

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANA BEATRIZ LABRES DOS SANTOS

WAIT FOR IT: TRADUÇÃO DE CANÇÃO E TEATRO MUSICAL EM HAMILTON

CURITIBA

2025

ANA BEATRIZ LABRES DOS SANTOS

WAIT FOR IT: TRADUÇÃO DE CANÇÃO E TEATRO MUSICAL EM HAMILTON

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

Orientador: Prof. Dr. Caetano Waldrigues Galindo

CURITIBA

2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP) UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARANÁ

SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Santos, Ana Beatriz Labres dos

Wait for it : tradução de canção e teatro musical em Hamilton. /
Ana Beatriz Labres dos Santos. – Curitiba, 2025.

1 recurso on-line : PDF.

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

Orientador: Prof. Dr. Caetano Waldrigues Galindo.

1. Hamilton. 2. Teatro musical. 3. Tradução e interpretação.
4. Rap (Música). I. Galindo, Caetano Waldrigues, 1973-.
- II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação
em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **ANA BEATRIZ LABRES DOS SANTOS**, intitulada: *You Want a Revolution, I Want a Revelation: Tradução de Canção e Teatro Musical em Hamilton*, sob orientação do Prof. Dr. CAETANO WALDRIGUES GALINDO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

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

CURITIBA, 08 de Agosto de 2025.

Assinatura Eletrônica

27/08/2025 14:24:48.0

CAETANO WALDRIGUES GALINDO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

26/08/2025 11:09:21.0

SILVANA AYUB POLCHLOPEK

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

25/08/2025 17:30:32.0

RODRIGO TADEU GONÇALVES

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Aos meus avós, Ana e João (*in memoriam*)
Ao meu tio, Marcos (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo amor e apoio incondicionais. Aos meus pais, Edson e Márcia, por sempre colocarem meus sonhos e educação em primeiro lugar. À minha avó, Dina, pelos conselhos e carinho. Ao meu irmão, João, com quem sempre posso contar e compartilhar os desafios da vida acadêmica. Sem vocês esta conquista não seria possível.

Aos meus amigos, especialmente Bernardo, Cláisse e Maria Marta, pelo apoio durante esses anos.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Caetano W. Galindo, pelos ensinamentos e contribuições. Ao Riaj, por gravar as canções traduzidas e transformar a trajetória desse trabalho com seu talento. À Raíssa, por sua participação em “Alexander Hamilton”.

Aos membros da banca examinadora, Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves e Profa. Dra. Silvana Ayub Polchlopek (minha conselheira desde a graduação), pelos apontamentos e sugestões.

À Universidade Tecnológica Federal do Paraná, instituição que me formou como profissional e que carrego com muito carinho em meu coração. À Universidade Federal do Paraná e ao Programa de Pós-Graduação em Letras.

À Capes, pela concessão de bolsa de estudos.

A todos que fazem parte dessa conquista, muito obrigada!

You want a revolution, I want a revelation.

(Lin-Manuel Miranda, 2015)

RESUMO

Ao analisarmos a área de tradução de canções, percebemos que vem, ainda que lentamente, ganhando espaço com estudos importantes e inovadores. Dentre esses, destacam-se os de alguns autores, como Peter Low (2017), Johan Franzon (2008) e Lucile Desblache (2019), além de pesquisas específicas sobre tradução de musicais, como as realizadas por Ramos (2017), Pires (2021) e Petramali e Santos (2021). Considerando esse crescimento, a presente pesquisa tem como objetivo geral propor uma tradução cantável, ou seja, musicalizada e gravada por Riaj, um *rapper* profissional, para quatro canções, duas do primeiro ato e duas do segundo, do fenômeno do teatro musical *Hamilton: An American Musical*, de Lin-Manuel Miranda. As propostas de tradução seguem, na medida do possível, dentre outros pressupostos teóricos, os cinco aspectos propostos por Low (2017): cantabilidade, sentido, naturalidade, ritmo e rima, procurando respeitar as características inerentes ao *rap*, principal gênero da peça, especialmente o uso de rimas. Além das propostas de tradução, o trabalho também tem como objetivo específico analisar cada uma das traduções, com foco nas escolhas teóricas e práticas, feitas no decorrer do processo tradutório e de gravações.

Palavras-chave: Tradução de canção. *Hamilton*. *Rap*. Teatro Musical.

ABSTRACT

When analyzing the field of song translation, we notice that it has been slowly but steadily gaining its space with important and innovative studies. Among these, the works of authors such as Peter Low (2017), Johan Franzon (2008), and Lucile Desblache (2019) stand out, as well as specific research on musical translation, such as those conducted by Ramos (2017), Pires (2021), and Petramali and Santos (2021). Considering this growth, the present study has as its general objective to propose a singable translation, recorded by Riaj, a professional rapper, for four songs, two from the first act and two from the second, from the musical theater phenomenon *Hamilton: An American Musical*, by Lin-Manuel Miranda. The translation proposals follow, as much as possible, among other theoretical assumptions, the five aspects proposed by Low (2017): singability, sense, naturalness, rhythm, and rhyme, seeking to respect the features inherent to rap, the main genre of the play, especially the use of rhyme. In addition to the translation proposals, this study also has the specific objective of analyzing each of the translations, focusing on the theoretical and practical choices made throughout the translation and recording process.

Keywords: Song translation. *Hamilton*. Rap. Musical Theater.

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – CONSEQUÊNCIAS FUNCIONAIS DA CORRESPONDÊNCIA ENTRE LETRAS E MÚSICA.....	20
QUADRO 2 – TRECHO DE “AARON BURR, SENHOR”	47
QUADRO 3 – RESUMO	53
QUADRO 4 – TRECHO DE “ALEXANDER HAMILTON”	56
QUADRO 5 – TRECHO DE “ALEXANDER HAMILTON”	57
QUADRO 6 – TRECHO DE “FURACÃO”.....	58
QUADRO 7 – TRECHO DE “AARON BURR, SENHOR”	60
QUADRO 8 – TRECHO DE “AO SEU DISPOR, SENHOR”.....	61
QUADRO 9 – TRECHO DE “ALEXANDER HAMILTON”	62
QUADRO 10 – TRECHO DE “ALEXANDER HAMILTON”	63
QUADRO 11 – TRECHO DE “FURACÃO”.....	65
QUADRO 12 – TRECHO DE “AARON BURR, SENHOR”	67
QUADRO 13 – TRECHO DE “AARON BURR, SENHOR”	69
QUADRO 14 – TRECHO DE “AO SEU DISPOR, SENHOR”.....	72
QUADRO 15 – TRECHO DE “ALEXANDER HAMILTON”	74
QUADRO 16 – TRECHO DE “ALEXANDER HAMILTON”	76
QUADRO 17 – TRECHO DE “FURACÃO”.....	78
QUADRO 18 – TRECHO DE “AARON BURR, SENHOR”	79
QUADRO 19 – TRECHO DE “AARON BURR, SENHOR”	81
QUADRO 20 – TRECHO DE “AO SEU DISPOR, SENHOR”.....	83

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	16
2.1 TRADUÇÃO DE CANÇÃO	16
2.2 O TEATRO MUSICAL	23
2.1.1 Broadway e West End	23
2.1.2 Palcos brasileiros	29
3 O MOVIMENTO <i>HIP-HOP</i>	36
3.1 O RAP E O PODER DAS PALAVRAS	38
4. AS TRADUÇÕES	46
4.1 UM BREVE HISTÓRICO	46
4.2 <i>HAMILTON: AN AMERICAN MUSICAL</i>	48
4.2.1 O <i>corpus</i> de tradução	49
5 ANÁLISE DAS TRADUÇÕES	52
5.1 O SENTIDO	54
5.2 AS RIMAS	61
5.3 O RITMO	74
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
7 REFERÊNCIAS	87
APÊNDICE A – TRADUÇÃO COMPLETA DE “ALEXANDER HAMILTON”	92
APÊNDICE B – TRADUÇÃO COMPLETA DE “HURRICANE”	96
APÊNDICE C – TRADUÇÃO COMPLETA DE “AARON BURR, SIR”	99
APÊNDICE D – TRADUÇÃO COMPLETA DE “YOUR OBEDIENT SERVANT”	102

1 INTRODUÇÃO

Diante de uma plateia composta por figuras como o então presidente dos Estados Unidos, Barack Obama¹, o autor e músico Lin-Manuel Miranda declarou que o primeiro tesoureiro norte-americano, Alexander Hamilton, era a “personificação do *hip-hop*” (Miranda; McCarter, 2016, p. 14, tradução minha)². Por isso, seu atual projeto contaria a vida de Hamilton, utilizando-se de um dos gêneros musicais mais populares da atualidade, o *rap*. O que seria apenas uma *mixtape*, tornou-se, anos depois, um fenômeno sem precedentes.

Escrito após Miranda ler a biografia *Alexander Hamilton*, de Ron Chernow ([2004] 2020), e ambientado durante a guerra de independência norte-americana e, posteriormente, nos anos iniciais dessa nova nação, *Hamilton* conta essa história – não apenas a do homem que dá título à peça, mas a de um país em formação – de maneira única, com um elenco etnicamente diverso e canções que perpassam diferentes gêneros. Para Miranda, essas escolhas, tanto de elenco quanto criativas, são essenciais para a forma com a qual ele pretendia contar tal história, pois, para o autor, “[*Hamilton*] é a história dos americanos da época, contada pelos americanos de hoje”³ (Weinert-Kendt, 2015, tradução minha). Desse modo, a diversidade e a representatividade são relevantes durante todo o espetáculo, como citado pelo compositor “[...] treze por cento da população norte-americana nasceu em outros países, um dos números mais altos de todos os tempos [...]” (Miranda; McCarter, 2016, p. 15, tradução minha)⁴. Além disso, Miranda foi influenciado pelo movimento *hip-hop* ao longo de sua vida pessoal e profissional, pois viveu boa parte de sua juventude em uma família de imigrantes latinos, próximo ao berço do *hip-hop* (South Bronx), experiência à qual credita grande parte de suas influências musicais. O compositor também justifica a escolha do *rap* afirmando “não haver dúvidas” (Graham, 2020) de que esse seria o gênero ideal para contar a história de Hamilton, já que o tesoureiro, assim como os *rappers*, conquistou seu lugar na história com o poder das palavras.

¹ Trecho disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WNFf7nMIGnE>. Acesso em: 10 jul. 2024.

² “I’m actually working on a hip-hop album—a concept album—about the life of someone who embodies hip-hop . . . Treasury Secretary Alexander Hamilton” (Miranda; McCarter, 2016, p. 14).

³ “[...] This is a story about America then, told by America now”.

⁴ “[...] 13 percent of the population is foreign-born, which is near an all-time high [...]” (Miranda; McCarter, 2016, p. 15).

Desde sua estreia oficial, em 2015⁵, no teatro Richard Rodgers, em Nova York, *Hamilton* vem conquistando um público crescente, com apresentações esgotadas em diversas cidades e países de língua inglesa. Além disso, em 2020, a plataforma de *streaming* Disney Plus lançou a gravação de uma das noites do espetáculo, tornando o alcance da peça ainda maior. É a partir dessa gravação que também surgem as primeiras traduções oficiais, especificamente legendas, para diversas línguas, incluindo o português brasileiro. Para a função à qual se propõe, de simplesmente situar o público no que está sendo dito (ou, neste caso, cantado) durante o musical, as legendas cumprem seu papel. Entretanto, por não serem traduções voltadas aos aspectos musicais da obra, como ritmo e rima, as legendas, se tomadas como versões integrais das letras, acabariam prejudicando o verdadeiro diálogo que deve ocorrer entre obra e público (Nord, 2016) e, consequentemente, seu entendimento e interpretações.

Pensando nisso, podemos notar um crescimento, ainda que lento, no número de estudos da área da tradução que propõem traduções “cantáveis” para as canções de *Hamilton*, tanto em língua portuguesa quanto em outros idiomas. Dentre os estudos brasileiros, destacam-se os trabalhos de conclusão de curso de Luísa Pacheco Ramos (2017), em que a autora, além de analisar a tradução de musicais, propõe uma tradução para cinco canções de *Hamilton* – sendo elas: *Helpless*, *That Would Be Enough*, *History Has Its Eyes on You*, *Dear Theodosia* e *Burn*; e Livia Sajovic Alegre Petramali e Ana Beatriz Labres dos Santos (2021), que propõem uma tradução cantável para duas canções da peça – *Ten Duel Commandments* e *My Shot*, respectivamente. Destaca-se, também, a dissertação de Rodrigo Campos Martins Pires (2021), na qual o autor traduz o primeiro ato da peça, analisando não apenas o processo tradutório, mas também temas recorrentes nas teorias de tradução, como compensação e domesticação. Em outras nacionalidades e línguas, temos a dissertação de Renske Dunnewold (2018), da Universidade de Utrecht, em que a autora, além de traduzir três canções do musical, explora o contexto histórico do teatro musical na Holanda e a história do *rap*. Além desta, encontra-se também o trabalho de Ella Ahlgren (2024), que analisa traduções não oficiais de *Hamilton* para o japonês, com o intuito de provar que uma montagem de *Hamilton* nessa língua é totalmente realizável.

⁵ Ver mais em: <https://www.nytimes.com/2015/08/07/theater/review-hamilton-young-rebels-changing-history-and-theater.html>. Acesso em: 15 mar. 2021.

Mesmo com esse crescente número de estudos e propostas de tradução, *Hamilton* ainda segue sem uma tradução oficial cantável para o português brasileiro. Entretanto, é essencial que uma peça dessa importância, não apenas no campo do teatro musical mas em outras áreas culturais e sociais, como escolas e universidades, tenha traduções que respeitem o diálogo entre público e espetáculo (Nord, 2016), e para isso as traduções precisam ao menos ser o mais cantável possível, uma vez que a peça é inteiramente cantada (*sung-through*), com a história e os diálogos acontecendo inteiramente nas canções, diferentemente de peças no modelo “clássico” de musicais da Broadway, como *My Fair Lady* ou *The Sound of Music*, por exemplo, em que existem falas não cantadas. As traduções de *Hamilton* devem também se preocupar com a relevância dos gêneros musicais presentes na obra, respeitando especialmente as características do *rap* – como citado anteriormente, gênero escolhido “a dedo” por Lin-Manuel Miranda, e que, por suas peculiaridades, como a ênfase na rima e no ritmo, entrega ao público uma maneira sem precedentes de contar a já amplamente divulgada história da independência norte-americana. Além disso, é importante destacarmos que, em setembro de 2022, a primeira montagem oficial da peça em língua não inglesa, o alemão, estreou no teatro Hamburg’s Stage Operettenhaus (Culwell-Block, 2022), demonstrando que o mercado de musicais está aberto a traduções e montagens de *Hamilton* em outras línguas.

Considerando, então, a falta de traduções oficiais cantáveis de *Hamilton*, propomos nesta pesquisa uma tradução “cantável” (e, consequentemente, performável em palco) para quatro canções da obra. Tendo como pergunta norteadora “uma tradução cantável garantirá a compreensão da narrativa e a manutenção dos elementos que tornam *Hamilton* uma obra única?”, as traduções serão, na medida do possível, adequadas aos aspectos do Pentatlo de Peter Low (2017), com destaque para cantabilidade, rima e sentido. Além disso, serão utilizados conceitos como a “unidade músico-verbal”⁶ de Johan Franzon (2008, p. 5, tradução minha), para quem a cantabilidade ultrapassa a ideia de algo simplesmente “fácil de cantar”.

Para compor o *corpus* de pesquisa, escolhemos duas canções do primeiro ato e duas do segundo, com o intuito de exemplificar o desenvolvimento dos dois principais personagens da peça: Alexander Hamilton e Aaron Burr. Jovem órfão de origens humildes, Alexander Hamilton, como dito anteriormente, foi o primeiro

⁶ “[...] musico-verbal unity [...]” (Franzon, 2008, p. 5).

tesoureiro dos Estados Unidos e um dos fundadores do país. Imigrante, Hamilton chega em Nova York com sonhos, ideais e um propósito inigualáveis, que rapidamente entram em conflito com o seu futuro algoz, Aaron Burr. Estudioso prestigiado, Burr foi o terceiro vice-presidente dos Estados Unidos e, juntamente a Hamilton, um dos fundadores daquela nação. Apesar de ambicioso, Burr acaba se encontrando sempre à sombra de Hamilton, mesmo quando os dois estão lutando lado a lado.

Logo, as canções escolhidas – *Alexander Hamilton* e *Hurricane*; e *Aaron Burr, Sir* e *Your Obedient Servant* – podem ser analisadas e traduzidas como duplas, isto é, com uma canção representando o desenvolvimento de Hamilton e a outra, o desenvolvimento de Burr e a influência que ambos tiveram um na vida do outro. Sendo assim, os primeiros passos deste trabalho foi a delimitação da área de estudo e da temática, bem como a escolha do *corpus* de estudo, juntamente com as abordagens teóricas. O passo seguinte foi a contextualização histórica do teatro musical, desde sua origem até o teatro que conhecemos hoje, inclusive nos palcos brasileiros. Em seguida fizemos um apanhado histórico e teórico sobre o *rap*, pois sua influência cultural, não apenas em *Hamilton*, é essencial para a compreensão e tradução da peça escolhida. Em seguida, descrevemos o processo tradutório, com a separação dos versos das canções em quadros, para que a análise, a comparação e, ainda mais importante, a tradução pudessem ser melhor compreendidas. Os quadros foram, então, divididos em quatro colunas, contendo: a letra original, a primeira tradução cantável, a segunda tradução cantável e a proposta considerada final, respectivamente. Na sequência, fizemos a gravação das canções traduzidas e a análise das letras traduzidas, para que todas as etapas e escolhas do processo tradutório ficassem claras e evidentes para os para quaisquer leitores interessados em musicais, tradução e *Hamilton*.

2 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

2.1 TRADUÇÃO DE CANÇÃO

Estudando a tradução de canção de maneira prática, quase como um “manual”, Peter Low (2017) inicia sua obra mais conhecida, *Translating Song: Lyrics and Text*, com uma análise do papel das canções em diferentes canções, destacando aspectos importantes como a presença da música cantada em atividades sociais, as dimensões vocais e musicais presentes em todas as canções e, por fim, a importância da tradução de canções. Para o autor, “um tesouro com as melhores músicas do mundo teria canções em diversas línguas” (Low, 2017, p. 2). Ainda sobre aspectos de canções, o autor defende a ideia de que ao responder à pergunta “quem veio primeiro: as palavras ou a música?”, o tradutor deve seguir o princípio de que as palavras vieram primeiro, influenciando escolhas musicais, percussão, melodia, harmonia e, consequentemente, sendo afetadas pelo entendimento, pois se o que se diz não é entendido, as escolhas musicais serão desperdiçadas.

Ademais, o autor trabalha com algumas das características que tornam canções “difíceis de traduzir”, começando pela ideia de que se o tradutor não ouvir a música como um todo, não apenas a letra, aspectos importantes da canção, como ritmo e naturalidade, serão abandonados. Em relação às letras, Low (2017) defende que é papel do tradutor perceber o tipo de linguagem utilizado, visto que traduzir canções exige um conhecimento sobre a importância de linguagens “não padrão” – como as gírias utilizadas no *rap*, por exemplo. A “linguagem não padrão, em histórias e canções, está lá por algum motivo” (Low, 2017, p. 29). No caso de *Hamilton*, a linguagem “não padrão” se revela através de jogos de palavras e rimas, aspectos inerentes ao *rap* e características relevantes para a produção do musical.

Assim, é necessário que o tradutor comprehenda o contexto em que essa linguagem é utilizada, e que saiba analisar as consequências caso escolha retirá-la. Pensando no que o autor denomina “frase-problema” (Low, 2017, p. 29), o tradutor deve se atentar para algumas questões: “o que a frase significa?”, “por que ela está nesse lugar?”, “qual efeito ela trará aos ouvintes?” e, por fim, “o que seria perdido se a frase for removida?” (Low, 2017, p. 30). Além disso, outros aspectos devem ser observados com atenção: ambiguidade, eufemismo, ironia e humor. É dever do tradutor identificar o que torna esses aspectos importantes e como eles podem ser transportados para o texto traduzido (TT), mesmo que não seja da maneira que foram

idealizados. Além destes, a repetição e a rima também devem seguir uma lógica, podendo ser retiradas, desde que não sejam vitais para o efeito central da canção. No caso das canções de *Hamilton*, podemos afirmar que as rimas são cruciais, especialmente quando o *rap* está em destaque, uma vez que, como definido por Risso (2016, p. 2, tradução minha), um dos pioneiros a lidar especificamente com tradução de *rap*, “existem fatores que fazem as músicas de *rap* serem diferentes das músicas cantadas – a importância da rima, em particular”⁷. Essa questão é reforçada também por Adam Bradley (2009, p. 51, tradução minha), ao afirmar que “a dependência que o rap tem da rima o distingue [...] da maioria da poesia contemporânea”⁸, pois “o rap celebra a rima como ninguém faz”⁹. Logo, na proposta desta pesquisa, priorizamos a manutenção de rimas consoantes e ricas, além dos efeitos causados por elas nas canções.

Complementando essa linha de pensamento, de que o tradutor deve identificar os aspectos que considera importantes, Low (2017) faz uso do conceito de *skopos*, do funcionalista Hans Vermeer (2012, p. 191, tradução minha), definido por ele como “o propósito ou foco de uma tradução”¹⁰. Ao propor tal definição, o autor traz à luz duas situações muitas vezes esquecidas no âmbito da tradução: o direito do tradutor de ajustar o texto fonte (TF) e o público para quem a tradução é feita. O texto fonte é, como o nome diz, direcionado à cultura da qual se origina, logo, defende Vermeer (2012), é papel do tradutor realizar o processo de “comunicação intercultural” entre o texto fonte (e sua cultura) e o texto traduzido (e sua cultura, muito provavelmente diferente da outra). Para o autor, mesmo quando ambos os textos têm a mesma função ou foco, a tradução será, prioritariamente, voltada à cultura-alvo. O pensamento funcionalista se torna, então, um contrapeso aos conceitos iniciais de tradução, que se concentravam apenas no TF e no que é importante para o autor. Assim, afirma Low (2017, p. 70), o tradutor de canção precisa, ao mesmo tempo em que procura manter os aspectos mais “valiosos” do TF, olhar para o TT apenas “como um texto na LA (língua-alvo)”, que deve ser livre de ambiguidades desnecessárias e características estranhas ao público-alvo, tornando o TT uma “canção que pode ser

⁷ “[...] there are factors which make rapped songs different from sung songs – the importance of rhyme in rap in particular” (Risso, 2016, p. 2).

⁸ “Rap’s reliance on rhyme distinguishes it from almost every other form of contemporary music and from most contemporary literary poetry” (Bradley, 2009, p. 51).

⁹ “Rap celebrates rhyme like nothing else” (Bradley, 2009, p. 51).

¹⁰ “The word *skopos*, then, is a technical term for the aim or purpose of a translation” (Vermeer, 2012, p. 191).

entendida quando cantada" (Low, 2017, p. 70), ou seja, uma tradução que não precisa de apoio externo ou paratextos para ser inteiramente compreendida.

Ainda, antes de introduzir seu Pentatlo, Low (2017, p. 71) lida com a dúvida que permeia parte dos tradutores: "domesticar ou não domesticar?". Evocando as ideias de Venuti de que (1995) "durante a tradução, línguas, culturas, textos estrangeiros sempre passarão por alguma redução ou exclusão" (Low, 2017, p. 71), o tradutor deve, na medida do possível, tentar não domesticar termos culturais específicos sem uma justificativa para isso: por exemplo, encaixá-los em algum dos aspectos do modelo Poligonal, e, quando necessário, utilizar elementos universais ou neutros. Entretanto, Low (2017) tem consciência das limitações impostas à tradução de canção, afirmando que mesmo com todo o esforço do tradutor, o público nunca terá acesso integral ao original.

Em seu modelo, baseado no pentatlo olímpico (em que o atleta precisa competir em cinco modalidades diferentes), o autor defende que são necessários cinco passos diferentes para uma tradução de canção coerente. São eles: cantabilidade, sentido, naturalidade, ritmo e rima. Para Low (2017), a cantabilidade, aqui igualada ao conceito de performabilidade, é essencial para que a canção traduzida possa ser cantada de maneira que respeite – na medida do possível – características da canção original, como sílabas, vogais e palavras de destaque, que devem, preferencialmente, ser substituídas por um elemento equivalente (na língua de chegada) na mesma posição melódica. Quanto ao sentido, por outro lado, o autor defende que certas liberdades podem ser tomadas, pois devido às dificuldades que a tradução de canção proporciona, o tradutor que esteja utilizando seu Pentatlo pode fazer uso de sinônimos. Além disso, utilizando como exemplo a canção "Da Ba Dee", do grupo italiano Eiffel 65, Low (2017) afirma que o sentido não é essencial em canções que sejam formadas apenas por rimas e jogos de palavras. Em relação à naturalidade, afirma que esse é um dos passos mais importantes para que não haja estranhamento ao se ouvir uma tradução, o que poderia causar dificuldades de entendimento do discurso. Por isso, ele defende que uma tradução deve ser o mais simples possível, evitando-se trechos muito literais e procurando sempre facilitar o entendimento do espectador. Consideradas como não essenciais, as rimas, de acordo com Low (2017), podem ou não ser incluídas na tradução, exceto quando são importantes para o sentido: neste caso, o tradutor deve mantê-las, mesmo que por meio de rimas imperfeitas. Na tradução de *Hamilton*, seguiremos a segunda

abordagem, de mantermos as rimas, mesmo que imperfeitas, pois elas de fato são parte essencial das canções selecionadas.

Assim como as rimas, para o autor, o ritmo também não é essencial, mas sim algo a ser alcançado, pois em situações em que a contagem e alteração de sílabas causem mudança na melodia, ou seja, em que a tradução também modifique partes melódicas da canção, o ritmo da canção pode ser alterado. Entretanto, essas modificações no ritmo e na melodia não são possíveis em *Hamilton*, pois é essencial para a cantabilidade das canções que as sílabas e palavras se encaixem na batida já existente, que é característica e relevante para a obra.

Analizando especificamente o conceito de cantabilidade, temos Franzon (2008, p. 374, tradução minha), que o define não como “um ideal absoluto”, mas sim como um “ponto de vista funcional”, composto por diversas camadas¹¹. Para ele, a cantabilidade vai além de um “encaixe fonético”¹² – como o autor denomina a definição de Low (2017) –, podendo ser utilizada para avaliar/analizar tanto as letras originais quanto as traduzidas. Segundo Franzon (2008, p. 375, tradução minha), a cantabilidade caracteriza muito mais do que algo fácil de cantar, assemelhando-se ao que a teoria do *skopos* define como uma boa tradução: “adequada em todos os sentidos relevantes ao seu propósito”¹³. Pensando assim, o autor defende a ideia de que a “fidelidade segue a função”, isto é, o propósito do texto-alvo – neste caso, a canção a ser traduzida – é o que deve determinar as escolhas do tradutor.

A tradução de canção seria, então, funcionalista, não apenas em relação à música e a como música e letra precisam de um encaixe entre si, mas também no que Franzon (2008, p. 390, tradução minha) denomina como “a performance cantada”¹⁴, ou seja, a sua utilização pelo público ouvinte. Tais conceitos levam o autor a estipular três funções denominadas “unidade músico-verbal”¹⁵, presentes na criação de letras

¹¹ “This article aims to shed some light on this concept of singability, which I see not as an absolute ideal but, from a functional point of view, as consisting of various layers, which sometimes may be modified, or optional” (Franzon, 2008, p. 374).

¹² “[...] to words being easy to sing to particular note values (as in Low 2005:192-94). Yet the term can also be used in a broader sense. It can be used to assess original lyrics as well as translations” (Franzon, 2008, p. 375).

¹³ “Here singability means not just ‘easy to sing’ but something akin to the way *skopos* theory describes a good translation: suitable in every relevant way for the particular purpose” (Franzon, 2008, p. 375).

¹⁴ “When the main purpose of the translational action is to deliver a singable translation, there are certain aspects of the musico-textual fit which seem to require particular attention and which lead to further choices” (Franzon, 2008, p. 390).

¹⁵ “[...] a song lyric displays a prosodic, poetic, and perhaps even a semantic-reflexive match to the music” (Franzon, 2008, p. 390).

cantáveis: prosódica, poética e semântica – reflexiva. A seguir, o Quadro 1, criado por Franzon (2008), exemplifica, de maneira prática, como essas funções podem ser utilizadas durante o processo tradutório.

QUADRO 1 – CONSEQUÊNCIAS FUNCIONAIS DA CORRESPONDÊNCIA ENTRE LETRAS E MÚSICA

Uma letra cantável alcança	ao observar as seguintes características da música	que podem aparecer no texto como
1. uma correspondência prosódica	<i>melodia</i> : música como é notada, produzindo letras que são compreensíveis e soam naturais quando cantadas	contagem de sílabas; ritmo; entonação; acentuação; sons fáceis de cantar
2. uma correspondência poética	<i>estrutura</i> : música como performada, produzindo letras que atraem a atenção do público e alcançam efeito poético	rima; segmentação de frases/linhas/estrofes; paralelismo e contraste; localização de palavras-chave
3. uma correspondência semântica – reflexiva	<i>expressão</i> : música vista como significativa, produzindo letras que refletem ou explicam o que a música “diz”	a história contada, o humor, personagens; descrição (pintura de palavras); metáfora

FONTE: Franzon (2008, p. 390, tradução minha).

