UNIVERSIDADE DE SOROCABA – UNISO
PRÓ-REITORIA ACADÊMICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *LATU SENSU* EM TRADUÇÃO

BARBARA RIBEIRO MALATO

**HAMILTON – TRADAPTAÇÃO DA OBRA BIOGRÁFICA DE RON CHERNOW
PARA O ESPETÁCULO DE LIN-MANUEL MIRANDA**

SOROCABA/SP

Barbara Ribeiro Malato

**HAMILTON – TRADAPTAÇÃO DA OBRA BIOGRÁFICA DE RON CHERNOW PARA
O ESPETÁCULO DE LIN-MANUEL MIRANDA**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como exigência parcial para
obtenção do certificado de Especialista
em Tradução – Português/Inglês, da
Universidade de Sorocaba.

Orientador: Professor Doutor Paulo Edson
Alves Filho

Sorocaba/SP

2018

Índice	
Introdução	5
Alexander Hamilton	7
Tradaptação	9
A Tradaptação de Chernow	16
Alexander Hamilton	19
Aaron Burr, sir	21
The World was wide enough	22
Conclusão	24
Referências	25

Introdução

Muito embora parte dos estudos de (trad)aptação tratem de obras literárias para o cinema, os mesmo conceitos de análises podem ser aplicados ao teatro. HUTCHEON (2012: 3) observa que “(trad)adaptadores usam das mesmas ferramentas que contadores de histórias: concretizam ideias, fazem simplificações e exageros, analogias, críticas, homenagens”.

O termo *tradaptação*, cunhado por GARNEAU (2009:86), une tradução e adaptação, uma vez que, segundo ele e outros teóricos como Linda HUTCHEON (2006), quando tratamos de obras literárias transformadas em outros tipos de produções, seja cinematográfica, teatral, audiovisual, estamos ao mesmo tempo traduzindo o conteúdo (de um meio para outro) quanto adaptando-o (de um público para outro).

No caso da peça musical *Hamilton*, temos uma tradaptação da obra do biógrafo historiador Ron Chernow (2004) para os palcos da Broadway. Inicialmente, *Alexander Hamilton* conta a história de Hamilton, figura importante durante o processo de independência e consolidação dos Estados Unidos como país, que estampa até hoje as notas de dez dólares, mas que raramente é celebrado. Em suas quase 800 páginas, Chernow conta uma história de um ilustre desconhecido cujos feitos perduram até os dias de hoje, tais como a consolidação do sistema financeiro americano e a criação da Guarda Costeira. Ainda que digna de telenovela (MIRANDA e MCCARTER, 2016:14), a vida – e a morte – de Hamilton é baseada em estudos bibliográficos de textos de autores como Thomas Jefferson, James Madison e John Adams – além do próprio Hamilton – que levaram Chernow a países como St. Kitts e Nevis (berço de Hamilton), Estados Unidos, Escócia e Dinamarca em busca de documentos que explicassem quem ele era antes de chegar à colônia britânica em 1772.

Desta obra histórica, aclamada por críticos de publicações como *Financial Times*, *The Washington Post* e *Chicago Tribune*, e escolhida como um dos melhores livros do ano de 2004 pelo *New York Times*, em lista publicada em 12 de dezembro de 2004, nasceu *Hamilton*, espetáculo ovacionado pelo público desde que estreou em Agosto de 2015, com mais de 1.200 apresentações nos palcos da Broadway (dados da *Playbill*) e

mais de 161 milhões de dólares, de acordo com publicação de 30 de Maio de 2018 do *New York Times*. Lin-Manuel Miranda, que já havia sido aplaudido por *In the Heights* (*NEW YORK TIMES*, 2008), musical que compôs enquanto cursava faculdade, idealizou e escreveu, além de produzir e estrelar, a adaptação da biografia. Moderna e irreverente, a peça conta a história do *founding father* de uma forma inovadora.

Ao longo deste trabalho, discutiremos as concepções de tradução, adaptação e traçaremos paralelos entre o texto original, de Ron Chernow, e a adaptação teatral de Lin-Manuel Miranda.

Alexander Hamilton

Em sua biografia sobre o primeiro secretário do tesouro americano Alexander Hamilton, Ron Chernow (2004) escreve a história de um dos mais importantes *founding fathers* que, juntamente com figuras mais imponentes como George Washington, Thomas Jefferson, John Adams, James Madison, lutou contra o exército britânico pela liberdade das colônias da América. Em sua pesquisa que durou seis anos, Chernow visitou locais como Nevis, St. Croix, Glasgow e Nova Jérsei, onde há registros dos feitos de Hamilton, sua família e seus companheiros de luta (CHERNOW, 2004:733).

Em entrevista ao *podcast History Extra*, Chernow afirma que o esquecimento de uma figura tão importante não é uma surpresa, devido aos seus inimigos. De acordo com ele,

os inimigos políticos de Hamilton eram John Adams, Thomas Jefferson, James Madison, James Monroe – eu acabei de nomear o segundo, terceiro, quarto e quinto presidentes – e se a história é escrita por vitoriosos, a história foi escrita pelos inimigos de Alexander Hamilton. Ele sempre foi retratado como um esnobe feroz, fantoche dos plutocratas. [...] quanto mais eu lia sobre suas conquistas, [...] decidi que ele deveria estar no mesmo lugar que George Washington, Thomas Jefferson, Benjamin Franklin et al. ¹

Em 12 de maio de 2009, Lin-Manuel Miranda foi convidado pelo então presidente dos Estados Unidos Barack Obama para encerrar um evento cultural na Casa Branca que promoveu durante sua gestão, chamada *An Evening of Poetry, Music, and the Spoken Word* (“Uma noite de poesia, música e da palavra falada”, tradução nossa).

