop to experiment with an intensely authentic design. "Period from the neck down, modern from the neck up" became the rule. "I didn't want Chris to be in a powdered wig as Washington," says Paul. "I wanted to see him for who he was."

This choice, by itself, didn't constitute a

inspiração na moda atual vista nas ruas e nas pinturas de John Trumbull do tempo de Alexander Hamilton. Ele estudou o trabalho de ícones da moda que haviam tentado mesclar essas duas épocas: Jean-Paul Gaultier, Alexander McQueen, John Galliano. "Todo mundo já usou do século XVIII uma vez ou outra," disse.

Apesar de sua experiência, seu conjunto de ferramentas completo e toda essa pesquisa formidável, Paul não estava conseguindo achar o ponto exato em que passado e presente deveriam se encontrar. Felizmente, ele e Tommy já tinham trabalhado juntos em cinco outras produções e desenvolveram confiança mútua suficiente para não se preocuparem com incertezas. "Achamos que o único jeito de resolver isso era testar," Paul comentou.

Já que eles sabiam como o elenco ficava em roupas contemporâneas – porque é assim que os atores ensaiavam todos os dias – Paul usou o workshop para testar um design de grande originalidade. "Passado do pescoço para baixo, presente do pescoço para cima" se tornou a regra. "Eu não queria que Cris usasse a peruca branca de Washington," Paul explicou. "Eu queria vê-lo por quem realmente é."

Essa escolha, isoladamente, não era uma

"...more than half a century ago.":

first. Joe Papp started putting black and Latino actors in period costumes for his free Shakespeare productions **more than half a century ago**. More recently, visual artists such as Kehinde Wiley – someone whose work Paul consulted during his research – have painted contemporary black men **in the trappings of Old Masters portraits**. Still, the sight of this cast in Paul’s costumes made the show seem doubly, triply audacious.

The biggest jolt came toward the end of Act One, when the actors came onstage wearing blue coats with red trim and brass buttons: unmistakably the uniforms of George Washington's Continental Army. That day, for the first time, 150 audience members had the mind-altering experience of watching black and Latino actors, young men and women from communities that have seen their freedom infringed for hundreds of years, win freedom for us all.

People wept at intermission. They screamed at the finale. In the cramped Lobby afterwards, you could hear a potent clatter of emotions: euphoria, disbelief, desperation (this last from people who wanted to invest in the show). There were four presentations between

novidade. **Há mais de cinquenta** anos, Joe Papp começou a colocar atores negros e latinos em roupas de época em suas montagens, com entrada franca, de Shakespeare. Em anos mais recentes, artistas plásticos como Kehine Wiley – cujos trabalhos Paul analisou durante sua pesquisa – pintaram homens negros contemporâneos como se estivessem **posando para retratos do século XVII**. Ainda assim, os figurinos feitos por Paul para o elenco fizeram a peça parecer duas, três vezes mais audaciosa.

O maior choque foi quando, no final do Primeiro Ato, os atores subiram ao palco usando casacos azuis com acabamento vermelho e botões de cobre: sem dúvida, os uniformes do Exército Continental de George Washington. Naquele dia, pela primeira vez, 150 pessoas na plateia tiveram a experiência arrebatadora de ver atores negros e latinos, jovens homens e mulheres de comunidades que viram sua liberdade cerceada por centenas de anos, ganhar liberdade para todos nós.

Algumas pessoas choraram no intervalo, elas ovacionaram ao final. No saguão lotado após a peça, você podia ouvir todo o forte ruído das emoções da plateia: euforia, descrença, desespero (esse último vinha das pessoas que queriam investir na peça). Foram quatro sessões

Preferimos antecipar o adjuntos adverbial para melhor organizar o período. Há uma grande quantidade de complementos no período e acreditamos que seria melhor antecipar o adjunto adverbial de tempo para deixar o período menos truncado.

“*Old Master portraits*”: Foram retratos do século 17. Como essas pinturas não são parte da nossa cultura, e não possuem um nome específico conhecido em português, decidimos trocar a referencia cultural por uma temporal.

Thursday and Saturday, which meant that 600 people fanned out that weekend to tell their friends what they had seen. By Monday, Hamilton had become the most talked-about not-quite-show in New York.

For Tommy, the experiment of putting actors in period costumes had been a complete success. One choice that had seemed like a concession to the spare nature of workshops, putting all of the actors in parchment-toned clothes, and adding colors only when they distinguished themselves as specific characters, carried all the way to Broadway. Paul was delighted by the outcome too. He had received five Tony Award nominations in his career, but still wanted badly to get this one right.

"This piece is so humbling," he says, tears rising in his eyes. "I really didn't want to fuck it up, and get in the way of it. **There are certain places where it resonates**, where I remember, 'Oh yeah, I'm a part of this.' Not this production – I know what I bring to the production – but being an American. I am a part of it, as opposed to being" – he searched for the right word – "**an afterthought**".

When the Battle of Yorktown sequence

entre quinta e sábado, o que significa que 600 pessoas se espalharam por aí naquele fim de semana para contar a seus amigos o que tinham visto. Na segunda, Hamilton tinha se tornado a quase-peça mais famosa em Nova York.

Para Tommy, o teste de colocar os atores em roupas de época havia sido um sucesso completo. Uma escolha que parecia ter sido feita apenas pela natureza dos workshops, vestir todos os atores com cores em tons de papel envelhecido, e adicionar cores somente quando estavam atuando como personagens específicos, foi algo que se manteve nas sessões da Broadway. Paul também ficou satisfeito com esse resultado. Ele já foi indicado cinco vezes ao *Tony Award* durante a sua carreira, mas ainda assim queria muito acertar em *Hamilton*.