O autor define uma canção como “uma obra musical”, feita especificamente para uma performance cantada (Franzon, 2008, p. 391). Para Franzon¹⁶ (2008, p. 391, tradução minha), essa definição permite que o tradutor faça determinadas escolhas, sendo elas: não traduzir a canção; traduzir a letra sem levar a melodia em consideração; escrever letras novas, sem ligação com as originais, mas que se encaixam na melodia; traduzir as letras e adaptar a melodia a elas, muitas vezes compondo uma nova; adaptar a tradução à melodia original. É claro que essas definições são separadas apenas na teoria, pois na prática o tradutor fará uso, na maioria das vezes, de uma ou mais delas. Para Franzon (2008), existe uma correspondência prosódica e poética que pode ser analisada com um certo grau de precisão. Assim, tradutores de canção para diferentes objetivos e mídias preservarão diferentes aspectos das canções originais.

¹⁶ “This definition leaves the translator with a number of choices, including an even more basic and initial one: 1. Leaving the song untranslated; 2. Translating the lyrics but not taking the music into account; 3. Writing new lyrics to the original music with no overt relation to the original lyrics; 4. Translating the lyrics and adapting the music accordingly – sometimes to the extent that a brand new composition is deemed necessary; 5. Adapting the translation to the original music” (Franzon, 2008, p. 391).

Desblache (2019), por outro lado, traz luz à relação entre música e tradução. Para a autora, musicologia e tradução interagem constantemente, seja de maneira literal, já que “textos musicais que envolvem expressões linguísticas necessitam de tradução, seja de maneira figurativa, quando aspectos da música são transferidos ou transformados dentro de expressões idiomáticas musicais ou diferentes linguagens”¹⁷ (Desblache, 2019, p. 57, tradução minha). Ela também defende que a musicologia e a tradução, como áreas de estudo, deveriam ser intrinsecamente interligadas. Entretanto, afirma que isso ainda não ocorre, pois ambas as áreas tendem a dedicar suas “explorações teóricas” aos seus próprios campos de estudo (Desblache, 2019). Dessa maneira, a musicologia se relaciona com a linguagem musical e tudo o que a envolve, enquanto a tradução, mesmo que naturalmente “conectada a outras disciplinas”, tem grande parte das suas teorias ligadas à ideia de transferência, seja pelos conceitos de omissão/explicitação, seja pelos conceitos de estrangeirização/domesticação. Para a autora, essas divisões, mesmo que aparentemente discretas, contribuem para o isolamento das disciplinas.

Pensando especificamente na área de tradução intersemiótica, Desblache (2019) defende que os estudos recentes devem “ultrapassar” os conceitos introduzidos por Roman Jakobson (2013, p. 64), que defende três maneiras de interpretarmos um signo verbal: traduzindo-o em “outros signos da mesma língua, em outra língua, ou, em outro sistema de signos verbais”. A primeira maneira, que Jakobson (2013, p. 64) denomina “tradução intralingual ou reformulação”, seria a interpretação dos signos verbais, utilizando outros signos; a segunda maneira, “tradução interlingual ou tradução propriamente dita”, que é a interpretação dos signos verbais utilizando uma outra língua; por fim, temos a “tradução intersemiótica ou transmutação”, ou a interpretação dos signos verbais utilizando sistemas de signos não verbais. Para Desblache (2019, p. 60, tradução minha), o conceito de tradução precisaria, então, ser ampliado e incluir não apenas “princípios de transferência entre línguas diferentes, mas também transformações entre entidades e conteúdos que possuem similaridades”¹⁸.

¹⁷ “Music and translation interact constantly: they do in the most literal sense of the word, as musical texts involving linguistic expression require to be translated, and in figurative ways, when different aspects of music are transferred or transformed within musical idioms or across different fields and languages” (Desblache, 2019, p. 57).

¹⁸ “[...] the concept of translation needs to be enlarged to include not only principles of transfer between different languages but also transformation between entities and content that have commonalities” (Desblache, 2019, p. 60).

Apter e Herman (2016), trabalhando mais especificamente com a tradução de óperas e de teatro musical, também destacam a importância de o tradutor compreender a interação entre texto e música, preocupando-se não apenas com o significado, mas com outros elementos, ao tentar reproduzir “[...] elementos formais do texto original, como rima e métrica, e transmitir subtextos e conotações”¹⁹ (Apter; Herman, 2016, p. 1, tradução minha), diferenciando a tradução de canção de outras traduções literárias. Utilizando os conceitos de Raffel (1988), de que as traduções “devem ser imperfeitas”²⁰, os autores trabalham com os princípios de aproximação e compensação (Apter; Herman, 2016, p. 2). Para eles, aproximações, adições e compensações podem ser feitas de diferentes maneiras, como “adicionar coisas como aliteração e humor, em locais onde eles não ocorrem no texto original, para compensar perdas de tradução nos locais onde eles ocorrem”²¹ (Apter; Herman, 2016, p. 3, tradução minha). Assim, traduções diferentes, que podem funcionar ou não, serão sempre possíveis.

Ao se concentrarem especificamente em traduções cantáveis, Apter e Herman (2016) evocam o conceito de naturalidade de Low (2017), que para os autores pode ser comparado ao conceito de “domesticação”, já que ambos seguem o raciocínio de que a tradução deve ser fluida, soando quase como um texto escrito diretamente na língua-alvo. Nas traduções propostas neste trabalho, o conceito de domesticação não terá grande destaque, pois, apesar de buscarmos traduções que fluam com naturalidade e sejam cantáveis, procuramos não apagar elementos essenciais do texto original, sejam eles culturais ou históricos, com o objetivo de mantermos o sentido das canções, elemento importante da história sendo contada.

Retornando ao conceito de tradução de canção, Apter e Herman (2016, p. 34, tradução minha) afirmam que traduções cantáveis ainda possuem certo grau de estrangeirização, pois para eles, “uma tradução estrangeirizadora, quando bem concebida, consegue superar a relutância de parte do público ao encontrar algo estranho”²², ou seja, que não pertence ao contexto em que aquelas pessoas estão

¹⁹ “[...] literary translations of sung lyrics attempt to reproduce formal elements of the original text, such as rhyme and meter, and to convey connotations and subtext” (Apter; Herman, 2016, p. 1).

²⁰ “[...] states five reasons why all translations must be imperfect [...]” (Raffel, 1988, apud Apter; Herman, 2016, p. 2).

²¹ “[...] adding such things as alliteration and humor, at points in the translation where they do not occur in the original, to compensate for losses in the translation at points where they do” (Apter; Herman, 2016, p. 3).

²² “A well-conceived foreignizing translation can usually overcome any reluctance on the part of the audience to encounter something strange” (Apter; Herman, 2016, p. 34).

inseridas. Porém, se isso for feito de maneira descuidada, as traduções se tornariam apenas incompreensíveis. Outro desafio apontado pelos autores é alinhar o texto traduzido (TT) com a melodia já existente: as letras devem se encaixar em elementos da estrutura musical, como métrica, rima e prosódia. É nesse momento que Apter e Herman (2016) defendem que devemos diferenciar tradução e adaptação. Para eles, tradução é “não mudar coisas de grande importância no original”²³ (Apter; Herman, 2016, p. 58, tradução minha), como detalhes simples que não interferem no andamento da história a ser contada. Adaptação, por outro lado, “é uma versão com mudanças radicais”²⁴ (Apter; Herman, 2016, p. 58, tradução minha), como a morte de personagens ou outras escolhas que alterem o andamento da história. Assim, os autores defendem que é preciso manter uma “coerência cultural” ao traduzirmos canções, já que a música, especialmente em peças teatrais e óperas, traz consigo situações e lugares específicos, e é papel do tradutor decidir se esses elementos serão inteiramente preservados ou adaptados ao público-alvo, sempre de maneira a preservar a “essência” do original. No caso de *Hamilton*, apesar de termos como um dos objetivos a gravação das canções traduzidas, feitas pelo *rapper* e intérprete Riaj, decidimos por nomear os textos traduzidos como traduções e não versões ou adaptações, por serem textos que ainda não foram teatralizados, que são detalhes que fazem a diferença no cantar final.

2.2 O TEATRO MUSICAL

2.1.1 Broadway e West End

De um ponto de vista prático, os musicais são, em sua maioria, compostos dos seguintes elementos: “Música e letra – As canções; Libreto – A história em forma de roteiro e diálogos; Encenação – Os movimentos realizados no palco e Produção física – Set, figurino e aspectos técnicos”²⁵ (Kenrick, 2012, p. 15, tradução minha). Para John Kenrick (2012), tais elementos têm origem nas óperas europeias do século XVIII, em especial nas óperas cômicas parisienses. Entretanto, o autor defende que,

²³ “We define translating as not changing anything major in the original” (Apter; Herman, 2016, p. 58).

²⁴ “A version with more radical changes, say one in which Mack the Knife is not reprieved from hanging, would be, in our nomenclature, an adaptation” (Apter; Herman, 2016, p. 58).

²⁵ “[...] all musicals consist of certain key elements: Music and lyrics—The songs; Book/Libretto—The connective story expressed in script or dialogue; Choreography—The dance; Staging—All stage movement; Physical production—The sets, costumes, and technical aspects” (Kenrick, 2012, p. 15).

apesar de o termo “ópera cômica” englobar toda e qualquer produção de teatro musical da época, é possível identificarmos três diferentes gêneros dentro dessa classificação, sendo eles: a ópera cômica, a ópera balada e a pantomina. A ópera cômica utilizava “convenções operísticas e estilos compostoriais para um efeito divertido, geralmente envolvendo uma grande dose de romance”²⁶; já a ópera balada utilizava “baladas populares e árias de ópera existentes, geralmente de tal forma que o título original ou a letra de uma música adicionavam ao seu significado”²⁷; por fim, a pantomina fazia uso de canções e “diálogos, dança, comédia física, acrobacias, efeitos especiais e personagens de palhaços da *commedia dell'arte*, como o Arlequim”²⁸ (Kenrick, 2012, p. 29, tradução minha).

Para Kenrick (2012, p. 35, tradução minha), “o que conhecemos como teatro musical moderno nasceu e cresceu em Paris”²⁹, e muito disso se deve às criações de Jacques Offenbach, compositor alemão, que, em 1855, inaugurou, além de seu teatro “de miniatura”,

Bouffe Parisien, uma nova maneira de se fazer teatro: a opereta. Tida como o “contrapeso da pompa operística parisiense” (Berthold, 2020, p. 441), a opereta se diferenciava das óperas tradicionais por dar a mesma importância tanto para a música quanto para a letra das canções. Com libretos de Ludovic Halévy³⁰ e Henri Meilhac³¹, as operetas de Offenbach deram uma ênfase “eletrizante à sátira e à frivolidade, às frases de efeito e ao paradoxo” (Berthold, 2020, p. 442), e seu sucesso alcançou não apenas a sociedade parisiense, mas também a Inglaterra, a Alemanha e, em 1876, Nova York.

E por falar em Nova York, a cena teatral da cidade nasceu com montagens de companhias de Londres, sendo *The Beggar's Opera*³², de John Gay, a primeira peça com registros oficiais, realizada no modesto Nassau Street Theatre. Nos anos seguintes, um teatro mais elaborado foi construído na já conhecida Broadway, que se

²⁶ “[...] used operatic conventions and compositional styles to amusing effect, usually involving a heavy dose of romance” (Kenrick, 2012, p. 29).

²⁷ “[...] used existing popular ballads and operatic arias, usually in such a way that the original title or lyrics of a song added to their meaning” (Kenrick, 2012, p. 29).

²⁸ “[...] included songs and dialogue, dance, physical comedy, acrobatics, special effects, and such *commedia dell'arte* clown characters as Harlequin” (Kenrick, 2012, p. 29).

²⁹ “[...] But what we know as the modern musical was born and raised in Paris [...]” (Kenrick, 2012, p. 35).

³⁰ Autor e dramaturgo francês (1834–1908).

³¹ Dramaturgo e libretista de ópera francês (1831–1897).

³² Ver mais em: <https://playbill.com/production/the-beggars-opera-nassau-street-theatre-vault-0000008888>. Acesso em: 12 jul. 2024.

tornou a casa da primeira companhia de teatro dos Estados Unidos. Entretanto, devido à Guerra de Independência, as trupes profissionais foram “forçadas a um exílio prolongado, enquanto membros do exército americano perfomaram voluntariamente no teatro John Street”³³ (Kenrick, 2012, p. 51, tradução minha). Porém, nos outros treze estados do país, o Congresso Continental desencorajou as pessoas a irem ao teatro, e vários estados proibiram apresentações públicas, trazendo uma grande perda às produções teatrais. Ao fim da guerra, o então presidente, George Washington, retirou todas as proibições feitas durante o período anterior, encorajando as companhias a retomarem suas produções. Dentre elas, estava a ópera *The Archers* (1796), considerada por Kenrick (2012, p. 51, tradução minha) e outros estudiosos como o “mais antigo musical americano”³⁴, em cartaz apenas por um breve período. Todavia, em sua maioria, as peças produzidas na Broadway após a independência continuavam sendo importadas da Inglaterra, especialmente as óperas cômicas e baladas.

Entretanto, com o crescimento populacional de Nova York, especialmente em Manhattan, a Broadway se tornou um centro cultural e social ainda mais forte, em que “a importância de qualquer negócio ou local de entretenimento na cidade era medida pela sua proximidade à Broadway”. Assim, “estar em qualquer lugar que não ‘lá’”³⁵ (Kenrick, 2012, p. 51, tradução minha) significava estar em lugar nenhum, fazendo com que os preços dos ingressos fossem elevados e o público, limitado às classes mais abastadas. Essa “exclusividade” fez com que as classes trabalhadoras fossem buscar entretenimento em um local diferente: o Bowery, isto é, uma avenida “um pouco desalinhada, que ficava no lado leste da ilha”³⁶ (Kenrick, 2012, p. 52, tradução minha) e que abrigou, durante muitos anos, os chamados *minstrel shows*. Criado em 1830 pelo ator nova-iorquino Thomas D. Rice, o *minstrel show* supostamente surgiu após Rice ver “um cavalariço negro (em algumas versões, dizem que era um artista de rua)”³⁷ (Kenrick, 2012, p. 52, tradução minha) que dançava e cantava uma canção sobre ‘Jim Crow’. Inspirado pela performance, Rice criaria um espetáculo musical com

³³ “With professional troupes forced into extended exile, army volunteers staged performances at the Theatre on John Street” (2012, p. 51).

³⁴ “[...] a comic opera that some scholars point to as the earliest American-born musical” (Kenrick, 2012, p. 51).

³⁵ “The importance of any business or entertainment venue in the city was measured by its proximity to Broadway. To be anywhere other than ‘there’ meant that you were nowhere” (Kenrick, 2012, p. 51).

³⁶ “[...] a somewhat scruffier avenue that sat on the Eastern side of the island” (Kenrick, 2012, p. 52).

³⁷ “[...] black stable hand (some versions say it was a street performer) [...]” (Kenrick, 2012, p. 52).

Jim Crow³⁸ como personagem principal – uma representação racista e estereotipada da cultura afro-americana, que posteriormente daria nome a leis de segregação racial – interpretado por atores brancos que pintavam o rosto com carvão (Kenrick, 2012). O espetáculo fez tanto sucesso que, em 1843, o chamado *Virginia Minstrel Show* fez sua estreia no Bowery Amphitheater, de Nova York. Produzido e encenado por quatro “imitadores” de Rice, o *Virginia Minstrel Show* é definido por Margot Berthold (2020, p. 514) como “uma mistura sentimental de baladas, números musicais e diálogos curtos: a música era fornecida por banjos, violinos, castanholas e pandeiros”. Sucesso de público, os espetáculos de *minstrels* espalharam-se pelo país, com “sua produção e marketing inaugurando o *show business* americano, com um complemento nacional de produtores, gerentes, escritores e pessoal de teatro financeiramente dependente do *minstrel show*”³⁹ (Kenrick, 2012, p. 53, tradução minha). Logo, os *minstrel shows* criaram um padrão de espetáculo, com três diferentes partes:

A primeira parte, ou *Minstrel Line*, com o elenco sentado em um semicírculo de cadeiras que se estendia pelo palco. No centro, sentava-se um interlocutor (frequentemente o único artista que não usava *blackface*) que atuava como o mestre de cerimônias. Ele adaptava cada performance na hora, cortando qualquer piada ou rotina que parecesse não funcionar. O *Olio*, um show de variedades com membros da companhia apresentando suas especialidades — canções, danças, esquetes de comédia, malabarismo etc. Não era incomum que os artistas do *Olio* tirassem as luvas, provando que eram realmente de pele branca. A *Afterpiece* era uma peça de um ato com canções. Inicialmente, contava com histórias sentimentais e cômicas da vida nas plantações, mas com o tempo as *afterpieces* dos *minstrel shows* se tornaram paródias de tópicos populares, romances ou peças. Dois personagens eram recorrentes e quase sempre estavam envolvidos – Jim Crow, o caipira preguiçoso pronto para ser humilhado, e Zip Coon, o espertalhão urbano cuja autoconfiança muitas vezes levava à sua desgraça cômica (Kenrick, 2012).

Esse tipo de espetáculo se tornou, então, a primeira forma de entretenimento (e de teatro musical) produzida inteiramente nos Estados Unidos e sem influências diretas europeias. Ao longo dos anos, o show de variedades decorrente do *Olio* tomou

³⁸ Ver mais em: <https://jimcrowmuseum.ferris.edu/who/index.htm>. Acesso em: 12 jul. 2024.

³⁹ “The production and marketing of minstrel shows marked the beginning of American show business, with a nationwide complement of producers, managers, writers, and theatre personnel relying on minstrelsy for part or all of their income” (Kenrick, 2012, p. 53).

a frente dos espetáculos, com montagens que se adaptavam aos locais e ao público para quem eram performadas. Com diferentes denominações – *music halls*; *dime museums*; *slabs* e *dimes* –, os shows de variedades foram o grande entretenimento do país nos anos que sucederam à Guerra Civil (1862–1865). Mesmo com os anos de crise causados pela guerra, a cena teatral de Nova York ressurgiu ainda mais forte ao fim dos conflitos, com dezenas de teatros espalhados pela cidade. Dentre eles, ganharam destaque a Academy of Music e o Niblo's Garden. E em 1866, no Niblo's Garden, *The Black Cook*, de Charles M. Barras, considerado o primeiro musical a ser produzido dentro das características que conhecemos hoje, teve a sua estreia. A performance, com um corpo de balé francês e um número de canções muito maior do que o de costume para as peças da época, foi um sucesso tão grande que *The Black Cook* ficou em cartaz nas três décadas seguintes, iniciando uma nova era do *show business* norte-americano (Berthold, 2020).

Mas a verdadeira revolução no teatro musical produzido na Broadway ocorreu com *Oklahoma!*⁴⁰, de 1943. Baseado na peça *Green Grow the Lilacs* (1931), de Lynn Riggs, e produzido pelo compositor Richard Rodgers e o letrista Oscar Hammerstein II, *Oklahoma!* conta a história da jovem Laurey Williams, alvo do interesse de dois *cowboys* (vaqueiros). Com canções que de fato se integram ao roteiro e uma coreografia inovadora, o musical foi sucesso absoluto, com mais de 2 mil apresentações na cidade de Nova York. Assim, Rodgers e Hammerstein trouxeram um novo padrão para o teatro musical, em que cada um dos elementos (diálogos, canções, dança) se conecta organicamente com o todo, sem interromper o andamento da história. Além disso, o musical foi o primeiro a ter uma gravação oficial das canções que compõem a peça (ou no original, *original cast recording*), aumentando exponencialmente o alcance tanto das canções quanto da produção teatral, que futuramente seria adaptada para o cinema e alcançaria fama internacional. Nas décadas seguintes, dezenas de produções seriam feitas nesse mesmo padrão, incluindo obras de renome como *West Side Story* (1957), *The Sound of Music* (1959) e *My Fair Lady* (1956), dentre outros.

O sucesso do teatro musical não se limitou, é claro, aos palcos navaiorquinos, com Londres tendo grande destaque na produção de peças desse gênero. Na capital inglesa, os espetáculos se concentravam no hoje chamado “bairro dos

⁴⁰Ver mais em: <https://playbill.com/article/look-back-at-the-original-production-of-oklahoma-on-broadway>. Acesso em: 12 jul. 2024.

musicais", West End, que havia abrigado a primeira montagem de *The Beggar's Opera*, décadas antes de a peça ser levada para Nova York. Em um fluxo oposto ao do século anterior, as produções inglesas se limitavam a montagens de peças originalmente criadas nos teatros da Broadway, com algumas raras exceções (Kenrick, 2012). Uma dessas exceções foi *Salad Days* (1954), de Julian Slade e Dorothy Reynolds, apresentado por mais de 60 anos em Londres e exportado para a Broadway, onde alcançou um bom público. Nas décadas seguintes, o West End se tornou um centro cultural e teatral autônomo, com produções grandiosas, algumas em cartaz até hoje, como *Cats* (1982) e *The Phantom of the Opera* (1986), de Andrew Lloyd Webber, e *Les Misérables* (1985), produzido por Cameron Mackintosh. Inclusive, muito do sucesso internacional do teatro musical, tanto da Broadway quanto do West End, deve-se a Webber e Mackintosh, que na década de 1980 criaram uma estratégia de *marketing* inovadora para divulgar o musical *Cats*. Começando pela identidade visual da peça, com imagens e um logotipo facilmente identificáveis em qualquer lugar do mundo. Além disso, produtos como camisetas, bonés, canecas etc., todos com o logotipo da peça, foram comercializados no *lobby* do teatro (antes e após as apresentações), transformando o espetáculo em um objeto de desejo (Morley; Leon, 1998). Após conquistar os palcos e o público do West End, Webber e Mackintosh partiram em busca do sucesso na Broadway, novamente com ideias revolucionárias.

Os dois, é claro, não foram os primeiros a levar espetáculos britânicos para os Estados Unidos, mas foram os primeiros, por exigência da produtora Shubert Organization⁴¹, a levar integralmente a encenação de Londres, incluindo cenários, figurinos e elenco. Esse formato de montagens se popularizou ao redor do mundo, pois, de acordo com Mackintosh (2016), os produtores não queriam mais versões ou montagens diferentes da peça, eles "pediam o original" (Mackintosh, 2016). Nos anos seguintes, o teatro nova-iorquino enfrentou uma crise financeira, devido ao crescimento do mercado internacional, à crise do dólar e às outras questões que assolavam a cidade. Para Guenzburger e Machado (2023), a Shubert Organization conseguiu superar essa crise ao replicar a fórmula utilizada em *Cats*: espetáculos prontos, com um gasto menor no processo de produção e com menos chances de

⁴¹ Fundada pelos irmãos Jacob J. Shubert, Sam S. Shubert e Lee Shubert, em 1900. Atualmente é a companhia responsável pela maioria dos teatros da Broadway. Disponível em: <https://shubert.nyc/about-us/>. Acesso em: 14 jul. 2024.

fracasso. Ao comprar uma obra já pronta, a companhia economizaria dinheiro e tempo e traria o “prestígio” britânico para os palcos nova-iorquinos. A estratégia funcionou e, nos anos seguintes, tornou-se uma das formas mais lucrativas de se fazer teatro musical, inclusive no Brasil.

2.1.2 Palcos brasileiros

Mesmo fortemente influenciado pelas estratégias de Webber e Mackintosh, o teatro musical brasileiro tem origem no século anterior, no Rio de Janeiro, em 1859, com o Teatro de Revista. Inspirado nos padrões do *vaudeville*⁴² francês, com muito humor, música e coreografias, as peças retratavam, de forma satírica, os acontecimentos do ano anterior. Segundo Neyde Veneziano (1991), o Teatro de Revista traçou um caminho oposto às Óperas, consideradas um gênero “superior” pela crítica da época, que alertava o público contra as “vulgaridades” dos espetáculos. Mesmo assim,

[...] as duas décadas seguintes registraram uma onda crescente de expansão do teatro musical, até que em 1884 foi iniciada a escalada vertiginosa de sucesso das revistas de ano, com a estreia de *O Mandarim*, de Artur Azevedo e Moreira Sampaio (Gasparani; Rieche, 2010, p. 20).

Por ser um gênero “adaptável” às características do país em que é produzido, o Teatro de Revista passou por diversas mudanças ao longo dos anos. Mesmo com tanta diversidade, Veneziano (1991) defende que os textos de revista, sejam os primordiais de Arthur Azevedo sejam os carnavalescos de Freire Júnior e J. Mara, possuíam uma estrutura específica, composta por prólogo (que ambientava o público a história a ser contada) e quadros, sendo eles: números de cortina, quadros cômicos, quadros de fantasia e, por fim, a apoteose. Responsável pelo estrelato de diversos artistas, como Chiquinha Gonzaga e Ary Barroso, o Teatro de Revista deixou de existir no ano de 1961 “o ciclo de sucesso iniciado em 1884 só foi concluído em 1961, data de fechamento do Teatro Recreio, ano aceito em geral para marcar o fim do grande ciclo de vida do teatro de revista brasileiro” (Gasparani; Rieche, 2010, p. 21).

⁴² O *vaudeville* foi um gênero teatral de entretenimento popular com início na França, entre o fim do século XIX e o início do século XX.

Todavia, no ano seguinte, fortemente influenciados pelo sucesso dos musicais da Broadway, os produtores Oscar Ornstein e Victor Berbara decidiram trazer para os palcos brasileiros a peça *My Fair Lady* (*Minha Querida Lady*). Definida por Gasparani e Rieche (2010) como uma “produção-xerox”, com roteiro, cenários e figurinos idênticos aos originais, a peça protagonizada por Bibi Ferreira e Paulo Autran alcançou sucesso de público e crítica, encantados com a grandiosidade da produção. Os produtores ainda trariam mais um sucesso estrondoso ao Brasil, *Hello, Dolly* (*Alô, Dolly*), em 1966, também estrelada por Bibi Ferreira, desta vez junto a Paulo Fortes. Entretanto, “os dois feitos não foram suficientes para gerar uma linha de produção neste momento” (Gasparani; Rieche, 2010, p. 22) e, nos anos seguintes, apenas algumas peças tiveram destaque no cenário nacional. Com o fortalecimento do regime militar e da censura, “as manifestações teatrais do gênero aconteceram como intervenções eventuais, descontínuas, resultados de personalidades ímpares, desejos transgressivos ou espíritos rebeldes, ou mesmo visionários” (Gasparani; Rieche, 2010, p. 23). Destacam-se, então, três peças com a presença marcante de Bibi Ferreira: *O Homem de La Mancha* (1972), de Dale Wasserman, traduzida por Paulo Pontes e Flávio Rangel; *Gota d’Água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes; e *Piaf* (1983), de Pam Gems, traduzida por Millôr Fernandes e com direção de Flávio Rangel.

O teatro musical brasileiro retornaria aos “moldes” da Broadway apenas em meados da década de 1980, com a montagem de *A Chorus Line* (1984). Além desse sucesso, que tinha como protagonista uma então desconhecida Claudia Raia, outros espetáculos musicais foram apresentados nos palcos do país, com destaque para *Theatro Musical Brazileiro – Parte II (1914–1945)*, *As Noviças Rebeldes* e *A Estrela Dalva*, todos de 1987. Entretanto, mesmo com o crescimento das produções, especialmente as importadas da Broadway e do West End, o tamanho dos teatros (que não comportavam os cenários e orquestras) e a falta de incentivo financeiro fizeram com que o gênero passasse por uma nova crise. Apenas na década de 1990, com a aprovação de leis de incentivo fiscal, em especial a Lei Rouanet (Brasil, 1991), o teatro musical brasileiro conseguiria realmente se firmar como um gênero de destaque no país, tanto cultural quanto financeiramente. A primeira montagem a ser beneficiada pelas novas leis foi *Rent* (1999), tido como uma *La Bohème* moderna, “o espetáculo, nascido no off-Broadway em 1993, chega à cidade de São Paulo (num teatro ainda pouco preparado para musicais, o Zácaro) tratando de temas polêmicos ainda hoje: drogas, homossexualidade, aborto, poder” (Esteves, 2014, p. 93). Para o

autor, após o sucesso de *Rent* (1999), o teatro musical do Brasil se renderia completamente às montagens no padrão Broadway/West End, muito pela influência da CIE Internacional (Compañía Interamericana de Entretenimiento). Comandada por Billy Bond e Fernando Alterio, a companhia seria a única responsável pelas franquias de espetáculos em São Paulo, com

[...] casas de show com poderosos esquemas de *naming rights* (estratégia de marketing que se utiliza de grandes nomes patrocinadores para “batizar” suas casas de show) e shows internacionais com ingressos em valores astronômicos (Esteves, 2014, p. 93).

Foi assim, então, que firmou o gênero como uma nova forma de indústria no país. Nos anos 2000, a agora chamada Time For Fun traria para o país diversos outros sucessos internacionais, como: *Les Misérables* (2001), *A Bela e a Fera* (2002 e 2009), *Chicago* (2004), *O Fantasma da Ópera* (2005), *Miss Saigon* (2007), *Mamma Mia* (2010), *Família Addams* (2012), *O Rei Leão* (2013) e *Jesus Cristo Superstar* (2014).

Além da produtora Time For Fun, o sucesso do gênero se deve também a Charles Möeller, Claudio Botelho e Miguel Falabella. De acordo com Cardoso, Fernandes e Cardoso Filho (2016),

Charles Möeller (ator, diretor teatral, autor teatral, cenógrafo e figurinista) e Claudio Botelho (ator, diretor, cantor, produtor, letrista, versionista, compositor e tradutor) se conheceram trabalhando juntos na montagem do musical “Hello Gershwin” em 1991. Porém, foi a partir de 1997, com a montagem autoral do musical “As Malvadas”, que a dupla se consolidou e, desde então, não parou de assinar e colecionar espetáculos de sucesso em seus currículos, tendo sua marca (M&B) na maioria das montagens de teatro musical da Broadway no Brasil até os dias de hoje; convém observar que Claudio Botelho é o responsável pela maioria das versões em português dos musicais importados dos EUA (Cardoso; Fernandes; Cardoso Filho, 2016, p. 33).

