

JOÃO GUIMARÃES, DIRETOR MUSICAL E TRADUTOR DE CANÇÕES

Daniel Galvão*
FCH-UCP/ NOVA FCSH

João Guimarães¹ é ator, encenador, cantor e diretor musical de dobragens. Licenciado em Teatro Musical pela Italia Conti Academy of Theatre Arts (Londres) e em Psicologia pela Universidade do Porto, encontra-se atualmente a finalizar o Mestrado em Teatro, na especialização em Encenação, pela Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC). Conta com um percurso de vinte anos no teatro musical, integrando o elenco de produções emblemáticas como *Jesus Cristo Superstar*, *Grease* e *Fame*. Como encenador, assume a direção artística da produtora AM LIVE, responsável por diversas produções de grande escala. No âmbito da indústria da dobragem, colabora regularmente com os estúdios SDI Media (Matinha) e Somnorte, acumulando as funções de dobrador e diretor musical, cargo no qual assume frequentemente a tradução de canções. Exerce ainda atividade docente como coordenador de curso na Academia de Música de Vilar do Paraíso.

João, o seu percurso artístico evidencia uma relação intrínseca com o teatro musical e a encenação. De que forma se deu a sua entrada no universo da dobragem e em que medida é que a experiência de palco influencia a sua abordagem à direção musical no contexto da dobragem?

O meu primeiro contacto com o universo da dobragem ocorreu em 2002, na Somnorte, quando gravei o genérico da série *Oliver e Benji*, um trabalho que, apesar de anónimo, alcançou um sucesso inesperado e foi transmitido em diversos canais. Contudo, a minha afirmação profissional enquanto diretor musical consolidou-se posteriormente, no estúdio Cinemática em 2009. O convite para integrar essa equipa baseou-se no reconhecimento de um perfil multidisciplinar específico: a conjugação do domínio sólido da língua inglesa, fruto de três anos de residência em Londres, com a formação técnica em música e em teatro musical. Foram estas três valências simultâneas que ditaram a minha entrada na direção.

Relativamente à influência que a experiência como ator e encenador exerce sobre a direção musical, creio que esta reside essencialmente na perspetiva com que abordo a direção de atores. A maioria dos profissionais que dirijo em contexto de dobragem não possui formação específica em canto. Frequentemente, as dificuldades que apresentam não se devem à falta de sensibilidade auditiva ou de potencial vocal, mas sim à ausência de técnica.

A minha abordagem consiste, portanto, em colocar-me no lugar do ator, auxiliando-o a interpretar o texto como se de um diálogo falado se tratasse, desconstruindo a barreira

*danbatistaa@gmail.com

¹ joaoartur@gmail.com

do canto. Recorro a estratégias como a segmentação das frases em pequenas ideias ou o uso de imagens mentais e representações gráficas simples da melodia. Ao focar a direção na intenção dramática e na compreensão do texto, um *métier* que o ator domina, consigo que este se liberte da pressão técnica da entoação, permitindo uma interpretação musical mais fluida e natural.

Portugal é, historicamente, um país com uma forte tradição de legendagem, reservando a dobragem quase exclusivamente para o conteúdo infantojuvenil. Considerando que este género é frequentemente pontuado por momentos musicais, como caracteriza o panorama atual da dobragem portuguesa? Sente que esta especificidade de ‘nicho’ impõe uma responsabilidade acrescida na qualidade da tradução de canções, dado que é a porta de entrada de novos públicos para o consumo de produtos audiovisuais?

A premissa de que a especificidade deste ‘nicho’ acarreta uma responsabilidade acrescida é indubitável. O facto de a dobragem em Portugal ser quantitativamente inferior à de outros mercados confere ao conteúdo infantojuvenil um peso determinante na formação da literacia audiovisual do público. Tratando-se de uma audiência particularmente fidelizada, a qualidade da tradução torna-se o principal veículo de receção e apreciação do produto. Neste contexto, a precisão métrica assume, na minha ótica, um carácter preponderante. Historicamente, nomeadamente no início da minha atividade de direção em 2009, era comum o recurso a guiões de referência provenientes do Brasil ou de Espanha. Contudo, estas traduções apresentavam frequentemente inconsistências silábicas que comprometiam a fluidez musical. Considero, portanto, o rigor métrico uma questão basilar, pois é este que assegura o respeito pela integridade da melodia, pela intenção original do compositor e pelo ritmo intrínseco que a canção impõe à letra. Paralelamente, a dimensão estilística exige igual minúcia. A experiência com estreias mundiais, desprovidas de referências prévias noutras línguas, reforçou a necessidade de uma análise cuidada do registo vocal, seja ele *Pop*, *Soul* ou de cariz mais lírico.² Consequentemente, a seleção de intérpretes que mimetizem a sonoridade e o estilo original é crucial, uma vez que a identidade musical constitui, em última análise, a marca identitária da própria obra audiovisual.