"Esse trabalho me fez sentir tão humilde," ele disse, lágrimas aparecendo em seus olhos. "Eu realmente não queria estragar tudo e atrapalhar seu sucesso. **Em alguns momentos** isso ressoa dentro de mim, eu me lembro, "Ah, sim, eu sou parte disso." Não dessa produção – sei com o que contribuí para essa produção – mas do povo americano. Sou parte disso, em vez de" – ele procurou pelas palavras certas – "**estar em segundo plano.**"

Quando a sequência de cenas da Batalha

*"There are certain places where it resonates"*: Acreditamos que essa citação do original é pouco clara. Não sabemos o que são esses lugares. São lugares do seu eu interior? Ou em certos lugares que ele frequenta, ele é levado a pensar em seu papel no espetáculo. Priorizamos, então, a compreensão do leitor, e nos focamos no fato de que esse entendimento de Tazewell acerca da importância para a peça não é

<p>ended that day, the largely black and Latino cast (singing a song written by a Puerto Rican composer, wearing costumes selected by an African-American designer) climbed on top of boxes and chairs to celebrate having done the impossible. Andy Blankenbuhler would spend the next 16 months trying to recapture how exhilarating the moment felt. It took him until a week before opening night on Broadway to feel that he had succeeded.</p>	<p>de Yorktown terminou naquele dia, o elenco em grande parte negro e latino (cantando músicas compostas por um porto-riquenho, vestindo figurinos de um estilista afro-americano) subiu em caixas e cadeiras para celebrar ter conseguido o impossível. Andy Blankenbuhler passaria os próximos 16 meses tentando recriar o furor do momento. Ele trabalhou até a semana antes da estreia na Broadway para finalmente sentir que tinha conseguido.</p>	<p>constante, e acontece em alguns momentos quando ele visita certos lugares (sejam estes interiores, ou locais reais.)  <i>“an afterthought”</i> – O estilista está expressando como, a partir desse trabalho, ele se sentiu parte da história, e não apenas alguém que narra a história após ela ter ocorrido. Ao participar dessa peça, ele sente que tem protagonismo, que não está em segundo plano.</p>
--	---	---

QUADRO 5 – CHAPTER XV/ CAPÍTULO QUINZE

<p><b><i>By which</i> it will appear that good history makes good drama and in which Sebastian Miranda makes his debut</b></p> <p>“Yorktown” could have been a rousing finale for Act One, a way to send the audience to the lobby feeling precisely what they wanted to feel about the country’s birth. After all, didn’t it happen just as the song suggests? The unerring Washington led us to freedom, with military victory and crisp dances, and then everybody lived happily ever after?</p> <p>The <b>sunny view</b> is radically incomplete, as the founders themselves tried to tell us. John Adams, who lived long enough to see the</p>	<p><b><i>No qual</i> vai parecer que boas histórias geram bom drama e no qual Sebastian Miranda faz sua estreia</b></p> <p>“Yorktown” poderia ter sido um final espetacular para o Primeiro Ato, um jeito de fazer o público ir para o saguão sentindo exatamente como ele quer sentir no nascimento do país. Afinal, não aconteceu do jeito que a música sugere? O inabalável Washington nos levou à liberdade, com a vitória militar e festas animadas, e então todos viveram felizes para sempre?</p> <p>Essa <b>visão idealizada</b> está drasticamente incompleta, como os próprios fundadores tentaram nos dizer. John Adams, que viveu o</p>	<p>“<i>By which</i>”: O referente não está claro no original. Imaginamos, porém que está falando do Capítulo. “Neste capítulo, vai parecer que boas histórias geram bom drama.” Considerando isso, propomos como tradução “no qual”.</p> <p>“<i>sunny view</i>”: No texto-fonte, o sentido fica bem claro. Há visão “cor-de-rosa” acerca da história americana. Isso se dá pela expressão idiomática: <i>sunny side</i>, que significa uma perspectiva otimista, ou as coisas boas de uma situação. Consideramos que em português, “uma visão ensolarada” não é a forma mais</p>
---	---	--