Durante uma viagem de férias ao México em 2008, Miranda encontrou o livro de Chernow e decidiu leva-lo como leitura de praia. Depois de poucos capítulos, encantando com os problemas e dramas e conquistas do Hamilton, decidiu que aquela seria sua próxima história a (re)contar. (MIRANDA e MCCARTER, 2016:14)

Naquela noite de poesia, sem aviso prévio, Miranda apresentou o esqueleto de seu álbum-conceito ao mundo, em frente ao líder do mundo livre. Segundo MIRANDA e MCCARTER, o autor estava “trabalhando num álbum de *hip-hop* – um álbum-conceito – sobre a vida de uma pessoa que incorpora o *hip-hop*, o Secretário do Tesouro Alexander Hamilton.” A resposta dos espectadores foi exatamente o que Miranda esperava, e esta

¹ Disponível em <https://www.historyextra.com/period/modern/hamilton-the-man-behind-the-musical/>

apresentação chamou a atenção de produtores e diretores e gigantes do teatro, possibilitando a evolução do álbum-conceito para os palcos da Broadway (2016:15, tradução nossa).

Tradaptação

O Dicionário Michaelis on-line define *adaptação* como “encaixar ou ajustar uma coisa a outra; tornar apto; tornar conveniente a; ambientar”, enquanto *traduzir* é definido como “transpor (de uma língua para outra), dar sentido; interpretar; realizar uma ideia”. O termo *tradaptação*, cunhado por GARNEAU (2009:86), une tradução e adaptação, uma vez que, segundo ele e outros teóricos como Linda HUTCHEON (2006), quando tratamos de obras literárias transformadas em outros tipos de produções, seja cinematográfica, teatral, audiovisual, estamos ao mesmo tempo traduzindo o conteúdo (de um meio para outro) quanto adaptando-o (de um público para outro).

Adaptações já eram extremamente comuns durante a época vitoriana, na forma de novelas, poemas, peças teatrais, óperas, balés, pinturas e tantas outras expressões artísticas (HUTCHEON, 2006). Com a evolução das tecnologias e com o auxílio da globalização, histórias de todo o mundo vêm sendo recontadas em inúmeras formas, cada vez mais diversas. São consideradas adaptações quaisquer transposições de histórias, desde a mais “tradicional” – livro para cinema – até outras mais revolucionárias, que incluem *video games*, músicas e musicais, revistas em quadrinhos, parques temáticos e experiências em realidade virtual.

Tanto aos olhos do público geral quanto do profissional, adaptações tendem a serem consideradas inferiores ao seu texto original, pois a literatura é “culturalmente superior” e qualquer (re)expressão da mesma história será inferior (NAREMORE, 2002, apud HUTCHEON, 2006:2), principalmente pelo fato de primarem pela fidelidade. Contudo, mesmo Virginia Woolf, ávida crítica de adaptações de histórias para outros meios, “previu que o cinema tinha o potencial para desenvolver seu próprio idioma” (HUTCHEON, 2006:3), já que tem a seu dispor ferramentas de expressão que a literatura não tem.

A qualidade – ou fidelidade – da adaptação tende a ser a primeira característica a ser analisada – ou escrutinizada. CAHIR (2006), HUTCHEON (2006) e tantos outros teóricos discutem a arbitrariedade da determinação da qualidade das obras adaptadas: as críticas profissional e pública julgarão pela fidelidade ao texto original ou como uma *adaptação*, um palimpsesto, uma nova obra?

Resumidamente, Hutcheon (2006:8) define adaptação como “1) uma transposição consciente de um ou mais trabalhos, 2) ato de apropriação criativo e interpretativo e 3) um compromisso intertextual estendido com o adaptador” (tradução nossa). Numa adaptação, espectadores tendem a procurar pelas equivalências entre o texto original e a adaptação apresentada. Estas equivalências podem ser personagens, temas, eventos, consequências, simbologias, etc. Cahir (2006), por sua vez, afirma que “tradutores de literatura para filme enfrentam os mesmos desafios, dilemas, escolhas interpretativas, latitudes e responsabilidades que qualquer tradutor enfrenta.” (2006:14)

Assim sendo, depois de entender a obra literária como texto-base, deve-se entender que existem três modos básicos de tradução que cinematógrafos – mas não somente eles – podem adotar: 1) a tradução literal, que se atém fielmente à sequência de fatos e detalhes do livro original; 2) a tradução tradicional, que mantém as características gerais do livro, mas “moderniza” pontos particulares que mais atraem aos produtores; e 3) a tradução radical, aquela que reconstrói o livro de maneira extrema e revolucionária, fazendo do filme uma obra independente. (p.14, tradução nossa)

Existe a necessidade de uma qualidade “adaptogênica” (GROENSTEEN, 1998, apud HUTCHEON, 2006) nos textos para que sejam prontos e constantemente adaptados. A dramaticidade da narrativa, assim como a qualidade da descrição dos eventos, cenários e personagens, são características que facilitam que a obra seja transposta para outros meios. Hutcheon (2006:15) ainda nota que “(h)istoricamente, são os mundos e as histórias melodramáticos que se permitem ser adaptados para a forma de dramas operáticos e musicais, onde a música pode reforçar as fortes tensões e oposições emocionais (...)” (tradução nossa).

Economicamente, adaptações são consideradas por produtores uma aposta ganha, uma vez que aproveitam histórias já consolidadas e amadas pelo público e as reaproveitam em novas mídias, transformando-as em franquias. *O Rei Leão* (1994), da Disney, animação que foi sucesso de bilheterias, reina até os dias de hoje, com suas versões narrativas presentes em séries animadas para televisão, musical para os palcos da Broadway, jogo para uma série de plataformas, além de uma série de outras formas de produtos.