Para efeitos de clareza terminológica e processual, poderia delinear as funções específicas de um diretor musical de dobragens?

A delimitação destas responsabilidades depende, invariavelmente, das especificidades de cada produção. No entanto, tomemos como referência o modelo mais frequente, no qual o ator responsável pela dobragem da personagem assume também a interpretação

² Neste contexto, o termo ‘lírico’ refere-se à técnica vocal de matriz erudita ou clássica (associada ao *bel canto* e à ópera). Distingue-se da emissão vocal *pop* ou de teatro musical contemporâneo (*belting*) por exigir uma imitação de voz mais ‘redonda’, com maior projeção acústica e uso predominante de *legato* e *vibrato*. No universo da animação, este registo é frequentemente associado ao estilo das Princesas Disney (*Branca de Neve*, *Cinderela*) ou a personagens de cariz operático.

musical — uma premissa muitas vezes definida pelo cliente. O processo inicia-se com a análise dos materiais originais recebidos, que podem variar desde um episódio piloto até simples referências de áudio ou guiões visuais. Nesta fase, considero fundamental compreender o contexto e a dramaturgia da personagem na trama, pois tal influenciará determinadamente a abordagem à tradução. O método de trabalho desdobra-se na audição repetida do original e numa tradução literal para apreensão da mensagem, seguindo-se o rigoroso trabalho de encaixe métrico, verso a verso, respeitando as sílabas, o ritmo e a melodia impostos pelo compositor.

Após a aprovação das letras pelo cliente, segue-se a direção em estúdio, frequentemente realizada sem grande antecedência temporal. Nesta etapa, tira-se partido do facto de o ator já conhecer o registo da personagem, instruindo-o a manter na interpretação musical as mesmas características da voz falada, sejam elas sotaques, ceceios ou outras especificidades vocais. É imperativo notar que a tonalidade da canção é imutável; portanto, qualquer adaptação necessária recai sobre a modulação vocal do ator e nunca sobre o tom da música. Existem, contudo, variantes a este modelo, como o recurso ao *match voice* quando o ator não possui aptidão para o canto, exigindo a contratação de um intérprete que mimetize a voz falada. Finalmente, no caso de canções que pontuam a ação sem serem interpretadas pelas personagens, cabe-me propor cantores que se aproximem da versão original, submetendo essa seleção à escolha final do cliente.

Na praxis da indústria em Portugal, observa-se frequentemente que a tradução das canções é delegada aos diretores musicais, ou que estes se veem obrigados a retraduzir substancialmente as versões entregues pelos tradutores de diálogo. Na sua ótica, quais são as carências estruturais ou técnicas que tornam a tradução ‘convencional’ ineficaz no contexto musical?

A ineficácia da tradução ‘convencional’ neste contexto não deve ser interpretada como uma crítica pessoal aos tradutores, mas sim como a constatação de uma realidade técnica: a frequente ausência de conhecimentos musicais específicos. Esta lacuna traduz-se, primariamente, na incapacidade de ajustar o número de sílabas métricas à frase musical, mas, mais profundamente, na incompreensão de que a execução cantada impõe exigências orgânicas distintas da articulação falada. Existem vocábulos que, conquanto naturais no discurso corrente, carecem de fluidez melódica ou revelam-se de árdua execução quando cantados. A língua portuguesa, por exemplo, caracteriza-se por uma elevada incidência de vogais fechadas, nomeadamente os sons [ə] e [e], cuja projeção se torna particularmente complexa em registos agudos ou notas sustentadas. O tradutor, ao não considerar que a palavra cantada obedece a uma lógica física e acústica diferente da palavra dita, tende a realizar escolhas lexicais que, embora semanticamente adequadas, são musicalmente ineficazes. Consequentemente, embora a esmagadora maioria dos materiais chegue às minhas mãos com uma versão preliminar do texto, existe uma convenção tácita na indústria de que esse material não é definitivo. O estúdio parte do

princípio de que a minha função implica, invariavelmente, a revisão ou tradução integral da letra, de modo a garantir que a métrica, a fonética e a rima servem a execução musical.

Na sequência do que acaba de expor, considera que os tradutores têm consciência de que as traduções de canções que realizam acabam por se revelar, sendo cru na terminologia, funcionalmente inúteis?