Já Falabella, além de protagonizar diversas peças aclamadas, como a versão de 2013 do clássico *Alô, Dolly*, foi o

[...] responsável pela montagem e sucesso de vários musicais como “Os Produtores” (2008), *Hairspray* (2009), *Cabaret* (2011), “A madrinha embriagada” (2013), “O homem De La Mancha” (2013), “Chaplin – O musical” (2015) e vários outros. O título “O homem De La Mancha” ganhou como melhor musical, tanto pelo voto popular quanto pelo júri técnico, no conceituado prêmio “Bibi Ferreira” (outubro de 2015), considerado um selo de qualidade e excelência dos espetáculos de teatro musical da cidade de São Paulo (Cardoso; Fernandes; Cardoso Filho, 2016, p. 33).

Apesar dos números estrondosos das peças “xerox”, o teatro musical no Brasil também viu um crescimento exponencial no número de obras biográficas, que, para Esteves (2014), eram as únicas capazes de “antagonizar” o domínio estrangeiro dos palcos brasileiros e preservar letras e canções originalmente nacionais. Ainda que seguindo o chamado “modelo Broadway”, os espetáculos se preocupavam em trazer para o público a história de figuras importantes da cultura brasileira. Assim, chegaram aos palcos brasileiros, ou mais especificamente, aos palcos do Rio de Janeiro e de São Paulo (centros culturais que ainda hoje abrigam a maioria dos espetáculos teatrais do país), montagens milionárias como *Tim Maia – Vale Tudo, o Musical* (2012); *Rock In Rio – o Musical* (2013); e *Elis – A musical* (2014).

Esse notável crescimento no número de espetáculos milionários, tanto em montagens originais quanto em montagens adaptadas, fez com que o Brasil se tornasse, na última década, o terceiro maior produtor de musicais no mundo, atrás apenas dos Estados Unidos e da Inglaterra (Giussani, 2023). Entre 2022 e 2023, período que marcou a volta de espetáculos após a pandemia de Covid-19, dezenas de musicais foram montados no país, com destaque para *Anastasia* (2022); *Família Addams* (2022); *O Bem-Amado* (2023); *80 – A Década do Vale Tudo* (2023); *A Cor Púrpura* (2022); *Funny Girl* (2023); e *O Rei Leão* (2023). O último, inclusive, estendeu sua estadia no Teatro Renault (São Paulo) até julho de 2024, inaugurando a mais recente temporada de musicais no país e mostrando, novamente, a importância de uma tradução cantável/performável para *Hamilton*, pois o mercado brasileiro de musicais está mais do que aberto para espetáculos de sucesso como o de Lin-Manuel Miranda.

Essa “abertura”, tanto para *Hamilton* quanto para outros musicais em diferentes línguas, depende muito, é claro, da tradução. O mercado brasileiro de musicais é, em sua maioria, mantido por peças traduzidas, vindas especialmente da Broadway e do West End. Mas essa prática não é recente, começando pelas óperas italianas, em especial as de Pietro Metastasio, traduzidas majoritariamente pelo editor e tradutor Fernando Lucas Cesário Alvim, que dominaram os teatros portugueses no século XVIII (Silva-Reis; Costa, 2019) e, consequentemente, os teatros do Brasil Colônia. No final do século e “a partir das políticas de estímulo, promovidas pelo Segundo Império, à composição de ‘óperas nacionais’, à tradução de óperas europeias para o português e à construção de teatros líricos”, a ópera passaria a “gozar de enorme prestígio no Brasil” (Silva-Reis; Costa, 2019, p. 11). Além das

óperas italianas, a tradução trouxe aos palcos brasileiros a opereta de Offenbach e o *cancan*⁴³ francês. A princípio, as peças francesas eram apresentadas em sua língua de origem, fazendo com que apenas a elite social do Rio de Janeiro tivesse acesso às obras. Mas isso mudaria com a obra *Orfeu na Roça*, versão brasileira que parodiava *Orfeu no Inferno* (1858), de Offenbach (Veneziano, 1991). Essa versão, feita pelo ator Francisco Correa Vasques, conhecido como o “Rei do Riso”, estreou no Teatro Fênix, em 1868, e foi um sucesso absoluto de público, dando os primeiros passos do teatro musical brasileiro.

Como citado anteriormente, a partir da década de 1960, tornou-se comum a presença de musicais importados da Broadway e do West End nos palcos brasileiros. Esses, é claro, dependem até hoje de traduções para se tornarem sucesso de crítica e público, mas nem sempre essas traduções foram feitas por profissionais dessa área.

Em uma breve análise dos musicais brasileiros oriundos da Broadway, notamos um aumento da presença de tradutores nas montagens do país. Nos primeiros musicais trazidos ao Brasil – *My Fair Lady* (*Minha Querida Lady*), de 1962, e *Hello, Dolly* (*Alô, Dolly*), de 1966 –, a presença de tradutores profissionais ainda não existia, com as peças sendo traduzidas pelo publicitário e diretor teatral Victor Berbara (ambas) e pelo jornalista e dramaturgo Henrique Pongetti (*Alô, Dolly*). Na década de 1970, essa tendência continuou. Dos quatro musicais estrangeiros montados no Brasil, três foram traduzidos por cantores/compositores que também atuavam como dramaturgos: *O Homem de La Mancha*⁴⁴, de 1972, teve suas canções traduzidas por Chico Buarque e Ruy Guerra; *Jesus Cristo Superstar*, de 1972, teve tradução na íntegra por Vinicius de Moraes; e *The Rocky Horror Show*, de 1975, foi traduzido integralmente por Jorge Mautner e Zé Rodrix. Já *Godspell*, de 1975, foi traduzido pelo ator Altair de Lima. Na década seguinte, de acordo com levantamento feito por Adriana Cardoso (2017), das seis montagens de musicais feitas no país – *Happy End* (1980), *Aí Vem o Dilúvio* (1981), a segunda montagem de *The Rocky Horror Show* (1982), *As Noviças Rebeldes* (1987), *A Pequena Loja dos Horrores* (1989) e *Cabaret* (1989) –, apenas *Aí Vem o Dilúvio* (1981) teve seu tradutor identificado, o ator português Raul Solnado. Nos anos 1990, além do aumento no número de produções, surge também a figura de Cláudio Botelho, ator, tradutor e compositor, responsável pela tradução de

⁴³ O cancan é uma dança francesa, surgida no século XIX e popularizada em cabarés como o Moulin Rouge, famosa por chutes altos, piruetas, saias rodadas e um ritmo energético e acrobático.

⁴⁴ A tradução do texto da peça foi feita pelos dramaturgos, Paulo Pontes e Flávio Rangel.

duas produções: *Hello, Gershwin* (1991) e *Um Violinista no Telhado* (1992). Outra figura de destaque foi o dramaturgo Flávio Marinho, responsável pela tradução de *Charity, Meu Amor* (1993) e *As Noviças Rebeldes* (1997). Surpreendentemente, a produção de maior sucesso e responsável pelo crescimento de montagens na década seguinte, *Rent* (1999), não teve seu(s) tradutor(es) identificado(s).

De acordo com Cardoso (2017), entre os anos 2000 e 2010, foram montados, no Brasil, 29 musicais vindos da Broadway e do West End. Destes, 17 foram traduzidos por Cláudio Botelho. Os outros 10 foram traduzidos pelos dramaturgos e atores Miguel Falabella, Flávio Marinho e Mariana Elisabetsky; pela diretora Cristina Trevisan; e pelo cantor e compositor Toquinho. Na década de 2010, o número de musicais dobrou, com mais de 40 produções. Algumas figuras conhecidas, como Botelho, Falabella e Flávio Marinho continuaram traduzindo a maioria das montagens, sendo a primeira montagem de *Rei Leão* (2013) a principal exceção, pois teve suas canções traduzidas por Gilberto Gil. Além disso, algumas peças, com destaque para *Jesus Cristo Superstar* (2013) e *Mudança de Hábito* (2015), foram traduzidas pela dupla Bianca Citadini (cantora, atriz e tradutora) e Luciano Andrey (ator e versionista), que ganharia destaque na década seguinte.

As produções do início da década de 2020, como dito anteriormente, foram fortemente afetadas pela pandemia de Covid-19, que impediu, entre outras coisas, montagens teatrais no Brasil e no mundo. Entretanto, a partir de 2022, o teatro musical brasileiro voltou com força total, em especial as montagens de obras da Disney. Em 2022, Bianca Citadini e Luciano Andrey traduziram a peça *Anastasia*, que traz canções presentes na animação original, de 1997, e canções inéditas, produzidas exclusivamente para a montagem da Broadway, em 2016⁴⁵. Esse padrão, de canções da animação e canções inéditas, é o mesmo utilizado na segunda montagem de *Rei Leão*, peça de maior sucesso da temporada de 2023, que teve sua tradução revisada por Bianca Citadini e Luciano Andrey.

Logo, ao levarmos em consideração as informações já apresentadas, percebemos, além do óbvio crescimento no número de musicais, um aumento na quantidade de profissionais que se denominam tradutores. Entretanto, esse número ainda segue baixo, principalmente quando comparado à quantidade de montagens musicais feitas anualmente no país, que inclusive, no futuro, podem incluir *Hamilton*.

⁴⁵ Ver mais em: <https://playbill.com/article/track-by-track-breakdown-ahrens-and-flaherty-dissect-their-score-for-broadways-anastasia>. Acesso em: 30 jul. 2024.

Isso reforça, então, a necessidade de estudos e profissionais na área de tradução de canções e, consequentemente, de tradução de musicais.

3 O MOVIMENTO *HIP-HOP*

“Ao crepúsculo de verão, o Bronx começa a brilhar”⁴⁶ (Chang, 2005, local. 921, tradução minha) e seria nas ruas desse bairro nova-iorquino, mais especificamente na região do South Bronx, que nasceriam os primeiros *beats* (batidas) de *rap*. Ainda que alguns autores, como Jeff Chang (2005) e Sérgio Leal (2012), não tenham entrado em consenso sobre quem seria o grande pioneiro do movimento *hip-hop*, é inegável que DJ Kool Herc e Afrika Bambaataa são os pilares do gênero. Com suas festas no “barril de pólvora” – como Leal (2012) define o South Bronx dos anos 1970 – e a união de diversos elementos (dança, artes plásticas, música), os dois DJs deram origem a um movimento que ultrapassaria os sons produzidos por eles e que, nas décadas seguintes, alcançaria o sucesso mundial.

O jovem imigrante jamaicano Clive Campbell ou, como gostava de ser chamado, DJ Kool Herc, começou a tocar em “festas de garagem” muito pela influência de seus pais, aficionados por música. Com seu sistema de som de última geração e um estilo musical que misturava disco e influências do *reggae*, Herc deu origem ao primeiro dos “4 elementos do *hip-hop*” (Rose, 1994): o *break*. Sob o olhar atento de Herc, o público criava coreografias – e algumas vezes, rimas – para serem dançadas exclusivamente nos “*breaks*” entre um instrumento e outro. Em pouco tempo, o DJ transformaria todo o seu repertório, para que os agora diversos grupos de dançarinos, nomeados por ele como “*break boys*” (ou na sua forma mais conhecida, “*b-boys*”), pudessem ampliar ainda mais seu alcance, chegando inclusive às comunidades latinas do Bronx⁴⁷.

Enquanto Herc firmava suas raízes no South e West Bronx, DJs de outras regiões galgavam espaço, entre eles o jovem Afrika Bambaataa. Nascido e criado no Bronx por sua mãe, enfermeira e ativista do movimento negro, Bambaataa Kahim Aasim era conhecido por “não ter medo de nada” (Chang, 2005, local. 1297) e buscava pertencer a “algo”. A princípio, Bambaataa encontrou a união que tanto procurava se afiliando a gangues como P.O.W.E.R e Black Spades, nas quais, graças às suas grandes habilidades de comunicação e estratégia, rapidamente se tornaria um dos líderes. Porém, com o aumento dos conflitos entre gangues, de diversas

⁴⁶ “At summer’s twilight, the Bronx begins to shimmer” (Chang, 2005, local. 921).

⁴⁷ “Between 1975 and 1979, crews proliferated, including mixed or dominantly Puerto Rican crews” (Chang, 2005, local. 2435).

comunidades, Bambaataa decidiu que suas habilidades para a guerra poderiam facilmente ser utilizadas para a paz. Logo, influenciadas pelo “*new cool*”⁴⁸ de Herc, as festas de Bambaataa se tornariam um grande sucesso e um novo grupo, The Organization, seria formado com o objetivo de se opor às gangues que seguiam guerreando entre si.

Logo após a formação de seu novo grupo, Bambaataa decidiu se inscrever no concurso de redações da Housing Authority⁴⁹, que premiaria jovens escritores com uma viagem pelos continentes africano e europeu. Vencedor, Bambaataa retornou da viagem com o propósito de transformar seu grupo em uma organização de maior alcance, com o objetivo de diminuir a violência que assolava sua comunidade. Nasceria, assim, a Zulu Nation.

Paralelamente ao sucesso de Herc e Bambaataa, outro elemento do *hip-hop* ganhava força. Antes uma forma de protesto inerente às periferias de Nova York, o grafite começava a ganhar espaço em outros locais e comunidades,

brancos do *Upper East Side* tornavam-se aprendizes de negros do Bronx. Porto-riquenhos do Brooklyn aprendiam com os reis do grafite, da classe trabalhadora branca do Queens. Eles se encontravam nos últimos vagões dos trens fora do horário de pico ou à tarde nos *Writer's Benches* na 149th Street ou na *Atlantic Avenue*. Juntos, saiam para roubar *spray* de tinta – diziam que estavam “criando” tinta – e fazer bombardeios à meia-noite. Eles criaram um mundo alternativo – em si mesmo, uma verdadeira invenção⁵⁰ (Chang, 2005, local. 2482, tradução minha).

Com o crescimento e a popularidade do grafite, veio também o combate ferrenho a essa expressão. Autoridades políticas e policiais faziam campanhas contra os grafites, especialmente os que ocupavam os trens e estações da cidade. Mas essa perseguição só fortaleceria o movimento e suas “[...] incontáveis mortes gerariam ainda mais incontáveis e magníficos renascimentos”⁵¹ (Chang, 2005, local. 2552-2553, tradução minha).

⁴⁸ “Herc's New Cool offered Bambaataa a way forward [...]” (Chang, 2005, local. 2033).

⁴⁹ Ver mais em: <https://www.housingagency.ie/news-events/housing-agency-essay-prize-2023>. Acesso em: 15 jul. 2024.

⁵⁰ “Upper East Side whites apprenticed themselves to Bronx-based Blacks. Brooklyn Puerto Ricans learned from white working-class graf kings from Queens. They met up in the back cars of off-hour trains or in the afternoon at the Writer's Benches at 149th Street or Atlantic Avenue. Together they went on spray-paint stealing raids—they said they were “inventing” paint—and midnight bombing runs. They created an alternative world—in itself, quite an invention” (Chang, 2005, local. 2482).

⁵¹ “[...] its countless deaths generated countless, more magnificent rebirths” (Chang, 2005, local. 2552-2553).

Pouco tempo após a criação da Zulu Nation, os “4 elementos” – “a música do DJ e o canto falado do MC (que juntos fazem o gênero musical *rap*), além do *break dance* e da *street art* (o grafite)” (Teperman, 2015, p. 23) – se juntariam em um só movimento: o *hip-hop*. Nomeado por Bambaataa e definido por Herc (2005) como “o jeito que você anda, o jeito que você fala, como você é e o jeito que você se comunica”⁵², o *hip-hop* tomaria proporções muito maiores do que as imaginadas por seus criadores, chegando, inclusive, aos palcos da Broadway.

3.1 O RAP E O PODER DAS PALAVRAS

Ainda que grande parte das 46 canções de *Hamilton* utilize algum elemento do *rap*, o gênero não é, obviamente, o único utilizado para compor a peça. Miranda e o orquestrador Alex Lacamoire

[...] escreveram uma boa quantidade de músicas tradicionalmente cantadas para dar aos fundadores da nação um som distintamente americano. A trilha sonora de *Hamilton* evoca o gospel para George Washington (*History Has Its Eyes on You*), boogie-woogie para Thomas Jefferson (*What'd I Miss*), e R&B contemporâneo ao estilo de *Destiny's Child* para Angelica, Eliza e Peggy (*The Schuyler Sisters*). O número de destaque do narrador e antagonista Aaron Burr, *The Room Where It Happens*, apresenta um acompanhamento de banjo, sincopações animadas e ornamentações com blue notes que evocam o jazz inicial. Finalmente, *Aaron Burr, Sir, Wait for It* e *Non-Stop* dependem de uma base rítmica proeminente de 3+3+2, comum no *dancehall* jamaicano, assim como em seu primo porto-riquenho, o *reggaeton*. Embora as músicas cantadas pelo elenco sejam estilisticamente e temporalmente diversas, elas consistentemente se baseiam em sons do Atlântico negro para representar seus heróis revolucionários⁵³ (Kajikawa, 2018, p. 469, tradução minha).

Entretanto, o *rap* é, definitivamente, a “alma” de *Hamilton*. Para Miranda, mesmo com a grande diversidade de temas e estilos, é possível definirmos o *rap* como [...] a música da ambição, a trilha sonora da resistência, seja contra a pobreza, os

⁵² “I think that there are far more than those: the way you walk, the way you talk, the way you look, the way you communicate”.

⁵³ “[...] wrote a fair amount of traditionally sung music to give the Founders a distinctly American sound. Hamilton's score evokes gospel for George Washington (“History Has its eyes on You”), boogie-woogie for Thomas Jefferson (“What'd i miss”), and contemporary r&b à la Destiny's Child for Angelica, Eliza, and Peggy (“the Schuyler Sisters”). Narrator and antagonist Aaron Burr's show-stopping number “the room Where it Happens” features a banjo accompaniment, jaunty syncopations, and blue note embellishments that evoke early jazz. 12 Finally, “Aaron Burr, Sir,” “Wait for it,” and “Non-Stop” all rely on a prominent 3+3+2 rhythmic foundation common in Jamaican dancehall, as well as in its Puerto Rican cousin reggaeton. Although the music of the cast recording is stylistically and temporally diverse, it consistently draws upon sounds from the black Atlantic to represent its revolutionary heroes” (Kajikawa, 2018, p. 469).

policiais, o racismo, os *rappers* rivais ou todos essas opções”⁵⁴ (Miranda; McCarter, 2016, p. 21, tradução minha). Relacionando, então, o *rap* com a figura de Alexander Hamilton e, consequentemente, com a história de seu musical, Miranda traz a seguinte reflexão:

pense em *The World Is Yours* de Nas, *Picture Me Rollin* de 2Pac ou *8 Mile* de Eminem. Assim como os *rappers* que cantaram essas músicas, Alexander Hamilton viveu intensamente, escreveu rápido e se esforçou ao máximo⁵⁵ (Miranda; McCarter, 2016, p. 21, tradução minha).

Assim, para o autor, “não havia dúvidas” de que ele levaria o *hip-hop* aos teatros, mas sim a certeza de que o *rap* seria o elemento primordial da sua obra-prima.

Porém, antes de abordarmos a estreita relação entre *Hamilton* e o *rap*, é preciso voltarmos ao princípio – ou mais especificamente, ao ano de 1979. Atenta ao sucesso de DJ Kool Herc e Afrika Bambaataa, especialmente ao novo jeito de se fazer música, com batidas sobrepostas, a então cantora de *R&B* Sylvia Robinson, criou, junto do seu filho Joey e de outros três MCs, o grupo SugarHill Gang. Usando como base a canção *Good Times* do grupo Chic, o grupo lançou *Rapper’s Delight*, o primeiro *rap* a alcançar sucesso nacional, figurando, inclusive, no Top 40 da Billboard. O modelo criado por Robinson impulsionou o lançamento de diversos discos de *rap*, todos fazendo uso de batidas e músicas sobrepostas. Acompanhando o crescimento do *rap*, foram lançados filmes com o objetivo de divulgar o movimento *hip-hop*, com destaque para *Wild Style* (1983) e *Beat Street* (1984), este com DJ Kool Herc e Afrika Bambaataa no elenco, responsáveis por espalhar a palavra do *hip-hop* aos quatro cantos do mundo. Todavia, a divulgação em massa do movimento não agradou a todos, já que uma parcela dos *rappers*, em especial os que lutavam ativamente contra desigualdades sociais e raciais, estava relutante com o rumo tomado pelo *hip-hop*: “[...] ao mesmo tempo que o mercado possibilitava a disseminação de elementos que eles reconheciam como legítimos e desejáveis, havia o temor, justificado, de que se perdesse o controle sobre a produção de significados” (Teperman, 2015, p. 24).

Junto às desconfianças, veio também a vontade de mudar. Os jovens não se identificavam mais com as batidas de *disco* criadas por Herc, nem com as letras de

⁵⁴ “[...] the music of ambition, the soundtrack of defiance, whether the force that must be defeated is poverty, cops, racism, rival rappers or all of the above” (Miranda; McCarter, 2016, p. 21).

⁵⁵ “Think of Nas’s “The World is Yours”, 2Pac’s “Picture me Rollin” or Eminem’s “8 Mile”. Like the rappers who performed those songs, Alexander Hamilton lived hard, wrote fast, and hustled his ass off” (Miranda; McCarter, 2016, p. 21).

Robinson. Aliado a isso, o aumento nos casos de violência policial e mortes de jovens negros e latinos – em especial, a morte do jovem grafiteiro Michael Stewart⁵⁶ – fez com que o *rap* tomasse um novo rumo. Em 1983, um trio de *rappers* do Queens daria adeus, definitivamente, ao *rap old school*. Formado por Joseph *Run* Simmons, Jason *Jam Master Jay* Mizell e Darryl “D.M.C” McDaniels, o Run DMC se “vestia como *Busy Bee*⁵⁷ e rimava como o *Furious Five*”⁵⁸⁵⁹ (Chang, 2005, local. 4169-4170, tradução minha), e com sua bateria marcante e *rap* “ecoante”, iria se afastar de vez da *disco music* da década anterior. Com seu primeiro *single*, *It’s Like That/Sucker MCs*, vendendo mais de 200 mil cópias, o grupo seria rapidamente alçado ao topo, com os álbuns seguintes também sendo sucessos de vendas. Logo, o empresário do grupo, Russell Simmons, uniria forças com Rick Rubin, estudante da New York University (NYU), e criaria sua própria gravadora, a Def Jam. Em pouco tempo, a dupla assinaria um contrato milionário com a Columbia, “[...] a primeira vez que um artista independente de *rap* se tornou *mainstream*”⁶⁰ (Chang, 2005, local. 4178, tradução minha). Impulsionados pelo sucesso do Run DMC, Simmons e Rubin lançariam ainda um “ídolo adolescente do Queens chamado LL Cool J” e um trio de “ex-punks⁶¹ privilegiados”, que abraçaram o *hip-hop* como uma religião e se denominavam Beastie Boys.

Porém, mesmo com todo esse sucesso e com o nascimento definitivo de uma *new school*, o *rap* produzido pelos artistas da Def Jam ainda não era o suficiente para acomodar as mudanças do mundo. Além da violência policial e da desigualdade social, as periferias dos Estados Unidos lidavam com mais um grande problema: a guerra às drogas, mais especificamente contra o *crack*⁶². E foi nessa nova crise que o *rap* se tornou, oficialmente, a “voz da nova geração” e

⁵⁶ Ver mais em: <https://archives.law.virginia.edu/dengrove/writeup/police-officers-charged-death-graffiti-artist-michael-stewart>. Acesso em: 26 jul. 2024.

⁵⁷ David James Parker, conhecido pelo nome artístico Busy Bee Starski, é um DJ *old school* do Bronx, Nova York.

⁵⁸ Grandmaster Flash and the Furious Five foi um grupo americano de *hip hop* formado na área do South Bronx, Nova York, em 1978.

⁵⁹ “[...] they dressed like Busy Bee and rapped like the Furious Five” (Chang, 2005, local. 4169-4170).

⁶⁰ “[...] the first time a rap indie had gone major (Chang, 2005, local. 4178).

⁶¹ A cultura punk é um movimento cultural e social que surgiu na Inglaterra no final dos anos 1970. É caracterizado por uma estética própria, contestação e desprezo pelos valores sociais.

⁶² Ver mais em: <https://www.britannica.com/topic/crack-epidemic>. Acesso em: 24 jul. 2024.

o centro do mundo do *rap* virou-se decisivamente para uma direção nacionalista negra. A cultura *hip-hop* se realinhou e reimaginou suas raízes, apresentando-se agora como uma coisa de *rap*, uma coisa séria, uma coisa negra⁶³ (Chang, 2005, local. 4664-4665, tradução minha).

E liderando essa “nova geração” estavam os revolucionários *rappers* do *Public Enemy*.

Vindos do que Chang (2005) define como o “cinturão negro” de Long Island, os membros do Public Enemy cresceram nos famosos subúrbios estadunidenses. A princípio, esses lugares consistiam no que parecia um projeto de integração entre a classe média afro-americana e a classe média de imigrantes, em sua maioria brancos, advinda de países como a Itália e a Irlanda. Entretanto, a integração deixou de existir a partir do momento em que o número de famílias negras começou a aumentar. Logo, as vizinhanças “integradas” se tornariam vizinhanças exclusivamente negras, com o apoio, é claro, do mercado imobiliário, que viu nessa mudança a oportunidade de faturar dobrado: ao mesmo tempo em que incentivava os imigrantes brancos a comprarem imóveis em áreas mais seguras, vendia os imóveis deixados por eles para as famílias afro-americanas. Assim, “[...] embora as vitórias dos movimentos pelos direitos civis e do movimento negro tenham expandido a classe média negra, essa classe média agora estava tão segregada quanto seus equivalentes da ‘subclasse’”⁶⁴ (Chang, 2005, local. 4726-4727, tradução minha). Fazendo com que o Public Enemy tivesse motivações muito parecidas com as dos seus colegas do Bronx e do Queens.

Formado por Chuck D, Flavor Flav, DJ Lord e Professor Griff nos corredores da Adelphi University, o Public Enemy assinou seu primeiro contrato com a Def Jam graças à insistência de Bill Stephney, amigo de faculdade de Chuck D e futuro publicitário do grupo. Autodenominados os “Panteras Negras do *rap*”⁶⁵ (Chang, 2005, local. 5053-5054), o Public Enemy exigia ser ouvido “como a expressão da definição

⁶³ “The center of the rap world swung decidedly in a Black nationalist direction. Hip-hop culture realigned itself and reimagined its roots, representing itself now as a rap thing, a serious thing, a Black thing (Chang, 2005, local. 4664-4665).

⁶⁴ “[...] While the victories of the civil rights and Black power movements had expanded the Black middle-class, that middle-class was now just as segregated as its “underclass” counterparts were” (Chang, 2005, local. 4726-4727).

⁶⁵ “[...] ‘the Black Panthers of rap’ [...]” (Chang, 2005, local. 5053-5054).

de negritude de uma nova geração”⁶⁶ (Chang, 2005, local. 5053-5054, tradução minha). E realmente foi.

Nos anos seguintes, o *rap* criado por eles, extremamente politizado e objetivo, tomaria conta das paradas musicais (influenciando até mesmo o gênero no Brasil, especialmente com a criação dos Racionais MC's) e, ao chegar às ruas de Los Angeles, iria se tornar oficialmente o que conhecemos como *gangsta rap*. De acordo com Ricardo Teperman (2015), apesar deste gênero não ter começado em Compton, foi nas ruas desse bairro que o “grupo mais perigoso do mundo” foi criado. Em 1986, Eric Wright, um jovem traficante e aspirante a *rapper*, buscava nos concertos promovidos pela boate Eve's After Dark (Los Angeles) uma chance de conseguir se dedicar exclusivamente às suas atividades “legalizadas” e finalmente ganhar dinheiro com o *rap*. Com esse objetivo em mente, Eazy-E (nome artístico de Eric) fundou, ao lado de Jerry Heller, a gravadora Ruthless Records. Mas Eazy sabia que sozinho não alcançaria o sucesso que tanto almejava e, em 1987, decidiu fazer uma proposta a um grupo de jovens que tocavam nas boates de Compton – O'Shea *Ice Cube* Jackson, um jovem *rapper* membro do grupo C.I.A, Andre *Dr. Dre* Young e Antoine *DJ Yella* Carraby, dois DJs que, além de tocarem em festas, trabalhavam em uma rádio especializada em *hip-hop*. Nasceria, assim, o *N.W.A*, uma sigla para *Niggaz Wit Attitudes*.

O primeiro álbum lançado por eles foi a compilação *N.W.A and The Posse* (1987), que trazia canções produzidas anteriormente pelos membros do grupo, com destaque para Boyz-n-the-Hood, escrita por Ice Cube, produzida por Dr. Dre e performada por Eazy-E. No ano seguinte, Lorenzo Jerald Patterson (MC Ren) entraria para o grupo e, com essa nova formação, o *N.W.A* lançaria seu álbum de maior sucesso. Com base nos seguintes preceitos,

[...] se o objetivo era protestar, eles descartavam a ideologia e iam direto para o tumulto. Se o objetivo era sexo, eles dispensavam a sedução e iam direto para o ato. Esqueça o conhecimento de si mesmo ou o empoderamento da raça. Era sobre, como Eazy diria, a força do conhecimento das ruas⁶⁷ (Chang, 2005, local. 6530-6532, tradução minha).

⁶⁶ “[...] they demanded to be heard as the expression of a new generation's definition of blackness” (Chang, 2005, local. 5053-5054).

⁶⁷ “If the thing was protest, they would toss the ideology and go straight to the riot. If the thing was sex, they would chuck the seduction and go straight to the fuck. Forget knowledge of self or empowering the race. This was about, as Eazy would put it, the strength of street knowledge” (Chang, 2005, local. 6530-6532).

