

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Faculdade de Letras

Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (Pós-Lit)

Rodrigo Campos Martins Pires

**“CONHEÇO CADA PALAVRA QUE RIMA COM BURR”: *Hamilton* e desafios da
tradução de teatro musical**

Belo Horizonte

2021

Rodrigo Campos Martins Pires

“CONHEÇO CADA PALAVRA QUE RIMA COM BURR”: *Hamilton* e desafios da
tradução de teatro musical

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas

Linha de pesquisa: Poéticas da Tradução

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Rondinelli

Belo Horizonte

2021

Pires, Rodrigo Campos Martins.

M672h.Yp-c “Conheço cada palavra que rima com Burr” [manuscrito] : *Hamilton* e desafios da tradução de teatro musical / Rodrigo Campos Martins Pires. – 2021.

222 f., enc.

Orientador: Marcelo Rondinelli.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Tradução.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 219 - 222.

1. Miranda, Lin-Manuel, 1980- – *Hamilton: an American musical* – Teses. 2. Teatro americano – Séc. XXI – Traduções – Teses 3. Teatro americano – Séc. XXI – História e crítica – Teses. 4. Teatro musical – Estados Unidos – Teses. I. Rondinelli, Marcelo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III, Título.

CDD: 812.09



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada "*Conheço cada palavra que rima com Burr*": *Hamilton e desafios da tradução de teatro musical*, de autoria do Mestrando RODRIGO CAMPOS MARTINS PIRES, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Tradução

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcelo Rondinelli - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva - UFC

Belo Horizonte, 7 de julho de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Antonio Alexandre, Professor do Magistério Superior**, em 07/07/2021, às 19:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Augusto Viana da Silva, Usuário Externo**, em 07/07/2021, às 20:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcelo Rondinelli, Professor do Magistério Superior**, em 07/07/2021, às 22:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0779075** e o código CRC **56AB4CAD**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa.

Agradeço aos secretários e professores do Pós-Lit, pelo ótimo trabalho.

Agradeço ao Prof. Dr. Marcelo Rondinelli, pela excelente orientação.

Agradeço aos meus pais, pelo apoio constante.

RESUMO

Esta dissertação consiste em uma tradução do primeiro ato da peça musical contemporânea *Hamilton: an American musical*, de Lin-Manuel Miranda. Sendo a tradução de canções, em geral, e do teatro musical, em específico, temas pouco abordados pelos Estudos da Tradução, será utilizado um conjunto variado de material teórico. Nomes renomados da tradutologia, como Antoine Berman (1985), Lawrence Venuti (1995), Umberto Eco (2000), Eugene Nida (1964), bem como os brasileiros Haroldo de Campos (1969/2011) e Paulo H. Britto (1999/2002/2006/2012) serão abordados, assim como pensadores menos conhecidos por centrarem-se unicamente na tradução de canção ou teatro musical como Johan Franzon (2005), Peter Low (2005), Mark Herman e Ronnie Apter (2008/2016). A partir das discussões levantadas, será demonstrado como a tradução musical aproxima-se de temas recorrentes das teorias da tradução, como a compensação. Devido aos desafios inerentes ao gênero, como a obrigatoriedade de se preservar o número de acentos em cada verso, tornam-se evidentes afastamentos que a tradução musical apresenta das teorias normalmente defendidas por teóricos da tradução, como, por exemplo, a preferência do tradutor musical pela domesticação. Utilizando a tradução original de *Hamilton* como objeto de estudo, as peculiaridades dessa vertente tão raramente examinada da tradução serão discutidas.

Palavras-chave: *Hamilton, an American musical*; Lin-Manuel Miranda; tradução; teatro musical.

ABSTRACT

This dissertation consists of a translation of the first act of the contemporary musical stage play *Hamilton: an American musical*, by Lin-Manuel Miranda. Because the translation of songs, in general, and of musical theater, in specific, are themes sparsely encountered in the Translation Studies, a diverse array of theoretical material will be used. Reputable names from the field of research on translation, such as Antoine Berman (1985), Lawrence Venuti (1995), Umberto Eco (2000), Eugene Nida (1964), as well as the Brazilians Haroldo de Campos (1969/2011) and Paulo H. Britto (1999/2002/2006/2012) will be referred to, with the addition of lesser-known thinkers who are centered specifically on the translation of songs or musical theater such as Johan Franzon (2005), Peter Low (2005), Mark Herman and Ronnie Apter (2008/2016). Based on the discussions, it will be demonstrated how musical translation approaches certain recurring themes of the translation studies, such as compensation. Due to the challenges inherent to the genre, such as the obligation to preserve the number of accents in each verse, one can clearly notice diversions that musical translation presents from the theories normally defended by translation theorists such as, for example, the musical translator's preference for domestication. Using the original translation of *Hamilton* as a study object, the specificities of this so rarely examined branch of translation will be discussed.

Keywords: *Hamilton, an American musical*; Lin-Manuel Miranda; translation; musical theater.

Sumário

Introdução.....	7
1 Traduzindo o libreto	11
1.1 Tradução de canções	11
1.2 Limitações e regras	17
1.3 Tradução musical no teatro.....	26
1.4 Compensação	30
1.5 Estrangeirização e domesticação	33
1.6 As particularidades da tradução do libreto	38
2 Análises das Traduções	40
2.1 Alexander Hamilton.....	44
2.2 Aaron Burr, Senhor.....	55
2.3 Minha Chance	71
2.4 A História desse Dia	77
2.5 As Irmãs Schuyler.....	83
2.6 Fazendeiro Refutado	90
2.7 Voltarás	94
2.8 Mão Direita.....	105
2.9 Um Baile Invernal.....	113
2.10 Perdida	120
2.11 Satisfeita.....	129
2.12 A História desse Dia (Reprise)	137
2.13 Aguarde.....	143
2.14 Fique Vivo	150
2.15 Dez Mandamentos do Duelo.....	157
2.16 Venha Aqui Dentro.....	162
2.17 Já Seria Bom	165
2.18 Canhões e Navios.....	171
2.19 A História te Acompanha	176
2.20 Yorktown (O Mundo se Inverteu)	182
2.21 E Agora?	189
2.22 Minha Theodosia	192
2.23 Amanhã Vai Ter Mais de Nós	196
2.24 Não Para.....	208
Conclusão	213

Bibliografia.....	218
-------------------	-----

Introdução

Hamilton é um musical inteiramente escrito e composto pelo americano Lin-Manuel Miranda. Tendo estreado na Broadway em 2015, tornou-se um dos musicais mais lucrativos da história¹. O espetáculo venceu diversos prêmios Tony e teve sua dramaturgia reconhecida pelo Pulitzer de melhor peça². Foi apenas a nona vez em que um musical conquistou este último prêmio, que existe desde o ano de 1917.

O autor/compositor Lin-Manuel Miranda nasceu em Nova York em 1980, de pais porto-riquenhos. Miranda trabalhou como ator em cinema e televisão, além de cantor de *hip-hop*, antes de estrear, em 2008, seu primeiro musical na Broadway, *In the Heights*. O espetáculo conquistou o prêmio Tony de melhor musical.

Em 2015, Miranda lançou *Hamilton*, cujo sucesso alavancou sua carreira. Desde então, Miranda atuou em um dos papéis principais de *O Retorno de Mary Poppins* (Mary Poppins Returns, 2018) e compôs a trilha sonora original do filme de animação *Moana: Um Mar de Aventuras* (Moana, 2016)³.

Composto por 47 canções, *Hamilton* conta a história da vida do primeiro secretário do Tesouro dos Estados Unidos, Alexander Hamilton (1755-1804). Nascido em uma pequena ilha no Caribe, Hamilton foi abandonado pelo pai quando tinha dez anos e, poucos anos depois, sua mãe morreu. Autodidata, sua habilidade com a escrita levou a comunidade de sua cidade a angariar fundos para enviá-lo aos Estados Unidos para que ele completasse sua educação. Lá, ele se tornou um herói de guerra e, após a independência do país, criou seu sistema financeiro e se tornou um dedicado defensor da constituição americana, tendo escrito 51 ensaios que a defendem.

A primeira canção narra a infância e juventude do protagonista no Caribe, antes de sua ida para os Estados Unidos, que ainda estavam sob ocupação inglesa. A partir da segunda canção, a peça segue a vida de Hamilton até sua morte. O primeiro ato narra sua carreira militar, lutando contra os ingleses e tornando-se o assistente pessoal de George Washington. Após a vitória, uma canção conclui o ato posicionando Hamilton como secretário do Tesouro. Sua vida pessoal também é traçada, envolvendo seu casamento com Elizabeth Schuyler e sua rivalidade que

¹<<https://www.forbes.com/sites/dawnchmielewski/2020/06/08/lin-manuel-mirandas-hamilton-crashes-broadways-billion-dollar-club/?sh=1e6804305b3c>> Acesso em: 12 abr. 2021.

²<<https://www.pulitzer.org/winners/lin-manuel-miranda>> Acesso em: 02 mar. 2021

³<<https://www.britannica.com/biography/Lin-Manuel-Miranda>> Acesso em: 21 jul. 2021.

duraria décadas com Aaron Burr, que seria, eventualmente, o vice-presidente de Thomas Jefferson.

O segundo e último ato narra as disputas políticas do protagonista com Thomas Jefferson; o caso de adultério de Hamilton, que se tornou um escândalo público; a morte de seu filho em um duelo e a deterioração de sua já conturbada relação com Aaron Burr, que culmina em um duelo no qual Hamilton é mortalmente baleado. A presente dissertação, no entanto, ocupa-se apenas do primeiro ato por considerá-lo suficiente para a discussão teórica proposta.

A peça em questão foi escolhida pelos seguintes motivos: sua riqueza estilística, que inclui uma abundância de rimas, aliterações e jogos de palavras; seus personagens diferenciados e bem definidos, o que demanda a retenção de suas personalidades na tradução; o fato de ser quase inteiramente cantada, com poucas passagens faladas; e o conjunto de demais fatores que lhe renderam fama contemporânea.

Apesar de ser uma obra consideravelmente recente, *Hamilton* já é objeto de estudo em diversos trabalhos acadêmicos no Brasil e no exterior. A maioria dos textos, no entanto, é centrada em aspectos sociais da apresentação da peça no palco, particularmente, a escalção de atores negros e hispânicos para interpretar personagens brancos⁴. A dissertação “*Hamilton* redefining Broadway: a look into racial and ethnicity issues in casting on Broadway”, de Alicia Protze (2016), lida especificamente com essa questão e realiza uma pequena pesquisa averiguando qual a reação do público quanto a essa escolha artística.

A dissertação “Who lives, who dies, who tells your story? Reinventing a national narrative and its political meaning in ‘Hamilton: an American musical’”, de Stéphanie Verbrugghe (2016), analisa como a escalção de elenco subverte a narrativa histórica da fundação dos Estados Unidos, motivando um futuro de inclusão social. A tese de doutorado “Radical reclamations and musical resonances in *Hamilton: an American Musical*”, de Jason C. McCool (2020), apresenta posicionamento semelhante, discorrendo em maior detalhe sobre as influências musicais ecléticas que originaram as composições da peça.

Sofia Nicolau Amoreira (2019), em sua dissertação “A cosmovisão carnavalesca em *Hamilton: an American musical*: ‘o mundo de cabeça pra baixo’”, analisa a peça de Miranda argumentando que as escolhas musicais e artísticas do espetáculo, incluindo sua escalção de elenco, ilustram a concepção de “carnavalização” de Mikhail Bakhtin. Uma dissertação

⁴ <<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/03/hamilton-casting/476247/>> Acesso em: 13 abr. 2021.

intitulada “*Hamilton: a musical analysis of ensemble function*”, de Matthew L. Travis (2017), também aborda a peça; dessa vez, para analisar o papel exercido pelo conjunto de cantores, que serve, em diferentes momentos, como coro e narrador, dentre outras funções.

Como é evidente, a maior parte dos textos centra-se no contexto social e contemporâneo da peça, e não em questões tradutórias. No entanto, existe um Trabalho de Conclusão de Curso do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, denominado “Hamilton: traduzindo as duas revoluções”, de Luísa Pacheco Ramos (2017), que traduz cinco canções do musical para o português, demonstrando a presença do objeto no âmbito dos Estudos da Tradução. Em sua introdução, a autora comenta sobre a pouca pesquisa sobre o musical no campo de estudos, sugerindo possíveis explicações.

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? (RAMOS, 2017, p. 11).

Uma dissertação denominada “Translating Musicals”, de Willeke Coenraats (2007), estuda quais critérios podem ser seguidos na tradução de teatro musical e propõe traduções de três músicas da peça *Starlight Express*. A dissertação “Tradução de musicais: o princípio do pentatlo de Low na versão brasileira da canção *Belle*, do filme *A bela e a fera*”, de Igor Pereira Ribeiro dos Santos (2020), baseia-se, assim como Coenraats (2007) e Ramos (2017), nas recomendações do teórico Peter Low para avaliar a qualidade de seu objeto de estudo. A “Abordagem do Pentatlo” de Low (2005) será comentada na primeira parte deste trabalho, mas, diferentemente do que os estudos precedentes fizeram, não será o referencial teórico exclusivo.

Esta dissertação busca ampliar o espaço da peça musical como objeto dos Estudos da Tradução, dando ênfase à complexidade que esse gênero apresenta ao ser vertido de uma língua a outra, confrontando-o a discussões teóricas sobre traduções mais gerais. Para fazê-lo, o texto se dividirá em duas seções, que buscam apresentar como o texto musical, devido a particularidades formais, não se deixa apreender suficientemente por algumas teorias da tradução.

A primeira parte, “Traduzindo o libreto”, consiste em uma exploração das características que complicam a tradução do texto de teatro musical. O termo “libreto” foi escolhido por ser o nome dado ao roteiro de uma ópera, que é o gênero teatral que deu origem ao teatro musical moderno.

A comédia musical é uma invenção americana, mas tem raízes na Europa. Assim como a *opera buffa* inspirou Offenbach, Lehár e Gilbert e Sullivan a compor operetas, o encontro da opereta com o *jazz*, o *music hall* e a música folk americanos deu origem ao musical. George Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin e Richard Rogers foram atraídos por ele e criaram obras marcantes, de *Show Boat* a *West Side Story*. Em seguida, adotado o gênero em Londres, Andrew Lloyd Webber criou sucessos mundiais como *Cats* e *O fantasma da ópera*. Hoje, os musicais dominam a Broadway e o West End londrino, e também servem de porta de entrada para a ópera (DUNTON-DOWNER; RIDING, 2010, p. 20).

Primeiramente, a tradução de canção, no geral, é comentada. Ela é comparada à poesia devido às suas características formais e, portanto, são apresentadas ideias de teóricos acerca da tradução poética. Em seguida, são trazidas formulações teóricas que discutem a tradução de canções. Elas consistem sobretudo na forma de preceitos ou listas de conselhos para o tradutor; conselhos os quais, em muitos momentos, entram em conflito uns com os outros.

A reflexão teórica passa a tratar da tradução de canções dentro de uma peça de teatro. Os teóricos apresentados demonstram como as dificuldades da tradução de canções se mantêm e são adicionadas novas que dizem respeito a características dos personagens e à narrativa.

Elementos comuns à teoria da tradução geral, como a compensação e a dicotomia entre estrangeirização e domesticação, surgem com frequência nas discussões da tradução musical, portanto, esses assuntos são abordados com maior ênfase.

A segunda parte da dissertação consiste na apresentação e nas análises das traduções de cada uma das 24 canções do primeiro ato de *Hamilton*. Nesta parte, assim como na primeira, serão apresentadas as ideias de teóricos que discorrem especificamente sobre a tradução de canções e do teatro musical. A esses pensamentos, serão adicionados os pontos de vista de teóricos renomados das poéticas da tradução, que, em muitos momentos, manifestam posições que se contrapõem ao que é recomendado pelos tradutores musicais.

Antes de cada análise de tradução, há páginas horizontais contendo a própria tradução. No bloco à esquerda, está o texto original em inglês de Lin-Manuel Miranda. À direita, está a tradução original para o português. Para que o texto original e a tradução fiquem alinhados – permitindo facilidade na leitura e comparação de ambos – o tamanho da fonte de cada canção varia, o que também permite que os versos cantados simultaneamente – algo comum na peça – permaneçam na mesma linha.

1 Traduzindo o libreto

1.1 Tradução de canções

Ao se tratar de “tradução”, não se fala unicamente sobre um tema genérico que abrange todas as variedades imagináveis de literatura, mas de uma infinidade de gêneros variáveis e únicos. Antoine Berman lida com essa pluralidade ao dizer que a tradutologia não tenta criar uma teoria para a tradução como um todo, mas “meditar sobre a totalidade das ‘formas’ existentes de tradução” (BERMAN, [1985] 1999, p. 28).

Berman (1985) cita como são enormemente variados os gêneros que recebem traduções. Existem, por exemplo, traduções jurídicas, técnicas, científicas e infantis. Cada um desses gêneros requer métodos e abordagens particulares para que se consiga uma tradução correta e apropriada (BERMAN, 1985).

Em meio aos incontáveis gêneros dignos de espaço no âmbito dos Estudos da Tradução, existem a canção e o teatro musical. Como objetos do estudo de tradução, esses gêneros não são frequentemente mencionados nos textos mais aclamados dessa interdisciplina acadêmica; no entanto, existem diversas obras que investigam as particularidades da tradução de canções.

Além de textos avulsos que analisam a tradução de canções, existem livros que reúnem ensaios de diferentes autores sobre o assunto, como *Song and significance: virtues and vices of vocal translation* (2005), organizado por Dinda L. Gorlée. Também existem livros e textos de veteranos nesse tipo de tradução que oferecem guias e exemplos para melhor elucidar quais aspectos estão presentes em uma tradução que possa ser considerada bem-sucedida. Dentre os autores mais pertinentes para o propósito do presente estudo estão Peter Low (2005), que discorre sobre canções, e a dupla Mark Herman e Ronnie Apter (2016), que analisa tradução do teatro musical.

Estudos relacionados à tradução de canções, muitas vezes, referem-se à tradução de poesia. Afinal, ambos apresentam similaridades inegáveis, como o frequente uso conotativo da linguagem, a métrica e elementos fônicos/formais da língua como rimas e aliterações.

A poesia é marcada por restrições que modificam a forma comum de se expressar verbalmente. Paulo Henriques Britto (2002) descreve a forma incomum como a poesia utiliza a língua e como o tradutor deve ter esse estilo em mente.

Temos consciência de que o texto poético trabalha com a linguagem em todos os seus níveis — semânticos, sintáticos, fonéticos, rítmicos, entre outros. Idealmente, o

poema deve articular todos esses níveis, ou pelo menos vários deles, no sentido de chegar a um determinado conjunto harmônico de efeitos poéticos. A tarefa do tradutor de poesia será, pois, a de recriar, utilizando os recursos da língua-meta, os efeitos de sentido e forma do original — ou, ao menos, uma boa parte deles (BRITTO, 2002, p. 1).

Devido à ampla importância dada aos elementos estéticos da escrita, a poesia é um dos tipos de texto mais difíceis de se traduzir. Octavio Paz (1971) defende que, por mais difícil que seja, a poesia ainda é um gênero literário passível de tradução.

A maior condenação sobre a possibilidade da tradução tem recaído sobre a poesia. Condenação singular, se recordamos que muitos dos melhores poemas de cada língua do Ocidente são traduções, e que muitas das traduções são obras de grandes poetas. Georges Mounin, crítico e linguista, anos atrás dedicou à teoria da tradução um livro no qual assinala que em geral se aceita, mesmo que de má vontade, que é possível traduzir significados denotativos de um texto; por outro lado, é quase unânime a opinião que julga impossível a tradução dos significados conotativos. Feita de ecos, reflexos e correspondências entre o som e o sentido, a poesia é um tecido de conotações e, portanto, intraduzível. Confesso que essa ideia me repugna não só porque se opõe à imagem que faço da universalidade da poesia, mas porque se baseia em uma concepção errônea do que é a tradução. Nem todos compartilham minhas ideias e muitos poetas modernos afirmam que a poesia é intraduzível. Talvez eles sejam movidos por um amor exagerado à matéria verbal ou ficam presos na armadilha da subjetividade (PAZ, 1971, p. 15-17).

A forma incomum como a poesia usa a língua e a crença de que é impossível traduzi-la por completo levaram o cultuado autor russo-americano Vladimir Nabokov (1955) a acreditar que a tradução de poesia não seria algo completamente possível. Em sua tradução para o inglês do romance russo em versos *Eugene Onegin*, de Alexander Pushkin, Nabokov optou por adaptar o poema para o verso livre, considerando impossível a permanência tanto das rimas e ritmo quanto do conteúdo, que ele julgava a única parte possível de se verter para o inglês.

Analisando a obra-prima de Pushkin, Nabokov (1955) deixa claro que qualquer tentativa de um tradutor de recriar em outra língua as características poéticas do original obtém um resultado que não merece ser chamado de tradução. “O termo ‘tradução literal’ é tautológico, já que qualquer coisa além dela não é verdadeiramente uma tradução, mas uma imitação, uma adaptação ou uma paródia”⁵ (NABOKOV, 1955, p. 77).

Nabokov (1955) desejava que toda e cada palavra escrita por Pushkin fosse traduzida corretamente, no que ele denominava como “precisão absoluta”⁶ (NABOKOV, 1955, p. 81). Demonstrando como a precisão pode ser complicada, ele exemplifica com a palavra russa

⁵ The term “literal translation” is tautological since anything but that is not truly a translation but an imitation, an adaptation or a parody.

⁶ “Absolute accuracy”. Para o presente trabalho, nas citações de referencial teórico originalmente produzido em língua estrangeira, salvo indicação em contrário, todas as traduções são minhas.

belyanka, que ele diz que deve significar uma jovem mulher branca de olhos escuros e cabelo provavelmente escuro, o que enfatiza a branquidão da pele.

Como fazer, portanto, para que a tradução repita os valores estéticos do texto original? Como o tradutor de Pushkin pode manter a musicalidade e as rimas dos sonetos que compõem *Eugene Onegin*? Do ponto de vista de Nabokov, esse objetivo é simplesmente impossível de alcançar. Forma e conteúdo devem ser separados. A tradução verterá unicamente o conteúdo. A única maneira de entregar o estilo do autor ao leitor da nova língua é através de notas de rodapé. Nabokov defende que a tradução deve ser literal e acompanhada por inúmeras notas de rodapé, sendo qualquer outro expediente uma tentativa fracassada de imitação. “A pessoa que deseja verter uma obra-prima literária em outra língua tem apenas uma função a fazer, e ela é reproduzir com absoluta exatidão o texto inteiro, e nada além do texto”⁷ (NABOKOV, 1955, p. 77).

Além de todas essas limitações extremas, Nabokov (1955) também defendia que o tradutor de Pushkin precisa carregar uma bagagem tão ampla de conhecimentos além do *Eugene Onegin* que ele seria capaz de explicar qualquer referência e escolha do autor russo original.

Qualquer um que deseje tentar fazer uma tradução de Onegin deveria adquirir informações exatas em relação a um número de assuntos relevantes, como as Fábulas de Krilov, as obras de Byron, poetas franceses do século dezoito, *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, a biografia de Pushkin, jogos contra a banca, canções russas relacionadas à divinação, patentes militares russas da época como comparadas às da Europa ocidental e americanas, a diferença entre *cranberry* e *lingenberry*, as regras do duelo de pistolas inglês como usado na Rússia, e a língua russa⁸ (NABOKOV, 1955, p. 78-79).

Percebe-se, na definição de Nabokov para uma tradução, que o autor coloca a obra original em um pedestal praticamente inalcançável. O tradutor precisaria ter exatamente os mesmos conhecimentos do autor original para fazer seu trabalho. Chega a beirar a intenção do personagem Pierre Menard, de Jorge Luis Borges, que visava escrever *Dom Quixote* precisamente da mesma forma que Cervantes escreveu-o originalmente. Rosemary Arrojo (2003) analisa essa história de um tradutor que busca “uma linguagem que pudesse neutralizar

⁷ The person who desires to turn a literary masterpiece into another language, has only one duty to perform, and this is to reproduce with absolute exactitude the whole text, and nothing but the text.

⁸ Anyone who wishes to attempt a translation of Onegin should acquire exact information in regard to a number of relevant subjects, such as the Fables of Krilov, Byron’s works, French poets of the eighteenth century, Rousseau’s *La Nouvelle Héloïse*, Pushkin’s biography, banking games, Russian songs related to divination, Russian military ranks of the time as compared to Western European and American ones, the difference between cranberry and lingenberry, the rules of the English pistol duel as used in Russia, and the Russian language.

completamente as ambiguidades, os duplos sentidos, as variações de interpretação, as mudanças de sentidos trazidas pelo tempo ou pelo contexto” (ARROJO, 2003, p. 17).

O fictício Pierre Menard vê o texto original como um objeto definível e alcançável, sendo qualquer desvio de como ele, em termos teóricos, apresenta-se um erro da tradução, que busca a igualdade absoluta. “Para Menard, o literário é uma categoria perfeitamente distinguível do não literário. Tanto poético como o não-poético são características textuais intrínsecas e estáveis, que podem ser objetivamente determinadas” (ARROJO, 2003, p. 17).

As restrições autoimpostas na poesia dificultam enormemente o trabalho do tradutor, fazendo com que ele precise recriar, na nova língua, as características incomuns do original. “No entanto, o tradutor de poesia sem acompanhamento musical é relativamente livre quando comparado com aquele que deve traduzir uma canção — poesia ajustada à música”⁹ (NIDA, 1964, p. 177). Johan Franzon cita Nida como um “dos poucos teóricos da tradução que comenta sobre a tradução musical”¹⁰ (FRANZON, 2005, p. 264), referindo-se especificamente à canção. As citações de Nida são precisamente isso, comentários breves, apenas com a menção da dificuldade encontrada pelo tradutor de uma canção, já que o acompanhamento musical é um novo elemento que carrega consigo novas restrições que devem ser consideradas durante a tradução.

O tradutor de um poema possui a liberdade para manter ou não a quantidade de versos e sílabas do original. Caso faça uma alteração nesses números, a leitura não é ameaçada. Essa liberdade não está presente na tradução de uma letra de música. “O ritmo fixo da música limita tradutores a verter nota por nota, ênfase por ênfase, e peso por peso, enquanto ao mesmo tempo usa palavras com o significado e nível de dicção corretos”¹¹ (APTER; HERMAN, 1991, p. 102).

Diversos autores concordam que a tradução de canções é mais difícil de ser feita do que a tradução poética devido ao acréscimo de restrições. Suzanne de Grandmont diz que

quando um texto poético é colocado com música, o trabalho do tradutor torna-se um trabalho beneditino porque, a todas as dificuldades inerentes à tradução, adicionam-

⁹ However, the translator of poetry without musical accompaniment is relatively free in comparison with one who must translate a song — poetry set to music.

¹⁰ Of the few translation theorists who comment on song translation

¹¹ The fixed rhythm of the music constrains translators to render note for note, stress for stress, and burden for burden, while at the same time using words with the correct meaning and diction level.

se as exigências da cadência, da métrica, do tempo e do acento tônico. Deve-se reavaliar a margem de liberdade do tradutor¹² (GRANDMONT, 1978, p. 97-98).

Analisando como esses diferentes autores defendem a dificuldade da tradução de canção, tornam-se perceptíveis certos elementos que são responsáveis por tal dificuldade e, portanto, devem ser levados em conta na tradução. Um desses elementos é o fato de que a tradução deve ser cantada com precisamente a mesma música executada com a letra original. “Poesia é mais difícil de se traduzir do que a prosa por razões que envolvem significado, ritmos e som; e canção poética é ainda mais difícil já que a música designa os ritmos mais precisamente, e o som e o sentido devem ser agradáveis quando cantados”¹³ (KELLY, 1993, p. 91).

A música original é imutável, gerando restrições para o tradutor. Dessa maneira, a tradução de canção se encaixa no que os autores Roberto Mayoral, Dorothy Kelly e Natividad Gallardo (1988) chamam de “constrained translation”, ou “tradução restrita”.

Segundo os autores, esse conceito designa toda tradução em que as palavras são dependentes de algum aspecto não literário. Exemplos são histórias em quadrinhos, que limitam o texto a um espaço específico; dublagens de filmes, que devem seguir o movimento dos lábios do ator; e, é claro, canções, que devem seguir o ritmo musical já estabelecido (GALLARDO; KELLY; MAYORAL, 1988).

Para alguns tipos de tradução, um novo foco parece necessário além dos linguístico e comunicativo, *e.g.* um foco semiológico que nos permite considerar a mensagem como composta não apenas pelo sistema linguístico, mas também de outros sistemas não linguísticos que, apesar de não serem objetos específicos do processo de tradução, devem ser considerados pelo tradutor¹⁴ (GALLARDO; KELLY; MAYORAL, 1998, p. 358).

O texto está conectado ao elemento não verbal através de sincronia. “Devemos entender essa sincronia como a concordância entre sinais emitidos com o propósito de comunicar a mesma mensagem”¹⁵ (GALLARDO; KELLY; MAYORAL, 1988, p. 359). No caso da letra de música,

¹² [...] lorsqu’un texte poétique est mis en musique, l’œuvre du traducteur devient travail de bénédictin car, à toutes les difficultés inhérentes à la traduction, s’ajoutent les exigences de la cadence, de la mesure, du tempo et de l’accent tonique. Il faut remettre en question la marge de liberté du traducteur.

¹³ Poetry is harder to translate than prose for reasons involving meaning, rhythms and sound; and poetical song is even harder since the music states the rhythms more precisely, and the sound and sense must be pleasing when sung.

¹⁴ For certain types of translation, a new translation focus seems necessary in addition to the linguistic and communicative ones, *e.g.* a semiological focus which allows us to consider the message to be composed not only of the linguistic system, but also of the other non-linguistic systems which, though not specific objects of the translation process, must be considered by the translator.

¹⁵ We must understand this synchrony as the agreement between signals emitted for the purpose of communicating the same message.

a sincronia é temporal, por precisar acompanhar o tempo da música, mas também depende dos elementos específicos da música, como quais notas recebem mais destaque.

A limitação imposta pela música, no entanto, existe unicamente quando o tradutor julga a presença da música como obrigatória. Assim como poesia pode ser traduzida em prosa, a letra de música pode ser traduzida sem influência da melodia. Peter Low admite que o tradutor pode escolher qual será o propósito de sua produção; se ela existe “para ser cantada, para ser lida, para ser exibida”¹⁶ (LOW, 2013, p. 73).

Uma forma de tradução de canção é a tradução cantável, destinada a permitir que uma obra vocal existente seja performada em uma língua diferente. Traduções cantáveis têm sido, por vezes, a prática comum, e nenhuma outra tradução pode replicar a transmissão da voz para o ouvido das palavras (o ritmo das consoantes e a formação de palavras específicas será adaptada com essa finalidade)¹⁷ (LOW, 2013, p. 73).

Apesar de existir a possibilidade de uma tradução de canção ser destinada apenas à leitura, esta dissertação lidará unicamente com a tradução cantável. Isso ocorrerá porque as restrições da música serão consideradas como um aspecto fundamental do texto original. Como Gallardo, Kelly e Mayoral (1998) discutem, os elementos não verbais impõem suas condições ao texto, que é escrito, não de forma livre, mas dependente a esses elementos. Sendo assim, o texto alvo deveria apresentar a mesma dependência.

Por um lado, não podemos traduzir o texto sem entender como outros elementos comunicativos adicionam ou modificam o sentido; e, por outro lado, os elementos não linguísticos da mensagem não apenas constituem parte do significado, mas também, em ocasiões, impõem suas próprias leis e condições no texto. Se o texto não se ajustar a essas condições, ele não vai preencher sua função comunicativa como um todo nem permitirá que os outros sistemas o façam¹⁸ (GALLARDO; KELLY; MAYORAL, 1998, p. 363)

¹⁶ [...] to be sung, to be read, to be displayed.

¹⁷ One form of song translation is the singable translation, intended to enable an existing vocal work to be performed in a different language. Singable translations have at times been standard practice, and no other translations can replicate the original voice-to-ear transmission of the words (the rhythm of consonants and shaping of specific words will be adapted to this end).

¹⁸ On the one hand, we cannot translate the text without understanding how the other communicative elements add to or modify the meaning; and, on the other hand, the non-linguistic elements of the message not only constitute part of the meaning but also, on occasions, impose their own laws and conditions on the text. If the text does not adjust to these conditions it will not fulfill its communicative function in the whole nor will it allow the other systems to do so.

1.2 Limitações e regras

Todas as numerosas dificuldades da tradução poética estão presentes na tradução musical. Sendo assim, é pertinente considerar recomendações que Paulo Henriques Britto (2006) oferece para a tradução de poemas.

Dado um determinado poema a se traduzir, será necessário fazer um levantamento de seus diversos fatores componentes. Ao mesmo tempo em que identificamos esses componentes, temos de avaliá-los em termos da contribuição que cada um deles dá ao efeito total do poema. Em outras palavras, é preciso hierarquizá-los: sendo inviável qualquer projeto de tradução total — uma tradução em que absolutamente todos os componentes de um poema fossem recriados na tradução — somos obrigados a fazer uma seleção (BRITTO, 2006, p. 3-4).

Britto (2006) dá grande importância à necessidade de escolha por parte do tradutor e resume seu trabalho em um processo de três etapas:

- (i) identificar as características poeticamente significativas do texto poético;
- (ii) atribuir uma prioridade a cada característica, dependendo da maior ou menor contribuição por ela dada ao efeito estético total do poema; e
- (iii) recriar as características tidas como as mais significativas das que podem efetivamente ser recriadas – ou seja, tentar encontrar correspondências para elas (BRITTO, 2006, p. 4).

Analisando três traduções que fez para o poema de Wallace Stevens, “Sunday Morning”, Britto (1999) coloca em prática as etapas de seu processo de tradução. Suas justificativas para suas escolhas de certas palavras demonstram como atenção deve ser dada a cada aspecto do poema, o que inclui aliterações e rimas.

Assim, o verso “*The holy hush of ancient sacrifice*” foi vertido primeiro como “O silêncio do antigo sacrifício”, depois como “A aura do antigo sagrado sacrifício” e por fim como “O santo silêncio do sacrifício”. Claramente, não conseguindo traduzir os dois termos sem alongar o verso demais, na primeira versão optei por privilegiar “*ancient*” em detrimento de “*holy*”; na segunda, minha hesitação está patente; e na terceira, opto por “*holy*”. Como ambos os elementos estão presentes no original, não se pode dizer que haja aqui um movimento de aproximação seguido de um de autonomização, ou vice-versa: o problema é optar por abrir mão de um item e não de outro (BRITTO, 1999, p. 245).

As traduções de Britto chamam a atenção particularmente por tentarem preservar elementos formais do texto original que não são facilmente percebidos. Traduzindo o poema 870 de Emily Dickinson, Britto demonstra sua busca pela correspondência mesmo no caso de rimas imperfeitas. Dickinson rima “*fleece*” com “*loss*” e Britto opta por transformar essa rima consonantal no original em uma rima toante na tradução, utilizando as palavras “*ato*” e

“dourado”. Dessa forma, o que era uma rima apenas de forma discreta no original, permanece discreta na tradução (BRITTO, 2006).

As três recomendações dadas por Britto (2006) para a tradução poética podem ser aplicadas na tradução de canções, sobre as quais textos teóricos já costumam oferecer listas de regras. Mesmo mencionando o gênero por apenas uma página, Eugene Nida (1964) faz uma listagem de quatro tarefas que o tradutor de canções deve seguir diante das limitações impostas pela música.

Sob tais circunstâncias, o tradutor deve se preocupar com um número de restrições severas: (1) uma extensão fixa para cada frase, com precisamente o número certo de sílabas, (2) a observância de proeminência silábica (as vogais acentuadas ou sílabas longas devem se igualar com notas enfatizadas correspondentes na música), (3) rima, onde necessário, e (4) vogais com qualidade apropriada para certas notas enfáticas ou muito alongadas¹⁹ (NIDA, 1964, p. 177).

A música fixa a quantidade de sílabas de cada verso, uma vez que o tradutor não poderá modificar a melodia conforme sua tradução. O objetivo da tradução é que “o texto alvo – a mensagem verbal no novo código – é destinada especificamente a ser transmitida simultaneamente com o próprio código não-verbal que acompanhou o texto fonte”²⁰ (LOW, 2005, p. 187).

A tradução terminará, portanto, com o mesmo número de sílabas do original, com raras exceções. A essa nova dificuldade, somam-se todas as obrigações da tradução poética, gerando uma série de necessidades que justificam as diversas prescrições encontradas pelos tradutores de músicas. Andrew Kelly (1993), por exemplo, estende as recomendações de Nida (1964), listando sete regras mais específicas:

1. Respeitar os ritmos
2. Achar e respeitar o significado
3. Respeitar o estilo
4. Respeitar as rimas
5. Respeitar o som
6. Respeitar sua escolha de ouvintes desejados
7. Respeitar o original²¹ (KELLY, 1993, p. 92)

¹⁹ Under such circumstances the translator must concern himself with a number of severe restrictions: (1) a fixed length for each phrase, with precisely the right number of syllables, (2) the observance of syllabic prominence (the accented vowels or long syllables must match correspondingly emphasized notes in the music), (3) rhyme, where required, and (4) vowels with appropriate quality for certain emphatic or greatly lengthened notes.

²⁰ [...] the TT — the verbal message in the new code — is intended specifically to be transmitted simultaneously with the very same non-verbal code that accompanied the ST.

²¹ 1. Respect the rhythms

2. Find and respect the meaning

3. Respect the style

4. Respect the rhymes

5. Respect the sound

Apesar de existirem convergências entre as instruções dadas por diversos autores, percebe-se que nem todos os conselhos podem ser seguidos à risca. Peter Low, por exemplo, cita Richard Dyer-Bennet, que defende enfaticamente a estrutura de rimas, mesmo em detrimento do sentido do texto original.

- (1) O texto alvo deve ser cantável – de outra forma, quaisquer outras virtudes que ele tenha são sem significado;
- (2) O texto alvo deve soar como se a música tivesse sido montada para ele, mesmo ela tendo sido, na verdade, composta para se encaixar no texto fonte;
- (3) O esquema de rimas da poesia original deve ser mantido porque ele dá forma às frases;
- (4) Liberdades devem ser tomadas com o sentido original quando os primeiros três requerimentos não puderem, de outra forma, ser mantidos²² (LOW, 2005, p. 190).

Os primeiros dois conselhos condizem com outros apresentados anteriormente, mas a adesão estrita ao esquema de rimas pode gerar excessivas limitações à tradução. As mudanças feitas ao sentido original para garantir os três primeiros itens colocam em segundo plano um elemento que outros teóricos consideram de enorme importância.

Possivelmente, o autor com a abordagem mais abrangente para a tradução de canções é Peter Low (2005) com sua *Pentathlon Approach* [“Abordagem do Pentatlo”]. Segundo ele, o tradutor musical deve ver seu trabalho como o de um pentatleta, ou seja: há cinco esportes a serem realizados e o objetivo é a maior pontuação possível como um todo e não em cada atividade individual. O tradutor deve, igualmente, buscar o equilíbrio nas cinco características de sua tradução.

Essas cinco características são: *singability* (a possibilidade de que a música seja cantada), sentido, naturalidade, ritmo e rima. Não existe hierarquia entre esses critérios, já que a harmonia entres todos é o ideal (LOW, 2005).

A possibilidade de a música ser cantada significa que a canção “deve funcionar efetivamente como um texto oral declamado na velocidade de uma performance – enquanto com um texto escrito o leitor tem a chance de pausar, refletir ou mesmo reler”²³ (LOW, 2005, p. 192).

-
6. Respect your choice of intended listeners
 7. Respect the original

²² (1) The TT must be singable — otherwise any other virtues it has are meaningless;
 (2) The TT must sound as if the music had been fitted to it, even though it was actually composed to fit the source text;
 (3) The rhyme-scheme of the original poetry must be kept because it gives shape to the phrases;
 (4) Liberties must be taken with the original meaning when the first three requirement cannot otherwise be met.

²³ It must function effectively as an oral text delivered at performance speed — whereas with a

A definição de sentido é mais abrangente do que o aspecto denotativo ao se traduzir a música devido à necessidade de preservar a mesma quantidade de acentos (LOW, 2005).

Assim, uma palavra específica pode ser substituída por um quase-sinônimo, um termo estreito por um termo amplo, uma metáfora particular por uma diferente que funciona similarmente no contexto. Esse alongamento do sentido pode parecer um anátema para tradutores ortodoxos; mas mesmo eles devem admitir que o trabalho deles inclui, naturalmente, a alteração de contagens de sílabas – o que é inconsequente na maioria das circunstâncias. Em um gênero onde a contagem de sílabas é importante, a necessidade de alongar o sentido surge também naturalmente²⁴ (LOW, 2005, p. 194).

Essa definição mais ampla de sentido possibilita que tal aspecto tão primordial e elusivo seja mantido, o que deve ocorrer como sinal de respeito ao autor do texto original e para que a tradução faça jus a seu nome. Uma suposta tradução que modifica o sentido por completo “não é tradução, porque nada do significado verbal original é transmitido”²⁵ (LOW, 2005, p. 194).

Todos os verdadeiros tradutores de canções reconhecem um dever para com o autor do texto fonte. Eles devem equilibrá-lo com outros deveres que podem entrar em conflito (com o cantor, o compositor e a audiência), mas não podem abandoná-lo por completo²⁶ (LOW, 2005, p. 195)

O critério da “naturalidade” diz respeito ao “dever do tradutor para com a audiência – os receptores da mensagem músico-verbal”²⁷ (LOW, 2005, p. 195). Ao ler um livro, o leitor pode aproveitar seu tempo como quiser, lendo devagar, fazendo pausas e relendo, por exemplo. O público teatral não tem essas liberdades. Por conta disso, o texto musical deve, na maioria das vezes, soar natural, de recepção instantânea.

Traduções que utilizam ordens estranhas de palavras, vocabulários incomuns ou desvios de normas gramaticais acabam perdendo a naturalidade para o público; a menos, é claro, que tais peculiaridades estejam presentes no original (LOW, 2005).

Um texto-canção deve comunicar efetivamente no primeiro encontro. Isso coloca um alto valor na naturalidade da língua, porque artificialidade exige da audiência esforço

written text the reader has a chance to pause, reflect or even re-read.

²⁴ Thus a precise word may be replaced by a near-synonym, a narrow term by a superordinate term, a particular metaphor by a different one which functions similarly in the context. This stretching of sense may seem anathema to some orthodox translators; yet even they must admit that their work entails, quite naturally, the altering of syllable-counts — which is inconsequential in most circumstances. In a genre where syllable-count is important, the need to stretch sense arises just as naturally.

²⁵ [...] it is not translating, because none of the original verbal meaning is transmitted.

²⁶ All true song-translators acknowledge a duty towards the author of the ST. They must balance this against other duties which may conflict (to the singer, the composer, and the audience), but cannot abandon it altogether.

²⁷ [...] the translator’s duty to the audience — the receivers of the musico-verbal message.

de processamento adicional e supérfluo. Não vale a pena fazer o texto alvo a menos que ele possa ser entendido enquanto a canção é cantada²⁸ (LOW, 2005, p. 195-196).

A falta de naturalidade é responsável por diversas falhas na tradução de canções para a língua portuguesa. Exemplos claros podem ser encontrados em dublagens de músicas de filmes da Disney. Em *As Aventuras de Peter Pan* (Peter Pan, 1953), a famosa canção “You can fly! You can fly!” teve o refrão vertido para o incomum “A voar! A voar!”, com o objetivo de posicionar uma sílaba tônica na última nota, mas resultando em uma oração artificial e distrativa. De forma semelhante, o filme *Mulan* (Mulan, 1998) teve um verso importante e repetido, “Be a man”, traduzido como “Homem ser”.

“Em uma canção, a música tem seu próprio ritmo, claramente anotado, que determina o ritmo no qual o texto-alvo será performado. O dever do tradutor para com o compositor requer um alto grau de respeito a esse ritmo preexistente”²⁹ (LOW, 2005, p. 196). Com “respeito”, Low utiliza a palavra de forma literal, já que o teórico diz que cada um dos cinco critérios, com exceção da rima, deve ser mantido como sinal de respeito a uma pessoa, sendo o ritmo direcionado ao compositor³⁰. Os versos da tradução, portanto, deverão se limitar ao espaço concedido pela composição original, que se aproximará.

O espaço concedido aos novos versos, no entanto, não pode ser medido simplesmente através da contagem poética. “Ritmo em canções não é o mesmo que métrica em escansão poética tradicional”³¹ (LOW, 2005, p. 197).

O que se busca não é uma réplica da forma métrica do poema do texto-fonte, mas um par para a música existente. Por essas razões, um tradutor de canção deve prestar atenção à duração das vogais [...] sem ignorar o papel das consoantes também. Em alguns casos, deve-se também levar em conta as pausas. Por exemplo, um verso que, no papel, era contínuo pode, na música, conter uma pausa significativa – o tradutor deve evitar posicionar essa lacuna no meio de uma palavra³² (LOW, 2005, p. 198).

²⁸ A song-text must communicate effectively on first encounter. This places a premium on naturalness of language, because unnaturalness demands from the audience additional and superfluous processing effort. The TT is not worth making unless it can be understood while the song is sung.

²⁹ In a song, the music has its particular rhythm, clearly notated, which determines the rhythm in which the ST will be performed. The translator’s duty to the composer requires a high degree of respect for this pre-existing rhythm.

³⁰ “Singability” é em respeito ao cantor; “sentido”, ao letrista; e “naturalidade”, ao público (LOW, 2005).

³¹ Rhythm in songs is not the same as metre in traditional poetic scansion.

³² What one seeks is not a replication of the SL poem’s metrical form, it is a match for the existing music. For these reasons, a song-translator must pay attention to the length of vowels [...] without ignoring the role of consonants either. In some cases one must also take account of rests. For example, a line which on paper was unbroken may in music contain a significant rest — the translator must avoid placing this gap in the middle of a word.

A preservação do ritmo dita a tradução musical, mas existem casos em que o tradutor que encontra um verso “insolúvelmente, inaceitavelmente desajeitado, pode escolher adicionar uma sílaba ou subtrair uma”³³ (LOW, 2005, p. 197). Isso deve ser feito apenas como última opção e em locais onde o acréscimo ou encurtamento fique imperceptível.

Dos cinco critérios listados, a rima é descrita por Low (2005) como o mais valorizado por muitos tradutores. No entanto, entendemos que deva ser buscado o equilíbrio entre os cinco critérios acima mencionados.

Quando a rima está presente no texto fonte, alguns tradutores simplesmente arranjam-se sem ela – e, em casos em que a rima pode ser perdida sem perda significativa, eles estarão bastante certos. Em outros casos, no entanto, abandonar a rima é marcar um zero em uma parte significativa da tabela³⁴ (LOW, 2005, p. 198).

Low (2005) parece dizer que a decisão final irá depender prioritariamente da análise do tradutor, que deverá julgar quais são os elementos primordiais de cada canção traduzida, o que coincide com as recomendações de Britto (2006) para a tradução poética. É possível que, em um caso, a rima receba grande destaque, mas seja discreta em outro. A tradução deverá valorizar os aspectos principais, mas nunca ignorar os restantes.

Não considere *a priori* que qualquer característica individual do texto-fonte é sacrossanta e deve ser mantida perfeitamente. Considerar qualquer coisa sacrossanta *a priori* (seja rima, metáfora, sílabas ou o que for) é aceitar uma restrição rígida que pode levar a grandes perdas em outra parte. Tolerando alguns deslizes – algumas pequenas margens de flexibilidade em vários âmbitos – pode-se mais facilmente evitar sérias perdas de tradução em qualquer âmbito individual. Um tradutor trabalhando com esse princípio tenta marcar muitos pontos no efeito geral do texto, sem insistir em uma excelência inalcançável em qualquer critério individual³⁵ (LOW, 2005, p. 210).

Devido às regras propostas e uma abordagem aparentemente centrada mais no resultado do que no processo, as recomendações de escritores como Low e Franzon, apesar de úteis, parecem sugerir que é possível pensar a tradução musical como algo matemático, de resultados positivos garantidos. No entanto, apesar do teor prático dos conselhos de tais autores, eles não se distanciam por completo dos apresentados por teóricos da tradução.

³³ [...] is insolubly, unacceptably clumsy, may choose to add a syllable or subtract one.

³⁴ When rhyme is present in the ST, some translators simply do without it — and in cases where the rhyme can be lost without significant cost, they will be quite right. In other cases, however, to abandon all rhyme is to score a zero on a significant part of the scorecard.

³⁵ Do not consider *a priori* that any one feature of the ST is sacrosanct and must be perfectly retained. To consider anything sacrosanct *a priori* (whether rhyme, metaphor, syllabicity or whatever) is to accept a rigid constraint which may lead to great losses elsewhere. By tolerating some slippage — some small margins of flexibility in several areas — one can more easily avoid serious translation loss in any single area. A translator working by this principle attempts to score highly in the overall effect of the text, without insisting on unbeatable excellence on any single criterion.

Identificar quais elementos são primordiais em cada canção é apenas a primeira dificuldade enfrentada pelo tradutor. Paulo Henriques Britto (2006) descreve como esse é sempre o primeiro passo na tradução de poesia.

É necessário antes de mais nada fazer uma avaliação dos diferentes recursos formais em jogo e de sua inter-relação com os aspectos semânticos. Como é impossível recriar num outro idioma de modo exaustivo todas as características de forma e significado de um poema, essa análise detalhada servirá para que se possa determinar quais elementos devem ser reproduzidos da maneira mais fiel possível, por serem os mais importantes. Naturalmente, nem mesmo essa meta mais modesta será atingida por completo, mas se for possível recriar na tradução ao menos uma parte considerável dos elementos julgados de importância central, podemos nos dar por satisfeitos. Em tradução, temos sempre de nos contentar em atingir apenas em parte a meta almejada (BRITTO, 2006, p. 64).

Manter esses elementos é um desafio ainda maior que requer preparo e estratégias. Já que as línguas não apresentam os mesmos sistemas fonético-fonológico, morfológico e sintático, será necessário que o tradutor tome certas liberdades para que o texto alvo se aproxime da fonte.

Discorrendo sobre a poesia, Roman Jakobson (1959) diz que se trata de um tipo de texto dominado pela inventividade no uso da língua, com ênfase dada a semelhanças e contrastes. “O trocadilho, ou, para usar um termo mais erudito, e talvez mais preciso — paronomásia, reina sobre a arte poética e, seja seu reino absoluto ou limitado, poesia é, por definição, intraduzível. Apenas transposição criativa é possível”³⁶ (JAKOBSON, 1959, p. 118).

Jakobson (1959), infelizmente, não se aprofunda no termo “transposição criativa”, a suposta única opção da tradução poética, mas a ideia é retomada por outros teóricos, como José Paulo Paes (1990), que acredita que o termo se refere à necessidade do tradutor de poesia de tomar certa liberdade e “recriar” o texto utilizando aproximações possíveis, mas não absolutas. O teórico brasileiro diz que

o tradutor não trabalha no plano da ortonímia e sim no da sinonímia, visa menos à nomeação absoluta que à nomeação aproximativa, pelo que o seu estatuto é, não de criador, mas de recriador. E recriação, ou, mais precisamente, “transposição criativa”, é a fórmula a que o linguista Roman Jakobson recorre para explicar o paradoxo da versão poética (PAES, 1990, p. 36).

De forma semelhante, Haroldo de Campos compara a “transposição criativa” à palavra *Umdichtung*, por vezes traduzida como “recriação”, ou “transpoetização”, e citada por Walter Benjamin. O pensador alemão utiliza essa palavra ao descrever o ato que dá título a seu texto “A tarefa do tradutor”. “Redimir na própria a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua

³⁶ The pun, or to use a more erudite, and perhaps more precise term — paronomasia, reigns over poetic art, and whether its rule is absolute or limited, poetry by definition is untranslatable. Only creative transposition is possible

do cativo da obra por meio da recriação – essa é tarefa do tradutor” (BENJAMIN, [1923] 2008, p. 79).

Haroldo de Campos pondera sobre o que Jakobson (1959) quer dizer com “transposição criativa” e como ela se relaciona com a dificuldade apresentada pela tradução de um texto poético, assunto abordado em seu ensaio “Da tradução como criação e como crítica” (1962).

Eu reencontrava, portanto, numa outra articulação dialética, aquele mesmo problema que me servira de ponto de partida no ensaio de 1962: o dogma da intraduzibilidade da poesia. E via, reciprocamente, engendrar-se um corolário semelhante ao que eu havia extraído. A asserção da possibilidade mesma dessa (paradoxal) operação tradutora, desde que entendida como “transposição criativa”: ou seja, nos meus termos, como “re-criação”, como “trans-criação” (CAMPOS, 2011, p. 21).

Campos (2011) parece acreditar que o tradutor busca verter uma série de códigos aprisionados em uma língua em uma nova série de códigos na outra língua e, para isso, utiliza a transposição criativa, ou recriação, como método que torna seu objetivo possível.

O tradutor, por assim dizer, “desbabeliza” o *stratum* semiótico das línguas interiorizado nos poemas, procedendo *como se* [...] este intracódigo fosse intencional ou tendencialmente comum ao original e ao texto resultante da tradução; texto que o tradutor constrói paralelamente (paramorficamente) ao original, depois de desconstruí-lo num primeiro momento metalinguístico. A tradução opera, assim, graças a uma deslocação reconfiguradora, a projetada reconvergência das divergências (CAMPOS, 2011, p. 26-27).

Diferentemente dos teóricos brasileiros da tradução, o tradutor musical Johan Franzon (2005) apresenta uma interpretação particular da “transposição criativa” de Jakobson (1959) ao falar sobre a tradução de canções.

Outra designação adequada [para a transposição criativa] seria uma **adaptação**, já que a letra alvo deve ser adaptada para a linha musical. A palavra, no entanto, sugere que “tradução por si só” é um método alternativo e que uma distinção entre elas pode ser traçada. Na tradução de canções, adaptação pode acabar sendo a única escolha possível³⁷ (FRANZON, 2005, p. 264-265, grifos do autor).

Em suas análises, Franzon (2005) deixa claro que adaptação é uma técnica como qualquer outra utilizada por tradutores para atingir seus objetivos. No entanto, a diferença entre “tradução” e “adaptação” poderia render dezenas de páginas, porque, por mais diferentes que sejam os objetos designados pelas palavras, a fronteira entre as duas é tênue.

Nas palavras de Georges L. Bastin (1998), na *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, “adaptação pode ser entendida como um grupo de intervenções translativas que resultam em

³⁷ Another suitable designation would be an **adaptation**, since the target lyrics must be adapted to the musical line. That word, however, implies that “translation proper” is an alternative method and that a distinction between them can be drawn. In song translation, adaptation may well be the only possible choice.

um texto que não é, geralmente, aceito como uma tradução, mas é, ainda assim, reconhecido como representação de um texto fonte”³⁸ (BASTIN, 1998, p. 3).

A definição ainda não é clara; então, Bastin tenta diferenciar o termo da “tradução” em si ao dizer que “tradução – ou o que é tradicionalmente entendido pelo termo tradução – fica, basicamente, no nível do significado: adaptação busca transmitir o propósito do texto fonte”³⁹ (BASTIN, 1998, p. 3).

Mesmo utilizando o termo “adaptação” com frequência, Franzon (2005) impede que a palavra se confunda com tradução. O autor consegue fazê-lo especificando duas funções necessárias da tradução que impedem que ela perca sua relação com o conteúdo e estilo do original. Designa-as como fidelidade e formatação.

Como existe uma relação com o texto fonte, mas também existem limitações na apresentação alvo, acho que os conceitos de **fidelidade** e **formatação** são úteis. Fidelidade (de algum tipo) é o que distingue uma canção traduzida de letras totalmente novas ao som de música velha. Formatação é o que pode transformar uma tradução lírica inútil (literal) em uma que é cantável e apresentável⁴⁰ (FRANZON, 2005, p. 266, grifos do autor).

A assim chamada formatação assemelha-se aos aspectos técnicos que transformam o texto musical em algo que pode ser cantado. A preservação da formatação é de suma importância, mas diz respeito apenas ao aspecto que seria denominado por Low (2005) como *singability*. Parece ser a fidelidade que carrega o sentido que envolve rimas, ritmo etc.

O caráter genérico do termo fidelidade cobre o fato de que a recriação das qualidades do texto fonte – de rima, sons de vogal, semântica, estilística, ou conteúdo narrativo, ou um pouco de cada – é necessariamente seletiva. Em minha visão, formatação representaria o modelo funcional de um texto para uma situação de apresentação que envolve elementos não-verbais. Ao formatar, a forma e estilo do veículo de mensagem exerce forte influência no arranjo, mas a escolha de material verbal também exerce. Todos os textos devem, de alguma forma, ser formatados para serem apresentados, mas, na área da tradução de áudio ou multimídia, tais preocupações são primárias⁴¹ (FRANZON, 2005, p. 266).