Contudo, pode-se argumentar sobre quanto do que vemos hoje em dia é realmente original. Como disse Antoine Lavoisier, químico francês, “na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma.” Nesta mesma linha de pensamento, o poeta escocês Michael Alexander cita o termo “palimpsesto” – papiro ou pergaminho cujo texto original foi raspado para que um novo fosse escrito, mas ainda mostra traços do anterior – para se referir a adaptações. Retornando ao exemplo já citado, *O Rei Leão* foi o primeiro projeto animado original do estúdio, mas seus produtores citam a história bíblica de José e Moisés e a obra de Shakespeare *Hamlet* como inspirações – ou seus palimpsestos.

Quando tratamos de adaptações de obras literárias para uma mídia performática – seja cinema, teatro, ópera, ballet ou musical –, denominamos o movimento “contar → mostrar” (HUTCHEON, 2006:38); em termos práticos, a história que nos foi contada de uma forma – poema, novela ou qualquer outro tipo de texto – nos será mostrada visualmente em sua adaptação. Porém, o movimento contrário, “mostrar → contar” tem se tornado cada vez mais popular. Fãs de franquias como *Star Wars* – Guerra nas Estrelas e *Arquivo X* têm a seu dispor uma gama de romances que compõem seus “universos estendidos”, recontando histórias previamente mostradas e adicionando personagens e narrativas. É importante notar que durante o processo de (re)novelização de uma narrativa já “mostrada”, é necessário que o autor mantenha as características do filme/peça, como número de personagens, enredo, problemática, mas também será necessário preencher a lacunas que não são tratadas num script ou libreto, podendo se ater mais a detalhes psicológicos e detalhes menores não abordados durante a mostra.

Ao trilhar o caminho “contar → mostrar”, surge um outro problema: o texto original não necessariamente terá direções aos atores em cena para ditar como devem falar ou se mover. Neste momento, cabe ao diretor, produtores e atores decidirem qual é a interpretação que têm do texto original, a fim de transpô-lo para a cena. No drama musical, a orquestra tem um papel fundamental, pois evidenciará o “tom” da cena, principalmente no teatro musical. Da narrativa impressa para a performance têm-se a vantagem de que muito do que é (d)escrito no papel pode ser rápida e facilmente mostrado em cena, seja com objetos ou com gestos dos atores. Ulrich (1961, apud HUTCHEON, 2006:45) argumenta que a música não expressa tanto quanto as palavras

ditas expressam, seus libretos não são tão longos quanto os textos originais e que esta redução drástica no tamanho do texto implica numa simplificação na complexidade das personagens e da trama.

Existem ainda outros movimentos da adaptação: “mostrar → mostrar”, onde performances são adaptadas para outros meios performáticos, como da televisão para o cinema, e vice-versa; e “interagir ↔ mostrar ou contar”, onde produtos interativos, a exemplo de jogos – de vídeo ou de tabuleiro – são adaptados a partir de obras literárias ou performáticas (como *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen, que gerou o jogo de cartas de mesmo nome, ou a série televisiva *CSI: Crime Scene Investigation*, cuja franquia foi adaptada para o jogo de investigação disponível para diversas plataformas).

Em sua tese *A Theory of Adaptation* (2006, Ed. Routledge), Linda Hutcheon, ao tratar sobre o *quê* é efetivamente adaptado, discorre sobre alguns dos clichês que são usados como argumentos contra a prática da adaptação. O primeiro ponto abordado é o fato de que somente o modo “contar” permite que o leitor se sinta, ao mesmo tempo, íntimo e distante do ponto de vista (HUTCHEON, 2006:52). Levanta-se a questão do papel da narração em primeira e terceira pessoa, quanto uma seria mais eficaz do que a outra em seu papel de criar empatia do público pelas personagens da performance. Enquanto a literatura consegue descrever as minúcias do sentimento humano, a cena – na tela ou no palco – dá vida a esses sentimentos. Por vezes, opta-se pelo auxílio do *voice-over* para complementar a exposição da cena, o que para muitos teóricos é disruptivo e transforma o ato em “contar”, e não mais “mostrar”. O ponto de vista também pode ser mutante, juntamente com a narração em primeira ou terceira pessoa: dependendo da narração, aquilo que se vê em cena pode mudar, de acordo com o personagem que a câmera ou o espectador representa.

O segundo clichê (HUTCHEON, 2006:56) trata das especificidades inatas à literatura e à performance: a interioridade é pertinente à literatura, enquanto a exterioridade, à performance. Isso se dá devido ao fato de que a performance preza a ação, o movimento, o visual; portanto, demonstrará com eficácia tanto desenvolvimento emocional quanto conseguir “atuar”. Por outro lado, a literatura possui muito mais ferramentas e espaço para descrever as emoções sem que a narrativa fique carregada ou monótona. Contudo,

o desenvolvimento das ações fica limitado ao texto; ações que acontecem ao mesmo tempo, com mais de um personagem em cena, são muito mais facilmente atuadas do que escritas.

O argumento seguinte diz que os modos “interagir” e “mostrar” possuem apenas um tempo, o presente, enquanto o modo “contar” pode traçar relações entre presente, passado e futuro com facilidade (HUTCHEON, 2006:63). Quando tratamos de cronologia, a literatura tem a vantagem sobre os outros meios da flexibilidade de mudar de um tempo para outro com algumas palavras, enquanto a tela e o palco focam no “aqui e agora”. Contudo, como STAM (2005b) remarca, há diversas maneiras pelas quais o filme e o teatro podem demarcar época: cenário, vestuário, decoração, música. O cinema ainda conta com as técnicas de *flashback* e *flashforward* para retratar passado e futuro, respectivamente, e *time-lapse*, para “tempo que passa”, além de poder usar cenas de eventos históricos para contextualizar a narrativa.