Straight Outta Compton (1988) é o álbum responsável por trazer o poder e o conhecimento adquiridos por eles nas ruas de Compton para o *mainstream*. Dentre as canções do álbum, as de maior destaque foram, com toda certeza, *Straight Outta Compton* e *Fuck Tha Police*. A primeira, que também deu nome ao álbum, teve seu clipe censurado pela MTV, que seguia ordens do FBI para não propagar o conteúdo “violento” da canção. O FBI agiria ainda mais duramente contra *Fuck Tha Police*, chegando a enviar uma carta (hoje exposta no *Hall da Fama do Rock and Roll*) ao grupo, proibindo-os de apresentar a canção, pois ela “incitava à violência e ao desrespeito contra as autoridades policiais” (Sabbaga, 2018). Essa censura, é claro, serviu apenas para alavancar o sucesso do N.W.A, que, com letras extremamente politizadas e batidas inovadoras, não tinha medo de expor a verdade e se firmava de vez como o principal nome do *gangsta rap*. Nos anos seguintes, os membros do grupo seguiriam em carreira solo, com destaque para Ice Cube e Dr. Dre. Este último, junto à gravadora Death Row, lançaria alguns dos *rappers* de maior sucesso das décadas de 1990 e 2000, como Snoop Dogg, Eminem, 50 Cent e Tupac.

Apesar do domínio e sucesso dos *rappers* advindos de Los Angeles, uma das grandes inspirações para as canções de *Hamilton* viria das ruas do Brooklyn, em Nova York. Com apenas 21 anos, Christopher George Latore Wallace foi o nome escolhido pela gravadora Bad Boys Records para barrar o sucesso dos *rappers* produzidos por Dr. Dre. Em seu primeiro álbum, *Ready to Die* (1994), The Notorious B.I.G., também conhecido como Biggie Smalls, trouxe ao mundo letras que falavam sobre a realidade em que ele cresceu, desde a violência e a necessidade de se envolver com a criminalidade até os momentos de celebração com seus amigos e família. Sucesso de crítica e público, *Ready to Die* colocou dois singles nas paradas musicais, *Big Poppa* e *Juicy*. Já seu segundo álbum, *Life After Death*, lançado em 1997, alcançou o primeiro lugar da *Billboard*⁶⁸ e foi indicado a três categorias no *Grammy* de 1998. Assim como Hamilton, “Christopher Wallace era um gênio lírico, um mestre contador de histórias, uma inspiração para milhões, e ninguém o enganava. Ele foi baleado e morto aos 24 anos. O assassinato ainda não foi resolvido”⁶⁹ (Miranda; McCarter, 2016, p. 95, tradução minha).

⁶⁸ Disponível em: <https://www.billboard.com/music/rb-hip-hop/notorious-b-i-g-honored-50th-birthday-25th-anniversary-of-life-after-death-1235035226/>. Acesso em: 18 jul. 2024.

⁶⁹ “Christopher Wallace (a.k.a The Notorious B.I.G etc.) was a lyrical genius, a master storyteller, an inspiration to millions and nobody’s fool. He was shot and killed at 24. The murder still hasn’t been solved” (Miranda; McCarter, 2016, p. 95).

A influência de Notorious B.I.G., definido por Miranda como o “Rei de Nova York, o maior *rapper* de todos os tempos”, é clara em diversas canções da peça, com destaque para *Ten Duel Commandments*, em que a influência “não poderia ser mais direta ou profunda”, visto que *Ten Crack Commandments*, de Biggie,

[...] deu a Lin o modelo que ele precisava. As regras do duelo se encaixam perfeitamente nos lugares ocupados pelas regras de vender *crack*. A enorme sombra do próprio *Biggie* também se mostrou útil, pois sua história ajuda a diminuir a distância entre a era revolucionária e a nossa época⁷⁰ (Miranda; McCarter, 2016, p. 95, tradução minha).

Em *My Shot*, Miranda também faz uma referência a Biggie, quando Hamilton soletra seu nome na mesma cadência em que o *rapper* soletrou seu nome na canção *Going Back to Cali*, do álbum *Life After Death*. *My Shot*, inclusive, possui influência de outros “deuses do *rap* da Costa Oeste”⁷¹ (Miranda; McCarter, 2016, p. 26, tradução minha), como a canção *Shook Ones, Part II*, da dupla Mobb Deep⁷², de quem Miranda “emprestou” o verso “*I’m only 19, but my mind is old*” (Tenho apenas 19 anos, mas minha mente é velha, tradução minha), que em Hamilton virou “*Only nineteen but my mind is older*” (Apenas dezenove anos, mas minha mente é mais velha, tradução minha). Além disso, a canção da dupla nova-iorquina também foi utilizada como sample no início de *Stay Alive*, décima quarta canção do primeiro ato. Outro “deus do *rap*” referenciado em *My Shot* é Tupac, visto que Miranda criou o verso “*I gotta holler just to be heard*” pensando em *Holler if ya hear me*, do segundo álbum do *rapper*⁷³ (Miranda; McCarter, 2016, p. 26). Em *Helpless* (canção em que Hamilton e sua futura esposa Eliza se encontram pela primeira vez), por outro lado, temos a aparição de um gênero fortemente ligado ao *rap*, o *R&B*. Para Miranda, a relação de Hamilton e Eliza é “a fundação do *hip-hop* e do *R&B*” produzido nos anos 1990, em especial pela dupla de sucesso Ashanti e JaRule. Miranda defende que essa união era uma “maneira para os *rappers hardcore* permanecerem durões e as rainhas do *R&B* permanecerem majestosas” e, assim como na relação de Hamilton e Eliza, “um arranjo que permitiu

⁷⁰ “[...] gave Lin the template he needed. The rules of duelling slip neatly into spots originally occupied by the rules of selling crack. The enormous shadow of Biggie himself proved useful too, as his story helps collapse the distance between the revolutionary era and our own time” (Miranda; McCarter, 2016, p. 95).

⁷¹ “[...] East Coast rap gods [...]” (Miranda; McCarter, 2016, p. 26).

⁷² Mobb Deep foi um grupo de hip-hop americano formado pelos *rapers* Prodigy e Havoc, em Nova York (1992–2017).

⁷³ “And 2Pac responds ‘Holla if yo hear me’” (Miranda; McCarter, 2016, p. 26).

que duas pessoas de origens muito diferentes trouxessem o melhor de si juntas, mas sem perder o que as tornava atraentes em primeiro lugar”⁷⁴ (Miranda; McCarter, 2016, p. 68, tradução minha).

Estes, é claro, são apenas alguns exemplos da intensa relação entre *Hamilton* e o movimento *hip-hop*, definida perfeitamente pelo produtor e DJ Questlove, ao se questionar: “[*Hamilton*] é a coisa mais revolucionária que aconteceu na Broadway ou a coisa mais revolucionária que aconteceu no *hip-hop*? ”⁷⁵ (Miranda; McCarter, 2016, p. 196, tradução minha).

⁷⁴ “[...] an arrangement that let two people from very different backgrounds bring their best selves together without losing what made them appealing in the first place” (Miranda; McCarter, 2016, p. 68).

⁷⁵ “Is this the most revolutionary thing to happen to Broadway or the most revolutionary thing to happen to hip-hop?” (Miranda; McCarter, 2016, p. 196).

4 AS TRADUÇÕES

4.1 UM BREVE HISTÓRICO

Antes de apresentarmos nosso *corpus* de pesquisa e análise, faço a seguir, um breve histórico do processo tradutório percorrido ao longo dos últimos meses.

Minha relação acadêmica com *Hamilton* começou ainda na graduação, em 2021, quando junto de uma colega decidi traduzir duas canções da obra para o nosso trabalho de conclusão de curso (TCC), citado anteriormente. Em 2022, para esse projeto de mestrado, tinha planos grandiosos de traduzir todas as canções do musical, o que obviamente não aconteceu. Em 2023, já matriculada no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR), decidi diminuir o *corpus* para seis canções, com a ideia de trabalhar com “duplas” de canções que apresentam tanto o ponto de vista de Hamilton quanto o de Burr ao longo dos dois atos da peça. Entretanto, em novembro de 2024, a banca de qualificação me aconselhou a mudar, principalmente por uma questão de tempo, o número de canções para quatro, mantendo o princípio de canções “duplas”, mas diminuindo a carga de traduções. Além disso, a banca também frisou a importância de as canções traduzidas serem gravadas, para que assim pudéssemos comprovar a cantabilidade que pretendíamos alcançar.

Para isso, por indicação do meu orientador, entrei em contato com Riaj, rapper, MC e criador do projeto *Rap Pronto*⁷⁶, coletivo voltado para o fomento e desenvolvimento da cultura *hip-hop*, em São Paulo. Logo nas primeiras conversas que tivemos por mensagens, Riaj demonstrou grande interesse em participar do projeto, pedindo apenas que explicássemos melhor como tudo iria funcionar. Conversamos, então, por videochamada para alinharmos nossos objetivos: duas gravações de cada uma das quatro canções, em que os textos das primeiras gravações seriam analisados e modificados, seguindo também as sugestões de Riaj para torná-los o mais cantável possível, com mudanças na métrica e rimas, por exemplo. Esse processo durou cerca de cinco meses, entre dezembro de 2024 e abril de 2025, em que trabalhamos exclusivamente com trocas de mensagens escritas e de áudios.

⁷⁶ Este projeto é realizado com o apoio do Ministério da Cultura e da Política Nacional de Cultura Viva, promovendo o acesso e a valorização da cultura em nossa comunidade. Disponível em: <https://www.instagram.com/rap.pronto/>. Acesso em: 18 abr. 2025.

Com o decorrer do processo chegamos a três traduções: a primeira, a segunda e a proposta final. As segundas traduções, que nem sempre apresentaram mudanças em relação às traduções anteriores, foram os primeiros textos enviados para gravação, com o intuito de testarmos o que precisaria ser modificado e aprimorado. Após as sugestões de Riaj, que apontou situações que atrapalhavam a cantabilidade e o ritmo das canções, como o excesso de sílabas ou até mesmo de palavras, começamos a trabalhar no que denominamos “proposta final”, ou seja, as traduções que vamos apresentar em quadros ao decorrer das análises e que terão suas gravações divulgadas para a banca.

O Quadro 2, a seguir, em que temos uma aparição do personagem John Laurens, apresenta uma das mudanças realizadas após a primeira gravação. Em conjunto com Riaj chegamos à conclusão de que a frase “Vou mostrar pra polícia o verdadeiro perigo” não tinha a mesma métrica do texto original, que tem muitas sílabas tônicas, assim, decidimos mudar a frase para “Pra policial vou mostrar o verdadeiro perigo”. Nesta, o *flow* (ritmo) empregado por Riaj colocou ênfase também em ‘pra’, que normalmente não seria considerada uma sílaba tônica, para remetermos ao ritmo empregado no texto original, que faz referência ao som de tiros, em uma onomatopeia que não funcionaria em português. Utilizamos, também, o vocábulo “policial” para mantermos a mesma linguagem (informal) e o sentido do verso (*cops*). Além disso, mudamos a posição da locução verbal “vou mostrar”, colocando-a após o objeto indireto “policial”, para, assim, conectar os vocábulos “mostrar” e “o”.

QUADRO 2 – TRECHO DE “AARON BURR, SENHOR”

Original	1 ^a Tradução	2 ^a Tradução	Proposta Final
Those redcoats don't want it with me 'Cause I will pop chick-a pop these cops 'til I'm free!	Esses soldados não podem comigo, Vou mostrar pra polícia o verdadeiro perigo	Esses soldados não podem comigo, Vou mostrar pra polícia o verdadeiro perigo	Esses soldados não podem comigo, Pra policial vou mostrar o verdadeiro perigo

FONTE: A autora (2025).

Além das gravações e sugestões como a exemplificada acima, Riaj fez a produção e edição das canções, para que os textos traduzidos se encaixassem na música instrumental original. Também veio dele a sugestão de colocarmos uma voz feminina em “Alexander Hamilton”, assim como no original, e a participação de Raissa

Iris, modelo, cantora e fundadora do coletivo Rap Pronto, fez toda a diferença para o resultado das gravações.

Agora, partimos para a apresentação do nosso *corpus* de pesquisa e das análises das traduções, que trarão apenas a comparação entre texto original e as propostas finais, utilizando trechos das canções para exemplificarmos os elementos (sentido, rimas e ritmo) a serem analisadas.

4.2 HAMILTON: AN AMERICAN MUSICAL

“Vejam quem está rindo agora!”⁷⁷, foi como Barack Obama apresentou o elenco de *Hamilton* no 70º *Tony Awards*, prêmio em que a produção se consagraria vencedora em 11 categorias. Anos antes, Obama e outras personalidades riram da “audácia” de Lin-Manuel Miranda em anunciar seu mais recente projeto: uma *mixtape* sobre Alexander Hamilton, primeiro tesoureiro dos Estados Unidos, ou como definido por Miranda, a “personificação do *hip-hop*”. Inspirado pela bibliografia de Alexander Hamilton, Miranda, junto do diretor Thomas Kail, criaria um dos maiores fenômenos culturais do século XXI.

Hamilton: An American Musical estreou *off-Broadway*, para críticos e um público restrito, no Public Theatre, sendo rapidamente transferido para a Broadway, no teatro Richard Rodgers, onde fez sua estreia oficial em 6 de agosto de 2015. Sucesso de crítica e público, em grande medida devido às inovações trazidas por seu criador, *Hamilton*, surpreendentemente, não é a primeira obra a trazer o *rap* para os palcos da Broadway. Em 2008, o então desconhecido Lin-Manuel Miranda estreou seu primeiro espetáculo de sucesso, *In The Heights*, que utilizava o *rap* para contar a história da vizinhança onde cresceu. Mesmo vencendo diversos prêmios, incluindo o Tony de melhor musical, *In The Heights* não chegou perto da magnitude e do alcance de *Hamilton*, que, ainda hoje, quase uma década após sua estreia, mantém-se firme como um dos musicais mais populares e lucrativos da Broadway. Todo esse sucesso, é claro, não acontece apenas pelo uso do *rap* e outros elementos, mas também pela história envolvente, vencedora do *Pulitzer* em dramaturgia⁷⁸, contada por Miranda, que inclusive interpretou o personagem principal na montagem original do espetáculo.

⁷⁷ Trecho disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fb4GIOabb1M>. Acesso em: 14 jul. 2024.

⁷⁸ Ver mais em: <https://www.pulitzer.org/article/pulitzer-winner-hamilton-takes-home-tony-best-musical>. Acesso em: 2 ago. 2024.

Ao longo de 46 canções, divididas em dois atos, o musical nos transporta para a vida de Alexander Hamilton, desde suas origens, como um órfão e bastardo no Caribe, até sua chegada em Nova York, onde se tornaria parte crucial da história estadunidense.

4.2.1 O *corpus* de tradução

Como brevemente citado, o *corpus* de tradução deste trabalho é composto por quatro canções do musical *Hamilton*, sendo duas canções do primeiro ato e duas do segundo, traduzidas e analisadas em duplas, por trazerem um panorama da história e, principalmente, da relação entre Alexander Hamilton e Aaron Burr.

A primeira dupla de canções escolhida foi “Alexander Hamilton” e “Hurricane”. Em “Alexander Hamilton”, canção que abre a peça, vemos Aaron Burr se questionando como Hamilton, um bastardo, órfão, sem nada para chamar de seu, iria se tornar um herói da nação. No decorrer da canção, outras pessoas importantes na vida de Hamilton – seus amigos revolucionários, John Laurens, Lafayette e Mulligan; seu comandante, George Washington; as mulheres que “o amaram”, Eliza, Angelica e Maria; e seu filho, Philip – contam também como a figura de Hamilton afetou a vida deles e de todo um país. Afinal, para Miranda, “amigo ou inimigo, eles estão impressionados com ele”⁷⁹ (Miranda; McCarter, 2016, p. 17, tradução minha). Ao personagem principal “resta” o refrão da canção, em que se apresenta e afirma ainda ter “milhões de coisas a fazer” (Miranda; McCarter, 2016, p. 17, tradução minha).

Ao contrário de “Alexander Hamilton”, “Hurricane” – a segunda no que Miranda descreve como “uma sequência de quatro músicas que ilustram o potencial destrutivo da linguagem e o fato desconcertante de que Alexander Hamilton nunca usou palavras de forma mais devastadora do que quando as usou contra si mesmo”⁸⁰ (Miranda; McCarter, 2016, p. 225, tradução minha) – nos conta a trajetória de Hamilton a partir de suas próprias palavras e escolhas. Confrontado por Burr, Thomas Jefferson e James Madison, seus oponentes políticos, Hamilton precisa decidir qual verdade será contada ao mundo: seu caso com a jovem Maria, que realmente aconteceu, ou a história inventada por seus oponentes, de que teria roubado fundos do governo.

⁷⁹ “Friend or foe, they’re in awe of him” (Miranda; McCarter, 2016, p. 17).

⁸⁰ “[...] a sequence of four songs that illustrate the destructive potential of language and the perplexing fact that Alexander Hamilton never used words more devastatingly than when he used it against himself” (Miranda; McCarter, 2016, p. 225).

Dividido, Hamilton começa a recordar a sua trajetória, enquanto figuras importantes da sua vida passam ao seu redor: sua mãe, seus amigos, seus inimigos. Ao refletir sobre tudo o que passou e sobre sua ligação com a escrita, ele chega à conclusão de que se não escrevesse, ou melhor, se não escrevesse verdades, não teria conseguido tudo o que conquistou. Assim, no dia seguinte, o mundo saberia sobre seu relacionamento com Maria.

A segunda e última dupla de canções é *Aaron Burr, Sir* e *Your Obedient Servant*. Em *Aaron Burr, Sir*, testemunhamos o primeiro encontro entre Alexander Hamilton e Aaron Burr, em que o então estudante Hamilton finalmente encontra a pessoa em que se espelha. Para ele, Burr é um exemplo a ser seguido, especialmente no que diz respeito à sua genialidade, já que Burr terminou sua graduação em Princeton muito jovem. Hamilton deseja fazer o mesmo, para que possa se dedicar ao seu país. Entretanto, para Miranda, é nesse momento que o caráter de Burr começa a ser revelado: “Burr se formou na faculdade muito jovem e rápido. O que ele não contou a Hamilton: seu pai foi presidente da faculdade; o privilégio desempenha um papel. Mas Hamilton não sabe disso” (Miranda; McCarter, 2016, p. 23) e Burr não faz a menor questão de contar.

Além desse primeiro encontro, temos também a introdução dos futuros amigos revolucionários de Hamilton: John Laurens, um jovem abolicionista que encoraja Hamilton a acreditar na revolução; o marquês de Lafayette, gênio do combate e membro dos exércitos francês e estadunidenses; e Hercules Mulligan, aprendiz de alfaiate e espião do exército durante a revolução. Se *Aaron Burr, Sir* nos apresenta uma relação aparentemente “amigável” entre Burr e Hamilton, *Your Obedient Servant* traz o completo oposto. Na canção, e nos fatos históricos, “a animosidade fatal entre Hamilton e Burr revelou-se em uma série de cartas no verão de 1804”⁸¹ (Miranda; McCarter, 2016, p. 264, tradução minha). Tais cartas, todas assinadas, tanto por Burr quanto por Hamilton, com a frase “*your obedient servant*” (seu servo obediente, em tradução literal), ilustram um “Burr furioso com uma vida de insultos pessoais e oposição política” que “exigiu que Hamilton explicasse o comentário em que havia feito uma referência ‘desprezível’ a ele em um jantar recente” e um Hamilton que, por meio de suas “respostas condescendentes”, não faz

⁸¹ “[...] revealed itself in a series of letters in the summer of 1804” (Miranda; McCarter, 2016, p. 264).

questão alguma de negar ou, menos ainda, de pedir desculpas pelos insultos proferidos em relação a Burr⁸² (Miranda; McCarter, 2016, p. 264, tradução minha).

⁸² “Burr, furious about a life of personal insults and political opposition demanded that Hamilton explain the report that he had made a “despicable” reference to him at a recent dinner” (Miranda; McCarter, 2016, p. 264).

5 ANÁLISE DAS TRADUÇÕES

As traduções são apresentadas em Quadros contendo o texto original e a proposta considerada final, com as análises divididas em três grandes elementos, sendo eles métrica, rimas e semântica. Em relação às rimas, seguimos os conceitos de Norma Goldstein (2001), apresentados no Quadro 3, especialmente no que diz respeito à posição das rimas no verso, e alguns dos diferentes tipos de rima analisados por Guilherme Bernardes (2024), explicados a seguir.

Começando pela rima perfeita, que o autor define como “a rima que apresenta os mesmíssimos sons, vocálicos e consonantais, a partir da vogal tônica”, e que não depende de uma coincidência ortográfica, podendo, inclusive, ser uma rima composta, “em que o som de duas palavras se alia para rimar com o de uma só” (Bernardes, 2024, p. 40); e seu oposto, a rima imperfeita, que não repete os mesmíssimos sons a partir da vogal tônica e que, segundo Bernardes (2024, p. 46), “se faz presente porque a rima perfeita seria muito difícil de ser realizada [...] de modo que se contenta com a rima imperfeita, embora não fosse este o resultado almejado”. Passando pelas rimas ricas e pobres, sendo a primeira aquela que “pode ser lida como qualquer repetição dos sons das palavras a partir da vogal tônica, desde que não compartilhem outros aspectos gramaticais”; e a segunda, aquela em que, além disso não ocorrer, pode incluir o uso de verbos no infinitivo, que “sempre rimarão entre si” (Bernardes, 2024, p. 46), e de prefixos, como nas palavras “feliz” e “infeliz”, por exemplo. O autor também descreve outros tipos de rimas, categorizadas por ele como rimas “diversas” e que incluem rimas menos comuns tanto em inglês quanto em português. A primeira dessas rimas é denominada “*Eye rhyme*”, ou “rima ocular”, encontrada com maior facilidade na língua inglesa, como por exemplo em “love” e “move”, pois sua “construção depende de um sistema ortográfico em que seja mais comum a utilização da mesma sequência de letras que não é lida da mesma maneira” (Bernardes, 2024, p. 48). Outra categoria de rima é a “*Mind Rhyme*” ou “rima mental”, “que acontece quando a rima é apenas sugerida pela estrutura poética, mas não chega a ser de fato realizada” (Bernardes, 2024, p. 49), sendo utilizada com frequência em situações humorísticas, como na “música “Juliet”, de Sandro Becker, em que, dentre outros, é possível encontrar versos como estes: Eu vinha no caminho e encontrei um urubu / Pisei no rabo dele ele mandou tomar cuidado” (Bernardes, 2024, p. 75). O autor também descreve as rimas ampliadas, em que “há alguma mudança na vogal tônica entre as

palavras que rimam, por exemplo [...] ‘mais’ e ‘faz’, ‘mês’ e ‘reis’, em que um ditongo é adicionado”, e as rimas internas, que, segundo Bernardes (2024, p. 56), são encontradas especialmente em canções, “principalmente em casos como o do *rap*” – gênero que o autor afirma ter as rimas como “objetivo máximo” de sua elaboração (Bernardes, 2024, p. 112).

Por fim, teremos como base a metodologia proposta por Britto (2019, p. 148), que tem o intuito de examinar “de modo sistemático os diferentes níveis da linguagem envolvidos no poema”, utilizando também os conceitos de correspondências e perdas, definidos pelo autor da seguinte maneira: “quanto mais fraca a acepção de correspondência – ou seja, quanto mais alto o nível de generalidade em que ela se dá – maior a perda”, ou, em outras palavras, quanto menores as correspondências exatas, maior a perda.

QUADRO 3 – RESUMO

Classificação quanto a	Tipos de rima
posição no verso	interna ou externa
semelhança de letras	consoante – rimam a vogal tônica e tudo que se segue a ela toante – rima apenas a vogal tônica
distribuição ao longo do poema	cruzadas – ABABAB emparelhadas – AA BB CC interpoladas – A.....A misturadas
categoria gramatical	pobres (mesma categoria gramatical) ricas (categoria gramatical diferente)
extensão dos sons que rimam	pobres (identidade da vogal tônica em diante) ricas (identidade desde antes da vogal tônica)

FONTE: Goldstein (2001, p. 49).

No caso das nossas análises, buscamos – sempre com a consciência de que talvez isso não ocorra – justificar as perdas, especialmente quando relacionadas aos parâmetros estabelecidos nos capítulos anteriores. Assim, podemos demonstrar as escolhas feitas no decorrer das traduções, como a manutenção, na medida do possível, dos seguintes elementos do Pentatlo de Low (2017): cantabilidade (nossa maior objetivo), sentido (para preservarmos a história sendo contada) e rimas (elemento essencial para canções de *rap*).

Todas as etapas do processo tradutório, divididas em primeira tradução, segunda tradução e proposta final, estarão integralmente nos Apêndices A, B, C e D. Além disso, as gravações realizadas por Riaj estão disponíveis no seguinte link: <https://drive.google.com/drive/folders/1AcQBLFnpa4Jv6TY3Pb2GKr6w9hgByg-0?usp=sharing> e devem ser utilizadas apenas para fins acadêmicos, sempre com os devidos créditos.

5.1 O SENTIDO

Temos destacado, em diversos momentos deste estudo, a importância do sentido para as propostas de tradução, pois é essencial transmitirmos as ideias do texto original para o texto traduzido, especialmente em *Hamilton*, que narra uma história real inteiramente por meio das canções. Por essa razão, neste item analisamos se as propostas de tradução tiveram implicações semânticas e afetaram o sentido do texto traduzido, buscando sempre justificar se essas mudanças foram realizadas com o intuito de priorizarmos os demais elementos de nosso processo tradutório, especialmente rimas e cantabilidade.

O primeiro trecho analisado será uma estrofe de “Alexander Hamilton”, em que Burr descreve os feitos de Hamilton enquanto este era apenas um jovem humilde morando em uma ilha do Caribe. Logo no primeiro verso, o texto original apresenta um trocadilho com o fato de Hamilton ser um órfão que posteriormente fundaria os Estados Unidos e estamparia as notas de dez dólares (*The ten-dollar founding father without a father*). Por isso, no texto traduzido, decidimos priorizar a cantabilidade e o sentido geral do verso, mostrando como Hamilton, uma pessoa de origem humilde, ajudou a fundar uma nova nação. Começando pelos adjetivos, que foram substituídos pelos substantivos “pai”, “nação” e “tostão”, eliminando a informação de que Hamilton é um órfão e estampa a nota de dez dólares e preservando apenas o fato dele ser um dos fundadores do novo país, mesmo sem ter dinheiro. No segundo verso, o texto original nos mostra todo o esforço e mérito de Hamilton (*Got a lot farther by working a lot harder*); já no texto traduzido, para que conseguíssemos preservar uma rima com o verso anterior, decidimos seguir uma abordagem diferente, que deu ao personagem características ambiciosas e não apenas de esforço e mérito (‘Trabalhou dobrado, sempre com ambição’), como no original.

QUADRO 4 – TRECHO DE “ALEXANDER HAMILTON”

Original	Proposta Final
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	O pai da nação mesmo sem um tostão Trabalhou dobrado, sempre com ambição O mais esperto da cidade Fazia tudo com facilidade Aos quatorze, já liderava com honestidade

FONTE: A autora (2025).

Os dois versos seguintes continuam a descrever as ações de Hamilton. Em relação ao texto traduzido, decidimos priorizar as rimas, que foram modificadas tanto em comparação ao texto original quanto em relação aos versos anteriores, com o intuito de preservarmos o ritmo e a cantabilidade. Para isso, algumas mudanças semânticas foram necessárias, especialmente a alteração da estrutura gramatical e, consequentemente, da repetição utilizada no original. Começando pelo terceiro verso, que, além de não ter correspondência no original, adiciona informações à história (*By being a lot smarter* / ‘O mais esperto da cidade’). O quarto verso, entretanto, sofreu mudanças que afetaram o sentido do texto, pois apesar de reforçar a inteligência de Hamilton, não preservou a ideia de que o personagem conquistou muitos de seus objetivos sozinho (*By being a self-starter* / ‘Fazia tudo com facilidade’).

Por fim, o quinto e último verso do texto original contém a informação de que Hamilton, aos quatorze anos, já comandava um negócio de importação (*By fourteen, they placed him in charge of a trading charter*). O texto traduzido, por outro lado, manteve a idade de Hamilton, mas substituiu as demais informações do original, alterando o sentido do verso. Porém, assim como em versos anteriores, decidimos realizar essas mudanças para preservarmos as rimas mantendo o ritmo e a cantabilidade.

Prosseguindo com as análises, examinamos, no Quadro 5, outro trecho de “Alexander Hamilton” que nos mostra todo o sofrimento enfrentado por Hamilton antes de partir para Nova York: o abandono de seu pai, a pobreza em que vivia e a morte de sua mãe.

O primeiro verso do texto original relata o momento em que o pai de Hamilton o abandonou, aos dez anos, exemplificando também a péssima situação financeira em que ele e sua mãe foram deixados (*When he was ten his father split, full of it, debt-ridden*). No texto traduzido, porém, decidimos priorizar as rimas e o ritmo, inserindo

uma aliteração em “F”, o que ocasionou mudanças gramaticais e, consequentemente, no sentido do verso. Todavia, apesar de a primeira parte conter as mesmas informações que o texto original, a segunda parte do verso sofreu mudanças. No lugar de informações sobre as dívidas que assolam Hamilton e sua família, o texto traduzido transmite a ideia de que o caráter de seu pai já indicava as ações que ele tomaria (‘Aos dez, seu pai fugiu porque ficar nunca foi seu forte’). No segundo verso do original, o texto apresenta uma passagem de tempo de dois anos, durante os quais Hamilton e sua mãe contraíram uma doença que os deixou acamados (*Two years later, see Alex and his mother bed-ridden*). No texto traduzido, por outro lado, exemplificamos a passagem de tempo por meio da idade de Hamilton, que agora tem doze anos e não mais dez, como no verso anterior, além de alterarmos a informação sobre ambos estarem doentes pela informação de que estavam sem suporte (‘Aos doze, Alex e sua mãe totalmente sem suporte’), preservando, assim, as rimas da estrofe.