³⁸ Adaptation may be understood as a set of translative interventions which result in a text that is not generally accepted as a translation but is nevertheless recognized as representing a source text.

³⁹ We could say that translation – or what is traditionally understood by the term translation – stays basically at the level of meaning: adaptation seeks to transmit the purpose of the source text

⁴⁰ As there is a source text relation but also constraints on the target presentation, I find the concepts of **fidelity** and **format** helpful. Fidelity (of some kind) is what distinguishes a translated song from all-new lyrics to old music. Formatting is what may transform a useless (literal) lyric translation into a singable and performable one.

⁴¹ The generality of the term fidelity covers the fact that the recreation of source text qualities – of rhymes, vowel sounds, semantic, stylistic, or narrative content, or a little bit of each – is necessarily a selective task. In my view, formatting would stand for the functional design of a text for a presentational situation that involves non-verbal elements. In formatting, the shape and style of the message vehicle exerts strong influence on the arrangement, but also the choice of verbal material. All texts must be somehow formatted to be presented, but in the area of audio- or multimedial translation such concerns are primary.

A fidelidade, segundo Franzon (2005), parece dizer respeito aos aspectos formais do texto fonte, como rimas e aliterações, somados ao conteúdo narrativo. O termo, portanto, é mais abrangente do que a “formatação”, que o autor explica como apenas a possibilidade de que o texto seja apresentado, no caso do libreto, acompanhado de música. A crença de Franzon de que a fidelidade é seletiva condiz com as proposições de Britto (2012) sobre o mesmo termo.

A fidelidade absoluta é uma meta perfeitamente válida, ainda que saibamos muitos bem que, como todos os absolutos, ela jamais pode ser atingida. O tradutor responsável é aquele que, como os recursos de que dispõe e com as limitações a que não pode escapar, produz um texto que corresponda de modo razoável ao texto original (BRITTO, 2012, p. 37).

Britto (2012) acredita que uma fidelidade completa a todos os elementos do original serve unicamente como guia do tradutor, que jamais poderá alcançá-la.

1.3 Tradução musical no teatro

Ao se falar especificamente sobre a tradução do teatro musical, novas dificuldades se apresentam, uma vez que todas as obrigações do tradutor do texto teatral são acrescentadas à música. Johan Franzon faz seis perguntas que devem servir de guia para a tradução do libreto:

Sobre a coerência do texto com a apresentação teatral:

1. Como a situação ou pessoa se apresenta na canção? (Ela é similar ao texto fonte?)
2. A canção convida, sugere ou exige interação encenada?
3. Qual situação dramática é referida, contando qual história?

Sobre a coerência do texto com a informação musical:

4. O texto torna a música significativa (em termos de expressão, arranjo, conotação musicais)?
5. O texto se encaixa retoricamente na música (em termos de progressão harmônica, estrutura estrófica, foco em certas palavras e frases)?
6. As frases se encaixam na música segundo a prosódia (em termos de entonação, ênfase, qualidade da vogal)?⁴² (FRAZON, 2005, p. 293)

⁴² On the coherence of the text with the theatrical presentation:

1. How does the situation or person present itself in the song? (Is it similar enough to the ST?)
2. Does the song invite, suggest or demand staged interaction?
3. What dramatic information is referred to, telling what story?

On the coherence of the text with the musical information:

4. Does the text make the music meaningful (in terms of musical expression, arrangement, connotation)?
5. Does the text rhetorically suit the music (in terms of harmonic progression, strophic structure, focus on certain words and phrases)?
6. Do the phrases prosodically fit the music (in terms of intonation, stress, vowel quality)?

Observando as perguntas apontadas por Franzon (2005), percebe-se que três novos elementos exercerão influência na tradução do teatro musical. As últimas três perguntas dizem respeito à relação entre as palavras e a melodia, como já foi apontado anteriormente por diversos autores, mas as primeiras três perguntas demonstram que o tradutor deve pensar no personagem, na encenação e na narrativa, que são elementos que não foram mencionados por Nida (1964) ou Low (2005), uma vez que esses teóricos não discutem especificamente a tradução do teatro musical, mas de canções em geral.

Mark Herman e Ronnie Apter analisam o processo de tradução de óperas, que são descritas por eles, para simplificar nomenclaturas, como “qualquer obra dramática que é cantada por inteiro ou em parte, não importa se é chamada de ópera, opereta, musical, ou mesmo uma peça com música incidental⁴³” (APTER; HERMAN, 1991, p. 100). Segundo eles, a função do tradutor é:

traduza o libreto para preservar o drama, a poesia, e a música do original. Mas todos os três dependem da relação complexa entre palavras e notas. As palavras são parte da música; o drama resulta de ambos. Se um tradutor erroneamente tenta sacrificar as palavras pela música ou a música pelas palavras, o resultado será o tipo de desastre que comumente é escutado nas casas de ópera contemporâneas⁴⁴ (APTER; HERMAN, 1991, p. 100).

Herman e Apter são veteranos da tradução de ópera, tendo experiência com obras do italiano, alemão, francês, russo, tcheco e latim. No livro *Translating for singing: the theory, art and craft of translating lyrics* (2016), a dupla apresenta numerosos exemplos de seus trabalhos e explicações de suas estratégias. O enredo e as características dos personagens sempre recebem grande importância, porque, como cada música é apenas uma parte do todo que é a narrativa musical, certos detalhes precisam, em tese, ser mantidos a todo custo. Os autores comentam que os deveres da tradução musical

incluem a necessidade de, às vezes, posicionar uma palavra ou ideia em notas musicais específicas e, especialmente para uma obra dramática como uma ópera, a necessidade de preservar tanto detalhes do enredo quanto a maneira que personagens individuais falam⁴⁵ (APTER; HERMAN, 2016, p. 17).

⁴³ For the purposes of this article, "opera" means any dramatic work which is sung in whole or in part, whether it is called an opera, operetta, musical, or even a play with incidental songs.

⁴⁴ translate the libretto so as to preserve the drama, poetry, and music of the original. But all three depend on the complex interplay of words and notes. The words are part of the music; the drama results from them both. If a translator mistakenly tries to sacrifice the words to the music or the music to the words, the result will be the sort of disaster all too commonly heard in contemporary opera houses.

⁴⁵ [...] include the need to sometimes place a word or idea on specific musical notes and, especially for an extended dramatic work such as an opera, the need to preserve both plot details and the way individual characters speak.

Um exemplo pertinente pode ser encontrado na tradução desses dois teóricos de *Die Entführung aus dem Serail*, de Mozart, com libreto de Christoph Friedrich Bretzner.

Em *Rapto*, Mozart apresenta a protagonista Konstanze com uma ária do Ato I na qual ela canta a linha *Kummer ruht in meinem Schoß*. O significado literal dessa linha pode ser aproximado no português como “dor/tristeza descansa/repousa em meu colo/regação/seio.” As palavras clichê comuns *Herz* (“coração”) e *Brust* (“peito”) são evitadas. Konstanze está lamentando para seu interior físico, e a tristeza é *real*⁴⁶ (APTER; HERMAN, 1991, p. 116).

Atenção especial é dada à escolha de palavras da personagem, já que se trata de um aspecto importante, que a torna singular. O tradutor, portanto, não poderia verter cada palavra sem considerar o efeito único que elas têm e que informação elas dão sobre a personagem.

Adicionada à escolha de palavras da protagonista está a música, que, segundo os tradutores, também representa parte de sua personalidade. Mais especificamente, o que é colocado em destaque é o que os tradutores chamam de a “autoabsorção” de Konstanze.

Para indicar essa autoabsorção, Mozart, após colocar a linha em uma maneira relativamente não ornamentada para que *a audiência possa entender cada palavra*, repete a linha com uma alta coloratura excessivamente florida. E a palavra ornamentada sempre é *meinem* (“meu”). É claro que, como muitos críticos apontaram, a vogal *ah*, a primeira parte do ditongo *-ei-* em *meinem* é especialmente boa para *glissandi*. A coloratura florida também satisfaz a exigência da soprano principal por uma obra para se exibir⁴⁷ (APTER; HERMAN, 1991, p. 116).

A escolha pouco óbvia das palavras de Konstanze é condizente, portanto, com a música ostentosa de Mozart. O verso é tão ornamentado quanto a melodia e ambos se unem para caracterizar a protagonista. O tradutor tentará manter o vocabulário incomum, escrever um verso de fácil entendimento e respeitar o ritmo bem marcado do compositor. Caso possível, também seria ideal manter a rima entre *Schoß* e uma palavra cantada anteriormente (APTER; HERMAN, 1991).

⁴⁶ In *Abduction*, Mozart introduces the female protagonist Konstanze with an Act I aria in which she sings the line *Kummer ruht in meinem Schoß*. The literal meaning of this line may be approximated in English as “Grief/sorrow/sadness rests/pauses/stands still in my lap/womb/bosom.” The common cliché words *Herz* (“heart”) and *Brust* (“breast”) are avoided. Konstanze is weeping to her physical core, and the sadness is *real*.

⁴⁷ To indicate this self-absorption, Mozart, after setting the line in a relatively undecorated way so that *the audience can understand every word*, repeats the line with excessively florid high coloratura. And the decorated word is always *meinem* (“my”). Of course, as many critics have pointed out, the *ah* vowel, the first part of the *-ei-* diphthong in *meinem*, is an especially good one for musical runs. Also, the florid coloratura satisfied the lead soprano's demand for a showoff piece.

Herman e Apter conseguiram realizar todas essas tarefas com o verso “*Grief is all that I embrace*, com o *I* inglês substituindo o *mei-* alemão e *embrace* fazendo rima externa com *days*, que está na posição do *Los* alemão”⁴⁸ (APTER; HERMAN, 1991, p. 117).

Analisar o exemplo de um único verso traduzido por Herman e Apter serve para demonstrar o aglomerado de dificuldades que se encontra na tradução do teatro musical e da ópera. Em frente a tantos desafios, é compreensível por que os especialistas listam tantas técnicas e abordagens específicas.

Após examinar diversos tradutores das canções de Georges Brassens, Peter Low (2005) observa que os autores utilizam diferentes técnicas para conseguir realizar seu trabalho.

Por causa das restrições impostas pela música preexistente, tais tradutores de canções recorrem a numerosos métodos em uma tentativa de superar as dificuldades que encontram. Esses incluem não apenas coisas como paráfrase, transposição e modulação – que são métodos razoavelmente básicos –, mas também dispositivos mais robustos e assertivos. Aqui estão alguns mencionados por vários tradutores de Brassens: substituição de metáforas, compensação, calque, omissão, explicitação, adaptação cultural, generalização, equivalência estilística, a supressão de versos difíceis, o uso de palavras adicionadas para resolver problemas rítmicos e a substituição de rima por assonância. Os melhores tradutores de canção usam uma caixa de ferramentas somada a uma “caixa de truques”!⁴⁹ (LOW, 2005, p. 189).

Os onze métodos listados por Low parecem recomendações úteis para o tradutor musical e serão, em sua maioria, utilizados durante a tradução de *Hamilton*, acompanhados eventualmente de questionamentos relacionados a posições defendidas por teóricos dos Estudos da Tradução. A “caixa de truques”, mencionada de passagem, não é especificada, mas os numerosos conselhos de tantos autores talvez possam ser vistos como mecanismos tais.

⁴⁸ *Grief is all that I embrace*, with English *I* replacing German *mei-* and *embrace* off-rhyming to *days* which stands in the position of German *Los*.

⁴⁹ Because of the constraints imposed by the pre-existing music, such song translators resort to numerous methods in an attempt to overcome the difficulties they encounter. These include not only things like paraphrase, transposition and modulation — which are fairly standard methods — but also more robust and assertive devices. Here are some mentioned by various translators of Brassens: replacement metaphors, compensation in place, calque, omission, explicitation, cultural adaptation, superordinates, stylistic equivalence, the suppression of difficult verses, the use of added words to solve rhythmical problems and the replacement of rhyme with assonance. The best song-translators use a toolbox plus a “box of tricks”!

1.4 Compensação

Um dos métodos mencionados por Low (2005) é a compensação, termo de sentido amplo no qual alguns dos outros métodos podem se encaixar. Haroldo de Campos também se refere a um fenômeno de compensação nos seguintes termos:

um efeito perdido aqui, pode ser ganho acolá, explorando-se as latências e possibilidades da língua do tradutor, que deve ser exposta ao impulso violento da língua estranha (como gosta de salientar Walter Benjamin, citando Rudolf Pannwitz), ao invés de ser timoratamente preservada desse abalo transgressor (CAMPOS, 1988, p. 138).

Segundo José Paulo Paes, a compensação “é a estratégia básica da tradução de poesia” (PAES, 1990, p. 24). O autor defende e exemplifica como essa técnica permite que características formais de maior dificuldade possam ser transferidas para o texto alvo de uma nova forma.

Embora difiram entre si os valores absolutos dos elementos simetricamente correspondentes numa e noutra equação, eles têm o mesmo valor relativo. É esse valor relativo que faz deles operadores poéticos, para além do seu valor absoluto de ocorrências verbais. Vejamos um exemplo simples: no poema “Early astir”, de Herbert Read, ocorre o verso “The river runs its strength from the misty valleys”, traduzido em português por Marcos Antônio Siscar como “O rio corria seu vigor vindo de vales de névoa”. A aliteração dos rr iniciais de “river” e “run” não se preservou na tradução, mas foi compensada pela aliteração dos vv em “vigor”, “vindo”, “vales”. Além disso, uma aliteração de través entre o r inicial de “rio” e os rr medianos de “corria” parece convidar-nos a desentranhar desta última palavra o componente “-ria”, cujo nexos sonoro com “rio” salta ao ouvido, de par com a semelhança de significados: ria é o braço navegável de um rio. Houve pois, aqui, uma diferença de valor absoluto aliteração de vv em lugar de aliteração de rr, — mas o valor relativo da aliteração como operador poético dentro do verso se manteve. Tendo em vista, ainda, o liame trocadilhesco entre “rio” e “-ria”, poder-se-ia até falar em sobrecompensação, fenômeno de ocorrência não muito rara na técnica tradutória (PAES, 1990, p. 39).

A compensação oferece a liberdade de que certas qualidades do texto fonte que o tradutor consideraria intraduzíveis possam ser substituídas em outra parte do texto alvo por outras qualidades mais apropriadas à língua alvo. Sandor Hervey e Ian Higgins (1992) definem “compensação” da seguinte forma:

onde qualquer tradução convencional (seja literal ou não) implicaria uma perda tradutória inaceitável, essa perda é reduzida pela introdução livremente escolhida de uma menos inaceitável, de tal forma que efeitos importantes do texto fonte são vertidos aproximadamente no texto alvo por meios diferentes daqueles usados no texto fonte. Em outras palavras, um tipo de perda de tradução é atenuado pela introdução deliberada de outra⁵⁰ (HERVEY; HIGGINS, 1992, p. 43).

⁵⁰ [...] where any conventional translation (whether literal or otherwise) would entail an unacceptable translation loss, this loss is reduced by the freely chosen introduction of a less unacceptable one, such that important ST effects are rendered approximately in the TT by means other than those used in the ST. In other words, one type of translation loss is mitigated by the deliberate introduction of another.

Sendo frequentemente difícil para o tradutor manter todos os elementos importantes da letra original, a ideia de compensação surge como uma maneira de recuperar qualquer valor perdido durante o processo tradutório. Normalmente, os autores que lidam com o assunto se referem especificamente à rima, uma vez que esse é frequentemente um aspecto substituível. Herman e Apter acreditam que a remoção da rima não pode gerar um vazio. “É possível para uma tradução prescindir de um padrão regular de rima ou da rima por completo, apesar de um original com rimas regulares, mas apenas se os tradutores tomarem cuidado para que os padrões de som ainda concordem”⁵¹ (APTER; HERMAN, 1991, 107).

Quando Herman e Apter (1991) dizem que o som deve “concordar”, entende-se que algum elemento musical deve ocupar a brecha deixada pela ausência da rima original. Hervey e Higgins (1992) defendem essa ideia quando a rima impossibilitaria uma tradução natural. Eles dizem que

se um poema é fortemente marcado pela rima, e o tradutor decidir que a rima levaria a uma perda inaceitável na tradução, compensação pode consistir em marcar pesadamente o texto alvo com algo diferente, como ritmo, assonância ou paradas expressivas entre as linhas⁵² (HERVEY; HIGGINS, 1992, p. 48).

Está claro que Hervey e Higgins (1992) consideram que a compensação é uma compensação de perdas. Com a rima, haveria uma perda semântica, ou de naturalidade, por exemplo; então remove-se a rima, gerando uma perda estilística. Esse elemento estilístico perdido pode ser substituído por outro elemento estilístico, o que amenizaria a perda, apesar de não quitar por completo.

É possível uma comparação com a estratégia do pentatlo de Peter Low (2005). A preservação da rima levaria a uma perda na harmonia como um todo, já que o sentido e a naturalidade poderiam ser sacrificados. Sendo assim, o tradutor diminui sua atenção a esse aspecto para aumentá-la em relação a outros que estão ameaçados. Para que a importância dada à rima e ao ritmo não seja igualmente comprometida, novas características musicais são adicionadas.

Além disso, mesmo onde a rima é a opção escolhida, isso não significa que toda rima deva ser perfeita — i.e. fonemas idênticos no fim das linhas. Pode muito bem haver

⁵¹ It is possible for a translation to dispense with a regular pattern of rhyme or off-rhyme altogether, despite a regularly-rhymed original, but only if translators take care that the sound patterns still close.

⁵² [...] if a poem is heavily marked by rhyme, and the translator decides that rhyme would lead to unacceptable translation loss, compensation might consist of heavily marking the TT with something different, such as rhythm, assonance or expressive breaks between lines.

lugares onde a rima imperfeita é uma opção melhor porque gera menor perda semântica⁵³ (LOW, 2005, p. 199).

Auxiliados por sua ampla experiência, Herman e Apter (2016) aprofundam-se na defesa da compensação explicando o que querem dizer com a necessidade de que os padrões do som “concordem”. Eles dizem que o tradutor deve se assegurar de que “os padrões de som se entrelacem de perto o bastante para que conexões sonoras internas superem a falta de rima nos finais musicais das frases”⁵⁴ (APTER; HERMAN, 2016, p. 195).

Os autores apresentam um exemplo do uso da compensação. Em *La traviata*, de Verdi, com libreto de Francesco Maria Piave, há uma passagem claramente rimada com o padrão aabcbc: “Parigi, o cara, noi lasceremo, / la vita uniti trascorreremo, / de’ corsi affanni compenso avrai, / la tua salute rifiorirà. / Sospiro e luce tu mi sarai, / tutto il futuro ne arriderà”.

Herman e Apter (2016) fizeram uma tradução cantável dos seis versos para o inglês assim: “In a cottage, in the country, we will live together, / caring for each other, misery forgotten. / We will leave the crowded city for a quiet garden; / we will be contented in a world of love. / I shall be your breath and you shall be my sunlight, / blooming like a flower into health again”.

Além da adesão a elementos formais, também é pertinente observar a adesão de Herman e Apter ao sentido. A ordem das frases foi quase inteiramente modificada, mas o conteúdo é o mesmo. Nesses versos, Alfredo planeja um futuro otimista com Violetta, que está doente. Ele diz que os dois abandonarão a cidade (Paris), viverão juntos no campo, com as dores do passado esquecidas, Violetta vai se curar e os dois ficarão felizes. Mesmo a versão em inglês tendo uma ordem e estrutura diferentes, cada uma dessas seis ideias é mantida. Até mesmo a comparação da pessoa amada com respiração e luz foi observada.

A dupla explica detalhadamente suas escolhas e como elas compensam a falta de rimas semelhantes ao texto original:

Nossa tradução é ligada sonoramente pelos sons aliterativos de *c* duro de “cottage”, “country”, “caring”, “crowded”, “quiet”, e “contented”, os sons de *g* duro de “together”, “forgotten”, e “garden”, e as alternativas de rima posicionadas irregularmente (“cottage-forgotten”, “together-other”, “forgotten-garden”, “crowded-flower”). As conexões sonoras são reforçadas porque duas das alternativas de rima funcionam como rimas externas. As palavras de um grupo, “forgotten-garden”, na verdade, vêm nos finais de frases verbais e musicais. As palavras de outro, “together-other”, apesar de não estarem no final de frases verbais, estão, no entanto, no final de

⁵³ Besides, even where rhyme is the chosen option, this does not mean that every rhyme must be a perfect rhyme — i.e. identical phonemes at the end of the lines. There may well be places where imperfect rhyme is a better option because it incurs less semantic loss.

⁵⁴ [...] the sound patterns interweave closely enough that internal sonic connections override the lack of rhyme at musical phrase endings.

frases musicais, sinalizadas por Verdi ter posicionado as penúltimas sílabas em notas semínimas relativamente longas⁵⁵ (APTER; HERMAN, 2016, p. 196)

A estrutura da rima original, assim, não foi eliminada, mas substituída por uma nova estrutura cujo valor musical não é inferior. A aliteração substituiu a rima, e a rima imperfeita, a perfeita, assim como Low (2005) havia recomendado.

1.5 Estrangeirização e domesticação

Há outro aspecto a ser discutido teoricamente presente na tradução musical, bem como em toda tradução e diz respeito às diferenças culturais entre o texto fonte e o texto alvo. Esse aspecto convoca as discussões de Lawrence Venuti (2001) acerca de duas estratégias de tradução diferentes, mas não excludentes, que haviam sido descritas por Friedrich Schleiermacher no século XIX.

Em uma palestra de 1813 sobre os métodos diferentes de tradução, Schleiermacher defendeu que “existem apenas dois. Ou o tradutor deixa o autor em paz o máximo possível e leva o leitor a ele; ou ele deixa o leitor em paz o máximo possível e leva o autor a ele” (Lefevere 1977:74). Admitindo (com qualificações como “o máximo possível”) que tradução nunca pode ser completamente adequada para o texto estrangeiro, Schleiermacher permitiu que o tradutor escolhesse entre um método domesticante, uma redução etnocêntrica do texto estrangeiro para os valores culturais da língua alvo, trazendo o autor para casa, e um método estrangeirizante, uma pressão etnodeviante naqueles valores para registrar a diferença linguística e cultural do texto estrangeiro, mandando o leitor para o exterior⁵⁶ (VENUTI, [1995] 2004, p. 19-20).

No entender de Umberto Eco, pode-se resumir a distinção entre as duas formas com a pergunta: “Dada uma tradução de Homero, o tradutor deveria transformar seus leitores em leitores gregos

⁵⁵ Our own translation is sonically tied together by the alliterating hard *c*-sounds of “cottage,” “country,” “caring,” “crowded,” “quiet,” and “contented,” the hard *g*-sounds of “together,” “forgotten,” and “garden,” and the irregularly placed rhyme alternatives (“cottage-forgotten,” “together-other,” “forgotten-garden,” “crowded-flower”). The sonic connections are re-inforced because two of the rhyme alternatives function as end-rhymes. The words of one set, “forgotten-garden,” actually come at the ends of verbal and musical phrases. The words of another, “together-other,” though not at the ends of verbal phrases, are nonetheless at the ends of musical phrases, signaled by Verdi’s setting of the penultimate syllables on relatively long quarter notes.

⁵⁶ In an 1813 lecture on the different methods of translation, Schleiermacher argued that “there are only two. Either the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader towards him; or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author towards him” (Lefevere 1977:74). Admitting (with qualifications like “as much as possible”) that translation can never be completely adequate to the foreign text, Schleiermacher allowed the translator to choose between a domesticating method, an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home, and a foreignizing method, an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad.

da época homérica, ou deveria fazer Homero escrever como se ele estivesse escrevendo hoje na nossa língua?”⁵⁷ (ECO, [2000] 2008, p. 22).

A tradução domesticadora tenta transformar o texto original em algo facilmente identificável e assimilável pelos leitores da nova língua. Essa tradução se conforma aos “valores que atualmente dominam a cultura da língua-alvo, tendo uma abordagem conservadora e abertamente assimilacionista com o texto estrangeiro”⁵⁸ (VENUTI, 2001, p. 240).

Antes de Venuti (2001), Antoine Berman (1985) já discutira tal prática denominando-a “etnocêntrica”. Com “etnocêntrico”, ele se refere àquilo “que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela – o Estrangeiro – como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura” (BERMAN, 1985, p. 39).

As definições de Berman (1985) para práticas tradutórias não coincidem perfeitamente com as de Venuti e Schleiermacher, mas há perceptíveis semelhanças. Berman não se refere diretamente à tradução estrangeirizante, mas descreve algo próximo ao falar sobre a tradução ética. “Ela é, na sua essência, animada pelo *desejo de abrir o Estrangeiro enquanto Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua*” (BERMAN, 1985, p. 97, grifos do autor).

André Lefevere (1992) considerava excludentes essas duas estratégias de tradução, o que levaria um tradutor a seguir inteiramente a opção domesticadora ou a opção estrangeirizante. “As duas estradas são tão completamente separadas que um tradutor deve seguir uma ou outra tão assiduamente quanto possível, e qualquer mistura das duas produziria um resultado altamente indesejado”⁵⁹ (LEFEVERE, 1992, p. 149).

Ao contrário de Lefevere, Paulo Henriques Britto (2010) não acredita que uma tradução terminaria sendo inteiramente domesticadora, ou inteiramente estrangeirizante. Segundo o autor, a maioria das traduções se posiciona em um meio-termo entre os dois.

Na verdade, a própria ideia de que seria possível fazer uma tradução totalmente domesticadora ou totalmente estrangeirizante não pode ser levada a sério. Pois uma tradução totalmente domesticadora seria na verdade algo que não é mais uma tradução: isto é, uma adaptação. A relação entre o original e uma domesticação

⁵⁷ [...] given a translation from Homer, should the translation transform its readers into Greek readers of Homeric times, or should it make Homer write as if he were writing today in our language?

⁵⁸ A translation project may conform to values currently dominating the target-language culture, taking a conservative and openly assimilationist approach to the foreign text [...]

⁵⁹ The two roads are so completely separate that the translator must follow one or the other as assiduously as possible, and any mixture of the two would produce a highly undesirable result, so much so that the fear might arise that author and reader would not meet at all.

completa seria como a que existe entre *Threepenny opera* de John Gay e Pepusch e a *Ópera dos três vinténs* de Brecht e Weill ou a *Ópera do malandro* de Chico Buarque. Por outro lado, é difícil imaginar o que seria uma tradução totalmente estrangeirizante; talvez o que mais se aproxime de tal coisa seja o projeto fictício do Pierre Menard de Borges, de reescrever o *Quixote* em espanhol, conservando o texto original palavra por palavra. Na prática, ao contrário do que afirma Schleiermacher, o que o tradutor faz é situar seu trabalho em algum ponto dessa escala entre a adaptação pura e simples e a reescrita menardiana, ora aproximando-se mais de um extremo, ora mais do outro (BRITTO, 2010, p. 136).

Analisando especificamente traduções de peças teatrais, Patrice Pavis (1992) parece preferir a abordagem domesticadora. Ele diz que não se deve simplesmente “traduzir um texto linguístico para outro; ao invés disso confrontamos e comunicamos culturas heterogêneas e situações de enunciação que são separadas em espaço e tempo”⁶⁰ (PAVIS, 1992, p. 131).

Pavis enfatiza como o texto original não é um objeto único e isolado, mas um produto de uma cultura, história e linguagem específicas. Como a tradução visa trazer esse produto cultural para uma nova cultura, é necessário utilizar estratégias para que ele possa fazê-lo de forma eficiente.

A tradução teatral é um ato hermenêutico: para descobrir o que o texto fonte significa, eu devo bombardeá-lo com perguntas do ponto de vista da língua alvo: posicionado aqui onde estou, na situação final da recepção, e dentro dos limites dessa outra língua, a língua alvo, o que você significa para mim ou para nós?⁶¹ (PAVIS, 1992, p. 133).

Esse questionamento feito ao texto fonte tem o objetivo específico de aproximar a obra o máximo possível do leitor. “Esse ato hermenêutico – interpretando o texto-fonte – consiste em delinear várias linhas principais traduzidas para outra cultura, para puxar o texto estrangeiro até a cultura e língua alvo, para separá-lo de sua fonte e origem”⁶² (PAVIS, 1992, p. 133).

Parte da visão de Pavis (1992) é embasada por sua crença de que o texto teatral não é transmitido pelas palavras escritas, mas pelas vozes e pelos gestos dos atores em cena, o que apenas enfatiza a necessidade do texto de se misturar com a cultura na qual ele se inseriu, que é seu novo âmbito de trabalho.

Tradução é o texto mítico indetectável que tenta levar em consideração o texto-fonte – ao mesmo tempo em que sabe que tal texto traduzido existe apenas com referência ao texto-fonte-a-ser-traduzido. Adicionado a essa perturbadora circularidade está o fato de que a tradução teatral nunca está onde se espera que ela esteja: não em palavras,

⁶⁰ [...] we cannot simply translate a linguistic text into another; rather we confront and communicate heterogeneous cultures and situations of enunciation that are separated in space and time.

⁶¹ The theatre translation is a hermeneutic act: in order to find out what the source text means, I have to bombard it with questions from the target language’s point of view: positioned here where I am, in the final situation of reception, and within the bounds of this other language, the target language, what do you mean to me or to us?

⁶² This hermeneutic act — *interpreting* the source text — consists of delineating several main lines translated into another language, in order to pull the foreign text toward the target culture and language, so as to separate it from its source and origin.

mas em gestos, e no ‘corpo social’, não na letra, mas no espírito de uma cultura, inefável, mas onipresente⁶³ (PAVIS, 1992, p. 150).

Como a meta de Pavis é a apresentação teatral, ele vai além e considera como uma possibilidade do tradutor a remoção de passagens de compreensão muito difícil para a cultura alvo, bem como a adição de rubricas e direções novas a fim de tornar fragmentos do texto mais familiares.

O tradutor-como-dramaturgo deve fornecer ao texto (ou, subsequentemente, à *mise-en-scène*) um conjunto de informação que a audiência original precisa para entender situação e personagem. Quando o comentário é muito longo ou incompreensível, ainda é possível para o dramaturgo/tradutor fazer cortes em sua versão destinada para a audiência alvo, onde possível com o consentimento do diretor, já que este pode encontrar meios teatrais para dar a mesma informação. Esse processo, que pode parecer uma saída fácil ou uma desconsideração, frequentemente funciona melhor do que alusões incompreensíveis que desconcertariam a audiência alvo. Toda tradução – acima de tudo, a tradução teatral, que deve, como costumamos pensar hoje em dia, ser clara e imediatamente entendida pela audiência – é adaptada e moldada para nossa situação presente (PAVIS, 1992, p. 136).

Herman e Apter também tratam dos problemas em torno da tradução domesticadora e estrangeirizante no teatro musical. Logo no princípio de seu livro, a dupla menciona que os tradutores “podem pedir ou não que a audiência confronte elementos de uma cultura estrangeira — ou seja, eles podem estrangeirizar ou domesticar o texto”⁶⁴ (APTER; HERMAN, 2016, p. 1).

Enquanto Pavis (1992) parece acreditar que a tradução teatral deve domesticar o texto original, Herman e Apter demonstram que a estrangeirização também possui vantagens. “Uma tradução estrangeirizante enfatiza os elementos culturais estrangeiros do texto fonte, com ou (mais frequentemente) sem mais explicações, para encorajar a audiência a lutar com ideias não acostumadas”⁶⁵ (APTER; HERMAN, 2016, p. 31-32).

Cada uma das estratégias discutidas por Venuti (1995) possui suas respectivas vantagens e desvantagens. A domesticação, por exemplo, pode produzir um texto de leitura fluida, mas, como o teórico observa, essa foi a escolha predominante nos EUA do século XX, por exemplo, tendo sido praticamente uma imposição no mercado editorial, que via qualquer tradução que chamasse atenção por características estrangeiras como ineficiente.

⁶³ Translation is the undiscoverable mythic text that tries to take account of the source text — all the while knowing that such a translation text exists only with reference to a source-text-to-be-translated. Added to this disturbing circularity is the fact that theatre translation is never where one expects it to be: not in words, but in the gestures, and in the ‘social body,’ not in the letter, but in the spirit of a culture, ineffable but omnipresent.

⁶⁴ They may or may not ask the audience to confront elements of a foreign culture — that is, they may foreignize or domesticate the text

⁶⁵ A foreignizing translation emphasizes the foreign cultural elements of the source text, with or (more often) without further explanation, so as to encourage the intended audience to grapple with unaccustomed ideas.

O léxico crítico do jornalismo literário pós Segunda Guerra Mundial é cheio de tantos termos que indicam a presença ou ausência de um discurso tradutório fluido: “nítido”, “elegante”, “flui”, “graciosamente”, “inexpressivo”. Há até um grupo de neologismos pejorativos feitos para criticar traduções que não têm fluência, mas também usados, mais geralmente, para significar prosa mal escrita: “translate”, “translationese”, “tranlatorese”. Em inglês, tradução fluente é recomendada para uma variedade extremamente ampla de textos estrangeiros – contemporâneos e arcaicos, religiosos e científicos, ficção e não-ficção.⁶⁶ (VENUTI, 1995, p. 3-4).

A tradução estrangeirizante, igualmente, possui seus pontos positivos e negativos. Venuti (1995) demonstra certa preferência por esse método, acreditando que se trata de uma forma de gerar diálogo entre culturas.

Eu quero sugerir que, na medida em que a tradução estrangeirizante busca impedir a violência etnocêntrica da tradução, ela é altamente desejável hoje, uma intervenção cultural estratégica no estado atual de assuntos mundiais, colocada contra as nações hegemônicas de língua inglesa e as trocas culturais desiguais nas quais elas envolvem as outras. A tradução estrangeirizante em inglês pode ser uma forma de resistência contra etnocentrismo e racismo, narcisismo cultural e imperialismo, em interesse das relações democrático-geopolíticas⁶⁷ (VENUTI, 1995, p. 20).

Sem ir tão longe, Herman e Apter explicam como a tradução estrangeirizante pode ser um mecanismo útil na tradução do teatro musical, quando utilizada de forma moderada, por auxiliar o público a experienciar um produto estrangeiro de forma acolhedora.

Uma tradução estrangeirizante bem concebida consegue usualmente superar qualquer relutância por parte da audiência de encontrar algo de estrangeiro. Por outro lado, se dispositivos estrangeirizantes forem aplicados cega e impensadamente, as traduções que resultam são incompreensíveis ou tolas. Quando isso acontece, o leitor ou a audiência pode acreditar que os autores originais ou os tradutores ou ambos não sabem como escrever letras cantáveis.⁶⁸ (APTER; HERMAN, 2016, p. 34).

Discorrendo sobre sua tradução da ópera *La fille de Madame Angot*, de Charles Lecocq, Herman e Apter exemplificam como uma tradução e uma mesma característica da tradução podem ser simultaneamente domesticadoras e estrangeirizantes. Alguns personagens da ópera se comunicam seguindo uma forma de dicção que omite diversas consoantes.

⁶⁶ The critical lexicon of post-World War II literary journalism is filled with so many terms to indicate the presence or absence of a fluent translation discourse: “crisp,” “elegant,” “flows,” “gracefully,” “wooden.” There is even a group of pejorative neologisms designed to criticize translations that lack fluency, but also used, more generally, to signify badly written prose: “translate,” “translationese,” “tranlatorese.” In English, fluent translation is recommended for an extremely wide range of foreign texts — contemporary and archaic, religious and scientific, fiction and nonfiction.

⁶⁷ I want to suggest that insofar as foreignizing translation seeks to restrain the ethnocentric violence of translation, it is highly desirable today, a strategic cultural intervention in the current state of world affairs, pitched against the hegemonic English-language nations and the unequal cultural exchanges in which they engage their global others. Foreignizing translation in English can be a form of resistance against ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism, in the interests of democratic geopolitical relations.

⁶⁸ A well-conceived foreignizing translation can usually overcome any reluctance on the part of the audience to encounter something strange. On the other hand, if foreignizing devices are applied blindly and injudiciously, the resulting translations are incomprehensible or silly. When this happens, the reader or audience may believe that the original authors or the translators or both do not know how to write singable lyrics.

Isso é especialmente verdadeiro para o *r*, e, assim, “*bonjour*”, “*toujour*”, e “*gloire*” são pronunciados como “*bonjou*”, “*toujou*” e “*gloie*”. Essas palavras são diretamente “traduzíveis” para o inglês removendo *r*’s e o *g* final, para gerar, em contexto, “*evenin*”, “*evah*” e “*glowy*”. Dependendo no ponto de vista, tal tradução é estrangeirizante, já que inclui palavras ausentes do inglês comum, ou domesticadora, já que ela traz um aspecto estrangeiro do original para uma forma prontamente compreensível para falantes de inglês. De fato, tal tradução é ambos; frequentemente, traduções não podem ser encaixadas em categorias nítidas⁶⁹ (APTER; HERMAN, 2016, p. 48).

Podemos perceber que a dupla de tradutores oferece ambas as possibilidades e demonstra que não se trata – tal qual Lefevere (1992) propõe – de uma escolha absoluta entre a estrangeirização e a domesticação, já que uma mesma tradução pode oscilar entre ambas e ser construída a partir de nuances entre as duas (APTER; HERMAN, 2016).

1.6 As particularidades da tradução do libreto

Resumindo o que foi discutido até aqui, está claro que o libreto é um gênero literário cuja tradução representa um processo repleto de dificuldades, sendo estas formadas pela aglomeração dos desafios da tradução de poesia e da tradução teatral somados à obrigatoria adesão ao ritmo estabelecido pela música.

Na medida em que ópera é drama e canção é minidrama e/ou poesia acompanhada de música, os problemas vinculados à criação de traduções cantáveis incluem todos aqueles vinculados à tradução de peças faladas e poesia não cantada. No entanto, a presença de música muda a natureza do drama e da poesia. A ação deve ser comprimida e os momentos meditativos aumentados. A poesia deve ter ritmos e sons que podem ser estabelecidos e cantados musicalmente. Além disso, uma vez que o libreto é estabelecido pela música, essa música é considerada largamente imutável. Mas a música foi composta para se encaixar na prosódia da língua fonte. Não obstante, o texto traduzido, apesar de sua prosódia inescapavelmente diferente, deve ser tanto compreensível pela audiência alvo quando cantado quanto facilmente cantável por artistas⁷⁰ (APTER; HERMAN, 2016, p. 16).

⁶⁹ This is especially true for *r*, and so “*bonjour*,” “*toujour*,” and “*gloire*” are pronounced “*bonjou*,” “*toujou*,” and “*gloie*.” These words are directly “translatable” into English by dropping *r*’s and a final *g*, to yield, in context, “*evenin*,” “*evah*,” and “*glowy*.” Depending on one’s point of view, such a translation is foreignizing, since it includes words not in standard English, or domesticating, since it brings a foreign aspect of the original into a form readily comprehensible to English speakers. In fact, such a translation is both; translations often cannot be slotted into neat categories.

⁷⁰ Insofar as opera is drama and song is mini-drama and/or poetry set to music, the problems entailed in creating singable translations include all those entailed in translating spoken plays and nonsung poetry. However, the presence of music changes the nature of both drama and poetry. The action must be compressed and the meditative moments enlarged. The poetry must have rhythms and sounds that can be musically set and sung. Further, once the libretto is set to music, that music is deemed largely unchangeable. But the music was composed to fit the prosody of the source language. Nonetheless, the translated text, despite its inherently different prosody, must be both comprehensible to the target audience when sung and easily singable by performers.

As limitações mencionadas por Herman e Apter (2016) condizem com as recomendações dos pesquisadores dessa subcategoria da tradução. Por mais diferentes que sejam as recomendações dos diversos teóricos, há diversos pontos de convergência que servem como guias para o tradutor do libreto e como fontes de questionamento quando deparados com as ideias propostas pelos teóricos da tradução.

Dentre os objetivos dessa categoria de tradução, podemos listar, além de certa permanência do sentido original, a adesão ao ritmo musical preestabelecido, a preservação das características dos personagens, a possibilidade de que a tradução seja cantada naturalmente e “comunicar para a audiência da língua alvo que a obra original é digna de sua atenção, revelando pelo menos alguma coisa da excelência especial do original”⁷¹ (APTER; HERMAN, 2016, p. 15).

Este último objetivo não indica que o tradutor deva almejar recriar todas as características formais do original, já que isso poderia enfraquecer outros aspectos da tradução, como a Abordagem do Pentatlo de Peter Low (2005) ensina. No entanto, a preservação de características do original “pode significar criar sons palavra-música que recriam a beleza e o prazer gerais do original, enquanto também, se possível, recriam algumas das interações palavra-música do original”⁷² (APTER; HERMAN, 2016, p. 15).

⁷¹ [...] communicate to the target language audience that the original work is worth its attention by revealing at least something of the special excellence of the original.

⁷² [...] though it could mean creating word–music sounds that re-create the overall beauty and pleasure of the original, while also, if possible, re-creating some of the original’s word–music interactions.

2 Análises das Traduções

A seguir estão as traduções originais de cada canção do primeiro ato de *Hamilton*, seguidas por suas respectivas análises.

Estes textos consistem em resumos do conteúdo narrativo contido nas letras e comentários acerca de versos ou passagens considerados desafiadores. Esses momentos foram escolhidos por conterem um ou mais dos seguintes motivos: possuem relativamente pouco espaço na contagem de sílabas para verter seu conteúdo em português; apresentam rimas, aliterações, assonâncias ou jogos de palavras em grande quantidade e/ou complexidade; contêm referências intertextuais que requerem conhecimentos de aspectos culturais e sócio históricos demasiado norte-americanos; e têm alguma característica comentada diretamente pelo autor Lin-Manuel Miranda em seu libreto *Hamilton: the revolution*.

As modificações feitas a essas passagens são acompanhadas por comentários sobre a tradução musical em que os autores demonstram dificuldades semelhantes na tradução de outras músicas. Assim, os hábitos relativos à tradução de canções, ópera ou teatro musical são demonstradas como inspiração e exemplo.

No entanto, para que tais conselhos não sejam seguidos cegamente, os pensamentos de teóricos da tradução são apresentados. Através deles, torna-se perceptível como a tradução musical se encaixa no âmbito da tradução como um todo, utilizando preceitos como a compensação e a recriação, mas também levantando possíveis polêmicas como a adesão fortemente marcada à naturalidade do texto.

Alexander Hamilton*Lights up on Aaron Burr & the company.*

AARON BURR: How does a bastard, orphan, son of a whore and a Scotsman, dropped in the middle of a forgotten Spot in the Caribbean by providence, impoverished, in squalor, Grow up to be a hero and a scholar?

JOHN LAURENS: The ten-dollar Founding Father without a father
Got a lot farther by working a lot harder
By being a lot smarter
By being a self-starter
By fourteen, they placed him in charge of a trading charter.

THOMAS JEFFERSON: And every day while slaves were being slaughtered and carted
Away across the waves, he struggled and kept his guard up.
Inside, he was longing for something to be a part of,
The brother was ready to beg, steal, borrow or barter.

JAMES MADISON: Then a hurricane came, and devastation reigned,
Our man saw his future drip, dripping down the drain,
Put a pencil to his temple, connected it to his brain,
And he wrote his first refrain, a testament to his pain.

BURR: Well the word got around, they said, “This kid is insane, man”
Took up a collection just to send him to the mainland.
“Get your education, don’t forget from whence you came, and
The world’s gonna know your name. What’s your name, man?”

ALEXANDER HAMILTON: Alexander Hamilton.
My name is Alexander Hamilton.
And there’s a million things I haven’t done
But just you wait, just you wait . . .

ELIZA HAMILTON: When he was ten his father split, full of it, debt-ridden,
Two years later, see Alex and his mother bed-ridden,
Half-dead sittin’ in their own sick,

Alexander Hamilton*Luzes se acendem sobre Aaron Burr & a companhia.*

AARON BURR: Como é que um bastardo, órfão, abandonado
Em um buraco esquecido e isolado
No meio do Caribe pelo fado, tão carente e desditoso,
Cresce pra ser um herói e estudioso?

JOHN LAURENS: O pai fundador sem pai foi um trabalhador
Que com muito ardor foi um grande vencedor
Por ter sido um pensador
E um empreendedor
Quando novo, já era um exímio administrador.

THOMAS JEFFERSON: E conforme os escravos eram todos os dias massacrados
E transportados, ele resistiu como um santo.
Ele queria pertencer a algum lugar, portanto,
Estava pronto pra pedir, roubar, servir e ganhar.

JAMES MADISON: E um furacão, então, trouxe a devastação,
O herói viu o futuro caindo até o chão,
Pôs uma lente em sua mente, ligada ao coração,
E escreveu o seu refrão, sobre sua aflição.

BURR: Começou o rumor, “Esse cara não tem noção, não”
Coletou dinheiro pra pagar sua educação.
“Vá para a América em peregrinação,
E todos te conhecerão. Qual seu nome, irmão?”

ALEXANDER HAMILTON: Alexander Hamilton.
Meu nome é Alexander Hamilton.
E um milhão de coisas nunca fiz,
Espere um pouco, só um pouco...

ELIZA HAMILTON: Com dez anos, seu pai partiu, não o viu nunca mais,
Em dois anos Alex e sua mãe adoeceram demais,
A vida por um fio,

The scent thick,

FULL COMPANY (EXCEPT HAMILTON)

(*WHISPERING*): And Alex got better but his mother went quick.

GEORGE WASHINGTON: Moved in with a cousin, the cousin committed suicide.
Left him with nothin' but ruined pride, something new inside, a voice saying,
"You gotta fend for yourself." **COMPANY:** "Alex, you gotta fend for yourself."
He started retreatin' and readin' every treatise on the shelf.

BURR: There would have been nothin' left to do
For someone less astute,
He woulda been dead or destitute
Without a cent or restitution,
Started workin'—clerkin' for his late mother's landlord,
Tradin' sugar cane and rum and all the things he can't afford
Scammin' for every book he can get his hands on **COMPANY:** Scammin'
Plannin' for the future, see him now as he stands on Plannin'
The bow of a ship headed for a new land. Ooohh...
In New York you can be a new man.

COMPANY: In New York you can be a new man— **HAMILTON:** Just you wait!
In New York you can be a new man— Just you wait!

COMPANY: In New York you can be a new man—

WOMEN: In New York—

MEN: New York—

HAMILTON: Just you wait!

COMPANY: Alexander Hamilton **COMPANY:** Alexander Hamilton
We are waiting in the wings for you. Waiting in the wings for you

Tão sombrio.

COMPANHIA INTEIRA (EXCETO HAMILTON)

(*SUSSURRANDO*): Alex melhorou, mas sua mãe não resistiu.

GEORGE WASHINGTON: Foi morar com um primo, o primo se suicidou.
Não lhe restou nada no mundo, mas ele escutou, a voz disse,
"Vá trabalhar neste instante." **COMPANHIA:** "Alex, vá trabalhar neste instante."
Ele se escondeu e então leu todo tratado na estante.

BURR: Não haveria nenhum reduto
Pra alguém menos astuto
Seria um mendigo ou insepulto
E nem chegaria a ser adulto
Foi trabalhando—administrando as importações,
Cana-de-açúcar, rum e o que mais passasse os portões
Pegou cada livro que ele pôde encontrar **COMPANHIA:** Pegou
Traçou todo o futuro, veja-o embarcar Traçou
Um navio partindo rumo a terra nova. Ooohh...
Nova Iorque é a boa nova.

COMPANHIA: Nova Iorque é a boa nova— **HAMILTON:** Espere um pouco!
Nova Iorque é a boa nova— Espere um pouco!

COMPANHIA: Nova Iorque é a boa nova—

MULHERES: Nova Iorque—

HOMENS: Boa-nova—

HAMILTON: Espere um pouco!

COMPANHIA: Alexander Hamilton **COMPANHIA:** Alexander Hamilton
Estamos esperando ansiosamente. Esperando ansiosamente

You could
Never back down.
You never learned to take your time! You never learned to take your time!
Oh, Alexander Hamilton Oh, Alexander Hamilton
Alexander Hamilton

When America sings for you When America sings for you
Will they know what you overcame? Will they know what you overcame?
Will they know you rewrote the game? Will they know you rewrote the game?
The world will never be the same, oh. The world will never be the same, oh.

BURR: The ship is in the harbor now, see if you can spot him. **MEN:** Just you wait.
Another immigrant, comin' up from the bottom.
His enemies destroyed his rep, America forgot him. **COMPANY:** Just you wait.

MULLIGAN, LAFAYETTE: We fought with him.

LAURENS: Me? I died for him.

WASHINGTON: Me? I trusted him.

ELIZA, ANGELICA, MARIA REYNOLDS: Me? I loved him.

BURR: And me? I'm the damn fool that shot him.

COMPANY: There's a million things I haven't done,
But just you wait!

BURR: What's your name, man?

COMPANY: Alexander Hamilton!

Você
Nunca parou.
Você nunca esperou o tempo! Você nunca esperou o tempo!
Oh, Alexander Hamilton Oh, Alexander Hamilton
Alexander Hamilton

Quando cantamos por você Quando cantamos por você
Atendemos ao seu ideal? Attendemos ao seu ideal?
Vemos que você é atual? Vemos que você é atual?
O mundo jamais será igual, oh. O mundo jamais será igual, oh.

BURR: Veja se já pode vê-lo, o navio tá no porto. **HOMENS:** Espere um pouco.
Mais um imigrante, vindo do fundo do poço.
A América o esqueceu, só se lembra de seu rosto. **COMPANHIA:** Espere um pouco.

MULLIGAN, LAFAYETTE: Nós lutamos com ele.

LAURENS: Eu? Morri por ele.

WASHINGTON: Eu? Confiei nele.

ELIZA, ANGELICA, MARIA REYNOLDS: Eu? O amei.

BURR: E eu? Sou o idiota que o matou.

COMPANHIA: Um milhão de coisas nunca fiz,
Espere um pouco!

BURR: Qual seu nome, irmão?

COMPANHIA: Alexander Hamilton!

2.1 Alexander Hamilton

A primeira canção relata os primeiros anos da vida de Alexander Hamilton, desde seu nascimento até sua partida para as colônias inglesas no continente americano (os futuros Estados Unidos da América) em 1772. Segundo Lin-Manuel Miranda (2016), essa canção foi inspirada pelo número inicial do musical *Sweeney Todd, o Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet*, de Stephen Sondheim, em que todos os “personagens preparam o palco para a entrada de nosso protagonista”⁷³ (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 16). Os personagens descrevem os eventos dos primeiros anos da vida de Hamilton, sendo este quem tem menos falas na música.

Esta canção é prioritariamente apresentada seguindo o estilo do *rap*, um gênero musical marcado pela forte presença da rima e um ritmo estabelecido menos por uma melodia e preponderadamente por uma batida repetitiva. Em seu livro *Book of rhymes: the poetics of hip-hop*, Adam Bradley explica como o cantor de *rap* (denominado “MC”, mestre de cerimônias) se diferencia de outros cantores (BRADLEY, 2009).

De forma simples, um verso de *rap* é o produto de um tipo de ritmo (da linguagem) se encaixando em outro (da música). Grandes letristas pop, Irving Berlin ou John Lennon ou Stevie Wonder, encaixam suas palavras não apenas no ritmo da música, mas de melodias e harmonias também. Na maior parte, MCs precisam se preocupar apenas com a batida. Essa diferença fundamental significa que MCs se assemelham a poetas literários de maneiras que a maioria dos outros compositores de canções não se assemelham. Como todos os poetas, *rappers* escrevem prioritariamente com a batida em mente. A dependência do *rap* em acompanhamentos a mais que são liderados pela batida traz a identidade poética da linguagem para o primeiro plano⁷⁴ (BRADLEY, 2009, p. 15).

No ensaio *Rap lyrics translation: theoretical and practical aspects*, Emanuele Riso lida especificamente com a tradução de letras de *rap*. O autor argumenta que “há fatores que tornam canções em *rap* diferentes de canções cantadas – a importância da rima no *rap* em particular”⁷⁵ (RISSO, 2016, p. 2).

⁷³ All our characters set the stage for our main man’s entrance.

⁷⁴ Simply put, a rap verse is the product of one type of rhythm (that of language) being fitted to another (that of music). Great pop lyricists, Irving Berlin or John Lennon or Stevie Wonder, match their words not only to the rhythm of the music, but to melodies and harmonies as well. For the most part, MCs need concern themselves only with the beat. This fundamental difference means that MCs resemble literary poets in ways that most other songwriters do not. Like all poets, rappers write primarily with a beat in mind. Rap’s reliance on spare, beat-driven accompaniment foregrounds the poetic identity of the language.

⁷⁵ [...] there are factors which make rapped songs different from sung songs – the importance of rhyme in rap in particular.

A rima é possivelmente a característica mais importante da letra de *rap*. Já que a melodia não é uma parte importante do ritmo da obra, a repetição de certos fonemas é o que adiciona um estilo particular e marcante para as palavras.

Rap celebra a rima mais do que tudo, dando atenção a uma época em que a poesia literária ainda abraçava descaradamente os simples prazer e musicalidade do verso. *Rap* rima tanto e com tanta variedade que ele é, agora, o maior e mais rico depósito contemporâneo de palavras rimadas. Ele fez mais do que qualquer outra forma de arte na história recente para expandir a extensão formal e as possibilidades expressivas da rima⁷⁶ (BRADLEY, 2009, p. 51-52).

Sandor Hervey e Ian Higgins (1992) já disseram que a rima, caso removida, deveria ser compensada por outra característica, assim como Mark Herman e Ronnie Apter (1991) defendem que, caso a rima seja eliminada, um novo padrão de som, como a aliteração, deve ser acrescentado. A essas considerações é adicionada a importância da rima no *rap*, o que me levou a julgar que ela deveria ser considerada como uma característica essencial a ponto de precisar ser mantida, ainda que não necessariamente de forma perfeita, como Peter Low (2005) defende.

Em uma entrevista para a internet, Herman e Apter mencionam diretamente o *hip-hop*⁷⁷ ao discutir as mudanças de tendências na tradução de ópera. Segundo os tradutores, no século XIX, acreditava-se que o esquema de rimas devia ser mantido precisamente igual ao original. O século XX viu o crescimento de importância do verso livre, o que levou poetas e tradutores a enfatizarem elementos separados da forma do poema. “Mas o pêndulo do costume está balançando: formas como o *hip-hop* estão revivendo o interesse na métrica e na rima, guiadas pelo fato de que seres humanos se deleitam em padrões.”⁷⁸

Aaron Burr, futuro amigo, rival e assassino de Hamilton, abre a canção e narra a maior parte. Sua primeira estrofe é uma única frase que pergunta como alguém de condições tão adversas quanto Hamilton foi capaz de realizar o que ele realizou. Os dois versos finais da estrofe apresentam uma rima externa entre “squalor” e “scholar”. Traduzi como “desditoso” e “estudioso”, apesar de “desditoso” ser de registro mais elevado do que “squalor”, porque o musical é marcado por trocas repentinas entre o formal e o informal. Personagens

⁷⁶ Rap celebrates rhyme like nothing else, hearkening back to a time when literary poetry still unabashedly embraced the simple pleasure and musicality of verse. Rap rhymes so much and with such variety that it is now the largest and richest contemporary archive of rhymed words. It has done more than any other art form in recent history to expand rhyme’s formal range and expressive possibilities.

⁷⁷ *Hip-hop* é um movimento cultural composto por diversos elementos como dança, música e grafite; enquanto *rap* é o estilo de canto ritmado derivado do *hip-hop*. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/rap>> Acesso em: 27 mai. 2021.

⁷⁸ But the fashion pendulum is swinging: forms like hip-hop are reviving interest in meter and rhyme, driven by the fact that human beings delight in patterns. Disponível em: <<https://www.ata-chronicle.online/cover-feature/interview-with-ronnie-apter-and-mark-herman-translators-and-librettists/>> Acesso em: 03 ago. 2020.

frequentemente passam de declarações educadas de vocabulário rebuscado para o uso de gírias e anacronismos, muitas vezes dentro da mesma estrofe. Essa característica ficará mais evidente adiante.

A segunda estrofe também é uma longa frase, dessa vez cantada por John Laurens, melhor amigo da vida de Hamilton. Ele usa pela primeira vez o termo “Founding Father”, já que Hamilton é um dos pais fundadores dos Estados Unidos, e usa a locução adjetiva “ten-dollar”, em referência a Hamilton estar na nota de dez dólares. A estrofe apresenta oito rimas (contando a repetição da palavra “father”). Então, para mantê-las, foi necessário optar por apenas uma das informações: ou é dito que Hamilton está na nota de dez, ou o jogo de palavras sobre ele ser um pai fundador sem pai.

Primeiramente, mantive um jogo de palavras chamando Hamilton de “nota-dez”, em discreta referência à presença de Hamilton no dinheiro americano. Modifiquei, no entanto, a escolha, chamando Hamilton de “pai fundador sem pai”, uma vez que esse foi o jogo de palavras do original e, portanto, preferível.