O palco, foco deste artigo, tem menos meios disponíveis, já que, mais do que cinema, representa o “aqui e agora”. As adaptações teatrais devem levar em conta não só o tempo da narrativa, mas o tempo que se leva para mudar de cenário. Óperas e musicais ainda têm a dificuldade de lidar com a música: enquanto a *aria* acontece, o tempo praticamente para. Cabe, então, à música – letra e orquestra – demonstrarem a passagem do tempo.

A quarta tese discutida diz que somente “contando” uma história é possível evidenciar elementos como ambiguidade, ironia, símbolos, metáforas, silêncios e ausências, e que estes permanecem *intraduzíveis* para serem “mostrados” (HUTCHEON, 2006:68). Dependendo da complexidade do texto original e/ou da habilidade do adaptador, todos os elementos citados podem ser traduzidos para a adaptação, seja por fala dos personagens ou por símbolos físicos em cena. Quando tratamos de ambiguidade, quando esta é uma subjetividade da trama, a exemplo de obras como *A volta do parafuso*, de Henry James (1898), ou *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (1899), onde a narrativa abre espaço para interpretações (Capitu traiu Bentinho? A governanta alucinava as aparições ou eram realmente ocorrências sobrenaturais?), não dando soluções assertivas ao final do livro, cabe ao leitor interpretar e decidir por si. Porém, como adaptações são passíveis de parcialidade, cabe aos envolvidos fazer do palimpsesto tão

ambíguo quanto o original. As performances gravadas têm de ser mais cuidadosas do que as teatrais, pois uma vez gravadas, as escolhas feitas são finais, enquanto ao vivo, podem ser reinterpretadas a cada (re)apresentação.

Novamente, adaptações para óperas e musicais têm o advento da música: simbolismos podem ser facilmente traduzidos para a música. Os “temas” de cada personagem se repetem ao longo da peça, a fim de desenvolver a trama. No caso de ironias, ambiguidades e até ausências e silêncios, estes temas podem retornar, ser usados por outros personagens, para dar sentido à narrativa.

Após tratarmos das adaptações como *adaptações* (HUTCHEON, 2006:21), é necessário pensar no adaptador: quem adapta? Quando o autor do texto original é encarregado de adaptá-lo a outro meio, a resposta é mais simples. Sua interpretação é, na maior parte das vezes, a mesma de quando escreveu o texto pela primeira vez; não há interferência nem reinterpretação. Mas quando o autor do texto original e da adaptação são diferentes, quem é considerado o adaptador? *La Traviata* (1853), famosa ópera adaptada do romance de Alexandre Dumas, *La dame aux camélias*, de 1848, foi adaptado por Francesco Maria Piave, seu libretista, ou por Giuseppe Verdi, compositor? Se mudarmos o foco para cinema e televisão, ainda temos mais pessoas envolvidas no processo: diretor, produtores, escritores, editores, compositores, diretores de fotografia, diretores do estúdio, designers... Atores também podem ser considerados adaptadores, pois mesmo que tenham que seguir o roteiro e às direções dos diretores, podem fazer suas próprias pesquisas e interpretações sobre os personagens a quem dão vida, o que acaba alterando a maneira que atuam, tornando-os adaptadores “secundários”. A adaptação para os palcos pode ser tão complexa quanto àquela para as telas, mas ali não existe a interferência de um editor que, muito embora siga as indicações do *deus-Sol*, o diretor (ONDAATJE, 2002, apud HUTCHEON, 2006:82), que, em última instância, é o responsável pela adaptação como um todo.

Outra questão a ser tratada é o motivo pelo qual adaptadores adaptam. A opinião de Walter Benjamin (1992, apud HUTCHEON, 2006:88), assim como a de tantos outros críticos do meio, é de que “a intenção do poeta é espontânea, primária, gráfica; a do tradutor é derivativa, definitiva e ideacional” (tradução nossa). Esta concepção, difundida

em larga escala, aliada a barreiras financeiras – investimento de estúdios, de terceiros, custo de produção e publicidade – e legais – questões de direitos autorais, principalmente – seria o suficiente para inibir qualquer tradaptador.

Porém, a promessa do retorno, da fama, motivos pessoais e políticos e em prol do capital cultural podem levar um ou um grupo de adaptadores a se envolverem num projeto. Grandes estúdios trabalham com a promessa de grandes retornos quando apostam em adaptações de seus textos para os mais variados meios. Diretores e roteiristas podem ser levados por sua admiração pelo autor original ou pelo momento social ou pessoal que vivem. Em maior ou menor escala, a intencionalidade está presente na adaptação; sempre haverá “traços do intérprete-criador adaptador que se agarram à adaptação” (HUTCHEON, 2006:111, tradução nossa). Para Cahir (2006), a tradaptação, mais do que a tradução linguística, anuncia as intenções do tradutor mais abertamente.

Adaptações cativam o público pela renovação – a chance de ouvir/ver/viver uma história querida de uma nova maneira. Terrence McNally (apud HUTCHEON, 2006:115) diz que óperas e musicais têm sucesso porque reinventam e refrescam o que já é familiar (tradução nossa). Elas também podem ser responsáveis pela criação de novos públicos, não só a novas formas artísticas, como a novas histórias.

