

# DE HOLLYWOOD PARA OS LATINOS: AS VERSÕES EM ESPANHOL EXIBIDAS NA AMÉRICA LATINA E A HEGEMONIA CULTURAL DOS ESTADOS UNIDOS

*FROM HOLLYWOOD TO LATINOS: SPANISH VERSIONS EXHIBITED IN LATIN  
AMERICA AND THE U.S. CULTURAL HEGEMONY*

Isabella Goulart<sup>1</sup>

62

**RESUMO** O artigo aborda as versões em espanhol de filmes originais em inglês realizadas pelos estúdios hollywoodianos na passagem para o cinema falado, que foram distribuídas no Brasil. Apresentamos um mapeamento de sua exibição no Rio de Janeiro e São Paulo com base nas revistas de cinema *Cinearte* e *A Scena Muda*, e nos jornais *Correio da Manhã* e *O Estado de S. Paulo*. Destacando a disputa assimétrica em termos de hegemonia cultural na negociação entre a América Latina e Hollywood, pensamos sobre as oposições entre os Estados Unidos e a América Latina nos termos da relação Ocidente-Oriente de Edward Said, enxergando a latinidade construída por Hollywood como uma imagem da América Latina inventada pelos Estados Unidos, que revela objetivos imperialistas.

**PALAVRAS-CHAVE** Versões em espanhol, Hollywood; América Latina; Brasil; orientalismo

**ABSTRACT** *The article discusses the Spanish versions produced by Hollywood studios in the transition to sound cinema, which were distributed in Brazil. This study presents a mapping of its exhibition in Rio de Janeiro and São Paulo based on film magazines *Cinearte* and *A Scena Muda*, and in the newspapers *Correio da Manhã* and *O Estado de S. Paulo*. In this episode there was an asymmetric dispute of cultural hegemony involving a negotiation between Latin America and Hollywood. The oppositions between United States and Latin America can be comprehended in the terms of the West-East relation realized by Edward Said. Hollywood built *Latinidad* as an image of Latin America invented by the United States with imperialist interests.*

**KEYWORDS** *Spanish versions; Hollywood; Latin America; Brasil; orientalism*

---

<sup>1</sup> Doutora e Mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, Coordenadora Adjunta e professora na Escola de Comunicação do Centro Universitário FMU-FIAM-FAAM, membro do Grupo de Pesquisa CNPq "História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação" e editora chefe da revista *Parágrafo*.

## O TRIPÉ ESTADOS UNIDOS - AMÉRICA LATINA - BRASIL E AS RELAÇÕES DESIGUAIS DE PODER

Em 1926, o som sincronizado à imagem foi lançado como uma inovação no mercado cinematográfico e a passagem do cinema silencioso para os filmes falados foi cercada de incertezas (CRAFTON, 2009). O Vitaphone, processo de sonorização em disco, tocado em uma plataforma giratória acoplada ao motor do projetor, e o Movietone, que permitia a sincronização ao gravar a banda sonora como uma faixa óptica no rolo do filme, foram os principais sistemas utilizados pelas companhias produtoras dos Estados Unidos. As mudanças na técnica e na linguagem cinematográfica tiveram impacto sobre a indústria, já que o som se tornou mais um elemento a ser pensado e controlado durante a produção, e também sobre o público. Além disso, o circuito exibidor precisou se adequar à nova experiência de consumo cinematográfico que surgia com o sonoro, equipando as salas com a tecnologia necessária<sup>2</sup>. Acima dos efeitos sonoros, dos ruídos e da trilha musical, a cena dialogada passou a ser o centro da narrativa.

Enquanto no cinema mudo os letreiros que indicavam as falas eram intercalados aos planos e podiam facilmente ser trocados para o idioma local, o emprego da voz trouxe novas questões a serem pensadas para os mercados externos. Entre 1928, com os filmes falados se estabelecendo no gosto do público, enquanto a técnica ainda precária da dublagem desconcertava a plateia, e 1933, quando os filmes dublados passaram a prevalecer, a grande aposta dos estúdios hollywoodianos foi a produção de versões multilíngues, majoritariamente em espanhol, alemão ou francês. Elas adaptavam o texto dos *talkies* para diferentes mercados que não falavam inglês (VINCENDEAU, 1999).

As versões multilíngues foram produzidas de três formas: quando a mesma equipe gravava em diferentes idiomas (a exemplo de alguns filmes da dupla de comediantes Stan Laurel e Oliver Hardy); quando a versão era refilmada pelo mesmo diretor do original, com atores estrangeiros, em diferentes idiomas (caso de *Estrellados*, 1930, com Buster Keaton); e quando equipes diferentes filmavam o roteiro em outros idiomas (como *Drácula*, 1931, de George Melford e Enrique Tovar Ávalos, versão em espanhol do longa-metragem de Tod Browning estrelado por Bela Lugosi). Um critério para a seleção dos filmes que teriam versões era dar preferência àqueles que poderiam ser feitos, em grande parte, em internas, nos *sets* já usados para os filmes originais, ou àqueles mais baseados em diálogos do que em ações (JARVINEN, 2012).