<p>legend taking root, begged us to remember that the country's birth was painful, contentious, and not remotely finished when the British went home: "It was patched and piebald policy then, as it is now, ever was and ever will be, <b>world without end.</b>" The show spends much of Act Two making Adams look like a fat fool, but in refusing to treat the victory at Yorktown as the tidy end of the nation's birth, it takes his side. And the surprise is that good history also makes for good drama.</p> <p>Instead of letting the audience spend intermission basking in a false view of the founders' infallibility, Lin and Tommy decided to extend Act One with a pair of songs that are explicit about the mistakes that they're going to make, the "patched and piebald" things about to go down. There was only one song that could follow "Yorktown", or at least one character. "After 'Yorktown', <b>King George</b> is the only person you are willing to have start singing," says Oskar. "Anybody else—" and here he mimed looking at his watch.</p> <p>Lin could have made "What Comes</p>	<p>bastante para ver a lenda se enraizando, nos implorou para lembrar que o nascimento do país foi doloroso, contencioso, e não estava nem perto do fim quando o exército britânico voltou para casa: "Foi, continua a ser e para sempre será uma política remendada e mal definida, <b>até o fim dos tempos.</b>" A peça passa grande parte do Segundo Ato fazendo Adams parecer um idiota gordo, mas ao se recusar a considerar a vitória de Yorktown como o bem-organizado nascimento da nação, concorda com ele. E a surpresa é que bons fatos históricos também gera bom drama.</p> <p>Em vez de deixar a plateia passar o intervalo tranquila com a falsa ideia de que os fundadores eram infalíveis, Lin e Tommy decidiram estender o Primeiro Ato e adicionar duas músicas que são explicitamente sobre os erros que eles estavam prestes a cometer, os problemas que iriam acontecer. Só há uma música que poderia estar na sequência de "Yorktown", ou pelo menos um personagem. "Depois de 'Yorktown', o <b>Rei George</b> é a única pessoa que você estaria disposto a ouvir cantar," diz Oskar. "Qualquer outra pessoa—" e então ele fingiu olhar para seu relógio.</p> <p>Lin poderia ter escrito "<i>What Comes</i></p>	<p>eficiente de passar esse significado. Por isso, escolhemos a solução "visão idealizada."</p> <p>"<i>world without end</i>": Inicialmente traduzimos literalmente, sem perceber que era uma expressão idiomática. Na revisão, percebemos que é uma expressão que significa perpétuo, que durará para sempre, sem fim definido. Acreditamos que nossa tradução final passa esse sentido de que o processo de independência será sempre considerado, por ele, caótico<sup>22</sup>.</p> <p>Mantivemos a grafia do nome do rei, apesar de ele ser sim uma figura histórica com uma grafia em português já consolidada se justifica pela necessidade de se manter uma consistência na tradução.</p> <p>"<i>Sobering</i>" – Aqui, acreditamos que</p>
---	--	--

<sup>22</sup> Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/world-without-end>. Acessado em: 12 mai. 2017.

Next?” a simple comic turn, a lament by a petulant sore loser. Actually, the king *is* a petulant sore loser. But he asks the leaders of the new nation an unexpectedly **sobering** question: “Do you know how hard it is to lead?” And then he offers a stark bit of wisdom: “It’s much harder when it’s all your call.” Those lines set up the fights that will animate the rest of the show, something “Yorktown” couldn’t do. “You have to end an act with a dramatic question,” says Tommy. “Ending a war is not a question. What you do *with* that is the question.”

Lin painted the king’s warning of political dangers with an admission of personal flaws. His research had turned up a coincidence that intrigued him: Alexander Hamilton became a parent at the same time that he was trying to birth a new nation. And – a double coincidence – so did Aaron Burr. Philip Hamilton was born in January 1782, Theodosia Burr in June 1783. Lin wrote “Dear

*Next?*” [O que vem depois?] como apenas uma música cômica, a reclamação de um mau perdedor implicante. Na verdade, o rei *é* um mau perdedor implicante, mas ele faz uma pergunta inesperada que devolve o senso de realidade aos líderes da nova nação: “Do you know how hard it is to lead?” [Vocês sabem como é difícil liderar?”] E então ele oferece um duro e sábio conselho: “It’s much harder when it’s all your call.” [É muito mais difícil quando você toma todas as decisões]. Essas frases preparam o terreno para as disputas que irão animar o resto do espetáculo, algo que “Yorktown” não teria sido capaz de fazer. “Você tem que encerrar um ato com uma pergunta dramática,” Tommy afirma. “Terminar uma guerra não é uma pergunta. O que você faz *com* isso é a pergunta.”

Lin decorou os avisos do rei sobre perigos políticos com uma confissão de falhas pessoais. Em sua pesquisa, achou uma coincidência intrigante: Alexander Hamilton virou pai durante o mesmo período em que ele estava lutando pelo nascimento de uma nova nação. E – coincidência dupla – isso aconteceu com Aaron Burr também. Philip Hamilton nasceu em janeiro de 1782, Theodosia Burr em

*sobering* não quer dizer que a pergunta foi feita seriamente, mas que leva os pais fundadores a pensarem sobre o que virá depois.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/sobering>. Acessado em 12 mai. 2017.

Theodosia,” a duet for the new fathers that is joyous but remarkably uncertain: “*If we lay a strong enough foundation,/We’ll pass it on to you,*” they sing. The only thing that’s sure is how much they’re going to screw it up. “I’ll make a million mistakes,” sings Burr.

Chernow was impressed by this refusal to deify the founders – one reason he calls the show “American history for grown-ups.” Of course, most people are too busy fumbling for “**Kleenex**” during “Dear Theodosia” to admire the song’s historiographical rigor. This is particularly true of the people who welcomed new children into the show’s development.

Like Jeffrey Seller and Sander Jacobs, Jill Furman is an **above-the-title producer** of *Hamilton*. She went to Lin’s American Songbook concert in 2012, and came away just as exhilarated as she had been on the night she went to the little theatre in the basement of the Drama Book Shop and discovered a *Nuyorican* rapper-actor-composer-playwright who was writing a show about Washington Heights. Jill

junho de 1783. Lin escreveu “*Dear Theodosia*”, um dueto para os novos pais que é alegre, mas surpreendentemente incerto: “*If we lay a strong enough foundation,/We’ll pass it on to you*” [Se construímos uma base forte o bastante/ Nós passaremos isso tudo para você], eles cantam. A única coisa certa é o quanto eles irão fazer besteira. “*I’ll make a million mistakes* [Cometerei um milhão de erros]”, Burr canta.

Chernow ficou impressionado com a recusa em endeusar os fundadores – uma razão pela qual ele chama a peça de a “história americana para adultos.” É claro, a maioria das pessoas está ocupada demais tentando encontrar um **lenço de papel** enquanto ouvem “Dear Theodosia” para se encantarem com o rigor histórico da música. Isso se aplica especialmente àqueles que tiveram filhos durante a criação da peça.