QUADRO 5 – TRECHO DE “ALEXANDER HAMILTON”

Original	Proposta Final
When he was ten his father split, full of it, debt-ridden	Aos dez, seu pai fugiu porque ficar nunca foi seu forte
Two years later, see Alex and his mother bed-ridden	Aos doze, Alex e sua mãe totalmente sem suporte
Half-dead sittin' in their own sick, the scent thick	Largados à própria sorte, a casa cheirando a morte
And Alex got better but his mother went quick	E o Alex melhorou, mas sua mãe não aguentou

FONTE: A autora (2025).

No terceiro verso original, Hamilton e sua mãe estão à beira da morte, sentados em suas camas, com a casa cheirando a doença, como vemos nos elementos que o compõem (*Half-dead sittin' in their own sick, the scent thick*). No verso traduzido, preservamos o fato de a casa estar cheirando mal, ou, neste caso, a morte, mas trocamos a informação de que eles estavam em suas camas pela expressão “largados à própria sorte”, reafirmando, novamente, que os dois foram abandonados e, assim como no verso anterior, auxiliando a manter as rimas.

Para finalizar, o quarto verso nos informa, no texto original, que Hamilton melhorou, mas sua mãe partiu rapidamente. Nossa proposta final manteve as informações, mas com uma pequena mudança: a mãe de Hamilton “não aguentou” a

doença, diferente do original, no qual ela “se vai depressa” (*his mother went quick*). Decidimos por apresentar as informações assim, pois se traduzíssemos o texto literalmente, o número de sílabas aumentaria muito, prejudicando o ritmo do verso.

Já no Quadro 6, a seguir, temos duas estrofes de “Furacão”, em que vemos pela perspectiva de Hamilton os acontecimentos que levaram à morte de sua mãe. No primeiro verso, o personagem relembrava que tinha apenas doze anos quando sua mãe morreu e, em nossa proposta final, preservarmos o mesmo sentido, sem adicionar ou retirar informações. O segundo verso também não sofreu perdas, visto que manteve os acontecimentos do texto original, com a mãe de Hamilton doente e em seu leito de morte, abraçando-o.

No terceiro verso, decidimos utilizar um vocábulo diferente do original para representar a doença que afligia os personagens. No original, Hamilton relembrava que ele e sua mãe estavam doentes e mesmo assim ela não o abandonou (*We were sick, and she was holding me*); enquanto no texto traduzido, colocamos ênfase no fato de sua mãe estar morrendo (‘Mesmo no fim, ela me abraçava’), já que o vocábulo “doente”, por ser mais longo, atrapalharia o ritmo do verso e diante disso foi substituído por “fim”. O quarto e último verso também não sofreu perdas em relação ao sentido, pois preservamos a ideia de que, mesmo com todas as adversidades de sua juventude, Hamilton não morreu.

QUADRO 6 – TRECHO DE “FURACÃO”

Original	Proposta Final
I was twelve when my mother died She was holding me We were sick, and she was holding me I couldn't seem to die	Eu tinha doze e minha mãe morreu Ela me abraçava Mesmo no fim, ela me abraçava Nada iria me matar
Wait for it, wait for it, wait for it (I'll write my way out) Wait for it, wait for it, wait for it (write everything down, far as I can see) Wait for it, wait for it, wait for it, wait (history has its eyes on you)	Você verá, você verá, você verá (me ver fora daqui) Você verá, você verá, você verá (escrever tudo o que vi) Você verá, você verá, você verá, verá (e a história também)

FONTE: A autora (2025).

Partindo para a estrofe seguinte, temos a repetição, em todos os versos, de uma expressão utilizada diversas vezes ao longo das canções que compõem a obra. Desde o princípio, decidimos por uma tradução que priorizasse o ritmo e as rimas

desses versos, assim, não utilizamos a expressão literal “espere por isso” (*wait for it*) e, sim, a expressão “você verá”, que preserva os aspectos que citamos anteriormente, mantendo a ideia de que Hamilton está avisando a todos que ainda tem muito a fazer e mostrar. Além disso, essa expressão, compõe o título dessa pesquisa, por sua importância nas canções e pela expectativa que causa aos leitores do trabalho, que verão não apenas as canções traduzidas por nós, mas também interpretadas por Riaj.

Desse modo, os versos seguintes contêm algumas pequenas mudanças entre o texto original e o texto traduzido. O primeiro verso, além da expressão já citada, faz referência a outra expressão utilizada ao longo da peça, em que Hamilton afirma que irá escrever seu caminho, longe de todo o sofrimento. No texto traduzido, no entanto, decidimos pela expressão ‘me ver fora daqui’ (*I'll write my way out*), para mantermos o padrão que utilizamos em “Alexander Hamilton”, mesmo sem a expressão fazer alusão ao fato de Hamilton ser talentoso na escrita. O segundo verso também faz referência à escrita de Hamilton, e teve o sentido preservado em nossa proposta final, assim como o terceiro e último verso, que apresenta novamente a expressão ‘você verá’, dessa vez acompanhada de ‘e a história também’ (*history has its eyes on you*), que, mesmo não traduzindo literalmente o sentido do texto original, preserva o fato de Hamilton ter se tornado parte da história de seu país.

O trecho seguinte, no Quadro 7, corresponde à estrofe de “Aaron Burr, senhor” em que Hercules Mulligan é apresentado pela primeira vez, demonstrando, desde o início, sua personalidade forte e, em muitos momentos, divertida. Essa estrofe tem diversos trocadilhos, repetições e rimas e, na tentativa de preservá-los, o sentido dos versos acabou sofrendo modificações e perdas significativas, começando pelos dois primeiros versos, em que Mulligan se apresenta. Na proposta final, o sentido do segundo verso foi modificado, transmitindo a ideia de que Mulligan está sempre à frente de todos (‘Sempre no topo, sim’), diferentemente do original, em que a expressão *Up in it, lovin' it, yes* está conectada à ideia de sentir prazer ou estar contente com algo. O verso seguinte sofreu mudanças, pois o texto original apresenta um trocadilho com conotação sexual, com a expressão “*come again?*”, que pode representar tanto dúvida quanto um pedido por outro orgasmo. Em nossa proposta, apresentamos também um trocadilho de conotação sexual, com a expressão “*como assim?*”. Essa expressão foi sugerida pela banca avaliadora e, por isso, não se encontra na gravação da canção.

QUADRO 7 – TRECHO DE “AARON BURR, SENHOR”

Original	Proposta Final
Brrah, brrah! I am Hercules Mulligan Up in it, lovin' it, yes I heard your mother said, “Come again?” (Ayy) Lock up ya daughters and horses Of course it's hard to have intercourse over four sets of corsets (wow)	Brrah, brrah! Sou o Hercules Mulligan Sempre no topo, sim Até as mães clamam por mim. “Como assim?” (Aii) Escondam suas filhas e novilhos Até aquilo perde o brilho com um monte de espartilhos

FONTE: A autora (2025).

Os dois versos finais, também foram muito desafiadores. Neles, Mulligan avisa a todos para protegerem suas filhas e cavalos, em um jogo de palavras com trocadilhos e rimas específicas, que demonstram suas intenções sexuais (*Lock up ya daughters and horses / Of course it's hard to have intercourse over four sets of corsets*). Já no texto traduzido, decidimos substituir o vocábulo ‘cavalos’ (*horses*) por ‘novilhos’, para que as rimas fossem preservadas. Com isso, o verso possui mudanças, pois no contexto social (e urbano) em que a história ocorre, cavalos eram animais de grande importância e valor monetário, enquanto novilhos (filhotes bovinos) eram comumente encontrados em ambientes rurais. Entretanto, essas mudanças não ocasionaram perdas ao sentido geral da estrofe. No último verso, as mudanças foram mais significativas, pois, no original, o personagem fala abertamente sobre a dificuldade de manter relações sexuais devido às diferentes camadas de roupas utilizadas pelas mulheres da época. No texto traduzido, por priorizarmos as rimas e a métrica do verso, decidimos deixar essa informação implícita, por meio da expressão “até aquilo”, preservando apenas a informação de que as mulheres utilizavam diversas roupas, especialmente espartilhos (*corsets*).

Chegando ao fim de nossas análises, temos, no Quadro 8, uma estrofe de “Ao seu dispor, senhor”, em que a história de Burr e Hamilton se encaminha para um trágico duelo final. O texto original nos informa o exato local em que os dois se encontraram para realizar o duelo que culminou na morte de Hamilton, Weehawken⁸³, localizado às margens do rio Hudson, em um distrito de Nova Jersey. Traduzir essa informação foi um grande desafio, pois precisávamos preservar as rimas e a métrica dos versos, mas não queríamos perder completamente o sentido, o que ocasionou a

⁸³ Para mais informações sobre o distrito de Weehawken, ver: <https://www.weehawken-nj.us/>. Acesso em: 18 fev. 2025.

mudança de “Weehawken” para “Jersey” e de “guns, drawn” (“armas, sacar”) para “armas, apontar”, expressões que, além de manterem a ideia geral do verso, preservaram, ainda que não completamente, a região em que o duelo aconteceu e a métrica, auxiliando também nas rimas, com a assonância em “A”.

QUADRO 8 – TRECHO DE “AO SEU DISPOR, SENHOR”

Original	Proposta Final
Then stand Alexander Weehawken, dawn Guns, drawn	Então vamos Alexander Em Jersey, ao clarear Armas, apontar

FONTE: A autora (2025).

Ao finalizarmos nossa análise semântica, observamos que, em determinados momentos, o sentido dos versos foi modificado, ou até mesmo alterado, para que preservássemos as rimas, o ritmo, a cantabilidade e a naturalidade. Se pensarmos nos conceitos defendidos por Low (2017, p. 87), tais perdas são justificadas, pois, para o autor, especialmente quando se trata de tradução de canção, a “fidelidade lexical muitas vezes é indesejável”. Isso ocorre porque, se fôssemos completamente fiéis ao vocabulário e aos outros elementos semânticos utilizados no texto original, perderíamos a flexibilidade e a naturalidade do texto traduzido.

No entanto, para o trabalho que realizamos, é importante frisar que, mesmo ao traduzirmos canções de teatro musical, que apresentam ao público a história sendo contada, é possível, como demonstramos anteriormente, justificarmos mudanças no sentido, por beneficiarem outros elementos do Pentatlo e, no caso de *Hamilton*, elementos do *rap*. Assim, mesmo quando as mudanças semânticas de nossas propostas finais tornaram-se perdas, o sentido não foi completamente modificado e, por isso, acreditamos que a manutenção de características essenciais do original sustenta

5.2 AS RIMAS

Conforme o modelo de Low (2017), as rimas têm grande importância nas canções que compõem nosso *corpus* de tradução, sendo uma das características que tornaram *Hamilton* uma obra tão diferenciada. Por isso, o processo de traduzir versos

que contêm diferentes rimas também merece destaque, mesmo que em determinados momentos perdas tenham sido inevitáveis. Nos parágrafos a seguir, analisamos alguns trechos do *corpus*, com o intuito de exemplificar escolhas feitas em relação às rimas e como essas escolhas podem ou não ter influenciado a cantabilidade, o ritmo e o sentido. Para facilitar nossa análise, as rimas utilizadas como exemplo estão destacadas em negrito nos quadros.

Nossa análise se inicia com uma estrofe de “Alexander Hamilton” (Quadro 9), referente ao furacão que destruiu a pequena cidade onde Hamilton morava. Logo no primeiro verso, já notamos diferentes tipos de rima no texto original, especificamente interna, toante imperfeita e rica, com as palavras *hurricane/came/reigned* (furacão/veio/reinou). No texto traduzido, preservamos algumas dessas características, exceto pelo fato de “furacão” e “devastação” formarem uma rima consoante perfeita, e pela rima interna ter perdido uma das palavras, pois “veio”, diferentemente de “came”, não rima com as demais palavras.

QUADRO 9 – TRECHO DE “ALEXANDER HAMILTON”

Original	Proposta Final
<p>Then a hurricane came, and devastation reigned Our man saw his future drip, dripping down the drain</p> <p>Put a pencil to his temple, connected it to his brain And he wrote his first refrain, a testament to his pain</p>	<p>Então veio o furacão e com ele a devastação Hamilton viu o futuro escorrer por suas mãos E seu lápis trabalhou, conectado à sua mente Linha após linha, provando ser resistente</p>

FONTE: A autora (2025).

No segundo verso, por outro lado, ocorreram perdas mais significativas, pois, apesar de preservarmos a rima toante imperfeita, rica e externa com o verso anterior (“devastação/reigned” e “mãos/drain”), não conseguimos manter a aliteração em “D” presente no original nos vocábulos “drip/dripping/down/drain”, porque não encontramos, em português, uma expressão que mantivesse tanto o sentido do verso quanto a repetição sonora. Decidimos, então, priorizar o sentido com a expressão “escorrer por suas mãos”. Além disso, perdemos as rimas externas, ricas, consoantes perfeitas e uniformes que, no texto original, estão presentes em todos os versos, por meio dos vocábulos “drain/brain/pain”. Já no texto traduzido, os últimos versos têm rimas ricas, toantes imperfeitas e emparelhadas, com “mente” e “resistente”, além de perderem a rima interna do original, entre “refrain” e “pain”. Para compensar essas

perdas, que poderiam afetar o ritmo do verso, escolhemos repetir o vocábulo “linha”, na expressão “linha após linha”, e, além disso, ao gravarmos a canção, algumas palavras tiveram sua pronúncia alongada para que ocupassem os espaços que ficariam vazios devido às mudanças realizadas, mantendo o sentido geral da estrofe e a sua cantabilidade.

O trecho a seguir (Quadro 10) também foi extraído de “Alexander Hamilton” e nos mostra as ações de Hamilton antes de entrar em um navio com destino a Nova York. Essa é uma estrofe desafiadora, com rimas diversificadas. Por isso, analisamos os versos em duplas, começando pelos dois primeiros.

Pensando no texto original, esses versos contêm rimas nos seguintes vocábulos: *astute*, *destitute* e *restitution* ('astuto, destituído e restituição'). São rimas ricas, internas e externas, emparelhadas, perfeitas em “*astute*” e “*destitute*” e, no caso de “*restitution*”, imperfeitas, já que apenas a vogal tônica rima com os vocábulos anteriores. No texto traduzido, por outro lado, a rima interna foi deslocada para o segundo verso, em “*faria*”, “*estaria*” e “*sumiria*”, mantendo-se emparelhada, mas se tornando pobre e perfeita, com palavras de mesma classe gramatical e sons idênticos após todas as tônicas. Nos dois versos seguintes, terceiro e quarto, o texto original tem rimas externas, perfeitas, emparelhadas e ricas nos vocábulos *landlord* (senhorio) e *afford* (dispor, pagar); enquanto no texto traduzido, as rimas não foram completamente preservadas. Para que pudéssemos manter o sentido de “*landlord*” (“senhorio”), o terceiro verso sofreu uma mudança sintática, com o vocábulo “mãe” ocupando o final da frase, resultando na perda de rima com o quarto verso, que agora rima com os dois primeiros, diferentemente do texto original.

QUADRO 10 – TRECHO DE “ALEXANDER HAMILTON”

Original	Proposta Final
<p>There would have been nothin' left to do for someone less astute He woulda been dead or destitute without a cent of restitution Started workin', clerkin' for his late mother's landlord Tadin' sugar cane and rum and all the things he can't afford Scammin' for every book he can get his hands on Plannin' for the future see him now as he stands on The bow of a ship headed for the new land In New York you can be a new man</p>	<p>Agindo e fazendo o que alguém menos esperto jamais faria E sem essa coragem morto ele estaria e sua história sumiria Trabalhando pro senhorio de sua mãe Vendendo cana de açúcar, rum e tudo que nunca compraria Lendo tudo o que pudesse tocar Planejando o futuro ao balanço do mar A caminho da terra prometida, seu novo lar Pra em Nova York um novo homem virar</p>

FONTE: A autora (2025).

Os dois próximos versos tiveram suas rimas preservadas, mas com algumas modificações, pois o texto original tem rimas duplas, perfeitas, emparelhadas e ricas, por meio das duas palavras que compõem as expressões *hands on* e *stands on*. Aqui, o texto traduzido não manteve as rimas duplas, preservando apenas rimas emparelhadas, consoantes perfeitas e ricas, com os vocábulos “tocar” e “mar”. Finalmente, os versos finais têm, no texto original, rimas imperfeitas, pobres e emparelhadas, compostas pelos vocábulos *land* (terra) e *man* (homem), além da repetição do vocábulo “*new*”. No texto traduzido, por outro lado, temos os vocábulos “lar” e “virar”, que juntos têm rimas consoantes perfeitas e ricas, apesar do verbo no infinitivo, já que são formadas por palavras de diferentes classes gramaticais. Além disso, as rimas são emparelhadas com os versos anteriores, o que não acontece no texto original. Em relação à repetição, devido às características morfológicas, foi necessário utilizarmos o vocábulo “nova” e não “novo” para nos referirmos à cidade de Nova York, criando uma repetição imperfeita, mas preservando a cantabilidade.

Além das rimas já descritas, essa estrofe tem o uso interno de gerúndio (pronunciados de maneira abreviada) ao longo dos versos do texto original, especificamente nos vocábulos *nothin’/workin’/clerin’/tradin’/scammin’/plannin’*. Conseguimos, no texto traduzido, manter o número de vocábulos no gerúndio, com “agindo/fazendo/trabalhando/vendendo/lendo/planejando”, realizando apenas algumas trocas de locais. Por fim, a manutenção das rimas, mesmo que em alguns momentos empobrecidas, e dessa repetição nos permitiu manter o ritmo da estrofe, auxiliando também na cantabilidade.

Na estrofe a seguir (Quadro 11), Hamilton se encontra em Nova York e relembra tudo o que conquistou graças à escrita. O texto original apresenta diferentes tipos de rima e repetições, começando pelos cinco primeiros versos. Com a exceção do vocábulo “*revolution*”, que traz uma quebra de rimas no segundo verso, vemos rimas externas, ricas, perfeitas e emparelhadas, com os vocábulos “*hell/bell/fell/well*”, além da aliteração em “L” e da repetição da expressão “*I wrote*”, reforçando o ritmo da estrofe e a importância da escrita na vida de Hamilton. No texto traduzido, foi necessário adicionarmos mais uma quebra nas rimas, no primeiro verso, para que preservássemos o sentido de “inferno” (“*hell*”), assim, as rimas dos cinco primeiros versos estão em “cidade”, “ingenuidade” e “sagacidade”, sendo classificadas como emparelhadas, perfeitas e pobres, formadas por substantivos e terminadas com o

sufixo “-ade”. Somado a isso, ao decidirmos ocultar o sujeito “eu” do início dos versos, com o intuito de mantermos o número de sílabas mais próximo possível do original, acabamos trocando algumas repetições do vocábulo “escrevi” de lugar. Entretanto, essas mudanças não prejudicaram o ritmo dos versos, pois “*I wrote*” e “escrevi” têm uma quantidade próxima de sílabas.

QUADRO 11 – TRECHO DE “FURACÃO”

Original	Proposta Final
I wrote my way out of hell	Me escrevi longe desse inferno
I wrote my way to revolution	Escrevi o caminho da revolução
I was louder than the crack in the bell	Cantei mais alto que os sinos da cidade
I wrote Eliza love letters until she fell	Escrevi para Eliza sem nenhuma ingenuidade
I wrote about the Constitution and defended it well	Escrevi sobre a Constituição e a defendi com sagacidade
And in the face of ignorance and resistance	E frente à ignorância e resistência
I wrote financial systems into existence	Escrevi meu sistema financeiro com toda paciência
And when my prayers to God were met with Indifference	E quando Deus respondeu minhas preces com desdém
I picked up a pen, I wrote my own deliverance	Peguei minha caneta e provei que sou alguém

FONTE: A autora (2025).

Nos quatro versos seguintes, o texto original apresenta rimas externas, cruzadas, ricas e perfeitas, por meio dos vocábulos *resistance/deliverance* (‘resistência/alguém’), que junto de “*ignorance*” formam uma rima interna e imperfeita. Os versos apresentam, ainda, rimas ricas e perfeitas, mas emparelhadas, com os vocábulos “*existence/indifference*”. Além disso, também possuem a repetição da expressão *I wrote* (‘escrevi’). No texto traduzido, as rimas sofreram algumas modificações, com ‘resistência’ (*resistance*) e ‘paciência’ (*existence*) formando rimas internas e externas, emparelhadas e imperfeitas, e ‘ignorância’ (*ignorance*), que tem apenas semelhança ortográfica, no que podemos considerar uma *eye rhyme*, sendo importante para o sentido do verso. Além disso, elas são pobres e completamente distantes das rimas formadas nos dois versos finais, em que temos rimas ricas, perfeitas e emparelhadas, com os vocábulos ‘desdém’ e ‘alguém’. Em relação ao verbo ‘escrevi’, nesses últimos versos, optamos por repeti-lo o mesmo número de vezes que aparece na letra em inglês.

Ao pensarmos, então, nas características gerais das rimas, essa estrofe sofreu algumas mudanças consideráveis, porém, ao analisarmos o sentido (com

algumas mudanças semânticas) e o ritmo, que exigiu adaptações no *flow*, também por conta de mudanças métricas, o texto traduzido foi capaz de preservar a cantabilidade, ainda que em detrimento de outros elementos.

Na sequência, apresentamos no Quadro 12, as duas primeiras estrofes de “Aaron Burr, Senhor”, nas quais Hamilton e Burr se conhecem e conversam pela primeira vez, em versos que têm rimas relacionadas ao nome ‘Burr’, no texto original. Começando, então, pela primeira estrofe, observamos logo no primeiro verso que o texto original tem uma rima interna, rica e consoante perfeita entre “*Burr*” e “*sir*”. As duas palavras formam, também, uma rima externa e cruzada com o terceiro verso, novamente repetindo a palavra “*sir*”, tornando-se, então, uma rima pobre, mas reforçando o posicionamento de Hamilton em relação a Burr. O terceiro verso também possui uma rima interna, rica e consoante perfeita (devido à possível pronúncia do inglês) entre “*sure*” e “*sir*”, além da repetição em “S”. No quarto verso, tanto a aliteração em “S” (“*service/sir*”) quanto a palavra “*sir*” são repetidas, formando uma rima emparelhada com o verso anterior e uma repetição sonora com “*nervous*”, no último verso da estrofe.

Em relação ao texto traduzido, fizemos o possível para manter tanto o sentido quanto as rimas, porém, a rima entre “*Burr*” e “*senhor*” deixou de ser uma consoante perfeita e se tornou apenas uma aliteração em “R”, pois, mesmo com a repetição de sons, por dependerem da pronúncia e do *flow* aplicados, as palavras podem ou não formar uma rima. Essa escolha também afetou o terceiro verso da estrofe, que manteve a rima externa e a aliteração em “S”, com “*sim*” e “*senhor*”, mas perdeu a rima interna com “*sure*”, o que, durante as gravações, ocasionou um alongamento no vocábulo “*sim*”, para que o ritmo não se perdesse.

QUADRO 12 – TRECHO DE “AARON BURR, SENHOR”

Original	Proposta Final
Pardon me, are you Aaron Burr, sir? That depends, who's asking? Oh, well sure, sir I'm Alexander Hamilton, I'm at your service, sir I have been looking for you I'm getting nervous	Com licença, é o Aaron Burr, senhor? Depende, quem pergunta? Ah, sim, senhor Sou Alexander Hamilton, ao seu dispor Tenho perguntado por você Assim me assusta
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 ? You punched the bursar ?	Senhor , ouvi seu nome em Princeton, quando tentei adiantar minha graduação E me meti em confusão Acho que soquei um amigo seu, senhor É um grande borrão Ele trabalha com o reitor ? Você socou o diretor ?

FONTE: A autora (2025).

Em seguida, o texto traduzido preservou uma rima consoante perfeita, rica e emparelhada entre o terceiro e quarto verso, por meio dos vocábulos ‘dispor’ e ‘senhor’. Porém, ao priorizarmos o sentido do verso e a sua conexão com outra canção da obra, em que também utilizamos a palavra “dispor”, a aliteração em “S” presente no quarto verso do original foi perdida. No quinto e último verso, para preservarmos a cantabilidade da estrofe, adicionamos uma aliteração em “S” e uma assonânciam em “A”, com “assim” e “assusta”, mas, em detrimento da rima e do sentido do verso original, pois “assusta”, a última palavra da estrofe, não rima com nenhum vocábulo anterior e, além disso, deixou a fala de Burr com um tom diferente do original, em que o personagem está ficando “nervoso”, e não “assustado”.

A estrofe seguinte nos mostra Hamilton ainda relatando a Burr seus objetivos, incluindo seu desejo de se graduar depressa, entrando em conflito com qualquer pessoa que duvide da sua capacidade. No primeiro verso, em que Hamilton conta a Burr que ouviu falar dele em Princeton, o texto original é iniciado com o vocábulo “*sir*”, que se conecta a “*nervous*” pelo som de “s”, dando ritmo e ligação entre as duas estrofes. Esse verso também apresenta duas rimas internas com o segundo verso: a primeira é uma rima toante imperfeita e rica entre ‘*course*’ (curso) e ‘*sort*’ (organizar), que também compõem a expressão ‘*I got sort of out of sorts*’ em que ocorre repetição de palavras e sons, com destaque para a aliteração em “T” e “S” e assonânciam em “O”, que dão cadênciam ao segundo verso; a segunda rima é consoante perfeita e rica e ocorre por meio dos vocábulos ‘*study*’ (estudar) e ‘*buddy*’ (colega, amigo). Além disso,

o segundo verso termina com o vocábulo ‘*yours*’ (seu), que, mesmo sem rimar com outras palavras, tem o som de “R” compatível com os de ‘*course*’ e ‘*sort*’, auxiliando na sonoridade da estrofe. Por fim, a última rima do texto original é composta pela expressão *blur, sir* (‘borrão, senhor’), no quarto verso, e pelo vocábulo *bursar* (tesoureiro), no sexto verso, que formam uma rima consoante perfeita, cruzada, rica e composta, em que duas palavras se aliam para rimar com uma só, fazendo também alusão à expressão ‘*Burr, sir*’, utilizada com frequência ao longo da canção.

No texto traduzido, ainda no Quadro 12, por outro lado, iniciamos a segunda estrofe com a perda de conexão entre o primeiro verso e a estrofe anterior, pois, apesar de ‘senhor’ e ‘assusta’ conterem sons similares, as palavras não proporcionam a mesma cadência que o texto original, exigindo que, durante as gravações, uma pausa fosse adicionada, para que o verso não perdesse completamente o ritmo e a cantabilidade. O primeiro verso também teve modificações nas rimas, com a rima interna e rica do texto original se tornando uma rima externa, emparelhada, consoante perfeita e pobre, com a repetição do sufixo ‘-ão’, entre os vocábulos ‘graduação’ e ‘confusão’, que também rimam de maneira cruzada, em uma rima consoante perfeita e pobre, com o vocábulo ‘borrão’ encontrado ao final do quarto verso. Também não localizamos uma expressão semelhante à do texto original (‘*I got sort of out of sorts*’) que preservasse as rimas e, por decidirmos priorizar o sentido geral do verso – o de Hamilton ter se envolvido em um conflito/confusão –, assim, o verso traduzido precisou ser gravado de maneira mais lenta, para que o número menor de sílabas não afetasse o ritmo e a cantabilidade. Além disso, essas mudanças afetaram os versos finais, pois, no texto original, o quarto verso rima com o sexto (último); enquanto no texto traduzido, os dois versos finais (quinto e sexto) formam, com as palavras ‘reitor’ e ‘diretor’, uma rima emparelhada, consoante perfeita e pobre, que, apesar de rimar com o vocábulo ‘senhor’, dos versos anteriores, não mantém o grau de correspondência ao texto original, no qual temos o trocadilho entre *bursar, blur, sir* e *Burr, sir*, devido a semelhança sonora e gráfica entre *Burr, sir* e os vocábulos *bursar* e *blur, sir*. No entanto, mesmo com esse empobrecimento nas rimas finais da estrofe, o texto traduzido ainda preservou ritmo e cantabilidade, sem a necessidade de adaptações durante as gravações desses versos.

Continuando nossas análises, apresentamos, novamente, duas estrofes de “Aaron Burr, senhor” (Quadro 13), em que John Laurens e Lafayette são oficialmente apresentados ao público, logo após Burr oferecer uma bebida a Hamilton. Na primeira

estrofe, Laurens demonstra sua personalidade extrovertida e seus objetivos, especialmente no que diz respeito à revolução e ao exército britânico. O texto original é iniciado com uma forma simples de *beatboxing* (uma forma de percussão vocal onde a pessoa imita os sons de uma bateria e outros efeitos musicais usando a boca, lábios, língua e voz), ditando o ritmo acelerado em que os versos de Laurens serão performados, com repetição de palavras e diferentes rimas.

Por falar em rimas, ao analisarmos os versos individualmente, o texto original tem, à primeira vista, rimas cruzadas, que podem ser classificadas como consoantes perfeitas e ricas, no caso de “*be*” e “*me*” (muito comum em língua inglesa) e consoantes perfeitas e ricas, no caso “*three*” e “*free*”. Entretanto, é necessário observarmos a estrofe como um todo, pois esses vocábulos formam, juntos, uma rima uniforme, que influencia as demais características dos versos, transformando as rimas que foram classificadas, a princípio, como pobres, em rimas ricas, por meio das seguintes combinações: “*be*” e “*three*” e “*me*” e “*free*”. Em relação às expressões e repetições, no terceiro e quinto verso o texto original se utiliza da expressão *showtime* duas vezes, para reforçar o foco em Laurens, que se apresenta logo em seguida. Além disso, o último verso da canção contém uma onomatopeia, que além de repetir determinados sons e palavras, forma uma rima interna, consoante perfeita e rica entre “*pop*” e “*cops*”, referenciando o som de tiros e exemplificando como Laurens pretende lidar com os soldados do exército britânico.

