



“Versão brasileira” - Contribuições para uma história da dublagem cinematográfica no Brasil nas décadas de 1930 e 1940

“Brazilian version” - Contributions to the History of film dubbing in Brazil in the 1930-1940’s

Rafael de Luna Freire¹

RESUMO Este artigo pretende analisar historicamente as experiências de dublagem de filmes estrangeiros para exibição cinematográfica no Brasil nas duas primeiras décadas após o advento do cinema sonoro, evidenciando o debate que a dublagem suscitava do ponto de vista artístico, tecnológico e econômico, sobretudo em relação ao circuito exibidor brasileiro e ao cinema brasileiro da época.

PALAVRAS-CHAVE Cinema brasileiro; dublagem; exibição cinematográfica.

ABSTRACT This article aims to analyze historically the experiences of foreign films dubbing for theatrical exhibition in Brazil in the first two decades after the coming of sound. The purpose is to clarify the debate around the dubbing from the artistic, technological and economical points of view, especially in relation to the Brazilian theatrical exhibition circuit and to the national cinema of that same time.

KEYWORDS Brazilian cinema; dubbing; film exhibition.

¹ Mestre e Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Autor do livro *Navalha na tela: Plínio Marcos e o cinema brasileiro* (Tela Brasilis: CAIXA Cultural, 2008) e organizador com André Gatti da coletânea *Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira* (Tela Brasilis: CAIXA Cultural, 2009), tendo escrito ainda inúmeros artigos e ensaios sobre história do cinema brasileiro, preservação audiovisual e tecnologia das imagens em movimento. Mantém o blog www.preservacaoaudiovisual.blogspot.com e desenvolve atualmente pesquisa sobre a passagem para o cinema sonoro no Brasil entre 1929 e 1936.



Em meados da década de 1930, após o impacto da conversão total e definitiva de Hollywood para o cinema sonoro, a dublagem já tinha se consolidado nos principais mercados internacionais de filmes norte-americanos. Com o barateamento e a melhoria técnica desse processo, países como França, Alemanha e Itália, entre outros, em função de políticas protecionistas e sob regimes nacionalistas, criaram leis obrigando a feitura da dublagem em seus territórios. No Brasil, cuja lenta transição de seu circuito exibidor para o cinema sonoro se prolongou de 1929 a 1936 aproximadamente, também existiram defensores de um “projeto de obrigatoriedade de dublagem (*dubbing*)”, sobretudo diante do propalado perigo de “desnacionalização do nosso idioma”, mas essas iniciativas não tiveram desdobramentos efetivos. Um editorial da revista *Cinearte* de novembro de 1931, por exemplo, atacava o que considerava medidas “restritivas e de coerção” através da comparação – sempre recorrente na revista – com a literatura:

Quem se deleita ao ler Flaubert, Maupassant e tantos outros não é por isso que deixava de admirar e amar a nossa língua, a mesma língua em que escreveu Machado de Assis. Quem entender inglês gozará com os filmes falados em inglês. Quem não entender lerá as legendas superpostas. E disso mal não virá, nem com a língua dos nossos pais que é a nossa e será a dos nossos filhos. E que aprendamos inglês com o filme (como se isso fosse possível) será vantagem e não pequena. Ao menos poderemos ler Shakespeare ou Mark Twain, no original, conforme os gostos.²

Obviamente existia o grave problema do analfabetismo no Brasil (ainda que o som tenha

² *Cinearte*, v. 6, n. 298, 11 nov. 1931, p. 3. A ortografia desta e das demais citações foi atualizada neste artigo.

chegado muito antes às luxuosas salas lançadoras das capitais) que prejudicava a consolidação da legendagem como a opção definitiva naquele momento em que diversas experiências eram tentadas pelos produtores e distribuidores, como a realização de refilmagens em espanhol ou francês, o acompanhamento de libretos como na ópera, ou mesmo o uso de “cópias silenciosas”, com música e ruídos, mas sem as vozes dos atores. Nesse período de instabilidade, Henrique de Almeida Filho, dono de uma empresa sediada em Nova York, chegou a fazer dublagens em português para alguns longas-metragens dos estúdios da Paramount lançados no Brasil. Obviamente, Almeida Filho foi um dos principais defensores de uma lei de obrigatoriedade de dublagem, mas na crítica ao lançamento de *Esposa de ninguém* (*Anybody's woman* [dir. Dorothy Arzner, 1930]), dublado no exterior por sua empresa, esse aspecto foi criticado e considerado prejudicial ao filme pelo crítico de *Cinearte*:

Para que o processo *dubbing* fosse uma coisa viável entre nós, preciso era que não conhecêssemos as vozes dos artistas e, principalmente, só tivéssemos assistido filmes assim. [...] dessa forma, acharíamos natural aquelas inflexões forçadas e possível de apreciar a nossa língua substituindo a fala em inglês [...] A mudança das inflexões das vozes, o desencontro de certos momentos, nos movimentos labiais perturbam todo filme e ninguém o poderá apreciar nos seus verdadeiros méritos.³

A dublagem dos filmes da Paramount por Almeida Filho seriam retrospectivamente criticadas ainda por terem utilizado dubladores amadores, tanto brasileiros quanto portugueses, que viviam

³ *Op. cit.*, p. 30.