A estrofe de Thomas Jefferson carrega a ideia de que Hamilton viu o sofrimento de escravos e lutou para se sustentar, com o desejo de ser algo maior do que sua condição. O fragmento “he struggled and kept his guard up” poderia ser traduzido como “ele lutou/se esforçou e manteve a guarda”. Traduzi como “ele resistiu como um santo”, que traz uma ideia ausente do original, mas, de forma conotativa, oferece precisamente a força e resistência de Hamilton.

Sandor Hervey e Ian Higgins (1992), em seu livro sobre tradução do francês para o inglês, *Thinking French translation*, discutem como o alargamento de sentido é, por vezes, necessário.

Tradução se preocupa com o sentido. No entanto, o termo “sentido” é elástico e indeterminado, especialmente quando aplicado a um texto inteiro. Isso é verdade até para sentidos literais (ou “conotativo” ou “denotativo”) – ou seja, aquele que é totalmente apoiado por convenções semânticas comuns, como a convenção de que “porta” se refere a um painel que fecha uma entrada em um prédio ou veículo. No caso de palavras, é o sentido literal que é dado nas definições do dicionário. Ainda assim, mesmo a definição do dicionário de uma palavra tem seus problemas. Isso se dá porque ela impõe uma rigidez de sentido que palavras frequentemente não demonstram em contexto⁷⁹ (HERVEY; HIGGINS, 1992, p. 132).

⁷⁹ Translation is concerned with meaning. However, the term ‘meaning’ is elastic and indeterminate, especially when applied to a whole text. This is true even of literal (or ‘cognitive’ or ‘denotative’) meanings – that is, those that are fully supported by ordinary semantic conventions, such as the convention that ‘door’ refers to a panel that closes an entrance in a building or a vehicle. In the case of words, it is this literal meaning that is given in dictionary definitions. Yet even the dictionary definition of a word has its problems. This is because it imposes a rigidity of meaning that words often do not show in context.

Apesar da referência ao sofrimento de um santo ser maior do que as provações de Hamilton descritas na estrofe, não é necessário que o sentido seja lido como literal, sendo apenas uma imagem de entendimento imediato que traduz o mesmo sentido conotativo. De forma semelhante, em sua tradução de *As flores do mal*, de Baudelaire, o premiado autor Ivan Junqueira manteve esquema de rimas em todos os poemas, ampliando o sentido em alguns casos. No soneto “O mau monge”, por exemplo, Junqueira traduziu o verso “Rien n’embellit les murs de ce cloître odieux” como “Nada enfeitou jamais este claustro sem Deus” (JUNQUEIRA, 2015, p. 123). A rima com o último verso é preservada e a característica do claustro na tradução é ainda mais negativa e sacrílega do que no original, mas, conotativamente, a ideia é a mesma, além de preservar a menção discreta a “dieu” contida no adjetivo “odieux”.

No último verso de sua estrofe, Jefferson lista o que Hamilton estava disposto a fazer: mendigar, roubar, pegar emprestado ou fazer escambo. Devido à grande quantidade de sílabas, seria impossível manter o sentido em apenas oito notas musicais. Primeiramente, resumi a ideia em “Estava pronto pra fazer de tudo pra triunfar”, que transmite o mesmo sentido, mas grande parte da musicalidade havia sido sacrificada. O original faz uma listagem de atos, cantados de forma que, apesar de não escandida, enfatiza a batida da música. Sem uma listagem no português, essa batida perderia sua ênfase.

Eventualmente, reaproximei o verso do original com “Estava pronto pra pedir, roubar, servir e ganhar”. A aliteração do original em *b* é recriada com a letra *p* em “pronto pra pedir”. A musicalidade é recuperada com a listagem e as rimas pobres utilizando verbos no infinitivo e a palavra “ganhar” apresenta um duplo sentido, podendo tanto representar o ato de receber ajuda ou um presente quanto o de atingir o triunfo. Utilizar uma palavra com duas interpretações possíveis aqui compensará algum momento posterior em que seja impossível para a tradução fazê-lo, já que “uma característica comum da compensação é que a perda de um efeito particular encontrado em um dado lugar no texto fonte é compensado criando um efeito correspondente em um lugar anterior ou posterior no texto alvo”⁸⁰ (HERVEY; HIGGINS, 1992, p. 47).

Em uma nova estrofe, Burr narra a viagem de Hamilton para os Estados Unidos. Para manter as rimas, precisei remover o comando “don’t forget from whence you came” (uma versão formal e antiquada de “não se esqueça de onde veio”) porque esse fragmento não carrega verdadeira importância narrativa. Em seu lugar, para manter a rima, chamei a viagem de

⁸⁰ Another common feature of compensation is that the loss of a particular effect found at a given place in the ST is compensated for by creating a corresponding effect at an earlier or later place in the TT.

Hamilton de “peregrinação”, o que condiz com a importância que esse evento teve em sua vida. O termo “mainland”, ou “continente” (diferente de uma ilha), precisou ser trocado pelo termo mais óbvio “América”, indicando com mais precisão o destino de Hamilton e evitando ambiguidades. Aaron Burr chama o protagonista informalmente de “man”, o que, no português brasileiro, poderia ser traduzido de várias maneiras, sendo a mais próxima “cara”. Para preservar as rimas, optei por “irmão”.

Em sua única estrofe, Alexander Hamilton diz “just you wait”, pedindo que o interlocutor aguarde por suas grandes realizações. Por volta do meio do primeiro ato, Aaron Burr canta sua música característica “Wait for It”, que traduzi como “Aguarde”. Miranda descreve Burr como o “oposto temperamental”⁸¹ de Hamilton (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 24). O primeiro é fleumático e paciente, enquanto Hamilton é colérico e assertivo; portanto, achei correto que os dois não utilizassem a mesma palavra. “Wait” é monossilábica e é usada no final da frase por Hamilton e no começo por Burr. Fiz com que Hamilton dissesse “espere”, enquanto Burr canta “aguarde”, evitando que alguma relação não intencionada pudesse ser inferida entre os dois.

Eliza, a futura esposa de Hamilton, canta a estrofe seguinte, voltando a narrativa no tempo para os dez anos de idade do marido. Precisei sacrificar o jogo de palavras entre “bed-ridden”, que seria “de cama” e “debt-ridden”, ou “endividado”, que é uma das possíveis razões por que o pai de Hamilton fugiu. Acrescentei a informação de que Alexander nunca mais viu o pai, que é historicamente verdadeira.

Burr diz um verso repetido quatro vezes nesta canção e três vezes na décima, “Helpless”. O verso é “In New York you can be a new man”. Essa linha apresentou enorme dificuldade em ser traduzida porque todas as palavras são monossilábicas e, quando cantadas, devem ser escandidas. A tradução para o alemão, de Laura Friedrich Tejero, manteve essa característica modificando o sentido com “Wenn New York ruft, wirst du am Zug sein”⁸², que seria “Quando Nova Iorque chamar, será a sua vez”.

Em português, “Nova Iorque” tem o dobro de sílabas de sua versão em inglês. Cogitei deixar “New York”, mas a cidade é demasiado conhecida e mencionada no Brasil em sua versão aportuguesada e, caso continuasse em inglês, o verso perderia a repetição do adjetivo “nova”. Finalmente, traduzi o verso como “Nova Iorque é a boa-nova”, que usa a palavra em dois

⁸¹ [...] his temperamental opposite.

⁸² <<https://www.youtube.com/watch?v=aZXEZa4wn-0>> Acesso em: 07 abr. 2020

sentidos diferentes, não possui nenhuma palavra com mais de duas sílabas e une a sílaba final fraca de “Torque” com o verbo “é”, impedindo que a ênfase dada a cada sílaba gerasse estranhamento.

Quando a companhia canta, eles utilizam a expressão comum “wait in the wings”, ou seja, aguardar na área lateral. Julguei correto traduzir empregando uma expressão comum do português, que é “esperar ansiosamente”, apesar de haver uma perda do duplo sentido, já que “wings” representam a lateral do palco, onde atores aguardam sua deixa. O verso “You never learned to take your time” termina com a última palavra ocupando quatro vezes a duração das outras sílabas. “Time” é uma palavra de extrema importância para a peça, especialmente na última canção do segundo ato; portanto, sempre que ela recebe alguma ênfase, como nesse caso, é recomendável traduzi-la apenas como “tempo”.

Para preservar o número de sílabas, o verso “When America sings for you” precisou perder a referência à América e virar “Quando cantamos por você” (“cantamos” rima com “estamos” assim como “sings” rima com “wings”). Há apenas dois usos da palavra América na canção e, como coloquei a palavra na estrofe logo antes da entrada de Hamilton, essa quantidade foi mantida na tradução.

O verso “The world will never be the same” é particularmente importante, sendo repetido por George Washington na 18ª canção e por Aaron Burr logo antes de matar Hamilton na penúltima canção da peça. Sendo assim, foi necessário vertê-lo de forma próxima, o que gerou “O mundo jamais será igual”. Os versos anteriores rimam no original; portanto, tiveram que ser modificados. Tanto “Will they know what you overcame?” e “Will they know you rewrote the game?” são perguntas feitas no presente para Hamilton sobre as realizações e influências do mesmo sobre o mundo contemporâneo. Modifiquei as perguntas para “Atendemos ao seu ideal?” e “Vemos que você é atual?”, que mantém a ideia de que Hamilton influenciou o presente, apesar de remover a referência às dificuldades enfrentadas pelo protagonista.

Burr diz o verso “His enemies destroyed his rep, America forgot him”, sobre a imagem de Hamilton ter caído com o passar da história. Coloquei a primeira oração no começo da frase e modifiquei a outra, resultando em “A América o esqueceu, só se lembra de seu rosto”, que consegue uma rima toante com os dois versos anteriores e faz uma referência indireta à nota de dez dólares.

Os personagens da peça, então, apresentam suas relações com Hamilton. Esta passagem é um recitativo, que é um momento da música em que os atores não cantam, mas apenas falam a

letra. Sendo assim, não foi necessário seguir estritamente a quantidade de sílabas. Peter Low explica que, quando necessário, o tradutor musical pode escolher adicionar ou remover sílabas, mas isso “deve ser feito apenas em locais aceitáveis, em uma peça de recitativo (digamos) em vez de uma frase lírica”⁸³ (LOW, 2005, p. 197).

De toda forma, como as passagens são rápidas, para não causar divergência com a duração da música, fiz com que nenhuma das falas tivesse mais do que uma sílaba a mais ou a menos do que o original. A apresentação de Jefferson e Madison, “We fought with him”, tem um duplo sentido, já que os atores interpretam esses rivais de Hamilton no segundo ato, mas, no primeiro, representam os amigos de Hamilton: Lafayette e Mulligan. A fala significa tanto que eles lutaram ao lado de Hamilton na guerra revolucionária quanto que eles lutaram contra ele no âmbito político. A ambiguidade intencional é mantida com “Nós lutamos com ele”.

Na apresentação de Aaron Burr, troquei “shot him” por “o matou”, que deixa mais claro o destino dos personagens para o público brasileiro, que, provavelmente, não terá aprendido sobre esse evento em suas aulas de história.

⁸³ This should be done only in acceptable places, in a piece of recitative (say) rather than a lyrical phrase.

Aaron Burr, Sir

The lights change. Aaron Burr emerges. He is approached by Hamilton.

COMPANY (EXCEPT HAMILTON): Seventeen seventy-six. New York City.

HAMILTON: Pardon me. Are you Aaron Burr, sir?

BURR: That depends. Who's asking?

HAMILTON: Oh, well, sure, sir.
I'm Alexander Hamilton. I'm at your service, sir.
I have been looking for you.

BURR: I'm getting nervous.

HAMILTON: Sir . . .
I heard your name at Princeton. I was seeking an accelerated course of study when I got sort of out of sorts with a buddy of yours. I may have punched him. It's a blur, sir. He handles the financials?

BURR: You punched the bursar.

HAMILTON: Yes!
I wanted to do what you did. Graduate in two, then join the revolution. He looked at me like I was stupid, I'm not stupid.
So how'd you do it? How'd you graduate so fast?

BURR: It was my parents' dying wish before they passed.

HAMILTON: You're an orphan? Of course! I'm an orphan.

Aaron Burr, Senhor

A iluminação muda. Aaron Burr surge. Ele é abordado por Hamilton.

COMPANHIA (EXCETO HAMILTON): Mil, setecentos e setenta e seis. Nova Iorque.

HAMILTON: Com licença. Você é Aaron Burr, senhor?

BURR: Depende. Quem quer saber?

HAMILTON: Vou me expor, senhor.
Sou Alexander Hamilton. Ao seu dispor, senhor.
Estive procurando você.

BURR: Tá me dando um rubor.

HAMILTON: Senhor . . .
Eu ouvi seu nome em Princeton. Eu buscava um curso de estudo acelerado quando eu tive uma desavença com um amigo seu. Poso tê-lo socado. Talvez um rumor, senhor. Ele trabalha pra Igreja?

BURR: Você socou o monsenhor.

HAMILTON: Sim!
Queria fazer que nem você, formar rápido e entrar na revolução. Ele olhou pra mim como se eu fosse burro, não sou burro.
Como você fez? Você se formou rápido demais.

BURR: Foi o último pedido de vida dos meus pais.

HAMILTON: Você é um órfão? Claro! Eu sou um órfão.

God, I wish there was a war!
Then we could prove that we're worth more than anyone bargained for. . .

BURR: Can I buy you a drink?

HAMILTON: That would be nice.

BURR: While we're talking, let me offer you some free advice.

They enter Fraunces Tavern, where a rap circle comprised of Laurens, Lafayette & Mulligan is underway.

BURR: Talk less.

HAMILTON: What?

BURR: Smile more.

HAMILTON: Ha.

BURR: Don't let them know what you're against or what you're for.

HAMILTON: You can't be serious.

BURR: You wanna get ahead?

HAMILTON: Yes.

BURR: Fools who run their mouths off wind up dead.

LAURENS: Yo yo yo yo yo!
What time is it?

Meu Deus, eu queria que tivesse uma guerra.
Pra gente provar que somos mais do que todo mundo espera. . .

BURR: Posso te pagar uma bebida?

HAMILTON: Aceito, sim.

BURR: Enquanto conversamos, preste atenção em mim.

Eles entram na Taverna Fraunces, onde está havendo um grupo de rap composto por Laurens, Lafayette & Mulligan.

BURR: Fale menos.

HAMILTON: Quê?

BURR: Sorria.

HAMILTON: Ah.

BURR: Não diga a que se opõe ou apoiaria.

HAMILTON: Você tá brincando.

BURR: Você quer ir ao topo?

HAMILTON: Quero.

BURR: Quem fala demais acaba morto.

LAURENS: Ou ou ou ou ou!
Que horas são?

LAURENS, LAFAYETTE, MULLIGAN: Show time!

BURR: . . . like I said . . .

LAURENS: Show time! Show time! Yo!
I'm John Laurens in the place to be!
Two pints o' Sam Adams, but I'm workin' on three, uh!
Those redcoats don't want it with me!
Cuz I will pop chick-a pop these cops 'til I'm free!

LAFAYETTE: Oui oui, mon ami, je m'appelle Lafayette!
The Lancelot of the revolutionary set!
I came from afar just to say "Bonsoir!"
Tell the King, "Casse toi!" Who's the best? C'est moi!

MULLIGAN: Brrrah brraah! I am Hercules Mulligan,
Up in it, lovin' it, yes I heard ya mother said "come again?"
Lock up ya daughters and horses, of course
It's hard to have intercourse over four sets of corsets . . .

LAURENS: No more sex, pour me another brew, son!
Let's raise a couple more . . .

LAURENS, LAFAYETTE, MULLIGAN: To the revolution!

LAURENS: Well, if it ain't the prodigy of Princeton college!

MULLIGAN: Aaron Burr!

LAURENS: Give us a verse, drop some knowledge!

LAURENS, LAFAYETTE, MULLIGAN: Do show!

BURR: . . . Veja o povo . . .

LAURENS: Hora do show! Yo!
Sou John Laurens na hora e lugar!
Depois de umas doses, eu vou multiplicar, uh!
Inglês nenhum quer me encontrar!
Que eu vou pop chick-a pop pra nos libertar!

LAFAYETTE: Oui oui, je m'appelle Lafayette, mon ami!
Para ser o novo Lancelot estou aqui!
Passei pelo mar pra dizer "Bonsoir!"
Digo ao rei, "Casse toi!" E o melhor? C'est moi!

MULLIGAN: Brrrah brraah! Hercules Mulligan sou eu,
Na área, pronto pra farra, ouvi sua mãe dizer "você é meu!"
Tranquem as amadas e fadas, mas
É dificultada a entrada quando espartilhada. . .

LAURENS: Sem mais sexo, mais uma cerveja, irmão!
Vamos beber mais duas. . .

LAURENS, LAFAYETTE, MULLIGAN: Pela revolução!

LAURENS: Ora, se não é o maior gênio do universo.

MULLIGAN: Aaron Burr!

LAURENS: Nos ensine, solte o verso!

BURR: Good luck with that: You're takin' a stand.
You spit. I'm 'a sit. We'll see where we land.

LAFAYETTE, MULLIGAN: Boooo!

LAURENS: Burr, the revolution's imminent. What do you stall for?

HAMILTON: If you stand for nothing, Burr, what'll you fall for?

BURR: Boa sorte, então: Vocês falam demais.
Você gasta. Eu me afasto e chego às finais.

LAFAYETTE, MULLIGAN: Boooo!

LAURENS: Burr, a revolução é iminente. Por que se segura?

HAMILTON: Se não apoia nada, Burr, o que te derruba?

2.2 Aaron Burr, Senhor

A segunda canção trata de um fictício primeiro encontro entre Alexander e Aaron Burr. 1776, o ano, é mencionado e foi preferível mantê-lo como é falado em português, mesmo tendo três sílabas a mais do que no inglês; caso contrário, o resultado poderia não soar natural e o público se distrairia ao ouvir algo como “dezessete, sete, seis”, que tem o mesmo número de sílabas, mas que não soa nada como um falante de português diria um ano.

É claro que existe um debate amplo, pelo menos na tradução literária, sobre se um texto traduzido deveria ou não esconder o fato de que foi traduzido; e poucos defenderiam que um poema idiossincrático pode ser vertido adequadamente por uma versão “de fácil leitura”, porém insossa. Mas o caso da tradução de canção é atípico. Um texto-canção deve comunicar efetivamente no primeiro encontro. Isso coloca primazia na naturalidade da linguagem, porque a falta de naturalidade exige da audiência esforço de entendimento adicional e supérfluo. Não vale a pena fazer o texto alvo a não ser que ele possa ser entendido enquanto está sendo cantado⁸⁴ (LOW, 2005, p. 195-196).

Devido ao aumento na quantidade de acentos na tradução, percebe-se que o ritmo foi sacrificado, nesse caso para valorizar a naturalidade. Em passagens posteriores, no entanto, o milênio e o século foram omitidos porque já está estabelecido que os eventos se passam no século 18.

Por seguir o conselho de Peter Low (2005) nesta canção e na anterior, fica manifesto que a tradução está dialogando com certas tendências criticadas por Lawrence Venuti em *The translators invisibility*. O teórico discorre sobre a história da tradução e como, em alguns períodos e países, tradutores davam grande ênfase à “fluência”.

Fluência surge na tradução de língua inglesa durante o começo do período moderno, uma característica da cultura literária aristocrática da Inglaterra do século dezessete, e, pelos próximos duzentos anos, é valorizada por diversas razões, culturais e sociais, de acordo com as vicissitudes das classes hegemônicas⁸⁵ (VENUTI, 1995, p. 46).

Essa necessidade antiga de que a tradução tenha “fluência” e seja lida com facilidade e conforto assemelha-se ao quesito defendido por Low (2005) e outros tradutores musicais de que a tradução de canções deve soar natural. Dessa forma, percebe-se que certas recomendações

⁸⁴ Of course there is a wide debate, at least in literary translation, about whether or not a translated text should conceal the fact that it has been translated; and few would argue that a difficult idiosyncratic poem can be adequately rendered by a version full of “reader-friendly” blandness. But the case of song-translating is untypical. A song-text must communicate effectively on first encounter. This places a premium on naturalness of language, because unnaturalness demands from the audience additional and superfluous processing effort. The TT is not worth making unless it can be understood while the song is sung.

⁸⁵ Fluency emerges in English-language translation during the early modern period, a feature of aristocratic literary culture in seventeenth-century England, and over the next two hundred years it is valued for diverse reasons, cultural and social, in accordance with the vicissitudes of the hegemonic classes.

relacionadas ao musical entram em conflito com as ideias de Venuti (1995), uma vez que o teórico americano apresenta uma visão majoritariamente desfavorável à desculpa de “fluência”:

a ilusão de transparência produzida na tradução fluente dita uma domesticação completa que esconde as numerosas condições do texto traduzido, seu impacto excludente sobre valores culturais estrangeiros, mas também sobre aqueles em casa, eliminando estratégias de tradução que resistem ao discurso transparente, fechando-se a qualquer pensamento sobre alternativas culturais e sociais que não favoreçam as elites sociais inglesas. A dominância da fluência na língua inglesa até hoje levou ao esquecimento dessas condições e exclusões, requerendo sua redescoberta para intervir contra a fase contemporânea de tal dominância⁸⁶ (VENUTI, 1995, p. 46).

A fluência, segundo Venuti (1995), é uma técnica domesticadora que esconde características culturais do texto fonte que vão além das meras palavras. Modificando elementos para que a leitura do texto traduzido seja fluida, obtém-se um resultado aparentemente separado de sua cultura original. A chamada fluência ocorre

quando a ausência de quaisquer peculiaridades linguísticas ou estilísticas faz [o texto traduzido] parecer transparente, dando a aparência de que reflete a personalidade ou a intenção do escritor estrangeiro ou o significado essencial do texto estrangeiro — a aparência, em outras palavras, de que a tradução não é, de fato, uma tradução, mas o “original”⁸⁷ (VENUTI, 1995, p. 1).

No entanto, é impossível separar um texto de seu espaço cultural original. Venuti (1995) diz que essa tendência gera uma enorme quantidade de traduções prioritariamente domesticadoras que tentam subjugar o estrangeiro aos valores da cultura que o recebe. Os preceitos relativos à tradução musical parecem ter um objetivo semelhante devido à importância dada a mudanças que amenizem diferenças culturais. Como diversos exemplos deixarão claro a seguir, essa tendência é um ditame repetido que é confrontado pelas teorias de Lawrence Venuti, que, serão consideradas por seu alto valor teórico e conceitual; porém, a presente tradução buscou se ater prioritariamente aos preceitos dos teóricos que abordam especificamente as traduções de canção e teatro musical, já que dizem respeito tanto ao sentido e estilo do texto, quanto à possibilidade de que este seja performado, que é uma característica importante do libreto.

A primeira conversa entre Hamilton e Burr é um recitativo, portanto foi possível traduzir o texto literalmente sem preocupações com a quantidade de sílabas, mas foi necessário recriar as rimas

⁸⁶ the illusion of transparency produced in fluent translation enacts a thoroughgoing domestication that masks the manifold conditions of the translated text, its exclusionary impact on foreign cultural values, but also on those at home, eliminating translation strategies that resist transparent discourse, closing off any thinking about cultural and social alternatives that do not favor English social elites. The dominance of fluency in English language translation until today has led to the forgetting of these conditions and exclusions, requiring their recovery to intervene against the contemporary phase of this dominance.

⁸⁷ when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer’s personality or intention or the essential meaning of the foreign text — the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the “original.”

com o sobrenome Burr. Trata-se da rima mais comum da peça. Sobre o assunto, Miranda diz: “Conheço cada palavra que rima com Burr. É uma lista longa. Eu tentei usar todas elas nesse espetáculo”⁸⁸ (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 23).

O nome Burr termina com a mesma pronúncia anasalada de “sir”, que não existe no português, mas é tão próxima do som comum [or] que “Burr”, na prática, pode rimar com “senhor”, o que traduz efetivamente “Aaron Burr, sir”, uma das falas mais comuns da peça.

A cena deixa clara as trocas súbitas dos diálogos do elevado para o coloquial. Hamilton trata Burr com cortesia, chamando-o de senhor, mas também usa termos cotidianos como “buddy”. Essa última palavra precisou ser vertida para o mais comum “amigo”, já que gírias como “chapa”, “camarada” ou “chegado” não são tão comuns no português quanto “buddy” é no inglês.

Hervey e Higgins (1992) explicam como pode ser preferível utilizar uma palavra de registro diferente do original para que a tradução não tenha um vocabulário mais incomum. Os autores usam como exemplo a palavra *chaussure*, do francês.

Ela é comumente usada quando um falante de inglês se referiria especificamente a ‘sapatos’, ‘sandálias’ etc. O equivalente semântico na língua alvo mais próximo a ‘une paire de chaussures’ seria algo como ‘some footwear’. Mas ‘footwear’ é usado com muito menos frequência em inglês do que ‘chaussures’ é em francês⁸⁹ (HERVEY; HIGGINS, 1992, p. 138).

No português, *chaussure* seria “calçado”, que, assim como *footwear* no inglês, não é uma palavra do cotidiano, o que levaria o mais específico “sapato” a ser a tradução preferível. Da mesma forma, “amigo” foi utilizado, por ser mais comum do que gírias de mesmo sentido.

Falando sobre a tradução etnocêntrica, Antoine Berman (1985) usa como exemplo a necessidade da escolha de palavras de natureza semelhante às usadas pelo autor do texto original.

Se o autor utilizou palavras muito simples, o tradutor deve também recorrer a palavras muito comuns, para produzir o mesmo “efeito” no leitor. Se Freud, por exemplo, utiliza a palavra “Trieb” — totalmente comum em alemão —, haveria que se encontrar um equivalente tão usual quanto, e não “pulsão”, pouco comum na nossa língua (BERMAN, 1985, p. 46).

No livro *Hamilton: the revolution* que traz o libreto da peça, seu histórico e comentários do autor, percebe-se que Lin-Manuel Miranda (2016) apresenta defesas irreverentes e casuais para

⁸⁸ I know every word that rhymes with Burr. It’s a long list. I tried to use all of them in this show.

⁸⁹ It is commonly used in situations where an English-speaker would refer specifically to ‘shoes’, ‘sandals’, etc. The closest TL semantic equivalent to ‘une paire de chaussures’ would be something like ‘some footwear’. But ‘footwear’ is used much less often in English than ‘chaussures’ is in French.

suas escolhas. O autor frequentemente diz que usou alguma palavra ou inventou algum fato com o objetivo de conseguir uma rima ou efeito de humor.

Miranda (2016) não faz referências a possíveis traduções de sua peça, mas seus comentários indicam certas preferências e prioridades do texto que poderiam servir como guias para a tradução. Assim como Umberto Eco (2000), que prefere que seus tradutores entendam o subtexto de seus livros, Miranda parece julgar certos aspectos mais dignos de atenção do que outros, apesar de não falar sobre isso diretamente.

Eco (2000) considera o subtexto mais importante do que o conteúdo em si. Para descobrir o subtexto, o tradutor deve fazer uma sumarização. Se um livro inteiro pode ser resumido em uma única frase, é possível que o mesmo seja feito com cada passagem. Fazendo-o, o tradutor encontrará o que há de mais importante por trás do texto. Eco (2000) utiliza seus próprios romances como exemplo, citando como é preferível que os tradutores modifiquem certas referências conhecidas apenas na Itália para referências completamente diferentes, mas conhecidas em seus respectivos países. Caso contrário, a tradução perderá efeito nos leitores não italianos, que lerão referências obscuras que não significam nada para eles. Isso indica como “traduzir não está conectado apenas à competência linguística, mas à competência intertextual, psicológica e narrativa”⁹⁰ (ECO, 2000, p. 13).

O autor exemplifica de diversas maneiras. Seu livro *O Pêndulo de Foucault* apresenta personagens que fazem diversas referências à literatura italiana. Eco diz que isso ocorre para demonstrar como eles não têm sensações próprias, precisando repetir imagens e citações de obras literárias para explicar suas visões e sentimentos. Esse fato é o mais importante para Eco e não as referências em si (ECO, 2000).

Em um certo momento do romance, o narrador descreve uma paisagem vista por um personagem fazendo uma referência direta a um poema de Giacomo Leopardi, “L’Infinito”. Esse poema é amplamente conhecido na Itália, mas não é possível assegurar que leitores que não cresceram sob influência da cultura italiana seriam capazes de reconhecê-lo e, assim entender que o personagem não possui emoções particulares (ECO, 2000).

Eco resolveu esse problema conversando com seus tradutores e lhes dando permissão para trocar a referência a Leopardi a uma nova referência dentro do espaço cultural de cada língua para a qual o romance foi traduzido. A referência em si, afinal, não é tão importante quanto o que ela representa, que é apenas a presença de uma referência, seja ela qual for. Assim, cada

⁹⁰ [...] translating is not only connected with linguistic competence, but with intertextual, psychological, and narrative competence.

tradutor fez sua escolha e alterou o texto nessa passagem do livro com o objetivo de manter o subtexto (ECO, 2000).

Assim para preservar o sentido psicológico do texto (e para torná-lo compreensível dentro da estrutura das culturas receptoras), os tradutores foram permitidos a não apenas fazer mudanças radicais no significado literal do texto original, mas também em sua referência – já que, em italiano, é dito que Diotallevi vê uma cerca, enquanto em outras línguas não é esse o caso. Apenas com essa manobra o tradutor pode sugerir o que parece ser um sentido “profundo” da história, ou seja, uma característica psicológica do personagem⁹¹ (ECO, 2000, 16).

Devido à valorização do subtexto, o autor italiano oferece grandes liberdades para seus tradutores; liberdades que, aparentemente, incentivam certas escolhas que poderiam ser vistas como domesticadoras. O desejo de Eco (2000) de que o tradutor substitua elementos estrangeiros por elementos conhecidos pela cultura do texto fonte remete, no entanto, à definição de Antoine Berman da figura reprovável da tradução etnocêntrica: “deve-se traduzir a obra estrangeira de maneira que não se ‘sinta’ a tradução, deve-se traduzi-la de maneira a dar a impressão de que é isso que o autor teria escrito se ele tivesse escrito na língua para a qual se traduz” (BERMAN, 1985, p. 46).

Lawrence Venuti (1995) utiliza o adjetivo “etnocêntrico” ao falar sobre as traduções inglesas predominantemente domesticadoras do século XVII. Sua desaprovação é patente por denominar de “violência etnocêntrica” o ato realizado por tais traduções.

Fluência pode ser vista como uma estratégia discursiva idealmente apropriada para a tradução domesticadora, capaz não apenas de executar a violência etnocêntrica da domesticação, mas também de esconder essa violência produzindo o efeito de transparência, a ilusão de que isso não é uma tradução, mas o texto estrangeiro, de fato, os pensamentos vivos do autor estrangeiro⁹² (VENUTI, 1995, p. 61).

Enquanto Eco (2000) e tradutores musicais como Low (2005) veem com bons olhos estratégias de tradução que tentam transformar o texto estrangeiro em algo facilmente reconhecível e “natural” para os leitores do texto alvo, Venuti (1995) argumenta que se trata de uma atitude, de certa forma, repreensível para o original em uma tentativa de esconder a qualidade estrangeira do texto.

⁹¹ Thus, to preserve the psychological sense of the text (and to render it understandable within the framework of the receiving cultures), translators were entitled not only to make radical changes to the literal meaning of the original text, but also to its reference – since, in Italian, Diotallevi is said to have seen a hedge, while in other languages this is not the case. Only by this manoeuvre can the translator suggest what seems to be the ‘deep’ sense of the story, that is, a psychological feature of the character.

⁹² Fluency can be seen as a discursive strategy ideally suited to domesticating translation, capable not only of executing the ethnocentric violence of domestication, but also of concealing this violence by producing the effect of transparency, the illusion that this is not a translation, but the foreign text, in fact, the living thoughts of the foreign author.

Perspectivas como a de Venuti (1995) consideram mudanças culturais na tradução como atos de violência etnocêntrica, mas, para que o resultado fosse passível de performance e fiel às noções do autor, foram levados em conta os comentários predominantemente informais de Lin-Manuel Miranda sobre sua peça e certas mudanças culturais, como exemplificadas por Eco (2000), foram realizadas para manter o aparente objetivo do autor. A fidelidade buscada pela tradução, portanto, não foi unicamente ao sentido, mas também aos desejos do autor. Se Miranda considera, em certos momentos, seu estilo mais importante do que o sentido das palavras, pareceu apropriado seguir sua proposta de autor.

Hamilton menciona um evento fictício em que deu um soco em um amigo de Burr, que trabalha como tesoureiro da Faculdade Princeton. Trata-se de uma criação de Miranda, que, simplesmente, queria rimar “Burr, sir” com “bursar”, já que são homófonos. Sobre a invenção, Miranda diz: “Chernow empalideceu um pouco por causa desse salto histórico — Hamilton não era violento gratuitamente — mas a rima era boa demais para deixar passar”⁹³ (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 23).

Johan Franzon cita traduções em várias línguas da *Ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht, para demonstrar como alguns detalhes sem importância podem ser modificados sem gerar perda narrativa no teatro. Na canção da pirata Jenny, o original em alemão diz que seu navio tem cinquenta canhões e oito velas. A quantidade de canhões muda para 55 no inglês e 100 no francês e finlandês. As velas são mencionadas apenas na tradução sueca, que muda o número para sete. “Como eles não são mencionados em nenhum outro lugar além dessa canção independente, o número de velas e canhões importa pouco. A chave narrativa é que o navio apresenta uma ameaça para a comunidade que aprisiona Jenny”⁹⁴ (FRANZON, 2005, p. 293).

Sendo assim, não havia necessidade de manter o personagem jamais visto e jamais mencionado novamente como um “bursar”, ou tesoureiro. Para manter a rima completa com “senhor”, modifiquei “He handles the financials” para “Ele trabalha pra Igreja”, transformando o amigo de Burr em um monsenhor. O próprio Miranda (2016) admite ter inventado o personagem e o evento unicamente pela rima, portanto, a mudança não foi vista como negativa, apesar de manipular o texto para o som da nova língua. Já que Miranda modifica a história real para conseguir um resultado que convém sonoramente, é perceptível que sua preferência nesse caso

⁹³ Chernow blanched a bit at this historical leap — Hamilton wasn’t needlessly violent — but the rhyme was too good to pass up.

⁹⁴ As they are mentioned nowhere but in this self-sufficient song, the number of sails and cannons matters less. The narrative key point is that the ship presents a menace to the community that holds Jenny captive.

é o som das palavras e não seu significado. Sendo assim, a escolha apropriada da tradução seria manter a semelhança entre os sons.

Burr recomenda que Hamilton não fale demais para não ser morto por suas opiniões. Fiz com que essa recomendação tivesse rimas toantes entre “topo” e “morto”. Esta última palavra, especialmente, precisava finalizar o verso, porque Burr prolonga sua frase para terminar de forma impactante com “dead”. Esse caso demonstra como, às vezes, “interações palavra-música exigem que uma palavra específica ou grupo de palavras sejam posicionados em uma nota particular ou grupo de notas”⁹⁵ (APTER; HERMAN, 2016, p. 230).

O personagem John Laurens faz um trocadilho com a figura histórica Samuel Adams, que fundou o grupo revolucionário “Filhos da Liberdade”, e a cerveja de mesmo nome. O verso “Two pints o’ Sam Adams, but I’m working on three”, não seria compreensível em português, já que Samuel Adams não é um Pai Fundador amplamente famoso e a cerveja não é disponível no Brasil. A referência, portanto, foi eliminada.

Essa estrofe demonstra diferenças culturais entre os EUA e o Brasil que dificultam a tradução e levam autores como Peter Low (2005) e Johan Franzon (2005) a recomendarem que mesmo passagens aparentemente simples sejam traduzidas com alterações culturais. Herman e Apter lidam com as dificuldades causadas por uma referência obscura listando seis possibilidades para o tradutor:

- 1 Não faça nada. O público tem que se virar com a referência incompreensível.
- 2 Providencie uma explicação para o público em notas do programa.
- 3 Providencie notas de rodapé para os intérpretes no texto impresso. Se os intérpretes souberem do que estão falando, o contexto e as performances podem conseguir comunicar entendimento suficiente para a audiência.
- 4 De alguma forma, encaixe alguma explicação diretamente no texto performável.
- 5 Reescreva a letra, substituindo o personagem ou evento que o público não conhece por um personagem ou evento que ela conhece.
- 6 Elimine a referência⁹⁶ (APTER; HERMAN, 2016, p. 85).

⁹⁵ Sometimes, word-music interaction demands that a particular word or group of words be set on a particular note or group of notes.

⁹⁶ 1 Do nothing. The audience has to make do with the incomprehensible reference.

2 Provide an explanation for the audience in program notes.

3 Provide footnotes for the performers in the printed text. If the performers know what they are talking about, the context and the performances may be able to communicate sufficient understanding to the audience.

4 Somehow work an explanation directly into the performable text.

5 Rewrite the lyrics, substituting a character or event that the audience knows for the character or event it does not know.

6 Eliminate the reference.

Neste caso específico, optei pela sexta opção, já que a referência é muito rápida e não é feita novamente. Cada caso, no entanto, requer uma escolha particular, demonstrando como diferenças culturais são um aspecto complexo durante o processo da tradução. A tentativa de tornar o texto traduzido facilmente compreensível claramente segue a busca pela transparência analisada por Venuti. “Transparência resulta no ocultamento das condições culturais e sociais da tradução”⁹⁷ (VENUTI, 1995, p. 61). Entretanto, as diferenças culturais não foram apagadas nesta tradução, mas amenizadas, estando claras em outros momentos do texto traduzido.

É verdade que, muitas vezes, tradutores não tentam lidar com diferenças culturais. Eles apenas traduzem o que é dito, dependendo da música e uma “suspensão intencional da incredulidade” junto com o contexto geral, para explicar todo o necessário para apreciar uma obra. No entanto, diferenças culturais, às vezes, impõe problemas de tradução que não são resolvíveis pela tradução direta⁹⁸ (APTER; HERMAN, 2016, p. 73).

O termo “red-coat” é usado repetidamente em *Hamilton* em referência aos soldados ingleses, já que eles usavam casacos vermelhos. Em todos os casos, fiz a tradução como “ingleses”. O único caso em que isso ocasionou em uma perda foi na 18ª canção, “Guns and Ships”, a ser discutida adiante. A escolha, diferentemente da referência a Sam Adams, não se deu porque seria incompreensível para a audiência, afinal os inimigos de casacos vermelhos estão visíveis no palco. Tratou-se unicamente de uma questão de contagem de acentos.

Laurens também usa uma onomatopeia em seu discurso “pop chick-a pop”, significando uma briga. Optei em manter essas palavras da mesma maneira, já que o som representa o significado. No entanto, a onomatopeia rima logo em seguida com “these cops”, ou seja, “esses tiras”, mas foi necessário remover essas palavras para preservar as sílabas. O som da onomatopeia de Laurens é bastante particular à língua inglesa, podendo, portanto, ser considerado um elemento estrangeirizante, já que o público brasileiro depara-se com um aspecto cultural diferente do habitual.

O personagem Marquês de Lafayette canta várias de suas falas em francês. Por existir a presença de uma língua estrangeira no texto fonte, essa língua estrangeira é mantida no texto alvo, como é sugerido por Herman e Apter.

Um texto fonte pode incluir em si mesmo algumas palavras estrangeiras, ou seja, palavras que não são da língua alvo, para obter algum efeito. Se o entendimento delas ou a falta do mesmo forem iguais para os falantes da língua fonte e da língua alvo, as

⁹⁷ Transparency results in a concealment of the cultural and social conditions of the translation.

⁹⁸ It is true that, much of the time, translators do not try to deal with cultural differences. They simply translate what is said, relying on the music and a “willing suspension of disbelief,” together with the overall context, to sufficiently explain everything necessary to enjoy a work. However, cultural differences sometimes pose translation problems not solvable by straightforward translation.

palavras, provavelmente, não devem ser traduzidas, porque ambas as audiências – língua fonte e língua alvo – experienciarão o mesmo efeito⁹⁹ (APTER; HERMAN, 2016, p. 35).

O personagem Hercules Mulligan é marcante por seus versos absurdos e irreverentes. “A maioria dos roteiros para o palco musical *são* dramáticos e, *sim*, delineiam personagens. Boas traduções devem fazer o mesmo”¹⁰⁰ (APTER; HERMAN, 2016, p. 143). Os primeiros sons de Mulligan são “Brrrah brraah!”, que Lin-Manuel Miranda justifica indiferentemente dizendo que “it just sounds dope”¹⁰¹, ou “apenas soa bacana”. Mulligan faz diversas rimas com seu sobrenome na canção “Yorktown (The World Turned Upside Down)”, mas o faz apenas uma vez em “Aaron Burr, Sir”. Como nada na língua portuguesa rima com Mulligan, troquei sua apresentação de “I am Hercules Mulligan” para “Hercules Mulligan sou eu”, o que facilita a rima.

O personagem faz cinco rimas em sequência nos estranhos versos: “Lock up ya daughters and horses, of course / It’s hard to have intercourse over four sets of corsets...”. Essa fala continua a descrever a bazófia sexual do personagem, que já se gabou de talvez ter dormido com as mães de seus amigos. A referência a cavalos é apenas uma piada que Miranda colocou com o objetivo de rimar com “course”, “intercourse”, “four sets” e “corsets” (além da assonância com “daughters”) e não tem qualquer base histórica ou narrativa¹⁰². A mudança foi feita, portanto, com a mesma justificativa usada no caso do *bursar* que Hamilton socou.

Sobre o assunto, Miranda disse: “Não sei o que é o negócio dele com cavalos, mas achei engraçado”¹⁰³ (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 25). Como foi dito, o autor, apesar de sua postura descontrada, demonstra valorizar alguns aspectos mais do que outros; no caso, o humor gerado pela rima. Modifiquei “horses” para “fadas”, que é menos plausível, mas mantém a rima. Também transformei “daughters” em amadas, que traz o mesmo sentido implícito e participa da rima, já que “of course” precisou ser sacrificado devido à quantidade de acentos.

⁹⁹ A source text itself may include a few foreign words, that is, words not in the source language, to achieve some effect. If their comprehensibility or lack thereof are about the same for both source-language and target language speakers, they should probably not be translated, because both audiences, source-language and target-language, will experience the same effect.

¹⁰⁰ Most scripts for the musical stage *are* dramatic and *do* delineate character. Good translations should do the same.

¹⁰¹

<https://twitter.com/Lin_Manuel/status/648966766924840961?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetemb ed%7Ctwtterm%5E648966766924840961&ref_url=https%3A%2F%2Fgenius.com%2FOriginal-broadway-cast-of-hamilton-aaron-burr-sir-lyrics> Acesso em: 08 abr. 2020.

¹⁰² <<https://www.vanityfair.com/culture/2015/11/hamilton-lyrics-genius-lin-manuel-miranda>> Acesso em: 08 abr. 2020.

¹⁰³ I don’t know what his thing is with horses, but I thought it was funny.

A canção termina com Laurens perguntando a Burr: “What do you stall for?” Hamilton então pergunta a Burr: “If you stand for nothing, Burr, what’ll you fall for?”. A primeira pergunta quer dizer “Por que você se impede?” ou “Por que você faz hora?” e a segunda, “Se você não defende nada, Burr, pelo que você vai cair?” Hamilton faz um trocadilho com a palavra “stand”. Prioritariamente, ela significa estar ou ficar de pé, mas, nesse contexto, diz respeito a defender algo ou alguém. A última pergunta, sobre o que derrubaria Burr, dá a entender que, se Burr não defende nada, ele cairá, porque é como se não estivesse de pé. Sobre a fala, Lin-Manuel Miranda diz:

‘Aqueles que não apoiam nada, caem por qualquer coisa.’ Essa é uma paráfrase de uma fala, com frequência atribuída, erroneamente, a Alexander Hamilton. Ela foi dita por um Hamilton posterior no século 20. Mas a opinião é tão perfeita para esse momento, e sublinha tão bem a diferença entre Hamilton & Burr, que eu a manipulei para a ocasião¹⁰⁴ (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 25).

Mantive o duplo sentido traduzindo o verbo “stand for” como “apoiar”, que carrega o sentido denotativo de impedir que algo caia. Primeiramente, removi a pergunta, e me aproximei da fala que deu origem ao verso, com “Se não apoia nada, Burr, tudo te derruba”, mas, como é possível ser fiel à indagação com o mesmo número de sílabas, reaproximei do original com “o que te derruba?” Há uma rima toante com a pergunta de Laurens, que, em português, ficou “Por que se segura?”

¹⁰⁴ “Those who stand for nothing fall for anything.” This is a paraphrase of a line often misattributed to Alexander Hamilton. It was said by a later Hamilton in the 20th century. But the sentiment is so perfect for this moment, and so well underscores the difference between Hamilton & Burr, I flipped it for the occasion.

My Shot

LAURENS: Ooh,
Who are you?

MULLIGAN: Ooh,
Who are you?

LAFAYETTE: Ooh,
Who are you?

MULLIGAN, LAFAYETTE, LAURENS: Ooh, who is this kid? What's he gonna do?

HAMILTON: I am not throwing away my shot!
I am not throwing away my shot!
Hey yo, I'm just like my country,
I'm young, scrappy and hungry,
And I'm not throwing away my shot!
I'm 'a get a scholarship to King's College
I prob'ly shouldn't brag, but dag, I amaze and astonish.
The problem is I got a lot of brains but no polish
I gotta holler just to be heard.
With every word, I drop knowledge!
I'm a diamond in the rough, a shiny piece of coal
Tryin' to reach my goal. My power of speech: unimpeachable.
Only nineteen but my mind is older.
These New York City streets get colder, I shoulder
Ev'ry burden, ev'ry disadvantage
I have learned to manage, I don't have a gun to brandish.
I walk these streets famished.
The plan is to fan this spark into a flame
But damn, it's getting dark, so let me spell out the name,
I am the—

HAMILTON, LAFAYETTE, MULLIGAN, LAURENS: A-L-E-X-A-N-D-E-R—we are—
meant to be . . .

HAMILTON: A colony that runs independently.
Meanwhile, Britain keeps shittin' on us endlessly.
Essentially, they tax us relentlessly,
Then King George turns around, runs a spending spree.

Minha Chance

LAURENS: Ooh,
Quem é você?

MULLIGAN: Ooh,
Quem é você?

LAFAYETTE: Ooh,
Quem é você?

MULLIGAN, LAFAYETTE, LAURENS: Ooh, quem é esse? Que ele vai fazer?

HAMILTON: Eu não perderei a minha chance!
Eu não perderei a minha chance!
Eu sou igual o meu país
Não morri porque não quis
E eu não perderei a minha chance!
Vou ter a bolsa pro Colégio do Rei.
Não devia me gabar, mas vão babar pelo que eu sei.
Só que meu enorme cérebro nem liga pra lei.
Faço força pra ser escutado
E deixo avisado que eu cheguei!
Eu sou um diamante bruto, sou um carvão brilhante
Numa missão constante. Minha fala: sem comparação.
Dezenove anos, cheio de talento
Em Nova Iorque sopra o vento, aguento
Cada peso e cada solavanco
Aturei em todo flanco, não caio do barranco.
Passo fome e não manco.
Espero que um mero pingo possa alagar
Distingo que tagarelo então vou me apresentar
Eu sou o

HAMILTON, LAFAYETTE, MULLIGAN, LAURENS: A-L-E-X-A-N-D-E-R—a gente—tem que
ser. . .

HAMILTON: Daqui para a frente sempre independente.
Mas a Grã-Bretanha nos trata escrotamente.
Essencialmente, taxar é a lei vigente,
E o rei George deixa a dívida crescente.

He ain't ever gonna set his descendants free,
So there will be a revolution in this century.
Enter me!

LAFAYETTE, MULLIGAN, LAURENS: (He says in parentheses.)

HAMILTON: Don't be shocked when your history book mentions me.
I will lay down my life if it sets us free.
Eventually, you'll see my ascendancy,

HAMILTON:

And I am not throwing away my shot.
I am not throwing away my shot.
Hey yo, I'm just like my country,
I'm young, scrappy and hungry
And I'm not throwing away my shot.

LAURENS:

My shot!
My shot!

And I'm not throwing away my shot.

HAMILTON, MULLIGAN, LAURENS, LAFAYETTE: I am not throwing away my shot.
I am not throwing away my shot.
Hey yo, I'm just like my country,
I'm young, scrappy and hungry
And I'm not throwing away my shot.

They drink.

HAMILTON, MULLIGAN, LAURENS, LAFAYETTE: It's time to take a shot!

LAFAYETTE: I dream of life without a monarchy.
The unrest in France will lead to 'onarchy?
'Onarchy? How you say, how you say, "anarchy?"
When I fight, I make the other side panicky.
With my—

HAMILTON, LAURENS, LAFAYETTE, MULLIGAN: Shot!

MULLIGAN: Yo, I'm a tailor's apprentice,
And I got y'all knuckleheads in loco parentis.
I'm joining the rebellion cuz I know it's my chance

Ele não tem a nossa liberdade em mente,
Então essa revolução é mais do que patente.
Vou-me à frente!

LAFAYETTE, MULLIGAN, LAURENS: (Ele diz teatralmente.)

HAMILTON: Quando eu estiver nos livros, não lamente.
Eu vou me sacrificar alegremente.
Brevemente, verão que sou influente,

HAMILTON:

E eu não perderei a minha chance.
Eu não perderei a minha chance.
Eu sou igual o meu país,
Não morri porque não quis
E eu não perderei a minha chance.

LAURENS:

A chance!
A chance!

E eu não perderei a minha chance

HAMILTON, MULLIGAN, LAURENS, LAFAYETTE: Eu não perderei a minha chance.
Eu não perderei a minha chance.
Eu sou igual o meu país,
Não morri porque não quis
E eu não perderei a minha chance.

Eles bebem.

HAMILTON, MULLIGAN, LAURENS, LAFAYETTE: Não perca essa chance!

LAFAYETTE: Sonho com a vida sem monarquia.
Problemas na França trarão 'onarquia?
'Onarquia'? Como se diz, se diz "anarquia?"
Quando eu luto, eles entram em pânico.
Minha—

HAMILTON, LAURENS, LAFAYETTE, MULLIGAN: Chance!

MULLIGAN: Posso ser só um alfaiate,
Mas aprendi com vocês 'opere et veritate'.
Minha chance de ascensão é entrar no combate.

To socially advance, instead of sewin' some pants!
I'm gonna take a—

HAMILTON, LAURENS, LAFAYETTE, MULLIGAN: Shot!

LAURENS: But we'll never be truly free
Until those in bondage have the same rights as you and me.
You and I. Do or die. Wait till I sally in
On a stallion with the first black battalion.
Have another—

HAMILTON, LAURENS, LAFAYETTE, MULLIGAN: Shot!

BURR: Geniuses, lower your voices.
You keep out of trouble and you double your choices.
I'm with you, but the situation is fraught.
You've got to be carefully taught:
If you talk, you're gonna get shot!

HAMILTON: Burr, check what we got.
Mr. Lafayette, hard rock like Lancelot,
I think your pants look hot,
Laurens, I like you a lot
Let's hatch a plot blacker than the kettle callin' the pot . . .
What are the odds the gods would put us all in one spot,
Poppin' a squat on conventional wisdom, like it or not,
A bunch of revolutionary manumission abolitionists?
Give me a position, show me where the ammunition is!
Oh, am I talkin' too loud?
Sometimes I get overexcited, shoot off at the mouth.
I never had a group of friends before,
I promise that I'll make y'all proud.

LAURENS: Let's get this guy in front of a crowd.

HAMILTON, LAURENS, LAFAYETTE, MULLIGAN, ENSEMBLE: I am not throwing
away my shot.
I am not throwing away my shot.

Mesmo que me mate, mando esses cornos pro abate!
Essa é a minha—

HAMILTON, LAURENS, LAFAYETTE, MULLIGAN: Chance!

LAURENS: A liberdade ninguém sente
Até os escravizados quebrarem a corrente.
Com você até morrer. Com a ocasião
Terei um alazão com negros em um batalhão.
É a minha—

HAMILTON, LAURENS, LAFAYETTE, MULLIGAN: Chance!

BURR: Gênios, abaixem as suas vozes.
Se não as reações inglesas podem ser ferozes.
Concordo, mas é bem melhor me abster.
Vão ver que vão ter que aprender:
Balas inglesas vão te encher!

HAMILTON: Burr, não nos boicote
O Lafayette forte como Lancelot,
Sua calça tem bom corte,
Laurens, gosto do seu porte.
Temos muita sorte que a grande história nos note.
Em um só lance a chance pôs todos nós num só bote
Em direção ao norte e desafiando a própria morte,
Revolucionários pela manumissão e pela abolição?
Me ponha numa posição e me dê a munição!
Oh, tô falando muito alto?
Às vezes eu falo demais mesmo, quando eu me exalto.
Nunca tive um grupo de amigos antes,
Prometo, vou tomá-los de assalto.

LAURENS: Vamos pôr esse cara num palco.

HAMILTON, LAURENS, LAFAYETTE, MULLIGAN, CONJUNTO: Eu não perderei a minha
chance.
Eu não perderei a minha chance.

Hey yo, I'm just like my country,
I'm young, scrappy and hungry
And I'm not throwing away my shot.
I am not throwing away my shot.
I am not throwing away my shot.
Hey yo, I'm just like my country,
I'm young, scrappy and hungry.
And I'm not throwing away my shot.

LAURENS:

Ev'rybody sing:

Whoa, whoa, whoa

Hey!

Whoa!

Wooh!!

Whoa!

Ay, let 'em hear ya!

Let's go!

HAMILTON, LAFAYETTE, MULLIGAN:

Whoa, whoa, whoa

Whoa!

Whoa!

Yeah!

COMPANY:

Whoa! Whoa! Whoa!

Whoa!

Whoa!

Yeah!

I said shout it to the rooftops!

Said to the rooftops!

Come on!

Come on, let's go!

Rise up!

When you're living on your knees,

You rise up.

Tell your brother that he's gotta rise up.

Tell your sister that she's gotta rise up.

LAURENS AND ENSEMBLE:

When are these colonies gonna

Rise up?

When are these colonies gonna rise up

When are these colonies gonna rise up

When are these colonies gonna rise up?

Rise up!

Whoa! Whoa! Whoa!

Whoa!

Whoa!

Rise up!

Eu sou igual o meu país,
Não morri porque não quis
E eu não perderei a minha chance.
Eu não perderei a minha chance.
Eu não perderei a minha chance.
Eu sou igual o meu país,
Não morri porque não quis
E eu não perderei a minha chance.

LAURENS:

Canta todo mundo:

Whoa, whoa, whoa

Hey!

Whoa!

Wooh!!

Whoa!

Eu não tô ouvindo!

Vai lá!

HAMILTON, LAFAYETTE, MULLIGAN:

Whoa, whoa, whoa

Whoa!

Whoa!

Yeah!

COMPANHIA:

Whoa! Whoa! Whoa!

Whoa!

Whoa!

Yeah!

E grita pra todo mundo ouvir!

Todo mundo ouvir!

Simbora!

Vai lá, simbora!

Levante!

Se você não tá feliz,

Se levante.

Ao irmão você diz que se levante.

À irmã você diz que se levante.

LAURENS E CONJUNTO:

E que esse país tenha um

Levante

E que esse país tenha um levante

E que esse país tenha um levante

E que esse país tenha um levante

Levante!

Whoa! Whoa! Whoa!

Whoa!

Whoa!

Levante!

Hamilton alone.

HAMILTON: I imagine death so much it feels more like a memory
 When's it gonna get me?
 In my sleep? Seven feet ahead of me?
 If I see it comin' do I run or do I let it be?
 Is it like a beat without a melody?
 See, I never thought I'd live past twenty
 Where I come from some get half as many.
 Ask anybody why we livin' fast and we
 Laugh, reach for a flask,
 We have to make this moment last, that's plenty.

Hamilton joins the group, and we see that he is now speaking to a larger crowd.

HAMILTON: Scratch that,
 This is not a moment, it's the movement
 Where all the hungriest brothers with something to prove went.
 Foes oppose us, we take an honest stand,
 We roll like Moses, claimin' our promised land.
 And? If we win our independence?
 'Zat a guarantee of freedom for our descendants?
 Or will the blood we shed begin an endless
 Cycle of vengeance and death with no defendants?
 I know the action in the street is excitin',
 But Jesus, between all the bleedin' 'n fightin' I've been readin' 'n writin'.
 We need to handle our financial situation.
 Are we a nation of states? What's the state of our nation?
 I'm past patiently waitin'. I'm passionately smashin' every expectation,
 Every action's an act of creation!
 I'm laughin' in the face of casualties and sorrow,
 For the first time, I'm thinkin' past tomorrow.

HAMILTON AND COMPANY: And I am not throwing away my shot
 I am not throwing away my shot.
 Hey yo, I'm just like my country,
 I'm young, scrappy and hungry

Hamilton sozinho.

HAMILTON: Penso tanto na morte que parece que já a vivi
 Quando é que ela vai vir?
 Ao dormir? Ou vai vir direto aqui?
 Se eu a vir vindo será que eu corro ou a deixo agir?
 É uma batida que não vou ouvir?
 Presumi que não teria essa idade
 De onde eu venho mal se chega à metade.
 Pergunte por que nós nunca fazemos planos
 Brindamos, tomamos,
 Aproveitamos os anos, é a verdade.