Juntamente com Jeffrey Seller e Sander Jacobs, Jill Furman **é uma das produtoras cujo nome aparece acima do título da peça em cartazes**. Ela compareceu ao *American Songbook Concert* de Lin em 2012, e saiu de lá se sentindo tão extasiada quanto na noite em que ela foi a um pequeno teatro no subsolo do *Drama Book Shop* e encontrou um descendente de porto-riquenhos que era rapper, ator,

“*Kleenex*”: Nos Estados Unidos o uso da marca Kleenex substituiu o uso de “*tissues*”, na maioria das vezes, como temos com a marca Cotonete e hastes flexíveis. Como no Brasil a marca Kleenex não substituiu lenços de papéis, escolhemos lenço de papel.

“*Above-the-title-producers*”: São aqueles produtores cujos nomes aparecem nos “créditos”, nos programas das peças. No livro que contém as partituras, na primeira página, o nome de Jill Furman realmente aparece acima do título. Por falta de vocabulário equivalente em português,

<p>had a son just before the Public run began and even now, she turns into what she calls “a total basket case” when she hears that song. Lin can’t make eye contact with her until it ends.</p> <p>So how did he write a song so evocative, one that is both precise and universal, one that made us see our babies’ faces? “New fatherhood inspires young composer to write beautiful duet” is a simple, lovely story, but it’s just as false as the simple, lovely view of the nation’s founding. “I wrote ‘Dear Theodosia’ the week I adopted our dog,” Lin says – although even this isn’t the full story, as he explains in his annotations to the song on page 128.</p> <p>Fatherhood didn’t shape the way Lin wrote “Dear Theodosia”, but it has changed the way he performs it. On November 10, 2014, Lin’s wife, Vanessa, gave birth to their first son, Sebastian. “I play it differently because I have a real kid in my head now. I have access to a new depth of feeling of “This is a life I am responsible for, the main purpose of my life is</p>	<p>compositor e dramaturgo e estava escrevendo uma peça sobre <i>Washington Heights</i>. Jill deu a luz ao seu filho pouco antes das sessões no <i>the Public</i> começarem. Até hoje, ela fica “completamente descontrolada” quando escuta a música, Lin não pode olhar para ela até a última nota.</p> <p>Então como ele escreveu uma música que evoca tantas emoções, que é particular e universal ao mesmo tempo, que nos faz ver os rostos de nossos filhos? “A paternidade recente inspira jovem compositor a escrever um belo dueto” é uma história simples e adorável, mas é tão falsa quanto a simples e adorável visão que se tem da fundação dos Estados Unidos. “Escrevi ‘<i>Dear Theodosia</i>’ na semana em que adotei nosso cachorro,” Lin admite – porém, essa não é a descrição completa dos acontecimentos, como podemos ver nas suas anotações da música na página 128.</p> <p>A paternidade não influenciou como Lin escreveu “<i>Dear Theodosia</i>”, mas mudou sua interpretação. Em 10 de novembro de 2014, a esposa de Lin, Vanessa deu a luz ao primeiro filho do casal, Sebastian. “Minha atuação mudou porque tenho uma criança real em minha mente. Consigo acessar com uma intensidade diferente o sentimento de ‘Essa é uma vida pela qual sou</p>	<p>recorremos à explicitação.</p> <p>Inicialmente optamos por colocar uma explicação acerca do <i>Songbook Concert</i> e o <i>Drama Book Club</i>, mas considerando o público alvo dessas traduções (fãs de musicais e grupos interessados na tradução de Hamilton), acreditamos que nosso leitor em potencial possua conhecimento de inglês o suficiente para entender do que essas duas coisas tratam.</p>
--	--	--



this kid's life, everything else is secondary," he says. "It's not an abstract 'my child' now, it's *my child*."

Hamilton's love for Philip was just as deep as Lin's for his son, but as "Dear Theodosia" anticipates, he sometimes did a lousy job of putting it into effect. A question that recurred in script meetings over the years was: Is the flawed, historically accurate Hamilton too unsympathetic? Were his failures as a husband, leader, and father alienating the audience? That has not been the experience of Javier Muñoz. As Lin's alternate, he needs to embody Hamilton's complexities as fully as the man who dramatized them. But since he only performs the role once a week, he spends most of his working hours getting to observe how an audience responds to them. Nobody associated with *Hamilton* combines a view from the center and a view from the periphery more completely than he does.

Hamilton's failures don't strike Javier as obstacles: On the contrary, they are how he finds his way into the role. "Most characters in musicals make one or two mistakes, but

responsável, o grande propósito da minha vida é a vida dessa criança, tudo mais vem depois'," ele disse. "Não é uma criança abstrata agora, é *meu filho*."

O amor de Hamilton por Philip foi tão profundo quanto o amor de Lin pelo seu filho, mas como "*Dear Theodosia*" antecipa, ele por vezes falha horivelmente em demonstrar isso. Uma pergunta recorrente nas reuniões sobre o roteiro no decorrer dos anos foi: O Hamilton falho, fiel aos fatos históricos é antipático demais? Seus fracassos como marido, líder e pai afastariam o público? Esse não foi o caso para Javier Muñoz. Como era alternante de Lin, ele precisa representar as nuances de Hamilton de forma tão complexa quanto a do homem que o dramatizou, mas como apenas se apresenta uma vez na semana, passou a maior parte de seu tempo "no serviço" observando como a plateia reage a essas nuances. Ninguém que trabalhou no espetáculo *Hamilton* consegue mesclar a visão do centro e da periferia de forma mais completa do que ele.