nos Estados Unidos.⁴

Após a instabilidade que marcou a passagem para o sonoro, a legendagem se consolidou como a prática padrão em nosso país ainda na primeira metade dos anos 1930. Mesmo assim, em agosto de 1936 novamente tentou-se o *dubbing* no mercado exibidor brasileiro, através da Distribuidora Nacional (D.N.). Anunciada dessa vez como “dobragem” (conforme se falava em Portugal e se tentava “abrasileirar”), foram lançados dois filmes – o francês *O grande Nicolao* (*Son excellence Antonin* [dir. Charles-Felix Tavano, 1935/ 1936br]) e o americano *A cadeira elétrica* (*The Last Mile* [dir. Samuel Bischoff, 1932/ 1936br]) – dublados no país de Camões. Mas tendo sido feitos “por portugueses e para portugueses”, a tentativa novamente não vingou. O crítico de *Cine Magazine*, por exemplo, não se entusiasmou com a novidade, apesar da excelência técnica:

O Grande Nicolau não traz qualquer melhoria ou inovação no processo por que foi “doblado”, tendo a seu desfavor não só tratar-se de uma fita cujo argumento é a coisa mais tosca e desinteressante possível, como, também, o fato de haver sido “dobrado” para a nossa língua em Portugal e com artistas portugueses. A técnica apresentada, entretanto, é pode-se dizer, impecável, dando-nos o filme a impressão de o estarmos assistindo realmente falado em português. Como espetáculo, pois, *O Grande Nicolau* só serviu a guisa de curiosidade, a qual, muita gente teve satisfeita antes de sentir que começaria a segunda parte do filme...⁵

Ainda que um anúncio da Distribuidora Nacional e uma entrevista do Sr. Dr. Andrade Figueira, diretor

4 *Cine-Rádio Jornal*, v. 1, n. 1, 11 ago. 1938, p. 3.

5 *Cine Magazine*, v.4, n. 40, ago. 1936, p. 15.

da D.N., na mesma edição da revista prometessem para breve dobragens “realizadas no Brasil, por artistas brasileiros e, conseqüentemente, com a nossa prosódia nacional”, a empreitada não foi para frente, pois aparentemente o diferencial da dublagem não compensaria o investimento financeiro.⁶

Uma maior aceitação da dublagem, pelo menos para os filmes de animação, viria apenas no final da década, com a criação do Departamento de Dublagem da Sonofilms, a cargo de Moacyr Fenelon, responsável técnico pela dublagem no Brasil do primeiro longa-metragem de Walt Disney, *Branca de Neve e os sete anões* (*Snow White and the Seven Dwarfs* [1937/ 1938br]). Vale lembrar que os filmes de animação obviamente sempre foram de certo modo “dublados”, ainda que na língua do país de origem da produção, pois a sonorização geralmente é realizada posteriormente à criação das imagens pelos desenhistas e animadores.⁷

Entretanto, até o filme da Disney, no Brasil apenas os cinejornais estrangeiros eram sistematicamente dublados e sempre no exterior. Em 1935, anúncio da Fox na revista *Cine Magazine* fazia propaganda de seu jornal, o Fox Movietone New, “agora inteiramente ‘narrados’ em bom brasileiro”. Já em 1938, os únicos cinejornais ainda não “sincronizados em brasileiro” eram os da RKO-Pathé e da Universal, mas todos ainda apresentariam muitos “erros, expressões impróprias, deslizes de linguagem”, supostamente como conseqüência do fato da dublagem ser feita em Nova York, geralmente aproveitando locutores radiofônicos brasileiros vivendo nos EUA.⁸

6 *Cine Magazine*, v.4, n. 40, ago. 1936, p. 13, 17.

7 A Sonofilms havia sido criada em 1937 pelo americano Wallace Downey e pelo empresário paulista Alberto Byington Jr, depois do fim da parceria com os estúdios da Cinédia, através da qual foram realizados os musicais *Alô! Alô! Brasil* (dir. Wallace Downey, 1935) e *Alô, alô, carnaval!* (dir. Wallace Downey e Adhemar Gonzaga, 1936).

8 *Cine Magazine*, v. 3, n. 22, fev. 1935, p. 10-1; *Cine-Rádio Jornal*, v. 1, n. 1, 11 ago. 1938, p. 3.



No ano anterior, a *Cine Magazine* também insistiu no problema dos erros nos “jornais estrangeiros falados em português”, dando uma sugestão:

Seria de grande conveniência que, as companhias estrangeiras que exploram esse gênero de filmes, mandassem que os mesmo fossem enviados para aqui e gravados em nossos laboratórios, não somente daria a ganhar a nossa gente, como também seriam evitados os péssimos “speakers” que vivem nos Estados Unidos e, por força das circunstâncias não podem ter a pronúncia correta.⁹

O fato de *Branca de Neve e os sete anões* ser dublado no Brasil e por técnicos e artistas brasileiros, gerou grande repercussão e curiosidade. Conforme relatado na imprensa da época, dos EUA vieram 50 discos gravados em inglês, contendo todos os diálogos e cantos, além de “uma cópia do filme, em preto e branco, que serviria para que os artistas estudassem a caracterização de cada personagem que deveriam interpretar”. Depois da escolha dos intérpretes e dois meses de ensaios e adaptações das traduções, foi finalizada a gravação e enviada “aos estúdios de Walt Disney, onde foi feita a adaptação final, com orquestração, efeitos de som etc”.¹⁰

Além do enorme êxito de crítica e de bilheteria do filme da Disney – o primeiro longa-metragem estrangeiro de ficção dublado no Brasil –, as letras das versões brasileiras das músicas de

9 *Cine Magazine*, v. 5, n. 46, fev. 1937, p. 14. Essa reclamação encontra precedente nas críticas feitas na revista *A Cena Muda*, em 1927, às cartelas “idiotas, escritas em mau português e pretensivas” dos filmes estrangeiros silenciosos, produzidas nos EUA. Por outro lado, eram elogiadas iniciativas como as da Metro e da Paramount que “dispensaram as legendas enviadas de Nova Iorque e passaram a redigi-las aqui” (apud QUEIROZ, 1981, p. 143-4).