Hamilton junta-se ao grupo e agora vemos que ele está falando com uma multidão maior.

HAMILTON: Esquece,
 Não é um momento, é o movimento
 Aonde foram todos os ambiciosos sem provento.
 Vilões se opõem à nossa própria vida,
 Tal qual Moisés indo à terra prometida.
 Ainda que ganhemos independência
 Isso vai garantir liberdade à descendência?
 Ou o sangue perdido vai dar permanência
 A um ciclo de morte, vingança e violência?
 Eu sei que a batalha nas ruas está fervendo
 Mas enquanto estão combatendo e morrendo, eu estou lendo e escrevendo.
 Temos que resolver toda a nossa situação.
 É uma nação de estados? E o estado da nação?
 Estou cansando de ser paciente. Estou quebrando simplesmente a noção,
 Cada ação é um ato de criação!
 Estou caçoando da mortalidade e afã,
 E finalmente eu vejo além do amanhã.

HAMILTON E COMPANHIA: E eu não perderei a minha chance
 Eu não perderei a minha chance.
 Eu sou igual o meu país,
 Não morri porque não quis

And I'm not throwing away my shot.

HAMILTON, LAURENS, LAFAYETTE, MULLIGAN:

We're gonna rise up!
Time to take a shot!
We're gonna rise up!
Time to take a shot!
We're gonna

ENSEMBLE:

Not throwing away
My shot!
Not throwing away
My shot!
We're gonna
Rise up!
Rise up!

HAMILTON: It's time to take a shot!

Rise up!
Rise up!

HAMILTON, LAFAYETTE, MULLIGAN, LAURENS:

It's time to take a shot!

Rise up!
Rise up!
Ri-ri-ri

Take a shot!

Shot!

Shot!

A-yo, it's

Time to take a shot!

Time to take a shot!

And I am—

Not throwing away my—

Time to take a shot!
Time to take a shot!
And I am—

COMPANY: Not throwing away my shot!

End of song. Hamilton, Laurens, Mulligan & Lafayette are back in the tavern, after several drinks.

E eu não perderei a minha chance.

HAMILTON, LAURENS, LAFAYETTE, MULLIGAN:

Hora do levante!
Aproveite a chance!
Hora do levante!
Aproveite a chance!
Hora do

CONJUNTO:

Não perderei minha
Chance!
Não perderei minha
Chance!
Hora do
Levante!
Levante!

HAMILTON: Aproveite a chance!

Levante!
Levante!

HAMILTON, LAFAYETTE, MULLIGAN, LAURENS:

Aproveite a chance!

Levante!
Levante!
Le-le-le

É sua chance!

Chance!

Chance!

A-yo, sim

Aproveite a chance!

Aproveite a chance!

E eu não—

Perderei a minha—

Aproveite a chance!
Aproveite a chance!
E eu não—

COMPANHIA: Não perderei minha chance!

Fim da canção. Hamilton, Laurens, Mulligan & Lafayette estão de volta na taverna, após várias bebidas.

2.3 Minha Chance

Esta é, sem dúvida, a música mais importante para o personagem Alexander Hamilton, se não para o musical como um todo. O protagonista canta um *rap* veloz sobre sua vida e sua visão de mundo. A inteligência e ambição do personagem são representadas pelo uso de rimas mistas, aliterações, assonâncias e jogos de palavras. Sobre o assunto, Lin-Manuel Miranda diz que “Esta canção levou anos para ser escrita, e este é o porquê: Nós precisamos sistematicamente provar que Hamilton é o intelecto mais temível na sala, não apenas dizendo isso, mas demonstrando”¹⁰⁵ (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 27).

Sacrificar essas características em uma tentativa de preservar o sentido mais próximo possível de cada palavra seria um desserviço ao personagem, já que o que ele diz não é mais importante do que como o diz. Palavras mais vagas ou mais específicas, portanto, não foram evitadas se, com elas, a inventividade estilística de Hamilton fosse mantida. Uma vez que o objetivo de Miranda é representar o intelecto do protagonista através de seu estilo de fala, a preservação das irreverências originais foi valorizada em diversos momentos.

Logo no refrão e título, a diferença entre as línguas já impossibilita a preservação de um duplo sentido. “My shot” representa uma oportunidade, um tiro e uma dose de bebida, já que os personagens bebem no decorrer da canção. É impossível manter essas três possibilidades simultaneamente em português, portanto, traduzi como “minha chance”.

Hamilton canta que apresenta as mesmas características de seu país, os Estados Unidos. Cogitei traduzir como “Eu sou igual minha nação / Jovem e sem um tostão”, mas o segundo verso não carrega o otimismo do original “I’m young, scrappy and hungry”, em que “scrappy” pode significar desorganizado ou, o significado mais forte aqui, determinado/pugnaz. “Hungry” não tem apenas o sentido negativo de estar com fome, mas também tem o significado de estar ávido por algo, graças à expressão “be hungry for”, segundo o *Longman dictionary of contemporary English*. A característica de estar sempre insaciável é um aspecto importante de Hamilton, sendo retomada nas canções “Satisfied” e “Non-Stop”. Sendo assim, traduzi como “Eu sou igual o meu país / Não morri porque não quis”, que, de fato, carrega a ideia de adversidades superadas e ambição, como no original, apesar de utilizar outras palavras.

¹⁰⁵ This song took *years* to write, and here’s why: We have to systematically prove that Hamilton is the most fearsome intellect in the room, not just by saying so, but by demonstrating it.

Logo no começo, Hamilton gaba-se de sua inteligência, mencionando sua falta de riqueza. Ele encadeia uma série de rimas e assonâncias com palavras como “gotta” e “holler” ou “brag” e a interjeição “dag”. O registro é predominantemente informal, mas com perceptíveis palavras de registro mais elevado, como “polish”, “unimpeachable” e “famished”.

“The plan is to fan this spark into a flame” precisou se transformar em uma nova metáfora com o mesmo sentido. Era desejável manter a rima de “plan is” com “fan this” e transmitir a ideia de algo pequeno que se transformará em algo grande. Minha solução: “Espero que um mero pingo possa alagar”. Há uma rima interna como no original e a faísca que se transformará em chama agora é um pingo que poderá alagar.

Após soletrar seu nome, Hamilton parte para estrofes sobre por que é necessário enfrentar o domínio britânico sobre as colônias. Ele faz dezesseis rimas com o fonema [i], sendo que cinco são entre advérbios. Na tradução, fiz quinze rimas com as sílabas “-ente”, mantendo o número de advérbios.

Há um jogo metalinguístico quando Hamilton declara “Enter me!” e seus novos amigos completam com “He says in parentheses”. O personagem se refere à sua chegada na guerra revolucionária americana, mas suas palavras são semelhantes à rubrica literária que denota a entrada do personagem em cena, por isso o comentário dos personagens sobre os parênteses. Para manter as rimas, modifiquei a fala de Hamilton para “Vou-me à frente”, que não indica entrada em cena, mas uma ação do personagem sobre o palco para ganhar importância frente ao público. A segunda fala foi modificada para “Ele diz teatralmente”, que pode se referir tanto à dramaticidade da fala que, como “Enter me”, não é algo que uma pessoa normal diria, quanto ao fato de, literalmente, Hamilton estar falando em um teatro. Assim, o duplo sentido metalinguístico é mantido.

Lafayette, neste ponto da peça, não tem domínio sobre a língua inglesa, então comete erros de pronúncia que o levam a rimar “anarchy” com “panic”. Apesar de seus erros não condizerem com os que um francês cometeria (já que *anarchie* e *panique* não rimam), a pronúncia incorreta foi traduzida de forma igual, já que as palavras em português são tão parecidas com suas versões em inglês e francês. “Em raros exemplos, o propósito de uma piada é o fato de ela estar em uma língua estrangeira, ou seja, uma língua que não é a língua do texto fonte, e, portanto, deve permanecer estrangeira”¹⁰⁶ (APTER; HERMAN, 2016, p. 51).

¹⁰⁶ In rare instances, the point of a joke is that it is in a foreign language, that is, a language other than the language of the source text, and so it should remain foreign.

Burr interrompe as estrofes dos revolucionários, mandando que eles fiquem quietos para não atrair a fúria dos ingleses. Burr diz três versos que rimam entre si: “I’m with you, but the situation is fraught. / You’ve got to be carefully taught: / If you talk, you’re gonna get shot!” Há cinco assonâncias com o fonema [ɔ]. Verti os versos para “Concordo, mas é bem melhor me abster. / Vocês vão ter que aprender: / Balas inglesas vão te encher!” Agora há cinco rimas com a vogal [e]. No último verso, Burr dizia que, se eles falassem, levariam tiros. Na tradução, apenas metade da ideia pôde ser mantida, devido ao número de sílabas, apesar de Burr já ter pedido que eles se calassem em um verso anterior. Agora Burr simplesmente diz que eles serão enchidos por balas, mas atribuindo a ação da frase ao sujeito “balas”. Falar de tal maneira condiz com o sarcasmo de Burr, que se refere ironicamente a Hamilton e os outros três amigos como “gênios”. Como seria impossível utilizar a palavra “chance” nesse contexto e preservar o sentido de “shot”, que, dessa vez, refere-se a tiros e não à oportunidade, escolhi “encher” para rimar com os outros versos e preservar o fonema [ʃ].

Sem dúvida, a tarefa prática de traduzir canções é impossível sem tomar algumas liberdades. É lógico, acredito, que uma abordagem judiciosa quanto às liberdades pode abrir a porta para versões melhores. Considere, por exemplo, a questão de uma frase repetida na língua fonte. Um tradutor rígido ou impensante verteria a linha sempre da mesma maneira com a mesma frase na língua alvo. Isso seria uma prática normal. Mas um tradutor mais flexível pode, às vezes, escolher uma opção diferente. Se a linha contém, por exemplo, um verbo particularmente efetivo para o qual nenhuma palavra única da língua alvo é ideal, pode-se escolher vertê-la de três maneiras diferentes em pontos diferentes da canção. O ganho em riqueza semântica iria, discutivelmente, superar a perda de repetição estrutural. Em canções, afinal, repetição verbal raramente é tão preciosa a ponto de ser inegociável – música normalmente providencia muita repetição, de toda forma¹⁰⁷ (LOW, 2005, p. 191).

Low (2005) não usa o termo “compensação”, mas parece estar falando sobre essa técnica, já que menciona um ganho semântico que supera uma perda de repetição. Assim, o uso de uma nova palavra não ocasiona uma perda absoluta nessa passagem.

Nesta canção, ocorre pela primeira vez algo que será repetido em algumas músicas da peça. Trata-se de sons produzidos pelos personagens e pela companhia durante o refrão que são cantados apenas para gerar animação e complementar a música. Neste caso, o elenco e a companhia cantam repetidamente “whoa” e “yeah”. Não faria sentido traduzir sons que apenas

¹⁰⁷ Undoubtedly, the practical task of translating songs is impossible without the some taking of liberties. It follows, I believe, that a judicious approach to liberties can open the door to better versions. Consider for example the matter of a repeated phrase in the ST. A rigid or unthinking translator would render that line always in the same way, with the same TL phrase. That would be normal good practice. But a more flexible translator may at times choose a different option. If the line contains, for example, a particularly effective verb for which no single TL word is ideal, one might choose to render it in three different ways at different points in the song. The gain in semantic richness would arguably outweigh the loss of structural repetition. In songs, after all, verbal repetition is seldom so precious as to be non-negotiable — music usually provides plenty of repetition anyway.

reforçam a animação dos personagens sem dar nenhuma informação. Laurens também grita “hey” e “wooh”, motivando os gritos. Traduzi sua fala “Come on, let’s go” como “Vai lá, simbora”, que se encaixa no estilo desinibido e informalmente exaltado do refrão. Apesar de ser uma tradução regional, os casos em que essas interjeições são usadas são pouco numerosos o bastante para não afetar a tradução como um todo.

Laurens introduz a ordem “rise up”, que é repetida nesta canção e, mais tarde, em “Right Hand Man”. O termo tem dois significados, indicando que o interlocutor se levante e/ou faça parte da rebelião. Mantive o duplo sentido e o número de acentos com “levante”, que, como verbo, indica um movimento para cima e, como substantivo, significa uma rebelião. Os versos “When you’re leaving on your knees, / You rise up” se tornaram “Se você não tá feliz, / Se levante”, modificando a imagem de alguém que vive de joelhos, mas a rima é mantida com os versos seguintes, que puderam ser traduzidos de forma literal sem perda de sentido ou sílabas.

Hamilton, então, entra em um complexo monólogo em que reavalia sua visão da vida e da morte e conclui que entrar na guerra é o seu destino. No primeiro verso, ele diz que imagina tanto a morte que sente como se ela fosse uma memória. Miranda disse que “esse verso levou a maior parte de um ano para ser escrito. É a Pedra de Roseta do cérebro de Hamilton”¹⁰⁸ (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 29). Já que o verso é tão importante, foi necessário conseguir uma tradução a mais fiel possível a seu sentido, o que julgo que foi obtido com “Penso tanto na morte que parece que já a vivi”.

Os dois últimos versos do monólogo marcam uma enorme virada na vida de Hamilton, quando ele supera todas as dificuldades de até então e aceita uma causa pela qual ele poderá se dedicar. Suas palavras são: “I’m laughin’ in the face of casualties and sorrow, / For the first time, I’m thinking past tomorrow.” O último verso, particularmente, é de extrema importância, sendo contrário ao costume anterior do protagonista de apenas sobreviver cada dia. Para manter a tradução próxima a essa ideia, modifiquei a palavra “sorrow”, ou “tristeza”, para “afã”. Segundo o *Dicionário Priberam da língua portuguesa*, essa palavra tem vários sentidos, dentre eles, ansiedade, ou “sentimento de preocupação” (PRIBERAM, 2011). Já que o sentido ainda é negativo e trata-se de algo que pode levar à tristeza, então Hamilton agora ri em frente à ansiedade.

¹⁰⁸ This verse took the better part of a year to write. It’s the Rosetta Stone of Hamilton’s brain.

The Story of Tonight

HAMILTON: I may not live to see our glory!

LAFAYETTE, MULLIGAN, LAURENS: I may not live to see our glory!

HAMILTON: But I will gladly join the fight!

LAFAYETTE, MULLIGAN, LAURENS: But I will gladly join the fight!

HAMILTON: And when our children tell our story . . .

LAFAYETTE, MULLIGAN, LAURENS: And when our children tell our story...

HAMILTON: They'll tell the story of tonight.

MULLIGAN: Let's have another round tonight.

LAFAYETTE: Let's have another round tonight.

HAMILTON: Let's have another round tonight.

LAURENS: Raise a glass to freedom,
Something they can never take away, no matter what they tell you.
Raise a glass to the four of us.

LAURENS, MULLIGAN: Tomorrow there'll be more of us.

MULLIGAN, LAFAYETTE, LAURENS: Telling the story of tonight.

HAMILTON: They'll tell the story of tonight.

LAURENS, MULLIGAN, LAFAYETTE: Raise a glass to freedom,
Something they can never take away.

HAMILTON: No matter what they tell you.

MULLIGAN, LAFAYETTE: Let's have another round tonight.

A História desse Dia

HAMILTON: Talvez eu não viva até a glória!

LAFAYETTE, MULLIGAN, LAURENS: Talvez eu não viva até a glória!

HAMILTON: Mas ainda assim eu lutaria!

LAFAYETTE, MULLIGAN, LAURENS: Mas ainda assim eu lutaria!

HAMILTON: E quando contarem nossa história. . .

LAFAYETTE, MULLIGAN, LAURENS: E quando contarem nossa história. . .

HAMILTON: Dirão a história desse dia.

MULLIGAN: Coloquem a bebida em dia.

LAFAYETTE: Coloquem a bebida em dia.

HAMILTON: Coloquem a bebida em dia.

LAURENS: Um brinde à liberdade,
Algo que eles nunca vão tomar, não importa o que disserem.
E mais um brinde a todos nós.

LAURENS, MULLIGAN: Amanhã vai ter mais de nós.

MULLIGAN, LAFAYETTE, LAURENS: Contando a história desse dia.

HAMILTON: Dirão a história desse dia.

LAURENS, MULLIGAN, LAFAYETTE: Um brinde à liberdade,
Algo que eles nunca vão tomar.

HAMILTON: Não importa o que disserem.

MULLIGAN, LAFAYETTE: Coloquem a bebida em dia.

LAURENS: Raise a glass to the four of us.

HAMILTON, LAURENS, MULLIGAN, LAFAYETTE: Tomorrow there'll be more of us.

HAMILTON, LAURENS: Telling the story of tonight.

MULLIGAN, LAFAYETTE: Let's have another round tonight.

HAMILTON, LAURENS, ENSEMBLE:

They'll tell the story of tonight.

They'll tell the story of tonight.

They'll tell the story of tonight.

ENSEMBLE: Tonight.

Scene shift. A city square. Burr enters.

MULLIGAN, LAFAYETTE, ENSEMBLE:

Raise a glass to freedom.

Raise a glass to freedom.

They'll tell the story of—

LAURENS: E mais um brinde a todos nós.

HAMILTON, LAURENS, MULLIGAN, LAFAYETTE: Amanhã vai ter mais de nós.

HAMILTON, LAURENS: Contando a história desse dia.

MULLIGAN, LAFAYETTE: Coloquem a bebida em dia.

HAMILTON, LAURENS, CONJUNTO:

Dirão a história desse dia.

Dirão a história desse dia.

Dirão a história desse dia.

CONJUNTO: Dia.

A cena muda. Uma praça da cidade. Burr entra.

MULLIGAN, LAFAYETTE, CONJUNTO:

Um brinde à liberdade.

Um brinde à liberdade.

Dirão a história desse—

2.4 A História desse Dia

Nesta canção, Hamilton e seus amigos estão embriagados, celebrando seus planos para o futuro. A tradução mais previsível do título e verso principal seria “história desta noite”, mas, como nenhuma rima com a última palavra se encaixaria em qualquer contexto da música, troquei para “dia”, que parece oposto, mas traz a mesma ideia. Também utilizei “desse” e não o mais correto “deste”, já que o último não é comum em um contexto informal.

A tradução precisou trocar “And when our children tell our story” por “E quando contarem nossa história”, removendo a menção aos futuros filhos devido ao número de acentos do verso. Pelo mesmo motivo, os personagens utilizam o verbo “dizer” em referência à história desse dia. Em relação a uma história, não é um verbo tão comum quanto seria “contar”, mas é gramaticalmente correto e aceitável em um contexto informal.

The Schuyler Sisters

BURR: There's nothing rich folks love more
 Than going downtown and slummin' it with the poor.
 They pull up in their carriages and gawk
 At the students in The Common
 Just to watch them talk.
 Take Philip Schuyler: The man is loaded.
 Uh-oh, but little does he know that
 His daughters: Peggy, Angelica, Eliza
 Sneak into the city just to watch all the guys at—

The Schuyler Sisters—Angelica, Eliza & Peggy—enter.

COMPANY: Work, work!

ANGELICA: Angelica!

COMPANY: Work, work!

ELIZA: Eliza!

PEGGY: And Peggy!

COMPANY: Work, work!
 The Schuyler sisters!

ANGELICA: Angelica!

PEGGY: Peggy!

ELIZA: Eliza!

COMPANY: Work!

PEGGY: Daddy said to be home by sundown.

ANGELICA: Daddy doesn't need to know.

As Irmãs Schuyler

BURR: Os ricos não amam nada
 Mais do que ver a galera necessitada.
 Portando terno fino e medalha,
 Eles entram na carruagem
 Pra ver a gentinha.
 Como Philip Schuyler: ele é abastado.
 Uh-oh, mas tá bem mal informado.
 Suas filhas: Peggy, Angelica e Eliza
 Atravessam milhas pra achar um homem de—

As Irmãs Schuyler—Angelica, Eliza & Peggy—entram.

COMPANHIA: Ação!

ANGELICA: Angelica!

COMPANY: Ação!

ELIZA: Eliza!

PEGGY: E Peggy!

COMPANHIA: Ação!
 Irmãs Schuyler!

ANGELICA: Angelica!

PEGGY: Peggy!

ELIZA: Eliza!

COMPANHIA: Ação!

PEGGY: Papai falou pra não atrasar

ANGELICA: Papai não tem que saber.

PEGGY: Daddy said not to go downtown.

ELIZA: Like I said, you're free to go.

ANGELICA: But—look around, look around, the revolution's happening in New York

ELIZA, PEGGY: New York.

COMPANY: Angelica,

SCHUYLER SISTERS AND COMPANY: Work!

PEGGY: It's bad enough Daddy wants to go to war.

ELIZA: People shouting in the square.

PEGGY: It's bad enough there'll be violence on our shore.

ANGELICA: New ideas in the air.

ANGELICA AND MALE ENSEMBLE: Look around, look around—

ELIZA: Angelica, remind me what we're looking for...

ALL MEN: She's lookin' for me!

ANGELICA: Eliza, I'm lookin' for a mind at work.
I'm lookin' for a mind at work!
I'm lookin' for a mind at work!
Whoaaaaaa!

COMPANY: Work, work!
Work, work!
Work, work!

ELIZA, ANGELICA, PEGGY: Whoaaaaaa! Work!

Work!

BURR: Who! There's nothin' like summer in the city.
Someone in a rush next to someone lookin' pretty.
Excuse me, miss, I know it's not funny
But your perfume smells like your daddy's got money.

PEGGY: E o centro não é um bom lugar.

ELIZA: A escolha é com você.

ANGELICA: Mas—veja bem, veja bem, a revolução acontece em Manhattan.

ELIZA, PEGGY: Manhattan.

COMPANHIA: Angelica,

IRMÃS SCHUYLER E COMPANHIA: Ação!

PEGGY: Que pena que o papai quer batalhar.

ELIZA: Muita discussão e urro.

PEGGY: Que pena que eles já vão nos atacar.

ANGELICA: Está nascendo o futuro.

ANGELICA E CONJUNTO DE HOMENS: Veja bem, veja bem—

ELIZA: Angelica, o que nós queremos achar?

TODOS OS HOMENS: Eu estou aqui!

ANGELICA: Eliza, eu busco uma mente em ação.
Eu busco uma mente em ação!
Eu busco uma mente em ação!
Whoaaaaaa!

COMPANHIA: Ação!
Ação!
Ação!

ELIZA, ANGELICA, PEGGY: Whoaaaaaa! Ação!

Ação!

BURR: Who! Tem nada como o verão na cidade.
Alguém de supetão vai e encontra uma beldade.
Com licença, talvez eu pague mico
Mas o seu perfume tem cheiro de pai rico.

Why you slummin' in the city in your fancy heels?
You searchin' for an urchin who can give you ideals?

ANGELICA: Burr, you disgust me.

BURR: Ah, so you've discussed me.
I'm a trust fund, baby, you can trust me!

ANGELICA: I've been reading "Common Sense" by Thomas Paine.
So men say that I'm intense or I'm insane.
You want a revolution? I wanna revelation
So listen to my declaration:

ELIZA, ANGELICA, PEGGY: "We hold these truths to be self-evident
That all men are created equal."

ANGELICA: And when I meet Thomas Jefferson,

company: Unh!

ANGELICA: I'm 'a compel him to include women in the sequel!

Women: Work!

ELIZA: Look around, look around at how
Lucky we are to be alive right now!

ELIZA, PEGGY: Look around, look around at how
Lucky we are to be alive right now!

ELIZA, ANGELICA, PEGGY: History is happening in Manhattan and we
Just happen to be in the greatest city in the world!

COMPANY (EXCEPT WASHINGTON & HAMILTON): In the greatest city in the world!

ANGELICA: Cuz I've been reading
"Common Sense" by Thomas Paine.
So men say that I'm intense

ELIZA, PEGGY:
Look around, look around!
The revolution's

MEN:
Hey! Hey! Hey! Hey!
Hey! Hey! Hey! Hey!

Por que andando pelos pobres com trajes reais?
Você tá buscando um malandro que te dê ideais?

ANGELICA: Burr, você é nojento.

BURR: Ah, é seu pensamento?
Sou um bom investimento, perca um tempo!

ANGELICA: Tô lendo "Senso Comum" de Thomas Paine,
Dizem que sou insana como ninguém.
Você quer a revolução? Eu, a revelação.
Escute a minha declaração.

ELIZA, ANGELICA, PEGGY: "Cremos que essas verdades são evidentes:
Todos os homens são criados iguais."

ANGELICA: E quando eu achar Thomas Jefferson,

COMPANHIA: Unh!

ANGELICA: Vou convencê-lo a pôr na próxima um sexo a mais!

MULHERES: Ação!

ELIZA: Veja bem, veja bem como é
Enorme a sorte que a gente tem!

ELIZA, PEGGY: Veja bem, veja bem como é
Enorme a sorte que a gente tem!

ELIZA, ANGELICA, PEGGY: O futuro está se formando em Manhattan e
Estamos morando na melhor cidade desse mundo!

COMPANHIA (EXCETO WASHINGTON & HAMILTON): Na melhor cidade desse mundo!

ANGELICA: Tô lendo "Senso
Comum" de Thomas Paine.
E dizem que sou louca

ELIZA, PEGGY:
Veja bem, veja bem!
Há uma revolução

HOMENS:
Hey! Hey! Hey! Hey!
Hey! Hey! Hey! Hey!

or I'm insane. You want a revolution? I wanna revelation	happenin' in— New York!	WOMEN: Look around, look around, The Revolution's happening	como ninguém. Você quer a revolução? Eu, a revelação	Na cidade— Nova Iorque!	MULHERES: Veja bem, veja bem, Há uma revolução
So listen to my declaration!	In New York!		Escute a minha declaração!	Nova Iorque!	
ANGELICA, ELIZA, PEGGY: We hold these truths to be self-evident That all men are created equal Whoo!	FEMALE ENSEMBLE: Look around! Look around! At how lucky we are to be alive right now!	Hey! Hey! Hey! Hey! Hey! Hey! Hey! Hey!	ANGELICA, ELIZA, PEGGY: Cremos que estas verdades são evidentes Homens todos são criados iguais Whoo!	CONJUNTO DE MULHERES: Veja bem! Veja bem! Como é enorme a sorte que a gente tem!	Hey! Hey! Hey! Hey! Hey! Hey! Hey! Hey!
COMPANY: Look around, look around at how lucky we are to be alive right now! History is happening in Manhattan and we just happen to be			COMPANHIA: Veja bem, veja bem como é enorme a sorte que a gente tem! O futuro está se formando em Manhattan e estamos morando		
WOMEN: In the greatest city in the world.			MULHERES: Na melhor cidade desse mundo.		
MEN: In the greatest city—			HOMENS: Na melhor cidade—		
COMPANY: In the greatest city in the world!			COMPANHIA: Na melhor cidade desse mundo!		
COMPANY: Work, work!			COMPANHIA: Ação!		
Work! Work!	ANGELICA: Angelica!		Ação!	ANGELICA: Angelica!	
Work! Work!	ELIZA: Eliza! PEGGY: And Peggy! ANGELICA, ELIZA, PEGGY: The Schuyler sisters!		Ação!	ELIZA: Eliza! PEGGY: E Peggy! ANGELICA, ELIZA, PEGGY: Irmãs Schuyler!	
Work! Work! Work! Work!	We're looking for a mind at work! Hey!		Ação! Ação!	Eu busco uma mente em ação! Hey!	
Work Work!	Hey!		Ação!	Hey!	
Work Work! Work Work! PEGGY: Hey! Hey! Work Work!	ANGELICA: Whoa!	ELIZA, Hey! Hey! Hey!	Ação! Ação! PEGGY: Hey! Hey! Ação!	ANGELICA: Whoa!	ELIZA, Hey! Hey! Hey!

<p>Work Work! In the greatest city in the world In the greatest city in the world</p> <p>COMPANY: In the greatest city in the world!</p>	<p>Ação! Na melhor cidade desse mundo Na melhor cidade desse mundo</p> <p>COMPANHIA: Na melhor cidade desse mundo!</p>
---	---

2.5 As Irmãs Schuyler

“The Schuyler Sisters” introduz Eliza e Angelica Schuyler, duas das personagens mais importantes da peça. Segundo o próprio Miranda, esta canção é “uma carta de amor a Nova Iorque e nos deixa saber quem são as irmãs Schuyler fora do contexto de Hamilton e suas afeições futuras”¹⁰⁹ (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 42).

Como frequentemente acontece, Burr é o narrador que introduz a cena. Ele descreve pessoas ricas de Nova Iorque com o hábito de exercer o chamado “slum”. No dicionário *Merriam-Webster*¹¹⁰, o vocábulo designa o ato de visitar favelas por curiosidade (como diversos turistas estrangeiros fazem mesmo hoje no Rio de Janeiro), ou fazer algo ou visitar algum lugar que poderia ser considerado abaixo de seu nível social. Não há uma palavra específica no português com tal sentido, portanto foi necessário explicar de forma diferente. Assim, “There’s nothing rich folks love more / Than going downtown and slummin’ it with the poor” se tornou “Os ricos não amam nada / Mais do que ver a galera necessitada”.

Burr especifica que os ricos entram em suas carruagens e observam atentamente os estudantes conversando no Common. Esse local era uma praça no centro de Nova Iorque que Miranda escolheu porque era onde alguém poderia encontrar qualquer tipo de cidadão (MIRANDA; MCCARTER, 2016). Traduzi os versos “They pull up in their carriages and gawk / At the students in The Common / Just to watch them talk” como “Portando terno fino e medalha, / Eles entram na carruagem / Pra ver a gentinha”. Há claras mudanças. Primeiramente, descrevi possíveis vestimentas para esses ricos interessados pelos pobres. Tal informação está ausente no original, mas é compreensível que os homens interessados usem ternos de alto padrão, completamente discrepantes das roupas dos habitantes do centro. Também é provável que militares tenham esse interesse e saiam com suas fardas deixando claro a patente e as condecorações.

Apesar de ser uma liberdade aparentemente excessiva, não é raro que traduções forcem certos sentidos com o objetivo de preservar características formais do original. Como exemplo, há a tradução do premiado poeta John Ciardi da *Divina Comédia*. O 28º canto do *Purgatório* termina com quatro versos em que Dante simplesmente diz que se virou para os poetas, viu que o elogio os fez sorrir, então se virou para a bela mulher. Ciardi fez mudanças consideráveis nessa

¹⁰⁹ [...] a love letter to New York, and it lets us know who the Schuyler sisters are outside the context of Hamilton and his future affections.

¹¹⁰<<https://www.merriam-webster.com/dictionary/slum>> Acesso em: 14 abr. 2020.

passagem e o resultado é estes cinco versos: “She paused. I turned around to face my lords, / the poets whose strains had honored ancient song, / and saw they had received her final words / with smiles that lingered yet upon their faces; / then turned back to that lady of glad graces” (CIARDI, 2003, p. 717). O próprio tradutor explica como as limitações impostas pelo texto original o levaram a suas escolhas: “A linha 146 e alguns detalhes da linha 148 são minha própria invenção, forçada pelos requisitos de forma e rima”¹¹¹ (CIARDI, 2003, p. 722).

Ciardi defende sua tradução dizendo que buscou aproximar-se do ritmo e uso de linguagem de Dante, tentando preencher o que julgava ser uma brecha jamais preenchida por outras traduções do livro para o inglês.

Vendo outras traduções, eu fui incomodado pelo fato de que nenhuma parecia usar o que eu entendia como a vulgata de Dante. Elas pareciam cair na linguagem literária, o tipo exato de coisa que Dante se esforçou tanto para evitar. E nenhuma delas, acima de tudo, me deu um sentido satisfatório do ritmo de Dante, o que quer dizer “o ritmo no qual a escrita se revela para o leitor”¹¹² (CIARDI, 2003, p. 27-28).

O tradutor julgou impossível verter a *terza rima* de Dante e optou por rimar apenas o primeiro e o terceiro versos de cada estrofe. Com essa preservação parcial da estrutura do original e sua tentativa de verter a vulgata original para o inglês, Ciardi julgou que seu resultado era “razoavelmente inglês, razoavelmente poesia, e razoavelmente fiel ao ritmo de Dante e sua forma especial de usar a linguagem”¹¹³ (CIARDI, 2003, p. 29).

Uma palavra repetida diversas vezes na canção “As Irmãs Schuyler” é “work”, ou “trabalho/trabalhe”. As irmãs Schuyler vão até o centro da cidade buscando, segundo Burr, homens que trabalhem. Segundo Angelica, ela busca uma mente que trabalhe. Como a tradução literal não se encaixa no ritmo da música, modifiquei “work” para “ação”. Um homem de ação ou uma mente em ação encaixam-se no interesse das irmãs. Normalmente, a palavra em inglês é repetida, mas “ação” não é, já que tem duas sílabas. Em outros casos, “work” é dito uma única vez após um verso. Na maioria dos casos, “ação” se encaixa porque a palavra imediatamente anterior é terminada em -a, levando à fusão das vogais final e inicial das duas palavras. Em um

¹¹¹ Line 146 and some of the detail of line 148 are my own invention, forced by the requirements of form and rhyme.

¹¹² In looking at other translations I was distressed by the fact that none of them seemed to be using what I understood to be Dante’s vulgate. They seemed rather to fall into literary language, the very sort of thing Dante took such pains to avoid. And none of them, above all else, gave me a satisfying sense of Dante’s pace, which is to say, “the rate at which the writing reveals itself to the reader”.

¹¹³ [...] was reasonably English, reasonably poetry, and reasonably faithful to Dante’s pace and to his special way of using language.

caso, não há como que essa união ocorra, então o ideal é que a sílaba inicial simplesmente seja pronunciada mais rápido, o que não seria incomum, já que se trata de uma única vogal átona.

Angelica menciona que há uma revolução acontecendo em Nova Iorque e as irmãs logo cantam o nome da cidade. Como era impossível usar a forma aportuguesada em apenas duas sílabas, substituí por Manhattan, que, de fato, é a parte principal da cidade.

Após Angelica dispensar Burr, ele inverte a fala dela em um elogio e faz um jogo de palavras intraduzível. Ele diz “I’m a trust fund, baby, you can trust me!” Um “trust fund” é um fundo fiduciário, mas a expressão popular “trust fund baby” se refere a uma pessoa jovem tão rica que não precisa trabalhar. Devido ao posicionamento da vírgula no verso, Burr está fazendo referência à expressão, está se chamando de fundo fiduciário (algo economicamente atraente) e está chamando Angelica de “baby”, a gíria romântica mais comum do inglês. Para traduzir o máximo possível de tantos sentidos, precisei que Burr se chamasse de algo semelhante, mas não idêntico. Minha solução foi “Sou um bom investimento, perca um tempo!” Burr, dessa forma, elogia a si mesmo com uma expressão popular que também tem origem financeira. A última oração foi forçada pela rima e serve, assim como “you can trust me”, para indicar que ele é um bom par para Angelica, mesmo que temporariamente.

Ronnie Apter e Mark Herman discorrem sobre a dificuldade da tradução de humor e, especificamente, sobre a tradução de duplos sentidos como esse, que, na grande maioria dos casos, não podem ser vertidos de forma igual ao texto fonte.

Transmitir duplo sentido *in situ* é frequentemente difícil. O significado de uma única palavra na fonte pode ser dividido em várias palavras na língua alvo. Não igualar um duplo sentido perde sagacidade, mas igualar frequentemente requer uma forma de domesticação altamente sutil: humor verbal normalmente não pode ser transmitido através de estrangeirização¹¹⁴ (APTER; HERMAN, 2016, p. 52).

Apesar de Herman e Apter (2016) declararem categoricamente que humor só pode ser traduzido através da opção domesticadora, talvez não seja possível ter tanta certeza. Sem afirmar algo definitivo, Antoine Berman (1985) comenta sobre uma dificuldade semelhante encontrada na tradução de provérbios. O sentido não é o único elemento ao qual se deve atentar. A forma como as palavras se apresentam surte grande efeito no impacto do provérbio, assim como na frase cômica, o que gera complicações de difícil resolução.

Desta forma, frente a um provérbio estrangeiro, o tradutor encontra-se numa encruzilhada: ou busca seu suposto equivalente, ou o traduz “literalmente”, “palavra

¹¹⁴ Conveying *double entendre* in situ is often difficult. The meaning spread of a single word in the source may be parceled out among several words in the target language. Not matching *double entendre* loses wit, but matching it often requires a highly subtle form of domestication: verbal humor usually cannot be conveyed via foreignization.

por palavra”. No entanto, traduzir literalmente um provérbio não é simplesmente traduzir “palavra por palavra”. É preciso também traduzir o seu ritmo, o seu comprimento (ou sua concisão), suas eventuais aliterações etc. Pois um provérbio é uma forma (BERMAN, 1985, p. 20).

Angelica faz referência a duas obras que praticamente toda a população masculina teria lido na época: a *Declaração da Independência* e *Common Sense*, o tratado de Thomas Paine que serviu como uma das inspirações para a independência americana. Ela diz que, por ler este último texto, é considerada intensa ou insana. A quantidade de acentos impossibilitou que ambos os adjetivos unidos pela mesma sílaba inicial fossem reproduzidos. Fiz com que Angelica cantasse “Dizem que sou insana como ninguém”. A última palavra rima com Thomas Paine e carrega o som *in-*, que era repetido no original.

Eliza canta uma passagem que repete diversas vezes no decorrer da peça: “Look around, look around at how / Lucky we are to be alive right now”. Há uma rima tripla entre “around”, “how” e “now”. Na tradução, pude manter apenas a rima entre duas palavras com “Veja bem, veja bem como é / Enorme a sorte que a gente tem”. Perde-se a referência ao fato de se estar vivo, que não é uma grande perda nesta canção, mas fará falta quando os versos forem repetidos na canção “That Would Be Enough”, em que Eliza está feliz por Hamilton não ter morrido na guerra.

As irmãs Schuyler então cantam dois versos complexos devido às aliterações e assonâncias que, à primeira vista, parecem mesmo se passar por rimas: “History is happening in Manhattan and we / Just happen to be in the greatest city in the world”. O som inglês da letra h se repete três vezes, as palavras “Manhattan” e “happening” têm inegável semelhança e há uma discreta rima usando “we” e “be”. Verti para o português como: “O futuro está se formando em Manhattan e / Estamos morando na melhor cidade desse mundo”. Agora, há um efeito aliterativo dos [f] e outro com os [m], além da rima entre os verbos no gerúndio.

Farmer Refuted

Samuel Seabury stands on a box. He reads.

SAMUEL SEABURY: Hear ye, hear ye!
My name is Samuel Seabury and I present:
“Free Thoughts on the Proceedings of the Continental Congress!”
Heed not the rabble who scream revolution,
They have not your interests at heart.

MULLIGAN: Oh my god. Tear this dude apart.

SEABURY: Chaos and bloodshed are not a solution.
Don’t let them lead you astray.
This Congress does not speak for me.

BURR: Let him be.

SEABURY: They’re playing a dangerous game.
I pray the King shows you his mercy.
For shame, for shame . . .

HAMILTON:

Yo!
He’d have you all
unravel at the
Sound of screams but the
Revolution is comin’
The
Have-nots are gonna
win this, it’s
Hard to listen to you

SEABURY:

Heed not the rabble
who scream
revolution, they
Have not your
interests at
heart

Fazendeiro Refutado

Samuel Seabury está sobre uma caixa. Ele lê.

SAMUEL SEABURY: Ouvi, ouvi!
Meu nome é Samuel Seabury e eu apresento:
“Pensamentos sobre os Eventos do Congresso Continental!”
Não ouça a ralé gritando revolução,
Eles negam seus interesses.

MULLIGAN: Ai meu Deus. Mas que mala é esse.

SEABURY: Caos e matança não são a solução
Não deixe que te enganem.
O Congresso é ineficaz.

BURR: Deixa em paz.

SEABURY: É preciso que alguém se oponha
Rezo que o rei tenha piedade
Vergonha, vergonha...

HAMILTON:

Ou!
Não quero pegar no
pé por estar
gritando, mas a
revolução tá vindo
Os
negativos vão
ganhar, mas esse
seu discurso é

SEABURY:

Não ouça a ralé
gritando
Revolução, eles
negam seus
interesses

with a straight face. Chaos and bloodshed already haunt us, honestly you shouldn't even Talk and what about Boston? Look at the cost, 'n all that we've lost 'n you talk about Congress?!	Chaos and bloodshed are not a solution Don't let them lead you astray. This Congress does not speak for me. They're playing a dangerous game. I pray the King shows you his mercy. For shame, For shame.	muito engraçado. Caos e matança já nos assombram Você devia é ficar calado e o que acha de Boston? Veja o custo, os impostos e você é oposto ao Congresso?!	Caos e matança não são a solução Não deixe que te enganem. O Congresso é ineficaz. É preciso que alguém se oponha. Rezo que o rei Tenha piedade. Vergonha, Vergonha.
My dog speaks more eloquently than thee!		Meu cão é mais capaz de discursar!	
But strangely, your mange is the same.		Ser como ele você nem sonha.	
Is he in Jersey?		Ele tá na cidade?	
For the revolution!		Pela revolução!	
COMPANY: For the revolution!		COMPANHIA: Pela revolução!	
SEABURY: Heed—		SEABURY: Não—	
HAMILTON: If you repeat yourself again I'm gonna—		HAMILTON: Mais uma repetição vai me deixar—	
SEABURY, HAMILTON: Scream—		SEABURY, HAMILTON: Gritando—	

HAMILTON: Honestly, look at me, please don't read!

SEABURY: Not your interests—

HAMILTON: Don't modulate the key then not debate with me!
Why should a tiny island across the sea regulate the price of tea?

BURR: Alexander, please!

HAMILTON: Burr, I'd rather be divisive than indecisive, drop the niceties.

The King's heralds enter.

ENSEMBLE: Silence! A message from the King!
A message from the King!

FULL COMPANY: A message from the King!

(King George appears.)

HAMILTON: Não debato assim, olhe pra mim!

SEABURY: Negam seus in—

HAMILTON: Não comece a discursar sem sair do lugar!
Por que uma ilha lá no mar regula o nosso chá?

BURR: Alexander, pare!

HAMILTON: Burr, prefiro ser divisivo a indeciso, não seja esquivo.

O mensageiro do Rei aparece.

CONJUNTO: Silêncio! Vem mensagem do Rei!
Vem mensagem do Rei!

COMPANHIA COMPLETA: Vem mensagem do Rei!

(Rei George aparece.)

2.6 Fazendeiro Refutado

Esta breve canção não envolve conflitos afetivos ou traz novas informações, mas é literariamente complexa e singular. Samuel Seabury, um fazendeiro favorável ao domínio inglês discursa enquanto Hamilton retruca seus argumentos e o interrompe, utilizando palavras e sons semelhantes em momentos simultâneos. Miranda explica:

A parte divertida (e trabalhosa) desta música foi fazer Hamilton dismantlar Seabury usando as mesmas vogais e cadências e falando por cima dele. Heed vira He'd. Rabble/Unravel. Heart/*hard* to listen to you, etc. Pareceu ser o tipo de superpoder que Hamilton poderia revelar para impressionar seus amigos¹¹⁵ (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 49).

As primeiras palavras de Seabury são “Hear ye, hear ye!” Trata-se de uma forma arcaica de demandar atenção a um anúncio público. O pronome “ye”¹¹⁶ é a forma arcaica da segunda pessoa do plural e a expressão de pregoeiros medievais “hear ye” acabou se tornando um clichê do inglês antigo, sendo usado atualmente para remeter ao passado¹¹⁷. Até mesmo na época em que a peça se passa, esse seria um termo datado. O correto foi traduzir essa abertura de forma igualmente datada, portanto escrevi “Ouvi, ouvi”, que usa o imperativo do pouquíssimo usado pronome “vós”.

Seabury repete os mesmos oito versos duas vezes. Na primeira vez, Mulligan e Burr fazem um comentário cada um, sem interromper o discurso. Cada comentário rima com o verso anterior de Seabury. Ao repetir, Seabury passa a ser acompanhado por Hamilton, cuja fala paralela requer grande atenção não apenas no som das palavras de ambos os personagens, mas pelo momento da melodia em que cada palavra é dita.

Herman e Apter lidam com algo semelhante traduzindo a ópera *Um giorno di regno*, de Verdi, com libreto de Felice Romani. Eles deixam claro que a simultaneidade dos sons pode dificultar o discernimento das palavras por parte da audiência, mas é importante que os textos paralelos obtenham uma forma musical marcante.

Giuseppe Verdi amava compor *ensembles* nos quais vários personagens cantam ao mesmo tempo. Normalmente, ele cria consonâncias musicais nos fins das frases, quando alguns ou todos os personagens cantam rimando sons simultaneamente. A rima se une à música para criar uma forma aural apesar de que o canto simultâneo de textos diferentes torna a maioria das palavras incompreensíveis. Tradutores, como o

¹¹⁵ The fun (and laborious part) of this tune was having Hamilton dismantle Seabury using the same vowels and cadences and talking over him. Heed becomes He'd. Rabble/Unravel. Heart/*hard* to listen to you, etc. It felt like the kind of superpower Hamilton could deploy to impress his friends.

¹¹⁶ <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/ye>> Acesso em: 15 abr. 2020.

¹¹⁷ <<https://web.archive.org/web/20150924032132/http://www.hulldailymail.co.uk/Hear-ye-m-loudest-crier-land/story-19709039-detail/story.html#ixzz2yaVDfEhI>> Acesso em: 02 ago. 2020.

compositor, devem depender da música, atuação, e desenvolvimentos narrativos anteriores para comunicar o que está acontecendo. Tradutores devem também seguir o compositor ao alinhar as rimas e assonâncias para que os cantores possam misturar suas vozes com mais facilidade e a audiência possa discernir a forma aural¹¹⁸ (APTER; HERMAN, 2016, p. 199).

Hamilton e Seabury começam a discursar dizendo “não”, Seabury diz a palavra “ralé” no mesmo momento em que Hamilton termina de dizer “pegar no pé”, os dois dizem “gritando” ao mesmo tempo, Hamilton diz “esse” enquanto Seabury termina a palavra “interesses”.

Sarcasticamente, Hamilton diz “My dog speaks more eloquently than thee! / But strangely your mange is the same”. Buscando manter um estilo semelhante, traduzi como “Meu cão é mais capaz de discursar! / Ser como ele você nem sonha”. Assim, “capaz” rima com “ineficaz”, dito por Seabury, que rimou com a fala de Burr no começo, “Deixa em paz”; e “sonha” rima com “oponha” de Seabury, que rima logo em seguida com “vergonha”.

Seabury tenta repetir o discurso mais uma vez, mas Hamilton o impede, desejando um debate e não as mesmas palavras novamente. A canção termina quando é anunciada uma mensagem do rei da Inglaterra.

¹¹⁸ Giuseppe Verdi loved to compose ensembles in which several characters sing at the same time. Usually, he creates musical consonances at the ends of phrases, when some or all of the characters sing rhyming sounds simultaneously. Rhyme joins with the music to create an aural shape despite the fact that the simultaneous singing of disparate texts renders most words incomprehensible. Translators, like the composer, must rely on the music, acting, and previous plot developments to communicate what is going on. Translators should also follow the composer in lining up the rhymes and assonances, so that the singers can blend their voices more easily and the audience can discern the aural shape.

You'll Be Back

KING GEORGE: You say
 The price of my love's not a price that you're willing to pay.
 You cry
 In your tea which you hurl in the sea when you see me go by.
 Why so sad?
 Remember we made an arrangement when you went away.
 Now you're making me mad.
 Remember, despite our estrangement, I'm your man.
 You'll be back.
 Soon you'll see.
 You'll remember you belong to me.
 You'll be back.
 Time will tell.
 You'll remember that I served you well.
 Oceans rise.
 Empires fall,
 We have seen each other through it all,
 And when push
 Comes to shove,
 I will send a fully armed battalion
 To remind you of my love!
 Da da da dat da dat da da da ya da
 Da da dat dat da ya da!
 Da da da dat da dat da da da ya da,
 Da da dat dat da ya...
 You say our love is draining and you can't go on.
 You'll be the one complaining when I am gone...
 And no, don't change the subject,
 Cause you're my favorite subject,

Voltarás

REI GEORGE: Falaste
 Que o meu amor é mais caro do que podes pagar.
 Choraste
 Em teu chá que tu lanças ao mar quando me vês passar
 E por quê?
 Lembra-te que existe um acordo entre mim e ti.
 E vais me enlouquecer.
 Mesmo tu sendo um estorvo, sou teu homem.
 Voltarás.
 Voltas, sim.
 Verás que tu pertences a mim.
 Voltarás.
 Sem te opores.
 E verás que sou um bom senhor.
 O mar vem.
 Reinos vão,
 Não é a primeira provação
 Nesta hora
 Da verdade,
 Enviarei um batalhão armado
 Pra mostrar o meu amor!
 Da da da dat da dat da da da ya da
 Da da dat dat da ya da!
 Da da da dat da dat da da da ya da,
 Da da dat dat da ya...
 Tu dizes que está a acabar o nosso amor.
 Mas tu vais é reclamar quando eu me for...
 Tu mudaste de súbito,
 Mas és meu melhor súdito,

My sweet, submissive subject,
 My loyal, royal subject,
 Forever and ever and ever and ever and ever...
 You'll be back,
 Like before,
 I will fight the fight and win the war
 For your love,
 For your praise,
 And I'll love you till my dying days.
 When you're gone
 I'll go mad,
 So don't throw away this thing we had.
 Cuz when push comes to shove
 I will kill your friends and family
 To remind you of my love.
 Da da da dat da dat da da da da ya da
 Da da dat dat da ya da!
 Da da da dat da dat da da da da ya da
 Da da dat-
 Everybody!

ENSEMBLE: Da da da dat da dat da da da da ya da
 Da da dat dat da ya da!
 Da da da dat da dat da da da da ya da da da da
 Dat dat da ya da!

British soldiers in red coats emerge. One rebel is killed.

Dócil, submisso súdito,
 Meu leal e real súdito,
 Pra sempre e sempre e sempre e sempre e sempre...
 Voltarás
 Sempre vais,
 Não existirão atritos mais.
 Por teu amor,
 Teu louvor,
 Amar-te-ei com o maior furor.
 Se acabar
 Endoidarei,
 Mantenha-me então como o teu rei.
 Na hora da verdade
 Matarei tua família e amigos
 Pra mostrar o meu amor!
 Da da da dat da dat da da da da ya da
 Da da dat dat da ya da!
 Da da da dat da dat da da da da ya da
 Da da dat-
 Todo mundo!

CONJUNTO: Da da da dat da dat da da da da ya da
 Da da dat dat da ya da!
 Da da da dat da dat da da da da ya da da da da
 Dat dat da ya da!

Soldados ingleses de casacas vermelhas aparecem. Um rebelde é morto.

2.7 Voltarás

O personagem rei George III canta três canções na peça, que apresentam, basicamente, a mesma melodia. O personagem canta com o estereótipo de um sotaque inglês antiquado, perceptível principalmente pela pronúncia incomum e não natural do *r* e do *l*. Esse fato é imediatamente identificado por qualquer americano. A maneira mais bem-sucedida de transferir esse estranhamento para o público brasileiro seria indicando na tradução um sotaque tão incomum para o brasileiro quanto o sotaque inglês antiquado é para os americanos. Sendo assim, escrevi a tradução em um excessivamente formal português de Portugal.

Na peça original, há um claro contraste entre o inglês contemporâneo e livre dos personagens americanos e as pronúncias arcaicas e estereotipadas do monarca inglês. Mesmo na direção de atores, percebe-se uma diferença, já que o rei fica basicamente parado no centro do palco movendo-se pouco, o que demonstra uma semelhança entre suas linguagens verbal e corporal.

Ao transformar a fala desse personagem no português europeu, é possível, se não provável, que o efeito seja mais cômico para o público brasileiro do que o personagem é para o público americano. O personagem é intencionalmente cômico no original por conta de suas pronúncias pouco naturais, porém, o sotaque não é diretamente relacionado ao humor, como é o sotaque português no Brasil.

Esta talvez seja a decisão mais domesticadora de toda a tradução, segundo o conceito de Venuti. O autor, como já foi comentado, analisa exemplos históricos com o intuito de demonstrar que a tendência domesticadora na tradução surge de um desejo de subjugar o estrangeiro à cultura da sociedade receptora. A tradução da *Odisseia* por Alexander Pope, escrita em *heroic couplets* (pares de versos rimados), é um exemplo de domesticação sob o pretexto de transmitir o original de forma “fluida”. “Pope manifesta o distinto ponto cego da tradução domesticadora, confundindo, sob a ilusão de transparência, a interpretação/tradução com o texto fonte”¹¹⁹ (VENUTI, 1995, p. 66).

Venuti parece sugerir que a domesticação é causada pela crença do tradutor de que está honrando o texto fonte vertendo-o de forma clara para a nova língua, mas, na verdade, trata-se de uma interpretação própria sendo usada para encaixar o original em outra cultura para a qual não foi feito. Traduzir uma passagem segundo um dialeto ausente no texto original, como fiz

¹¹⁹ Pope manifests the distinctive blind spot of domesticating translation, confusing, under the illusion of transparency, the interpretation/translation with the foreign text.

nesta música, é algo que provavelmente seria considerado por Venuti como semelhante às domesticações inglesas do século XVII. Outros exemplos de traduções teatrais fizeram o mesmo.

A peça teatral *Pygmalion*, de George Bernard Shaw, conta a história de Eliza, uma florista pobre em Londres que é treinada por um professor de fonética para se comunicar com inglês perfeito. O texto é marcante pela diferença entre os diálogos dos ingleses de alta posição social, em perfeita conformidade com as normas gramaticais padrão, e os de extrato social inferior, usando seu socioleto de menor prestígio, ou *cockney*, repletos de erros e gírias.

Em sua tradução para o português, Millôr Fernandes (2005) transformou as falas dos personagens de baixo nível em um português popular repleto de erros. Dessa maneira, por exemplo, a fala que Shaw escreveu foneticamente como “Ow, eez ye-ooa san, is e? Wal, fewd dan y' de-ooty bawmz a mather should, eed now bettern to spawl a pore gel's flahrzn than ran awy atbaht pyin. Will ye-oo py me f'them?”¹²⁰ foi traduzida por Fernandes como “Ah, a senhora é a mãe du moço? Mãe boa, hein, qui insina êssis modus prui filho; bota as fror tudo no artolero i corri sim nim pargá. A madama vai pargá. A madama vai pargá meus prijuízo?” (FERNANDES, 2015, p. 16).

Fernandes (2015) explica como o propósito da peça é mostrar que cidadãos de baixa renda eram marginalizados em Londres por não falarem o inglês correto e, portanto, foi necessário que a tradução deixasse clara essa divergência dentro da língua.

Assim, o tradutor tentará criar uma língua que, não sendo de parte alguma, possa sugerir a ideia do *cockney*, uma forma de baixaza linguística que faz com que representantes da elite repilam ligações mais íntimas (ligações sociais simples, quanto mais casamento!) com pessoas tão ignorantes (FERNANDES, 2015, p. 17).

Ao traduzir *Mutter Courage und ihre Kinder*, de Bertolt Brecht, John Willett fez uma escolha parecida. Como é observado na tese “Translating Brecht” (2009), de Katherine J. Williams, Willett traduziu partes da peça alemã de forma predominantemente informal, para se igualar ao nível social e econômico dos personagens, com perceptível uso do dialeto do norte da Inglaterra. Segundo o tradutor, ele decidiu usar

uma espécie de inglês do norte do país, o que eu não acho, realmente, que angliciza, mas corresponde à personalidade de Mãe Coragem e seu modo de falar, e captura os tipos de dinâmicas verbais necessárias para manter essa peça longa, e frequentemente monótona, em movimento¹²¹ (WILLETT, 1983, p. 5 apud WILLIAMS, 2009, p. 112).

¹²⁰ <<http://www.gutenberg.org/files/3825/3825-h/3825-h.htm#act1>> Acesso em: 15 abr. 2020.

¹²¹ [...] a kind of artificial North Country English, which I don't think really anglicises it but does correspond to Mother Courage's character and mode of speech, and does capture the kind of verbal dynamics necessary to keep this long, often flat, play moving.

Como exemplo está a passagem “[...] ich hab ihn glücklich besoffen, er hat schon unterschrieben, ich zahl nur noch den Schnaps, er tritt aus, ich hinterher zur Tür, weil mir was schwant: Richtig, weg ist er, wie die Laus unterm Kratzen”, que foi traduzida como “I get him proper drunk, he signs on the line, I’m just settling up, he goes for a piss, I follow him to the door because I smell a rat; bob’s your uncle, he’s off like a flea with the itch” (WILLETT, 1980, p. 181).

Willett perceptivelmente encaixa-se no “ponto cego da tradução domesticante” de Venuti (1995) ao dizer que sua escolha não “angliciza”, sendo que isso é precisamente sua intenção ao transformar a estranheza do estrangeiro em algo reconhecível para o público inglês.