Os contextos em que uma obra é adaptada e apresentada são de suma importância. Mesmo em caso de autores considerados “atemporais”, como Shakespeare, o meio em que são distribuídos podem fazer toda a diferença. Conforme o avanço das tecnologias e da sociedade, torna-se imperativo que o tradaptador tenha uma ideia clara de *como* vai escrever, para *quem* vai escrever e *quando* vai escrever. Mesmo temas intrínsecos à natureza humana, como amor, ódio, felicidade e tristeza, presentes em obras desde as antigas civilizações, devem ser renovados e atualizados, desde o texto até a apresentação, para que o novo público se identifique com a narrativa. No caso do teatro, o contexto ainda pode abranger a nacionalidade do palco onde a história será narrada: durante a tradução do texto, o diálogo é adaptado à realidade dele, seja por meio de gírias locais ou temporais ou com a transposição de piadas ou nomes de lugares e cidades.

A Tradaptação de Chernow

Ao analisarmos a tradaptação da biografia de Alexander Hamilton, escrita por Ron Chernow, para o drama musical de Lin-Manuel Miranda, muitos são os pontos que chamam atenção: o tópico do espetáculo, o uso de referências históricas e de cultura popular nas canções, o uso de temas musicais para identificar personagens e sentimentos, entre outros.

Segundo Miranda, a vida de Alexander Hamilton tem todos os elementos que um musical da Broadway deve ter: desafios, amor, traição, política, morte, esperança. E nada faria mais sentido do que contar esta história com *rap*.

Por causa de sua variedade de estilo e assunto, o *rap* é, em seu cerne, a música da ambição, a trilha sonora do desafio, seja a força que deva ser desafiada a pobreza, policiais, racismo, *rappers* rivais, ou todas as alternativas. (MIRANDA e MCCARTER, 2016:21, tradução nossa.)

Chernow corrobora com este argumento ao dizer que Hamilton era “o imigrante obscuro que vem à América, se recria e obtém sucesso, apesar da falta de berço ou criação apropriados.” (2004:4, tradução nossa) Além disso, por seu compasso acelerado, e a possibilidade de inserir mais informação em cada verso, o *rap* é a escolha ideal para falar da vida de alguém que “era um gênio exuberante que vivia num ritmo frenético e deve ter produzido o número máximo de palavras que um ser humano é capaz de escrever.” (CHERNOW, 2004:5, tradução nossa.)

Quando decidiram que *The Hamilton Mixtape* seria um musical, e não mais um álbum conceitual, Miranda e os produtores encomendaram um libreto, que seguia o padrão Broadway de música-cena-música-cena. Contudo, após algumas leituras, decidiram que o diálogo falado quebrava o *momentum* e a energia das letras de *rap*. Ao final do processo, o musical se tornou um dos mais longos, em termos de duração de espetáculo, com duas horas e 45 minutos, divididos em dois atos, com um intervalo de 15 minutos, e um total de 46 músicas, mais do que o dobro da média de canções em espetáculos da Broadway.

A escolha do elenco também difere do que seria esperado numa peça sobre os precursores do mundo livre: à época da estreia nos palcos da Broadway, em 2015,

apenas um ator do corpo era caucasiano – Jonathan Groff, que interpretava o monarca britânico George III. O restante do elenco era composto por atores negros e latinos. A crítica prematura pode recorrer ao discurso de *fidelidade* – afinal, todos os personagens retratados eram de origem europeia, portanto caucasianos – e uma adaptação infiel, sobre um tema tão querido ao povo americano como é sua história e luta pela liberdade, jamais teria espaço nos palcos da Broadway – ou qualquer outro lugar. Mas Tommy Kail e Lin-Manuel Miranda, apoiados por Ron Chernow, têm uma explicação: “Esta é uma história da América de então, contada pela América de agora” (MIRANDA e MCCARTER, 2016:32).

Sendo ele mesmo filho de imigrantes porto-riquenhos, porém nascido e criado em Nova Iorque, Miranda entende a motivação de Hamilton em sua chegada aos Estados Unidos em 1776 e sua determinação em deixar seu passado obscuro para trás, começar de novo e criar um nome e um legado para si, comparando grande parte da vida de Hamilton com uma “*I-want song*”. “*I-want songs*” ou “músicas de desejo” (tradução nossa) são músicas comuns – praticamente necessárias – em musicais, sejam cinematográficos ou teatrais, onde o protagonista e/ou outros personagens apresentam aquilo que desejam, a razão pela qual lutam. Esta música é apresentada nos primeiros minutos do primeiro ato, para que o público se aproxime e crie empatia – ou não – com os personagens.

A adaptação, assim como discutimos anteriormente, não é expressada somente pelo texto, mas também por todo o *mise-en-scène*. Neste caso, além do trabalho de Lin-Manuel Miranda, juntam-se a ele Alex Lacamoire, compositor, Andy Blankenbuehler, coreógrafo, Tommy Kail, diretor, Howell Binkley, designer de iluminação, David Korins, designer de cenário, Paul Tazewell, designer de figurino. O trabalho conjunto destes é que efetivamente adapta Hamilton aos palcos da Broadway.

Korins tem um dos papéis mais importantes na produção. Pois somente após sua interpretação do cenário – passível de aprovação de Miranda e Kail – é que os próximos passos podem ser tomados. Indiscutivelmente, sua escolha de um palco rotativo em cena é uma das interpretações mais impactantes. Em entrevista ao *HuffPost US*, em 2016, Korins disse:

Desde a primeira leitura do show, eu tive essa sensação de movimento giratório. Não sei se por causa do furacão que varreu Hamilton em Nevis, ou a tempestade política em que ele se encontra, ou seu relacionamento cíclico com Aaron Burr, mas eu sempre senti que este negócio rodava.

Esta leitura de Korins baseou, conseqüentemente, o trabalho do coreógrafo Blankenbuehler e do diretor de cena Kail com o corpo de atores em cena.