10 *Cine Magazine*, v. 6, n. 65, set. 1938, p. 10 (transcrito do *Diário de Notícias*).

Branca de Neve e os sete anões, a cargo da dupla João de Barro, o Braguinha, e Alberto Ribeiro, e comercializadas em disco colorido pela Continental (selo pertencente ao império de Alberto Byington Jr, dono ainda da fábrica de discos da Columbia no Brasil), também fizeram grande sucesso em nosso país (HEFFNER, 2007, p. 30). É importante assinalar ainda que a versão brasileira de *Branca de Neve* fazia uso de cantores, radialistas e atores consagrados no rádio – entre eles, Carlos Galhardo (Príncipe), Dalva de Oliveira (*Branca de Neve* “na parte falada”), Almirante (*Espelho e Mestre*), entre outros –, aproveitando o sucesso e o prestígio do *broadcasting* nacional da mesma forma que os filmes musicais brasileiros desse período.

Na dublagem do filme *Dumbo* (1941/ 1942br), o processo descrito por João de Barro para *A Cena Muda* ainda era praticamente o mesmo. Primeiramente era recebida a tradução dos diálogos – então feita nos EUA pelo ex-correspondente de *Cinearte*, Gilberto Souto – e “uma série de discos nos quais estão gravados todos os efeitos sonoros dos diálogos originais do filme”. Em seguida eram escolhidos os dubladores brasileiros, que vão “assistir uma cópia inicial que Walt Disney já então mandou, ainda em preto-e-branco, simples ‘croquis’ para se apreender o desenvolvimento da ação”. Concluídas as gravações, todo o diálogo da versão brasileira era “então revelado aqui mesmo, no Rio, pela Sonofilms, mandando-se para Hollywood o negativo. É claro que os efeitos sonoros e as partes musicais são dos originais ingleses, conjugadas as palavras do ‘brasileiro’ onde se faz necessário”. Ou seja, a mixagem e o processamento da cópia da versão brasileira ainda eram feitos no exterior.¹¹

Apesar de sua insistente resistência, mesmo o idealismo estético dos críticos de *Cinearte* começou a abrandar, sendo reconhecido algum mérito e um

11 *A Cena Muda*, v. 22, n. 1116, 11 ago. 1942, p. 11-3.

possível futuro para a dublagem já a partir da exibição de *Branca de Neve*: “Discordamos da ‘dublagem’, em si. Os filmes devem ser vistos nas suas versões originais. Mas o trabalho dos técnicos brasileiros demonstra nossas imensas possibilidades”.¹²

Ainda assim, foram repetidas na imprensa algumas reclamações pelo uso de vozes muito populares no desenho animado, como a do músico e radialista Almirante, que fazia com que durante *Branca de Neve e os sete anões* os espectadores se lembrassem sempre do programa “A Caixa de perguntas”, criado por ele na Rádio Nacional e lançado pouco antes, em 5 de agosto de 1938. Entretanto, atores conhecidos como Grande Otelo, Mesquitinha e Oscarito seriam alguns outros nomes de sucesso que viriam a dublar os filmes seguintes da Disney, havendo ainda o argumento por parte dos distribuidores de que o uso de artistas brasileiros célebres na função de dubladores ampliaria ainda mais o apelo das produções no mercado local. A seleção dos intérpretes para as dublagens é um terreno fértil para a análise de traduções interculturais, nos quais diferentes circuitos de significação estão envolvidos, exemplificado pela escolha do ator negro Grande Otelo para dar voz a um dos corvos do filme *Dumbo*.

Em relação à exibição dos filmes dublados, segundo Máximo Barro (2001) o cuidado com *Branca de neve* foi tal que “a RKO enviou ao Brasil pessoal técnico para escolher quais os cinemas que iriam lançar o filme e cuidar da renovação das lâmpadas excitadoras, alto-falantes e transformadores calibrados para obter a velocidade certa de 24 fotogramas por segundo”. O filme estreou no dia 5 de setembro de 1938 nos cinemas Odeon e São Luiz – esta a melhor sala da cadeia de Severiano Ribeiro e então recém-inaugurada –, mas a versão de Moacyr Fenelon para esse mesmo lançamento

mostrava uma realidade diferente: “Com *Branca de Neve* fomos obrigados a transplantar uma peça de som, de um para outro cinema para que os maravilhosos bonecos de Disney fossem entendidos em português”. Ainda assim – ressaltou o técnico de som – por ter sido lançado em duas salas, o som do filme foi prejudicado em um dos cinemas em que era exibido (o Odeon). “Imaginem como foi ouvido nos cinemas de bairro e interior”, observava Fenelon, ressaltando a disparidade na qualidade dos equipamentos entre as “salas lançadoras” e o circuito “de linha”.¹³