QUADRO 13 – TRECHO DE “AARON BURR, SENHOR”

Original	Proposta Final
Ah-yuh-yo, yo-yo-yo, yo! What time is it? Showtime! Like I said Showtime! Showtime! Yo! I'm John Laurens in the place to be Two pints o' Sam Adams, but I'm workin' on three Those redcoats don't want it with me 'Cause I will pop chick-a pop these cops 'til I'm free!	Ah-yuh-yo, yo-yo-yo, yo! É hora do que? Do show! Como eu disse, Hora do show! Hora do show! Sou John Laurens, cheguei pra ficar Dois copos de cerveja e whiskey pra animar Esses soldados não podem comigo , Pra policial vou mostrar o verdadeiro perigo
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!	Oui oui, mon ami, je m'appelle Lafayette O Lancelot da revolução , presta atenção Trazendo o ‘ bonjour ’ para a nova nação Digo pro Rei, “ Casse toi! ” O melhor? ‘ C'est moi! ’

FONTE: A autora (2025).

No texto traduzido, preservamos o *beatboxing* no início da estrofe, com o mesmo ritmo e pronúncia do original. Contudo, não conseguimos preservar a rima uniforme dos versos, começando pelas rimas dos 6º e 7º versos, que, com os vocábulos “ficar” e “animar”, tornaram-se emparelhadas, consoantes perfeitas e pobres, compartilhando o mesmo sufixo. Com essa mudança, criamos também uma rima diferente para os versos seguintes, que antes rimavam uniformemente com o restante da estrofe e agora, por meio dos vocábulos “comigo” e “perigo”, compõem uma rima emparelhada, consoante perfeita e rica. Em relação às expressões utilizadas no texto original, conseguimos preservar tanto a repetição quanto o sentido de “*showtime*”, ao utilizarmos “é hora do show”, que ocupou o mesmo espaço nos versos e, apesar de ter sílabas a mais, não causou mudança no ritmo e na cantabilidade, sendo performada na mesma velocidade que o texto original. Todavia, como exemplificamos no histórico de traduções, decidimos priorizar o sentido do último verso e, com isso, a onomatopeia do original (*I will pop chick-a pop these cops*) foi substituída por uma frase que, embora tenha aliteração em “P”, não manteve as rimas e repetições do original, exigindo um *flow* diferenciado para que a cantabilidade não se perdesse.

A segunda estrofe nos apresenta o marquês de Lafayette, que, assim como Laurens, tem um caráter forte e opiniões interessantes sobre a revolução e a coroa britânica. No texto original, o personagem tem um sotaque francês muito característico, que enriquece seus versos com rimas que se utilizam das diferentes pronúncias e vocabulário. Logo no primeiro verso, o texto original possui uma expressão em francês, “*oui oui, mon ami*”, que constitui uma rima interna, toante imperfeita e rica, além de contribuir para a aliteração em “M”, presente em *Oui oui, mon ami, je m'appelle Lafayette*. Esse verso também tem uma rima externa, consoante perfeita, rica e emparelhada (em “*Lafayette*” e “*set*”) com o segundo verso, em que Lafayette se compara ao personagem Lancelot, trazendo mais informações sobre sua personalidade. Nos versos seguintes, em que Lafayette pede que avisem ao rei que ele é o “melhor”, todas as rimas acontecem de maneira uniforme, com as expressões em francês “*bonsoir/casse toi/c'est moi*”, classificadas também como internas (no caso de “*casse toi*”), consoante perfeitas e pobres.

Para o texto traduzido, tínhamos decidido, a princípio, trocar algumas das expressões em francês por frases em português, acreditando que isso auxiliaria na

cantabilidade e no ritmo dos versos. Entretanto, no decorrer das gravações, concluímos que o uso do francês é essencial para o sentido da estrofe, pois é uma marca importante para a construção do personagem e, além disso, contribui, por meio das rimas e repetições, para o ritmo e a cantabilidade dos versos. Assim, o primeiro verso traduzido se manteve idêntico ao original, sofrendo alterações apenas em relação ao verso seguinte, que agora tem uma rima interna, consoante perfeita e pobre entre ‘revolução’ e ‘atenção’ (*revolutionary set*), formando uma rima externa e emparelhada com “nação”, do terceiro verso. No terceiro verso, realizamos também uma troca de expressões, no lugar de “*bonsoir*”, do texto original, colocamos “*bonjour*”, com o intuito de auxiliarmos no ritmo e no entendimento da estrofe, pois esta é uma expressão mais reconhecida no contexto do português brasileiro. No entanto, como a rima do verso seguinte foi preservada, com as mesmas expressões do original, essa troca preservou a cantabilidade, sem muitas perdas semânticas.

Para finalizar as análises sobre rima, examinamos, a seguir, duas estrofes da canção “Ao seu dispor, senhor” (Quadro 14), em que Burr e Hamilton continuam suas trocas de cartas e acusações. Começando pela primeira estrofe, que nos apresenta um Burr agressivo e impaciente, exigindo explicações e ameaçando Hamilton fisicamente, os versos do texto original (com exceção do terceiro) terminam com a expressão “*good man*”, que dá ênfase à ironia utilizada por Burr ao se referir a Hamilton, e dita o ritmo da estrofe.

Além dessa repetição, o texto original tem rimas internas, emparelhadas, consoantes perfeitas e ricas entre os vocábulos “*proceed*”, “*indeed*” e “*bleed*”, que formam também uma rima toante perfeita com “*feet*”, no terceiro verso. Em relação ao texto traduzido, fizemos algumas escolhas prezando o sentido geral dos versos, o que ocasionou mudanças e perdas em relação às rimas. A primeira foi a expressão ‘meu caro’ (*good man*), que aparece apenas nos dois primeiros versos da estrofe, cedendo lugar a diferentes rimas nos demais versos e promovendo uma mudança no *flow* do último verso, que se tornou mais lento para que o vocábulo “derramado” ocupasse tanto a posição de “*bleed*” quanto da expressão “*good man*”, preservando a cantabilidade. Somado a isso, as rimas apresentaram diferenças ao serem comparadas ao texto original, pois os dois primeiros versos têm uma rima interna, consoante perfeita e pobre entre “*falado*” e “*destemperado*” e os dois versos finais são compostos por uma rima externa, mas ainda consoante perfeita e pobre, compartilhando o mesmo sufixo (“-ado”) com o restante dos vocábulos,

diferentemente das rimas ricas do texto original. Por fim, mesmo com o empobrecimento de algumas rimas, o texto traduzido preservou a cantabilidade, o ritmo e o sentido geral da estrofe sem a necessidade de mudanças significativas na performance dos versos.

QUADRO 14 – TRECHO DE “AO SEU DISPOR, SENHOR”

Original	Proposta Final
Careful how you proceed , good man Intemperate indeed , good man Answer for the accusations I lay at your feet Or prepare to bleed , good man	Olhe pro que tem falado , meu caro , De fato destemperado , meu caro Responda as minhas acusações, não vou deixar recado Ou sangue será derramado
Burr, your grievance is legitimate I stand by what I said, every bit of it You stand only for yourself, it's what you do I can't apologize because it's true	Burr, sua queixa é verdadeira Eu mantendo cada palavra que disse, sem um ponto a mais Você só quer ver, nunca mostra do que é capaz Pedir desculpas? Jamais

FONTE: A autora (2025).

Prosseguimos, então, para a análise da segunda estrofe, em que Hamilton reafirma sua opinião e responde às ameaças de Burr, ao mesmo tempo em que o acusa de fazer apenas o que o favorece. A respeito das rimas, logo nos primeiros versos, o texto original apresenta uma rima emparelhada, externa, toante e rica entre o vocábulo “*legitimate*” e a expressão “*bit of it*”, em um jogo de palavras que enriquece e proporciona cadência aos versos. Nos versos seguintes, o original também apresenta rimas externas, consoantes perfeitas e ricas, mas dessa vez emparelhadas entre os vocábulos “*do*” e “*true*”. Além das rimas, os versos possuem repetições das seguintes palavras: “*stand*”, no segundo e terceiro verso, “*I*”, no segundo e quarto versos, e “*you*”, no terceiro verso, todas reforçando o fato de Burr e Hamilton estarem trocando acusações e defendendo suas opiniões.

Partindo para o texto traduzido, notamos que algumas rimas foram perdidas ou modificadas para que outros elementos do texto fossem preservados, especialmente o sentido. Começando pelo primeiro verso, em que a rima com o verso seguinte foi completamente retirada, uma vez que escolhemos utilizar o vocábulo “verdadeira”, que não rima com o restante da estrofe. Em seguida, o texto traduzido tem uma rima uniforme, consoante perfeita e pobre, que também pode ser considerada ampliada, pois ao utilizarmos o vocábulo “capaz”, conseguimos rimá-lo

com “mais” e “jamais”, mantendo o ritmo dos versos, mesmo com as rimas modificadas e empobrecidas. Entretanto, devido ao número excessivo de sílabas no segundo e terceiro verso, a estrofe precisou, assim como em trechos anteriores, ser gravada em um *flow* mais veloz que o original, para que não destoássemos da batida original da canção e, consequentemente, prejudicássemos a cantabilidade. Por fim, esse número maior de sílabas também afetou as repetições dos pronomes “você” (“you”) e “eu” (“I”) e da expressão “mantenho” (“stand”), que preservam o sentido do original, mas não contribuem com o ritmo, pois aparecem apenas uma vez no texto traduzido.

Após nossas análises, é importante recordarmos os conceitos de rima que utilizamos no decorrer do processo tradutório, começando por Low (2017). O autor classifica a rima como um fator de menor importância, que pode ser dispensado para que outros elementos sejam priorizados e, além disso, afirma que, se as rimas não serão dispensadas, elas podem ser flexibilizadas, para que nunca ocupem o lugar de outros elementos, especialmente o sentido. Todavia, o autor também defende que, se a rima terá um papel importante no texto traduzido, o tradutor deve decidir isso imediatamente, para que não destoe do restante do texto. Essa última afirmação é a única que se encaixa perfeitamente em nossas propostas de tradução, visto que, por traduzirmos canções de *rap*, as rimas sempre estiveram no centro de nossa atenção e, ao contrário do que afirma Low (2017), não poderíamos dispensá-las tão facilmente. Por isso, é nesse sentido que nos recordamos dos estudos de Bradley (2009, p. 53, tradução minha), para quem “a rima não é um mero enfeite no rap. Não é apenas um recurso mnemônico ou uma cantiga trivial. É a forma mais evidente que o rap tem de recriar a linguagem, de reformular não apenas o som, mas também o significado”⁸⁴. E é com esse pensamento que realizamos nosso processo tradutório, pois em uma obra como *Hamilton*, uma tradução ideal, além de respeitar sua importância, preservaria todas as características e categorias das rimas. Entretanto, por se tratar de uma tradução cantável, os demais elementos do Pentatlo não poderiam ser completamente ignorados ou perdidos, especialmente a cantabilidade e o ritmo. Por isso, nos momentos em que encontramos a necessidade de priorizá-los em detrimento das rimas, aceitamos apenas modificá-las ou até mesmo empobrecê-las, para que não

⁸⁴ “Rhyme is no mere adornment in rap. It isn’t simply a mnemonic device or a singsongy trifle. It is rap’s most obvious way of remaking language, of refashioning not simply sound, but meaning as well” (Bradley, 2009, p. 53).

fossem completamente perdidas, sempre com a consciência de que um processo tradutório raramente será perfeito.

5.3 O RITMO

Antes de iniciarmos a análise métrica das traduções é importante destacarmos que temos consciência das diferenças entre o sistema métrico da língua inglesa e o da língua portuguesa. Entretanto, para fins de comparação, empregamos um mesmo sistema, mais simples, destacando apenas as sílabas que, na performance, serão marcadas como átonas ou tônicas (em negrito), chamadas também de acentos. Além disso, como citado anteriormente, analisamos apenas trechos das canções, que são organizados em quadros com o texto original e o texto traduzido, denominado por nós de “proposta final”.

O primeiro exemplo, Quadro 15, a seguir, apresenta a primeira estrofe de “Alexander Hamilton”, em que Burr nos introduz a Hamilton ao mesmo tempo em que se questiona como alguém com essas origens foi capaz de conquistar tudo o que ele conquistou. A estrofe está organizada em quatro versos e é importante destacarmos que os acontecimentos ocorrem progressivamente, começando em um verso e terminando no verso seguinte (*enjambement*)⁸⁵, com a pergunta iniciada em *how* (como) se concluindo apenas no verso final.

QUADRO 15 – TRECHO DE “ALEXANDER HAMILTON”

Original	Proposta Final
<p>How / does / a / bast / ard, / or / phan, / son / of / a / whore And / a / Scots / man, / dropped / in / the / mid / dle / of / a / for / got / ten / spot In / the / ca / rib / be / an / by / pro / vi / den / ce / imp / ov / er / ished In / squa / lor / grow / up / to / be-a / he / ro / and-a / schol / ar?</p>	<p>Co / mo-um / bas / tar / do, / ór / fão, / fi / lho / da / pu / ta E-um / es / co / cês / lar / ga / do / no / mei / o / do / Ca / ri / be, / es / que / ci / do Na / da / ma / is / que- um / mi / se / rá / vel / em / po / bre / ci / do, / Cres / ceu / e / se / tor / nou-um / gê / ni / o / des / te / mi / do?</p>

FONTE: A autora (2025).

⁸⁵ “Colocação, em um verso, de palavra(s) que completa(m) o sentido do verso anterior; cavalgamento, debordamento, encadeamento, quebra de verso, terminação falsa, transbordamento” (Enjambement, c2025).

Comecemos, então, pelo primeiro verso, que na letra original tem 11 sílabas, com 4 acentos distribuídos nas 1^a, 4^a, 6^a e 11^a sílabas, marcando, principalmente, os adjetivos utilizados por Burr – desde o princípio da obra demonstrando certo desprezo – para descrever Hamilton. No texto traduzido, a métrica foi preservada, pois o verso também tem 11 sílabas, se considerarmos o fato de que, na versificação portuguesa, contamos as sílabas somente até a última tônica, com os acentos ocupando as mesmas posições nas 1^a, 4^a, 6^a, 8^a e 11^a sílabas e, assim como no verso original, dando destaque aos adjetivos.

Como previamente citado, os versos seguintes são uma continuação das indagações de Burr. No segundo verso, recebemos a informação de que Hamilton era filho de um escocês e de que, antes de se mudar para Nova York, ele morava em um local distante. No original, esse verso tem 15 sílabas, com acentos nas seguintes posições: 3^a, 5^a, 8^a, 13^a e 15^a sílabas, mantendo o padrão do verso anterior, com tônicas que dão ênfase às principais informações do verso. O verso traduzido, por outro lado, tem 17 sílabas com acentos diferentes do original e que se encontram nas 4^a, 6^a, 9^a, 13^a e 17^a sílabas. Assim como no texto original, os acentos também dão ênfase às principais informações do verso, porém, foram modificados devido a algumas diferenças sintáticas que ocorreram em nossa proposta final de tradução, mantendo-se iguais apenas as tônicas na primeira sílaba.

Partindo para a segunda metade da estrofe, temos o terceiro verso, que nos traz mais detalhes sobre o local em que Hamilton morava (uma ilha no Caribe) e sua situação financeira. O texto original tem 15 sílabas, com os acentos nas 4^a, 8^a e 13^a sílabas e, diferentemente dos versos anteriores, a última sílaba do verso não é tônica. Em relação ao texto traduzido, temos 2 sílabas a menos, com 13 no total e acentos localizados nas 1^a, 4^a, 5^a (por conta da sinalefa em “que” e “um”), 8^a e 13^a sílabas, devido ao deslocamento de “Caribe” para o verso anterior.

Por fim, temos o quarto e último verso, em que Burr finaliza seus questionamentos, indagando-se como Hamilton deixou de ser um órfão miserável para se tornar um gênio e herói da nação. Em relação à métrica, o verso original tem 12 sílabas e os acentos se encontram nas seguintes posições: 2^a, 6^a, 7^a e 12^a sílabas; enquanto o verso traduzido tem 12 sílabas, com acentos nas 2^a, 6^a, 7^a e 12^a sílabas. Logo, além da diferença no posicionamento dos acentos, o último verso perdeu uma das principais características da estrofe original, que tem acentos em todas as primeiras sílabas dos versos, preservando apenas a segunda sílaba tônica.

A seguir (Quadro 16), iremos analisar mais um trecho de “Alexander Hamilton”, em que novamente percebemos quais eram as condições não apenas de Hamilton, mas também do local em que ele morava antes de seu destino mudar. Assim como o trecho anterior, a estrofe também está dividida em quatro versos.

O primeiro verso nos traz informações sobre o tráfico de escravos que acontecia nas então colônias britânicas, e é dividido, no texto original, em 16 sílabas, com acentos nas 2^a, 4^a, 6^a, 8^a, 10^a, 13^a e 16^a sílabas, dando ênfase às principais informações do verso. O verso traduzido, por outro lado, tem 23 sílabas e acentos nas 2^a, 5^a, 8^a, 11^a, 18^a e 23^a sílabas. Apesar de um número relativamente maior de sílabas (7 a mais que o original), o texto traduzido foi capaz de manter o sentido do verso e o ritmo, pois, além de preservarmos as tônicas nas primeiras e últimas sílabas, criamos uma aliteração em “S” no texto traduzido, que também ajudou a mantermos a cantabilidade.

QUADRO 16 – TRECHO DE “ALEXANDER HAMILTON”

Original	Proposta final
And / eve / ry / day / while / slaves / were / be / ing / slaugh / tered / and / cart / ed / a / way	E / to / dos / os / di / as, / en / quan / to / es / cra / vos / e / ram / as / sas / si / na / dos / e / trans / por / ta / dos
A / cross / the / waves / he / strug / gled / and / kept / his / guard / up	No / mar / a / gi / ta / do, / e / le / lu / ta / va / e / se / pro / te / gi / a
In / side / he / was / long / ing / for / some / thing / to / be / a / part / of	Mas / no / fun / do, / per / ten / cer / é / o / que / que / ri / a
The / bro / ther / was / rea / dy / to / beg / steal / bor / row / or / bar / ter	Pron / to / pra / pe / dir , / rou / bar , / em / pres / tar / ou / bar / ga / nhar

FONTE: A autora (2025).

O segundo verso da canção descreve Hamilton já a bordo do navio que o levaria a Nova York, nos apresentando o que o jovem desconhecido estava sentindo. No texto original, as 12 sílabas têm acentos nas 2^a, 4^a, 6^a, 9^a e 11^a posições, mantendo o padrão de tônicas na segunda sílaba, presente no verso anterior. O texto traduzido, no entanto, tem 16 sílabas, com acentos nas 2^a, 5^a, 10^a e 16^a, mantendo, assim como no original, a tônica na segunda sílaba, mas sofrendo alterações nas demais posições. Logo, para tentar compensar essas modificações e mantermos ritmo e cantabilidade, adicionamos, outra vez, uma aliteração, dessa vez em “T” (‘agitado/lutava/protegia’).

A seguir, os dois últimos versos nos mostram as verdadeiras intenções de Hamilton e tudo que ele seria capaz de fazer para conquistá-las. No texto original, o

terceiro verso tem 14 sílabas, em que os acentos se encontram nas seguintes sílabas: 2^a, 5^a, 8^a, 11^a e 13^a, novamente mantendo a repetição de tônicas na segunda sílaba. O verso traduzido, por outro lado, tem 12 sílabas com acentos nas 3^a, 7^a e 12^a sílabas, um número menor do que no texto original e, que, além disso, não manteve a repetição de tônica, mas sem prejudicar o sentido e cantabilidade do verso ('Mas no fundo, pertencer é o que queria').

O quarto verso também sofreu essa perda, com o texto original tendo 14 sílabas, com acentos nas 2^a, 5^a, 8^a, 9^a, 10^a e 13^a sílabas; enquanto o texto traduzido também contém 14 sílabas, mas com os acentos nas 1^a, 5^a, 7^a, 10^a e 14^a sílabas. Apesar da perda na repetição do acento na segunda sílaba, o texto traduzido foi capaz de preservar a aliteração em "R" presente no original, contribuindo mais uma vez para o ritmo e cantabilidade da estrofe. Além dessas mudanças, realizadas com o objetivo de preservarmos a cantabilidade, no decorrer das gravações foi necessário acelerarmos um pouco os versos, com Riaj cantando em um *flow* (ritmo, cadênciia) levemente mais rápido que o original, para que as sílabas e acentos extras se encaixassem na batida original.

Prosseguindo com nossas análises, as duas primeiras estrofes de "Furacão" (*Hurricane*), são apresentadas no Quadro 17, a seguir. Neste trecho, Hamilton recorda o furacão que atingiu sua cidade, relacionando-o com o que está atingindo sua vida, agora mais velho e sendo uma figura pública estabelecida.

Na primeira estrofe, Hamilton faz referência à calmaria que supostamente acontece no meio de um furacão, referenciado logo no primeiro verso. No texto original, ele tem 8 sílabas e 3 acentos, nas 1^a, 3^a e 6^a sílabas; e, no texto traduzido, 7 sílabas e o mesmo número de acentos, mas em posições diferentes, ocupando as 1^a, 2^a e 7^a sílabas, características que exigiram um *flow* (ritmo, cadênciia) diferenciado, em alguns momentos mais lento que o original, mas que não o fizeram perder a cantabilidade e o sentido.

O verso seguinte é mais curto, tanto o original quanto o texto traduzido contém 4 sílabas e 2 acentos, nas 1^a e 4^a sílabas, respectivamente. Por conta disso, esse verso não sofreu mudanças de ritmo, preservando também as demais características.

QUADRO 17 – TRECHO DE “FURACÃO”

Original	Proposta Final
In / the / eye / of / a / hur / ri / cane There / is / qui / et For / just / a / mo / ment A / yel / low / sky	No / o / lho / do / fu / ra / cão Tu / do / a / cal / ma Por / um / se / gun / do O / céu / cla / rei / a
When / I / was / sev / en / teen / a / hur / ri / cane De / stroyed / my / town I / did / n't / drown I / could / n't / seem / to / die	Aos / de / ze / se / te / um / fu / ra / cão Des / trui / u / meu / lar Mas / sem / me / a / fo / gar Na / da / i / ri / a / me / ma / tar

FONTE: A autora (2025).

Em seguida, Hamilton descreve a calmaria que estar no olho de um furacão proporciona. Aqui o terceiro verso tem uma quantidade diferente de sílabas, 5 no texto original e 4 no traduzido, mas acentos idênticos, nas 1^a, 2^a e 4^a sílabas, assim como no verso seguinte, em que tanto texto original quanto traduzido têm 4 sílabas, com acentos nas 2^a e 4^a sílabas, preservando, novamente, ritmo, sentido e cantabilidade.

Partimos, então, para a segunda estrofe, no Quadro 17, também dividida em quatro versos, e que nos mostra um panorama da destruição causada pelo furacão, quando Hamilton tinha apenas dezessete anos. O seu primeiro verso nos traz essa informação, da idade de Hamilton quando tudo aconteceu, e é dividido, no texto original, em 10 sílabas, com acentos nas 1^a, 6^a e 8^a sílabas, destacando os principais acontecimentos do verso, como acontece usualmente nas canções da obra. O texto traduzido tem 9 sílabas, uma a menos, mas preserva o número de acentos, ocupando as 1^a, 2^a e 9^a sílabas e, mesmo em diferentes posições, mantém o destaque às informações importantes.

O próximo verso, em que descobrimos que o furacão destruiu a cidade/lar de Hamilton, é mais curto, com apenas 4 sílabas e 2 acentos (2^a e 4^a sílabas) no texto original; enquanto o texto traduzido tem uma sílaba a mais e o mesmo número de acentos, ocupando as 3^a e 5^a sílabas.

Os dois versos seguintes, Quadro 17, exemplificam a resistência de Hamilton, pois o furacão não foi capaz de destruí-lo. No texto original, o terceiro verso, assim como o anterior, é formado por 4 sílabas e 2 acentos que ocupam as 2^a e 4^a sílabas; enquanto o verso traduzido tem 6 sílabas, com 2 acentos nas 2^a e 6^a sílabas. Mesmo com um número maior de sílabas, por termos preservado os acentos e a posição de

ao menos um deles, o texto traduzido não sofreu alterações significativas de ritmo e cantabilidade.

Seguimos, então, para o último verso, Quadro 17, composto, no texto original, por 6 sílabas e 2 acentos, nas 2^a, 4^a e 6^a sílabas; e, no texto traduzido, por 9 sílabas e 3 acentos, localizados nas 1^a, 4^a e 8^a sílabas. Por fim, devido ao aumento de sílabas e acentos, esse verso também precisou ser cantado de maneira acelerada, causando uma leve perda na cantabilidade, já que as palavras não se encaixaram perfeitamente na batida da canção.

Na sequência, analisamos dois trechos de “Aaron Burr, senhor” (“Aaron Burr, Sir”), começando pelo Quadro 18, em que Hamilton tem sua primeira conversa com Burr. No primeiro verso dessa estrofe, Hamilton imediatamente se identifica com seu futuro algoz, que, assim como ele, era órfão, mesmo que em contextos sociais completamente diferentes. O texto original tem 6 sílabas, com acentos posicionados nas 1^a, 3^a e 6^a sílabas (*You're an orphan? Of course!*); enquanto o texto traduzido, 8 sílabas e acentos nas 3^a, 6^a e 8^a sílabas, mantendo 2 acentos iguais ao original, apesar de ter duas sílabas a mais (‘Mas é claro, você é órfão!’).

No verso seguinte, temos Hamilton revelando ser órfão também e desejando uma guerra. Nele, o texto original contém 11 sílabas e acentos nas seguintes posições: 1^a, 3^a, 5^a, 7^a e 11^a sílabas, mantendo a padrão do verso anterior, de acentos na primeira e última sílabas. Já o verso traduzido, por outro lado, possui 12 sílabas, com acentos nas 4^a, 6^a, 8^a e 12^a sílabas e, dessa maneira, apenas o acento na última sílaba do verso se assemelha ao padrão do texto original.

QUADRO 18 – TRECHO DE “AARON BURR, SENHOR”

Original	Proposta Final
<p>You're/ an / or / phan? / Of / course! I'm/ an / or / phan / God, / I / wish / there / was / a / war Then/ we / could / prove / that / we're / worth / more / than / a / ny / one / barg / ained / for Can/ I / buy / you / a / drink? That / would / be / nice While / we're / talk/ ing, / let / me / off / er / you / some / free / ad / vice</p>	<p>Mas / é / cla / ro, / vo / cê / é / ór/ fão! Eu / sou / tam / bém, / que / ri / a / tan / to / u / ma / gue / rra Pa / ra / mos / trar / ao / mun/ do / que / va / mos / mui / to / a / lém Pos/ so / te / pa / gar / u / ma / be / bi / da? Sim, / ob / ri / ga/ do En / quan / to / be / be/ mos, / uns / con / se/ Ihos / pa / ra / te / dei / xar / li / ga / do</p>

FONTE: A autora (2025).

No terceiro verso, Hamilton continua expressando seu desejo por uma guerra, pois acredita que assim seria capaz de provar seu valor. O verso está dividido em 15 sílabas e os acentos estão nas 1^a, 4^a, 7^a, 8^a, 10^a, 13^a e 15^a sílabas, novamente com o padrão de acentos na primeira e última sílabas. Enquanto isso, o verso traduzido está dividido em 14 sílabas, com os acentos ocupando as 1^a, 4^a, 6^a, 9^a, 11^a e 14^a sílabas, preservando o padrão citado anteriormente, apesar de ter menos sílabas e acentos.

Ainda no Quadro 18, o quarto verso traz, pela primeira vez nessa estrofe, uma fala de Burr, que oferece uma bebida a Hamilton. Esse verso também tem algumas diferenças em relação à métrica, pois, enquanto o texto original tem 6 sílabas, com acentos na 1^a, 3^a e 6^a; o texto traduzido tem 9 sílabas, com acentos na 1^a, 5^a e 9^a sílabas, preservando-se apenas o número de acentos e as tônicas na primeira e última sílabas dos versos.

O próximo verso, em que Hamilton agradece e aceita a oferta de Burr, por outro lado, manteve tanto o número de sílabas quanto o número e localização dos acentos (*That would be nice* / 'Sim, obrigado'), com o texto original tendo 4 sílabas e acentos na primeira e última sílabas; e o texto traduzido, mesmo tendo menos palavras, preservando as mesmas características.

Por fim, o sexto e último verso, em que Burr aconselha Hamilton, também sofreu modificações. O texto original tem 13 sílabas; enquanto o texto traduzido tem 17. Em relação aos acentos, no original estão localizados nas 1^a, 3^a, 7^a, 11^a e 13^a sílabas (*While we're talking, let me offer you some free advice*); já no texto traduzido, estão nas 2^a, 5^a, 9^a, 15^a e 17^a sílabas, mantendo-se, então, apenas o acento na última sílaba ('Enquanto bebemos, uns conselhos para te deixar ligado'). No geral, a estrofe, apesar de ter sofrido algumas modificações, foi capaz de preservar os conceitos de sentido, ritmo e cantabilidade, muito devido à performance de Riaj, que, nos versos que tinham mais sílabas do que o original, empregou um *flow* mais rápido, fazendo com que essas sílabas extras se encaixassem na batida original.