Para Javier, os fracassos de Hamilton não são obstáculos: pelo contrário, são como ele consegue adentrar o papel. "A maioria dos personagens de musicais cometem um ou dois

otherwise they're perfect. I get bored with characters like those." He knows what he's talking about: Born and raised in Brooklyn, he spent years stringing together gigs in regional theatre, finally getting a shot at Broadway as an ensemble member of *In the Heights*. "That's the life I live – I live an openly flawed life," he says. And he thinks these flaws are precisely why Hamilton's story exerts such a potent hold on people. "They allow the audience to say 'I'm okay the way I am – flawed and human.' It pulls them in closer."

Playing Hamilton presents all sorts of challenges; serving as the *other* Hamilton amplifies those challenges and adds some fresh ones. Since the primary Hamilton was also the show's writer – and a fearless improviser, thanks to Freestyle Love Supreme – Javier had to track Lin's every move throughout rehearsals. There was no telling when he might try something and like it enough to keep it. "If he has done something a certain way two times, that's when I would ask him, 'Is that a change?'" says Javier.

Still "Javilton," as Lin calls him, is

erros, mas são, no geral, perfeitos. Esse tipo de personagem me cansa." Ele sabe exatamente do que está falando: nascido e criado no Brooklyn em Nova York, ele passou anos tentando montar espetáculos no teatro local, e finalmente conseguiu uma chance de estar na Broadway como parte do ensemble do *In the Heights*. "A minha vida é assim – não escondo que é imperfeita," ele afirma. E ele pensa que é justamente por causa dessas imperfeições que *Hamilton* exerce tanto poder sobre as pessoas. "Elas permitem que a plateia diga 'Estou feliz com quem sou – imperfeito e humano.' Cria um sentimento de proximidade."

Interpretar Hamilton possui todos os tipos de desafios; atuar como o *outro* Hamilton intensifica e aumenta o número de desafios. Já que o Hamilton principal também havia escrito a peça –um improvisador ousado, graças a um show de improviso no qual participou, *Freestyle Love Supreme* – Javier teve que estudar cada movimento de Lin durante os ensaios. Não havia como ter certeza se ele tentaria algo novo e ficar satisfeito o bastante para mantê-lo na peça. "Se ele tivesse feito algo de uma certa maneira duas vezes, eu perguntava 'Isso é uma mudança?'" explica Javier.

Ainda assim, "Javilton", como Lin o

<p>palpably grateful for the chance to play the role. “They’ve given me their baby to take care of and watch,” he says. “It feels that precious.” When he comes to the theater six times a week to perform the role in the wings – every line, every song – without going on-stage, it’s not out of an abstract sense of duty. “This is live theatre,” he explains. “It’s always changing.”</p> <p>The only way to stay in sync with his castmates as they continually discover new things and deepen their relationships is to change with them. It’s not a metaphor to call a play like <i>Hamilton</i> a living, changing thing: It has the same surprising life as a baby, or a new nation.</p>	<p>chama, é, sem dúvidas, grato por poder interpretar esse papel. “Eles me deram o bebê deles para cuidar,” Javier disse. “Sinto como se fosse especial assim.” Quando ele vai ao teatro seis vezes na semana para interpretar o papel nas coxias – cada fala, cada música – sem entrar no palco, não é por sentir que é sua obrigação abstrata. “Isso é teatro ao vivo”, ele explica. “Está sempre mudando.”</p> <p>O único jeito que ele tem de se manter em sincronia com os outros membros de elenco enquanto continuam descobrindo novas coisas e fortalecem seus relacionamentos é mudar com eles. Não é uma metáfora chamar uma peça como <i>Hamilton</i> de uma coisa viva, em constante mudança: ela se desenvolve como a surpreendente vida de um bebê, ou uma nova nação.</p>	
---	--	--

QUADRO 6 – CHAPTER XXVI/ CAPÍTULO VINTE E SEIS

<p><b>IN WHICH THE HERO BLOWS UP HIS SPOT, WITH THE ASSISTANCE OF HOWELL BLINKEY’S LIGHTS AND OTHER FORMS OF INGENIOUS</b></p>	<p><b>NO QUAL O HERÓI SE ENTREGA, COM A AJUDA DAS LUZES DE HOWELL BLINKEY E OUTRAS FORMAS CRIATIVAS DE TRABALHO CÊNICO</b></p>	<p>“<i>Blow up his spot</i><sup>24</sup>”: de acordo com o <i>The Online Slang Dictionary</i>, essa gíria significa revelar um segredo que não deveria ser revelado. Nesse sentido,</p>
--	--	---

<sup>24</sup> Disponível em: [http://onlineslangdictionary.com/meaning-definition-of/blow-up-\(one%27s\)-spot](http://onlineslangdictionary.com/meaning-definition-of/blow-up-(one%27s)-spot). Acessado em: 12 mai. 2017.

**STAGECRAFT**

When Lin told the audience at the White House that Alexander Hamilton “embodies the world’s ability to make a difference,” he was thinking of all the good things that language can do.

*Hamilton* reminded us that the American Revolution was a writer’s revolution, that the founders created the nation one paragraph at a time. But words can also wreak havoc. They also tear down. The heart of Act Two is a sequence of four songs that illustrate the destructive potential of language, and the perplexing fact that Alexander Hamilton never used words more devastatingly than when he used them against himself.