O curioso é que, em março de 1939, *Branca de Neve* foi lançado novamente em versão original, sem legendas, no Cinema Alhambra, gerando a reprovação do articulista do *Jornal do Exibidor*: “Parece-nos que a censura não devia permitir a exibição de filmes nas condições deste, que evidentemente foi apresentado para aproveitar a cópia utilizada para a gravação dos diálogos da versão brasileira.” Ou seja, diante da disponibilidade da cópia utilizada para guiar a dublagem brasileira – mero “croquis”, na expressão do próprio João de Barro – e possivelmente por conta das condições reprováveis do som da sala para exibir a versão dublada, exibiu-se *Branca de Neve* com as vozes e canções em inglês.¹⁴

A mesma preocupação com a qualidade do som teria se repetido com *Fantasia* (1940/ 1941br), embora esse mais ambicioso filme de Walt Disney – que estava visitando o país na época – não tenha sido dublado por apresentar somente músicas, não havendo praticamente diálogo nenhum. Segundo a lembrança de Gilberto Ferrez (1986, p. 37), o cinema da cadeia iniciada por seu avô, Marc Ferrez, nunca exibiu filmes do estúdio do famoso criador do camundongo Mickey e do Pato Donald, “exclusivo

¹² *Cinearte*, v. 13, n. 497, 13 out. 1938, p. 37.

¹³ *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 155, 25 jun. 1941, p. 5.

¹⁴ *Jornal do Exibidor*, v. 2, n. 38, 1 mar. 1939, p. 6.



da firma Severiano Ribeiro”, mas para o lançamento de *Fantasia*, produção pioneira no uso de som multicanal, em agosto de 1941, o próprio Walt Disney, em vista ao país e após percorrer todos os cinemas da Cinelândia, “exigiu que seu filme fosse exibido no Pathé [Palace], por causa do belo som da casa”. Entretanto, uma crítica ao filme *Estas granfinas de hoje* (*These Glamour Girls* [dir. S. Sylvan Simon, 1939/1941br]), exibido no Pathé Palace em julho, revela que esse cinema também não era isento de problemas e críticas, pois se reclamava que “o aparelho sonoro desse cinema não anda muito perfeito”. Na sessão assistida pelo crítico, o filme foi exibido quase até metade sem som, apesar dos protestos da platéia, depois aparecendo – “algo rouquenho” – e logo desaparecendo. O crítico concluía: “E fazemos esta advertência prevendo o que seria a exibição de gala, com a presença de Walt Disney, da película *Fantasia*, se faltasse o som tão inoportunamente... Seria lamentável; realmente lamentável”.¹⁵

Outros problemas com a aparelhagem das salas de exibição também seriam relatados no lançamento no Brasil de *Pinóquio* (1940), exibido inicialmente no Cinema Pathé Palace. Na estréia do filme, a dublagem da Sonofilms foi elogiada novamente em *Cine-Rádio Jornal*: “Realmente, saiu uma obra perfeita, que se deve, antes de tudo, ao operador de som Moacyr Fenelon, cujo nome, aliás, nem aparece nos letreiros”.¹⁶ Com Mesquitinha dublando o Grilo Falante e Almirante, a “raposa” João Honesto, o segundo longa-metragem de animação dos estúdios Disney não repetiu no Brasil o sucesso de *Branca de Neve*. Desse modo, ao ser exibido vários meses depois num cinema de segunda linha, o filme gerou o desabafo de Renato de Alencar em *A Scena Muda*:

Quando se resolveu fazer em *Pinocchio*

a dublagem em nossa língua, evitando-se as legendas em português, houve quem escrevesse a esta revista sugerindo se adotasse o mesmo processo em todas as películas vindas do estrangeiro. Deixando de lado a inconveniência pelo elevado custo dessa operação, aproveitamos o ensejo para dar graças a Deus por ainda continuarmos a ter os letreiros superpostos nos filmes de língua estranha ao nosso falar [...] Faz poucos dias, convidado por um amigo, fui ver *Pinocchio* no Cinema Maracanã. [...] pode crer o leitor, nunca experimentei tanta vergonha em minha vida. O amigo a quem acompanhei é do interior do Estado do Rio. Ficou desapontado com o tal Cinema Maracanã, pois o mesmo não possui aparelho de som. O que sai de suas entranhas na cabine de projeção é qualquer coisa semelhante a cego que fala sozinho. Ninguém percebe. Muito baixo e muito rouco. Um grunhido surdo como de porco no momento de ser sangrado. Horrível! [...] Seria, pois, uma desgraça para os fãs, se passássemos a adotar, em todos os filmes falados em língua estrangeira, a dublagem em português. Se em bons cinemas como o Metro, o Plaza, Broadway, a satisfação seria completa, na grande maioria das nossas casas de diversão cinematográfica - todas sob o monopólio Severianista - a decepção seria geral.¹⁷

O comentarista apontava em seguida que, diante desses fatos, o cineasta Luiz de Barros preferiu entregar a distribuição de seu mais recente filme à RKO (então ligada ao circuito de Vital Ramos de Castro) e não à distribuidora de Severiano Ribeiro. Ou seja, fica claro que a implantação da dublagem esbarrava na péssima qualidade

¹⁵ *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 160, 30 jul. 1941, p. 14-5

¹⁶ *Cine-Rádio Jornal*, v. 3, n. 113, 5 set. 1940, p. 5.