A perceção dessa realidade é, na minha experiência, maioritariamente inexistente, fruto de uma falha de comunicação intrínseca à indústria. Não havendo contacto direto entre a direção musical e os tradutores (que operam frequentemente em regime *freelance*, isolados e muitas vezes sem acesso aos registos áudio das canções) não existe um retorno crítico sobre o trabalho entregue. Assim, subscrevo a utilização do termo ‘inútil’. Longe de constituir uma agressão, trata-se de uma descrição factual e direta da eficácia do produto final, visto que estamos perante material que é, na prática, descartável. A necessidade de reformulação é de tal ordem sistémica que a tentativa de aproveitamento parcial se torna inviável. Ao detetar falhas na métrica, na rima ou na própria execução vocal das palavras, a correção de um único verso desencadeia um efeito em cadeia que obriga à reestruturação integral da estrofe ou da canção. Insistir na manutenção de excertos de uma tradução inadequada comprometeria a coesão da obra, resultando numa versão híbrida que nem respeita o original nem atinge a qualidade exigida na língua de chegada. Portanto, a tradução integral impõe-se como a única solução técnica viável.

De uma perspetiva funcional, qual diria que é o propósito final da tradução de canções neste contexto específico? Diferenciando-a de outras modalidades de tradução, qual é a função operativa primordial que o texto tem obrigatoriamente de cumprir para ser considerado válido ou bem-sucedido em estúdio?

A questão central reside, efetivamente, na exequibilidade vocal da canção, salvaguardando sempre a integridade da versão original. De nada serve dispor de uma letra esteticamente apurada ou literariamente irrepreensível se, na prática, a sua execução se revelar inviável por não se adequar à música. Ilustrando com as restrições técnicas que enfrentamos: se a partitura exige uma nota sustentada numa vogal aberta como [a] e a tradução impõe uma vogal fechada como [e], ou se se tenta forçar o encaixe de três sílabas num espaço métrico originalmente concebido para apenas uma, o resultado é funcionalmente nulo. Em última análise, o objetivo operativo da tradução de uma canção é garantir que esta cumpra a sua dupla função primordial, ou seja, ser passível de interpretação musical na língua de chegada e assegurar a plena inteligibilidade da mensagem por parte do público.

A tradução de canções para dobragem é uma operação multifacetada, onde o tradutor deve gerir simultaneamente o conteúdo semântico, a acentuação tónica, o ritmo, a

sincronização labial, o texto visual e a ‘cantabilidade’³ da tradução. Na sua experiência, quando estes elementos entram em conflito, qual deve ser a hierarquia de prioridades? O que é que se sacrifica primeiro em prol do funcionamento e adequação da canção em português europeu?

Na gestão destas variáveis, estabeleço uma hierarquia de sacrifício muito clara. O elemento primordialmente prescindível é o sincronismo labial estrito, ou a componente visual. Embora a coincidência entre a abertura vocálica da imagem e o fonema cantado seja o ideal estético, essa é invariavelmente a primeira cedência que realizo. A prioridade recai sobre a manutenção do número de sílabas e a integridade da mensagem, em detrimento de uma correspondência perfeita entre o movimento labial original e a articulação portuguesa.

Em contrapartida, a acentuação tónica constitui, na minha ótica, um último reduto inviolável. A distorção da prosódia natural da língua é algo que considero tecnicamente inadmissível. A título de exemplo crítico e análise técnica, considero problemática a tradução do tema icónico *Let It Go*, do filme *Frozen*. Na versão portuguesa, o verso “comigo só há solidão” impõe a acentuação musical na sílaba átona, resultando numa execução fonética próxima de ‘so-LI-dão’. A gravidade deste desvio é exacerbada pela própria natureza do termo escolhido que é uma palavra com uma carga identitária fortíssima na nossa língua, conferida justamente pela presença do ditongo nasal [ẽw]. Este tipo de desvio constitui uma violação grave da estrutura da língua, especialmente considerando que existiriam múltiplas alternativas lexicais para preencher aquele espaço métrico sem ferir a prosódia. A minha tolerância para com a acentuação de sílabas átonas é nula; prefiro manipular ligeiramente o contexto semântico a permitir tal atropelo linguístico.

Existe, contudo, uma exceção estrutural a esta primazia da métrica: a imposição de glossários ou texto visual. Quando a tradução está vinculada a terminologias pré-aprovadas pelo cliente, isto é, palavras-chave que definem o universo da série, sejam nomes de personagens, locais ou lemas, a métrica é forçosamente sacrificada. Ilustro esta realidade com uma série recente da Disney que dirigi, cujo conceito central assentava na frase *The Rescue Pets Rescue Pets*. A obrigatoriedade de traduzir o monossílabo inglês *pets* pelo trissílabo português ‘animais’ gerou um conflito métrico imediato. Após um processo de articulação entre a direção musical, a tradução e o cliente, e dada a impossibilidade de alterar o lema da série, a solução implicou sacrificar a limpeza rítmica para acomodar o excesso de sílabas imposto pelo termo ‘animais’.