O palco rotativo tem papel essencial no clímax da peça, o duelo entre Hamilton e Burr (*The world was wide enough*). Antes de tomar o tiro que causou sua morte, a cena é congelada e Hamilton, num monólogo frenético e sem música, expressa suas dúvidas e seus pensamentos, enquanto o palco gira, tirando Burr do centro da cena, trazendo o corpo de dança e personagens queridos por Hamilton. Ao final da volta do palco, Hamilton termina seu monólogo, a cena é retomada e o tiro o atinge.

Entre o primeiro e o segundo atos, a mudança de objetos em cena pode passar despercebida, mas, mesmo que inconscientemente, altera o *tom* da narrativa: as escopetas e espadas do primeiro ato são substituídas por penas e pergaminhos no segundo ato, representando a mudança da luta pela liberdade nos campos de batalha para a luta intelectual que permeou a vida dos protagonistas depois da conquista da independência, com a criação de um governo próprio e todos os conflitos que surgem concomitantemente.

Binkley também assume papel de contador de história: as luzes – ou ausência delas – dão o *tom* da cena, invocando sentimentos e sensações da plateia. Em *Hurricane*, Hamilton se encontra só no meio do palco, após ser confrontado por Burr, Jefferson e Madison sobre seu suposto mau uso de recursos do Tesouro – quando acabam descobrindo o caso extramarital de Hamilton com Maria Reynolds. Neste momento, luzes roxas iluminam o palco, enquanto o corpo de atores carrega objetos de cena, rodopiando, para dar a impressão de que ele estivesse no olho de um furacão (MIRANDA e MCCARTER, 2016:226). Já em *The world was wide enough*, no momento do monólogo que precede a morte de Hamilton, apenas uma luz, branca e fria, é focada no protagonista enquanto ele professa suas angústias.

Ron Chernow, autor do texto original, também desenvolveu papel de adaptador junto à equipe cênica de Lin-Manuel Miranda. Alistado por Miranda para ser “consultor

histórico”, o papel de Chernow era de corrigir quando houvessem erros (MIRANDA e MCCARTER, 2016:32). Mesmo sendo conhecido por sua profunda pesquisa sobre os sujeitos sobre quem escreve – “motivo pelo qual suas obras são tão populares e estimadas” (MIRANDA e MCCARTER, 2016:32) – muito daquilo que Miranda procurava saber para ajuda-lo a construir o personagem deveria ser criado por ele mesmo, pois muitos detalhes sobre pessoas que viveram no século XVIII não estão escritos em lugar nenhum.

O desejo de Miranda, desde o início do projeto, era que “historiadores levem a sério” (MIRANDA e MCCARTER, 2016:32) este espetáculo. Contudo, em prol da narrativa teatral, algumas liberdades deveriam ser tomadas. Em *Aaron Burr, sir*, Hamilton é apresentado a duas figuras, John Laurens e Marquis de Lafayette, que, na realidade, só conhecera anos depois. Miranda defendeu sua liberdade, argumentando que era necessário que apresentasse um quarteto – Hamilton e três amigos – que o público pudesse acompanhar durante o primeiro ato.

A seguir, a fim de comentar a adaptação e comparar com o texto original, trataremos de excertos de das obras de Ron Chernow (2004) e de Lin-Manuel Miranda (2016). As traduções oferecidas pela autora, particularmente as que se referem ao libreto do espetáculo, se esforçam ao máximo para manter a estilística e ainda assim, como uma adaptação, transmitir a mesma mensagem.

Alexander Hamilton

Inicialmente, quando ainda era um álbum conceito, *Alexander Hamilton* foi escrita como um monólogo de Aaron Burr. Apresentado como antagonista de Hamilton, Burr é um personagem complexo dentro e fora de cena. Formado na atual Universidade de Princeton aos dezesseis anos, ele e Hamilton viveram um relacionamento conturbado, às voltas com diferentes ideais políticos. Ironicamente, Burr, seu primeiro amigo, é quem o mata num duelo em Julho de 1804.

Já em sua segunda versão, a narrativa é apresentada por Burr, mas dividida entre os principais personagens da vida de Hamilton: John Laurens/Phillip Hamilton, George Washington, Eliza Schuyler-Hamilton, Marquis de Lafayette/Thomas Jefferson e Hercules

Mulligan/James Madison, em uma alusão à abertura de *Sweeney Todd: O barbeiro demoníaco da Rua Fleet*, onde os personagens secundários apresentam o protagonista (MIRANDA e MCCARTER, 2016:16).

Chernow, em entrevista ao portal de notícias inglês *Evening Standard* em 21 de Dezembro de 2017 – logo após a estreia de *Hamilton* nos palcos ingleses, disse que “é um pouco embaraçoso que eles conseguiram condensar 40 páginas do meu livro em uma música de quatro minutos” (tradução nossa).

De fato, a música de abertura do espetáculo condensa os dois primeiros capítulos da biografia, *The Castaways* (Os Rejeitados) e *Hurricane* (Furacão), que contam a história da infância turbulenta de Hamilton na ilha de St. Kitts e Nevis, no Caribe, e de seus pais, como ele veio a ficar órfão e como chegou aos Estados Unidos.

A exemplo, na música temos:

JAMES MADISON: Então um furacão veio,/ E reinou a devastação,
Nosso homem viu seu futuro descer pelo ralo,/ Pôs um lápis contra a
têmpera, conectou com seu cérebro,/ E escreveu seu primeiro refrão, um
testamento de sua dor (tradução nossa).²

Por sua vez, Chernow oferece:

“[...] compôs uma longa e fervorosa carta a seu pai, tentando demonstrar os horrores do furacão. [...] Nesta descrição melodramática do furacão, nota-se o jovem Hamilton regozijando-se em seus poderes verbais” (tradução nossa).³

A música não especifica o que Hamilton escreveu, nem para quem, como faz Chernow. Contudo, não é essencial para a narrativa, neste momento, ater-se a esses

² JAMES MADISON: *Then a hurricane came,/ And devastation reigned,/ Our man saw his future drip, dripping down the drain,/ Put a pencil to his temple, connected it to his brain,/ And he wrote his first refrain, a testament to his pain* (MIRANDA e MCCARTER, 2016:16).