Ciente de que o resultado remove a força do estrangeiro do texto, tentei fazer algo semelhante com a tradução de “You’ll Be Back”. É necessário que o público entenda que o rei George III é completamente diferente de todos os outros personagens e a relação entre o Brasil e Portugal é historicamente semelhante à entre os EUA e a Inglaterra. Ambos os pares de países tiveram a ligação de colonizado/colonizador e apresentam grandes diferenças de pronúncias. Sendo assim, o sotaque português foi a solução julgada mais apropriada. A escolha, portanto, possui tantos valores quanto deméritos, mas a “tradução é um processo de ganhos e perdas”¹²² (APTER; HERMAN, 2016, p. 152).

Segundo Miranda (2016), esta é uma canção de término de namoro entre o rei e as colônias, portanto traduzi todos os usos do pronome “you”, que poderia ser tanto singular quanto plural, para “tu”, demonstrando o português formal de George III e enfatizando que ele considera a rebelião algo pessoal.

Para manter o sentido e a rima, modifiquei levemente a estrutura dos primeiros quatro versos do rei. Seus primeiros versos rimam AABB, mas modifiquei para ABAB. “É o esquema de rima exigido (ou permitido) pela música, em vez do esquema de rima do verso original, que deve ditar o esquema de rima da tradução”¹²³ (APTER; HERMAN, 2016, p. 188).

O rei canta o verso “Now you’re making me mad”, que tem duplo sentido em inglês. À primeira vista, ele parece estar usando o adjetivo “mad” para indicar “irritado”, mas, na vida real, o

¹²² [...] translation is a process of gain and loss.

¹²³ It is the rhyme scheme demanded (or allowed) by the music, rather than the rhyme scheme of the original verse, that should dictate the rhyme scheme of a translation.

monarca realmente teve uma doença mental que o fez ser conhecido como louco. Fiz a tradução, portanto, seguindo esse último sentido.

Há dois curtos versos que George III repete em suas três músicas: “Oceans rise. / Empires fall”. Traduzi como “O mar vem. / Reinos vão”, já que, em todos os casos, o verso seguinte rima com o segundo. O rei canta a expressão popular “push comes to shove”, que traduzi seguindo o sentido conotativo como “hora da verdade”.

Há um jogo de palavras com os dois sentidos de “subject”, que serve como “assunto” e como “súdito”. O rei gosta de seu trocadilho e repete a palavra quatro vezes. Como “súdito” não tem segundo sentido nesse contexto, usei a palavra parecida “súbito”.

Right Hand Man

The company sees a full armada, offstage.

COMPANY: British Admiral Howe's got troops on the water.
Thirty-two thousand troops in New York harbor.

ENSEMBLE 1:

Thirty-two thousand
troops in New York harbor
When they surround our troops!
They surround our troops!
When they surround our troops!

ENSEMBLE 2:

Thirty-two thousand troops in New York harbor

They surround our troops!
They surround our troops!

HAMILTON: As a kid in the Caribbean I wished for a war.
I knew that I was poor
I knew it was the only way to—

HAMILTON, BURR, LAURENS, MULLIGAN, LAFAYETTE: Rise up!

HAMILTON: If they tell my story
I am either gonna die on the battlefield in glory or—

HAMILTON, BURR, LAURENS, MULLIGAN, LAFAYETTE: Rise up!

HAMILTON: I will fight for this land
But there's only one man
Who can give us a command so we can—

HAMILTON, BURR, LAURENS, MULLIGAN, LAFAYETTE: Rise up!

HAMILTON: Understand? It's the only way to—

HAMILTON, BURR, LAURENS, MULLIGAN, LAFAYETTE: Rise up! Rise up!

HAMILTON: Here he comes!

Mão Direita

A companhia vê uma armada completa fora do palco.

COMPANHIA: Trinta e duas mil tropas inglesas na água.
Nova Iorque totalmente sitiada.

CONJUNTO 1:

Nova Iorque
totalmente sitiada
Não há sinal de ajuda!
Há sinal de ajuda!
Não há sinal de ajuda!

CONJUNTO 2:

Nova Iorque totalmente sitiada

Há sinal de ajuda!
Há sinal de ajuda!

HAMILTON: Quando criança no Caribe, eu sonhei com uma guerra.
Tão pobre que eu era
Que era meu único caminho ao—

HAMILTON, BURR, LAURENS, MULLIGAN, LAFAYETTE: Levante!

HAMILTON: Na minha própria história
Que eu morra no campo de batalha com glória ou que eu me—

HAMILTON, BURR, LAURENS, MULLIGAN, LAFAYETTE: Levante!

HAMILTON: Eu sei que vou lutar
E quem vai nos liderar,
Que poderá nos salvar, levará ao—

HAMILTON, BURR, LAURENS, MULLIGAN, LAFAYETTE: Levante!

HAMILTON: E fará com que esse país se—

HAMILTON, BURR, LAURENS, MULLIGAN, LAFAYETTE: Levante! Levante!

HAMILTON: Lá vem ele!

George Washington enters, heralded by soldiers.

ENSEMBLE: Here comes the general!

BURR: Ladies and gentlemen!

ENSEMBLE: Here comes the general!

BURR: The moment you've been waiting for!

ENSEMBLE: Here comes the general!

BURR: The pride of Mount Vernon!

ENSEMBLE: Here comes the general!

BURR: George Washington!

WASHINGTON: We are outgunned, Outmanned, Outnumbered, outplanned. We gotta make an all out stand Ayo, I'm gonna need a right hand man	ENSEMBLE: What? What? Buck, buck, buck, buck, buck! Buck, buck, buck, buck, buck!
--	---

WASHINGTON: Check it—
Can I be real a second?
For just a millisecond?
Let down my guard and tell the people how I feel a second?
Now I'm the model of a modern major general,
The venerated Virginian veteran whose men are all
Lining up, to put me up on a pedestal,
Writin' letters to relatives
Embellishin' my elegance and eloquence,
But the elephant is in the room.
The truth is in ya face when ya hear the British cannons go . . .

ENSEMBLE: Boom!

George Washington entra, anunciado por soldados.

CONJUNTO: Lá vem o general!

BURR: Senhoras e senhores!

CONJUNTO: Lá vem o general!

BURR: O momento tão esperado!

CONJUNTO: Lá vem o general!

BURR: Orgulho de Monte Vernon!

CONJUNTO: Lá vem o general!

BURR: George Washington!

WASHINGTON: Eles têm mais tropas, Mais fogo, Mais rotas, mais jogo. Nossa situação é estreita Vou precisar é de uma mão direita	CONJUNTO: What? What? Buck, buck, buck, buck, buck! Buck, buck, buck, buck, buck!
--	---

WASHINGTON: Olha—
Posso parar um segundo?
Ou por menos de um segundo?
Baixar a guarda e dizer como eu me sinto em um segundo?
Sou o modelo do major general moderno,
O veterano venerado da Virgínia tão paterno,
Que meus soldados tentam me tornar eterno.
Com elogios elaborados
Embelezam minha elegância e relevância,
Eles fingem não ter medo algum,
Mas tudo muda no instante em que o canhão inglês faz...

CONJUNTO: Boom!

WASHINGTON: Any hope of success is fleeting,
How can I keep leading, when the people I'm leading keep retreating?
We put a stop to the bleeding as the British take Brooklyn,
Knight takes rook, but look,

WASHINGTON: We are outgunned, **ENSEMBLE:** What?
Outmanned, What?
Outnumbered, outplanned.

Buck, buck, buck, buck, buck!

We gotta make an all out stand
Ayo, I'm gonna need a right hand man. Buck, buck, buck, buck, buck!
Incoming!

HAMILTON: They're battering down the Battery
Check the damages.

MULLIGAN: Rah!

HAMILTON: We gotta stop 'em and rob 'em
Of their advantages.

MULLIGAN: Rah!

HAMILTON: Let's take a stand with the stamina
God has granted us.
Hamilton won't abandon ship,
Yo, let's steal their cannons—

MULLIGAN: Shhboom! **COMPANY:** Boom!

WASHINGTON: Goes the cannon, watch the blood and the shit spray and . . .

COMPANY: Boom!

WASHINGTON: Goes the cannon, we're abandonin' Kips Bay and . . .

COMPANY: Boom!

WASHINGTON: Nosso sucesso está escapando,
Estou liderando, mas estão parando, virando e recuando.
Esses britânicos brigam e abocanham o Brooklyn.
É xeque, só que—

WASHINGTON: Eles têm mais tropas, **CONJUNTO:** What?
Mais fogo, What?
Mais rotas, mais jogo.

Buck, buck, buck, buck, buck!

Nossa situação é estreita
Vou precisar é de uma mão direita. Buck, buck, buck, buck, buck!
Abaixem!

HAMILTON: Estão assolando a parte sul.
São grandes danos.

MULLIGAN: Rah!

HAMILTON: Nós vamos ter que rechaçar
E estragar os seus planos.

MULLIGAN: Rah!

HAMILTON: Vamos estragar esse exército
Com nosso espírito.
Hamilton não foge dos bretões,
Vamos roubar canhões—

MULLIGAN: Shhboom! **COMPANHIA:** Boom!

WASHINGTON: Faz o canhão, o sangue e a merda já vêm e...

COMPANHIA: Boom!

WASHINGTON: Faz o canhão, o leste já é refém e...

COMPANHIA: Boom!

WASHINGTON: There's another ship and . . .

COMPANY: Boom!

WASHINGTON: We just lost the southern tip and . . .

COMPANY: Boom!

WASHINGTON: We gotta run to Harlem quick, we can't afford another slip.
Guns and horses giddyup,
I decide to divvy up
My forces, they're skittish as the British cut the city up.
This close to giving up, facing mad scrutiny,
I scream in the face of this mass mutiny:
Are these the men with which I am to defend America?
We ride at midnight, Manhattan in the distance.
I cannot be everywhere at once, people.
I'm in dire need of assistance . . .

Washington's tent. Burr enters.

BURR: Your Excellency, sir!

WASHINGTON: Who are you?

BURR: Aaron Burr, sir?
Permission to state my case?

WASHINGTON: As you were.

BURR: Sir,
I was a captain under General Montgomery.
Until he caught a bullet in the neck in Quebec, and well, in summary
I think that I could be of some assistance.
I admire how you keep firing on the British from a distance.

WASHINGTON: Huh.

WASHINGTON: Mais um navio vem e...

COMPANHIA: Boom!

WASHINGTON: Perdemos o sul também e...

COMPANHIA: Boom!

WASHINGTON: Levamos muito vaivém, não podemos perder mais ninguém.
Os cavalos relinchando
Enquanto estou enfrentando
Abalos. Há pânico que os britânicos tão ganhando.
Agora reclamando e pondo a culpa em mim,
Eu grito diante desse enorme motim:
São esses os homens com quem defenderei a América?
Vamos esta noite, Manhattan fica pra trás.
Meus homens, eu não tenho tanta potência.
Preciso muito de assistência...

Na tenda de Washington. Burr entra.

BURR: Sua Excelência, senhor!

WASHINGTON: Quem é você?

BURR: Aaron Burr, senhor?
Permissão para me expressar?

WASHINGTON: Por favor.

BURR: Senhor,
O general Montgomery foi o meu superior
Até uma bala o matar no Canadá, mas, seja o que for,
Acredito que posso ajudar bastante.
Admiro como o senhor atira nos ingleses distante.

WASHINGTON: Huh.

BURR: I have some questions, a couple of suggestions
On how to fight instead of fleeing west.

WASHINGTON: Yes?

BURR: Well—

HAMILTON: Your Excellency, you wanted to see me?

WASHINGTON: Hamilton, come in, have you met Burr?

HAMILTON: Yes, sir.

HAMILTON, BURR: We keep meeting.

BURR: As I was saying, sir, I look forward to seeing your strategy play out.

WASHINGTON: Burr?

BURR: Sir?

WASHINGTON: Close the door on your way out.

Burr exits.

HAMILTON: Have I done something wrong, sir?

WASHINGTON: On the contrary.
I called you here because our odds are beyond scary.
Your reputation precedes you, but I have to laugh.

HAMILTON: Sir?

WASHINGTON: Hamilton, how come no one can get you on their staff?

HAMILTON: Sir!

WASHINGTON: Don't get me wrong, you're a young man, of great renown.

BURR: Levanto questões, como algumas sugestões
Sobre como lutar e não fugir.

WASHINGTON: Sim?

BURR: Bem—

HAMILTON: Sua Excelência, queria me ver agora?

WASHINGTON: Hamilton, entre, já viu o Burr?

HAMILTON: Sim, senhor.

HAMILTON, BURR: Toda hora

BURR: Como eu dizia, senhor, estou ansioso para ver como vai agir.

WASHINGTON: Burr?

BURR: Senhor?

WASHINGTON: Feche a porta quando sair.

Burr sai.

HAMILTON: Fiz algo errado, senhor?

WASHINGTON: Muito ao contrário.
Eu te chamei porque o objetivo é temerário.
Você já é famoso, mas é de gargalhar.

HAMILTON: Senhor?

WASHINGTON: Hamilton, por que não conseguem te contratar?

HAMILTON: Senhor!

WASHINGTON: Você alcançou renome nos últimos meses.

I know you stole British cannons when we were still downtown.
Nathaniel Green and Henry Knox wanted to hire you . . .

HAMILTON: To be their secretary? I don't think so.

WASHINGTON: Why're you upset?

HAMILTON: I'm not—

WASHINGTON: It's alright, you want to fight, you've got a hunger.
I was just like you when I was younger.
Head full of fantasies of dyin' like a martyr?

HAMILTON: Yes.

WASHINGTON: Dying is easy, young man.
Living is harder.

HAMILTON: Why are you telling me this?

WASHINGTON: I'm being honest.
I'm working with a third of what our Congress has promised.
We are a powder keg about to explode,
I need someone like you to lighten the load. So?

COMPANY (EXCEPT HAMILTON): I am not throwin' away my shot!
I am not throwin' away my shot!
Ayo, I am just like my country, I'm young, scrappy and hungry!

HAMILTON: I am not throwing away my shot!

WASHINGTON: Son,

WASHINGTON, COMPANY: We are outgunned, outmanned!

HAMILTON: You need all the help you can get.
I have some friends. Laurens, Mulligan,
Marquis de Lafayette, okay, what else?

Eu sei que você roubou vários canhões dos ingleses.
Nathaniel Greene e Henry Knox queriam o seu serviço.

HAMILTON: Queriam como secretário. Mas não mesmo.

WASHINGTON: Qual o problema disso?

HAMILTON: Não quero—

WASHINGTON: Tudo bem querer lutar se é a sua vontade.
Eu era igual você na mesma idade.
Querendo ser um mártir e morrer de pé?

HAMILTON: Sim.

WASHINGTON: Morrer é fácil, jovem.
Mas viver não é.

HAMILTON: Por que está dizendo isso?

WASHINGTON: Estou sendo honesto.
Tenho só um terço do prometido pelo Congresso.
Somos pólvora prestes a explodir,
Você terá a chance de nos acudir. E?

COMPANHIA (EXCETO HAMILTON): Eu não perderei a minha chance!
Eu não perderei a minha chance!
Eu sou igual o meu país, não morri porque não quis!

HAMILTON: Eu não perderei a minha chance!

WASHINGTON: Filho,

WASHINGTON, COMPANHIA: Eles têm mais tropas, mais fogo!

HAMILTON: Precisamos de ajuda demais.
Meus amigos: Laurens, Mulligan,
Marquês de Lafayette, okay, que mais?

WASHINGTON AND COMPANY: Outnumbered, outplanned!

HAMILTON: We'll need some spies on the inside,
Some king's men who might let some things slide—

HAMILTON: I'll write to Congress and tell 'em
we need supplies,
You rally the guys, master
the element of surprise.
I'll rise above my station,
organize your information
'til we rise to the occasion
of our new nation. Sir!

COMPANY: Boom! **WOMEN:** Whoa, whoa, whoa...

Chicka-boom! Whoa, whoa, whoa...

Whoa, whoa, whoa...

ENSEMBLE: Here comes the general!

HAMILTON: Rise up!

LAURENS, LAFAYETTE, MULLIGAN:

What?

Rise up!

What?

ENSEMBLE:

Here comes the general!

WOMEN: Rise up!

ENSEMBLE: Here comes the general?

HAMILTON: Rise up! **SCHUYLER SISTERS:** Rise up! **LAURENS, LAFAYETTE, MULLIGAN:** What!

COMPANY: Here comes the general!

HAMILTON: What?

WASHINGTON: And his right hand man!

COMPANY: Boom!

WASHINGTON E COMPANHIA: Mais rotas, mais jogo!

HAMILTON: Uns espiões em boas posições,
Homens do rei com revelações—

HAMILTON: Vou escrever ao Congresso
por provisões
Reúna os batalhões, pra
preparar as nossas ações.
Serei melhor que a função
ordenarei a informação
até chegar à ocasião
da nova nação. Sim!

COMPANHIA: Boom! **MULHERES:** Whoa, whoa, whoa...

Chicka-boom! Whoa, whoa, whoa...

Whoa, whoa, whoa...

CONJUNTO: Lá vem o general!

HAMILTON: Levante!

LAURENS, LAFAYETTE, MULLIGAN:

What?

Levante!

What?

CONJUNTO:

Lá vem o general!

MULHERES: Levante!

CONJUNTO: Lá vem o general?

HAMILTON: Levante! **IRMÃS SCHUYLER:** Levante! **LAURENS, LAFAYETTE, MULLIGAN:** What!

COMPANY: Lá vem o general!

HAMILTON: What?

WASHINGTON: E sua mão direita!

COMPANHIA: Boom!

2.8 Mão Direita

O personagem de George Washington é apresentado nesta canção e, ao final, Hamilton é contratado como seu ajudante. Esta parte da história, portanto, é de grande importância na vida do protagonista, sendo seu primeiro passo rumo ao sucesso.

Washington entra em cena descrevendo quantas desvantagens os americanos têm diante dos ingleses: “We are outgunned, / Outmanned, / Outnumbered, outplanned”. São quatro palavras com o mesmo prefixo que, por si só, já traz o sentido de superioridade. Segundo o *American Heritage dictionary of the English language*, o prefixo *out-* significa “de maneira que ultrapassa, excede ou vai além”¹²⁴ (1994, p. 5157). Três das palavras têm apenas duas sílabas, contando o prefixo, e uma tem três sílabas. Por sorte, há uma pausa no canto no final de cada verso, possibilitando palavras mais longas em português, desde que a sílaba tônica seja a primeira. Troquei o sujeito do discurso de Washington para os ingleses e, no lugar do prefixo *out-*, usei “mais”. Ficou “Eles têm mais tropas, / Mais fogo, / Mais rotas, mais jogo”. As duas rimas foram mantidas e todas as ideias do original. Washington especifica que os ingleses têm mais armas, homens, números e planos. Homens e números podem ser considerados o mesmo, representados por “tropas”. Armas são representadas por “fogo” e os planos foram substituídos por “rotas” e “jogo”.

O uso do advérbio “mais” como substituto para o prefixo foi uma maneira de recriar no português a repetição do som “out” do original, já que as palavras com um prefixo de sentido semelhante, como “sobre-” seriam demasiado longas e não naturais. Essa substituição do prefixo original por um advérbio parece se encaixar na definição de J. C. Catford (1965) de correspondência formal, ou seja

qualquer categoria da língua alvo (unidade, classe, estrutura, elemento de estrutura, etc.) que se pode dizer que ocupa, tão próxima quanto possível, o “mesmo” lugar na “economia” da língua alvo que a respectiva categoria da língua fonte ocupa em sua língua. Já que toda língua é fundamentalmente *sui generis* — suas categorias sendo definidas em termos de relações dentro da própria língua — está claro que correspondência formal é quase sempre aproximada¹²⁵ (CATFORD, 1965, p. 27).

¹²⁴ In a way that surpasses, exceeds, or goes beyond.

¹²⁵ [...] any TL category (unit, class, structure, element of structure, etc.) which can be said to occupy, as nearly as possible, the ‘same’ place in the ‘economy’ of the TL as the given SL category occupies in the SL. Since every language is ultimately *sui generis* — its categories being defined in terms of relations holding within the language itself — it is clear that formal correspondence is nearly always approximate.

Catford parece estar, nessa passagem, prioritariamente centrado na sintaxe, mas suas afirmações parecem validar esse momento da tradução uma vez que a categoria representada pelo prefixo *out-* está sendo substituída por outra categoria que não se encaixa perfeitamente, mas de forma aproximada, já que tanto o prefixo do inglês quanto o advérbio “mais” referem-se à superioridade de um elemento do texto sobre outro.

Pode ser, no entanto, que a correspondência formal possa apenas ser estabelecida fundamentalmente baseada na equivalência textual em alguma medida. Assim, podemos dizer que um item ou classe de uma língua é o equivalente formal de um item ou classe em outra, porque a categoria em questão opera aproximadamente da mesma maneira na estrutura de unidades de maior categoria em ambas as línguas; mas isso, por sua vez, insinua que estabelecemos uma correspondência entre essas unidades de maior categoria, e isso talvez deva ser feito baseado na equivalência textual de maior probabilidade¹²⁶ (CATFORD, 1965, p. 32).

Analisando diferentes abordagens teóricas da tradução, Venuti não acredita que substituições de elementos entre línguas possam funcionar de forma previsivelmente efetiva como Catford propõe ao falar sobre correspondência formal. “Significado é uma relação plural e contingente, não uma essência unificada imutável, e, portanto, uma tradução não pode ser julgada segundo conceitos de semântica baseados na matemática ou correspondência um a um”¹²⁷ (VENUTI, 1995, p. 18).

O título da canção “Right Hand Man” teria uma das palavras traduzidas no sentido original não como “mão”, mas “braço”. No entanto, a melodia enfatiza as três sílabas, o que não soaria correto com “Braço Direito”, em que apenas a primeira e a quarta sílaba são tônicas. Devido a essa inadequação e ao maior número de acentos do que o original, foi preferível usar a tradução mais literal “Mão Direita”, que não é usada no português no mesmo sentido, podendo gerar certo estranhamento estrangeirizante. A inferência, entretanto, pode ser feita com facilidade.

Durante o refrão, o elenco produz sons auditivamente incompreensíveis. No texto original, são as palavras “what” e “buck”. Não julguei necessária a tradução, já que se trata apenas de onomatopeias. “What” poderia ser traduzido como “quê” ou “ei”, pois pode ser entendido como um incitador de animação. Na coreografia, os figurantes atiram com mosquetes imaginários enquanto repetem “buck, buck, buck...”, que é ainda mais difícil de se distinguir de ouvido.

¹²⁶ It may be, however, that formal correspondence can only be established ultimately on the basis of textual equivalence at some point. Thus we may state that an item or class of one language is the formal equivalent of an item or class in another, because the category in question operates in approximately the same way in the structure of higher rank units in both languages; but this in turn, implies that we have established a correspondence between these higher rank units, and this may have to be done on the basis of highest probability textual equivalence.

¹²⁷ Meaning is a plural and contingent relation, not an unchanging unified essence, and therefore a translation cannot be judged according to mathematics-based concepts of semantic equivalence or one-to-one correspondence.

Qualquer substituição poderia ser aceita, como o mais comum “bang”, já que Miranda diz que queria que essa passagem soasse caótica (MIRANDA; MCARTER, 2016).

Washington canta uma estrofe elaborada repleta de aliteraões e assonâncias. Há repetições das consoantes *m*, *v*, *l*, *p* e da vogal *e*. Exceto pela repetição do *p* em “Lining up, to put me up on a pedestal”, consegui manter todas as repetições. Fazendo rima com o som de um canhão, “boom”, Washington usa a expressão popular anacrônica “elephant in the room”, que designa uma verdade óbvia e desagradável que ninguém quer admitir. Julgo que o ideal para a tradução, portanto, seria manter a rima com a onomatopeia.

Não há duas línguas que incorporem exatamente os mesmos sons. Mesmo dentro de uma única língua, tanto falada quanto cantada, consoantes diferentes coloreem as vogais que as acompanham. Portanto, qualquer tentativa de manter sons em uma tradução iguais ao original seria um exercício de futilidade. No entanto, ainda existem casos em que tradutores devem tentar igualar os sons originais o mais próximo possível, como quando uma palavra onomatopeica no original tem uma equivalente na língua alvo¹²⁸ (APTER; HERMAN, 2016, p. 230).

Mantendo a rima, fiz o general dizer que seus soldados “fingem não ter medo algum”. Assim, a ideia de uma contradição é mantida. No original, os soldados descrevem Washington como o mais perfeito comandante, mas estão em desvantagem. Na tradução, os soldados se consideram corajosos, mas revelam o contrário ao som dos canhões ingleses. Esse novo fato na tradução é explicitamente discutido mais tarde nesta mesma canção.

Alexander Hamilton faz um jogo de palavras dizendo que os britânicos estão “battering down the Battery”, ou “batendo repetidamente na Battery”. Mais tarde, Washington diz que estão abandonando Kips Bay. Para transmitir melhor a ideia de que os americanos estão sendo dominados por várias direções simultaneamente, considere mais efetivo trocar esses nomes pouco conhecidos no Brasil por suas direções cardeais: sul e leste, respectivamente. Assim, fica mais fácil para o público brasileiro imaginar a forma dos ataques britânicos.

Washington canta quatro versos sobre os efeitos dos canhões inimigos e conclui que devem recuar para o Harlem (no norte de Manhattan), totalizando seis rimas com [i]. No português, mantive o número de rimas, dessa vez com o fonema [êi]. A referência ao Harlem foi perdida porque *Hamilton* foi escrito com o público americano em mente; mais especificamente, frequentadores da Broadway, em Manhattan. Sendo assim, o público alvo original, em sua

¹²⁸ No two languages incorporate exactly the same sounds. Even within a single language, both spoken and sung, different consonants color the vowels they are next to. Therefore, any attempt to keep sounds the same in a translation as they are in the original would seem to be an exercise in futility. However, there are still instances when translators should try to match the original sounds as closely as possible, such as when an onomatopoeic word in the original has an equivalent in the target language.

maioria, já possuiria conhecimentos acerca das regiões da ilha de Manhattan. Johan Franzon justifica o fato de que a “tradução de canção borra a fronteira entre tradução própria e adaptação”¹²⁹ (FRANZON, 2005, p. 263) porque “uma tradução funcional deve ser traduzida de acordo com o propósito da transferência”¹³⁰ (FRANZON, 2005, p. 263).

Analisando três traduções do musical *My Fair Lady* para línguas escandinavas, Franzon (2005) deixa claras certas possibilidades de mudanças feitas pelos tradutores com o objetivo de atingirem um resultado semelhante ao original. Franzon analisa uma canção em que o personagem reclama sobre como os pobres de Londres falam inglês fora da norma padrão, dando exemplos. As traduções fazem diversas mudanças com o objetivo de transformar referências específicas em algo mais universal.

Nesse exemplo, unidades dêicticas são ferramentas vitais para a formatação da transposição criativa, e os tradutores escandinavos usam-nas de maneiras diferentes. O refrão norueguês diz: “As pessoas não podem aprender sua língua neste país?” e o pronome demonstrativo facilmente inclui a Noruega assim como a Grã-Bretanha retratada no palco. Em dinamarquês, o efeito é mais leve, mas sentido similarmente na referência geral e o artigo definido: “Por que as peessoas não podem, então, falar a língua corretamente? / Por que ela deve ser distorcida de maneira feia e comum?” Algumas linhas antes, os dois haviam neutralizado “a população britânica” com “a população inteira” e “aqui no país,” respectivamente¹³¹ (FRANZON, 2005, p. 281).

Escolhas tradutórias como as citadas remetem ao que André Lefevere chama de “refração”, que ele define como “a adaptação de uma obra de literatura para uma audiência diferente, com a intenção de influenciar a maneira que a audiência lê a obra”¹³² (LEFEVERE, 1982, p. 235).

A refração, segundo o teórico, equivale a uma certa leitura da obra original que toma destaque na transferência de uma língua a outra e guia o tradutor a tomar decisões baseadas em um determinado ponto de vista (LEFEVERE, 1982).

A obra de um autor ganha exposição e atinge influência principalmente através de “mal entendidos e equívocos”, ou, para usar um termo mais neutro, refrações. Escritores e suas obras são sempre entendidos e imaginados em um certo plano de fundo ou, se permite, são refratados através de certo espectro, assim como sua própria

¹²⁹ Song translation blurs the border between translation proper and adaptation.

¹³⁰ [...] a functional translation must be translated according to the purpose of the transfer.

¹³¹ In this example, deictic units are vital tools for the formatting of the creative transposition, and the Scandinavian translators use them in different ways. The Norwegian refrain says: “Cannot people be taught their language in this country?,” and the demonstrative pronoun easily includes Norway as well as the Great Britain pictured on stage. In Danish, the effect is softer, but similarly felt in the general reference and the definite article: “Why cannot people then speak the language properly? / Why must it be distorted in an ugly and common way?” A few lines earlier, the two had neutralised “the British population” into “the whole population” and “here in the land,” respectively.

¹³² the adaptation of a work of literature to a different audience, with the intention of influencing the way in which that audience reads the work.

obra pode refratar obras anteriores através de certo espectro¹³³ (LEFEVERE, 1982, p. 234).

A refração acontece devido a uma limitação diferente das limitações puramente linguísticas. Essa limitação diz respeito às diferenças culturais entre as línguas, que levam tradutores a considerar preferível que aspectos sejam modificados para o público do texto alvo (LEFEVERE, 1982).

As mudanças definitivamente apontam para a existência de outro tipo de limitação, e também mostram que os tradutores estão completamente cientes de sua existência; não haveria qualquer razão para mudar o texto se não fosse o caso. Traduções são produzidas sob limitações que vão muito além das da língua natural — na verdade, outras limitações são frequentemente muito mais influentes na moldagem da tradução do que as semântica e linguística¹³⁴ (LEFEVERE, 1982, p. 237).

Lefevere (1982) analisa as primeiras traduções para o inglês de *Mutter Courage und ihre Kinder*, de Brecht, e como os tradutores modificaram nomes de cidades e comidas, por exemplo, para outros nomes mais conhecidos pelo público americano. “Já que línguas diferentes refletem culturas diferentes, traduções vão, quase sempre, conter tentativas de ‘naturalizar’ a cultura diferente para fazê-la se conformar mais ao que o leitor da tradução está acostumado”¹³⁵ (LEFEVERE, 1982, p. 236-237).

Por um lado, Lefevere (1982) parece preferir traduções com o mínimo possível de refrações, dizendo que, dentre as três traduções analisadas, a então mais recente “é facilmente a ‘melhor’ [...] já que ela traduz Brecht sob os próprios termos do autor”¹³⁶ (LEFEVERE, 1982, 243). Por outro lado, o teórico reconhece que as primeiras traduções “estabeleceram uma testa de ponte para Brecht em outro sistema: para fazer isso, elas tiveram que ceder às exigências das poéticas e do patrocínio dominante desse sistema”¹³⁷ (LEFEVERE, 1982, p. 244).

Hamilton é uma peça consideravelmente recente, que jamais foi traduzida para o português; sendo assim, é compreensível que sua primeira tradução busque transferi-la para o público brasileiro de forma que torne seu entendimento um processo simples. A refração, como

¹³³ A writer’s work gains exposure and achieves influence mainly through “misunderstandings and misconceptions,” or, to use a more neutral term, refractions. Writers and their work are always understood and conceived against a certain background or, if you will, are refracted through a certain spectrum, just as their work itself can refract previous works through a certain spectrum.

¹³⁴ The changes definitely point to the existence of another kind of constraint, and they also show that the translators are fully aware of its existence; there would be no earthly reason to change the text otherwise. Translations are produced under constraints that go far beyond those of natural language — in fact, other constraints are often much more influential in the shaping of the translation than are the semantic or linguistic ones.

¹³⁵ Since different languages reflect different cultures, translations will nearly always contain attempts to “naturalize” the different culture, to make it conform more to what the reader of the translation is used to.

¹³⁶ [...] is easily the “best” of the three translations examined here, since it translates Brecht more on his own terms.

¹³⁷ established a bridgehead for Brecht in another system; to do so, they had to compromise with the demands of the poetics and the patronage dominant in that system.

Lefevere (1982) apontou, é uma forma que a primeira tradução normalmente utiliza para facilitar a recepção do original e, possivelmente, permitir que traduções futuras sejam construídas com auxílio dentro de seu próprio sistema; caso a obra original sobreviva a ponto de instigar novas traduções.

A Winter's Ball

BURR: How does the bastard orphan son of a whore go on and on,
Grow into more of a phenomenon?
Watch this obnoxious arrogant loudmouth bother
Be seated at the right hand of the father.
Washington hires Hamilton right on sight.
But Hamilton still wants to fight, not write.
Now Hamilton's skill with a quill is undeniable
But what do we have in common?
We're reliable with the

ALL MEN: Ladies!

BURR: There are so many to deflower.

ALL MEN: Ladies!

BURR: Looks! Proximity to power.

ALL MEN: Ladies!

BURR: They delighted and distracted him.
Martha Washington named her feral tomcat after him!

HAMILTON: That's true.

The scene gradually shifts. We are at a winter soldiers' ball.

COMPANY: Seventeen eighty.

BURR: A winter's ball

Um Baile Invernal

BURR: Como é que o bastardo órfão com tanta velocidade,
Vai e vira logo uma celebridade?
E como esse chato arrogante se sai?
Ele se senta ao lado direito do pai.
Hamilton consegue se empregar com o olhar.
E ele não quer anotar, mas lutar.
Hamilton rouba a cena com a pena, com certeza
Mas o que temos em comum?
Grande destreza com as

TODOS OS HOMENS: Gatas!

BURR: Existem tantas pra se comer.

TODOS OS HOMENS: Gatas!

BURR: Belas! E bem perto do poder.

TODOS OS HOMENS: Gatas!

BURR: Elas eram um prazer pra ele
Martha Washington teve um gato com o nome dele!

HAMILTON: Verdade.

A cena muda gradualmente. Estamos em um baile invernal de soldados.

COMPANHIA: O ano é oitenta.

BURR: Baile invernal

And the Schuyler sisters are the envy of all.
Yo, if you could marry a sister, you're rich, son.

HAMILTON: Is it a question of if, Burr, or which one?

Eliza, Angelica & Peggy enter.

E as irmãs Schuyler são inveja geral.
Ei, vai tá feito se casar com uma Schuyler.

HAMILTON: Deixa que eu dou um jeito, você vai ver.

Eliza, Angelica & Peggy entram.

2.9 Um Baile Invernal

Esta curta música é iniciada por Aaron Burr demonstrando seu ressentimento para com Hamilton e sua contratação como assistente pessoal de George Washington. Originalmente, os terceiro e quarto versos formam uma única frase no imperativo que diz “veja esse incômodo irritante, arrogante e tagarela sentado à direita do pai”. Para manter a rima, transformei o terceiro verso em uma pergunta, sendo o quarto a resposta: “E como esse chato arrogante se sai? / Ele se senta ao lado direito do pai”.

Burr faz rimas dizendo que Hamilton tem grande habilidade com a pena (para escrever) e o que os dois têm em comum é serem confiáveis com as mulheres. Traduzi a palavra “skill” com a expressão “rouba a cena”, que rima com “pena” e adiciona metalinguagem por dialogar com o teatro. Na primeira canção, houve um caso em que uma metalinguagem não pôde ser mantida na tradução; portanto, o acréscimo atual compensa uma perda anterior.

Os homens do elenco gritam a palavra “ladies” três vezes. O termo poderia ser traduzido de várias maneiras, como “damas”, “senhoras”, “senhoritas” ou apenas “mulheres”. Devido ao tom debochado da música, achei apropriado usar a gíria “gatas”, que combina com o número de sílabas, com o estilo e ainda dialoga com uma informação dada logo em seguida sobre Martha Washington ter tido um gato com o nome de Alexander Hamilton. Há uma aproximação das palavras “distracted” e “tomcat” que não pôde ser traduzida, portanto, o uso de “gatas” expressa esse pormenor.

Traduzi “Seventeen eighty” como “O ano é oitenta”, porque “mil setecentos e oitenta” tem sílabas demais. “A winter’s ball” não foi traduzido como o típico “baile de inverno” porque foi possível rimar “invernal” com “geral”.

Os últimos versos são uma troca complexa entre Burr e Hamilton: “Yo, if you could marry a sister, you’re rich, son. / Is it a question of if, Burr, or which one?”, que, literalmente, seria “se você pudesse se casar com uma irmã [Schuyler], você estaria rico, filho. / É uma questão de se, Burr, ou qual delas?” Miranda explica a riqueza desses dois versos: “Aqui está um exemplo de assonância interna fortalecendo uma fala final: Temos a rima no final — ‘rich, son’ com ‘which

one’ — mas você mal percebe a concordância entre ‘sister’ e ‘if, Burr’ no meio da frase”¹³⁸ (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 70).

Busquei manter os dois pares de rima com, pelos menos, uma rima preciosa, e escrevi “Ei, vai tá feito se casar com uma Schuyler. / Deixa que eu dou um jeito, você vai ver”. Agora, a rima mais clara fica no meio dos versos (entre “feito” e “jeito”) e há uma concordância mais discreta entre “Schuyler” e “vai ver”.

¹³⁸ Here’s an example of internal assonance strengthening a punchline: We’ve got the rhyme at the end — “rich, son” with “which one” — but you’re scarcely aware of the agreement between “sister” and “if, Burr” in the middle of the sentence.

Helpless

HAMILTON, BURR, LAURENS: Hey Hey
Hey hey

**HAMILTON, BURR, LAURENS, ALL WOMEN
(EXCEPT ELIZA):** Hey hey hey hey

ELIZA:	FEMALE ENSEMBLE, ANGELICA, PEGGY:
Ohh, I do I do I do I	Hey hey hey hey
Dooo! Hey!	Hey hey hey hey
Ohh, I do I do I do I	Hey hey hey hey
Dooo! Boy, you got me	Hey hey hey

ELIZA AND WOMEN: Helpless!
Look into your eyes, and the sky's the limit.
I'm helpless!
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.
Everybody's dancin' and the band's top volume.

ELIZA, WOMEN: Grind to the rhythm as we wine and dine.

ELIZA: Grab my sister, and whisper, "Yo, this one's mine."

	WOMEN: Ooohh
ELIZA: My sister made her way across the room to you	Ooohh
And I got nervous, thinking "What's she gonna do?"	Ooohh
She grabbed you by	

Perdida

HAMILTON, BURR, LAURENS: Ei Ei
Ei ei

**HAMILTON, BURR, LAURENS, TODAS AS MULHERES
(EXCETO ELIZA):** Ei ei ei ei

ELIZA:	CONJUNTO DE MULHERES, ANGELICA, PEGGY:
Ohh, amo amo amo	Ei ei ei ei
Amooo! Ei!	Ei ei ei ei
Ohh, amo, amo, amo	Ei ei ei ei
Amooo! Jovem, estou	Ei ei ei ei

ELIZA E MULHERES: Perdida!
Olho nos seus olhos e eu estou no céu.
Tô perdida!
Caio em nocaute e eu já quero o véu.

ELIZA: Na minha família eu sempre fui a mais discreta.
Tinha soldado pra todo lado naquela festa,
Ri da minha irmã que dominava a multidão.
Foi então que você entrou e disparou meu coração.
Então eu quis tanto, do canto do salão,
Arrumar um jeito de chamar sua atenção

ELIZA, MULHERES: Eu vi o povo que bebeu, comeu

ELIZA: Me viro e digo, "Irmã, esse é meu."

	MULHERES: Eeehh
ELIZA: Minha irmã foi andando então até você	Eeehh
E me estressei, pensando "O que ela vai fazer?"	Eeehh
E pegou seu	

the arm, I'm thinkin'
 "I'm through."
 Then you look back at
 me and suddenly I'm
 helpless!
 Oh, look at those eyes,
 Oh!
 Yeah, I'm
 Helpless, I know
 I'm so into you
 I am so into you
 I know, I'm down for
 the count
 And I'm drownin'
 in 'em

Ooohh

Look into your eyes
 And the sky's the limit
 I'm
 Helpless!
 Down for the count,
 And I'm drownin' in 'em
 I'm helpless!
 Look into your eyes
 And the sky's the limit I'm helpless!
 Down for the count,
 And I'm drownin' in 'em

HAMILTON: Where are you taking me?

ANGELICA: I'm about to change your life.

HAMILTON: Then by all means, lead the way.

ELIZA: Elizabeth Schuyler. It's a pleasure to meet you.

HAMILTON: Schuyler?

ANGELICA: My sister.

ELIZA: Thank you for all your service.

Hamilton kisses Eliza's hand.

braço, pensei
 "Vou perder."
 Mas você olhou
 pra mim eu me senti
 perdida!
 Oh, olha esses olhos,
 Oh!
 Yeah, tô
 Perdida, Eu sei
 Eu te quero tanto
 Eu te quero tanto
 Eu sei, caio em
 nocaute
 E eu já quero
 o véu

Eeehh

Olho nos seus olhos
 E eu estou no céu
 Tô
 Perdida!
 Caio em nocaute,
 E eu já quero o véu
 Tô perdida!
 Olho nos seus olhos
 E eu estou no céu, tô perdida!
 Caio em nocaute
 E eu já quero o véu

HAMILTON: Aonde está me levando?

ANGELICA: Eu estou prestes a mudar sua vida.

HAMILTON: Então, por favor, pode me guiar.

ELIZA: Elizabeth Schuyler. É um prazer conhecê-lo.

HAMILTON: Schuyler?

ANGELICA: Minha irmã.

ELIZA: Obrigado pelo seu serviço.

Hamilton beija a mão de Eliza.

HAMILTON: If it takes fighting a war for us to meet, it will have been worth it.

ANGELICA: I'll leave you to it.

ELIZA, WOMEN: One week later

ELIZA: I'm writin' a letter nightly
Now my life gets better, every letter that you write me.
Laughin' at my sister, cuz she wants to form a harem.

ANGELICA: I'm just sayin', if you really loved me, you would share him.

ELIZA:	WOMEN:
Ha!	Two weeks later
Two weeks later, In the living room Stressin'	Stressin'
My father's stone-faced While you're asking for his Blessin'.	Blessin'
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. My father makes his way across the room to you.	Ooohh
I panic for a second, thinking, "We're through."	Ooohh
But then he shakes your hand and says, "Be true."	Ooohh
And you turn back to me, smiling, and I'm	

HAMILTON: Se lutar uma Guerra for necessário para te conhecer, terá valido a pena.

ANGELICA: Vou deixá-los a sós.

ELIZA, MULHERES: Uma semana

ELIZA: E escrevo uma carta por dia.
Me sentindo grata por cada carta que me envia.
Rindo da minha irmã porque ela é tão cara de pau.

ANGELICA: Devia compartilhar se ele é mesmo tão legal.

ELIZA:	MULHERES:
Ha!	Em duas semanas
Em duas semanas, Tô morrendo de Tensão	Tensão
Meu pai tão sério E você pede Permissão.	Permissão
Só sinto pressão, stress nos pés E mãos Se sinto o suor descer é que Não sei mais o que fazer.	Eeehh
O meu pai foi andando então até você.	Eeehh
Me estressei, pensando que vamos perder.	Eeehh
Ele exige zelo e diz, "Pode ser."	Eeehh
Você sorri pra mim e eu fico tão	

Helpless! Helpless!
 Look into your eyes,
 And the sky's the limit I'm

Helpless! Helpless!
 Hoo! Down for the count,
 And I'm drownin' in 'em I'm
 Helpless!

That boy is mine.
 That boy is mine!

Look into your eyes,
 And the sky's the limit I'm

Helpless! Helpless! Helpless!
 Down for the count, Down for the count,
 And I'm drownin' in 'em. And I'm drownin' in 'em
 Helpless! Helpless!
 Down for the count,
 And I'm drownin' in 'em

HAMILTON: Eliza, I don't have a dollar to my name
 An acre of land, a troop to command, a dollop of fame.
 All I have's my honor, a tolerance for pain,
 A couple of college credits and my top-notch brain.
 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,
 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. . .

WOMEN: Helpless!

HAMILTON: Eliza **ELIZA:** I do I do I do
 I dooo!
 I do I do I do
 I dooo!

I've never felt so— **Hey!** Yeah, yeah! **Down for the count**
And I'm drownin' in 'em

Perdida! Perdida !
 Olho nos seus olhos,
 E estou no céu Tô

Perdida ! Perdida !
 Hoo! Caio em nocaute
 E eu já quero o véu Tô
 Perdida !

Ele é meu.
 Ele é meu!

Olhos nos seus olhos,
 E estou no céu Tô

Perdida ! Perdida ! Perdida!
 Caio em nocaute Caio em nocaute
 E eu já quero o véu. E eu já quero o véu
 Perdida ! Perdida !
 Caio em nocaute
 E eu já quero o véu

HAMILTON: Eliza, eu não tenho nem mesmo um tostão
 Nem propriedade, autoridade ou reputação.
 Só tenho resistência, minha retidão,
 Alguns anos de estudo e um cérebro são.
 Então, pra mim, sua família será um novo espaço.
 Peggy segue meus passos, Angelica arranca pedaço com abraço.
 Tá bom, meu amor não é uma pergunta,
 Vou arrumar uma casa pra morar com você junto.
 Tenho vivido sem família desde que era garoto.
 Meu pai fugiu, minha mãe morreu, eu cresci solto
 Envolto na imagem da mãe e não esqueço jamais.
 Por toda a minha vida, Eliza, não se sentirá nunca mais...

MULHERES: Perdida!

HAMILTON: Eliza **ELIZA:** Amo amo amo
 Amooo!
 Amo amo amo
 Amooo!

Não se sinta mais— **Hey!** Yeah, yeah! **Caio em nocaute**
E eu já quero o véu

I'm
Down for the count, I'm—
My life is gon' be fine Helpless!
Cuz Eliza's in it.

I look into your eyes, Helpless!
And the sky's the limit I'm
Helpless!
Down for the count,
Drownin' in 'em And I'm drownin' in 'em

Hamilton & Eliza's wedding. As Eliza & Alexander exchange rings, the guests sing.

WOMEN: In New York, you can be a new man . . .
In New York, you can be a new man . . .
In New York, you can be a new man . . .

ELIZA: Helpless.

Eu
Caio em nocaute e eu—
Eliza está em minha Perdida !
Vida e estou no céu.

Olho nos seus olhos, Perdida !
E estou no céu, é
Perdida !
Caio em nocaute
Querendo o véu E eu já quero o véu

Casamento de Hamilton & Eliza. Enquanto Eliza & Alexander trocam anéis, os convidados cantam.

MULHERES: Nova Iorque é a boa nova . . .
Nova Iorque é a boa nova . . .
Nova Iorque é a boa nova . . .

ELIZA: Perdida .

2.10 Perdida

Nesta música, Eliza Schuyler narra os primórdios de seu relacionamento com Hamilton, desde quando ambos se conheceram no baile invernal, até o casamento, menos de um mês depois. O título, “Helpless”, diz respeito, prioritariamente, ao estado de desamparo sentido por Eliza devido ao amor por Alexander. Miranda explica que:

Envolvendo a música em volta da palavra “Helpless”, nós encapsulamos diversas coisas: o desamparo empolgado de se apaixonar, mas também o medo de Hamilton em relação ao desamparo, e sua identificação com desamparo na primeira mulher que ele conheceu, sua mãe. É um ponto fraco para ele¹³⁹ (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 77).

O título, que é a palavra mais repetida no refrão, passou por várias modificações. O motivo não são as rimas, já que “helpless” é rimada uma única vez na peça, na quarta canção do segundo ato. A razão é a melodia, na qual a segunda sílaba da palavra ocupa quase cinco vezes a duração da primeira, além de requisitar um melisma – quando uma única sílaba é cantada em mais de uma nota musical (no caso, lá, sol e fá).

“Helpless” seria traduzido literalmente como “indefesa” ou “desamparada”, ambas as quais são muito longas para a melodia. Pensei nas possibilidades “frágil” ou “fraca”, que têm duas sílabas, mas são paroxítonas, o que resultaria em estranheza quando a última sílaba recebesse toda a ênfase. Escolhi por um tempo “amor”, que é oxítona e não foge por completo do sentido original, apesar de remover a complexidade gerada pela música usar uma palavra negativa para expressar um sentimento positivo.

Finalmente, retornei a algo mais próximo do original, recuperando seu diferencial, com “Perdida”, cuja sílaba tônica é a segunda, como é indicado pela melodia. A terceira sílaba, átona, não rouba atenção ou gera artificialidade quando cantada no final da melodia, encaixando-se naturalmente. Como Peter Low deixa claro, existem casos em que é possível adicionar ou remover uma sílaba, caso seja julgado que o resultado seria ineficaz caso o número exato fosse mantido. O teórico diz que a alteração na quantidade de sílabas “deve ser feita segundo julgamento – o melhor lugar para adicionar uma sílaba é em um melisma, e o melhor

¹³⁹ By wrapping the song around the word “Helpless,” we encapsulate several things: the giddy helplessness of falling in love, but also Hamilton’s fear of helplessness, and his identification of helplessness in the first woman he ever knew, his mother. It’s a weak point for him.

lugar para subtrair uma sílaba é em uma nota repetida, porque esses métodos alteram ritmo sem destruir melodia”¹⁴⁰ (LOW, 2005, p. 197).

Duas vezes na música, Eliza termina versos com o fonema [u], que é acompanhado pelas mulheres do elenco entonando “ooohh”, que merge com o último som de Eliza. Na tradução, as rimas são com [e] e [eɾ], o que tornou necessário trocar o som das mulheres por “eeehh”. Segundo o dicionário *Merriam-Webster*¹⁴¹, a interjeição “ooh” expressa alegria ou incredulidade. No português, “eh” possui um sentido semelhante¹⁴², portanto, a modificação, necessária para que os sons se fundam, corresponde ao original.

Apesar de “ooh” ser apenas um som repetido pelo coro de mulheres, o fato de que ele concorda com as rimas de Eliza acrescenta valor musical ao som da palavra. Herman e Apter fizeram o mesmo quando traduziram sílabas sem sentido entoadas no começo de *Das Rheingold*, de Richard Wagner. Os sons “Weia! Waga!” e “wallala, weiala weia” foram traduzidos pela dupla como “Lula leia” e “lulalo, lalalo leia” porque “em alemão, as palavras ressoam com o movimento de balanço de água e berços”¹⁴³

¹⁴⁰ [...] it should be done judiciously — the best place to add a syllable is on a melisma, and the best place to subtract a syllable is on a repeated note, because those methods alter rhythm without destroying melody. 197

¹⁴¹ < <https://www.merriam-webster.com/dictionary/ooh>> Acesso em: 22 abr. 2020.

¹⁴² <<https://www.dicio.com.br/eh/>> Acesso em: 17 ago. 2020.

¹⁴³ But in German the words resonate with the rocking motion of water and cradles.

Satisfied

It is Alexander & Eliza's wedding night. Laurens is finishing up his speech.

LAURENS: Alright, alright. That's what I'm talkin' about! Now everyone, give it up for the maid of honor, Angelica Schuyler!

ANGELICA:

A toast to
the groom!

ALL MEN:

To the groom!
To the groom!
To the groom!

ALL WOMEN:

To the groom!

To the bride!

To the bride!

To the bride!

From your sister.

To the bride!
To the bride!
Angelica!
Angelica!
Angelica!

Angelica!

Who is always
by your side.

By your side!

By your side!

To your union.

To the union!
To the revolution!

To the union!
To the revolution!

And the hope that
you provide

You provide!
You provide!

You provide!

May you always...

Satisfeita

É a noite de casamento de Alexander & Eliza. Laurens está terminando seu discurso.

LAURENS: Tá bom, tá bom. É disso que eu tô falando! Agora uma salva de palmas pra dama de honra, Angelica Schuyler!

ANGELICA:

Um brinde
ao noivo!

TODOS OS HOMENS:

Ao noivo!
Ao noivo!
Ao noivo!

TODAS AS MULHERES:

Ao noivo!

À noiva!

À noiva!

À noiva!

Da sua irmã.

À noiva!
À noiva!
Angelica!
Angelica!
Angelica!

Angelica!

Que pra sempre
te abraça.

Te abraça!

Te abraça!

À sua união.

À união!
E à revolução!

À união!

E à revolução!

Não importa
o que faça

O que faça!
O que faça!

O que faça!

Que você sempre...

HAMILTON:

Always— Always—

be satisfied.

Rewind— Rewind—

*Rewind to the ballroom scene where Hamilton met Eliza.***ANGELICA:** I remember that night I just might

Regret that night for the rest of my days.

I remember those soldier boys

Tripping over themselves to win our praise.

I remember that dreamlike candlelight

Like a dream that you can't quite place.

But Alexander, I'll never forget the first

Time I saw your face.

I have never been the same

Intelligent eyes in a hunger-pang frame

And when you said hi I forgot my dang name

Set my heart aflame, ev'ry part aflame,

FULL COMPANY: This is not a game . . .**HAMILTON:** You strike me as a woman who has never been satisfied.**ANGELICA:** I'm sure I don't know what you mean. You forget yourself.**HAMILTON:** You're like me. I'm never satisfied.**ANGELICA:** Is that right?**HAMILTON:** I have never been satisfied.**HAMILTON:**

Sempre— Sempre—

se satisfaça.

Repassa— Repassa—

*Rebobina até a cena do baile em que Hamilton conheceu Eliza.***ANGELICA:** Lembro da festa, a festa

Que infesta minha mente até eu morrer.

Lembro daqueles soldados

Fazendo tudo pra nos corromper.

Lembro do som das velas como um

Sonho ou ideia que vai ocorrer

Mas Alexander, lembro mais da primeira

Vez que vi você.

Para sempre me alterou.

Com olhos de um rei, você cumprimentou,

E eu me congelei, não lembrei nem quem sou,

Coração queimou, tudo então queimou,

COMPANHIA COMPLETA: E tudo mudou...**HAMILTON:** Suponho que não existe nada que te satisfaz.**ANGELICA:** Não sei sobre o que está falando. Cadê seu decoro?**HAMILTON:** É como eu. Nada me satisfaz**ANGELICA:** Que audaz.**HAMILTON:** Nada nunca me satisfaz.

Hamilton kisses Angelica's hand. The company gasps.

ANGELICA: My name is Angelica Schuyler.

HAMILTON: Alexander Hamilton.

ANGELICA: Where's your fam'ly from?

HAMILTON: Unimportant. There's a million things I haven't done but
Just you wait, just you wait . . .

ANGELICA: So so so—

So this is what it feels like to match wits
With someone at your level! What the hell is the catch? It's
The feeling of freedom, of seein' the light,
It's Ben Franklin with a key and a kite!
You see it, right?

The conversation lasted two minutes, maybe three minutes,
Ev'rything we say in total agreement, it's
A dream and it's a bit of a dance,
A bit of a posture, it's a bit of a stance, he's a
Bit of a flirt, but I'm 'a give it a chance.
I asked about his fam'ly, did you see his answer?
His hands started fidgeting, he looked askance
He's penniless, he's flying by the seat of his pants
Handsome and boy does he know it!
Peach fuzz, and he can't even grow it!
I wanna take him far away from this place,
Then I turn and see my sister's face and she is . . .

ELIZA: Helpless . . .

Hamilton beija a mão de Angelica. A companhia ofega.

ANGELICA: Meu nome é Angelica Schuyler.

HAMILTON: Alexander Hamilton.

ANGELICA: De onde é sua família?

HAMILTON: Não importa. Um milhão de coisas nunca fiz
Espere um pouco, só um pouco...

ANGELICA: Fim fim fim—

Enfim achei alguém do meu nível,
Uma mente que vale a pena. Mas que coisa incrível!
Vou voando veloz ao pico e não caio.
Sou Ben Franklin com a pipa e o raio!
Mas me distraio.
Conversamos por só dois minutos, ou por três minutos,
Concordando com tudo, saiu faísca,
Mordi a isca, fui dando corda
E foi me dando bola e me dando prazer, já
Tava dando a hora, não dando o braço a torcer.
Perguntei da família dele, viu a resposta?
Suou e a mão começou a tremer.
Não tem nada no mundo nem pra dar nem vender.
Gato, e com tanta lábia!
Novo, e não tinha nem barba!
Quero levá-lo pra bem longe comigo,
Mas vejo minha irmã e não consigo, está

ELIZA: Perdida. . .

ANGELICA: And I know she is . . .

ELIZA: Helpless . . .

ANGELICA: And her eyes are just . . .

ELIZA: Helpless . . .

ANGELICA: And I realize

ANGELICA AND COMPANY: Three fundamental truths at the exact same time...

HAMILTON: Where are you taking me?

ANGELICA: I'm about to change your life.

HAMILTON: Then by all means, lead the way.

COMPANY: Number one!

ANGELICA: I'm a girl in a world in which
My only job is to marry rich.
My father has no sons so I'm the one
Who has to social climb for one,
'Cause I'm the oldest and the wittiest and the gossip in
New York City is insidious
And Alexander is penniless,
Ha! That doesn't mean I want him any less.

ELIZA: Elizabeth Schuyler. It's a pleasure to meet you.

ANGELICA: E eu sei que tá. . .

ELIZA: Perdida. . .