¹⁷ *A Scena Muda*, v. 20, n. 1035, 21 jan. 1941, p. 3.

do som de grande parte do circuito exibidor, especialmente da Companhia Brasileira de Cinemas (CBC), ressaltando ainda que o artigo de Renato de Alencar era intitulado ironicamente “Severianices do Ribeiro”. Para dar um exemplo das recorrentes críticas ao principal exibidor carioca na imprensa especializada, em 1942 uma nota em *A Cena Muda* dizia que “dos 55 cinemas de Luiz Severiano Ribeiro, apenas se salvam uns 5 ou 6. O restante é poeira irritante”. Algum tempo depois, toda a produção da RKO, incluindo os filmes da Disney, passariam a ser lançados no igualmente criticado circuito de Vital Ramos de Castro.¹⁸

Ainda em relação à estréia de *Branca de Neve e os sete anões*, diante da dublagem de Fenelon considerada excelente, o crítico José Sanz (1938, s.p.) se perguntou: “por que é tão ruim o som dos filmes nacionais?” Ou seja, já se nota aqui a comparação do êxito da dublagem do filme estrangeiro com o que era visto como a baixa qualidade do som nas produções brasileiras. A resposta para o problema estaria nos filmes ou na maior parte das salas de cinema?

A revista *Cine Magazine*, em campanha permanente pela melhoria das salas de exibição brasileiras e sempre repleta de anúncios de fabricantes e importadores de equipamentos de projeção, já apontava para essa questão, em 1938, no artigo “Melhores aparelhos para maior frequência”:

O espectador, num cinema, às vezes culpa a sincronização de um filme, esquecendo, geralmente, que o defeito provém da péssima aparelhagem sonora [...] Os cinemas equipados com aparelhagem sonora, muitos datam de oito e dez anos atrás, e em grande maioria, encontramos os chamados “tapiaphones”, e outros que, sendo reputadas

marcas, precisam, podem e devem ser renovados a bem do conforto público, e da satisfação da bilheteria do exibidor.¹⁹

Também tocando na questão dos “aparelhos antiquados”, Moacyr Fenelon, em sua palestra ao Clube de Fãs Cinematográficos em 1941, afirmou categoricamente que “dentro do Brasil não há um cinema com tratamento acústico 100%”. Ele relatava, então, o caso de ter ido assistir a um filme de Hollywood com um colega americano que, ao final da sessão, pediu para que Fenelon, que leu as legendas, lhe explicasse o filme, pois ele não conseguira entender nada que tinha sido dito. O técnico de som e fundador da Atlântida continuava: “Soube depois que o tal cinema, tem nos seus amplificadores, válvulas com oito horas de duração diárias, durante dez anos a fio, decorrentes desde sua inauguração” Dizia ainda que se o filme fosse brasileiro, certamente a culpa seria atribuída ao sonografista e não à sala de exibição.²⁰

Para dar uma medida da situação fora do então Distrito Federal, uma carta do leitor mineiro Carlos Figueiredo à revista *A Cena Muda*, intitulada “Se todos os filmes fossem feitos *dublagem...*”, afirmava que em todo o Estado de Minas Gerais pouco mais de meia dúzia de cinemas seriam capazes de passar filmes dublados “de modo que o público compreendesse o que dizem os personagens!” Nos demais cinema que ele conhecia não seria possível exibir adequadamente filmes dublados, apesar de eles serem “cinemas de certa classe, cujo único defeito é a aparelhagem defeituosa. Que direi então dos cinemas de 3ª, 4ª ou 5ª classes?”²¹

Essa situação de precariedade não se alterou radicalmente na primeira metade dos anos 1940,

¹⁹ *Cine Magazine*, v.6, n. 65, set. 1938, p. 4.

²⁰ *Cine-Rádio Jornal*, v. 4, n. 155, 25 jun. 1941, p. 5.

²¹ *A Cena Muda*, v. 21, n. 1092, 24 fev. 1942, p. 13.

¹⁸ *A Cena Muda*, v. 21, n. 1090, p. 29, 10 fev. 1942.



marcada pela escassez de equipamentos e insumos em decorrência da Segunda Guerra Mundial, quando a importação era prejudicada pelos conflitos em alto-mar e países como os Estados Unidos direcionavam todo seu potencial industrial ao esforço de Guerra.

Desse modo, em julho de 1946 um editorial de *A Cena Muda* ainda era dedicado à “campanha justa e necessária” dos cronistas cinematográficos do Rio pela qualidade dos cinemas, na mão de três ou quatro empresas que se preocupariam somente com o “lucro a qualquer custo”. Para o autor do artigo, Marcelo Torres, as salas deveriam ter cadeiras confortáveis (estofadas e não de madeira), telefones de uso público, banheiros modernos e limpos, e, acima de tudo isso, “aparelhos de projeção e sistemas sonoros perfeitos”. Mas o que acontecia era exatamente o oposto:

“O som é, geralmente, o que há de pior, tão deformado, com uma distorção tão incrível, que nem pessoas nascidas nos Estados Unidos conseguiriam entender o diálogo. Por aí se pode ter uma idéia do prejuízo que sofrem os números musicais, de canto, piano ou orquestra. E, apesar disso, esses cinemas tem público!”