A seguir, no Quadro 19, temos mais uma estrofe, também com quatro versos, em que os revolucionários e futuros amigos de Hamilton estão conversando sobre seus planos para a revolução e exigem um posicionamento de Burr, conhecido por seu hábito de esperar as coisas acontecerem. Nos dois primeiros versos, John Laurens continua o assunto iniciado na estrofe anterior da canção, em que Hercules Mulligan estava se vangloriando de suas habilidades sexuais, afirmado que eles não devem falar de sexo, mas, sim, beberem mais cerveja, brindando pela revolução.

No texto original, o primeiro verso contém 10 sílabas e 4 acentos, nas 1^a, 3^a, 7^a e 9^a sílabas; enquanto o texto traduzido tem 11 sílabas e 5 acentos, nas 1^a, 4^a, 6^a, 9^a e 11^a sílabas, com apenas 2 acentos na mesma posição que o verso original. Em seguida, o segundo verso tem 12 sílabas no texto original, com acentos nas 1^a, 4^a e 11^a sílabas; enquanto a proposta final tem 13 sílabas, com 4 acentos nas 1^a, 4^a, 7^a e 13^a sílabas. Entretanto, mesmo com um número maior de sílabas e versos, o texto traduzido manteve o ritmo, pois, diferentemente do original, em que a pronúncia de algumas palavras foi alongada, especialmente “*more*” e a tônica “*lu*”, de “*revolution*”, na gravação da proposta final, as tônicas “*gos*”, de “*gosto*”, e “*ção*”, de “*revolução*”, não foram alongadas, auxiliando na preservação da cantabilidade.

QUADRO 19 – TRECHO DE “AARON BURR, SENHOR”

Original	Proposta Final
No / more / sex , / pour / me / a / no / ther / brew , / son	Na / da / de / se / xo, / só / me / des / ce / mais / u / ma
Let's / raise / a / cou / ple / more / to / the / re / vo / lu / tion	Be / ba / com / gos / to / um / brin / de / a / re / vo / lu / ção
Well, / if / it / ain't / the / prod / i / gy / of / Princ /ton / col / lege	Ve / jam / bem, / é / o / nos / so / pro / dí / gio / u / ni / ver / si / tá / rio
Aa / ron / Burr , / give / us / a / verse, / drop / some / know / ledge	Aa / ron / Burr , / can / te / e / nos / ti / re / des / se / cal / vá / rio

FONTE: A autora (2025).

Nos dois versos seguintes, terceiro e quarto, temos a reaparição de Aaron Burr, convidado por Laurens, que o chama de “prodígio” (referenciando suas qualificações acadêmicas), a participar da discussão. No texto original, o terceiro verso é composto por 13 sílabas e 5 acentos, nas seguintes sílabas: 1^a, 4^a, 6^a, 10^a e 12^a; já o texto traduzido, por outro lado, é composto por 15 sílabas e 4 acentos, nas 1^a, 6^a, 9^a e 14^a sílabas, em uma métrica com diferenças consideráveis, especialmente em relação ao tamanho do verso, mas que também manteve o acento na primeira sílaba, um padrão estabelecido nos versos anteriores. Em relação à manutenção de sentido, ritmo e cantabilidade, alguns vocábulos do texto original foram substituídos, sem perdas significativas para a interpretação do verso, enquanto o ritmo e a cantabilidade foram preservados, pois o verso, assim como trechos citados anteriormente, foi cantado em uma velocidade mais rápida que o original, compensando, assim, as sílabas extras.

Partindo para o quarto e último verso, temos, no texto original, 11 sílabas e 4 acentos, localizados nas 1^a, 2^a, 4^a e 10^a sílabas; enquanto o texto traduzido contém 13 sílabas e 5 acentos, nas 1^a, 3^a, 4^a, 8^a e 13^a sílabas, preservando apenas os acentos da primeira e quarta sílabas, importantes para mantermos o padrão aplicado no restante da estrofe. Além disso, para que o verso não sofresse perdas em relação ao ritmo e à cantabilidade, a proposta final foi gravada sem alongarmos a pronúncia das palavras, diferentemente do que acontece no original, principalmente com *knowledge* (conhecimento).

Na sequência, no Quadro 20, apresentamos um trecho da canção “Ao seu dispor, senhor” (*Your Obedient Servant*). Nessa estrofe, Burr novamente questiona as decisões de Hamilton, dessa vez apoiar Thomas Jefferson (seu então inimigo), sempre relembrando as origens humildes de Hamilton. Nos dois primeiros versos, Burr, mais uma vez, refere-se a Hamilton como um bastardo, órfão e arrogante, perguntando-se como ele seria capaz de tomar as decisões que acontecem nos versos seguintes.

Em relação à métrica, no texto original, o primeiro verso tem 5 sílabas e 2 acentos, nas 1^a e 3^a sílabas; e, o texto traduzido, apesar de ter apenas 3 sílabas, mantém tanto o número quanto as posições dos 2 acentos, preservando, assim, o ritmo e a cantabilidade do verso. O verso seguinte, em que Burr continua a se questionar, é formado, no original, por 13 sílabas e 6 acentos nas seguintes posições: 2^a, 5^a, 8^a, 10^a e 12^a sílabas, dando destaque aos adjetivos utilizados por Burr para descrever Hamilton. Na proposta final, por outro lado, o verso tem 17 sílabas e o mesmo número de acentos, porém em diferentes posições, ocupando as 1^a, 3^a, 7^a, 9^a, 12^a e 17^a sílabas. Apesar da perda por mudarmos a posição dos acentos, conseguimos preservar as demais características do verso, devido à aliteração em “T” (ritmo e cantabilidade) e ao destaque dado aos adjetivos (sentido), assim como no texto original.

Partindo para o terceiro e quarto versos, vemos Burr ainda se indagando como Hamilton foi capaz de apoiar Thomas Jefferson, alguém que sempre desprezou e, até o momento, seu inimigo. O terceiro verso é composto, no texto original, por 13 sílabas e 5 acentos, nas 1^a, 4^a, 5^a, 7^a e 10^a sílabas, novamente destacando as principais informações do verso. O texto traduzido, por outro lado, é composto por 15 sílabas e 5 acentos nas 2^a, 6^a, 7^a, 9^a e 15^a sílabas. Assim como no verso anterior, tivemos mudança na posição dos acentos, mas preservamos a quantidade e a ênfase dada

por eles a determinados fatos do verso, além da sequência de acentos entre a palavra que o antecede (*endorse* / ‘apoiar’) e o nome “Thomas”.

QUADRO 20 – TRECHO DE “AO SEU DISPOR, SENHOR”

Original	Proposta Final
<p>How / does / Ham / il / ton An / ar / ro / gant, / im / mi / grant, / or / phan, / bast / ard, / whore's / son Some / how / en / dorse / Thom / as / Jef / fer / son, / his / en / e / my A / man / he's / des / pised / sin / ce / the / be / gin/ing Just / to / keep / me / from / win / ning</p>	<p>Co / mo / Ha / mil / ton Um / bas / tar / do / ar / ro / gan / te, / fi / lho / da / pu / ta / e / i / mi / gran / te De / ci / de / a / po / iar / Tho / mas / Je / ffer / son, / seu / i / ni / mi / go Tão / o / di / a / do, / des / de / o / prin / cí / pio Só / pra / me / ver / de / ro / ta / do</p>

FONTE: A autora (2025).

Já o quarto verso tem uma sílaba a mais no texto original, além de diferenças na quantidade e na posição dos acentos, que no texto original encontram-se nas 1^a, 5^a, 6^a e 10^a sílabas; e, na proposta final, nas 1^a, 4^a, 6^a e 10^a sílabas. Devido ao número menor de sílabas, ao gravarmos as canções, Riaj decidiu adicionar uma pausa, que não existe no original, entre o quarto verso e o verso anterior, para que o ritmo não se perdesse. O quinto verso, por outro lado, tem o mesmo número de sílabas e acentos, estes ocupando posições diferentes: enquanto no texto original temos acentos nas 1^a, 5^a e 6^a sílabas; no texto traduzido, os acentos estão nas 1^a, 4^a e 7^a sílabas. Entretanto, podemos considerar que, se houve perdas no ritmo, elas aconteceram devido às mudanças nas rimas e não por essa diferença de posições, que foi compensada pelo *flow* empregado no verso, preservando assim cantabilidade e sentido.

Concluímos esta etapa das análises relembrando os conceitos que Low (2017) atrela à métrica ou, como denominado pelo autor, ao ritmo (incluindo suas sílabas e acentos), com algumas questões a serem discutidas. A primeira é a ideia de que esse elemento é “melhor avaliado por alguém que tenha uma boa noção de ritmo, como dançarinos ou músicos” (Low, 2017, p. 99), que se encaixa com nossas propostas para este trabalho, pois, desde o princípio, defendemos a necessidade de gravarmos nossas traduções com uma pessoa que tivesse não apenas conhecimentos musicais, mas habilidades condizentes ao *rap* – caso de Riaj, que não apenas performou, como fez sugestões essenciais em nossas propostas de tradução. A segunda é o conceito defendido pelo autor de que o ritmo é “uma área em que

ajustes são geralmente possíveis" (Low, 2017, p. 100), incluindo, além de mudanças no número de sílabas, ajustes na melodia das canções.

Em diversos momentos, como exemplificado nos quadros, a métrica de nossas propostas foi modificada, algumas vezes sofrendo perdas – especialmente para que preservássemos as rimas – e, em alguns casos, o sentido dos versos. Por se tratar de canções de *rap*, foi possível compensarmos essas perdas com mudanças no *flow*, acelerado quando tínhamos sílabas a mais, ou lento, quando o número de sílabas era menor, além de adaptarmos, durante as gravações, os acentos que acabaram mudando de lugar. Podemos, então, afirmar que os conceitos de Low (2017), especialmente sua ideia de flexibilização do ritmo, enriqueceram nosso processo tradutório e permitiram que grande parte das perdas sofridas pudesse ser compensada, ainda que não integralmente, pois lidamos com canções de *rap*, que não se encaixam nos parâmetros usuais de análise e tradução.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao encerrarmos esta jornada, é relevante resgatar nossos objetivos iniciais, de realizar uma tradução considerada cantável para canções da obra musical *Hamilton*. A princípio, tínhamos em mente traduzir seis canções da obra, o que, como explicado anteriormente, não foi possível. Além disso, ao longo do processo, tivemos dúvidas sobre quais canções seriam escolhidas, mas chegamos à conclusão de que a relação entre Hamilton e Burr é um dos pilares da história e, por isso, decidimos escolher canções, analisadas como duplas, que descrevem tanto a história quanto a relação deles entre si e com a sua nação. Após essa decisão, demos início ao trabalho, passando por diversas fases e dificuldades.

Tínhamos como elemento norteador das nossas traduções a seguinte pergunta de pesquisa: “uma tradução cantável garantirá a compreensão da narrativa e a manutenção dos elementos que tornam *Hamilton* uma obra única?”. Para que alcançássemos esse objetivo, precisávamos de traduções que tivessem um embasamento teórico e que fossem gravadas e musicalizadas, pois só assim poderíamos comprovar a cantabilidade dos textos traduzidos. Para isso, iniciamos um levantamento bibliográfico e teórico, com foco em estudos sobre tradução de canção e tradução de musicais, além de um apanhado histórico sobre a importância cultural, no Brasil e em outros países, do teatro musical e do *rap* (um dos principais elementos que compõem *Hamilton*). Dentro os diversos estudos analisados, utilizamos como base para nossas traduções o princípio do Pentatlo de Low (2017), que sugere os cinco elementos que devem ser utilizados e priorizados ao traduzirmos canções: cantabilidade, sentido, ritmo, rima e naturalidade.

Durante o processo tradutório, que foi analisado em detalhes nos capítulos 4 e 5, chegamos a algumas conclusões em relação aos elementos propostos por Low (2017). Começando pela decisão de seguirmos tais princípios “na medida do possível”; ou seja, as nossas traduções não estariam presas apenas às ideias e prioridades definidas pelo autor, especialmente em relação às rimas, consideradas por ele como dispensáveis e, por nós, como essenciais, já que estávamos traduzindo *raps*. Além disso, a cada estrofe traduzida, foi necessário definirmos novas prioridades, pois as características únicas de cada verso composto por Miranda, como aliteração e assonânciam, diferentes tipos de rima, trocadilhos e a história sendo contada, exigiam um foco especial, que em determinados momentos estava no

sentido, em outros nas rimas ou até mesmo na naturalidade. Ainda sobre Low (2017, p. 70), retomamos a sua ideia de que, mesmo que o tradutor tenha a obrigação de manter aspectos que o autor descreve como “valiosos”, devemos enxergar o texto traduzido como “uma canção que pode ser entendida quando cantada”, isto é, as nossas canções traduzidas, mesmo fazendo referência ao texto original e mantendo características que consideramos indispensáveis, devem ser compreendidas sem a necessidade do leitor ou público ouvinte – procurar o texto original. Esse conceito se conecta também ao funcionalismo de Vermeer (2012), para quem as traduções devem ser sempre voltadas à cultura-alvo, mesmo que mudanças e perdas ocorram. Além disso, a presença de Riaj ao decorrer do processo tradutório, não apenas nas gravações, mas também nos ajustes e sugestões, foi essencial para que nossas propostas finais realmente se tornassem cantáveis, visto que, sem seu suporte e experiência como *rapper*, essa pesquisa se limitaria ao texto traduzido.

Portanto, ao pensarmos nos conceitos que aplicamos e em todo o percurso percorrido ao longo deste estudo, incluindo as conversas e decisões necessárias para gravarmos as canções, podemos afirmar que nosso objetivo, de produzir traduções cantáveis para o nosso *corpus* de pesquisa, foi alcançado. É claro que as traduções que denominamos como propostas finais estão longe de serem definitivas e até mesmo de serem performadas em palco, para que pudéssemos comprovar a aceitação do público, no entanto, fomos capazes de aplicar o conceito de cantabilidade com as gravações e de respeitar, ainda que mantendo o texto traduzido como algo independente, as características da obra.

Para finalizar, é interessante refletirmos sobre a relevância que a história de *Hamilton*, um jovem imigrante que se tornou herói de uma nação, possui mesmo após 10 anos de sua estreia na Broadway, especialmente ao considerarmos o cenário político e social de alguns países, reforçando a importância de propormos traduções para a obra, tornando-a ainda mais acessível a diferentes públicos.

7 REFERÊNCIAS

- ADEROJU, Daiane. Notorious B.I.G. honored in celebration of 50th Birthday with 25th-Anniversary ‘Life After Death’ box set. *In: BILLBOARD*. Nova York, 23 fev. 2022. Disponível em: <https://www.billboard.com/music/rb-hip-hop/notorious-b-i-g-honored-50th-birthday-25th-anniversary-of-life-after-death-1235035226/>. Acesso em: 18 jul. 2024.
- AHLGREN, Ella. **Translating Hamilton in Japanese**: analysis of translation methods used in singable translations. 2024. 120 f. TCC (Bacharelado em Japonês) – Universidade de Dalarna, Dalarna, 2024.
- AHRENS, Lynn; FLAHERTY, Stephen. Track-by-track breakdown: Ahrens and Flaherty dissect their score for Broadway's Anastasia. *In: PLAYBILL*. Nova York, 15 jan. 2019. Disponível em: <https://playbill.com/article/track-by-track-breakdown-ahrens-and-flaherty-dissect-their-score-for-broadways-anastasia>. Acesso em: 30 jul. 2024.
- APTER, Ronnie; HERMAN, Mark. **Translating for singing**: the theory, art, and craft of translating lyrics. Londres: Bloomsbury Academic, 2016.
- BERNARDES, Guilherme. **Entre a solução e o problema**: rumos da rima. 2024. 314 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2024.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- BOUBLIL, Alain; SCHÖNBERG, Claude-Michel; KRETZMER, Herbert. **Les Misérables**: libretto. Bury St Edmunds: Music Sales Limited, 1985.
- BRADLEY, Adam. **Book of rhymes**: the poetics of hip-hop. Nova York: Basic Civitas, 2009.
- BRANTLEY, Ben. Review: ‘Hamilton,’ Young Rebels Changing History and Theater. *In: THE NEW YORK TIMES*. Nova York, 6 ago. 2015. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2015/08/07/theater/review-hamilton-young-rebels-changing-history-and-theater.html>. Acesso em: 18 jun. 2025.
- BRASIL. **Lei n. 8.313, de 23 de dezembro de 1991**. Brasília, DF: Presidência da República, 1991. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm. Acesso em: 14 jul. 2024.
- BRITTO, Paulo H. **Entrevista**. Organização de Caetano W. Galindo e Walter C. Costa. Curitiba: Medusa, 2019.
- CARDOSO, Adriana B. **Os desafios do canto de belting no teatro musical no Brasil**. 2017. 88 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

CARDOSO, Adriana B.; FERNANDES, Angelo J.; CARDOSO FILHO, Cassio. Breve história do Teatro Musical no Brasil, e compilação de seus títulos. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v. 16, n. 1, p. 29-44, 2016.

CHANG, Jeff. **Can't stop won't stop: a history of the hip-hop generation**. Nova York: Picador, 2005.

CHERNOW, Ron. **Alexander Hamilton**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.
CULWELL-BLOCK, Logan. See the German cast of Hamilton perform 'Alexander Hamilton'. *In: PLAYBILL*. Nova York, 14 jun. 2022. Disponível em: <https://playbill.com/article/see-the-german-cast-of-hamilton-perform-alexander-hamilton>. Acesso em: 18 jun. 2025.

DESBLACHE, Lucile. **Music and translation: new mediations in the digital age**. Londres: Palgrave Macmillan, 2019.

DUNNEWOLD, Renske. **Hamilton: the rapvolution – on the translation of rap musicals**. 2018. 69 f. Dissertação (Mestrado em Língua Inglesa e Cultura) – Universidade de Utrecht, Utrecht, 2018.

EIFFEL 65 - Blue (Da Ba Dee) [Gabry Ponte Ice Pop Mix] (Original Video With Subtitles). [S. l.: s. n.], 2009. 1 vídeo (3 min 39 s). Publicado pelo canal Bliss Corporation. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=68ugkg9RePc>. Acesso em: 1 set. 2022.

ENJAMBEMENT. *In: MICHAELIS*. São Paulo: Melhoramentos, c2025. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=enjambement>. Acesso em: 18 abr. 2025.

ESTEVES, Gerson da Silva. **A Broadway não é aqui: teatro musical no Brasil e do Brasil – uma diferença a se estudar**. 2014. 302 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2014.

FRANZON, Johan. Choices in song translation: singability in print, subtitles and sung performance'. *In: ŞEBNEM, Susam-Sarajevo. The translator: translation and music*. Londres: Routledge, 2008. p. 373-399.

GASPARANI, Gustavo; RIECHE, Eduardo. **Em busca de um teatro musical**. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 2010.

GIUSSANI, Daniel. Broadway do Brasil: essa produtora vai faturar R\$ 38 milhões fazendo musicais nacionais. *In: EXAME*. São Paulo, 15 out. 2023. Disponível em: <https://exame.com/negocios/broadway-do-brasil-essa-produtora-vai-faturar-r-38-milhoes-fazendo-musicais-nacionais/>. Acesso em: 3 ago. 2024.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Editora Ática, 2001.

GRAHAM, Jane. Lin-Manuel Miranda: "It was a no-brainer to take hip-hop into theatre". *In: BIG ISSUE*. Londres, 3 ago. 2020. Disponível em:

<https://www.bigissue.com/interviews/lin-manuel-miranda-it-was-a-no-brainer-to-take-hip-hop-into-theatre/>. Acesso em: 4 ago. 2024.

GUENZBURGER, Gustavo; MACHADO, Bernardo F. Rotas do teatro musical: West End, Broadway e o Brasil da Lei Rouanet. **Cena**, Porto Alegre, v. 23, n. 40, p. 1-12, 17 abr. 2023. DOI: 10.22456/2236-3254.129060.

HAMILTON | 2016 Tony Awards. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (7 min 13 s). Publicado pelo canal Matt Hagmeier Curtis. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fb4GIOabb1M>. Acesso em: 14 jul. 2024.

HERC, DJ Kool. Introdução. In: CHANG, Jeff. **Can't stop won't stop: a history of the hip-hop generation**. Nova York: Picador Usa, 2005.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2013.

JIM CROW MUSEUM. **Who was Jim Crow?** Big Rapids: Ferris State University, 2024. Disponível em: <https://jimcrowmuseum.ferris.edu/who/index.htm>. Acesso em: 12 jul. 2024.

KAJIKAWA, Loren. "Young, Scrappy, and Hungry": Hamilton, hip hop, and race. **American Music**, Durham, v. 36, n. 4, p. 467-486, 1 dez. 2018. DOI: 10.5406/americanmusic.36.4.0467.

KENRICK, John. **Musical theatre: a history**. Nova York: Continuum, 2012.

LEAL, Sérgio J. M. **Acorda hip hop**. Rio de Janeiro: Hunter Books, 2012.

LIN-MANUEL Miranda Performs at the White House Poetry Jam: (8 of 8). [S. l.: s. n.], 2010. 1 vídeo (4 min 26 s). Publicado pelo canal The Obama White House. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WNFf7nMIGnE>. Acesso em: 1 set. 2022.

LOOK Back at the Original Production of Oklahoma! on Broadway. In: PLAYBILL. Nova York, 31 mar. 2021. Disponível em: <https://playbill.com/article/look-back-at-the-original-production-of-oklahoma-on-broadway>. Acesso em: 12 jul. 2024.

LOW, Peter. **Translating song: lyrics and texts**. Abingdon: Taylor & Francis, 2017.

MACKINTOSH, Cameron. Interview: Cameron Mackintosh. [Entrevista cedida a] John Gapper. **Financial Times**, Londres, jan. 2016. Disponível em: <https://www.ft.com/content/af6b04f6-ba34-11e5-bf7e-8a339b6f2164>. Acesso em: 3 ago. 2024.

MIRANDA, Lin-Manuel; MCCARTER, Jeremy. **Hamilton: the revolution**. Boston: Little, Brown Book Group, 2016.

MORLEY, Sheridan; LEON, Ruth. **Hey Mr. Producer!**: the musical world of Cameron Mackintosh. Londres: Orion Publishing Co, 1998.

NORD, Christiane. **Análise textual em tradução**: bases teóricas, métodos e aplicação didática. Tradução e adaptação de Meta Elisabeth Zipser. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

PETRAMALI, Livia Sajovic Alegre; SANTOS, Ana Beatriz Labres dos. **Who lives, who dies, who tells your story**: a tradução de canção no musical 'Hamilton'. 2021. 101 f. TCC (Graduação em Licenciatura em Letras Inglês) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

PIRES, Rodrigo C. M. **"Conheço cada palavra que rima com Burr"**: Hamilton e desafios da tradução de teatro musical. 2021. 224 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

PLAYBILL. The Beggar's Opera. New York: Playbill, c2024. Disponível em: <https://playbill.com/production/the-beggars-opera-nassau-street-theatre-vault-0000008888>. Acesso em: 12 jul. 2024.

RAFFEL, Burton. **The art of translating poetry**. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1988.

RAMOS, Luísa P. **Hamilton**: traduzindo as duas revoluções. 2017. 138 f. TCC (Graduação em Letras Tradução – Inglês) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2017.

RISSO, Emanuele. Rap lyrics translation: theoretical and practical aspects. **New Voices in Translation Studies**, Dublin, v. 1, n. 15, p. 1-30, 2016. DOI: 10.14456/nvts.2016.19.

ROSE, Tricia. **Black noise rap music and black culture in contemporary America**. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.

SABBAGA, Julia. Straight Outta Compton: como o álbum do N.W.A mudou a história. In: OMELETE. [S. l.], 8 ago. 2018. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/musica/straight-outta-compton-como-o-album-do-nwa-mudou-a-historia#3>. Acesso em: 18 jul. 2024.

SHUBERT ORGANIZATION. **About us**. New York: Shubert Organization, c2024. Disponível em: <https://shubert.nyc/about-us/>. Acesso em: 14 jul. 2024.

SILVA-REIS, Dennys; COSTA, Daniel Padilha Pacheco da. Tradução & Música no Brasil: contrapontos. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, v. 2019, n. 27, p. 1-15, 18 nov. 2019. DOI: 10.17771/pucrio.tradrev.45908.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som**: as transformações do rap no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

THE HOUSING Agency Essay Prize 2023. In: THE HOUSING AGENCY. Dublin, 11 mar. 2024. Disponível em: <https://www.housingagency.ie/news-events/housing-agency-essay-prize-2023>. Acesso em: 15 jul. 2024.

THE PUBLITZER PRIZES. Pulitzer winner 'Hamilton' takes home Tony for Best Musical. New York: The Pulitzer Prizes, c2025. Disponível em: <https://www.pulitzer.org/article/pulitzer-winner-hamilton-takes-home-tony-best-musical>. Acesso em: 2 ago. 2024.

TURNER, Deonna S. Crack epidemic. *In: BRITANNICA*. Chicago, 16 maio 2025. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/crack-epidemic>. Acesso em: 25 jun. 2025.

UVA LAW. Police officers charged in death of graffiti artist Michael Stewart. Charlottesville: University of Virginia, c2024. Disponível em: <https://archives.law.virginia.edu/dengrove/writeup/police-officers-charged-death-graffiti-artist-michael-stewart>. Acesso em: 26 jul. 2024.

VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. Campinas: Unicamp/Pontes, 1991.

VENUTI, Lawrence. **The translator's invisibility**: a history of translation. Londres: Routledge, 1995.

VERMEER, Hans J. Skopos and commission in translation theory. *In: VENUTI, Lawrence. The translation studies reader*. Nova York: Routledge, 2012. p. 191-202.

WEBBER, Andrew Lloyd; NUNN, Trevor; STILGOE, Richard. **Cats**: libretto. Nova York: The Really Useful Group, 1982.

WEBBER, Andrew Lloyd; STILGOE, Richard; HART, Charles. **The Phantom of the Opera**: libretto. Londres: The Really Useful Group, 1986.

WEINERT-KENDT, Rob. Rapping a Revolution. *In: THE NEW YORK TIMES*. Nova York, 5 fev. 2015. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2015/02/08/theater/lin-manuel-miranda-and-others-from-hamilton-talk-history.html>. Acesso em: 4 ago. 2024.

WEEHAWKEN Township. Weehawken: Weehawken Township, c2024. Disponível em: <https://www.weehawken-nj.us/>. Acesso em: 4 ago. 2024.