³ “[...] composed a long, feverish letter to his father, trying to convey the hurricane’s horror. [...] In his melodramatic description of the hurricane, one sees the young Hamilton glorying in his verbal powers” (CHERNOW, 2004:36).

fatos; o que é necessário saber que é a proeza verbal de Hamilton frente ao desastre natural foi o que possibilitou sua saída do Caribe.

Ainda neste mesmo número, podemos notar:

COMPANHIA: Alexander Hamilton/ Esperamos por você nas coxias/ Você nunca desistiu/ Nunca tomou seu tempo! (tradução nossa)⁴

O termo *wings*, ou coxia, em português, se refere aos bastidores do palco, “atrás das cortinas”, fora de cena. Aqui, Miranda faz um jogo de palavras, se referindo aos bastidores literais do teatro, onde o corpo cênico espera sua vez de entrar em cena, e também à realidade dos personagens, que, cada um à sua maneira, travam batalhas com Hamilton.

Aaron Burr, sir

A segunda música do espetáculo apresenta quatro personagens importantes para a história – real e adaptada. Aaron Burr, já citado, é formalmente introduzido ao público quando Hamilton procura por ele para tentar entender como conseguiu se formar tão precocemente na Universidade de Princeton. Aqui somos apresentados ao grande cisma entre os dois personagens.

BURR: Fale menos. [...] Sorria mais./ Não mostre o que você apoia ou desaprova (tradução nossa)⁵

Burr demonstra sua natureza fria e calculista, de quem não se arrisca e prefere esperar. Hamilton, por outro lado, quer sempre acelerar, para aproveitar o máximo que puder da vida, mesmo que isso promova sua morte prematura.

Alguns versos mais tarde, entram em cena John Laurens, Marquis de Lafayette e Hercules Mulligan. Como dito anteriormente, na história factual estas figuras se tornaram

⁴ COMPANY: *Alexander Hamilton / We are waiting in the wings for you/ You could never back down/ You never learned to take your time!* (MIRANDA e MCCARTER, 2016, p. 17)

⁵ BURR: *Talk less [...] Smile more./ Don't let them know what you're against or what you're for* (MIRANDA e MCCARTER, 2016:24).

amigos de Hamilton mais tarde, mas em prol da narrativa, Miranda adiantou a aparição deles. Os três companheiros se apresentam durante uma roda de *beatbox*, onde demonstram seus ideais revolucionários: Laurens lutou até a morte pela abolição da escravatura nas colônias; Marquis de Lafayette, aristocrata francês, lutou contra a monarquia francesa e foi essencial para a coalisão franco-americana que resultou na independência das colônias; Mulligan, costureiro irlandês, servia aos militares britânicos, coletava informações sobre os movimentos das tropas e vendia segredos para George Washington. Ao notarem a presença de Aaron Burr, pedem que ele cante um pouco, mas este recusa, atendo-se à sua filosofia de “fale menos, sorria mais”.

Presenciando a cena, Hamilton se pronuncia:

HAMILTON: Se você não representa nada, Burr,/ Pelo que é que você cai?
(tradução nossa).⁶

Novamente somos apresentados à dualidade Hamilton x Burr: um anseia agir enquanto o outro prefere se abster.

The World was wide enough

Esta dualidade volta à tona em *Wait for it*, “tema” de Burr, onde ele diz que está disposta a esperar o tempo que for para que aquilo que anseia – fama, poder, amor – chegue a ele. Durante a música, ele compara a sua paciência com a ânsia de Hamilton.

O escalonamento deste conflito, com o sucesso de Hamilton e a estase de Burr culmina, no segundo ato, no infame duelo. O tema do duelo – *Ten Duel Commandments* – é repetido pela terceira vez, e invoca uma lembrança amarga dos espectadores: em suas duas ocorrências anteriores, Charles Lee foi atingido (*Ten Duel Commandments*) e Phillip Hamilton – filho de Alexander Hamilton – morre ao defender o nome do pai (*Blow us all away / Stay Alive – reprise*).

Ao perder as eleições de 1800 para Thomas Jefferson por não ter tido o apoio de Hamilton – que declarou seu apoio a Jefferson e influenciou o voto popular –, Burr quebra

⁶ HAMILTON: *If you stand for nothing, Burr,/ What do you fall for?* (MIRANDA e MCCARTER, 2016:25).

seus próprios paradigmas, e decide agir, desafiando Hamilton para um duelo. Contrariando sua própria ideia, divulgada durante o espetáculo, de que ele nunca irá “desperdiçar seu tiro” (“*I am not throwing away my shot*”, p.26), Hamilton aponta sua arma para o céu em um sinal de rendição durante o duelo. Burr, por sua vez, não hesita.

Depois do tiro fatal atingir Hamilton, Burr recita:

BURR: Eu o atinjo entre as costelas./ Eu vou até ele, mas me tiram de lá./
Eles cruzam o Hudson de volta./ Eu bebo. [...] Alguém me diz, “Melhor você se esconder.” (tradução nossa)⁷

Na adaptação de Lin-Manuel Miranda, vemos um Aaron Burr mais empático, arrependido: no único momento em que deveria ter esperado, hesitado, ele age, e mata um *amigo*.