Ao final, o editorial fazia questão de apontar que a situação nos cinemas de bairro era ainda pior.²²

Mas no pós-guerra, em decorrência da exacerbação do nacionalismo e da valorização da unidade nacional através da língua, assim como da onda de realismo característica de diversas cinematografias da época, houve uma nova experiência de dublagem no lançamento de *A casa da Rua 92* (*The House on 92nd Street* [dir. Henry Hathaway, 1945/ 1946br]), exemplo do chamado estilo semi-documentário em vigor após a Segunda

Guerra (FREIRE, 2011). O repórter de *A Cena Muda* entrevistou os espectadores do Palácio Teatro a respeito da dublagem na saída de uma sessão. Além de elogios, foram relatadas algumas reclamações sobre a sincronização das falas em português com o movimento labial dos atores e, novamente, sobre a utilização de vozes muito conhecidas, pois, conforme opinião de uma espectadora, “deviam usar vozes novas, desconhecidas”. A voz mais conhecida era certamente a do médico e radialista Luiz Jatobá, que após se tornar famoso como locutor da Rádio Jornal do Brasil e do programa *Hora do Brasil*, havia passado uma temporada nos Estados Unidos. Depois de retornar ao Brasil em 1940, mudou-se em definitivo em 1941, contratado mais uma vez pela emissora de rádio Columbia Broadcasting System (CBS), mas indo também trabalhar na dublagem de cine-jornais como os da Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) e fazendo outros serviços eventuais, como esse em *A casa da Rua 92*, no qual dublava o protagonista interpretado pelo ator William Eythe.²³

No final da reportagem sobre a estréia do filme, um prognóstico esperançoso: “Ao que parecem, as dublagens passaram em julgado e venceram a sua primeira batalha, mesmo a despeito de senões existentes e que o próprio público tem apontado. Virão novas tentativas, encorajadas pelo sucesso de ‘A Casa da Rua 92’?”²⁴

Dois meses depois, outra reportagem indagava se a dublagem feita no Brasil emplacaria ou não, apontando que a MGM iria construir um estúdio no

23 Reportagem em *Cine-Rádio Jornal* (v. 4, n. 148, 8 mai. 1941, p. 16) anunciou sua ida aos EUA: “Além de seguir para atuar na Columbia Broadcasting, Luiz Jatobá empregará também suas atividades nos ‘jornais falados’ da Fox Film e Paramount, que para isso já fecharam as negociações com ele. A ‘Columbia’ tem apenas exclusividade de Jatobá no setor radiofônico. Assim, o locutor poderá trabalhar para qualquer empresa cinematográfica, sendo bem possível até que assine contrato com a ‘Metro’ para substituir Pinto Tameirão, atualmente no Brasil, e que se mostra disposto a não voltar”.

24 *A Cena Muda*, v. 26, n.6, 5 fev. 1946. p. 6-8.

22 *A Cena Muda*, v. 26, n.29, 16 jul. 1946, p. 3.

país para dublar suas produções: “Se a experiência aprovar, não só a Metro, mas todos os outros estúdios que agora se conservam de palanque, aguardando essa prova, adotarão a mesma medida”.²⁵

A Metro chegou a sondar a compra dos estúdios Cinédia, de Adhemar Gonzaga, para implantar seu setor de dublagem, mas a venda não se concretizou. Em dezembro de 1945, uma portaria sobre a exibição compulsória de um filme brasileiro a cada quatro meses indicava inicialmente que não havendo filme nacional para cumprir a obrigatoriedade, “os filmes estrangeiros dublados dentro do país, serão equiparados aos filmes nacionais se igualmente merecerem a classificação de obra de qualidade”. O cronista de *A Cena Muda* vislumbrou um “gato escondido” no texto do decreto, mas sua reclamação não se dava pela possibilidade do filme estrangeiro, mesmo que dublado, ocupar o espaço destinado pela cota de tela ao filme brasileiro, mas sim pelas recorrentes preocupações “artísticas”, posicionando-se “contra os dublados”:

Se prevalecer a “dublagem”, uma grande quantidade, uma boa parte mesma – da nossa população que entende inglês, que compreende bem os diálogos, ver-se-a privada de saborear a conversação dos artistas no idioma original, ficando obrigada a ouvir os dublados em português que, naturalmente, serão realizados com a mesma ausência de critérios com que são feitas as traduções dos filmes que no diz respeito aos letreiros superpostos.²⁶

Entretanto, semanas mais tarde, na nova portaria sobre a exibição obrigatória anual de três filmes nacionais, baixada pelo Departamento Nacional de Informações, o texto havia mudado: “Que alívio! Nada foi agora mencionado sobre a substituição dos dublados pelos filmes nacionais...”, comentou o

25 *A Cena Muda*, v. 26, n.14, 2 abr. 1946, p. 6-7.

26 *A Cena Muda*, v. 25, n. 51, 18 dez. 1945, p. 30.

mesmo jornalista.²⁷

Realmente, diversas iniciativas de dublagem ocorreram no Brasil da segunda metade dos anos 1940, fossem de filmes exibidos nas salas lançadoras, fossem de seriados destinados aos cinemas populares, tanto de filmes hollywoodianos, quanto de produções faladas em francês ou espanhol. Apesar da artificialidade hoje associada à dublagem, no contexto da época esse processo esteve relacionado a diferentes iniciativas de busca por maior realismo do cinema do pós-guerra, como a filmagem em locações, as narrativas em “tempo real”, o uso recorrente de planos-sequência e a filmagem conforme o ponto de vista dos personagens (FREIRE, 2011).