APÊNDICE A – TRADUÇÃO COMPLETA DE “ALEXANDER HAMILTON”

Original	1 ^a Tradução	2 ^a Tradução	Proposta Final
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?	Como um bastardo, órfão, filho da mãe com um escocês Largado no meio do Caribe, esquecido Nada mais que um miserável empobrecido Cresceu e se tornou um gênio destemido	Como um bastardo, órfão, filho da puta E um escocês, largado no meio do Caribe, esquecido Nada mais que um miserável empobrecido, cresceu e se tornou um gênio destemido?	Como um bastardo, órfão, filho da puta E um escocês, largado no meio do Caribe, esquecido Nada mais que um miserável empobrecido, cresceu e se tornou um gênio destemido?
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	O pai da nação mesmo sem um tostão Trabalhou dobrado, sempre com ambição O mais esperto da cidade Sempre aprendendo com facilidade Aos quatorze, já liderava com honestidade	O pai da nação mesmo sem um tostão Trabalhou dobrado, sempre com ambição O mais esperto da cidade Fazia tudo com facilidade Aos quatorze, já liderava com honestidade	O pai da nação mesmo sem um tostão Trabalhou dobrado, sempre com ambição O mais esperto da cidade Fazia tudo com facilidade Aos quatorze, já liderava com honestidade
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	E todos os dias, enquanto escravos eram assassinados e levados No mar agitado, ele lutava e se protegia Mas no fundo, pertencer é o que queria Pronto pra pedir, roubar, emprestar e barganhar	E todos os dias, enquanto escravos eram assassinados e transportados No mar agitado, ele lutava e se protegia Mas no fundo, pertencer é o que queria Pronto pra pedir, roubar, emprestar ou barganhar	E todos os dias, enquanto escravos eram assassinados e transportados No mar agitado, ele lutava e se protegia Mas no fundo, pertencer é o que queria Pronto pra pedir, roubar, emprestar ou barganhar
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	Então veio o furacão e com ele a devastação Hamilton viu o futuro escorrer, escorrer por suas mãos E seu lápis trabalhou, sempre ligado à sua mente Escrevendo seu primeiro parágrafo, provando que foi resistente	Então veio o furacão e com ele a devastação Hamilton viu o futuro escorrer por suas mãos E seu lápis trabalhou, conectado à sua mente Linha após linha, provando ser resistente	Então veio o furacão e com ele a devastação Hamilton viu o futuro escorrer por suas mãos E seu lápis trabalhou, conectado à sua mente Linha após linha, provando ser resistente

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 is gonna know your name What's your name, man?	E o boato se espalhou, seu sucesso é iminente Passaram o chapéu para levá-lo ao continente Estude, mas não esqueça da sua gente E o mundo saberá seu nome Qual o seu nome, cara?	E o boato se espalhou, seu sucesso é iminente Passaram o chapéu para levá-lo ao continente Vá, estude, mas nunca esqueça da sua gente E o mundo saberá seu nome Qual o seu nome, cara?	E o boato se espalhou, seu sucesso é iminente Passaram o chapéu para levá-lo ao continente Vá, estude, mas nunca esqueça da sua gente E o mundo saberá seu nome Qual o seu nome, cara?
Alexander Hamilton My name is Alexander Hamilton And there's a million things I haven't done But just you wait, just you wait	Alexander Hamilton Meu nome é Alexander Hamilton Tenho um milhão de coisas pra fazer Vocês vão ver, vocês vão ver	Alexander Hamilton Meu nome é Alexander Hamilton Tenho um milhão de coisas pra fazer Vocês vão ver, vocês vão ver	Alexander Hamilton Meu nome é Alexander Hamilton Tenho um milhão de coisas pra fazer Vocês vão ver, vocês vão ver
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, the scent thick	Aos dez, seu pai fugiu ficar não era seu forte Aos doze, Alex e sua mãe totalmente sem suporte Largados à própria sorte, a casa cheirando a morte	Aos dez, seu pai fugiu porque ficar nunca foi seu forte Aos doze, Alex e sua mãe totalmente sem suporte Largados à própria sorte, a casa cheirando a morte	Aos dez, seu pai fugiu porque ficar nunca foi seu forte Aos doze, Alex e sua mãe totalmente sem suporte Largados à própria sorte, a casa cheirando a morte
And Alex got better but his mother went quick	E o Alex melhorou, mas sua mãe rapidamente afundou	E o Alex melhorou, mas sua mãe não aguentou	E o Alex melhorou, mas sua mãe não aguentou
Moved in with a cousin, the cousin committed suicide Left him with nothin' but ruined pride, something new inside A voice saying, "Alex, you gotta fend for yourself"	Foi morar com um primo, o primo se suicidou O orgulho destruído foi o que lhe restou E uma voz dizendo "Alex, controle seu destino"	Foi morar com um primo, o primo se suicidou O orgulho destruído foi o que lhe restou E uma voz dizendo "Alex, controle seu destino"	Foi morar com um primo, o primo se suicidou Deixando Hamilton com nada além de um orgulho destruído E uma voz no seu ouvido, dizendo "Alex, controle seu destino"
He started retreatin' and readin' every treatise on the shelf	E assim Hamilton recuou e cada tratado na estante estudou	E assim Hamilton recuou e cada tratado na estante estudou	E assim Hamilton recuou e cada tratado na estante estudou

There would have been nothin' left to do for someone less astute He woulda been dead or destitute without a cent of 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 Plannin' for the future see him now as he stands on The bow of a ship headed for the new land In New York you can be a new man	Fazendo o que alguém menos esperto não seria capaz E sem essa coragem ele morreria e sua história ficaria pra trás Servindo o senhorio de sua mãe Vendendo cana, rum e tudo que nunca iria comprar Lendo tudo o que pudesse tocar Planejando o futuro ao balanço do mar A caminho da terra prometida, seu novo lar Pra em Nova York um novo homem virar	Agindo e fazendo o que alguém menos esperto jamais faria E sem essa coragem morto ele estaria e sua história sumiria Trabalhando pro senhorio de sua mãe Vendendo cana de açúcar, rum e tudo que nunca compraria Lendo tudo o que pudesse tocar Planejando o futuro ao balanço do mar A caminho da terra prometida, seu novo lar Pra em Nova York um novo homem virar	Agindo e fazendo o que alguém menos esperto jamais faria E sem essa coragem morto ele estaria e sua história sumiria Trabalhando pro senhorio de sua mãe Vendendo cana de açúcar, rum e tudo que nunca compraria Lendo tudo o que pudesse tocar Planejando o futuro ao balanço do mar A caminho da terra prometida, seu novo lar Pra em Nova York um novo homem virar
In New York you can be a new man (just you wait) In New York you can be a new man (just you wait) In New York you can be a new man	Um novo homem, em Nova York (vocês vão ver) Um novo homem, em Nova York (vocês vão ver) Um novo homem, em Nova York	Um novo homem, em Nova York (vocês vão ver) Um novo homem, em Nova York (vocês vão ver) Um novo homem, em Nova York	Um novo homem, em Nova York (vocês vão ver) Um novo homem, em Nova York (vocês vão ver) Um novo homem, em Nova York
In New York, New York Just you wait	Em Nova York, Nova York Vocês vão ver	Em Nova York, Nova York Vocês vão ver	Em Nova York, Nova York Vocês vão ver
Alexander Hamilton	Alexander Hamilton	Alexander Hamilton	Alexander Hamilton
Alexander Hamilton	Alexander Hamilton	Alexander Hamilton	Alexander Hamilton
We are waiting in the wings for you	Te esperamos atrás das cortinas	Te esperamos atrás das cortinas	Te esperamos atrás das cortinas
Waiting in the wings for you	Atrás das cortinas	Atrás das cortinas	Atrás das cortinas
You could never back down You never learned to take your time	Você nunca vai desistir Você só consegue prosseguir	Você nunca vai desistir Você só pode prosseguir	Você nunca vai desistir Você só pode prosseguir
Oh, Alexander Hamilton	Oh, Alexander Hamilton	Oh, Alexander Hamilton	Oh, Alexander Hamilton
Alexander Hamilton	Alexander Hamilton	Alexander Hamilton	Alexander Hamilton

When America sings for you Will they know what you overcame? Will they know you rewrote your game? The world will never be the same, oh	Quando a América cantar pra você Saberão o que superou? Saberão o quanto mudou? O mundo não será mais o mesmo, oh	Quando a América cantar seu nome Saberão o que superou? Saberão o quanto mudou? O mundo não é mais o mesmo, oh	Quando a América cantar seu nome Saberão o que superou? Saberão o quanto mudou? O mundo não é mais o mesmo, oh
The ship is in the harbor now See if you can spot him (just you wait)	O navio está no porto E lá vem Hamilton, sozinho	O navio está no porto E lá vem Hamilton, sozinho	O navio está no porto E já vemos Hamilton, sozinho
Another immigrant comin' up from the bottom (just you wait)	Mais um imigrante trilhando seu caminho (vocês vão ver)	Mais um imigrante trilhando seu caminho (vocês vão ver)	Mais um imigrante trilhando seu caminho (vocês vão ver)
His enemies destroyed his rep America forgot him	Os inimigos acabaram com sua reputação, América o deixou sozinho	Pelos inimigos difamado e pela América abandonado	Pelos inimigos difamado e pela América abandonado
We, fought with him	Nós, lutamos por ele	Nós, lutamos por ele	Nós, lutamos por ele
Me, I died for him	Eu, morri por ele	Eu, morri por ele	Eu, morri por ele
Me, I trusted him	Eu, confiei nele	Eu, confiei nele	Eu, confiei nele
Me, I loved him	Eu, amei ele	Eu, amei ele	Eu, amei ele
And me, I'm the damn fool that shot him (shot him, shot him)	E eu, sou o desgraçado que atirou nele (atirou nele, atirou nele)	E eu, sou o maldito que matou ele (matou ele, matou ele)	E eu, sou o maldito que matou ele (matou ele, matou ele)
There's a million things I haven't done But just you wait	Tenho um milhão de coisas pra fazer Vocês vão ver	Tenho um milhão de coisas pra fazer Vocês vão ver	Tenho um milhão de coisas pra fazer Vocês vão ver
What's your name, man?	Qual o seu nome, cara?	Qual o seu nome, cara?	Qual o seu nome, cara?
Alexander Hamilton	Alexander Hamilton	Alexander Hamilton	Alexander Hamilton

APÊNDICE B – TRADUÇÃO COMPLETA DE “HURRICANE”

Original	1 ^a tradução	2 ^a Tradução	Proposta final
In the eye of a hurricane There is quiet For just a moment A yellow sky	No olho de um furacão Tem calmaria Por um segundo O céu clareia	No olho de um furacão Tem calmaria Por um segundo O céu clareia	No olho do furacão Tudo acalma Por um segundo O céu clareia
When I was seventeen a hurricane Destroyed my town I didn't drown I couldn't seem to die	Quando eu tinha dezessete um furacão Destruiu meu lar Mas sem me afogar Nada iria me matar	Quando eu tinha dezessete um furacão Destruiu meu lar Mas sem me afogar Nada iria me matar	Aos dezessete um furacão Destruiu meu lar Mas sem me afogar Nada iria me matar
I wrote my way out Wrote everything down far as I could see I wrote my way out I looked up and the town had its eyes on me	Eu escrevi a vida fora daqui Escrevi tudo o que vi Escrevi a vida fora daqui Olhei pro horizonte enquanto todos me tiravam dali	Eu me escrevi fora daqui Escrevi tudo o que vi Me escrevi fora daqui Olhei pro horizonte enquanto me tiravam dali	Eu me vi fora daqui Escrevi tudo o que vi Me escrevi fora daqui Olhei pro horizonte enquanto me tiravam dali
They passed a plate around Total strangers Moved to kindness by my story Raised enough for me to book passage on a Ship that was New York bound	Passaram o chapéu pela cidade Desconhecidos Movidos pela minha história Conseguiram o suficiente pra passagem de navio Com destino a Nova York	Passaram o chapéu pela cidade Desconhecidos Movidos pela minha história Conseguiram o suficiente pra passagem de navio Com destino a Nova York	Passaram o chapéu pela cidade Desconhecidos Movidos pela minha história Juntaram o suficiente pra passagem de navio Com destino a Nova York
I wrote my way out of hell I wrote my way to revolution I was louder than the crack in the bell I wrote Eliza love letters until she fell I wrote about The Constitution and defended it well And in the face of ignorance and resistance I wrote financial systems into existence And when my prayers to God were met with indifference I picked up a pen, I wrote my own deliverance	Me escrevi longe desse inferno Escrevi o caminho da revolução Cantei mais alto que os sinos da cidade Escrevi para Eliza sem nenhuma ingenuidade Escrevi sobre a Constituição e a defendi com sagacidade E frente à ignorância e resistência Escrevi meu sistema financeiro com toda paciência E quando Deus respondeu minhas preces com desdém Peguei minha caneta e provei que sou alguém	Me escrevi longe desse inferno Escrevi o caminho da revolução Cantei mais alto que os sinos da cidade Escrevi para Eliza sem nenhuma ingenuidade Escrevi sobre a Constituição e a defendi com sagacidade E frente à ignorância e resistência Escrevi meu sistema financeiro com toda paciência E quando Deus respondeu minhas preces com desdém Peguei minha caneta e provei que sou alguém	Me escrevi longe desse inferno Escrevi o caminho da revolução Cantei mais alto que os sinos da cidade Escrevi para Eliza sem nenhuma ingenuidade Escrevi sobre a Constituição e a defendi com sagacidade E frente à ignorância e resistência Escrevi meu sistema financeiro com toda paciência E quando Deus respondeu minhas preces com desdém Peguei minha caneta e provei que sou alguém

		Peguei minha caneta e provei que sou alguém	
In the eye of a hurricane There is quiet For just a moment A yellow sky	No olho de um furacão Tem calmaria Por um segundo O céu clareia	No olho de um furacão Tem calmaria Por um segundo O céu clareia	No olho do furacão Tudo acalma Por um segundo O céu clareia
I was twelve when my mother died She was holding me We were sick, and she was holding me I couldn't seem to die	Eu tinha doze quando minha mãe morreu Ela me abraçava Mesmo doentes, ela me abraçava Nada iria me matar	Eu tinha doze e minha mãe morreu Ela me abraçava Mesmo doentes, ela me abraçava Nada iria me matar	Eu tinha doze e minha mãe morreu Ela me abraçava Mesmo no fim, ela me abraçava Nada iria me matar
Wait for it, wait for it, wait for it (I'll write my way out) Wait for it, wait for it, wait for it (write everything down, far as I can see) Wait for it, wait for it, wait for it, wait (history has its eyes on you)	Você verá, você verá, você verá (me escrever fora daqui) Você verá, você verá, você verá (escrever tudo o que vi) Você verá, você verá, você verá, verá (e a história também)	Você verá, você verá, você verá (me ver fora daqui) Você verá, você verá, você verá (escrever tudo o que vi) Você verá, você verá, você verá, verá (e a história também)	Você verá, você verá, você verá (me ver fora daqui) Você verá, você verá, você verá (escrever tudo o que vi) Você verá, você verá, você verá, verá (e a história também)
I'll write my way out Overwhelm them with honesty	Vou me escrever fora daqui Provar que não me perdi	Vou me escrever fora daqui Provar que não me perdi	Vou me escrever fora daqui Provar que não me perdi
This is the eye of the hurricane, this is the only Way I can protect my legacy	É esse o olho do furacão É esse o único jeito de proteger o que vivi	É esse o olho do furacão É esse o único jeito de proteger o que vivi	É esse o olho do furacão É esse o único jeito de proteger o que vivi
Wait for it, wait for it, wait for it, wait	Você verá, você verá, você verá, verá	Você verá, você verá, você verá, verá	Você verá, você verá, você verá, verá

The Reynolds Pamphlet	O panfleto de Reynolds	O panfleto de Reynolds	O panfleto de Reynolds
-----------------------	------------------------	------------------------	------------------------

APÊNDICE C – TRADUÇÃO COMPLETA DE “AARON BURR, SIR”

Original	1 ^a Tradução	2 ^a Tradução	Proposta final
1776 New York City	1776 Nova York	1776 Nova York	1776 Nova York
Pardon me, are you Aaron Burr, sir? That depends, who's asking? Oh, well sure, sir I'm Alexander Hamilton, I'm at your service, sir I have been looking for you I'm getting nervous	Com licença, é o Aaron Burr, senhor? Depende, quem pergunta? Ah, sim, senhor Sou Alexander Hamilton, ao seu dispor, senhor Ando te procurando Assim acaba me assustando	Com licença, é o Aaron Burr, senhor? Depende, quem pergunta? Ah, sim, senhor Sou Alexander Hamilton, ao seu dispor, senhor Tenho perguntado por você E eu tenho medo do porquê	Com licença, é o Aaron Burr, senhor? Depende, quem pergunta? Ah, sim, senhor Sou Alexander Hamilton, ao seu dispor Tenho perguntado por você Assim me assusta
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? You punched the bursar?	Ouvi seu nome em Princeton, senhor, quando tentei adiantar minha graduação E me meti em confusão Acho que soquei um amigo seu, senhor É um grande borrão Ele trabalha com o reitor? Você socou o diretor?	Ouvi seu nome em Princeton, senhor, quando tentei adiantar minha graduação E me meti em confusão Acho que soquei um amigo seu, senhor É um grande borrão Ele trabalha com o reitor? Você socou o diretor?	Senhor... Ouvi seu nome em Princeton, quando tentei adiantar minha graduação E me meti em confusão Acho que soquei um amigo seu, senhor É um grande borrão Ele trabalha com o reitor? Você socou o diretor?
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? It was my parents' dying wish before they passed	Isso! Queria ser como você, me graduar e revolucionar! Ele me olhou com desdém, mas não sou um ninguém Me diga como fez, como se graduou tão depressa? Meus pais partiram e deixaram essa promessa	Isso! Queria ser como você, me graduar e revolucionar! Ele me olhou com desdém, mas não sou um ninguém Me diga como fez, como se graduou tão depressa? Meus pais partiram e deixaram essa promessa	Isso! Queria ser como você, me graduar e revolucionar! Ele me olhou com desdém, mas não sou um ninguém Me diga como fez, como se graduou tão depressa? Meus pais partiram e deixaram essa promessa

<p>You're an orphan? Of course!</p> <p>I'm an orphan, God, I wish there was a war</p> <p>Then we could prove that we're worth more than anyone bargained for</p> <p>Can I buy you a drink?</p> <p>That would be nice</p> <p>While we're talking, let me offer you some free advice</p>	<p>Mas é claro, você é órfão!</p> <p>Eu sou também, Deus como queria uma guerra</p> <p>Para provar que vamos muito além</p> <p>Posso te pagar uma bebida?</p> <p>Sim, obrigado</p> <p>Enquanto conversamos, uns conselhos pra te deixar ligado</p>	<p>Mas é claro, você é órfão!</p> <p>Eu sou também, queria tanto uma guerra</p> <p>Para mostrar ao mundo que vamos muito além</p> <p>Posso te pagar uma bebida?</p> <p>Sim, obrigado</p> <p>Enquanto bebemos, uns conselhos para te deixar ligado</p>	<p>Mas é claro, você é órfão!</p> <p>Eu sou também, queria tanto uma guerra</p> <p>Para mostrar ao mundo que vamos muito além</p> <p>Posso te pagar uma bebida?</p> <p>Sim, obrigado</p> <p>Enquanto bebemos, uns conselhos para te deixar ligado</p>
<p>Talk less</p> <p>What?</p> <p>Smile more</p> <p>Ha</p> <p>Don't let them know what you're against or what you're for</p> <p>You can't be serious</p> <p>You wanna get ahead?</p> <p>Yes</p> <p>Fools who run their mouths off wind up dead</p>	<p>Fale menos</p> <p>Oi?</p> <p>Sorria mais</p> <p>Ha</p> <p>Não deixe que saibam do que é capaz</p> <p>Não pode ser</p> <p>Você quer vencer?</p> <p>Sim</p> <p>Quem é boca aberta, tem a morte certa</p>	<p>Fale menos</p> <p>Oi?</p> <p>Sorria mais</p> <p>Ha</p> <p>Não deixe que saibam do que é capaz</p> <p>Não pode ser</p> <p>Você quer vencer?</p> <p>Sim</p> <p>Se falar demais, pode até morrer</p>	<p>Fale menos</p> <p>Oi?</p> <p>Sorria mais</p> <p>Ha</p> <p>Nunca os deixe que saber do que é capaz</p> <p>Não pode ser</p> <p>Você quer vencer?</p> <p>Sim</p> <p>Se falar demais, pode até morrer</p>
<p>Ah-yuh-yo, yo-yo-yo, yo!</p> <p>What time is it?</p> <p>Showtime!</p> <p>Like I said</p> <p>Showtime! Showtime!</p> <p>Yo!</p> <p>I'm John Laurens in the place to be</p> <p>Two pints o' Sam Adams, but I'm workin' on three</p> <p>Those redcoats don't want it with me</p> <p>'Cause I will pop chick-a pop these cops 'til I'm free!</p>	<p>Ah-yuh-yo, yo-yo-yo, yo!</p> <p>É hora do que?</p> <p>Do show!</p> <p>Como eu disse,</p> <p>Hora do show! Hora do show!</p> <p>Sou John Laurens, cheguei pra ficar</p> <p>Dois copos de cerveja e whiskey pra animar</p> <p>Esses soldados não podem comigo,</p> <p>Vou mostrar pra polícia o verdadeiro perigo</p>	<p>Ah-yuh-yo, yo-yo-yo, yo!</p> <p>É hora do que?</p> <p>Do show!</p> <p>Como eu disse,</p> <p>Hora do show! Hora do show!</p> <p>Sou John Laurens, cheguei pra ficar</p> <p>Dois copos de cerveja e whiskey pra animar</p> <p>Esses soldados não podem comigo,</p> <p>Vou mostrar pra polícia o verdadeiro perigo</p>	<p>Ah-yuh-yo, yo-yo-yo, yo!</p> <p>É hora do que?</p> <p>Do show!</p> <p>Como eu disse,</p> <p>Hora do show! Hora do show!</p> <p>Sou John Laurens, cheguei pra ficar</p> <p>Dois copos de cerveja e whiskey pra animar</p> <p>Esses soldados não podem comigo,</p> <p>Pra policial vou mostrar o verdadeiro perigo</p>

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!	Oui oui, mon ami, je m'appelle Lafayette O Lancelot da revolução, presta atenção Trazendo o 'bonjour' para a nova nação Digo pro Rei, "Casse toi!" O melhor? 'C'est moi!'	Oui oui, mon ami, je m'appelle Lafayette O Lancelot da revolução, presta atenção Trazendo o 'bonjour' para a nova nação Digo pro Rei, "Casse toi!" O melhor? 'C'est moi!'	Oui oui, mon ami, je m'appelle Lafayette O Lancelot da revolução, presta atenção Trazendo o 'bonjour' para a nova nação Digo pro Rei, "Casse toi!" O melhor? 'C'est moi!'
Brrah, brrah! I am Hercules Mulligan Up in it, lovin' it, yes I heard your mother said, "Come again?" (Ayy) Lock up ya daughters and horses Of course it's hard to have intercourse over four sets of corsets (wow)	Brrah, brrah! Sou o Hercules Mulligan Sempre no topo, sim Até as mães gostam de mim "Bem assim?" Protejam suas filhas e novilhos Até aquilo perde o brilho com um monte de espartilhos	Brrah, brrah! Sou o Hercules Mulligan Sempre no topo, sim Até as mães clamam por mim. "Bem assim?" (Aii) Escondam suas filhas e novilhos Até aquilo perde o brilho com um monte de espartilhos	Brrah, brrah! Sou o Hercules Mulligan Sempre no topo, sim Até as mães clamam por mim. "Como assim?" (Aii) Escondam suas filhas e novilhos Até aquilo perde o brilho com um monte de espartilhos
No more sex, pour me another brew, son Let's raise a couple more to the revolution Well, if it ain't the prodigy of Princeton college Aaron Burr, give us a verse, drop some knowledge	Chega de sexo, mais uma rodada, garoto Brindamos à revolução, beba com gosto Vejam bem, é o nosso prodígio universitário Aaron Burr, cante também, nos tire desse calvário	Chega de sexo, mais uma rodada, garoto Brindamos à revolução, beba com gosto Vejam bem, é o nosso prodígio universitário Aaron Burr, cante também, nos tire desse calvário	Nada de sexo Só me desce mais uma Beba com gosto um brinde a revolução Vejam bem, é o nosso prodígio universitário Aaron Burr cante e nos tire desse calvário
Good luck with that: you're takin' a stand You spit. I'm 'a sit. We'll see where we land (Boooo) Burr, the revolution's imminent. What do you stall for? If you stand for nothing, Burr, what'll you fall for?	Boa sorte pra vocês, loucos pra lutar Podem correr, eu prefiro ver e esperar (boo) Burr, a revolução é agora, por que segue enrolando? Se não apoiar nada, Burr, vai terminar agonizando	Boa sorte pra vocês, loucos pra lutar Podem correr, eu prefiro ver e esperar (boo) Burr, a revolução é agora, por que segue enrolando? Se não apoiar nada, Burr, vai terminar agonizando	Boa sorte pra vocês, loucos pra lutar Podem correr, eu prefiro ver e esperar (boo) Burr, a revolução é agora, por que segue enrolando? Se não apoiar nada, Burr, vai terminar agonizando
Ooh, who you? Who you? Who are you? Ooh, who is this kid? What's he gonna do?	Ooh, quem é você? De novo, quem é você? Me diga, o que pretende fazer?	Ooh, quem é você? De novo, quem é você? Me diga, o que pretende fazer?	Ooh, quem é você? De novo, quem é você? Me diga, o que pretende fazer?

APÊNDICE D – TRADUÇÃO COMPLETA DE “YOUR OBEDIENT SERVANT”

Original	1 ^a Tradução	2 ^a Tradução	Proposta Final
<p>How does Hamilton An arrogant, immigrant, orphan, bastard, whore's son</p> <p>Somehow endorse Thomas Jefferson, his enemy</p> <p>A man he's despised since the beginning</p> <p>Just to keep me from winning</p>	<p>Como o Hamilton Um bastardo arrogante, filho da puta e imigrante</p> <p>Decide apoiar Thomas Jefferson, seu inimigo</p> <p>Tão odiado, desde o princípio</p> <p>Só pra me ver derrotado</p>	<p>Como o Hamilton Um bastardo arrogante, filho da puta e imigrante</p> <p>Decide apoiar Thomas Jefferson, seu inimigo</p> <p>Tão odiado, desde o princípio</p> <p>Só pra me ver derrotado</p>	<p>Como o Hamilton Um bastardo arrogante, filho da puta e imigrante Decide apoiar Thomas Jefferson, seu inimigo Tão odiado, desde o princípio Só pra me ver derrotado</p>
<p>I wanna be in the room where it happens</p> <p>The room where it happens</p> <p>The room where it happens</p> <p>You've kept me from the room where it happens</p> <p>For the last time</p>	<p>Eu quero estar onde tudo acontece</p> <p>Onde tudo acontece</p> <p>Onde tudo acontece</p> <p>Você não vai me deixar fora</p> <p>De onde tudo acontece</p>	<p>Eu quero estar onde tudo acontece</p> <p>Onde tudo acontece</p> <p>Onde tudo acontece</p> <p>Você vai me deixar fora de onde tudo acontece</p> <p>Só mais uma vez</p>	<p>Eu quero estar onde tudo acontece</p> <p>Onde tudo acontece</p> <p>Onde tudo acontece</p> <p>Você me excluiu de onde tudo acontece</p> <p>Pela última vez</p>
<p>Dear Alexander I am slow to anger but I toe the line</p> <p>As I reckon with the effects of your life on mine</p> <p>I look back on where I failed</p> <p>And in every place I checked</p> <p>The only common thread has been your disrespect</p> <p>Now you call me immoral, a dangerous disgrace</p> <p>If you got something to say, name a time and place, face to face</p> <p>I have the honor to be your obedient servant</p> <p>A dot Burr</p>	<p>Caro Alexander Eu não costumo me irritar, mas é difícil manter a linha</p> <p>Quando vejo o que sua vida fez na minha</p> <p>Pensando em tudo que falhei</p> <p>E nos lugares por onde andei</p> <p>A única coincidência é a sua falta de respeito</p> <p>E agora diz que sou uma desgraça, um imoral</p> <p>Se quer dizer algo, seja homem, quero a data e o local</p> <p>Eu tenho a honra de ser o seu servo obediente, Aaron Burr</p>	<p>Caro Alexander Eu não costumo me irritar, mas é difícil manter a linha</p> <p>Quando vejo o que sua vida fez na minha</p> <p>Pensando em tudo que falhei</p> <p>E nos lugares por onde andei</p> <p>A única coincidência é a sua falta de respeito</p> <p>E agora diz que sou uma desgraça, um imoral</p> <p>Se quer dizer algo, seja homem, quero a data e o local</p> <p>Eu tenho a honra de ser o seu servo obediente, Aaron Burr</p>	<p>Caro Alexander Eu sou duro de irritar, mas é difícil manter a linha</p> <p>Quando vejo o que sua vida fez na minha</p> <p>Pensando em tudo que falhei</p> <p>E nos lugares por onde andei</p> <p>A única coincidência é seu desrespeito</p> <p>E agora diz que sou uma desgraça, um imoral</p> <p>Se quer dizer algo, seja homem, quero a data e o local</p> <p>Eu tenho a honra de estar sempre ao seu dispor, Aaron Burr</p>

Mr. Vice President I am not the reason no one trusts you No one knows what you believe I will not equivocate on my opinion I have always worn it on my sleeve Even if I said what you think I said You would need to cite a more specific grievance Here's an itemized list of thirty years of disagreements	Senhor Vice- presidente Não é minha culpa se ninguém confia em você Mas você prefere ver do que fazer Mantenho firme a minha opinião Com as cartas sempre a disposição Se eu disse o que você diz que eu disse Preciso de algo mais específico do que sua crendice Aqui está uma lista de 30 anos de discussão	Senhor Vice- presidente Não é minha culpa se ninguém confia em você Mas você prefere ver do que fazer Mantenho firme a minha opinião Com as cartas sempre a disposição Se eu disse o que você diz que eu disse Preciso de algo mais específico do que sua crendice Aqui está uma lista de 30 anos de discussão	Senhor Vice-presidente Ninguém confia em você Mas você prefere ver do que fazer Eu não tenho culpa, mantenho minha opinião Com as cartas sempre a disposição Se eu disse o que você diz que eu disse Preciso de algo mais que sua crendice Aqui está uma lista de 30 anos de discussão
Sweet Jesus	Jesus amado	Jesus amado	Jesus amado
Hey, I have not been shy I am just a guy in the public eye Tryin' a do my best for our republic I don't wanna fight But I won't apologize for doing what's right I have the honor to be your obedient servant A dot Ham	Peraí, não vou ficar calado Sou apenas mais um na opinião pública Fazendo o melhor pela nossa república Eu não quero brigar Mas também não vou me desculpar Eu tenho a honra de ser o seu servo obediente, Alex Ham	Peraí, não vou ficar calado Sou apenas mais um na opinião pública Fazendo o melhor pela nossa república Eu não quero brigar Mas também não vou me desculpar Eu tenho a honra de ser o seu servo obediente, Alex Ham	Peraí, eu não vou me calar Sou uma figura pública Trabalhando por nossa república Eu não quero brigar Mas eu também não vou me desculpar Eu tenho a honra de estar sempre ao seu dispor, Alex Ham
Careful how you proceed, good man Intemperate indeed, good man Answer for the accusations I lay at your feet Or prepare to bleed, good man	Olhe pro que tem falado, bom homem, Realmente destemperado, bom homem Responda as minhas acusações, não vou deixar recado Ou sangue será derramado, homem	Olhe pro que tem falado, meu caro, Realmente destemperado, meu caro Responda as minhas acusações, não vou deixar recado Ou sangue será derramado, meu caro	Olhe pro que tem falado, meu caro, De fato destemperado, meu caro Responda as minhas acusações, não vou deixar recado Ou sangue será derramado

Burr, your grievance is legitimate I stand by what I said, every bit of it You stand only for yourself, it's what you do I can't apologize because it's true	Burr, sua queixa é verdadeira Eu mantendo cada palavra que disse, sem um ponto a mais Você só quer ver, nunca mostra do que é capaz Pedir desculpas? Jamais	Burr, sua queixa é verdadeira Eu mantendo cada palavra que disse, sem um ponto a mais Você só quer ver, nunca mostra do que é capaz Pedir desculpas? Jamais	Burr, sua queixa é verdadeira Eu mantendo cada palavra que disse, sem um ponto a mais Você só quer ver, nunca mostra do que é capaz Pedir desculpas? Jamais
Then stand Alexander Weehawken, dawn Guns, drawn	Então vamos Alexander No mar, ao clarear Armas, disparar	Então vamos Alexander Em Jersey, ao clarear Armas, apontar	Então vamos Alexander Em Jersey, ao clarear Armas, apontar
You're on	Atacar	Atacar	Atacar
I have the honor to be your obedient servant	Eu tenho a honra de ser o seu servo obediente,	Eu tenho a honra de ser o seu servo obediente,	Eu tenho a honra de estar sempre ao seu dispor,
A dot Ham	Alex Ham	Alex Ham	Alex Ham
A dot Burr	Aaron Burr	Aaron Burr	Aaron Burr