The sequence of songs – almost a play-within-a-play – is shaped by Lin’s historical compression. On December 15, 1792, three congressmen confronted Hamilton with what they thought was evidence that he had misused Treasury funds, only to discover that they had stumbled upon a very different offense: that he’d had a three-year affair with Maria Reynolds, and paid her husband to keep it clandestinely going. Those charges stayed private until 1797, when a journalist who was friendly with Jefferson leveled charges of

Quando Lin disse ao público na Casa Branca que Alexander Hamilton “demonstra que qualquer um poder fazer a diferença”, ele estava pensando em todas as coisas boas que a linguagem pode fazer.

*Hamilton* nos lembrou que a Revolução Americana foi uma revolução de escritores, e que os fundadores criaram a nação um parágrafo por vez. Porém, palavras também podem gerar caos. Elas também destroem. O núcleo do Segundo Ato está em uma sequência de quatro músicas que demonstram o potencial destrutivo da linguagem, e o fato surpreendente de que Alexander Hamilton usou as palavras de forma mais derradeira quando as usou contra si mesmo.

A sequência de músicas – quase uma peça dentro de uma peça – é definida pela compressão histórica realizada por Lin. Em 15 de dezembro de 1792, três parlamentares confrontaram Hamilton com o que pensavam serem provas de que ele havia usado os fundos da Fazenda de forma indevida, apenas para descobrir que estavam frente a um “crime” muito diferente: ele havia tido um caso de três anos com Maria Reynolds, e havia pago o marido desta mulher para poder continuar se encontrando com ela às escondidas. Essas

Hamilton mesmo que revela seu segredo e “se entrega”.

improper financial speculation against Hamilton and Reynold's husband. Feeling what he called a "desire to destroy this slander completely," Hamilton published a shockingly detailed pamphlet describing the whole affair, trying to salvage his professional integrity even at the expense of shaming his own wife and children.

In Lin's compact version of the story, the three politicians who confront Hamilton in "We Know" are Jefferson, Madison, and Burr, and the decision to preempt their attack comes almost immediately after the meeting. Both acts of dramatic license make it easier for the audience to grasp the bewildering truth about America's first sex scandal: Hamilton made a conscious decision to write something that blew up his own life.

That decision was dramatic, but it wasn't necessarily theatrical: A man scratches parchment with a quill, somebody else flips through a pamphlet – where's the visual interest in that? Tommy's challenge, as he put

acusações permaneceram em sigilo até 1797, quando um jornalista simpatizante de Jefferson alegou que Hamilton e o marido de Reynolds eram culpados de especulação financeira criminosa. Tomado por um sentimento que ele cunhou como "um desejo de obliterar essa difamação por completo," Hamilton publicou um panfleto escandalosamente detalhado que descrevia o caso por completo, em uma tentativa de salvar sua integridade profissional, mesmo que à custa da honra de sua própria mulher e filhos.

Na versão compacta de Lin destes acontecimentos, os três políticos que confrontam Hamilton em "*We know*" são Jefferson, Madison e Burr, e a decisão de impedir o ataque deles é feita logo após o confronto. Estes dois atos de licença dramática facilitam o entendimento da plateia sobre a desconcertante verdade sobre o primeiro escândalo sexual dos Estados Unidos: Hamilton tomou a decisão consciente de escrever um documento que virou sua vida de cabeça para baixo.

A decisão foi dramática, mas não foi necessariamente teatral: Um homem corre uma pena sobre um pergaminho, alguém folheia um panfleto – como tornar isso visualmente interessante? O desafio de Tommy, como ele

it, was to find a vivid way to show “how a couple of strokes of the pen can ricochet around the world and explode.” He and his designers spent tech rehearsal at the Rodgers experimenting with new and more potent ways of depicting the crisis in Hamilton’s life. It took cleverness to make that play-within-a-play a theatrical climax of the show, but even more than that, it took extraordinary integration, many veteran artists working in harmony.

In "Hurricane," the second of the four songs, Lin depicts Hamilton looking all the way back to his childhood, trying to find some way out of his mess. A prior collaboration gave Tommy and Andy an idea for how to stage this introspection. In a production of *The Wiz*, they had dramatized a tornado by having a little model house get blown to pieces and scattered around. "Here it became not just the things that make up a house but the things he was made of," says Tommy. As Hamilton reflects on his past, figures from his life whirl around him: his mother, his friends, his enemies.

Howell Binkley gave the song an eerie dreamlike power. After 20 years as a

mesmo colocou, foi encontrar uma forma estimulante de mostrar “como alguns traços de uma caneta podem reverberar pelo mundo e explodir.” Ele e seus assistentes passaram o ensaio técnico no *Rodgers* testando maneiras diferentes e mais intensas de retratar a crise na vida de Hamilton. Foi preciso engenhosidade para tornar aquela peça dentro de uma peça um clímax teatral no espetáculo, mas mais do que isso, foi preciso uma cooperação extraordinária, vários artistas veteranos trabalhando em harmonia.

Em “*Hurricane*”, a segunda no quarteto de músicas, Lin nos mostra Hamilton olhando para atrás, para a sua infância, enquanto tenta encontrar uma saída daquela confusão. Uma outra colaboração de Tommy e Andy os deu uma ideia de como representar essa introspecção no palco. Em uma produção de *The Wiz*, eles tinham encenado um tornado com uma maquete de uma casa sendo esvaquiada pelo vento. “Aqui não era sobre o que fazia uma casa, mas sobre as coisas que compunham o personagem,” Tommy afirmou. Enquanto Hamilton reflete sobre o seu passado, figuras da sua vida rodam à sua volta: sua mãe, seus amigos e seus inimigos.