A dublagem também foi posta em prática através do método da “versão original comentada”, quando nos momentos de silêncio, um locutor traduzia apenas o essencial dos diálogos, da narração ou do pensamento do personagem, tanto em filmes realistas, quanto em documentários. Essa “voz irritante” foi criticada no drama inglês *Desencanto* (*Brief Encounter* [dir. David Lean, 1945/ 1947br]), mas elogiada no policial norte-americano *O justiceiro* (*Boomerang* [dir. Elia Kazan, 1947]): “É interessante a utilização de um locutor que, em português, delineia e descreve alternativas do fato, com algumas frases oportunas que estão intercaladas com acerto.”²⁸

Ainda assim, parece que antes ainda do final da década de 1940 essas iniciativas foram sendo deixadas de lado momentaneamente, pois, como afirmava um relatório do Departamento de Comércio dos EUA de 1948: “os filmes americanos dublados em português não foram bem-sucedidos. Não há instalações adequadas para dublagem no Brasil. Não há objeção para legendagem na parte inferior

27 *A Cena Muda*, v. 26, n. 3, 15 jan. 1946, p. 34.

28 *Cine Repórter*, v. 14, n. 623, 28 dez. 1947, p. 2; *Cine Repórter*, v. 14, n. 626, 17 jan. 1948, p. 2.



do filme, e na verdade o público a prefere em relação à dublagem” (ANDERSON, 1948, p. 3).

Por outro lado, se atentarmos para os depoimentos dos produtores e diretores brasileiros, grande parte do problema para a aceitação da dublagem até os anos 1950 – e também para a má-impressão causada pelos filmes brasileiros – estava realmente na aparelhagem da maior parte do circuito exibidor, como pode ser deduzido de um esclarecedor artigo de Humberto Mauro em sua coluna em *A Cena Muda*, no qual relatou sua experiência indo assistir ao seu próprio filme *Argila* (1942) num “desses cinemas de mil e cem [réis o ingresso]”, no subúrbio do Rio de Janeiro:

Eu reconheço que o som de *Argila* não é lá grande coisa, mas, no Cinema Lançador, na Cinelândia, entendia-se tudo, perfeitamente. - Começou a projeção de *Argila*.... Primeira parte, segunda parte, terceira, quarta... Nada. Só conseguia entender no meio daquela barulhada toda uma palavra: Babá... em quando a dona Luciana chamava a empregada do castelo: Babá! Babá!

Porém, Mauro contava que a platéia estava calma e parecia satisfeita. No meio da quinta parte, o cineasta mineiro não se conteve e gritou: “Olha este som! Não se entende nada!” Para sua surpresa, um espectador então se virou e lhe disse: “Cala a boca, siô. Tu quer entendê tudo por mil e cem?”²⁹

Nesse mesmo sentido, Luiz de Barros reclamaria na imprensa que seu filme musical carnavalesco *Pif-Paf* (1945) havia fracassado no Rio de Janeiro exclusivamente por causa da péssima aparelhagem

29 *A Cena Muda*, v. 23, n. 7, 15 fev. 1944, p. 16. Para fins de comparação, na exibição no Cine-Metro de ...E o vento levou, em 1940, os preços variavam de 4\$400 para estudantes, na sessão de meio-dia durante a semana, até 8\$800, na última sessão (Cine-Rádio Jornal, v. 3, n. 118, 10 out. 1940, p. 9).

do Cinema Plaza, obtendo grande êxito em São Paulo ao ser exibido no Cinema Ritz (BARROS, 1946, s.p.).

Assim, em meados da década de 1940 a dublagem não era consenso dentre os profissionais do cinema brasileiro. Enquanto a produtora, diretora e atriz Carmen Santos temia que a dublagem de filmes estrangeiros fosse tirar algumas vantagens dos filmes brasileiros (a identificação do espectador pela língua, além da compreensão dos diálogos mesmo pelo público analfabeto) e por isso prejudicar o cinema nacional, o diretor e técnico de som Moacyr Fenelon era a favor de sua implantação: “O cinema nacional vai ganhar [com a dublagem] porque vamos chegar a conclusão que o som das nossas produções não é tão ruim como os ‘entendidos’ acham.” Já seu sócio na Atlântida, José Carlos Burle, não acreditava que a dublagem fosse dar certo depois do fracasso com as versões em língua estrangeira tentadas por Hollywood no início do sonoro. Entretanto, compactuando com Fenelon, para Burle a dublagem

“servirá para demonstrar que o som de nossos filmes não é tão ruim como pensam os freqüentadores dos cinemas de segunda linha e os da maior parte dos do interior do País. É possível até, que estes exibidores se vejam na contingência de adquirir nova aparelhagem para as suas salas de projeção.”³⁰

Certamente Fenelon tinha alguma dose de razão, levando em conta a história semelhante relatada por Jean-Claude Bernardet (1979, p. 10) a respeito do filme *Garota de Ipanema* (dir. Leon Hirszman, 1967), quando, diante do péssimo resultado sonoro na sala e sabendo da boa qualidade da cópia, seu diretor teria ido à cabine de projeção e descoberto que o leitor do som no projetor estava coberto de poeira.

30 *A Cena Muda*, v. 25, n. 49, 4 dez. 1945, p. 17, 34; Jornal do Brasil, 30 jun. 1945, p. 9.