ANGELICA: E os olhos dizem. . .

ELIZA: Perdida . . .

ANGELICA: Vejo sem demora

ANGELICA E COMPANHIA: Três verdades fundamentais na mesma hora...

HAMILTON: Aonde está me levando?

ANGELICA: Eu estou prestes a mudar sua vida.

HAMILTON: Então, por favor, pode me guiar.

COMPANHIA: A primeira!

ANGELICA: Sou uma garota com o trabalho
De ter um marido milionário.
Meu pai não tem herdeiro então dinheiro
É o meu dever inteiro
Eu sou a mais sábia e a primeira e Alexander não
Tem nenhuma eira, nenhuma beira.
E Nova Iorque é fofoqueira,
Há! O que não quer dizer que eu não o queira.

ELIZA: Elizabeth Schuyler. É um prazer conhecê-lo.

HAMILTON: Schuyler?

ANGELICA: My sister.

COMPANY: Number two!

ANGELICA: He's after me cuz I'm a Schuyler sister.
That elevates his status, I'd
Have to be naïve to set that aside,
Maybe that is why I introduced him to Eliza.
Now that's his bride.
Nice going, Angelica, he was right,
You will never be satisfied.

ELIZA: Thank you for all your service.

Hamilton kisses Eliza's hand.

HAMILTON: If it takes fighting a war for us to meet, it will have been worth it.

ANGELICA: I'll leave you to it.

COMPANY: Number three!

ANGELICA: I know my sister like I know my own mind,
You will never find anyone as trusting or as kind.
If I tell her that I love him she'd be silently resigned,
He'd be mine.
She would say, "I'm fine."

COMPANY: She'd be lying.

HAMILTON: Schuyler?

ANGELICA: Minha irmã.

COMPANHIA: A segunda!

ANGELICA: Ele me quer porque eu sou uma Schuyler.
Seu status ia disparar.
Isso não tem jeito de eu ignorar,
Que pode explicar eu ir à Eliza apresentar.
Já são um par.
Mandou mal, Angelica, aqui jaz!
Nada nunca te satisfaz.

ELIZA: Obrigado pelo seu serviço.

Hamilton beija a mão de Eliza.

HAMILTON: Se lutar uma Guerra for necessário para te conhecer, terá valido a pena.

ANGELICA: Vou deixá-los a sós.

COMPANHIA: A terceira!

ANGELICA: Coloco Eliza em primeiro lugar,
Jamais vai achar alguém melhor pra você amar.
Se eu dissesse que o amo ela iria me entregar,
E falar
Pra não preocupar.

COMPANHIA: Me enganar.

The scene dissolves, as Angelica continues.

ANGELICA: But when I fantasize at night
It's Alexander's eyes
As I romanticize what might
Have been if I hadn't sized him
Up so quickly.
At least my dear Eliza's his wife,
At least I keep his eyes in my life . . .

Angelica pauses and raises a glass as the wedding reassembles around her.

ANGELICA:	COMPANY:	
To the groom!	To the groom!	
	To the groom!	WOMEN:
	To the groom!	To the groom!
To the bride!		To the bride!
	To the bride!	To the bride!
	To the bride!	
From your sister.	Angelica!	ELIZA:
	Angelica!	Angelica!
Who is always by your side	By your side.	By your side.
To your union.	To the union!	To the union!
	To the revolution!	To the revolution!

A cena se dissolve enquanto Angelica continua.

ANGELICA: Mas ao sonhar sob o luar
Eu boto aquele olhar
Do Alex no altar, apesar
De eu tê-lo julgado
Sem ponderar.
Ao menos Eliza vai te amar,
Ao menos seu olhar vai me olhar...

Angelica para e levanta o copo conforme o casamento surge novamente ao redor dela.

ANGELICA:	COMPANHIA:	
Ao noivo!	Ao noivo!	
	Ao noivo!	MULHERES:
	Ao noivo!	Ao noivo!
À noiva!		À noiva!
	À noiva!	À noiva!
	À noiva!	À noiva!
Da sua irmã.	Angelica!	ELIZA:
	Angelica!	Angelica!
Que pra sempre te abraça	Te abraça.	Te abraça.
À sua união.		Te abraça.
	À união!	À união!
	E à revolução!	E à revolução!

And the hope that you provide	You provide! You provide!	You provide!	Não importa o que faça	O que faça! O que faça!	O que faça!
May you always	HAMILTON: Always—	Always—	Que você sempre	HAMILTON: Sempre—	Sempre—
Be satisfied.	Be satisfied,	Be satisfied.	Se satisfaça.	Se satisfaça,	Se satisfaça.
And I know	Be satisfied, MEN: Be satisfied. Be satisfied. Be satisfied.	WOMEN: Be satisfied.	E eu sei	Se satisfaça, HOMENS: Se satisfaça. Se satisfaça. Se satisfaça.	MULHERES: Se satisfaça.
She'll be happy as	Be satisfied. Be satisfied.		A alegria que ele	Se satisfaça. Se satisfaça.	
his bride.			traz.		
And I know	Be satisfied. Be satisfied. Be satisfied. Be satisfied.	Be satisfied.	E eu sei	Se satisfaça. Se satisfaça. Se satisfaça. Se satisfaça.	Se satisfaça.
ANGELICA: He will never be satisfied. I will never be satisfied.		Be satisfied.	ANGELICA: Nada nunca o satisfaz. Nada nunca me satisfaz.		Se satisfaça.

2.11 Satisfeita

De forma semelhante a “Minha Chance”, esta canção apresenta uma letra formalmente complexa para manifestar a inteligência e a personalidade de Angelica Schuyler. Assim como Alexander Hamilton, essa personagem é representada graças a uma série de rimas mistas, aliterações, assonâncias, jogos de palavras e encadeamentos. O autor diz que a complexidade da música representa a velocidade e potência da mente de Angelica¹⁴⁴ e esta “é a música mais ambiciosa do espetáculo (e isso é dizer muito)”¹⁴⁵ (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 80).

“Satisfied”, como “Helpless”, permite que se extraiam vários significados. Há todo tipo de satisfação — sexual, emocional, financeira. Também é uma palavra-chave usada em duelos — “Exigir satisfação.” Também é onomatopeica — ela soa como seu significado, cantá-la traz satisfação. Nós a esprememos até extrair a última gota¹⁴⁶ (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 80).

A música é cantada no casamento de Alexander e Eliza e começa com Angelica fazendo um brinde ao noivo, à noiva e à união, o que pode ser entendido tanto à união do casal quanto ao futuro país que está se formando. Ela diz a Eliza que o brinde vem de sua irmã, que está sempre ao seu lado. Para conseguir rimar com a palavra principal da canção (“satisfied”, “satisfaça”, na tradução), Angelica não diz mais que está sempre ao lado de Eliza, mas que a abraça para sempre, o que transmite a mesma ideia.

Em dois versos particularmente poéticos, Angelica diz que se lembra da onírica luz das velas parecida com um sonho impossível de se localizar. Há uma repetição do termo “dream” e uma semelhança sonora entre “dreamlike” e “candlelight”. Traduzi como “Lembro do som das velas como um / Sonho ou ideia que vai ocorrer”, em que há uma semelhança fônica entre “som” e “sonho” e entre “velas” e “ideia”. Os versos ganharam uma qualidade sinestésica devido à valorização de velas não pela luz ou calor, mas pelo som, o que não diverge da mensagem original, que sugere o vulto de uma lembrança que parece imaginada.

Angelica enfatiza a lembrança da primeira vez que viu Alexander e define o personagem de tal maneira: “Intelligent eyes in a hunger-pang frame / And when you said hi I forgot my dang name”. Ambas as linhas podem ser divididas em dois versos, cada. As primeiras metades dos dois rimam entre si (“eyes” e “hi”) e as segundas metades rimam com duas sílabas (“pang

¹⁴⁴ <<https://www.hollywoodreporter.com/features/hamiltons-lin-manuel-miranda-finding-814657>> Acesso em: 23 abr. 2020.

¹⁴⁵ This is the most ambitious tune in this show (and that’s saying a lot).

¹⁴⁶ “Satisfied,” like “Helpless,” allows us to twist several meanings from it. There is all manner of satisfaction — sexual, emotional, financial. It’s also a code word used in dueling — “To demand satisfaction.” It’s also onomatopoeic — it feels like it sounds, satisfying to sing. We wring every last bit from it.

frame” e “dang name”). Todas essas características foram mantidas em “Com olhos de um rei, você cumprimentou, / E eu me congelei, não lembrei nem quem sou”. Os olhos de Hamilton ainda são elogiados, mas com outras palavras.

Aproveitando as recomendações da Abordagem do Pentatlo proposta por Peter Low (2005) e visando obter qualidades como naturalidade e ritmo, foi preferível remover a referência à fome de Hamilton. Mas sua pobreza é mencionada outras vezes na música. Assim, essa é uma informação que será dada eventualmente, portanto sua ausência neste momento é fácil de ser compensada. Como Hervey e Higgins deixam claro, a “compensação, muito frequentemente, implica transposição gramatical, mas há frequentemente outros fatores envolvidos. Um exemplo simples é compensar um trocadilho irreproduzível usando um trocadilho relacionado em outra palavra ou lugar no texto alvo”¹⁴⁷ (HERVEY; HIGGINS, 1992, p. 47).

Durante a primeira interação entre Hamilton e Angelica, ela usa a expressão “you forget yourself”, empregada quando alguém está agindo de forma socialmente inaceitável. No português, coloquei algo de sentido semelhante, mas na forma de pergunta: “Cadê seu decoro?” Hamilton, então, diz que jamais se sente satisfeito, e Angelica pergunta “é mesmo?”, que pode significar tanto um interesse no assunto quanto uma dispensa, devido à possível leitura sexual do termo “satisfied”. Traduzi a pergunta como a exclamação “Que audaz”, cuja leitura condiz mais com a segunda possibilidade, apesar de um interesse ainda poder estar implícito.

Quando Alexander Hamilton diz o próprio nome, Angelica pergunta de onde vem sua família e ele responde que não é importante e, repetindo sua fala da primeira canção, há um milhão de coisas que nunca fez. Há rima entre “Hamilton”, “from” e “done”, mas a considero tão discreta que não parece necessário vertê-la para o português. A musicalidade é mantida pelo fato de as três sílabas serem cantadas em sol.

Angelica descreve a sensação de encontrar alguém tão inteligente quanto ela como uma sensação de liberdade, de ver a luz, como Benjamin Franklin com a chave e a pipa, e termina perguntando se o público entende, deixando implícito que foi atingida por um raio metafórico. A sensação que ela quer transmitir é mais importante do que cada sentido específico; sendo assim, modifiquei as referências à liberdade e à luz para “Vou voando veloz ao pico e não caio” e mantive a menção ao pai fundador com “Sou Ben Franklin com a pipa e o raio”. A primeira

¹⁴⁷ This is partly because compensation very often entails grammatical transposition, but there are often other factors involved. A simple example is that of compensating for the loss of an unreproducible pun by using a related pun on another word at a different place in the TT.

linha utiliza aliteração com [v] para preservar a repetição original do [f] e “pico e não caio” concorda com “pipa e o raio” assim como “seein’ the light” concorda com “key and a kite”. A pergunta final foi modificada para “Mas me distraio”, já que a metáfora do raio ficou explícita, tornando desnecessário perguntar se o público entende.

Em quatro versos particularmente difíceis, Schuyler descreve a breve conversa entre os dois repetindo “a bit of a” quatro vezes, rimando “dance” com “stance” e “chance” e usando os quase homófonos “agreement” e “A dream and”. Na tradução, no lugar de “a bit of a”, usei “dando” cinco vezes, sem contar um uso de “Concordando”. Os homófonos foram substituídos por uma rima entre “faísca” e “isca”, as três rimas viraram rimas toantes entre “corda”, “bola” e “hora”, além de uma rima adicional entre “prazer” e “torcer”. O resultado condiz com o intelecto acelerado de Angelica e pode, mesmo, compensar a rima removida na apresentação de Hamilton nos momentos anteriores.

Há uma rima notável entre “wittiest”, “City is” e “insidious”, que também são semelhantes a “penniless” e “any less”. Na primeira tentativa de tradução, a referência à fofoca social de Nova Iorque foi o único elemento eliminado para que, em português, Angelica falasse com tanta eloquência e engenhosidade quanto no inglês, fazendo cinco rimas com o fonema [eira]. O resultado fez a tradução ter dois versos com a mesma informação: a pobreza de Hamilton. Posteriormente, eliminei um desses versos para dizer que “Nova Iorque é fofoqueira”, trazendo a informação antes omitida sem perder a rima.

Outro motivo que impede Angelica de se casar com Hamilton é saber que ele está interessado nela prioritariamente para se elevar socialmente. “That elevates his status, I’d” foi, no começo, traduzido com “Ele subiria como o ar”. O objetivo era escapar de uma rima pobre, já que estavam muito abundantes, mas, como a linha não deixava claro que a ascensão era social, retornei a uma das palavras originais com “Seu status ia disparar”. Angelica faz 23 rimas com “satisfied”; portanto, seria impossível escapar de rimas pobres na tradução, em que as rimas são prioritariamente com o fonema [ar].

No final da música, a companhia canta repetidamente “Be satisfied”. Trata-se de uma repetição do brinde final de Angelica, que deseja que o casal sempre esteja satisfeito. O efeito causado pela repetição das duas últimas palavras faz com que elas sejam, por si só, uma ordem. Esse efeito é reconhecido por Miranda, que diz que o “engraçado de dizer muito uma palavra é que ela começa a parecer o contrário de seu significado. Com o mundo cantando ‘be satisfied’, sem

a primeira metade da frase, parece um mantra trágico e perverso”¹⁴⁸ (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 85). Traduzindo as duas palavras como “Se satisfaça”, o resultado é semelhante.

¹⁴⁸ Funny thing about saying a word a lot: It starts to feel the opposite of what it means. With the world singing “be satisfied,” without the first Half of the sentence, it feels like a perverse, tragic mantra.

The Story of Tonight (Reprise)

Later in the night. Mulligan, Laurens & Lafayette enter, with goblets in hand, razzing Hamilton.

LAURENS: I may not live to see our glory!

MULLIGAN, LAFAYETTE: I may not live to see our glory!

LAURENS: But I've seen wonders great and small.

MULLIGAN, LAFAYETTE: I've seen wonders great and small.

LAURENS: Cuz if the tomcat can get married,

MULLIGAN, LAFAYETTE: If Alexander can get married—

LAURENS: There's hope for our ass, after all!

LAFAYETTE: Raise a glass to freedom.

LAURENS, MULLIGAN: Hey!
Something you will never see again!

MULLIGAN: No matter what she tells you.

LAFAYETTE: Let's have another round tonight!

LAURENS: Raise a glass to the four of us!

LAFAYETTE, HAMILTON: Ho!

A História desse Dia (Reprise)

Mais tarde durante a noite. Mulligan, Laurens & Lafayette entram trazendo cálices, fazendo piada com Hamilton.

LAURENS: Talvez eu não viva até a glória!

MULLIGAN, LAFAYETTE: Talvez eu não viva até a glória!

LAURENS: Mas vi milagres sem igual

MULLIGAN, LAFAYETTE: Vi milagres sem igual

LAURENS: Porque se o safado se casou,

MULLIGAN, LAFAYETTE: Se nosso Alexander se casou—

LAURENS: Também podemos afinal!

LAFAYETTE: Um brinde à liberdade.

LAURENS, MULLIGAN: Hey!
Algo que nunca vai ver de novo!

MULLIGAN: N'importe o que ela disser.

LAFAYETTE: Coloquem a bebida em dia!

LAURENS: E mais um brinde a todos nós!

LAFAYETTE, HAMILTON: Ho!

MULLIGAN: To the newly not poor of us!

HAMILTON, LAURENS, LAFAYETTE: Woo!

LAFAYETTE: We'll tell the story of tonight.

LAURENS: Let's have another round—

Burr enters.

HAMILTON: Well, if it isn't Aaron Burr.

BURR: Sir.

HAMILTON: I didn't think that you would make it.

BURR: To be sure.

MULLIGAN, LAFAYETTE: Burr!

BURR: I came to say congratulations.

MULLIGAN: Spit a verse, Burr!

BURR: I see the whole gang's here.

LAFAYETTE: You are the worst, Burr!

HAMILTON: Ignore them. Congrats to you, Lt. Colonel.
I wish I had your command instead of manning George's journal.

BURR: No, you don't.

MULLIGAN: Ao mais novo rico de nós!

HAMILTON, LAURENS, LAFAYETTE: Woo!

LAFAYETTE: É a história desse dia.

LAURENS: Coloquem a bebi—

Burr entra.

HAMILTON: Ora, se não é Aaron Burr.

BURR: Senhor.

HAMILTON: Eu pensei que você não viria

BURR: Com humor.

MULLIGAN, LAFAYETTE: Burr!

BURR: Eu vim pra te dar os parabéns.

MULLIGAN: Que louvor, Burr!

BURR: Tá todo mundo aqui.

LAFAYETTE: Você é um horror, Burr!

HAMILTON: Ignore. Parabéns, Tenente Coronel.
Eu queria sua patente e não ficar apenas no papel.

BURR: Não quer, não.

HAMILTON: Yes, I do.

BURR: Now, be sensible.

From what I hear, you've made yourself indispensable.

LAURENS: Well, well, I heard

You've got a special someone on the side, Burr.

HAMILTON: Is that so?

LAURENS: What are you tryin' to hide, Burr?

BURR: I should go.

HAMILTON: No, these guys should go.

LAFAYETTE: What?

LAURENS: No!

HAMILTON: Leave us alone.

MULLIGAN: Man . . .

Mulligan, Laurens & Lafayette slink off.

HAMILTON: It's alright, Burr. I wish you'd brought this girl with you tonight, Burr.

BURR: You're very kind, but I'm afraid it's unlawful, sir.

HAMILTON: Quero, sim.

BURR: Seja razoável.

Eu ouvi que você se tornou indispensável.

LAURENS: Bem, o rumor

É que você tem alguém especial, Burr.

HAMILTON: É verdade?

LAURENS: Qual é o lado mau, Burr?

BURR: Já é tarde.

HAMILTON: Eles vão então.

LAFAYETTE: Quê?

LAURENS: Não!

HAMILTON: Pra discricção.

MULLIGAN: Pô. . .

Mulligan, Laurens & Lafayette retiram-se.

HAMILTON: Tudo bem, Burr. Pena que ela não pôde vir também, Burr

BURR: Mas não convém, infelizmente, não dá, senhor.

HAMILTON: What do you mean?

BURR: She's married.

HAMILTON: I see.

BURR: She's married to a British officer.

HAMILTON: Oh shit . . .

BURR: Congrats again, Alexander. Smile more.
I'll see you on the other side of the war.

HAMILTON: I will never understand you.
If you love this woman, go get her! What are you waiting for?

BURR: I'll see you on the other side of the war.

HAMILTON: I'll see you on the other side of the war.

HAMILTON: Mas como assim?

BURR: É casada

HAMILTON: Ah, tá.

BURR: Casada com um oficial britânico.

HAMILTON: Que merda. . .

BURR: Parabéns de novo, Alexander. Sorria.
Te vejo depois no outro lado da guerra.

HAMILTON: Jamais vou entender você.
Se ama essa mulher, vá pegá-la! O que é que você espera?

BURR: Te vejo depois no outro lado da guerra.

HAMILTON: Te vejo depois no outro lado da guerra.

2.12 A História desse Dia (Reprise)

Como o título indica, esta é uma continuação da quarta música, com o acréscimo de um diálogo com Aaron Burr, introduzindo aspectos da vida pessoal do personagem que serão aprofundados na próxima canção.

Laurens refere-se a Alexander como “tomcat”, que é uma gíria para um homem mulherengo e uma referência ao suposto gato de Martha Washington chamado Hamilton, mencionado em “Um Baile Invernal”. A tradução exata, “gato”, daria uma conotação inegavelmente diferente à fala, portanto utilizei o mais direto e informal “safado”. Como é comum em todo o musical, há uma variação incessante entre o formal (“wonders great and small”) e o informal (“our ass”); assim, a tradução permanece fiel por manter essa variação.

Hamilton parabeniza Burr por sua nova patente de tenente-coronel e diz que preferiria ter essa posição a controlar os documentos de George Washington. Para manter a rima, essa informação foi dada como “não ficar apenas no papel”, que não é tão claro, mas especifica a natureza burocrática do trabalho de Hamilton.

Uma das diversas rimas com o nome de Burr não pôde ser mantida. Ele diz que não pode sair socialmente com a mulher que ama porque ela é casada com um oficial britânico, sendo que “officer” rima com “sir”. A linha que transmite essa informação é marcada por uma completa pausa na música, demonstrando que se trata de um óbvio problema. Além de a rima ser discreta, a interrupção das rimas condiz com a interrupção musical.

Wait for It

BURR: Theodosia writes me a letter ev'ry day.
 I'm keeping her bed warm while her husband is away.
 He's on the British side in Georgia.
 He's tryin' to keep the colonies in line.
 But he can keep all of Georgia.
 Theodosia, she's mine.
 Love doesn't discriminate
 Between the sinners
 And the saints.
 It takes and it takes and it takes
 And we keep loving anyway.
 We laugh and we cry
 And we break
 And we make our mistakes.
 And if there's a reason I'm by her side
 When so many have tried
 Then I'm willing to wait for it.
 I'm willing to wait for it.

BURR:

My grandfather
 was a fire and
 brimstone
 preacher,

MEN:

Preacher,
 preacher, preacher

But these are
 things that
 the homilies
 and hymns
 won't teach ya.

Teach ya,

Aguarde

BURR: Theodosia faz sete cartas por semana.
 Enquanto o marido luta, esquento sua cama.
 Ele nos combate na Geórgia.
 Mantendo essas colônias em linha.
 Que fique com a Geórgia.
 Theodosia é minha.
 O amor não se questiona
 Se você é santo
 Ou pecador.
 Ele toma, ele toma, ele toma.
 Amamos apesar da dor.
 Nós rimos, choramos
 Quebramos
 E nos enganamos.
 Se há uma razão pra estar ao seu lado
 Tendo tantos tentado
 Eu estou disposto a aguardar.
 Estou disposto a aguardar.

BURR:

Meu avô foi
 um grande
 pregador
 da pesada,

HOMENS:

Pesada,
 pesada, pesada

Mas, no fim,
 hinos e
 homilias
 ensinam é
 nada.

Nada,

<p>My mother was a genius, My father Commanded respect.</p> <p>teach ya, teach ya</p> <p>WOMEN: Genius</p> <p>Respect, Respect</p> <p>BURR: When they died they left no instructions. Just a legacy to protect.</p> <p>BURR, ENSEMBLE: Death doesn't discriminate Between the sinners and the saints, It takes, and it takes, and it takes And we keep living anyway. We rise and we fall And we break, And we make our mistakes. And if there's a reason I'm still alive When ev'ryone who loves me has died I'm willing to wait for it. I'm willing to wait for it. Wait for it.</p> <p>ENSEMBLE: Wait for it. Wait for it. Wait for it.</p> <p>BURR: I am the one thing in life I can control.</p> <p>ENSEMBLE: Wait for it. Wait for it. Wait for it.</p>	<p>Minha mãe era um gênio, Meu pai Nasceu pra reger.</p> <p>nada, nada</p> <p>MULHERES: Gênio</p> <p>Reger, Reger</p> <p>BURR: Ao morrer, não deixaram um guia. Só um legado pra proteger.</p> <p>BURR, CONJUNTO: A morte não se questiona Se você é santo ou pecador, Ela toma, ela toma, ela toma Vivemos apesar da dor. Corremos, batemos, Quebramos E nos enganamos. Se há uma razão pra eu estar vivo Tendo todos que eu amei morrido Estou disposto a aguardar. Estou disposto a aguardar. Aguardar.</p> <p>CONJUNTO: Aguarde. Aguarde. Aguarde.</p> <p>BURR: Posso dominar minha força vital.</p> <p>CONJUNTO: Aguarde. Aguarde. Aguarde.</p>
---	--

Wait for it.

BURR: I am inimitable,
I am an original.

ENSEMBLE: Wait for it.

Wait for it.

Wait for it.

Wait for it.

BURR: I am not falling behind or running late

ENSEMBLE: Wait for it.

Wait for it.

Wait for it.

Wait for it.

BURR: I am not standing still,
I am lying in wait.

ENSEMBLE: Wait

Wait

Wait

BURR: Hamilton faces an endless uphill climb.

ENSEMBLE: Climb

Climb

Climb

BURR: He has something to prove
He has nothing to lose.

Aguarde.

BURR: Eu sou sem qualquer igual,
Eu sou o original

CONJUNTO: Aguarde.

Aguarde.

Aguarde.

Aguarde.

BURR: Meu tempo não atrasa e não demora.

CONJUNTO: Aguarde.

Aguarde.

Aguarde.

Aguarde.

BURR: Não estou parado,
Eu só aguardo a hora

CONJUNTO: Hora

Hora

Hora

BURR: Hamilton sempre se move para cima

CONJUNTO: Cima

Cima

Cima

BURR: Ele ignora o ruim
Ele se apressa ao fim.

ENSEMBLE: Lose

Lose
Lose
Lose

BURR: Hamilton's pace is relentless, he wastes no time.

ENSEMBLE: Time

Time
Time

BURR: What is it like in his shoes?

Hamilton doesn't hesitate.

He exhibits no restraint.

He takes and he takes and he takes

And he keeps winning anyway.

Changes the game.

Plays and he raises the stakes.

And if there's a reason

He seems to thrive when so few survive, then goddamnit—

BURR: I'm willing to wait for it.

I'm willing to wait for it . . .

Life doesn't discriminate

Between the sinners and the saints.

It takes and it takes and it takes

We rise

We fall

COMPANY: I'm willing to wait for it.

Wait for it,
Wait for it—

Life doesn't discriminate

Between the sinners and the saints.

It takes and it takes and it takes

And we keep living anyway

We rise and we fall and we break

And we make our mistakes

CONJUNTO: Fim

Fim
Fim
Fim

BURR: Hamilton corre mais rápido que sua sina.

CONJUNTO: Sina

Sina
Sina

BURR: Como é que é ser assim?

Hamilton nunca se questiona.

Enfrenta qualquer labor.

Ele toma, ele toma, ele toma

E ganha apesar da dor.

Em maratona,

Detona e nunca abandona.

Se há uma razão

Que o faz ganhar e não definhar, então, meu Deus—

BURR: Estou disposto a aguardar.

Estou disposto a aguardar . . .

A vida não se questiona

Se você é santo ou pecador.

Ela toma, ela toma, ela toma

Corremos

Batemos

COMPANHIA: Estou disposto a aguardar.

Aguarde,
Aguarde—

A vida não se questiona

Se você é santo ou pecador

Ela toma, ela toma, ela toma

Vivemos apesar da dor

Corremos, batemos, quebramos

E nos enganamos

<p>And if there's a reason I'm still alive When so many have died Then I'm willin' to—</p> <p>Burr: Wait for it . . .</p> <p>Wait for it . . .</p>	<p>And if there's a reason I'm still alive When so many have died Then I'm willin' to—</p> <p>WOMEN: Wait for it...</p> <p>Wait for it...</p>	<p>And if there's a reason I'm still alive When so many have died Then I'm willin' to—</p> <p>MEN: Wait for it...</p> <p>Wait for it...</p> <p>Wait for it...</p> <p>Wait for it...</p> <p>Wait for it...</p> <p>Wait...</p>	<p>Se há uma razão Pra eu estar vivo Tendo tantos morrido Estou disposto a—</p> <p>BURR: Aguardar . . .</p> <p>Aguardar . . .</p>	<p>Se há uma razão Pra eu estar vivo Tendo tantos morrido Estou disposto a—</p> <p>MULHERES: Aguarde...</p> <p>Aguarde ...</p> <p>Aguarde ...</p> <p>Aguarde ...</p> <p>Aguarde...</p> <p>Aguarde ...</p>	<p>Se há uma razão Pra eu estar vivo Tendo tantos morrido Estou disposto a—</p> <p>HOMENS: Aguarde ...</p> <p>Aguarde ...</p> <p>Aguarde ...</p> <p>Aguarde ...</p> <p>Aguarde ...</p> <p>Aguarde ...</p>
---	--	---	--	--	--

2.13 Aguarde

Esta música representa a personalidade de Aaron Burr, que, completamente oposto a Hamilton, sempre aguarda o momento certo antes de agir. No primeiro verso, Burr diz que a namorada, Theodosia, lhe escreve uma carta por dia e ele esquentava a cama dela enquanto o marido está longe. Foi difícil manter a quantidade de cartas e a rima, mas, finalmente, modifiquei a maneira como a informação é dada, dizendo que Theodosia faz sete cartas por semana. A inspiração foi uma tradução de Andrew Kelly da canção “95%”, de George Brassens, que, em inglês, se tornou “Nine-and-a-half times”. Enquanto o original francês diz 95 vezes em cem (que, pelas particularidades da língua, ocupa muitas sílabas), o inglês diz nove vezes e meia em dez, que, aritmeticamente, é exatamente a mesma proporção (KELLY, 1993).

Burr canta variações de um mesmo refrão, dizendo que o amor, a vida e a morte não discriminam entre santos e pecadores, apenas tomam. Em outra variação, ele diz que Hamilton não hesita, não tem freios e apenas toma. Na tradução, modifiquei “discriminate” para “se questiona”, que, na prática, tem o mesmo efeito, já que alguém que não discrimina entre santos e pecadores não se dá ao trabalho de se questionar se alguém é santo ou pecador. Da mesma forma, traduzi “anyway”, que seria “não importa o quê”, como “apesar da dor”, que é uma ideia implícita do advérbio.

Burr descreve seu avô como um pregador de fogo e enxofre, que, em inglês, é uma expressão idiomática bastante comum referente à punição de pecadores¹⁴⁹. Na ausência de um termo parecido em português, utilizei a gíria “da pesada”, que pode ser mais informal do que a intenção de Burr, mas, logo em seguida, ele diz “ya” no lugar de “you”, uma variação igualmente informal.

No original, Burr diz que existem coisas que os hinos e homilias não ensinam. Na tradução, sua visão fica ainda mais negativa e ele passa a dizer que não ensinam nada; mas sua mensagem é a mesma. Uma aliteração entre “homilies and hymns” é perdida no português, já que o *h* é mudo, mas é recuperada nos versos anteriores com “pregador da pesada”. Lin-Manuel Miranda faz uma nota para deixar claro que “‘*hymns won’t teach ya*’ concorda com ‘*brimstone preacha.*’ Super subliminar, mas efetivo”¹⁵⁰ (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 91). Não foi possível

¹⁴⁹ <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/fire%20and%20brimstone>> Acesso em: 04 jun. 2020.

¹⁵⁰ “*hymns won’t teach ya*” agrees with “*brimstone preacha.*” Super subliminal but effective.

manter uma concordância tão completa quanto à do original, mas consegui três sílabas com “pesada” e “é nada”.

Em sua descrição de Hamilton, Burr faz rimas variadas com “climb”, “prove”, “lose”, “time” e “shoes”. É dito que Hamilton tem algo a provar e nada a perder, o que acabou se tornando “Ele ignora o ruim / Ele se apressa ao fim”, que se encaixam na personalidade de Hamilton, mas são informações diferentes do original. Como Johan Franzon deixa claro, mudanças assim são frequentes em traduções de musicais, em que “o sentido e os fatos dos textos originais são mudados frequentemente. Isso é tão evidente na tradução de canções populares quanto na tradução de teatro musical”¹⁵¹ (FRANZON, 2005, p. 263).

¹⁵¹ In song translation, the sense and facts of the source texts are often changed. This is as evident in popular song translation as in musical theatre translation.

Stay Alive

Hamilton is seated. He is writing letters.

ELIZA: Stay alive . . .

ELIZA, ANGELICA, ENSEMBLE WOMEN: Stay alive . . .

HAMILTON: I have never seen the general so despondent.
I have taken over writing all his correspondence.
Congress writes, “George, attack the British forces.”
I shoot back, we have resorted to eating our horses.
Local merchants deny us equipment, assistance,
They only take British money, so sing a song of sixpence.

Washington enters. Hamilton stands at attention.

WASHINGTON: The cavalry’s not coming.

HAMILTON: Sir!

WASHINGTON: Alex, listen. There’s only one way for us to win this.
Provoke outrage, outright.

HAMILTON: That’s right.

WASHINGTON: Don’t engage, strike by night.
Remain relentless ’til their troops take flight.

HAMILTON: Make it impossible to justify the cost of the fight.

WASHINGTON: Outrun.

Fique Vivo

Hamilton está sentado. Ele está escrevendo cartas.

ELIZA: Fique vivo. . .

ELIZA, ANGELICA, CONJUNTO DE MULHERES: Fique vivo. . .

HAMILTON: Eu nunca vi o general tão descontente.
Eu me tornei o seu ajudante e escrevente.
Nos mandam atacar quase todo dia
E eu respondo que já comemos nossa montaria.
Os comerciantes nos negam compras, ajuda,
Só aceitam dinheiro britânico, Deus nos acuda.

Washington entra. Hamilton faz sentido.

WASHINGTON: A cavalaria não vem.

HAMILTON: Senhor!

WASHINGTON: Alex, ouça. Nós só temos um jeito de vencer.
É com mais fúria, mais cedo.

HAMILTON: É mesmo.

WASHINGTON: Faça injúria, crie medo.
Vá atacando e não lhes dê sossego.

HAMILTON: Aumente a guerra até que não possam mais pagar o preço.

WASHINGTON: Mais ágil.

HAMILTON: Outrun.

WASHINGTON: Outlast.

HAMILTON: Outlast.

WASHINGTON: Hit 'em quick, get out fast.

HAMILTON: Chick-a-plao!

WASHINGTON: Stay alive 'til this horror show is past.
We're gonna fly a lot of flags half-mast.

HAMILTON, LAURENS, LAFAYETTE: Raise a glass!

MULLIGAN: I go back to New York and my apprenticeship.

LAFAYETTE: I ask for French aid, I pray that France has sent a ship.

LAURENS: I stay at work with Hamilton.
We write essays against slavery.
And every day's a test of our camaraderie and bravery.

HAMILTON: We cut supply lines, we steal contraband.
We pick and choose our battles and places to take a stand.
And ev'ry day,
"Sir, entrust me with a command."
And ev'ry day,

WASHINGTON: No.

HAMILTON: Mais ágil.

WASHINGTON: Feroz.

HAMILTON: Feroz.

WASHINGTON: Golpeie, fuja veloz.

HAMILTON: Chick-a-plao!

WASHINGTON: Fique vivo, que a guerra é atroz.
É hora de tombar os dominós.

HAMILTON, LAURENS, LAFAYETTE: Todos nós!

MULLIGAN: Eu volto a Nova Iorque pra ser alfaiate.

LAFAYETTE: Eu peço auxílio à França e espero que ela acate.

LAURENS: Eu trabalho com Hamilton
Criticamos a escravatura.
E cada dia testa a nossa amizade e bravura.

HAMILTON: Cortamos as rotas, roubamos contrabando.
Pensamos nas batalhas em onde, como e quando.
E todo dia.
"Senhor, conceda-me um comando."
E todo dia.

WASHINGTON: Não.

HAMILTON: He dismisses me out of hand.

General Charles Lee enters.

HAMILTON:

Instead of me

He promotes

Charles Lee

Makes him second-in-command:

LEE:

Charles Lee

ELIZA, ANGELICA:

Stay alive.

LEE: I'm a general. Whee!!!!

HAMILTON: Yeah. He's not the choice I would have gone with.

HAMILTON, LAURENS, LAFAYETTE: He shits the bed at the Battle of Monmouth.

WASHINGTON: Ev'ryone attack!

LEE: Retreat!

WASHINGTON: Attack!

LEE: Retreat!

WASHINGTON: What are you doing, Lee?
Get back on your feet!

LEE: But there's so many of them!

WASHINGTON: I'm sorry, is this not your speed?! Hamilton!

HAMILTON: Ele nega e sai andando.

General Charles Lee entra.

HAMILTON:

'Invés de mim

Promove

Charles Lee

Torna-o o segundo em comando:

LEE:

Charles Lee

ELIZA, ANGELICA:

Fique vivo.

LEE: Sou um general. Whee!!!!

HAMILTON: É. Eu achei a escolha meio falha.

HAMILTON, LAURENS, LAFAYETTE: Em Monmouth, ele faz merda na batalha.

WASHINGTON: Todo mundo ataca!

LEE: Recuem!

WASHINGTON: Ataquem!

LEE: Recuem!

WASHINGTON: O que é isso, Lee?
Deve me seguir!

LEE: Mas tem tantos deles!

WASHINGTON: Desculpe, acha que te enchi?! Hamilton!

HAMILTON: Ready, sir!

WASHINGTON: Have Lafayette take the lead!

HAMILTON: Yes, sir!

LAURENS: A thousand soldiers die in a hundred degree heat.

LAFAYETTE: As we snatch a stalemate from the jaws of defeat.

HAMILTON: Charles Lee was left behind
Without a pot to piss in.
He started sayin' this to anybody who would listen.

LEE: Washington cannot be left alone to his devices
Indecisive, from crisis to crisis.
The best thing he can do for the revolution is turn 'n
Go back to plantin' tobacco in Mount Vernon.

COMPANY: Ooh!!

WASHINGTON: Don't do a thing. History will prove him wrong.

HAMILTON: But, sir!

WASHINGTON: We have a war to fight, let's move along.

LAURENS: Strong words from Lee, someone oughta hold him to it.

HAMILTON: I can't disobey direct orders.

LAURENS: Then I'll do it.

HAMILTON: Pronto, senhor!

WASHINGTON: Traga o Lafayette aqui!

HAMILTON: Sim, senhor!

LAURENS: Mil morreram ao final desse cruel combate.

LAFAYETTE: Parece que perdemos, mas foi só um empate.

HAMILTON: Charles Lee ficou pra trás
A sós com a sua tolice.
Ele começou a falar isso pra quem quer que o ouvisse.

LEE: Washington é totalmente sem nenhum juízo.
Indeciso, cria risco e risco.
O melhor que ele pode fazer pra revolução é
Voltar a plantar tabaco em Monte Vernon.

COMPANHIA: Ooh!!

WASHINGTON: Não faça nada. A história vai provar como ele erra.

HAMILTON: Mas, senhor!

WASHINGTON: Não há tempo a perder, temos a guerra.

LAURENS: Lee precisa pagar, é só o que eu digo.

HAMILTON: Eu devo obedecer meu comandante.

LAURENS: Deixa comigo.

Alexander, you're the closest friend I've got.

HAMILTON: Laurens, do not throw away your shot.

Alexander, você é o meu melhor amigo.

HAMILTON: Laurens, não perca essa sua chance.

2.14 Fique Vivo

A canção começa com o protagonista descrevendo a situação difícil da campanha militar americana. Ele diz que assumiu o papel de escrever a correspondência do general Washington, que é uma de suas funções como *aide-de-camp*. Na tradução, o trabalho foi descrito mais especificamente como ajudante e escrevente.

O personagem-título diz que comerciantes negam equipamentos e provisões aos patriotas, aceitando apenas dinheiro britânico. Ele, então, cita a canção infantil “Sing a Song of Sixpence”, o que, literalmente, significaria “cante uma canção de seis vinténs”. Na prática, está sarcasticamente pedindo que o Congresso lhes envie libras para pagar pela guerra. Na ausência de uma referência de sentido semelhante, fiz Hamilton terminar com a expressão “Deus nos acuda”, que completa a rima necessária e insinua que uma intervenção divina seria mais plausível do que o Congresso ajudar.

Washington entra em cena e retoma seu tema de usar o prefixo “out”, planejando que causem “outrage, outright”, ou “ultraje, imediatamente/abertamente”. Para manter a escolha tradutória de substituir o prefixo por “mais”, traduzi o pedido do general para “mais fúria, mais cedo”. Rimando, com a primeira palavra original, Washington especifica que não devem “engage”, ou enfrentar os inimigos diretamente no campo de batalha, mas atacar de noite. Isso foi traduzido como “Faça injúria, crie medo”, que é outra forma de descrever as táticas de guerrilha adotadas pelo exército americano na revolução. As rimas dessa passagem precisaram ser prioritariamente toantes, com “cedo”, “mesmo”, “medo”, “sossego” e “preço”.

O padrão de usar “mais”, no entanto, teve de ser sacrificado em um único caso. “Outrun” foi “Mais ágil”, mas “Outlast” foi traduzido apenas como “Feroz”, já que as quatro rimas seguintes com a palavra não possibilitaram o uso de uma palavra que desse continuidade ao expediente.

Algumas mudanças foram realizadas nas três linhas seguintes. Washington diz que Hamilton deve ficar vivo até o “horror show” acabar e muitas bandeiras serão hasteadas a meio-mastro (simbolizando luto). Hamilton e seus amigos propõem um brinde, retomando uma fala recorrente de “A História desse Dia”, mas em provável sinal de respeito aos soldados mortos em batalha. Como Peter Low deixa claro,

A tradução de canções não é, claramente, uma ciência exata. É um ofício prático exercido no domínio imperfeito das palavras e significados, onde se luta com as

idiossincrasias da língua-alvo: suas brechas lexicais, seus ritmos particulares, sua escassez de rimas apropriadas etc.¹⁵² (LOW, 2005, p. 188).

As informações, portanto, foram vertidas para escolhas equivalentes, apesar de não exatas. Washington passa a se referir à guerra como atroz, o que condiz com o “show de horrores” original, mas em registro diferente. A referência às bandeiras é substituída por “É hora de tombar os dominós”, que se refere tanto a colocar planos em prática quanto derrotar os inimigos. Hamilton e seus amigos ainda fazem referência à quarta canção, mas com outra fala. Eles dizem “Todos nós”, que completa as rimas e serve para introduzir outros personagens na canção.

Após Washington dizer que devem atacar os ingleses e escapar rapidamente, Hamilton produz uma onomatopeia para expressar um ataque: “chick-a-plao”. Como se trata de uma palavra inexistente, usada como representação de um som, optei por não a traduzir. Já que “chick-a-plao” é uma combinação de sílabas claramente da língua inglesa, o resultado poderia soar estranho para um falante de português, mas, como o caso envolve uma única palavra, considerei apropriada a não tradução.

Palavras sem sentido são compostas por sílabas usadas apenas pelo som ou para efeito cômico. A maioria das traduções deixa-as como são no texto fonte. Isso tem um efeito estrangeirizante, porque palavras falsas quase sempre incorporam os sons e as combinações de sons permitidos em uma língua específica¹⁵³ (APTER; HERMAN, 2016, p. 46).

Escolhas tradutórias estrangeirizantes podem ter um valor positivo na língua alvo, como é reconhecido por Lawrence Venuti (1995). Analisando tendências estrangeirizantes nas traduções alemãs do período do Romantismo, o teórico observa que se trata de uma atitude com potencial para enriquecer a língua alvo, adicionando a ela novos elementos provenientes de outras línguas.

A tradução estrangeirizante é baseada na crença de que a literalidade não é universal, que a comunicação é complicada por diferenças culturais entre e dentro de comunidades linguísticas. Mas a estrangeirização também é uma tentativa de reconhecer e permitir que essas diferenças moldem discursos culturais na língua alvo¹⁵⁴ (VENUTI, 1985, p. 146).

Hamilton descreve as táticas de guerrilha contra os ingleses, que incluem cortar linhas de suprimentos, roubar contrabando e escolhas minuciosas de onde serão as batalhas. O termo

¹⁵² Song-translating is not, of course, an exact science. It is a practical craft exercised in the imperfect domain of words and meanings, where one is wrestling with the idiosyncrasies of the TL: its lexical gaps, its peculiar rhythms, its paucity of suitable rhymes etc.

¹⁵³ Nonsense words are composed of syllables used just for sound or comic effect. Most translations leave them as they are in the source language. This has a foreignizing effect, because nonwords almost always incorporate the allowable sounds and sound combinations of a specific language.

¹⁵⁴ Foreignizing translation is based on the assumption that literacy is not universal, that communication is complicated by cultural differences between and within linguistic communities. But foreignizing is also an attempt to recognize and allow those differences to shape cultural discourses in the target language.

“supply lines” foi vertido apenas como “rotas”, o que dialoga com o refrão de George Washington da canção “Mão Direita”, que diz que os ingleses têm mais rotas. A linha sobre escolhas das batalhas foi traduzida como “Pensamos nas batalhas em onde, como e quando”, que é mais específico do que o original, mas serve como explicação para a expressão inglesa “pick and choose”, que o dicionário *Merriam-Webster* define como “selecionar com cuidado e deliberação”¹⁵⁵.

Quando Hamilton pede que Washington lhe conceda o comando de uma tropa, o general nega “out of hand”, ou seja, sem precisar pensar. Essa locução adverbial foi substituída por “e sai andando”, que adiciona uma ação nova ao personagem de Washington, mas trata-se de uma ação cuja mensagem condiz com a fala e, dada a velocidade dos eventos narrativos, provavelmente seria uma exercida pelo personagem de qualquer maneira.

O personagem do general Charles Lee entra em cena e, com ele, um novo padrão de rimas. Nesta canção, são feitas oito rimas com seu sobrenome. Por sorte, não se trata de um som incomum na língua portuguesa, tendo sido, portanto, possível manter a rima em metade dos casos. Em um caso, na Batalha de Monmouth, Washington manda que todos ataquem, sendo entrecortado por Lee, que ordena que todos recuem. “Retreat” rima com o nome do general incompetente, mas modificar para alguma palavra cujo significado não fosse “recuem” eliminaria o humor da situação, então foi preferível ignorar as rimas. Além disso, a falta de rima condiz com a personalidade de Lee; já que se trata de um personagem incompetente e, portanto destoante do resto do elenco, o que acaba sendo representado por sua não adesão à rima nessa passagem.

Laurens diz que mil soldados morreram e a temperatura era muito elevada (100° F). Lafayette completa dizendo que eles conseguiram tirar um empate das mandíbulas da derrota. A temperatura foi eliminada para chamar o combate de “cruel” e a fala de Lafayette foi reformulada para “Parece que perdemos, mas foi só um empate”, já que a rima e o número de acentos tornaram impossível manter a figura de linguagem original. O sentido principal das passagens e a rima foram mantidos, mas parte do estilo precisou ser sacrificada. Como Hervey e Higgins deixam claro, tais perdas não podem ser evitadas, mas compensadas em momentos posteriores ou anteriores da tradução.

A questão de como compensar nunca pode ser considerada por si mesma, isolada de outros fatores cruciais: contexto, estilo, o propósito do texto fonte, o propósito do texto alvo. Compensação é necessária sempre que a consideração desses fatores

¹⁵⁵ <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/pick%20and%20choose>> Acesso em: 26 ago. 2020.

confrontar o tradutor com uma concessão inevitável, mas indesejável. Simplesmente, é uma concessão menos indesejável. Ela, virtualmente, sempre implica uma diferença entre o efeito textual do texto fonte e o efeito textual do texto alvo¹⁵⁶ (HERVEY; HIGGINS, 1992, p. 44).

Após a batalha, Hamilton diz que Lee ficou sem “a pot to piss in”. Trata-se de uma expressão de baixo registro referente a qualquer dinheiro ou posse. Lee, portanto, ficou sem absolutamente nada. Preservando a rima com a linha seguinte, que foi traduzida literalmente, escrevi que Lee ficou “A sós com sua burrice”, que transmite a mesma informação e condiz com a opinião de Hamilton.

Lee critica Washington em quatro versos, dizendo que o líder não pode pôr seus planos em prática, é indeciso em todas as crises e o melhor que ele poderia fazer para a revolução seria voltar a plantar tabaco em Mount Vernon. Para manter as quatro rimas dos primeiros dois versos, afirma-se que Washington não tem juízo, é indeciso e cria risco, que são sentidos bastante próximos do original. As duas últimas linhas são faladas tão rapidamente que, na prática, formam um único verso. Há uma aparente rima entre “turn ‘n” e “Vernon”, mas como nenhuma ênfase é dada às sílabas e não há qualquer pausa entre os versos, a rima pode passar despercebida. Por conta disso, abandonei minha primeira tentativa, que mantinha a rima em detrimento da preservação do sentido, e me aproximei do original com “O melhor que ele pode fazer pra revolução é / Voltar a plantar tabaco em Mount Vernon”.

Laurens diz que alguém deve fazer Lee defender suas palavras, fazendo referência a um duelo. A tradução ficou “Lee precisa pagar, é só o que eu digo”, que rima com a próxima fala de Laurens, como no original. No último verso da música, Hamilton retoma seu bordão, pedindo que Laurens não perca sua chance. A última palavra deveria rimar com a fala anterior de Laurens, mas, não tendo sido possível, foi feita uma rima toante com “comandante”, na fala anterior de Hamilton. Para compensar o menor peso da última rima, Laurens passou a rimar três vezes na tradução, enquanto rima duas no original.

¹⁵⁶ The question of how to compensate can never be considered in and for itself, in isolation from other crucial factors: context, style, genre, the purpose of the ST, the purpose of the TT. Compensation is needed whenever consideration of these factors confronts the translator with inevitable, but unwelcome, compromise. Simply put, it is a less unwelcome compromise. It virtually always entails a difference in kind between the ST textual effect and the TT textual effect.

The Ten Duel Commandments

MEN: One, two, three, four

FULL COMPANY: Five, six, seven, eight, nine . . .

BURR, HAMILTON, LAURENS, LEE: It's the Ten Duel Commandments.

FULL COMPANY: It's the Ten Duel Commandments.
Number one!

LAURENS: The challenge: demand satisfaction.
If they apologize no need for further action.

COMPANY: Number two!

LAURENS: If they don't, grab a friend, that's your second.

HAMILTON: Your lieutenant when there's reckoning to be reckoned.

COMPANY: Number three!

LEE: Have your seconds meet face to face.

BURR: Negotiate a peace . . .

HAMILTON: Or negotiate a time and place.

BURR: This is commonplace, 'specially 'tween recruits.

COMPANY: Most disputes die, and no one shoots. Number four!

Dez Mandamentos do Duelo

HOMENS: Um, dois, três quatro

COMPANHIA COMPLETA: Cinco, seis, sete, oito, nove. . .

BURR, HAMILTON, LAURENS, LEE: Dez Mandamentos do Duelo.

COMPANHIA COMPLETA: Dez Mandamentos do Duelo.
O primeiro!

LAURENS: Desafio: é por satisfação.
Se pedir desculpas, não é necessária a ação.

COMPANHIA: O segundo!

LAURENS: Pegue então um padrinho, seu amigo.

HAMILTON: Seu tenente se for importante o castigo.

COMPANHIA: O terceiro!

LEE: Os padrinhos vão se encontrar

BURR: Negociar a paz...

HAMILTON: Ou negociar hora e lugar

BURR: Isso é regular, ainda mais com recrutas.

COMPANHIA: Muita disputa não tem luta. E o quarto!

LAURENS: If they don't reach a peace, that's alright.
Time to get some pistols and a doctor on site.

HAMILTON: You pay him in advance, you treat him with civility.

BURR: You have him turn around so he can have deniability.

COMPANY: Five!

LEE: Duel before the sun is in the sky.

COMPANY: Pick a place to die where it's high and dry, number six!

HAMILTON: Leave a note for your next of kin.
Tell 'em where you been. Pray that hell or heaven lets you in.

COMPANY: Seven!

LEE: Confess your sins, ready for the moment
Of adrenaline when you finally face your opponent

COMPANY: Number eight!

LAURENS, LEE, HAMILTON, BURR: Your last chance to negotiate.
Send in your seconds, see if they can set the record straight . . .

Hamilton & Burr meet center stage. They are the seconds in this duel.

BURR: Alexander.

HAMILTON: Aaron Burr, sir.

LAURENS: Se não chegar à paz, tudo bem.
Tragam pistolas e um médico também.

HAMILTON: Trate-o civilmente, pague com adiantamento.

BURR: Faça com que ele se vire para não ter envolvimento.

COMPANHIA: Cinco!

LEE: Vá antes da hora matinal.

COMPANHIA: Num local fatal que seja ideal, e o sexto!

HAMILTON: Escreva prum ente querido.
Sobre o ocorrido. Que o inferno ou o céu te dê abrigo.

COMPANHIA: Sete!

LEE: Confesse seus pecados, chegou o horário
Esperado em que enfim vai ver seu adversário.

COMPANHIA: O oitavo!

LAURENS, LEE, HAMILTON, BURR: Chance final de negociar.
Os padrinhos vão ver se eles conseguem consertar...

Hamilton & Burr se encontram no centro do palco. Eles são os padrinhos no duelo.

BURR: Alexander.

HAMILTON: Aaron Burr, senhor.

BURR: Can we agree that duels are dumb and immature?

HAMILTON: Sure.

But your man has to answer for his words, Burr.

BURR: With his life? We both know that's absurd, sir.

HAMILTON: Hang on, how many men died because Lee was inexperienced and ruinous?

BURR: Okay, so we're doin' this.

They walk off to their respective corners.

COMPANY: Number nine!

HAMILTON: Look 'em in the eye, aim no higher.
Summon all the courage you require.
Then count

MEN: One two three four
Five six seven eight nine

HAMILTON, BURR: Number

COMPANY: Ten paces!

HAMILTON, BURR: Fire!

BURR: Concordamos que duelo é coisa de perdedor?

HAMILTON: Sem error.

Mas seu amigo tem que responder por seu furor, Burr.

BURR: Com a vida? Isso é excesso de fervor, senhor.

HAMILTON: Espera aí, quantos homens morreram porque Lee era burro e inexperiente?

BURR: Okay, vamos em frente.

Eles saem andando para seus cantos respectivos.

COMPANHIA: E o nono!

HAMILTON: Olhe ele nos olhos, não mais alto.
Junte toda a força para o ato.
E conte

HOMENS: Um dois três quatro
Cinco seis sete oito nove

HAMILTON, BURR: E são

COMPANHIA: Dez passos!

HAMILTON, BURR: Fogo!

2.15 Dez Mandamentos do Duelo

Esta canção segue a estrutura de uma listagem do processo de um duelo pela honra, sendo narrada por todos os personagens diretamente envolvidos. Cada informação é introduzida por um número cantado pela companhia. Cinco e sete são ditos individualmente, enquanto todos os outros são acompanhados por “Number”. Como não há um motivo claro para as duas exceções, a tradução da listagem buscou seguir o número de acentos (normalmente três) sem um padrão rígido.

“Cinco” e “Sete” ficaram como no original, os outros foram vertidos para seus números ordinais com um artigo (o primeiro, o segundo etc.). O quarto e o nono precisaram da preposição “e” no começo para completar as sílabas. No último caso há uma mistura entre a listagem e a declaração de que devem atirar. É dito “Number”, seguido por “Ten paces”, o que tornaria impossível usar a palavra “décimo”. A primeira palavra, portanto, virou “E são”, seguido por “Dez passos”.

Essa foi a maneira alcançada para manter o que Johan Franzon (2005) chama de “formatação” do texto original, que é a possibilidade de que a tradução seja cantada com a mesma música. As mudanças são pequenas e não engendram modificações narrativas ou de personagem, mas são necessárias para que as palavras se encaixem no ritmo predeterminado, já que traduzir uma canção de teatro musical tem como objetivo a “produção de um texto alvo que se parece com seu texto fonte em aspectos relevantes à sua apresentação como uma narrativa musical encenada”¹⁵⁷ (FRANZON, 2005, p. 267).

Logo no segundo mandamento, há um jogo de palavras intraduzível. O mandamento número dois consiste no duelista trazer seu “second”, que é um aliado que o ajudará no ritual. A tradução específica ao contexto desse termo não é “segundo”, como seria conveniente, mas “padrinho”, resultando na perda de diálogo entre a numeração e a palavra.

Burr diz que o médico presente no duelo deve se virar para ter “deniability”. Essa palavra é traduzida pelo dicionário *Merriam-Webster* como “a habilidade de negar alguma coisa especialmente com base em estar oficialmente desinformado”¹⁵⁸. Não há uma palavra exata em português com esse significado e a mais próxima, “negação”, não carrega a mesma ideia de

¹⁵⁷ Theatrical song translation could be similarly defined as the production of a target text that resembles its source text in respects relevant to its presentation as a staged narrative to music.

¹⁵⁸ <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/deniability>> Acesso em: 29 abr. 2020.

forma alguma. Fiz com que Burr, portanto, falasse que o médico deve se virar para não ter envolvimento. A ideia, assim, fica de fácil compreensão e mais próxima ao original.

Antes do duelo, Hamilton e Burr têm uma conversa não cantada em que, mais uma vez, o nome de Burr serve de base para diversas rimas. O desejo de Miranda de fazer o máximo de rimas possíveis com o nome do personagem deve ser respeitado, levando à necessidade de modificações que, neste caso, não precisam necessariamente se limitar ao mesmo número de sílabas do original. “Todos os verdadeiros tradutores de canções reconhecem um dever ao autor do texto fonte. Eles devem equilibrar isso com outros deveres que podem entrar em conflito (ao cantor, compositor, e à audiência), mas não podem abandoná-lo de vez”¹⁵⁹ (LOW, 2005, p. 194).