Howell Binkley deu à música um ar misterioso e onírico. Após 20 anos como

“*lighting designer*”: No português é conhecido como iluminador, de acordo

**professional lighting designer**, and more than 40 shows on Broadway, he called *Hamilton* the "biggest challenge of my career in terms of storytelling. There are four dozen songs in the show, and many of them skip from one part of the story to another: It required immense resourcefulness to generate hundreds of different looks. Luckily, as Tommy had found in his four collaborations with Howell, "he is incredibly fast."

In "Hurricane," Howell used purplish light at the center stage and whirling instruments around the perimeter to make it seem as though Hamilton were in the eye of a swirling storm. Lin says the sensation of standing in the middle of these unsettling effects is a distilled version of how he feels throughout the show: "**I am staying in my lane** and doing what I'm supposed to do while everyone is doing what they do at the height of their abilities, and if I move to the left or right, I'll get hit with a desk."

When Hamilton has decided what to do, and the third song in the sequence begins, the

**iluminador profissional** em mais de 40 espetáculos na Broadway, ele afirmou sobre *Hamilton*: "o maior desafio da minha carreira em termos de narrativa." São quarenta e oito músicas no show, e várias delas pulam de uma parte da história para outra: Foi necessária muita desenvoltura para criar centenas de visuais diferentes. Felizmente, como Tommy já sabia pelas quatro colaborações que teve com Howell anteriormente, "ele é surpreendentemente rápido."

Em "*Hurricane*", Howell usou luzes arrochadas no meio do palco e instrumentos rodopiando em volta do perímetro para que parecesse que Hamilton estivesse no centro de um tornado. Lin afirma que o que sente ao estar no meio de todos esses efeitos inquietantes é uma versão resumida de como se sente durante o espetáculo: "**Estou cuidando da minha vida**, fazendo o que devo fazer enquanto todo mundo está cumprindo suas obrigações, usando de todas as suas habilidades, e se eu me mover para a esquerda ou para a direita, vou bater numa mesa."

Quando Hamilton decide o que fazer, e a terceira música da sequência se inicia, a ação

com o um glossário que encontramos. É de Portugal, mas aparenta ter usado como fonte o Dicionário de Ubiratan Teixeira .

"I am staying in my lane": É uma expressão idiomática que significa "minding my own business", ou seja, cuidando da minha vida. Pensamos primeiramente em "fazendo o que devo fazer, mas esse sentido vinha logo depois no texto-fonte.

"*opening salvo* <sup>25</sup> ": Em terminologia militar, é quando tropas atiram todos ao mesmo tempo. Pode também significar um ataque verbal. Como aqui estamos falando

<sup>25</sup> Disponível em: <https://www.vocabulary.com/dictionary/salvo>. Acessado em: 12 mai. 2017.

action “needs to detonate, and it needs to be messy,” according to Tommy. Bright white flares from six powerful lights – stronger instruments than Howell had downtown – fire the **opening salvo**. (“A nice **sledgehammer effect**,” in the words of his associate designer, Ryan O’Gara.) Up to this point in the show, Nevin holds back on what his monster sound system can do, saving its extremes for when he really needs them. The Reynolds Pamphlet is when he really needs them.

“The Earth does move there – Hamilton’s whole world has moved,” he says. You don’t just hear the murky, snarly opening chords of the song: You feel them.

As the pamphlet circulates, and Howell’s lights flash, and Nevin’s speakers boom, the ensemble dancers erupt. “They just go buck wild and play, says **associate choreographer** Stephanie Klemons. Some of them spin a pamphlet in front of their faces as if it’s the steering wheel of an out-of-control car. King George joins in the evil glee, taunting Hamilton to his face. Jefferson flings pamphlets like he’s dealing a pack of cards, or

“precisa detonar, precisamos de confusão,” de acordo com Tommy. Fios de luz branca intensa emanando de seis fontes poderosas – os equipamentos mais poderosos que Howell tinha no centro da cidade - fazem uma **“salva de tiros”**. (“É um bom **efeito devastador**,” de acordo com o seu colaborador, Ryan O’Gara.) Até esse momento da peça, Nevin não se utiliza do máximo potencial do seu monstruoso sistema de som, guardando seus extremos para quando eles forem realmente necessários. *The Reynolds Pamphlet* é quando realmente precisa deles.

“A Terra muda de lugar aqui – o mundo de Hamilton sai do lugar,” ele diz. Você não só ouve os acordes iniciais, guturais e sombrios, da música: você os sente.

Enquanto o panfleto circula, e as luzes de Howell piscam, e os alto-falantes de Nevin fazem barulho, o conjunto de dançarinos explode. “Eles vão à loucura e brincam,” diz a **coreógrafa associada** Stephanie Klemons. Alguns deles seguram e giram o panfleto à sua frente como se fosse o volante de um carro sem controle. O Rei Jorge se junta às risadas maldosas, provocando Hamilton na sua cara. Jefferson distribui panfletos como se estivesse

de sons, imaginamos que no texto-fonte, o autor esteja se referindo a imagem criada pelas armas atirando. Dessa forma, traduzimos pelo seu equivalente em português “salva de tiros.”

“*sledgehammer effect*”: Imaginamos que, considerando o peso de uma marreta, e sua potência, um “efeito marreta”, logo, algo que cause devastação.

“*associate choreographer*”: Esse é um dos passos dentro da carreira de coreógrafo. Inicialmente você é apenas um dançarino, depois é responsável por passar a coreografia para os dançarinos e corrigir erros (*assistant choreographer*), e depois, como *associate choreographer*, você cria alguns trechos de coreografia<sup>26</sup>.