Para Bernardet, esse descuido resultaria do fato de que, não sendo dublados, para o filme estrangeiro “o som é absolutamente desnecessário. Basta que se ouça algum ruído de fundo, alguma música.” O prejuízo, portanto, seria dos filmes nacionais que dependeriam do entendimento dos diálogos pelo público. Desse modo, se desde *Bonequinha de Seda* (1936), que em sua exibição, devido ao péssimo som das salas, “não se entendia patavina do que os atores diziam”, mas ainda assim o público gostava do filme (VIANNA, 1984 apud SCHVARZMAN, 2007), uma linha de estudo deveria questionar qual seria relação auditiva estabelecida entre os filmes nacionais e o público popular nas primeiras décadas do cinema sonoro para além da mera inteligibilidade dos diálogos.

Entretanto, se a “qualidade precária do som das salas de exibição entre as décadas de 1960 e 1980” (COSTA, F., 2008, p. 170) que teria colaborado inclusive para o preconceito com o som do filme nacional, já foi mais abordada, essa mesma questão no período anterior – entre 1930 e 1950 – não foi ainda estudada conforme seria necessário. Desse modo, é preciso enfatizar que a discussão a respeito da dublagem traz subsídios importantes para a construção de uma história do som no cinema no Brasil e que muitas das questões que até hoje são levantadas contra ou a favor da dublagem já vinham sendo discutidas nas primeiras décadas do cinema sonoro. Além disso, um breve texto introdutório como este tem como objetivo principal simplesmente sugerir algumas linhas de pesquisas a serem aprofundadas e desdobradas futuramente, entre as quais a história da tecnologia de projeção no cinema do Brasil, a análise dos modos de recepção sonora dos filmes estrangeiros e nacionais pelas platéias brasileiras, e as relações entre o som no cinema e no rádio no Brasil na mesma época.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Stewart G. Motion Picture Industry in Brazil, United States Embassy, Rio de Janeiro. Office of International Trade, Department of Commerce, US, nov. 1948, v. 6, p. 4 (Margaret Herrick Library, Los Angeles).

BARRO, Máximo. 60 anos Atlântida. São Paulo: SESC, 2001. Disponível em: <www.sescsp.org.br>. Acesso em: 3 fev. 2011.

BARROS, Luiz de. s.t. Diário Trabalhista, Rio de Janeiro, 30 jun. 1946 (Acervo Luiz de Barros, Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro).

BERNARDET, Jean-Claude. Cinema brasileiro: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

COSTA, Fernando Morais da. O som no cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2008.

FERREZ, Gilberto. “Pathé: 80 anos na vida do Rio”. Filme Cultura, Rio de Janeiro, n. 47, ago. 1986.

FREIRE, Rafael de Luna. Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951). Tese de doutorado – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

HEFFNER, Hernani. “O Cinema de João de Barro”. In: BRAGUINHA 100 ANOS: Homenagem do Cinema Brasileiro. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2007.

QUEIROZ, Eliana. A Cena Muda como fonte para a história do cinema brasileiro (1921-1933). Dissertação de Mestrado – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.

SANZ, José. Nota sobre Branca de Neve, s.n., 24 set. 1938 (documento da pasta “Dublagem” pertencente ao Arquivo Cinédia, Rio de Janeiro, reunido e organizado por Alice Gonzaga).

SCHVARZMAN, Sheila. “Bonequinha de Seda, enfim um filme fotogênico”. In: MACHADO JR., Rubens et al (Orgs.). Estudos de cinema SOCINE. São Paulo: Annablume, 2007.

ARTIGOS DOS PERIÓDICOS

A Cena Muda, de 1942 a 1949.

Cine Magazine, de 1932 a 1938.



Cinearte, 1929 a 1942.

Cine-Rádio Jornal, de 1938 a 1942.

Jornal do Exibidor, de 1939.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

A casa da Rua 92. HATHAWAY, Henry. EUA: 1945. 88 minutos.

Alô! Alô! Brasil! DOWNEY, Wallace. Brasil: 1935. 78 minutos.

Alô, alô, carnaval! DOWNEY, Wallace; GONZAGA, Adhemar. Brasil: 1936. 80 minutos.

Argila. MAURO, Humberto. Brasil: 1942. 90 minutos.

Bonequinha de Seda. VIANNA, Odvualdo. Brasil: 1936. 115 minutos.

Branca de Neve e os sete anões. COTTRELL, William et al. EUA: 1937. 83 minutos.

Cadeira elétrica. BISCHOFF, Samuel. EUA: 1932. 75 minutos.

Desencanto. LEAN, David. EUA: 1945. 86 minutos.

Esposa de ninguém. ARZNER, Dorothy. EUA: 1930. 80 minutos.

Estas grã-finas de hoje. SIMON, S. Sylvan. EUA: 1939. 79 minutos.

Fantasia. ALGAR, James et al. EUA: 1940. 124 minutos.

Garota de Ipanema. HIRSZMAN, Leon. Brasil: 1967. 90 minutos.

O grande Nicolau. TAVANO, Charles-Felix. França: 1935.

O justiceiro. KAZAN, Elia. EUA: 1947. 88 minutos.

Pif-Paf. BARROS, Luiz de. Brasil: 1945. 90 minutos.

Pinóquio. FERGUSON, Norman. EUA: 1940. 88 minutos.

“Versão brasileira” - Contribuições para uma história da dublagem cinematográfica no Brasil nas décadas de 1930 e 1940

Rafael de Luna Freire

Data do Envio: 21 de março de 2011.

Data do aceite: 19 de maio de 2011.