Para manter proximidade aos desejos de Miranda, “dumb and immature” foi traduzido como “coisa de perdedor”, que é um comentário negativo que também poderia ter sido dito por Burr. “Sure” se tornou “Sem error”, que é de um registro mais erudito, o que é perdoável, já que, logo em seguida, Hamilton usa o termo elevado e incomum “ruinous” (traduzido mais informalmente como “burro”). “Words” foi substituído por “furor”, que é uma definição apropriada para o teor das palavras de Lee. Burr diz que a necessidade de pagar com a vida é absurdo, que, na tradução, se tornou “excesso de fervor”, uma substituição que igualmente pareceu apropriada.

¹⁵⁹ All true song-translators acknowledge a duty towards the author of the ST. They must balance this against other duties which may conflict (to the singer, the composer, and the audience), but cannot abandon it altogether.

Meet Me Inside

HAMILTON: Lee, do you yield!

BURR: You shot him in the side! Yes, he yields!

LAURENS: I'm satisfied.

BURR: Yo we gotta clear the field!

HAMILTON: Go! We won.

COMPANY: Here comes the general!

BURR: This should be fun.

Washington enters.

WASHINGTON: What is the meaning of this?
Mr. Burr? Get a medic for the general.

BURR: Yes, sir.

WASHINGTON: Lee, you will never agree with me, but believe me.
These young men don't speak for me.
Thank you for your service.

BURR: Let's ride!

WASHINGTON: Hamilton!

HAMILTON: Sir!

Venha Aqui Dentro

HAMILTON: Lee, se rendeu!

BURR: Quase acertou o peito! Sim, rendeu!

LAURENS: Tô satisfeito.

BURR: Agora o pau comeu!

HAMILTON: Vá! Ganhamos.

COMPANHIA: Lá vem o general!

BURR: Vai ser legal.

Washington entra.

WASHINGTON: O que significa isso?
Senhor Burr? Traga um médico pro general.

BURR: Sim, senhor.

WASHINGTON: Lee, você nunca vai me assentir, acredite.
Eu nunca permiti isso aqui.
Obrigado por servir.

BURR: Que momento!

WASHINGTON: Hamilton!

HAMILTON: Senhor!

WASHINGTON: Meet me inside.

COMPANY: Meet 'im inside! Meet 'im inside!
Meet 'im inside, meet 'im meet 'im inside!

Washington & Hamilton, alone.

WASHINGTON: Son—

HAMILTON: Don't call me son.

WASHINGTON: This war is hard enough without infighting—

HAMILTON: Lee called you out. We called his bluff.

WASHINGTON: You solve nothing, you aggravate our allies to the south.

HAMILTON: You're absolutely right. John should have shot him in the mouth.
That would've shut him up.

WASHINGTON: Son—

HAMILTON: I'm notcha son—

WASHINGTON: Watch your tone.
I am not a maiden in need of defending,
I am grown.

HAMILTON (OVERLAPPING): Charles Lee, Thomas Conway. These men
take your name and they rake it through the mud.

WASHINGTON: Venha aqui dentro.

COMPANY: Venha aqui dentro! Venha aqui dentro!
Venha aqui dentro, venha venha aqui dentro!

Washington & Hamilton, sozinhos.

WASHINGTON: Filho—

HAMILTON: Não diga filho.

WASHINGTON: A guerra já é difícil sem briga interna—

HAMILTON: Lee te insultou. Expomos o blefe.

WASHINGTON: Você não resolve nada, só irrita nossos aliados do sul.

HAMILTON: Você tá certíssimo. John devia ter atirado na boca dele.
Teria deixado ele calado.

WASHINGTON: Filho—

HAMILTON: Não sou seu filho—

WASHINGTON: Olha o tom.
Eu não sou uma donzela a ser defendida,
Sou adulto.

HAMILTON (POR CIMA): Charles Lee, Thomas Conway. Esses homens
arrastam seu nome na lama.

WASHINGTON: My name's been through a lot, I can take it.

HAMILTON: Well, I don't have your name.
I don't have your titles.
I don't have your land.
But, if you—

WASHINGTON: No—

HAMILTON: If you gave me command of a battalion. A group of men to lead, I could fly above my station after the war.

WASHINGTON: Or you could die and we need you alive.

HAMILTON: I'm more than willing to die—

WASHINGTON: Your wife needs you alive, son, I need you alive—

Washington reaches out to Hamilton.

HAMILTON: Call me son one more time—

Hamilton freezes, aware of the line he has crossed.

WASHINGTON: Go home, Alexander. That's an order from your commander.

HAMILTON: Sir—

WASHINGTON: Go home.

WASHINGTON: Meu nome já sofreu muito, eu aguento.

HAMILTON: Bem, não tenho o seu nome.
Não tenho seus títulos.
Não tenho sua terra.
Mas, se você—

WASHINGTON: Não—

HAMILTON: Se me desse comando de um batalhão. Um grupo de soldados, eu poderia ter uma posição após a guerra.

WASHINGTON: Ou morreria e precisamos de você vivo.

HAMILTON: Estou disposto a morrer—

WASHINGTON: Sua esposa te quer vivo, filho, eu te quero vivo—

Washington estica a mão até Hamilton.

HAMILTON: Me chame de filho mais uma vez—

Hamilton congela, ciente da linha que ultrapassou.

WASHINGTON: Vá pra casa neste instante. É uma ordem do seu comandante.

HAMILTON: Senhor—

WASHINGTON: Pra casa.

2.16 Venha Aqui Dentro

Nesta canção, Washington repreende Hamilton por sua participação no duelo e dispensa-o de seus serviços. Apesar de não ser melódica, a música apresenta uma cadência acelerada na primeira parte.

O rápido diálogo entre os personagens antes da entrada de Washington segue o esquema de rimas ABABACDC. A tradução fez uma única mudança, resultando em ABABACDD. Burr diz que Laurens atingiu “the side” de Lee, seu lado. Para rimar com “satisfeito”, de Laurens –, uma palavra tão importante na peça que não poderia ser cortada – fiz Burr dizer que Lee quase foi acertado no peito, o que faz sentido anatomicamente, já que a distância é de apenas alguns centímetros.

O título diz respeito à ordem para que Hamilton converse em particular com o general. Como a palavra “encontre” é muito longa para as quatro notas necessárias, o pronome “me” teve de ser removido, mas, pelo contexto, é óbvio o que Washington quer dizer com “venha aqui dentro”.

A conversa entre os dois personagens traz algumas rimas que são quase imperceptíveis por não receberem notas diferenciadas ou se encontrarem nas sílabas finais dos versos. Sendo assim, foi preferível seguir a discussão de forma fiel sem forçar rimas, colocando-as apenas quando se encaixassem naturalmente. Foram perdidas as rimas entre “enough” e “bluff”, “rake it” e “take it” e entre “tone” e “grown”, mas esta última palavra é cortada por Hamilton, então é ainda mais difícil de se distinguir. Uma rima entre “land” e “command” foi substituída por “batalhão” e “posição”; “south” e “mouth”, por “aliados”, “atirado”, “deixado” e “calado”. No geral, as rimas originais parecem apenas acidentes naturais da língua e as novas rimas buscam essa mesma impressão.

That Would Be Enough

Hamilton goes home. Eliza enters. She is visibly pregnant.

ELIZA: Look around, look around, at how lucky we are to be alive right now.
Look around, look around . . .

HAMILTON: How long have you known?

ELIZA: A month or so.

HAMILTON: Eliza, you should have told me.

ELIZA: I wrote to the general a month ago.

HAMILTON: No.

ELIZA: I begged him to send you home.

HAMILTON: You should have told me.

ELIZA: I'm not sorry.
I knew you'd fight
until the war was won.

HAMILTON:
The war's not
Done.

But you deserve a chance to meet
Your son.
Look around, look around, at how lucky we are to be alive right now.

HAMILTON: Will you relish being a poor man's wife?
Unable to provide for your life.

Já Seria Bom

Hamilton vai para casa. Eliza entra. Ela está visivelmente grávida.

ELIZA: Veja bem, veja bem, como é enorme a sorte que a gente tem.
Veja bem, veja bem. . .

HAMILTON: Mas é desde quando?

ELIZA: Cerca de um mês.

HAMILTON: Eliza, devia ter dito.

ELIZA: Escrevi ao general já faz um mês.

HAMILTON: Não.

ELIZA: Implorando por você.

HAMILTON: Devia ter dito.

ELIZA: Não me arrependo.
Sabia que, sozinho,
você não sai.

HAMILTON:
Já vai ter
Mais.

Mas você tem a chance de
Ser pai.
Veja bem, veja bem, como é enorme a sorte que a gente tem.

HAMILTON: Você quer ser uma pobre mulher?
Sem sequer ter o que você quer.

ELIZA: I relish being your wife.
 Look around, look around . . .
 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.
 And if this child
 Shares a fraction of your smile
 Or a fragment of your mind, look out, world!
 That would be enough.
 I don't pretend to know
 The challenges you're facing.
 The worlds you keep erasing and creating in your mind.
 But I'm not afraid.
 I know who I married.
 So long as you come home at the end of the day
 That would be enough.
 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
 Oh, let me be a part of the narrative
 In the story they will write someday.
 Let this moment be the first chapter
 Where you decide to stay
 And I could be enough
 And we could be enough
 That would be enough.

Hamilton kisses Eliza's hand.

ELIZA: Quero ser sua mulher.
 Veja bem, veja bem. . .
 Veja onde está.
 Veja de onde veio.
 Você estar vivo é tão milagroso.
 Só fique vivo, já seria bom.
 E se seu filho
 Compartilhar o seu brilho
 Ou o seu espírito, abram alas!
 Já seria bom.
 Eu não finjo saber
 O que está enfrentando.
 Os mundos que está apagando e criando em sua mente.
 Mas não tenho medo,
 Porque te conheço.
 Desde que você volte pra casa pra mim
 Já seria bom.
 Não quero ter um legado.
 Não quero dinheiro.
 Se eu puder te aliviar
 Me deixe entrar em seu coração.
 Oh, deixe-me ser parte da narrativa
 Da história que ainda virá.
 E essa será a primeira parte
 Na qual irá ficar
 Pra mim seria bom
 Tudo seria bom
 Já seria bom.

Hamilton beija a mão de Eliza.

2.17 Já Seria Bom

Apesar de curta e aparentemente simples, a tradução desta música precisou ser reescrita diversas vezes porque, no diálogo entre Hamilton e Eliza, muitas informações são dadas com poucas notas. A maior parte da dificuldade se deve ao fato de que o inglês é uma língua rica em monossilábicas. A partir da primeira fala de Hamilton, das primeiras 36 palavras entre ele e sua esposa, 32 são monossilábicas. “No inglês, a maioria do estoque básico de palavras foi resumido em monossílabos. Conceitos simples e fortes emoções, ambos abundantes no palco musical, normalmente invocam palavras monossilábicas”¹⁶⁰ (APTER; HERMAN, 2016, p. 182).

A canção começa com Hamilton perguntando desde quando Eliza sabe que está grávida, sem usar a última palavra, já que a gravidez é visível. “Sabe desde quando” carregaria o mesmo sentido na mesma quantidade de notas, mas o acento na segunda sílaba transformaria a pronúncia do primeiro verbo em algo estranho. “Mas é desde quando” foi a versão preferida, que parece se referir diretamente à gravidez, e não ao conhecimento de Eliza quanto à própria gravidez.

Eliza diz que sabe há cerca de um mês, o que foi traduzido literalmente. Ela diz que escreveu ao general há um mês, o que também foi vertido como no original, mas com a rima sendo substituída pela repetição da palavra “mês”, que rima, logo em seguida com “você”. Hamilton diz duas vezes que Eliza devia ter dito para ele, rimando levemente com “How long have you known”. Mantendo a rima, traduzi primeiramente como “E não me avisando?”, mas seria difícil entender o que o protagonista queria dizer com essa pergunta. Como a rima não chama atenção, abandonei-a e fiz Hamilton dizer que Eliza “devia ter dito”, que, pela repetição, acaba rimando consigo mesma.

Eliza diz que Hamilton lutaria até que ganhasse a guerra, e Hamilton a interrompe dizendo que a guerra não acabou. Ambas as falas rimam com o comentário de Eliza de que o marido merece conhecer seu filho (“won”, “done” e “son”). A palavra “guerra” precisou ser sacrificada, sendo apenas inferida pelo contexto. Eliza diz a Hamilton, agora, que “sozinho, você não sai” e ele retruca “Já vai ter / Mais”, que faz mais sentido semanticamente do que minha tentativa anterior “A guerra / Vai”.

¹⁶⁰ In English, most of the basic word stock has been worn down to monosyllables. Simple concepts and strong emotions, both abundant on the musical stage, usually call for monosyllabic words.

Outro fato que fica implícito é no verso repetido de Eliza “Look around, look around, at how lucky we are to be alive right now”, que, na tradução, perde o equivalente à palavra “alive”, ou “vivos”. Na canção “As Irmãs Schuyler”, esse verso refere-se à sorte de estar em Nova Iorque no auge do Iluminismo, enquanto, nesta canção, refere-se à sorte de Hamilton ter sobrevivido à guerra. Essa sorte de estar vivo agora precisa ser inferida, já que o verso não especifica qual a sorte que o casal tem. Mas não é difícil de se presumir. “Apesar de esperar-se que a tradução de canções em teatro musical preserve pistas comunicativas, a tradução deve também ser indireta e seletiva”¹⁶¹ (FRANZON, 2005, p. 268).

O título, “That Would Be Enough”, poderia ser traduzido como “seria suficiente/o bastante”, mas ambas as palavras possíveis são muito longas para a melodia; portanto, concluí que a melhor escolha é “Já Seria Bom”, que pode ser usado no mesmo contexto.

Eliza canta um verso – à primeira vista, simples – que é “I know who I married”. A última palavra recebe ênfase musical na primeira sílaba, “mar-”, impossibilitando o uso de qualquer verbo no passado, que seria oxítono, a menos que a última nota musical não fosse acompanhada por uma sílaba. Cogitei “Conheço o marido”, que não soa natural, e “Eu sei quem você é”, que seria difícil de se cantar. Finalmente, escrevi “Porque te conheço”, que torna o verso continuação do anterior, “Mas não tenho medo”.

A canção é concluída por três versos levemente diferentes: “And I could be enough / And we could be enough / That would be enough”. Eliza quer dizer que, se Hamilton decidisse ficar com ela e não voltar à guerra, ela seria o bastante para ele e eles seriam o bastante um para o outro, além do futuro filho. A tradução fez pequenas mudanças no sentido. O primeiro verso ficou “Pra mim seria bom”, indicando que a permanência de Hamilton em casa seria o bastante para Eliza. O segundo verso, “Tudo seria bom”, tem o mesmo sentido do original sendo possivelmente mais abrangente. A mudança foi ocasionada porque a primeira tentativa, “Pra nós seria bom”, não soava bem.

¹⁶¹ Though the translation of songs in musical theatre thus can be expected to preserve the communicative clues, the translation must also be indirect and selective. 268

Guns and Ships

BURR: How does a ragtag volunteer army in need of a shower
Somehow defeat a global superpower?
How do we emerge victorious from the quagmire?
Leave the battlefield waving Betsy Ross' flag higher?
Yo. Turns out we have a secret weapon!
An immigrant you know and love who's unafraid to step in!
He's constantly confusin' confoundin' the British henchmen.
Ev'ryone, give it up for America's favorite fighting Frenchman.

COMPANY: Lafayette!

LAFAYETTE: I'm takin' this horse by the reins makin' redcoats redder with
bloodstains.

COMPANY: Lafayette!

LAFAYETTE: And I'm never gonna stop until I make 'em drop, burn 'em up
and scatter their remains, I'm—

COMPANY: Lafayette!

LAFAYETTE: Watch me engagin' 'em! Escapin' 'em! Enragin' 'em! I'm—

COMPANY: Lafayette!

LAFAYETTE: I go to France for more funds.

COMPANY: Lafayette!

LAFAYETTE: I come back with more

Canhões e Navios

BURR: Como é que um exército voluntário sujo e pé-rapado
Vai e vence um império bem armado?
Como é que escalamos vitoriosos a ladeira?
Marchamos e balançando no alto a bandeira?
Yo. Parece que temos um trunfo!
Um amado imigrante que corre ao triunfo!
Ele tá sempre atacando e assolando os ingleses
Uma salva de palmas para o mais fenomenal dos franceses.

COMPANHIA: Lafayette!

LAFAYETTE: Entro no campo e ataco e encho esses ingleses de buracos.

COMPANHIA: Lafayette!

LAFAYETTE: E eu não vou parar enquanto eu não ganhar e deixar todos eles em
farrapos, sou—

COMPANHIA: Lafayette!

LAFAYETTE: Me veja avançando! Escapando! Irritando! Sou—

COMPANHIA: Lafayette!

LAFAYETTE: A França dá provisões.

COMPANHIA: Lafayette!

LAFAYETTE: E eu volto com

LAFAYETTE, ENSEMBLE: Guns

And ships

And so the balance shifts.

WASHINGTON: We rendezvous with Rochambeau, consolidate their gifts.

LAFAYETTE: We can end this war in Yorktown, cut them off at sea but
For this to succeed, there's someone else we need.

WASHINGTON: I know.

WASHINGTON, COMPANY: Hamilton!

LAFAYETTE: Sir, he knows what to do in a trench.
Ingenuitive and fluent in French, I mean—

WASHINGTON, COMPANY: Hamilton!

LAFAYETTE: Sir, you're gonna have to use him eventually.
What's he gonna do on the bench, I mean—

WASHINGTON, COMPANY: Hamilton!

LAFAYETTE: No one has more resilience,
Or matches my practical tactical brilliance.

WASHINGTON, COMPANY: Hamilton!

LAFAYETTE:

You wanna
fight for your
land back?

LAFAYETTE, CONJUNTO: Canhões

Navios

Mostrando nossos brios.

WASHINGTON: Em rendez-vous com Rochambeau, acendemos pavios.

LAFAYETTE: Podemos ganhar em Yorktown, vencê-los no mar, mas
Pra isso funcionar, falta alguém pra ajudar.

WASHINGTON: Eu sei.

WASHINGTON, COMPANHIA: Hamilton!

LAFAYETTE: Ele sabe enfrentar o tranco.
É esperto, engenhoso e franco, digo—

WASHINGTON, COMPANHIA: Hamilton!

LAFAYETTE: Senhor, ele precisa estar no perigo.
O que ele faria no banco, digo—

WASHINGTON, COMPANHIA: Hamilton!

LAFAYETTE: Ninguém é mais resistente,
Ou se iguala à minha prática tática mente.

WASHINGTON, COMPANHIA: Hamilton!

LAFAYETTE:

Quer ser
o campeão
da feita?

COMPANY:
Hamilton!

WASHINGTON:

I need
my right hand
man back!

WOMEN:
Hamilton!

LAFAYETTE:
Ah! Uh, get
yah right hand
man back.

Hamilton!

You know you
gotta get ya
right hand
man back.

Hamilton!

I mean ya
gotta put some
thought into
the letter but

Hamilton!

the sooner the
better

Hamilton!

to get ya right
hand man back.

Ha-ha!

MEN:

Get your right
hand man
back!

Your right
hand man
back!

Hamilton!
Ha-
ha-!

Hamilton!

Hamilton!

Ha-ha!

WASHINGTON: Alexander Hamilton,
Troops are waiting in the field for you.
If you join us right now, together we can turn the tide.
Oh, Alexander Hamilton,
I have soldiers who will yield for you.
If we manage to get this right
They'll surrender by early light.

COMPANHIA:
Hamilton!

WASHINGTON:

Quero
minha mão
direita!

MULHERES:

Hamilton!

LAFAYETTE:
Ah! Uh, é
sua mão
direita.

Hamilton!

Vai
recuperar
a sua mão
direita

Hamilton!

Você não
vai ter nem
que pensar no
assunto pois já

Hamilton!

devia tá
junto com a
sua mão
direita.

Hamilton!

Ha-ha!

HOMENS:

É sua
mão
direita!

É sua
mão
direita!

Hamilton!
Ha-
ha-!

Hamilton!

Hamilton!

Ha-ha!

WASHINGTON: Alexander Hamilton,
Tropas te aguardam ansiosamente.
Você deve voltar, porque já estamos tão perto.
Oh, Alexander Hamilton,
Você levará soldados à frente.
E se fizermos tudo certo
Este país será liberto.

The world will never be the same, Alexander . . .

Hamilton kisses Eliza goodbye. He enters Washington's office.

O mundo jamais será igual, Alexander . . .

Hamilton dá um beijo de despedida em Eliza. Ele entra no gabinete de Washington.

2.18 Canhões e Navios

A primeira estrofe remete ao começo das canções “Um Baile Invernal” e “Alexander Hamilton”, com Aaron Burr fazendo uma pergunta. Ele faz quatro rimas emparelhadas indagando como um exército tão inferior quanto o americano pode vencer os britânicos; uma situação tão improvável quanto o sucesso de Hamilton.

Burr pergunta como eles fazem para emergir do pântano, ou seja, da inferioridade militar em que estão. Essa ideia foi modificada para a subida de uma ladeira. Ele, então, diz que balançam a bandeira de Betsy Ross ao saírem do campo de batalha. Trata-se da primeira versão da bandeira americana, mas, como o português requereria que o nome da criadora da bandeira viesse por último, tirando a rima com “ladeira”, o nome foi eliminado, apesar de ser de fácil inferência.

Nas duas últimas linhas, Burr faz duas aliterações: a primeira com “confusin’ confoundin’” e a segunda com “favorite fighting Frenchman”. “Atacando e assolando” foram a aproximação escolhida para os primeiros verbos e a segunda aliteração foi traduzida com apenas duas palavras através de “mais fenomenal dos franceses”. Para recuperar a quantidade de aliterações, adicionei uma ausente do original no segundo verso da canção, escrevendo “Vai e vence” na tradução de “Somehow defeat”. “Se a estratégia é reproduzir efeitos similares de maneiras similares no texto alvo, isso, quase que certamente, apenas será possível usando sons diferentes em locais diferentes”¹⁶² (HERVEY; HIGGINS, 1992, p. 47).

Lafayette entra na cena cantando os versos mais velozes de todo o musical. No primeiro, ele diz que está tomando as rédeas do cavalo (o controle da situação) e deixando os casacos-vermelhos ainda mais vermelhos por conta de manchas de sangue. A tradução é “Entro no campo e ataco e encho esses ingleses de buracos”, que mantém a rima, sendo a repetição de “red” substituída pela semelhança entre “entro” e “encho”. Como o termo “casacos-vermelhos”, no lugar de ingleses ou britânicos, tem muitas sílabas, a imagem dos inimigos já vermelhos ficando mais vermelhos precisou ser sacrificada, sendo o uso criativo de palavras modificado para a utilização de “encho” em referência a “buracos”, uma aparente contradição.

¹⁶² If the strategy is to produce similar effects in similar ways in the TT, this will almost certainly only be possible using different sounds in different places.

O verso seguinte de Lafayette é possivelmente o mais rápido de toda a história da Broadway, com 19 palavras sendo cantadas em apenas três segundos¹⁶³. O general francês diz que não parará enquanto não fizer os britânicos caírem, queimá-los e espalhar seus restos. “E eu não vou parar enquanto eu não ganhar e deixar todos eles em farrapos” mantém a rima interna e a externa com o verso anterior e transmite o geral, mas com menos informações do que o original, que tem apenas cinco palavras com duas sílabas, sendo o restante monossilábicas.

O fato de Lafayette ter ido à França em busca de financiamento fica apenas implícito na tradução, já que não houve espaço em português para o verbo “go”, mas sim para “come back”. Lafayette agora diz que a França dá provisões e ele volta com canhões, o que é uma escolha mais específica do que o original, “Guns”. Discutindo as três traduções escandinavas de *My Fair Lady*, Johan Franzon justifica como o uso de palavras não exatas é uma possibilidade na tradução de musicais.

As três traduções são, cada uma à sua maneira, diferentes do texto fonte. Elas não são traduções diretas, mas diferem de formas evidentes nas letras alvo através das formulações e escolhas de palavras. Elas, no entanto, compartilham uma tendência de priorizar coerência intratextual nos níveis de encenação e narrativa do número musical apresentado. Isso é feito através de reinterpretação criativa das unidades funcionais. Uma ligação a um contexto funcional é criada utilizando palavras que não são a aproximação semântica mais próxima possível do texto fonte¹⁶⁴ (FRANZON, 2005, p. 276).

Da mesma forma, Lafayette diz, no original, que, graças à ajuda francesa, o equilíbrio da guerra é invertido. Mantendo a rima com “Navios”, a ideia foi alterada para “Mostrando nossos brios”, o que dá a entender que os patriotas demonstram aos seus inimigos sua coragem e o que eles são capazes de fazer, algo que leva à inversão do equilíbrio do texto fonte.

A fala de Washington “We rendezvous with Rochambeau, consolidate their gifts” continua as rimas anteriores; portanto, a última oração tornou-se “acendemos pavios”. Como os presentes mencionados no original são armas e navios, a consolidação desses mesmos presentes não seria nada menos do que colocá-los em uso na batalha; portanto, o ato de acender pavios mostra-se uma substituição apropriada. O uso de um termo francês por Washington demonstra a influência

¹⁶³ <<https://fivethirtyeight.com/features/hamilton-is-the-very-model-of-a-modern-fast-paced-musical/>> Acesso em: 11 abr. 2020.

¹⁶⁴ The three translations are, each in its own way, different from the source text. They are not direct translations, but differ in very evident ways in the wording and phrasing of the target lyrics. They do, however, share a tendency to prioritize intratextual coherence on the narrative and staging level of the presented song number. This is done through creative reinterpretation of the functional units. A link to a functional context is created by using other words than those of the closest possible semantic approximation of the source text.

de Lafayette sobre o general, algo que me pareceu importante o bastante para ser mantido – por isso o uso de “rendez-vous”, estrangeirismo encontrável em nossos dicionários vernáculos.

Lafayette requisita o retorno de Hamilton, elogiando o protagonista, dizendo que ele sabe o que fazer na trincheira, é fluente em francês e engenhoso. Essa última característica utiliza o adjetivo extremamente obscuro “ingenuitive”. A ideia de estar na trincheira foi reformulada para “enfrentar o tranco” e a fluência em francês, por não ter importância no contexto, foi modificada para “franco”, que faz uma referência indireta à França, rima com dois versos e é uma verdade inegável sobre o protagonista.

Washington retoma sua música-tema dizendo que precisa de sua “mão direita” de volta. Como em todos os casos em que “right hand man” foi traduzido, rimou-se tanto “direita” quanto “mão”, a pergunta de Lafayette “You wanna fight for your land back?” foi traduzida como “Quer ser o campeão da feita?”

Na última estrofe, Washington retoma certos versos da primeira canção, tornando necessário o uso de algumas palavras iguais às usadas na primeira tradução. Sendo assim, “aguardam ansiosamente” e “O mundo jamais será igual” foram reutilizados.

History Has Its Eyes on You

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 every mistake,
 And felt the shame rise in me,
 And even now I lie awake,

WASHINGTON:
 Knowing history has
 its eyes
 On me.

**LAURENS,
 MULLIGAN:**
 Whoa, whoa, whoa
 Whoa...
 Whoa...
 Yeah.

HAMILTON, WASHINGTON:

History has its
 Eyes on
 Me

COMPANY:
 Whoa, whoa, 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.

WASHINGTON, COMPANY: Who lives, who dies, who tells your story.

WASHINGTON: I know that we can win.
 I know that greatness lies in you.
 But remember from here on in,

A História te Acompanha

WASHINGTON: Eu era tão jovem durante
 A primeira vez que comandeí.
 Eu levei meus homens rumo ao massacre.
 Foi um horror que eu causei.
 Estive tão errado,
 E foi tão grande a vergonha,
 Até hoje fico acordado

WASHINGTON:
 Ciente que a história
 Me
 Acompanha

**LAURENS,
 MULLIGAN:**
 Whoa, whoa, whoa
 Whoa...
 Whoa...
 Yeah.

HAMILTON, WASHINGTON:

A história
 Me
 Acompanha

COMPANHIA:
 Whoa, whoa, whoa
 Whoa...
 Whoa...
 Yeah.

WASHINGTON: Contarei o que eu queria saber
 Quando eu sonhava com a glória.
 Você não controla.

WASHINGTON, COMPANHIA: Quem vive e quem conta sua história

WASHINGTON: Vejo em você grandeza.
 E venceremos a campanha.
 Daqui pra frente não se esqueça,

WASHINGTON, HAMILTON, MEN:

History has its

Eyes on you.

ENSEMBLE:

Whoa, whoa, whoa

Whoa...

Whoa...

COMPANY: History has its eyes on you.**WASHINGTON, HAMILTON, HOMENS:**

A história

Te acompanha.

CONJUNTO:

Whoa, whoa, whoa

Whoa...

Whoa...

COMPANHIA: A história te acompanha.

2.19 A História te Acompanha

Em uma curta canção, Washington aconselha Hamilton e diz que ele fará parte da História sem a capacidade de escolher como será lembrado. A tradução mais óbvia de “history has its eyes on you” seria “a história está de olho em você”, mas essa expressão é muito comumente usada em relação a alguém que faz o que não deveria, não sendo esse o caso. “Acompanha” acabou sendo a melhor escolha, por ser um ato neutro de observação e por conseguir rimas com “vergonha” e “campanha”.

A passagem mais importante da canção é quando Washington diz que Hamilton não tem controle sobre quem vive, quem morre e quem conta sua história. Essa passagem chega a ser o título da última música da peça. O número de sílabas impossibilita que, em português, cada oração seja vertida de forma igual. Sendo assim, foi feita uma pequena supressão baseada na semântica da frase. Se alguém não controla quem vive, logicamente, essa pessoa também não controla quem morre, já que as duas opções são excludentes. “Quem vive e quem conta sua história”, portanto, transmite a mesma informação do original, mesmo eliminando um terço das orações.

Yorktown (The World Turned Upside Down)

COMPANY: The Battle of Yorktown. Seventeen eighty-one.

Hamilton & Lafayette enter and embrace.

LAFAYETTE: Monsieur Hamilton.

HAMILTON: Monsieur Lafayette.

LAFAYETTE: In command where you belong.

HAMILTON: How you say, no sweat.
We're finally on the field. We've had quite a run.

LAFAYETTE: Immigrants:

HAMILTON, LAFAYETTE: We get the job done.

They high-five.

HAMILTON: So what happens if we win?

LAFAYETTE: I go back to France,
I bring freedom to my people if I'm given the chance.

HAMILTON: We'll be with you when you do.

LAFAYETTE: Go lead your men.

HAMILTON: I'll see you on the other side.

Yorktown (O Mundo se Inverteu)

COMPANHIA: Batalha de Yorktown. É oitenta e um.

Hamilton & Lafayette entram e se abraçam.

LAFAYETTE: Monsieur Hamilton.

HAMILTON: Monsieur Lafayette.

LAFAYETTE: Comandando onde é bom.

HAMILTON: Vim pintar o sete.
Nós comandamos, é muito compromisso.

LAFAYETTE: Imigrantes:

HAMILTON, LAFAYETTE: Fazemos o serviço.

Eles trocam um high-five.

HAMILTON: O que vai fazer depois?

LAFAYETTE: Eu volto pra França,
E liberto o meu povo se tiver a esperança.

HAMILTON: Estaremos com você.

LAFAYETTE: Lidere o povo.

HAMILTON: Eu te vejo do outro lado.

LAFAYETTE: 'Til we meet again, let's go!

ENSEMBLE: I am not throwin' away my shot!

I am not throwin' away my shot!

Hey yo, I'm just like my country, I'm young, scrappy and hungry

And I'm not throwin' away my shot!

I am not throwin' away my shot!

HAMILTON: 'Til the world turns upside down . . .

ENSEMBLE: 'Til the world turns upside down!

HAMILTON: I imagine death so much it feels more like a memory.

This is where it gets me:

On my feet,

The enemy ahead of me.

If this is the end of me, at least I have a friend with me.

Weapon in my hand, a command, and my men with me.

Then I remember my Eliza's expecting me . . .

Not only that, my Eliza's expecting,

We gotta go, gotta get the job done,

Gotta start a new nation, gotta meet my son!

Take the bullets out your gun!

ENSEMBLE: What?

HAMILTON: The bullets out your gun!

ENSEMBLE: What?

HAMILTON: We move under cover and we move as one

Through the night, we have one shot to live another day.

LAFAYETTE: Nos vemos de novo, vão lá!

CONJUNTO: Eu não perderei a minha chance!

Eu não perderei a minha chance!

Eu sou igual o meu país, não morri porque não quis

E eu não perderei a minha chance!

Eu não perderei a minha chance!

HAMILTON: O mundo vai se inverter...

CONJUNTO: O mundo vai se inverter!

HAMILTON: Penso tanto na morte que parece eu já a vivi

Assim que ela vai vir:

Ao agir,

Tiros vão vir direto aqui.

Se eu morrer, e daí? Eu morri como escolhi.

Uma arma na mão, batalhão, todos tão aqui.

Mas eu me lembro que minha Eliza me aguarda...

E também tem o meu filho que ela aguarda,

Temos que ir completar a missão,

Conhecer meu filho e começar a nação!

Tirem toda a munição!

CONJUNTO: Quê?

HAMILTON: Toda a munição!

CONJUNTO: Quê?

HAMILTON: Movemos ocultos e em união

Pela noite, há uma chance para continuar.

We cannot let a stray gunshot give us away.
 We will fight up close, seize the moment and stay in it.
 It's either that or meet the business end of a bayonet.
 The code word is "Rochambeau," dig me?

ENSEMBLE: Rochambeau!

HAMILTON: You have your orders now, go, man, go!
 And so the American experiment begins
 With my friends all scattered to the winds.
 Laurens is in South Carolina, redefining brav'ry.

HAMILTON, LAURENS: We'll never be free until we end slavery!

HAMILTON: When we finally drive the British away,
 Lafayette is there waiting—

HAMILTON, LAFAYETTE: In Chesapeake Bay!

HAMILTON: How did we know that this plan would work?
 We had a spy on the inside. That's right,

Mulligan emerges.

HAMILTON, COMPANY: Hercules Mulligan!

MULLIGAN: A tailor spyin' on the British government!
 I take their measurements, information and then I smuggle it!

COMPANY: Up.

MULLIGAN: To my brothers' revolutionary covenant

Não podemos deixar um lance nos entregar.
 No calor da luta, aproveitem cada entrada.
 Faremos isso ou morreremos de baionetada.
 A senha é "Rochambeau", ouviram?

CONJUNTO: Rochambeau!

HAMILTON: É seu líder quem te comandou!
 E o experimento americano começa.
 Cada amigo meu é uma peça.
 Laurens na Carolina do Sul, provando a bravura.

HAMILTON, LAURENS: Só seremos livres sem escravatura!

HAMILTON: Quando começam a se retirar,
 Lafayette os recebe—

HAMILTON, LAFAYETTE: Armado no mar!

HAMILTON: Como o plano podia dar certo?
 Um espião em posição. Então,

Mulligan surge.

HAMILTON, COMPANHIA: Hercules Mulligan!

MULLIGAN: O alfaiate espiona o governo inglês!
 Tiro as medidas e segredos e envio pra vocês!

COMPANHIA: Up.

MULLIGAN: Esses revolucionários são o máximo!

I'm runnin' with the Sons of Liberty and I am lovin' it!
 See, that's what happens when you up against the ruffians.
 We in the shit now, somebody gotta shovel it!
 Hercules Mulligan, I need no introduction,
 When you knock me down I get the fuck back up again!

COMPANY: Whoa! Left! Right! Hold!
 Go!
 What! What! What!

HAMILTON: After a week of fighting, a young man in a red coat stands on a parapet.

LAFAYETTE: We lower our guns as he frantically waves a white handkerchief.

MULLIGAN: And just like that, it's over.
 We tend to our wounded. We count our dead.

LAURENS: Black and white soldiers wonder alike if this really means freedom.

WASHINGTON: Not yet.

HAMILTON: We negotiate the terms of surrender.
 I see George Washington smile.
 We escort their men out of Yorktown.
 They stagger home single file.
 Tens of thousands of people flood the streets.
 There are screams and church bells ringing.
 And as our fallen foes retreat,
 I hear the drinking song they're singing . . .

ALL MEN: The world turned upside down.

Tô com os Filhos da Liberdade e achando ótimo!
 Se jogar merda em mim, eu te devolvo rápido.
 E se reclamar, você vai ser o próximo!
 O Hércules sou eu e eu sou problema seu,
 Se eu tô na parada, pode gritar "fodeu"!

COMPANHIA: Whoa! Left! Right! Hold!
 Go!
 What! What! What!

HAMILTON: Após uma semana de luta, vemos um jovem de casaco vermelho se levantando.

LAFAYETTE: Baixamos as armas enquanto ele balança um lenço branco.

MULLIGAN: E simplesmente acabou.
 Cuidamos dos nossos feridos. Contamos nossos mortos.

LAURENS: Soldados negros e brancos se perguntam se é o fim da servidão.

WASHINGTON: Ainda não.

HAMILTON: Negociamos os termos da rendição.
 Washington sorri enquanto caminha.
 Escoltamos todos pra fora de Yorktown.
 Eles formam uma longa linha.
 Dezenas de milhares enchem as ruas.
 Ouço gritos e sinos tocando.
 E enquanto o exército recua,
 Ouço o que eles estão cantando...

TODOS OS HOMENS: O mundo se inverteu.

COMPANY: The world turned upside down,
The world turned upside down,
The world turned upside down,
Down,
Down, down, down.

LAFAYETTE: Freedom for America, freedom for France!

COMPANY: Down, down, down.

HAMILTON: Gotta start a new nation,
Gotta meet my son.

COMPANY: Down, down, down.

MULLIGAN: We won!

LAFAYETTE: We won!

MULLIGAN, LAFAYETTE, LAURENS: We won!

**MULLIGAN, LAFAYETTE, LAURENS,
HAMILTON, WASHINGTON:** We won!

COMPANY: The world turned upside down!

COMPANHIA: O mundo se inverteu,
O mundo se inverteu,
O mundo se inverteu,
Se
Inverteu.

LAFAYETTE: Liberdade pra América, e para a França!

COMPANHIA: Inverteu.

HAMILTON: Tenho que ver meu filho,
E fazer história.

COMPANHIA: Inverteu.

MULLIGAN: Vitória!

LAFAYETTE: Vitória!

MULLIGAN, LAFAYETTE, LAURENS: Vitória!

**MULLIGAN, LAFAYETTE, LAURENS,
HAMILTON, WASHINGTON:** Vitória!

COMPANHIA: O mundo se inverteu!

2.20 Yorktown (O Mundo se Inverteu)

O ano “Seventeen eighty-one” foi traduzido como “É oitenta e um”. Hamilton e Lafayette começam uma conversa descontraída em que cada um faz uma rima com o nome do amigo. Isso gerou a necessidade de reformulações.

Lafayette diz que Hamilton está no comando e que esse é seu lugar. Essa ideia foi modificada para “onde é bom”. Hamilton se gaba dizendo “no sweat”, que significa que não precisou de esforço. Mantendo a rima e a arrogância do personagem, fiz com que ele dissesse que veio “pintar o sete”. As palavras em si são alteradas, mas o sentido e as personalidades dos personagens permanecem porque “para tornar uma ‘tarefa extremamente exigente’ possível de alguma maneira, tradutores de canções aumentam o nível da fidelidade do textual-semântico para o contexto-funcional”¹⁶⁵ (FRANZON, 2005, p. 292).

Segundo Miranda (2016), os versos seguintes, em que Hamilton e Lafayette se gabam por serem imigrantes, são adorados pelo público, portanto, remover a rima diminuiria o impacto que o autor descreve da seguinte maneira: “Eu nunca esperei que a resposta do público fosse abafar as próximas linhas toda noite. Então, nós adicionamos dois compassos só para absorver a reação”¹⁶⁶ (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 121). Para rimar com “Fazemos o serviço”, a constatação de Hamilton de que ele e Lafayette passaram por muitos eventos foi modificada para um comentário de que comandar requer “muito compromisso”.

O subtítulo desta canção, “The World Turned Upside Down”, refere-se à música cantada pelos ingleses derrotados no final, mas também é mencionado por Hamilton após se separar de Lafayette. Traduções literais como “o mundo de cabeça para baixo” têm sílabas demais, não se encaixando, portanto, na melodia. “O Mundo se Inverteu” transmite a mesma ideia e acompanha estritamente as notas.

Hamilton retoma seu refrão de “Minha Chance”, palavra por palavra, e modifica uma de suas estrofes da mesma canção para deixar claro como sua visão quanto à morte mudou desde então. Assim como na terceira música, ele faz diversas rimas com o fonema [i], o que resultou em

¹⁶⁵ to make an “extremely demanding task” manageable at all, song translators raise the level of fidelity from the textual-semantic to the contextual-functional.

¹⁶⁶ I never anticipated that the audience response would drown out the next few lines every night. So we added two bars just to absorb the reaction.

rimas iguais às usadas anteriormente. O verso “If this is the end of me, at least I have a friend with me” tornou-se uma pergunta retórica em “Se eu morrer, e daí? Eu morri como escolhi”.

Referindo-se a Eliza, Hamilton usa o verbo “expecting” com dois sentidos diferentes. O primeiro é o principal, de aguardar, e o segundo é relativo à gravidez. Em português, não há um verbo tão fortemente ligado à espera de um bebê como “expect”, portanto o verbo “aguarda” foi usado duas vezes, com “meu filho” especificando o segundo uso.

Hamilton manda que seus soldados tirem as balas de suas armas. Segundo Ron Chernow, trata-se de uma maneira de impedir que um tiro acidental ocorra, já que ele poderia alertar os britânicos do ataque iminente (CHERNOW, 2004).

A ordem foi traduzida como “Tirem toda a munição”, que é acompanhada pelos soldados gritando “Quê?”. Trata-se do primeiro caso em que gritos de “What” foram traduzidos, o que foi feito porque, nesse caso, uma indagação é importante, já que a ordem não parece fazer sentido.

Segundo Chernow, a “senha deles era ‘Rochambeau’ — ‘uma boa,’ disse um americano, porque ‘soa como ‘Rush-on-boys’ quando pronunciada rápido”¹⁶⁷ (CHERNOW, 2004, p. 258). Miranda aproveita-se do som de Rochambeau, rimando-a, em sentido parecido com “rush-on-boys”, com “go, man, go”. Com a intenção de, assim como Miranda e os soldados americanos, rimar cada sílaba do nome, utilizei a palavra “comandou”.

O texto anuncia que os britânicos recuam e se deparam com Lafayette em Chesapeake Bay. Está implícito que o francês derrotou a marinha britânica, impedindo reforços e posicionando-se para capturar os soldados que buscavam ajuda. Esse plano foi insinuado em “Canhões e Navios” quando Lafayette diz que poderiam “vencê-los no mar” (“cut them off at sea”, no original).

Usar “Chesapeake Bay” na versão brasileira poderia não deixar claro que se trata de um ataque naval, já que poucos falantes de português identificariam a palavra “Bay” imediatamente como uma baía. “Baía de Chesapeake” tem sílabas demais para os cinco acentos necessários e, de toda forma, não se trata de um lugar conhecido internacionalmente. Sendo assim, optei por dizer que Lafayette estava “Armado no mar”, que possui a sonoridade necessária e deixa o posicionamento geográfico do personagem mais claro para aqueles incapazes de visualizar

¹⁶⁷ Their password was “Rochambeau” — “a good one,” said one American, because it “sounds like ‘Rush-on-boys’ when pronounced quick.”

Chesapeake Bay, o que mantém o peso do plano de Lafayette. Essa mudança parece justificável e avalizada por teóricos:

tradutores frequentemente fazem adaptações grandes ou pequenas de itens específicos à cultura. Como a transposição de letras de canções parece dar liberdade para tais adaptações, deve ser atribuída importância ao modo como as mudanças são apropriadas para os contextos de narração e apresentação¹⁶⁸ (FRANZON, 2005, p. 282).

Em um caso semelhante, Apter e Herman (2016) descrevem como traduziram *La traviata* intencionalmente removendo as referências diretas a Paris e Provence porque os nomes não se encaixavam bem na cadência inglesa e para que os locais carregassem um sentido maior do que seus nomes. Também pesou o fato de que personagens com nomes italianos cantando em inglês sobre a França seria demasiado confuso para sua audiência.

Em *La traviata*, Paris é mencionada diversas vezes, assim como Provence, a região no sul da França onde Alfredo cresceu. Uma pessoa chamada Alfredo de Provence e Paris? Tentamos silenciar a conexão à França eliminando os nomes de lugares franceses. Já que o libreto faz uma clara distinção entre Paris em si (a “cidade”) e seus subúrbios (o “campo”), nos sentimos justificados ao mudar “Paris” para “the city”. Isso tem a vantagem a mais de “the city” ter o mesmo número de sílabas e o mesmo padrão de ênfases de “*Parigi*”, a palavra italiana para “Paris”, então nos poupamos o sofrimento de tentar encaixar “Paris” em uma frase musical não receptiva. Similarmente, já que Provence é invocada principalmente como um lugar de luz solar e calor, sentimos-nos justificados ao chamá-la de “the South”. Isso requisitou movê-la na frase musical para notas que a acomodariam¹⁶⁹ (APTER; HERMAN, 2016, p. 77).

Essas escolhas, no entanto, devem ser sempre bem dosadas, pois podem ter efeitos culturais questionáveis, por apagar referências de uma nova cultura e impossibilitar que a língua alvo se enriqueça, como é apontado por Venuti (1995). O teórico usa como exemplo a tradução de John Denham da *Eneida*, que, com o intuito de transformar o original latim em um livro inglês, intencionalmente removeu nomes específicos de certas passagens.

Removendo os nomes do personagem e dos lugares do texto latim (“Priami”, “Troiam”, e “Pergama”, a cidadela em Tróia) e referindo-se apenas ao “Rei”, Denham generaliza o significado da passagem, permitindo que a “headless Carkass” de Priamo se metamorfoseie na carcaça de um descendente britânico, pelo menos por um

¹⁶⁸ translators often make large or small adaptations of culture-specific items. As the transposition of song lyrics seems to give free reign to such adaptation, importance should be placed on how the changes are suited to the narrative and presentational contexts.

¹⁶⁹ In *La traviata*, Paris is mentioned several times, as is Provence, the region of southern France where Alfredo grew up. A person named Alfredo from Provence and Paris? We tried to mute the connection to France by eliminating the French place names. Since the libretto makes a sharp distinction between Paris itself (the “city”) and its suburbs (the “country”), we felt justified in changing “Paris” to “the city.” This has the added advantage that “the city” has the same number of syllables and the same stress pattern as “*Parigi*,” the Italian word for “Paris,” so we were spared the misery of trying to fit “Paris” into an unaccommodating musical phrase. Similarly, since Provence is invoked mainly as a place of sunshine and warmth, we felt justified in calling it “the South.” This did require shifting it in the musical phrase to notes that would accommodate it.

momento, convidando o leitor inglês contemporâneo a se lembrar das guerras civis — embora de um ponto de vista decididamente monarquista ¹⁷⁰ (VENUTI, 1995, p. 53).

Venuti critica essa generalização feita pela tradução domesticadora pois ela parece pensar que é possível separar o sentido do texto do contexto no qual ele foi escrito. Generalizando nomes específicos, o tradutor remove o texto de sua cultura e dá ao leitor da língua alvo liberdade para imaginar que o que está lendo se encaixa em qualquer lugar, incluindo sua própria cultura.

A suposição é de que sentido é uma essência atemporal e universal, facilmente transmissível entre línguas e culturas, não importando a mudança de significantes, a construção de um contexto semântico diferente a partir de diferentes discursos culturais, a inscrição de códigos e valores da língua alvo em toda interpretação do texto estrangeiro¹⁷¹ (VENUTI, 1995, p. 61).

George Steiner (1975), em seu livro *After Babel: Aspects of language and translation*, comenta sobre como diferenças culturais são elementos inegáveis em todos os casos de tradução. Idealmente, o tradutor verteria o conteúdo do texto fonte sem precisar se preocupar com questões culturais que alteram seu entendimento, mas cada língua carrega sua própria história e particularidades, gerando sentidos que são diferentes dos sentidos de qualquer outra língua. Não será possível que qualquer tradução ocorra sem que o tradutor utilize esses sentidos. Dessa forma, todo tradutor é influenciado por um conjunto de sentidos diferente daquele do texto estrangeiro, gerando, ao final de seu trabalho, uma obra culturalmente distante do que supostamente se propôs, alterada pela cultura da língua alvo. Os argumentos de Steiner (1975) mostram-se pertinentes e perceptíveis em diversos momentos na presente tradução, em que não pôde ser transmitida toda a bagagem cultural de algum termo.

Nessa perspectiva, a tradução é, como vimos, uma constante sobrevivência orgânica. A vida do indivíduo e da espécie depende da leitura rápida e/ou precisa e interpretação de uma rede de informação vital. Há um vocabulário, uma gramática, possivelmente uma semântica de cores, sons, odores, texturas, e gestos tão múltiplos quanto os da língua, e podem existir dilemas de decifração e tradução tão resistentes quanto quaisquer que conheçamos. Apesar de ser polissêmico, o discurso não consegue identificar, quanto mais parafrasear, mesmo uma fração da informação sensorial que o homem, enfraquecido em alguns de seus sentidos e preso à linguagem como se tornou, ainda pode registrar¹⁷² (STEINER, 1975, p 435-436).

¹⁷⁰ By removing the character and place names in the Latin text (“Priami,” “Troiam,” and “Pergama,” the citadel at Troy) and referring only to “the King,” Denham generalizes the import of the passage, enabling Priam’s “headless Carkass” to metamorphose into a British descendant’s, at least for a moment, inviting the contemporary English reader to recall the civil wars — although from a decidedly royalist point of view.

¹⁷¹ The assumption is that meaning is a timeless and universal essence, easily transmittable between languages and cultures regardless of the change of signifiers, the construction of a different semantic context out of different cultural discourses, the inscription of target-language codes and values in every interpretation of the foreign text.

¹⁷² In this perspective translation is, as we have seen, a constant of organic survival. The life of the individual and of the species depends on the rapid and/or accurate reading and interpretation of a web of vital information. There is a vocabulary, a grammar, possibly a semantic of colours, sounds, odours, textures, and gestures as multiple as that of language, and there may be dilemmas of decipherment and translation as resistant as any we have met.

Haroldo de Campos (1969) já antecipava de certo modo tal concepção quando afirmava que, na “tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da *informação estética*, não da informação meramente semântica” (CAMPOS, 1969, p. 100).

O teórico remete a Walter Benjamin, que afirmara algo semelhante, ao dizer que o essencial de um texto não é a informação transmitida, que é vista como o principal pelas más traduções. “O que lhe é essencial não é a comunicação, não é o enunciado. E, no entanto, a tradução que pretendesse comunicar algo não poderia comunicar nada que não fosse comunicação, portanto, algo inessencial. Pois essa é mesmo uma característica distintiva das más traduções” (BENJAMIN, 1923, p. 66).

Retornando à análise da tradução, a companhia canta diversas palavras soltas, como “Whoa! Left! Right! Hold!”, mas é praticamente impossível compreendê-las ouvindo a canção. Sendo assim, elas foram mantidas em inglês. Mark Herman e Ronnie Apter comentam sobre esse ponto de vista ao dizerem que “apesar da impossibilidade de preservar o som da língua original para palavras comuns, muitos defendem que nomes e sílabas sem sentido não sofrem mudanças durante o processo de tradução e devem, portanto, manter os sons originais”¹⁷³ (HERMAN; APTER, 1991, p. 111).

Essa falta de tradução poderia ser considerada uma escolha estrangeirizante para a tradução. Afinal, o espectador se depara com palavras de outra língua na obra. Como esse caso envolve palavras que não são entendidas mesmo pelo público do texto fonte, o efeito gerado pela não tradução é praticamente o mesmo caso a tradução ocorresse. De toda forma, o objetivo acaba sendo dar ao público do texto alvo exatamente a mesma experiência vivida pelo público do texto fonte. A estrangeirização, que implica uso de signos externos à cultura fonte na tradução, portanto, de certa forma, está presente, uma vez que o estranhamento, mesmo que presente no original, está presente no novo texto.

O ‘estrangeiro’ em tradução estrangeirizante não é uma representação transparente de uma essência que reside no texto estrangeiro e é valiosa por si mesma, mas é uma construção estratégica cujo valor é contingente na situação língua-alvo atual. Tradução estrangeirizante significa a diferença do texto estrangeiro, mas apenas ao perturbar os códigos culturais que prevalecem na língua alvo. Em seu esforço de fazer

Though it is polysemic, speech cannot identify, let alone paraphrase, even a fraction of the sensory data which man, blunted in certain of his senses and language-bound as he has become, can still register.

¹⁷³ Despite the impossibility of preserving the sound of the original language for ordinary words, many maintain that names and nonsense syllables undergo no changes during the translation process, and should therefore retain their original sounds.

o certo no estrangeiro, esse método de tradução deve fazer o errado em casa¹⁷⁴ (VENUTI, 1995, p. 20).

Quando o título “The World Turned Upside Down” se transforma em um lema de triunfo dos americanos, a última palavra, “down”, é repetida diversas vezes. Como a última palavra da tradução é “inverteu”, não seria possível repetir a palavra ou sua última sílaba, já que não faria sentido. Herman e Apter lidam com esse tipo de problema ao discutirem sobre tradução de ópera italiana para o inglês.

Uma frase italiana pode, às vezes, ser repetida muitas vezes sem soar estranha para um falante de italiano, enquanto a tradução literal em inglês, repetida o mesmo número de vezes, pode soar terrível mesmo se todas as palavras inglesas se encaixam na música. Tradutores do inglês têm uma escolha: ou achar uma tradução não-literal que suporta repetição em inglês, ou substituir as várias repetições das poucas palavras italianas por muitas palavras diferentes em inglês, substituindo especificidade inglesa por generalidade italiana¹⁷⁵ (HERMAN; APTER, 1991, p. 113).

Convenientemente, cada repetição de “down” ocorre em grupos de três e “inverteu” tem três sílabas. Assim, no lugar de várias repetições, a palavra passa a ser escandida algumas vezes. O único caso em que “Down” é dita apenas uma vez é seguido imediatamente pelo grupo de três. Dessa vez, a palavra foi traduzida como “Se”.

¹⁷⁴ The “foreign” in foreignizing translation is not a transparent representation of an essence that resides in the foreign text and is valuable in itself, but a strategic construction whose value is contingent on the current target-language situation. Foreignizing translation signifies the difference of the foreign text, yet only by disrupting the cultural codes that prevail in the target language. In its effort to do right abroad, this translation method must do wrong at home.

¹⁷⁵ An Italian phrase may sometimes be repeated many times and not sound odd to an Italian speaker, while the literal English translation, repeated as many times to an English speaker, may sound terrible even if all the English words fit the music. English translators have a choice: either to find a nonliteral translation which does bear repetition in English, or to replace the many repeats of the few Italian words with many different English words, substituting English specificity for Italian generality.

What Comes Next?

We see King George, glum.

KING GEORGE: They say

The price of my war's not a price that they're willing to pay.

Insane.

You cheat with the French, now I'm fighting with France and with Spain.

I'm so blue.

I thought that we'd made an arrangement when you went away,

You were mine to subdue.

Well, even despite our estrangement, I've got a small query for you:

What comes next?

You've been freed.

Do you know how hard it is to lead?

You're on your own.

Awesome. Wow.

Do you have a clue what happens now?

Oceans rise.

Empires fall.

It's much harder when it's all your call.

All alone, across the sea.

When your people say they hate you, don't come crawling back to me.

Da da da dat da dat da da da

Da ya da

Da da dat

Da da ya da . . .

You're on your own . . .

E Agora?

Vemos o Rei George, triste.

REI GEORGE: Falaram

Que a minha guerra só destruiria a nossa finança.

Roubaram

Com os franceses, luto agora com Espanha e França.

Estou triste.

Pensei que existia um acordo entre mim e ti,

Devias me pertencer.

Bem, apesar desse estorvo, direi o que ainda não viste:

E agora?

Liberdade.

Liderar é a dificuldade.

Tu estás só.

Chocante. Uau.

É provável que acabes mal.

O mar vem.

Reinos vão.

É difícil ter a decisão.

Aí no mar, livre enfim.

Quando disserem que te odeiam, não voltes rastejando a mim.

Da da da dat da dat da da da

Da ya da

Da da dat

Da da ya da . . .

Estás sozinho . . .

2.21 E Agora?

A segunda canção do rei George III é apenas uma repetição da primeira com alterações na letra. Significando que está triste, o rei diz que está “blue”. Na cena montada, a iluminação do palco fica subitamente azul nesse momento. Esse jogo visual não é especificado no texto e não pode ser repetido em português, uma vez que essa cor não possui conotação negativa na língua; pelo contrário, “tudo azul” é uma gíria que diz respeito à felicidade. A cor, portanto, foi simplesmente traduzida como “triste”.