Ao analisar a ficha técnica de alguns musicais brasileiros, ao que parece, não há posição semelhante no Brasil. Ao menos,

<sup>26</sup> Disponível em: <https://www.careersinmusic.com/choreographer/>. Acessado em: 12 mai. 2017.



**tossing Benjamins** in a P. Diddy video. He even hands a pamphlet to Lac in the orchestra pit. For a delirious few second, every kind of stage effect adds up to create the sense that with a few ill-advised strokes of his quill, Hamilton has put himself in a living nightmare.

Then, in a heartbeat, the stage grows still. "All that's left is the remains of that explosion, the rubble," says Nevin. Eliza steps into a pool of patterned moonlight to sing the best song in the sequence, "Burn."

**Lin's lyrics convey Eliza's bewilderment, the shock that she must have felt at her betrayal.** "Indeed my angelic Betsey, I would not for the world do any thing that would hazard your esteem," Hamilton had vowed during their courtship. "Tis to me a jewel of inestimable price & I think you may rely I shall never make you blush." The staging contributes to her feeling of shame. When Pippa stands in the wings, waiting to enter, she can hear the fury and chaos of "The Reynolds Pamphlet," the laughing and jeering onstage and in the audience. "I like to imagine that's

jogando cartas, ou **jogando notas de 100 dólares** em um videoclipe do P. Diddy. Ele até dá um dos panfletos para Lac, no fosso da orquestra. Por alguns segundos delirantes, todos os tipos de efeito de palco se juntam para criar o sentimento de que, com alguns mal-pensados toques de caneta, Hamilton se colocou em um pesadelo.

E então, num piscar de olhos, o palco perde movimento. "Tudo que sobra da explosão, dos escombros," diz Nevin. Eliza adentra o palco em um círculo preenchido pela luz do luar para cantar a melhor música da sequência, "Burn."

**A letra escrita por Lin descreve como Eliza deve ter ficado perplexa e o choque que foi descobrir sobre a traição.** "Certamente, minha angelical Betsy, eu jamais faria qualquer coisa que colocaria em cheque a sua autoestima," Hamilton prometeu durante o cortejo. "É para mim uma joia de preço inestimável e penso que você pode confiar no fato de que jamais a farei corar." A cena contribuí para que ela sinta vergonha. Enquanto Pippa está nas coxias, esperando para entrar, ela pode ouvir o furor e caos de "The Reynolds Pamphlet" os risos e zombaria no palco e no público. "Gosto de

não uma que seja nomeada abertamente na ficha técnica<sup>27</sup>. Aparentemente, a tradução literal é utilizada em algumas publicações. Optamos pela tradução literal, então<sup>28</sup>.

"*tossing Benjamins*": As notas de cem dólares são estampadas com o rosto de Benjamin Franklin, um dos pais fundadores. Benjamins é uma forma coloquial de se referir a nota de cem dólares. Aqui, manter Benjamins não nos parecia a melhor solução. Afinal, não é de conhecimento geral no Brasil quais políticos importantes estão em quais notas de dólares americanos.

"*Lin's lyrics convey...*": Optamos por alterações sintáticas, pois encontramos para a tradução de *bewilderment*: confusão, espanto. Dizer que ela ficou perplexa, nos parecia mais adequado aqui, do que dizer "a confusão de Eliza," já "perplexa" dá a ideia de entrar em um estado de confusão por ver algo sem explicação.

Poderíamos ter utilizado o adjetivo, mas acreditamos ser mais comum dizer que

<sup>27</sup> Disponível em: <http://teatroemcena.com.br/home/critica-wicked-teatro-renault-sp/>. Acessado em: 12 mai. 2017.

<sup>28</sup> Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/apos-11-anos-nederlands-dance-theater-traz-nova-cara-ao-brasil-5322773>. Acessado em: 12 mai. 2017.

<p>the feeling Eliza had when she read the pamphlet for the first time,” she says. Paul Tazewell designed her gown to emphasize her innocence. "The very open neckline suggests a vulnerability and allows the audience access to her emotionally," he says.</p> <p>"Pippa, that's a good look for you," Tommy told her one day during tech. "Moonlight. Tazewell gown. Now all you need is fire." She got it. The sequence of songs ends with Eliza taking revenge for what her husband had done, and what he had written. What retribution could be crueler or more fitting? She burned the letters he had written to her – she destroyed his words.</p>	<p>imaginar que é isso que Eliza sentiu quando leu o panfleto pela primeira vez,” ela diz. Paul Tazewall criou seu vestido para enfatizar a sua inocência. “O decote bem aberto sugere vulnerabilidade e permite que o público se conecte a ela emocionalmente,” ele comenta.</p> <p>“Pippa, você fica bem assim,” Tommy falou uma vez durante o ensaio técnico. “Luz do luar. Um vestido de Tazewell. Agora tudo que você precisa é fogo.” Ela entendeu. A sequência de músicas termina com Eliza se vingando de seu marido pelo que ele fez, e pelo que ele escreveu. Que retaliação poderia ser mais cruel ou mais apropriada? Ela queima as cartas que ele escreveu para ela – ela destrói as palavras dele.</p>	<p>alguém ficou perplexo, do que estava em um estado de perplexidade.</p> <p>Ademais, em geral, acreditamos que em português, “choque” não é utilizado com o verbo sentir, comumente. Foi um choque é a expressão que acreditamos ser de uso geral.</p>
--	--	---