Em suma, a cantabilidade não é uma variável abstrata, mas sim o resultado direto da simbiose entre o rigor métrico e o respeito absoluto pela sílaba tónica. São estes os dois pilares que, para mim, determinam a fluidez e a naturalidade da entoação final.

³ O termo traduz o conceito de *singabilit'*, central na teorização dos *Song translation studies* (Low, 2017; Franzon, 2008). Não obstante a ausência de um consenso terminológico absoluto na literatura, o conceito é utilizado no presente contexto para designar a propriedade funcional de um texto, nomeadamente a sua aptidão fonética, rítmica e prosódica para ser articulado e executado em conformidade com uma estrutura musical preexistente.

Existe uma noção prevalecente na indústria, quase um mito profissional, de que a tradução de canções exige um tipo de criatividade inata, inacessível a tradutores que operam estritamente no domínio textual. Concorda com esta visão, ou considera que a barreira reside, antes, na falta de literacia sobre a prática em si e sobre as especificidades e constrangimentos que lhe são inerentes?

A resposta a essa dualidade reside, a meu ver, na confluência de ambos os fatores. Retomando a questão da iliteracia técnica abordada anteriormente, é inegável que existe uma lacuna estrutural na formação dos tradutores. O desconhecimento da linguagem musical — desde a incapacidade de descodificar uma partitura até à incompreensão de conceitos como tessitura, extensão vocal ou as cambiantes tímbricas entre registos masculinos e femininos — constitui uma barreira objetiva. Sem o domínio destas ferramentas, a perceção da melodia e das suas exigências rítmicas fica irremediavelmente comprometida.

Contudo, seria redutor limitar a questão à mera competência técnica. Existe, de facto, uma dimensão intangível, uma componente de ‘arte’ ou intuição criativa que transcende a aplicação mecânica de regras. Sem incorrer em autoelogio, reconheço que, em determinados momentos, a solução tradutória emerge com uma fluidez e uma adequação estética que dificilmente consigo justificar por via estritamente racional. Talvez se trate de um instinto ‘cristalizado’ pela experiência, mas que se distingue claramente do recurso a estratégias facilitistas, como a rima verbal sistemática em terminações ‘-ar’, ‘-er’, ou ‘-ir’. Embora funcionais, essas opções empobrecem a obra, pois negligenciam a riqueza que a diversidade vocálica confere à coloração melódica. Portanto, o sucesso da tradução de canções resulta não só da superação das carências técnicas do tradutor, mas também do mérito intrínseco e da sensibilidade artística que o diretor musical imprime ao texto.

Depreende-se da sua argumentação que o perfil do tradutor de canções implica, necessariamente, a condição de executante — seja músico, cantor ou ator? Ou admite que a especialização técnica e académica, desvinculada da prática performática, seja suficiente para dotar o tradutor das ferramentas necessárias para superar estes constrangimentos? Esta dúvida, curiosamente, ecoa debates transversais a outras áreas da tradução especializada.

Considero a especialização viável. Admitindo que existe uma predisposição natural — cuja métrica de ‘sensibilidade auditiva mínima’ é difícil de quantificar —, creio que um tradutor com formação de base pode, mediante um programa pedagógico estruturado e adequado, adquirir as competências necessárias. É perfeitamente possível instruir um não-músico na rigorosa contagem de sílabas métricas, na perceção da altura das notas, no domínio da rima e, crucialmente, na noção de cantabilidade, ou seja, no discernimento sobre a aptidão fonética das palavras para serem proferidas melodicamente.

O paralelismo com outras áreas é legítimo. Tal como existem tradutores especializados em medicina ou engenharia mecânica, que dominam a terminologia e os processos sem serem médicos ou engenheiros, a tradução de canções deve ser encarada como uma especialização técnica passível de ensino. Contudo, e falando a título pessoal, torna-se difícil dissociar a qualidade do resultado da minha própria vivência. O facto de possuir formação em técnica vocal e experiência como ator-cantor constitui, inegavelmente, uma mais-valia diferenciadora. Embora a teoria seja acessível, a compreensão orgânica da voz e das suas limitações físicas oferece uma vantagem operativa que a formação académica, por si só, poderá ter dificuldade em replicar plenamente.