A pergunta principal feita pelo rei e que dá título à canção seria, literalmente “o que vem a seguir?”, o que, por sua extensão, foi reduzida simplesmente para “E agora?” que diz tudo o que é necessário com as três sílabas musicais disponíveis. Ao dizer que a América está independente, George III diz “Awesome. Wow”. São termos comuns entre adolescentes americanos e, na gravação da música, o cantor usa um estereótipo de sotaque americano. A tradução precisou de uma palavra que, apesar de não ser necessariamente uma gíria, provavelmente não seria usada por um português. A escolha foi “chocante”.

Dear Theodosia*Aaron Burr enters.*

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.
 I'm dedicating every 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.
 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.

Hamilton enters.

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.
 And I thought I was so smart.
 My father wasn't around.

BURR: My father wasn't around.**Minha Theodosia***Aaron Burr entra.*

BURR: Minha Theodosia, que vou te dizer?
 Tem os meus olhos. Com nome igual da mãe.
 Depois de nascer, você chorou e fiquei incerto.
 Cada dia meu é pra te prover.
 Vida em família não é o que eu previ.
 Você ri, e fico de coração aberto.
 E me achava tão esperto.
 Você vai crescer com sua nação.
 É tudo pra você, o mundo é pra você.
 Se fortalecermos a fundação
 Passamos pra você, você vai merecer, e vai nos impressionar... já, já, já, já.
 É, vai nos impressionar, já, já, já, já.

Hamilton entra.

HAMILTON: Oh Philip, seu sorriso é um gatilho.
 Meu filho.
 Olha o meu filho. Não sei qual palavra eu procuro.
 É tão puro o que eu sinto agora.
 Oh Philip, você ganha do sol no brilho.
 Meu filho.
 Você ri, eu fico incerto.
 E me achava tão esperto.
 Eu não tinha o meu pai.

BURR: Eu não tinha o meu pai.

HAMILTON:

I swear that
I'll be around for you.

BURR:

I'll be around for you.

HAMILTON: I'll do whatever it takes.

BURR: I'll make a million mistakes.

BURR, HAMILTON: I'll make the world safe and sound 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.

HAMILTON:

Juro que
Vou ser seu pai sempre.

BURR:

Vou ser seu pai sempre.

HAMILTON: Farei o que precisar.

BURR: Eu sei que eu vou errar.

BURR, HAMILTON: Nada no mundo vai te ferir...

Você vai crescer com sua nação.

É tudo pra você, o mundo é pra você.

Se fortalecermos a fundação

Passamos pra você, você vai merecer, e vai nos impressionar... já, já, já, já.

É, vai nos impressionar, já, já, já, já.

2.22 Minha Theodosia

Burr canta para sua filha recém-nascida ao mesmo tempo em que Hamilton faz o mesmo para seu novo filho, Philip. Nesta canção breve, mas fortemente melódica, fica claro como os dois personagens, apesar das personalidades opostas, possuem semelhanças: nenhum dos dois foi criado pelo pai e ambos trabalharão no primeiro governo do país.

A primeira palavra, que está no título, não poderia ser traduzida fielmente como “querida” devido ao tamanho, o que levou a “minha”, que tem uma sílaba a mais, mas sua nota é mais longa do que qualquer outra do verso, possibilitando que o canto mantenha a naturalidade.

Burr diz que, ao ouvir sua filha chorar, seu coração se partiu. Mais tarde, ele rima dizendo que, quando ela sorri, ele é, figurativamente, abatido e cai em pedaços, sendo que se achava tão esperto. Mantendo as rimas, o coração partido foi substituído por “fiquei incerto”, já que a dúvida quanto a como criar sua filha é um medo perfeitamente plausível no momento. A referência ao coração foi transferida para quando Theodosia ri (sorri, no original), em que Burr, agora, diz que fica de “coração aberto”, uma outra forma figurada de transmitir sua forte emoção.

“We’ll bleed and fight for you, we’ll make it right for you” é um verso repetido que Burr e Hamilton usam para prometer uma boa vida a seus filhos. Manter proximidade de sentido dos verbos impossibilitaria a semelhança entre “fight” e “right”, que rimam e recebem ênfase na melodia. Minha solução foi substituir os atos mencionados por “É tudo pra você, o mundo é pra você”. Há uma semelhança sonora entre “tudo” e “mundo” e ambas as ênfases coincidem com os dois usos de “pra”.

Dizer que o mundo é para seus filhos é algo que está presente na letra original. Logo em seguida, os pais cantam que passarão o país para os filhos e darão o mundo a eles. A referência ao mundo foi substituída nesse verso por “você vai merecer”, o que torna o uso da palavra mais cedo uma compensação.

Uma passagem de grande importância é “blow us all away”. Segundo o dicionário *Merriam-Webster*¹⁷⁶, o termo pode significar “impressionar com grande força e, normalmente, de forma favorável”. Esse é o significado no presente contexto; portanto a tradução foi “impressionar”. Essas palavras também são o título da 40ª canção, que introduz Philip quando adulto e termina

¹⁷⁶ <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/blow%20away>> Acesso em: 22 fev. 2021.

com ele sendo baleado em um duelo. O duplo sentido de “blow away”, que também significa “matar a tiros” é intraduzível.

É dito que os bebês vão impressionar os pais “someday, someday”. Mantendo a semelhança com “impressionar”, modifiquei os advérbios para “já, já, já, já”, que duplica a repetição. O tempo em que os pais serão impressionados torna-se mais próximo, mas o otimismo da canção torna essa interpretação possível.

Hamilton diz que quando Philip sorri, ele se desfaz. Para manter a rima com a palavra relativa a “filho”, escrevi que o sorriso de Philip é um gatilho. Por metáfora, um gatilho é qualquer coisa que gera uma reação, o que torna a palavra aceitável nesse contexto. A conotação que faz Hamilton dizer uma sensação positiva através de algo aparentemente negativo (“undone”, “gatilho”) permanece e a referência a um tiro que foi perdida de “blow us all away” é compensada. O futuro trágico de Philip volta a ser vagamente insinuado.

Tomorrow There'll Be More of Us

LAURENS: I may not live to see our glory.

ELIZA: Alexander? There's a letter for you.

HAMILTON: It's from John Laurens. I'll read it later.

LAURENS: But I will gladly join the fight.

ELIZA: No. It's from his father.

HAMILTON: His father?

LAURENS: And when our children tell our story.

HAMILTON: Will you read it?

LAURENS: They'll tell the story of tonight.

ELIZA: "On Tuesday the 27th, my son was killed in a gunfight against British troops retreating from South Carolina. The war was already over. As you know, John dreamed of emancipating and recruiting 3,000 men for the first all-black military regiment. His dream of freedom for these men dies with him."

LAURENS: Tomorrow there'll be more of us . . .

ELIZA: Alexander. Are you alright?

Amanhã Vai Ter Mais de Nós

LAURENS: Talvez eu não viva até a glória.

ELIZA: Alexander? Chegou uma carta pra você.

HAMILTON: É do John Laurens. Eu leio depois.

LAURENS: Mas ainda assim eu lutaria.

ELIZA: Não. É do pai dele.

HAMILTON: O pai?

LAURENS: E quando contarem nossa história.

HAMILTON: Você lê pra mim?

LAURENS: Dirão a história desse dia.

ELIZA: "27 de outubro, meu filho foi morto em uma troca de tiros com tropas britânicas enquanto recuava na Carolina do Sul. A guerra já havia acabado. Como sabe, John sonhava em emancipar e recrutar 3000 homens para formar o primeiro regimento militar inteiramente negro. O sonho dele de dar liberdade a esses homens morre com ele."

LAURENS: Amanhã vai ter mais de nós...

ELIZA: Alexander. Você tá bem?

HAMILTON: I have so much work to do.

HAMILTON: Eu tenho tanto trabalho a fazer.

2.23 Amanhã Vai Ter Mais de Nós

Os cinco versos cantados são apenas repetições, palavra por palavra, de versos da canção “A História desse Dia”. Todo o restante é falado, tendo sido, portanto, traduzido sem desafios significativos. Miranda diz que esta “é a única cena não representada em nosso álbum do elenco, precisamente por esta razão: é mais uma cena do que uma canção”¹⁷⁷ (MIRANDA; MCCARTER, 2016, 131).

Sua inclusão aqui é necessária para que o primeiro ato esteja completo e para demonstrar como passagens no começo do musical podem retornar de forma imprevisível, demonstrando o peso apresentado pela tradução, que não pode ser direcionada unicamente ao momento, mas ao texto como um todo.

¹⁷⁷ This is the only scene unrepresented on our cast album, precisely for this reason: It’s more of a scene than a song.

Non-Stop

BURR: After the war I went back to New York.

HAMILTON: A-after the war I went back to New York.

BURR: I finished up my studies and I practiced law.

HAMILTON: I practiced law, Burr worked next door.

BURR: Even though we started at the very same time, Alexander Hamilton began to climb.

BURR:

How to account for
his rise to the top?

Maaaaan, the man is
non-stop.

ENSEMBLE:
Non-stop!

HAMILTON: Gentlemen of the jury, I'm curious, bear with me.
Are you aware that we're making hist'ry?
This is the first murder trial of our brand-new nation.

HAMILTON:

The liberty behind
deliberation—

BURR, ENSEMBLE:
Non-stop!

HAMILTON: I intend to prove beyond a shadow of a doubt
With my assistant council—

BURR: Co-council.

Não Para

BURR: Após a paz eu voltei para casa.

HAMILTON: A-após a paz eu voltei para casa.

BURR: Terminei os estudos e fui advogado.

HAMILTON: Fui advogado, com Burr ao lado.

BURR: Mesmo tendo começado na mesma hora, Hamilton conseguiu subir sem demora.

BURR:

Como explicar essa
ascensão tão rara?

Caaaaara, o cara
não para.

CONJUNTO:
Não para!

HAMILTON: Cavalheiros do júri, tô curioso, é a hora.
Sabiam que estamos fazendo história?
É o primeiro grande julgamento da nação.

HAMILTON:

A liberdade na
deliberação—

BURR, CONJUNTO:
Não para!

HAMILTON: Pretendo mostrar para toda a nossa gente
Aqui com meu assistente—

BURR: Colega.

Hamilton, sit down.
Our client Levi Weeks is innocent. Call your first witness.
That was all you had to say!

HAMILTON: Okay! One more thing—

BURR: Why do you assume you're the smartest in the room?
Why do you assume you're the smartest in the room?
Why do you assume you're the smartest in the room?
Soon that attitude
May be your doom!

ENSEMBLE: Awwww!

BURR: Why do you
write like you're
running out of time?
Write day and night
like you're running
out of time?
Ev'ry day you fight,
like you're running
out of time.
Keep on fighting. In
the meantime—

ENSEMBLE: Why do
you write like you're
running out of time?

Ev'ry day you fight,
like you're running
out of time.

Non-stop!

HAMILTON: Corruption's such an old song that we can sing along in
harmony
And nowhere is it stronger than in Albany.
This colony's economy's increasingly stalling and

Hamilton, sente.
Nosso cliente é inocente. Chame a testemunha.
Era pra falar só isso!

HAMILTON: Okay! Além disso—

BURR: O que faz supor que você é superior?
O que faz supor que você é superior?
O que faz supor que você é superior?
Pensar assim vai
Ser seu terror!

CONJUNTO: Awwww!

BURR: Por que
você jamais para
de escrever?
E de escrever
como sem tempo
a perder?
E combater
como sem tempo
a perder.
Vá combatendo
até vencer—

CONJUNTO: Por que
você jamais para
de escrever?

E combater
como sem tempo
A perder.

Não para!

HAMILTON: Corrupção é uma canção que todos cantam em harmonia.
Ela existe desde Adão até nossos dias.
A economia da colônia

HAMILTON: **BURR, ENSEMBLE:**

Honestly that's why He's just
public service seems to Non-stop!
be calling me

I practiced the law, I practic'ly perfected it.
I've seen injustice in the world and I've corrected it.
Now for a strong central democracy,
If not then I'll be Socrates
Throwing verbal rocks at these mediocrities.

ENSEMBLE: Awww!

BURR: Hamilton, at the Constitutional Convention

HAMILTON: I was chosen for the Constitutional Convention.

BURR: There as a New York junior delegate:

HAMILTON: Now what I'm going to say may sound indelicate . . .

COMPANY: Awwww!

BURR:

Goes and proposes
his own form of
government!
His own plan
for a new form of
government!

COMPANY:

What?

What?

BURR: Talks for six hours! The convention is listless!

HAMILTON: **BURR, CONJUNTO:**

Nunca acorda e Ele
agora o futuro da nação Não para!
me assola

Pratiquei a lei, praticamente a aperfeiçoei.
Eu vi injustiça no mundo e eu também a consertei.
Quero controles centrais poderosos,
Mas parece que eu filosofo
E forço o negócio a esses preguiçosos.

CONJUNTO: Awww!

BURR: Hamilton, na Convenção Constitucional

HAMILTON: Fui escolhido pra Convenção Constitucional.

BURR: Nova Iorque o pôs como delegado:

HAMILTON: Agora eu talvez soe um pouco indelicado...

COMPANHIA: Awwww!

BURR:

Se expõe e propõe
um novíssimo
governo!
Planejou um
novo tipo de
governo!

COMPANHIA:

Quê?

Quê?

BURR: Fala por seis horas! Acaba o interesse!

ENSEMBLE MAN: Bright young man . . .

ANOTHER ENSEMBLE MAN: Yo, who the eff is this?

BURR:

Why do you always

Say what you believe?

Why do you always

Say what you believe?

Ev'ry proclamation

guarantees

Free ammunition for

your enemies!

COMPANY:

Why do you always

Say what you believe?

Awww!

BURR, MEN: Why do

you write like it's

Going out of style?

Write day and night

like it's

Going out of style?

WOMEN:

Going out of style, hey!

Going out of style, hey!

BURR, COMPANY: Ev'ry day you fight like it's going out of style.

Do what you do.

Hamilton at Burr's doorstep.

BURR: Alexander?

HAMILTON: Aaron Burr, sir.

BURR: It's the middle of the night.

HOMEM DO CONJUNTO: Meu jovem....

OUTRO HOMEM DO CONJUNTO: Ou, que maluco é esse?

BURR:

Por que sempre

Dá sua opinião?

Por que sempre

Dá sua opinião?

Cada palavra é

munição

Que será usada

pela oposição!

COMPANHIA:

Por que sempre

Dá sua opinião?

Awww!

BURR, HOMENS: Por que

ocê jamais

Para de escrever?

E escrever

como se

Fosse um dever?

MULHERES:

Para de escrever, ei!

Fosse um dever, ei!

BURR, COMPANHIA: E de combater como se fosse um dever?

Faça o que faz.

Hamilton na porta de Burr.

BURR: Alexander?

HAMILTON: Aaron Burr, senhor.

BURR: Já é tarde da noite.

HAMILTON: Can we confer, sir?

BURR: Is this a legal matter?

HAMILTON: Yes, and it's important to me.

BURR: What do you need?

HAMILTON: Burr, you're a better lawyer than me.

BURR: Okay.

HAMILTON: I know I talk too much,
I'm abrasive.
You're incredible in court. You're succinct, persuasive.
My client needs a strong defense.
You're the solution.

BURR: Who's your client?

HAMILTON: The new U.S. Constitution?

BURR: No.

HAMILTON: Hear me out.

BURR: No way!

HAMILTON: A series of essays, anonymously published
Defending the document to the public.

BURR: No one will read it.

HAMILTON: Posso me expor, senhor?

BURR: Tem a ver com a lei?

HAMILTON: Sim, e é um assunto reputado.

BURR: Do que precisa?

HAMILTON: Burr, você é o melhor advogado.

BURR: Okay.

HAMILTON: Eu sei que eu falo demais,
Sou invasivo.
Você é incrível no tribunal. Sucinto, persuasivo.
Meu cliente precisa de uma defesa forte.
Você é a solução.

BURR: Quem é seu cliente?

HAMILTON: Nossa nova Constituição?

BURR: Não.

HAMILTON: Me escuta.

BURR: Sem chance!

HAMILTON: Uma série de ensaios anônimos
Defendendo o documento para o público.

BURR: Ninguém vai ler.

HAMILTON: I disagree.

BURR: And if it fails?

HAMILTON: Burr, that's why we need it.

BURR: The Constitution's a mess.

HAMILTON: So it needs amendments.

BURR: It's full of contradictions.

HAMILTON: So is independence.
We have to start somewhere.

BURR: No. No way.

HAMILTON: You're making a mistake.

BURR: Good night.

HAMILTON: Hey.
What are you waiting for?
What do you stall for?

BURR: What?

HAMILTON: We won the war.
What was it all for?
Do you support this Constitution?

HAMILTON: Eu discordo.

BURR: E se falhar?

HAMILTON: Burr, por isso devemos ter.

BURR: A Constituição é uma zona.

HAMILTON: Então requer assistência.

BURR: É cheia de contradições

HAMILTON: Igual a independência.
Temos que começar de algum lugar.

BURR: Não. Não mesmo.

HAMILTON: Você tá fazendo um erro.

BURR: Boa noite.

HAMILTON: Ei.
Tá aguardando o quê?
Protelando por quê?

BURR: Quê?

HAMILTON: Após vencer,
A guerra foi pra quê?
Você apoia essa Constituição?

BURR: Of course.

HAMILTON: Then defend it.

BURR: And what if you're backing the wrong horse?

HAMILTON: Burr, we studied and we fought and we killed
For the notion of a nation we now get to build.
For once in your life, take a stand with pride.
I don't understand how you stand to the side.

BURR: I'll
keep all my
plans close to
my chest.

I'll wait here and see
which way the wind
will blow
I'm taking my time,
watching the afterbirth
of a nation
Watching the tension
grow.

ENSEMBLE:

Wait for it, wait for it...
Which way the wind
will blow.
I'm taking my time,
watching the afterbirth
of a nation
Watching the tension
grow.

Angelica enters, arm in arm with Hamilton.

ANGELICA: I am sailing off to London.
I'm accompanied by someone
Who always pays
I have found a wealthy husband who will keep me in comfort for all my days.
He is not a lot of fun, but there's no one who can match you for turn of phrase.
My Alexander.

BURR: É claro.

HAMILTON: Então defenda-a.

BURR: E se você perder o páreo?

HAMILTON: Burr, nós estudamos e nós matamos
Pela noção da nação que agora nós fundamos.
Já basta, ter um parecer não gasta.
Não posso entender como você se afasta.

BURR: Eu
guardarei
todos os
meus planos.

Eu vou ver aonde os
ventos nos
levarão
Eu vou aguardar
para ver como nasce
esse país
Crescendo a
tensão.

CONJUNTO:

Aguarde, aguarde...
Ventos nos
levarão.
Eu vou aguardar
para ver como nasce
esse país
Crescendo a
tensão.

Angelica entra, de braço entrelaçado com Hamilton.

ANGELICA: Estou mudando para Londres.
Acompanhando alguém tão cheio
De dindim.
Achei um marido rico e com ele eu fico bem até o fim.
Ele não me entretém, mas não existe ninguém que seria seu afim.
Meu Alexander.

HAMILTON: Angelica.

ANGELICA: Don't forget to write.

ELIZA: 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.

And if your wife could share a fraction of your time

If I could grant you peace of mind

Would that be enough?

BURR: Alexander joins forces with James Madison and John Jay to write a series of essays defending the new United States Constitution, entitled *The Federalist Papers*. The plan was to write a total of 25 essays, the work divided evenly among the three men. In the end, they wrote 85 essays, in the span of six months. John Jay got sick after writing 5. James Madison wrote 29. Hamilton wrote the other 51.

BURR:

How do you write

Like you're

Running out of time?

Write day and night

Like you're

Running out of time?

WOMEN:

Running out of time?

Running out of time?

BURR, MEN: Ev'ry

day you fight,

Like you're

Running out of time

Running out of time?

HAMILTON: Angelica.

ANGELICA: Lembre de escrever.

ELIZA: Veja onde está.

Veja de onde veio.

Você estar vivo é tão milagroso.

Só fique vivo, já seria bom.

Então se eu compartilhasse o que é seu

Ou soubesse o que concebeu

Não seria bom?

BURR: Alexander se une a James Madison e John Jay para escrever uma série de ensaios defendendo a nova Constituição dos Estados Unidos, chamada de *Os Papéis Federalistas*. O plano era escrever um total de 25 ensaios, divididos igualmente entre os três homens. No fim, eles escreveram 85 ensaios ao longo de seis meses. John Jay adoeceu após escrever 5. James Madison escreveu 29. Hamilton escreveu os outros 51.

BURR:

Como você

Jamais

Para de escrever?

E de escrever

Como

Sem tempo a perder?

MULHERES:

Para de escrever?

Sem tempo a perder?

BURR, HOMENS: E

combater,

Como

Sem tempo a perder?

Sem tempo a perder?

Like you're
Running out of time, Running out of time?
Are you
Running out of time? Awww!

COMPANY: How do you write like tomorrow won't arrive?
How do you write like you need it to survive?
How do you write ev'ry second you're alive?
Ev'ry second you're alive ev'ry second you're alive.

WASHINGTON: They are asking me to lead.
I am doing the best I can
To get the people that I need,
I'm asking you to be my right hand man.

HAMILTON: Treasury or State?

WASHINGTON: I know it's a lot to ask,

HAMILTON: Treasury or State?

WASHINGTON: To leave behind the world you know . . .

HAMILTON: Sir, do you want me to run the Treasury or State department?

WASHINGTON: Treasury.

HAMILTON: Let's go.

ELIZA: Alexander . . .

Como
Sem tempo a perder, Sem tempo a perder?
Não há
Tempo a perder? Awww!

COMPANHIA: Como você jamais para de escrever?
E de escrever sem ver o amanhecer?
E de escrever como se fosse morrer?
Como se fosse morrer como se fosse morrer.

WASHINGTON: Me fizeram dirigir.
Busco a resolução perfeita.
Para que eu possa conseguir,
Quero que seja minha mão direita.

HAMILTON: Tesouro ou Estado?

WASHINGTON: Eu sei que é te pedir muito,

HAMILTON: Tesouro ou Estado?

WASHINGTON: Deixar pra trás todo o seu mundo...

HAMILTON: Senhor, quer que eu lidere o departamento do Tesouro ou do Estado?

WASHINGTON: Tesouro.

HAMILTON: Vão lá.

ELIZA: Alexander . . .

HAMILTON: I have to leave.				HAMILTON: Eu devo ir.			
ELIZA: Alexander—				ELIZA: Alexander—			
HAMILTON: Look around, look around at how lucky we are to be alive right now.				HAMILTON: Veja bem, veja bem, como é enorme a sorte que a gente tem.			
ELIZA: Helpless . . .				ELIZA: Perdida . . .			
HAMILTON: They are asking me to lead.				HAMILTON: Me fizeram dirigir.			
ELIZA: Look around, isn't this enough?				ELIZA: Veja bem, isso não é bom?			
ANGELICA: He will never be satisfied, He will Never be satisfied,				ANGELICA: Nada nunca o satisfaz, Nada nunca O satisfaz,			
ELIZA: What would be enough To be Satisfied, Satisfied, Satisfied . . .		WASHINGTON: History has its Eyes... On... You You		ELIZA: Que seria bom que te Satisfaz, Satisfaz, Satisfaz... Com... Panha Panha		WASHINGTON: A história te A... Com... Panha Panha	
		BURR: Why do you assume you're the smartest in the room? Why do you assume you're the smartest in the room? Why do you assume you're the smartest in the room? Why do you assume you're the smartest in the room?				BURR: O que faz supor que você é superior? O que faz supor que você é superior? O que faz supor que você é superior? O que faz supor que você é superior?	
		ENSEMBLE: Non-Stop! Non-				CONJUNTO: Não Para! Não	
WASHINGTON, MULLIGAN,		WASHINGTON, MULLIGAN,		WASHINGTON, MULLIGAN,		WASHINGTON, MULLIGAN,	
He will Never be satisfied, Satisfied,		Isn't this enough? What would be		Soon that stop!		é bom? Que seria Pensar para!	

Satisfied . . .	enough?	LAURENS, LAFAYETTE:	attitude's gonna Be your doom! Why do you fight? Like you're Running out of time? Non- Why do you fight? stop!	Satisfaz . . .	bom?	LAURENS, LAFAYETTE:	assim vai ser Seu terror! E combater Como sem Tempo a perder? E combater?	Não para!	
Why do you fight like History has its eyes on you...	Why do you fight like History has its eyes on you...	History has its eyes on you...	History has its eyes on you...	History has its eyes on you...	E combater como A história te acompanha...	E combater como A história te acompanha...	A história te acompanha...	A história te acompanha...	A história te acompanha...
HAMILTON: I am not throwin' away my Shot! I am not throwin' away my Shot! I am Alexander Hamilton		MEN: Just you wait!		FULL COMPANY: Just you wait!		HAMILTON: Eu não perderei a minha Chance! Eu não perderei a minha Chance! Eu sou Alexander Hamilton	HOMENS: Espere um pouco!	COMPANHIA COMPLETA: Só um pouco!	
I am not throwing away My shot!		Alexander Hamilton Hamilton, just you wait!					Alexander Hamilton Hamilton, só um pouco!		
						HAMILTON: Eu não perderei a Minha chance!			

2.24 Não Para

A canção que finaliza o primeiro ato é a mais longa do musical, narrando a carreira de Hamilton como advogado, sua participação na Convenção Constitucional, sua escrita dos *Federalist Papers* e sua contratação como secretário do Tesouro, bem como o destino de outros personagens. Versos e melodias de diversas canções anteriores retornam como *leitmotifs* ao longo da canção, que termina com a união de todas simultaneamente.

Tudo começa com Burr e Hamilton declarando que, após a guerra, voltaram para Nova Iorque e viraram advogados. Há semelhança entre os sons de “war”, “New York”, “law” e “next door”. Foi possível rimar as duas últimas como “advogado” e “ao lado”, mas não as primeiras. A cidade foi substituída por “casa”, já que ambos os personagens moravam na cidade desde o princípio. Dentro do contexto, “após a paz” pode ter o mesmo sentido de “após a guerra”, o que levou a rima a ser substituída por uma assonância entre “paz” e “casa”, ainda havendo uma aliteração com as duas primeiras palavras.

“Non-stop” é um adjetivo, mas qualquer termo de sentido semelhante em português como “imparável” teria muitas sílabas e não seria melódico o bastante. Sendo assim, preferi recorrer ao verbo. Há uma rima a mais quando Burr diz o título da música pela primeira vez, entre “cara” e “para”. Como ela surgiu naturalmente, apenas seguindo o sentido de cada palavra do original, e se encaixa no ritmo, julgo melhor deixá-la para compensar qualquer rima perdida em outro momento.

O protagonista se refere a Burr como seu advogado assistente, mas Burr o corrige dizendo que os dois têm igualdade. Na ausência de uma palavra tão curta quanto “council” em português, traduzi os dois termos apenas como “assistente” e “colega”, estando “advogado” implícito. A repetição de “council” e a semelhança entre “doubt” e “down” foram substituídas pela rima entre “gente”, “assistente”, “sente”, “cliente” e “inocente”, a maioria das quais aconteceu simplesmente ao se traduzir de forma literal.

No decorrer da música, Burr faz diversas perguntas a Hamilton sobre sua personalidade e suas ações. A primeira é por que ele assume ser o mais esperto da sala. Mantendo a rima e o ritmo, a pergunta foi reformulada para “O que faz supor que você é superior?”

As próximas perguntas são variações de por que Hamilton luta e escreve, dia e noite, como se seu tempo estivesse acabando. As perguntas são feitas em apenas onze acentos, que podem ser divididos em um grupo de quatro e um de sete, que rimam entre si. “Why do you write” tem

apenas quatro sílabas, sendo a última a mais acentuada, o que impossibilita o uso de “Por que escreve”, já que a última sílaba do verbo português é átona. Atendo-me à limitação, transformei a primeira pergunta no mais geral “Por que você jamais para de escrever?” com os versos seguintes servindo de complementos à pergunta através da conjunção “e”.

Hamilton diz que a corrupção é uma canção tão antiga que todos cantam em harmonia e ela não é mais forte em nenhum lugar do que em Albany. “Albany” rima com “harmony” assim como “song” concorda com “along” e “stronger”. O primeiro verso foi traduzido semelhantemente em “Corrupção é uma canção que todos cantam em harmonia”, mas o segundo foi adaptado para “Ela existe desde Adão até nossos dias”. A quantidade de rimas se mantém e a referência a Albany, que seria demasiado obscura para o público brasileiro, é eliminada, já que poucos saberiam do histórico de corrupção da cidade, que chega a ter um museu sobre corrupção política. Troquei a referência para uma mais universal, já que a Bíblia é imediatamente identificada por qualquer público ocidental, fazendo o que Johan Franzon (2005) chama de reinterpretação.

Franzon assinala como certas traduções de *My Fair Lady* trocam referências específicas por outras de amplo entendimento. No musical que ele analisa, a protagonista, por exemplo, canta uma música sobre seus sonhos para o futuro. Duas das traduções escandinavas incluem referências amorosas ausentes do original, já que se trata de um assunto que se encaixa facilmente no tema da canção.

A noção de que o sonho caseiro de uma jovem deve terminar em romance é tão convencional em Nova Iorque e Londres quanto na Escandinávia, talvez ainda mais. Portanto, eu chamaria de reinterpretação funcional, ou manipulação, e não aculturação¹⁷⁸ (FRANZON, 2005, p. 278).

Aaron Burr narra a participação de Hamilton na convenção com o objetivo de escrever a nova constituição. Quando é dito que o protagonista fez sua própria proposta para um tipo de governo, a companhia grita “What?” duas vezes. Como nesse caso, os atos de Hamilton realmente causam incredulidade nos envolvidos, a palavra foi traduzida ambas as vezes para “Quê?”

Alexander visita Burr de noite e os dois têm uma conversa sobre a constituição. Na maior parte do tempo, eles não cantam, mas rimam com frequência. Burr pergunta se o assunto é uma

¹⁷⁸ The notion that a young girl’s dream of homemaking must end in romance is as conventional in New York and London as in Scandinavia, perhaps even more so. Therefore, I would rather call it functional re-interpretation, or manipulation, than acculturation.

questão legal. Como esta última palavra tem dois significados, reformulei como “Tem a ver com a lei?”.

Hamilton responde “Yes, and it’s important to me”, que rima com as falas seguintes de Burr e do próprio Hamilton, que repete “me”. Foi necessário deixar de lado a repetição de “me” e usar unicamente uma rima. Assim, a resposta de Hamilton passou a ser “Sim, e é um assunto reputado”, o que não está no verso original, mas é um fato da época, já que a constituição foi recebida com enorme polêmica (CHERNOW, 2004).

Quando Burr se recusa a ajudar Hamilton a escrever uma série de ensaios defendendo a constituição, há três rimas rápidas entre “way”, “mistake” e “Hey”. Elas não foram mantidas com o objetivo de manter a velocidade e a naturalidade da conversa, mas a perda foi compensada em versos anteriores quando ocorre uma rima ausente do inglês entre “Constituição” e “Não”.

Hamilton faz exatamente a mesma pergunta que Laurens fez a Burr na segunda canção: “What do you stall for?”. Naquele caso, o verbo concordava com “stand” e “fall for”, o que levou à escolha “Por que se segura?”. No caso atual, por outro lado, a rima é com “all for”, há aliteração em [w], quatro repetições de “What” e três de “for”. A pergunta terminou sendo traduzida como “Protelando por quê?” em uma das quatro repetições de “quê”. Mantendo o ritmo estabelecido, “We won the war. / What was it all for?” foi traduzido como “Após vencer, / A guerra foi pra quê?” que preserva a indagação de Hamilton quanto à contradição de Burr ter lutado na guerra, mas não feito nada pelo país logo em seguida. As rimas e a repetição do pronome interrogativo foram mantidas, mas a aliteração não pôde ser recriada.

Burr se defende dizendo que é arriscado para sua carreira defender a constituição usando a expressão “the wrong horse”¹⁷⁹, que significa uma escolha malsucedida. A tradução manteve a referência conotativa a corrida de cavalos com “E se você perder o páreo?”, que também concorda com a última fala de Burr, “É claro”.

Em seus dois últimos versos direcionados a Burr, Hamilton canta “For once in your life, take a stand with pride. / I don’t understand how you stand to the side”. Além das três rimas com o fonema [aj], o que mais chama a atenção é a repetição do verbo “stand”. Além de ser a última sílaba de “understand”, ele é usado em dois sentidos opostos. O primeiro é a expressão “take a

¹⁷⁹ <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/the%20wrong%20horse>> Acesso em: 25 mai. 2020.

stand”¹⁸⁰, que significa “expressar sua opinião”. O segundo é o sentido mais comum do verbo de simplesmente “estar em pé, sem se mover”.

Com suas cinco primeiras palavras, Hamilton demonstra sua impaciência; em seguida, ele pede que Burr se posicione; e, no último verso, declara não entender por que Burr continua não se manifestando. A impaciência foi modificada para “Já basta”; o pedido se tornou a constatação de que “ter um parecer não gasta”; e o último verso permaneceu semelhante com “Não posso entender como você se afasta”.

Aaron Burr narra, em prosa, a criação dos *Federalist Papers* por Hamilton, James Madison e John Jay. Burr diz que Jay “got sick”, o que poderia significar que ele adoeceu ou, em um sentido mais informal, que ele se cansou do trabalho. Graças ao livro escrito por Ron Chernow, fica claro que se trata de uma doença, já que o biografista de Hamilton diz que “Jay escreveu os quatro números seguintes, então precisou desistir por conta de uma crise severa de reumatismo”¹⁸¹ (CHERNOW, 2002, p. 383).

Pela última vez, Burr faz uma série de perguntas sobre a quantidade impressionante de textos de Hamilton. As perguntas indagam como Hamilton escreve como se seu tempo estivesse acabando, como ele escreve como se o amanhã jamais viesse, como se fosse necessário para sobreviver e a cada segundo em que está vivo.

Como se afirmou anteriormente, a limitação de acentos causa a necessidade de uma diferença na forma de perguntar. Duas vezes, a primeira pergunta precisou ser mais genérica: “Como você jamais para de escrever?”, complementada por outras como “E de escrever sem ver o amanhecer? / E de escrever como se fosse morrer?”. O frequente “How do you write”, portanto, precisou ser usado uma quantidade menor de vezes na tradução.

Mark Herman e Ronnie Apter (1991) explicam como, na tradução de canções, a repetição precisa, por vezes, ser alterada para algo diferente de valor musical comparável. Traduzindo *La traviata*, a dupla alterou a passagem “Libiamo, libiamo ne’lieti calici, che la beleza infiora” para “To life and to love and to lighthearted laughter we joyously lift our glasses”.

Às vezes, repetição no original pode ser reproduzida indiretamente em uma tradução. Por exemplo, o famoso brinde de Alfredo em *La Traviata* de Verdi começa com a palavra repetida *libiamo*. Mas não há uma palavra ou frase inglesa de três sílabas repetível que tem o significado, o acento e o peso certos. Nossa tradução começa diretamente com palavras de brinde, repetindo apenas a primeira palavra inglesa *to* e

¹⁸⁰ <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/take%20a%20stand>> Acesso em: 25 mai. 2020.

¹⁸¹ Jay wrote the next four numbers, then had to drop out because of a severe bout of rheumatism.

aliterando no *l* inicial da segunda palavra, ou seja, repetindo o equivalente do italiano *li* e o *b* de *-bia*.¹⁸² (HERMAN; APTER, 1991, p. 114).

A música culmina em uma mistura caótica de diversas passagens repetidas do musical, com oito personagens cantando simultaneamente, além do conjunto. Essa passagem mostra como a tradução de um verso de uma música anterior precisa ter em mente momentos posteriores, já que as palavras retornam em um novo contexto e devem se comunicar com outros versos.

¹⁸² Sometimes, repetition in the original can be indirectly reproduced in a translation. For example, Alfredo's famous toast in Verdi's *La Traviata* begins with the repeated word *libiamo*. But there is no repeatable three-syllable English word or phrase which has the right meaning, accent, and burden. Our translation begins directly with toasting words, repeating only the first English word to and alliterating on the initial *l* of the second word, that is, repeating the equivalent of the Italian *li* and the *b* of *-bia*.

Conclusão

Após estudar diferentes perspectivas teóricas e confrontá-las às práticas tradutórias abordadas por estudiosos diversos e à tradução realizada, alguns teóricos como John Ciardi (2003), ainda assim, apresentam uma visão pessimista que acredita que, mesmo apoiando-se em teorias e seguindo os conselhos de profissionais talentosos da área, um tradutor pode considerar que jamais obterá um resultado bem-sucedido.

Johan Franzon tem opinião semelhante em relação às traduções de *My Fair Lady*. Apesar de defender a qualidade dos textos alvo, o teórico diz que certas liberdades modificam o texto original em excesso.

A forma em verso, parcialmente determinada pela estrutura da música, é geralmente preservada, mas o conteúdo semântico da letra fonte é manipulado muito livremente. Se as letras alvo citadas acima forem consideradas tradução, deve ser porque elas foram tornadas instrumentalmente funcionais para uma produção do musical *My Fair Lady*¹⁸³ (FRANZON, 2005, p. 292).

Mesmo defendendo que o tradutor de musicais deve atentar mais para aspectos contextuais do que para os semânticos, Franzon (2005) não foge da polêmica que pode surgir a partir dessa liberdade. Novas perguntas surgem que buscam descobrir quanto do texto fonte deve ser traduzido diretamente para que o texto alvo seja considerado tradução. “Uma estratégia básica de escolha parece ser entre tentar manter tanto quanto possível do sentido original, o que pode impedir o encaixe musical, ou manter tão pouco quanto necessário, para permitir maior coerência musical”¹⁸⁴ (FRANZON, 2005, p. 287).

Essa questão levantada por Franzon quanto à distinção entre traduzir o máximo possível ou o mínimo necessário remete novamente à discussão quanto ao que classifica um texto como tradução ou adaptação. Nabokov (1955), como foi mencionado na primeira parte da dissertação, não consideraria nada menos do que a tradução do máximo possível como tradução. Octavio Paz (1971) e Antoine Berman (1985), por outro lado, chamariam a tradução palavra por palavra de “tradução servil”.

Conforme se apresentou anteriormente, a tradução de canções e do teatro musical nem sempre é objeto das reflexões de alguns importantes teóricos dos Estudos da Tradução. Essa carência

¹⁸³ The verse form, partly determined by the structure of the music, is generally preserved, but the semantic content of the source lyric is handled very freely. If the target lyrics quoted above are to be regarded as translation at all, it must be because they have been made instrumentally functional to a production of the musical *My Fair Lady*.

¹⁸⁴ A basic strategic choice seems to be between trying to keep as much as possible of the original sense, which may impede the musical fit, or keeping as little as necessary, to allow greater musical coherence.

pode ter influenciado certas decisões aqui, orientadas por preceitos de teóricos que abordam a área em específico.

Em diversos casos, as dificuldades encontradas foram contornadas com o apoio desses teóricos, servindo como base para a resolução de problemas e evidenciando tendências domesticadoras se confrontadas a posicionamentos de Venuti ou Berman, entre outros.

Textos acadêmicos que abordam a tradução de canções e/ou teatro musical frequentemente mencionam a pouca presença desses gêneros nos Estudos da Tradução. Também é comum a defesa da necessidade de basear a prática e a análise da tradução musical em teóricos dedicados exclusivamente à área, sendo Peter Low (2005) e sua *Abordagem do Pentatlo* utilizados com maior regularidade. Nas dissertações de mestrado “Tradução de musicais: o princípio do pentatlo de Low na versão brasileira da canção *Belle*, do filme *A bela e a fera*” e “Translating Musicals”, os autores, Igor dos Santos (2020) e Willeke Coenraats (2007), discutem diversos teóricos da tradução musical, mas decidem utilizar por completo a proposta de Peter Low tanto para análise quanto para prática da tradução.

No trabalho de conclusão de curso “Hamilton: traduzindo as duas revoluções”, Luísa Pacheco Ramos (2017) utiliza a *Abordagem do Pentatlo* de Low (2005), mas admite que “o modelo não é exaustivo e há momentos em que só as sugestões e orientações de Low não são suficientes” (RAMOS, 2017, p. 53).

Conforme foi demonstrado, as dificuldades relacionadas à tradução de canções são bastante semelhantes às da tradução de poesia, conforme Herman e Apter (2016). Essa equivalência levou a presente tradução a seguir ideias defendidas por teóricos como Britto (2002), como a que preceitua que o tradutor deve recriar as características incomuns do original na nova língua. O tradutor musical busca, portanto, seguir a mesma iniciativa.

No ato de verter o sentido do texto estrangeiro à outra língua, a tradução musical deve priorizar o sentido conotativo porque, para manter a sincronicidade com a melodia original, a contagem de sílabas não pode ser modificada, o que poderia acontecer caso houvesse uma aderência estrita ao sentido denotativo de cada termo. O significado das palavras, dessa forma, deve ser mantido, mas não de forma limitante. Como indicam teóricos como Low (2005) e Franzon (2005), o sentido pode ser ampliado a ponto de incluir palavras mais específicas ou mais gerais.

Mesmo não se referindo diretamente ao musical, o termo “transposição criativa” de Roman Jakobson (1959) diz respeito às liberdades tomadas pelo tradutor com o objetivo de verter o

texto à nova língua. José Paulo Paes (1990) acredita que a “transposição criativa” é o método utilizado para recriar as características do original através de aproximações que jamais serão absolutas.

Haroldo de Campos (2011) também utiliza o termo “recriação” ao falar sobre a “transposição criativa”. Mais especificamente, Campos se refere à noção de *Umdichtung*, utilizada por Walter Benjamin (1922), por vezes traduzida como “recriação”. Segundo ambos, para que a tradução possa existir, é necessário que o tradutor recrie o texto estrangeiro utilizando a nova língua.

Para que a recriação aconteça, o tradutor deve avaliar o que é passível de recriação. Paulo Henriques Britto (2006) defende que as características marcantes do texto fonte devem ser listadas e hierarquizadas. O tradutor, como mencionado por Paes (1990), busca aproximações e não substituições absolutas; portanto o objetivo será recriar o que for possível do original, tendo consciência de que alcançar completude é uma tarefa impossível.

As formulações teóricas acima condizem com as práticas defendidas pelos teóricos da tradução musical. Franzon (2005), Low (2005), Herman e Apter (2016), por exemplo, demonstram como a recriação de uma letra de música requer a aproximação para que o novo texto carregue as características formais do original, assim como sua adesão ao ritmo preestabelecido.

Para realizar a tradução de *Hamilton*, foi necessária a utilização de técnicas como a substituição de uma metáfora por outra e o uso de palavras que não são sinônimos perfeitos. Dos métodos utilizados, um dos mais comuns foi a compensação, que substitui elementos estilísticos de uma passagem, criando novos em um momento diferente.

Como é comum na tradução de poesia, algumas estrofes tiveram a ordem de seu conteúdo alterada e, quando a constante presença de palavras monossilábicas do inglês dificultava a retenção do sentido completo, foi necessária a remoção de interjeições ou repetições, assim como a omissão de pequenas partes do conteúdo.

Tais escolhas foram tomadas porque uma adesão estrita unicamente ao conteúdo do texto fonte muitas vezes acarretaria perdas no estilo, que carrega não apenas vínculo à melodia musical, mas uma complexidade gerada pelas rimas, aliterações, assonâncias e jogos de palavras. Para preservar essas qualidades do texto fonte, as recomendações de teóricos da tradução musical foram utilizadas como referência, assim como características das traduções poéticas de textos não musicais como *A divina comédia*, por John Ciardi, e *As flores do mal*, por Ivan Junqueira.

A tradução original de *Hamilton* perceptivelmente busca seguir a elusiva, mas frequente ideia de “recriação”, bastante influente nos escritos de tradutores de canções e musicais e que costuma obter resultados que podem ser relacionados a práticas domesticadoras. Trata-se de uma escolha consciente, já que o posicionamento do autor da peça parece motivar tal abordagem.

No livro *Hamilton: the revolution*, Lin-Manuel Miranda e Jeremy McCarther citam Oskar Eustis, diretor artístico do Public Theater, que descreve a meta de acessibilidade da peça comparando-a à tradição de peças teatrais em verso.

[Miranda] toma a linguagem do povo e a eleva transformando-a em verso. Isso enobrece a linguagem e o povo que a enuncia. Isso é precisamente o que Shakespeare fez em toda a sua obra, particularmente em suas peças históricas. Ele conta os mitos fundadores de seu país. Fazendo-o, torna o país uma posse de todos¹⁸⁵ (MIRANDA; MCCARTER, 2016, p. 103).

Para que o conteúdo da peça possa ser uma “posse de todos” – nas palavras de Eustis – e para que as declarações e preferências do próprio autor da peça sejam seguidas, a tradução exhibe certas escolhas irreverentes com tendência domesticadora.

Foi demonstrado que Lin-Manuel Miranda (2016) apresenta diversas de suas escolhas em seu libreto como centradas no som das palavras, mais do que em significados. Essa particularidade do autor da peça abre espaço para que seu eventual tradutor siga esse caminho, visando a retenção da forte musicalidade do texto.

Uma tradução que perde a comunicação imediata com o público – mantendo referências fortemente estadunidenses, por exemplo – poderia gerar muitas dúvidas e dificultar o acompanhamento do enredo da peça. Uma adesão estrita ao sentido de cada palavra tornaria impossível que o texto acompanhasse a música e removeria as incontáveis semelhanças sonoras nas quais Miranda dedicou a maior parte de seu trabalho. Uma tradução feita de tal maneira estaria distante do desejo do autor, que buscava contar sua história de forma abertamente influenciada pelo *hip-hop* e pela tradição de musicais da Broadway.

Diferentemente de Eco (2000), que abertamente aponta o que seus tradutores devem priorizar ao verterem seus livros, Miranda (2016) não se refere a essa possibilidade; portanto seus

¹⁸⁵ He takes the language of the people, and heightens it by making it verse. It both ennobles the language and the people saying the language. That’s precisely what Shakespeare did in all of his work, particularly in his history plays. He tells the foundational myths of his country. By doing that, he makes the country the possession of everybody.

comentários são analisados como um direcionamento para as escolhas que devem ser feitas no processo de tradução.

Da mesma maneira que o apreço de Miranda pelas rimas e aliterações motivou soluções domesticadoras em diversos momentos, sua constante utilização de onomatopeias e sons confusos falados pela companhia levou à retenção de tais ruídos. Dessa forma, outros momentos da tradução utilizam sons da língua inglesa, o que corresponde a certa estrangeirização. Assim, percebe-se que cada momento de uma tradução é único, requerendo, assim, suas próprias influências e escolhas.

Essas diferenças de abordagem dentro do próprio texto se verificam também nos Estudos da Tradução. Os diversos teóricos de uma mesma abordagem apresentam posições distintas, muitas vezes conflitantes. Cada um baseia-se em seus próprios conhecimentos, gerando uma multiplicidade que condiz com as palavras de Berman: “Não existe *a* tradução (como postula a teoria da tradução), mas uma multiplicidade rica e desconcertante, fora de qualquer tipologia, *as* traduções, o espaço *das* traduções, que cobre o espaço do que existe em todo e qualquer lugar *para-traduzir*” (BERMAN, 1985, p. 31, grifos do autor).

Todas as decisões tomadas no processo de tradução do primeiro ato de *Hamilton* levaram em conta as teorias apresentadas pelos teóricos dos Estudos da Tradução. Com o suporte dos teóricos da tradução de canções e teatro musical, o trabalho, ao mesmo tempo que instiga à pesquisa, abre certa liberdade nas escolhas, sendo essa liberdade estimulada pelos comentários do próprio autor da peça, Lin-Manuel Miranda. Experimentar, apoiando-se nos valiosos aportes e projetando sobre a tradução a irreverência de Miranda nos convida a avançar no estudo e na prática da tradução musical, tendo em mente suas numerosas perspectivas, assim como o vasto material que *Hamilton* ainda oferece.

Bibliografia

ALIGHIERI, Dante. **The divine comedy**. Tradução: John Ciardi. Nova York: New American Library, 2003.

AMOREIRA, Sofia Nicolau. **A cosmovisão carnavalesca em *Hamilton, as American musical***: “o mundo de cabeça pra baixo”. 2019, 162 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada)-Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2019.

APTER, R.; HERMAN, M. **Interview with Ronnie Apter and Mark Herman, translators and librettists**. Disponível em: <<https://www.ata-chronicle.online/cover-feature/interview-with-ronnie-apter-and-mark-herman-translators-and-librettists/>>. Acesso em: 7 abr. 2021.

_____. Opera translation. In: LARSON, Mildred L. **Translation: theory and practice, tension and interdependence**. Amsterdã & Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, p. 100-119, 2008.

_____. **Translating for singing: the theory, art and craft of translating lyrics**. Londres & Nova York: Bloomsbury, 2016.

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução: a teoria na prática**. São Paulo: Editora Ática, 2003.

BASTIN, Georges L. Adaptation. In: BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (Org.). **Routledge encyclopedia of translation studies**. 2. ed. Londres & Nova York: Routledge, p. 3-6, 2011.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BEGGS, Alex. **Read Lin-Manuel Miranda’s genius annotations for Hamilton**. nov. 2015. Disponível em: <<https://www.vanityfair.com/culture/2015/11/hamilton-lyrics-genius-lin-manuel-miranda>>. Acesso em: 7 abr. 2021.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**. Tradução: Susana Kampff Lages. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução: Marie-Hélènes C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Florianópolis: PGET-UFSC, [1985] 1999.

BRADLEY, Adam. **Book of rhymes: the poetics of hip-hop**. Nova York: Basic Civitas, 2009.

BRITTO, Paulo H. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. KRAUSE, Gustavo Bernardo. **As margens da tradução**. Rio: FAPERJ/Caetés/UERJ, p. 45-69, 2002.

_____. Correspondências estruturais em tradução poética. In: **Cadernos de literatura em tradução**. São Paulo, SP, n. 7, p. 53-69, 2006.

_____. Correspondência formal e funcional em tradução poética. In: Souza, Marcelo Paiva de, et al. **Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução**. Vitória: PPGL/MEL/Flor&Cultura, p. 55-64, 2006.

_____. Tradução e criação. In: **Cadernos de tradução**, Florianópolis, SC, v. 1, n. 4, p. 239-262, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. **Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

CATFORD, J. C. **A linguistic theory of translation: an essay in applied linguistics**. Oxford: Oxford University Press, 1978.

CHAUCER, Geoffrey. **Contos da Cantuária**. Tradução: José Francisco Botelho. São Paulo, Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

CHERNOW, Ron. **Alexander Hamilton**. New York: Penguin Group, 2004.

CHMIELEWSKI, Dawn. **Lin-Manuel Miranda's 'Hamilton' crashes Broadway's billion-dollar club**. jun. 2020. Disponível em: <<https://www.forbes.com/sites/dawnchmielewski/2020/06/08/lin-manuel-mirandas-hamilton-crashes-broadways-billion-dollar-club/?sh=1e6804305b3c>>. Acesso em: 12 abr. 2021.

COENRAATS, Willeke. **Translating musicals**. 2007. 90 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Cultura Inglesa)-Utrecht University, Utrecht, 2007.

DIGIACOMO, Frank. **'Hamilton's' Lin-Manuel Miranda on finding originality, racial politics (and why Trump should see his show)**. ago. 2015. Disponível em: <<https://www.hollywoodreporter.com/features/hamiltons-lin-manuel-miranda-finding-814657>>. Acesso em: 7 abr. 2021.

DUNTON-DOWNER, L.; RIDING, A. **Ópera**. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ECO, Umberto. **Experiences in translation**. Tradução: Alastair McEwen. Toronto: University of Toronto Press, 2008.

FRANZON, Johan. Musical comedy translation: fidelity and format in the Scandinavian My Fair Lady. In: GORLÉE, Dinda (Org.). **Song and significance: virtues and vices of vocal translation**. Amsterdam & New York: Rodopi, p. 263-297, 2005.

GALLARDO, N.; KELLY, D.; MAYORAL, R. Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation'. In: **Meta**, XXXIII (3): 356-367, 1988.

GRANDMONT, Suzanne de. Problemes de traduction dans le domaine de la poesie chantee. In : **Meta** 32/1: 97-107, 1978.

HERVEY, S.; HIGGINS, I. Thinking Translation. **A Course in Translation Method: French to English**. Londres & Nova York: Routledge, 1992.

JAKOBSON, Roman. On linguistic aspects of translation. In: VENUTI, Lawrence (Org.). **The translation studies reader**. London: Routledge, p. 113-118, 2000.

KELLY, Andrew B. Translating French song as a language learning activity. In: **Équivalences**, 22e année n° 1-2; 23e année n° 1, 1992. Traduire et interpréter Georges Brassens, p. 91-112, 1993.

LEFEVERE, André. Mother Courage's cucumber. In: VENUTI, Lawrence (Org.). **The translation studies reader**. London : Routledge, p. 233-249, 2000.

- _____. **Translation/history/culture**. Londres & Nova York: Routledge, 2003.
- LIBRESCO, Leah. **'Hamilton' would last 4 to 6 hours if it were sung at the pace of other Broadway shows**. out. 2015. Disponível em: <<https://fivethirtyeight.com/features/hamilton-is-the-very-model-of-a-modern-fast-paced-musical/>>. Acesso em: 7 abr. 2021.
- LOW, Peter. The pentathlon approach to translating songs. In: GORLÉE, Dinda (Org.). **Song and significance: virtues and vices of vocal translation**. Amsterdam & New York: Rodopi, p. 185-212, 2005.
- KORNHABER, Spencer. **Hamilton: casting after colorblindness**. Disponível em: <<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/03/hamilton-casting/476247/>>. Acesso em: 13 abr. 2021.
- MCCOOL, Jason C. **Radical reclamations and musical resonances in *Hamilton: an American Musical***. 2020, 275 f. Tese (Doutorado em Filosofia)-Escola de Artes e Ciências, Boston University, Boston, 2020.
- MIRANDA, L.; McCARTER, J. **Hamilton: the revolution**. New York: Hachette Book Group, 2016.
- MURRAY, Lorraine. **Lin-Manuel Miranda**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Lin-Manuel-Miranda>>. Acesso em: 21 jul. 2021.
- NABOKOV, Vladimir. Problems of translation: "Onegin" in English. In: VENUTI, Lawrence (Org.). **The translation studies reader**. Londres: Routledge, 2000.
- NIDA, Eugene A. 1964. **Toward a science of translating: with special reference to principles and procedures involved in Bible translating**. Leiden: E. J. Brill, 1964.
- PAES, José Paulo. **Tradução: a ponte necessária**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1990.
- PAVIS, Patrice. **Theater at the crossroads of culture**. Tradução: Loren Kruger. Nova York: Routledge, 2005.
- PAZ, Octavio. **Tradução: literatura e literalidade**. Tradução: Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.
- PROTZE, Alicia. **Hamilton redefining Broadway: a look into racial and ethnicity issues in casting on Broadway**. 2016. 42 f. Dissertação (Mestrado em Artes)-King's College, Londres, 2016.
- RAMOS, Luísa Pacheco. **Hamilton: traduzindo as duas revoluções**. 2017. 138 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras)-Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.
- RISSO, Emanuele. Rap Lyrics Translation: Theoretical and Practical Aspects. In: **New Voices in Translation Studies**, v. 15, p. 1-30, 2016.
- SANTOS, Igor Pereira Ribeiro dos. **Tradução de musicais: o princípio do pentatlo de Low na versão brasileira da canção *Belle*, do filme *A bela e a fera***. 2020. 138 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução)-Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2020.
- SHAW, George Bernard. **Pigmaleão**. Tradução: Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2015.

_____. **Pygmalion**. 1913. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/3825/3825-h/3825-h.htm>>. Acesso em: 2 abr. 2021.

STEINER, George. **After Babel**. New York: Open Road, 2013.

TEJERO, Laura Friedrich. **Hamilton musical – German mashup (by Laura Friedrich Tejero)**. mar. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aZXEZa4wn-0>>. Acesso em: 7 abr. 2021.

TRAVIS, Matthew L. **Hamilton: a musical analysis of ensemble function**. 2017. 153 f. Dissertação (Doutorado em Artes Musicais)-University of Connecticut, Storrs, 2017.

VENUTI, Lawrence. Strategies of translation. In: BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (Org.). **Routledge encyclopedia of translation studies**. Londres & Nova York: Routledge, 2001. p. 240-244

_____. **The translator's invisibility: a history of translation**. Londres & Nova York: Routledge, 2004.

VERBRUGGHE, Stéphanie. **Who lives, who dies, who tells your story?** Reinventing a national narrative and its political meaning in 'Hamilton: an American musical'. 2016. 107 f. Tese (Mestrado em Estudos Americanos)-Faculty of Arts and Philosophy, Ghent University, Ghent, 2016.

WILLIAMS, Katharine J. **Translating Brecht: versions of Mutter Courage und ihre Kinder for the British stage**. 2009. 225 f. Tese (Doutorado)-School of Modern Languages, University of St. Andrews, Fife, 2008.