Contudo, Chernow (2004) nos mostra um outro Aaron Burr:

[...] ele procedeu a cavalo para Richmond Hill, com a leveza e despreocupação de um homem que acabara de tomar o ar matinal. Feito de material indestrutível, o vice-presidente dos Estados Unidos não era um quer seria atormentado por culpa ou indevidamente perturbado por sangue derramado. [...] Enquanto seu antagonista morria meia milha ao norte, Burr tomava café da manhã com seu primo, e gracejava sobre amigos em comum (2004:714, tradução nossa).⁸

A mudança de índole pode ser explicada pela necessidade da narrativa de criar mais empatia: Burr assassinou Hamilton – o herói – mas se arrependeu, e terá que viver o resto de sua vida com essa culpa.

⁷ BURR: *I strike him, right between his ribs./ I walk towards him, but I am ushered away./ They row him back across the Hudson./ I get a drink. [...] Somebody tells me, “You better hide.”* (MIRANDA e MCCARTER, 2016: 273)

⁸ [...] *he proceeded on horseback to Richmond Hill with the blithe insouciance of a man who had just taken the morning air. Made of indestructible stuff, the vice president of the United States was not one to be tormented by guilt or unduly disturbed by some bloodshed. [...] While his antagonist was dying a half mile to the north, Burr breakfasted with his cousin and exchanged pleasantries about mutual friends* (2004:714).

Conclusão

A vontade de (re)contar histórias se alia à possibilidade de renovar histórias. Mesmo que repletos de clichês – dualidades, herói e vilão, “mocinho e mocinha” – as histórias se renovam junto com a sociedade. A natureza palimpsestosa da narrativa permite que novas épocas e novos meios de divulgação transmitam e propaguem discursos, novos e antigos, e deem voz a mais pessoas. A renovação de discursos antigos para os tempos modernos pode influenciar uma sociedade em tempos de mudança.

Ainda que intrínseca, a adaptação – em qualquer uma de suas formas – ainda causa fortes reações no público; a crítica não poupa argumentos quando obras consideradas canônicas são transportadas para outros meios, e muitas vezes o ponto principal de julgamento é a *fidelidade*.

Contudo, é necessário levar em conta uma série de fatos antes de se julgar a adaptação pela sua fidelidade ao original. Contexto e meio de divulgação são dois dos mais importantes, pois são os que originam e motivam a adaptação.

Como visto em *Hamilton*, não há limites quanto à estilística do texto original: neste caso, um trabalho biográfico, de cunho histórico e verídico, deu origem a um sucesso do teatro musical que cativa audiências ao redor do mundo.

Referências

CAHIR, Linda. **Literature into film: Theory and practical approaches**. Jefferson: McFarland and Co Publishers, 2006.

CHERNOW, Ron. **Alexander Hamilton**. New York: Penguin Press, 2004.

Dicionário Michaelis On-Line, <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=IV9Y>

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. New York: Routledge, 2006.

MIRANDA, Lin-Manuel, MCCARTHER, Jeremy. **Hamilton: The Revolution**. New York: Grand Central Publishing, 2016.

STAM, Robert. **Literature through film**. Maiden: Blackwell Publishing, 2005a.

STAM, Robert, RAENGO, Alessandra. **Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation**. Maiden: Blackwell Publishing, 2005b.

Le poète qui traduit: entretien avec Michel Garneau. Marie-Christiane Hellot. Voies/Voix de la traduction théâtrale, number 133, 2009. Disponível em <https://www.erudit.org/en/journals/jeu/2009-n133-jeu1510950/62976ac.pdf> Acesso em 02/12/2017

EVENING STANDARD. **The incredible tale of Ron Chernow: the historian whose book inspired the musical Hamilton**. Disponível em <https://www.standard.co.uk/lifestyle/books/alexander-hamilton-by-ron-chernow-inspired-hamilton-musical-a3725036.html> Acesso em 18/05/2018

HISTORY EXTRA. **Ron Chernow on Alexander Hamilton: the man behind the hit musical**. Disponível em <https://www.historyextra.com/period/georgian/ron-chernow-on-alexander-hamilton-the-man-behind-the-hit-musical/> Acesso em 20/05/2018

HUFFPOST US. **Step inside the world of 'Hamilton', a spectacular stage you might never see**. Disponível em https://www.huffpostbrasil.com/entry/hamilton-set-design-interview-us_5757ffd8e4b0a3d6fbd3362a Acesso em 20/06/2018

NEW YORK TIMES. **Broadway sets box-office record, powered by 'Hamilton' and Springsteen**. Disponível em <https://www.nytimes.com/2018/05/30/theater/broadway-sets-box-office-record.html> Acesso em 02/07/2018

NEW YORK TIMES. **The 10 best books of 2004**. Disponível em <https://www.nytimes.com/2004/12/12/books/arts/the-10-best-books-2004.html> Acesso em 20/06/2018

NEW YORK TIMES. **The View from uptown: American dreaming to a Latin beat**. Disponível em <https://www.nytimes.com/2008/03/10/theater/reviews/10heig.html> Acesso em 02/07/2018

PLAYBILL. **Hamilton**. Disponível em <http://www.playbill.com/production/hamilton-richard-rodgers-theatre-vault-0000014104> Acesso em 02/07/2018

YOUTUBE. **Building Broadway:** HAMILTON choreographer Andy Blankenbuehler. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=R49vKv8f0Wc> Acesso em 25/06/2018

YOUTUBE. **Hamilton and Motifs:** Creating emotional paradoxes. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yWK1B1EiQ7U> Acesso em 25/06/2018

YOUTUBE. **The world was wide enough** (Chicago Hamilton). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ozp6uEJid-8> Acesso em 26/06/2018