Dando continuidade a esse raciocínio, coloquemos então a hipótese de um cenário de profissionalização ideal. Se os tradutores adquirissem, via formação especializada, a competência técnica para entregar um texto ‘cantável’, o seu trabalho deixaria de ser, recuperando a classificação anterior, ‘funcionalmente inútil’. Não considera que essa validação do texto a montante resultaria numa otimização estrutural do vosso trabalho? Ao retirar ao diretor musical o ónus da tradução, não lhe permitiria libertar o foco para se dedicar exclusivamente à direção vocal e o apuro interpretativo da performance?

Há aqui uma dimensão pessoal e metodológica que condiciona a minha resposta. No meu caso específico, a tradução e a direção não são processos estanques, mas sim fases interdependentes. Gosto de traduzir porque é nesse momento que adiro o domínio, a segurança e a confiança sobre a canção. É ao traduzir que dissecos o contexto, compreendo a personagem e antecipo as dificuldades técnicas que os atores irão enfrentar, o que acaba por fundamentar a minha direção. Portanto, eu dificilmente abdicaria dessa etapa, pois a minha direção nasce do conhecimento profundo que adiro ao traduzir o texto.

Não obstante, analisando a indústria numa perspetiva mais abrangente, concordo que essa capacitação técnica dos tradutores seria extremamente benéfica. Se os tradutores estivessem munidos destas ferramentas, entregando textos funcionalmente aptos, isso representaria uma mais-valia. Ao libertar os diretores musicais da tarefa de corrigir ou traduzir as canções na íntegra, reduzindo drasticamente o tempo despendido nessa fase, permitir-se-ia que estes focassem toda a sua energia na preparação da direção vocal com muito mais cuidado. Nesse sentido, a autonomia técnica do tradutor resultaria, inequivocamente, numa otimização processual.

Considerando que a formação especializada nesta prática é ainda residual nos currículos académicos, que conselhos práticos daria a quem deseja especializar-se nesta vertente da tradução de canções na dobragem de filmes e séries? Na ausência de um ensino formal, que outras competências ou valências deve um tradutor exercitar autonomamente para dominar as especificidades deste contexto audiovisual?

Sugiro uma abordagem autodidata assente em três eixos fundamentais. O primeiro é o estudo analítico do repertório histórico. É imperativo conhecer o cânone das grandes

produções, nomeadamente os temas icónicos da Disney traduzidos em Portugal a partir de 1994.⁴ Não defendo apenas uma audição passiva, mas sim uma análise crítica para identificar os ‘erros de princípio’, as falhas técnicas e as soluções que foram adotadas ao longo das décadas.

O segundo eixo prende-se com a literacia musical contemporânea. A indústria audiovisual acompanha as tendências da cultura *pop* global. O tradutor deve possuir uma cultura musical vasta que abarque géneros como o *Pop*, *Rock*, *R&B*, *Soul*, *Indie* e até o *Jazz*. Atualmente, assistimos a fenómenos disruptivos como a ‘invasão’ do *K-Pop*, que trouxe uma nova postura vocal e estética que influencia diretamente a linguagem das séries. Ignorar estas tendências é arriscar produzir um texto anacrónico.

O terceiro eixo é a atualização sociolinguística. É crucial dominar o léxico e o imaginário do público infantojuvenil atual. A forma como as crianças e os jovens comunicam evolui rapidamente e as séries refletem essa dinâmica. O tradutor tem de estar sintonizado com essa realidade para garantir a credibilidade da canção.

Por fim, no que toca às competências técnicas que debatemos, estou convicto de que se existisse uma formação especializada, focada nestes tópicos, que fosse incisiva e verdadeiramente *straight to the point*, os tradutores sairiam dela com uma consciência proativa e aptos a entregar um trabalho fundamentalmente útil e de qualidade.

Sobre o autor: Daniel Galvão, doutorando em Estudos de Tradução (FCH UCP e NOVA FCSH), é bolseiro da FCT e investigador no CETAPS. Licenciado pela NOVA FCSH, integrou o Quadro de Honra por mérito e excelência. Investiga a interseção entre tradução e performance vocal, alicerçado numa vasta experiência em música, teatro musical e dobragem.

⁴ O ano de 1994 assinala um marco histórico na indústria audiovisual nacional com a estreia de *O Rei Leão*, a primeira longa-metragem de animação da Disney dobrada integralmente em português europeu. Este projeto inaugurou a localização de conteúdos Disney especificamente para Portugal, rompendo com a prática vigente até então, em que o público infantojuvenil consumia estas produções através das versões dobradas em português do Brasil.