---

<sup>2</sup> Sobre o caso brasileiro, ver FREIRE (2012a, 2012b e 2013).

Em meio a este cenário de transição, a América Latina constituía o mais importante dos mercados externos de Hollywood. De acordo com Jarvinen (2012), nos anos 1920, ela representava 16% dos lucros estrangeiros da indústria hollywoodiana. Em 1928, a América Latina sozinha, incluindo o Brasil, contabilizava mais de 30% do mercado de Hollywood (JARVINEN, 2012) – em consequência, também, das legislações restritivas de filmes na Europa. À época da passagem para o som sincronizado, as produções norte-americanas representavam 80% a 95% dos filmes exibidos na América Latina (GUNCKEL, 2008). Assim, a partir de 1929, os estúdios cinematográficos nos Estados Unidos, com o objetivo de resolver um problema de mercado, qual seja, a exportação e exibição dos filmes falados, produziram as versões em espanhol. Por uma questão de rentabilidade, elas foram feitas em maior número do que as versões em outros idiomas (HEININK; DICKSON, 1990).

Na tentativa de ampliar a base de comunicação com o público latino<sup>3</sup>, uma vez que a indústria hollywoodiana se baseava em economias de escala que visavam incrementar suas fontes de rendimento (JARVINEN, 2012), os produtores elaboraram na tela representações vinculadas à latinidade. As versões em espanhol marcam o primeiro momento da história do cinema em que Hollywood produziu conteúdos destinados especificamente ao mercado latino-americano. Gunckel (2008) observa que, durante o cinema mudo, o conteúdo dos filmes produzidos em Hollywood não se destinava especificamente ao público de imigrantes mexicanos nos Estados Unidos e não sustentava um diálogo direto com sua experiência coletiva, observação que podemos estender também às comunidades nacionais latino-americanas além da fronteira dos Estados Unidos.

Ao mesmo tempo, os filmes em língua inglesa evidenciaram o “imperialismo linguístico” e aumentaram a consciência dos públicos locais em relação à diferença cultural (JARVINEN, 2012). A primeira reação aos filmes falados em inglês teve aspectos negativos em alguns lugares fora dos Estados Unidos, o que demonstrava uma preocupação com a predominância crescente da cultura norte-americana no mundo. Segundo Vincendeau,

**[...] a despeito do sucesso instantâneo de *The Jazz Singer* [1927] e de outras das primeiras produções sonoras [faladas em inglês] de Hollywood, as notícias de reações hostis – às vezes indo tão longe quanto motins – começaram a emergir de todas as partes da Europa e América do Sul, de públicos ultrajados por serem apresentados a baixas adaptações de filmes**

---

3 Aqui, latino se refere aos latino-americanos, aos povos ibéricos e aos descendentes desses grupos nos Estados Unidos.

norte-americanos (para os quais legendas, música e passagens dubladas foram adicionadas). (VINCEDEAU, 1999, p. 211)

Com as versões, teve início a criação de um mercado para produções faladas em espanhol (JARVINEN, 2012). Na tentativa de aumentar e garantir os lucros da indústria cinematográfica, a estratégia de Hollywood foi apelar para aqueles que eram vistos como os maiores mercados (Argentina, México e Espanha), baseando-se em sua música e costumes folclóricos (JARVINEN, 2012). Neste ponto da discussão, nos aproximamos dos estudos culturais e do pós-colonialismo. Para pensarmos sobre as oposições entre os Estados Unidos e a América Latina recorreremos ao pensamento de Edward Said e aos termos da relação Ocidente-Oriente consagrada por ele: o orientalismo, uma instituição organizada para negociar com o Oriente, acolhida em teorias e textos diversos sobre os costumes e o caráter desse Outro “Ihe deram realidade e presença no e para o Ocidente” (SAID, 1990, p. 15).

65

Nessa negociação, não foi o Oriente que falou ou que representou a si mesmo, mas o Ocidente, dotado de uma força comparativa maior, que se investiu de autoridade para falar, opinar, dominar e construir um conhecimento sobre o Oriente. Em termos análogos, a latinidade arquitetada na tela do cinema hollywoodiano pode ser encarada como uma imagem da América Latina inventada pelos Estados Unidos. O fato, que abordaremos adiante, de as versões em espanhol terem sido exibidas em nosso país, bem como noticiadas por jornais de grande circulação e revistas de cinema do Rio de Janeiro e São Paulo, nos permite pensar em um tripé entre o Brasil, os Estados Unidos e a América Latina.

Said (1990, p. 13) compreende o Oriente como uma invenção europeia e o orientalismo como “um modo de resolver o Oriente que está baseado no lugar especial ocupado [por ele] na experiência ocidental europeia”. Além de estar geograficamente próximo à Europa, o Oriente “é também [...] seu concorrente cultural e uma das suas mais profundas e recorrentes imagens do Outro” (SAID, 1990, p. 13). Said explica que a exterioridade da representação dessa instituição organizada para negociar com o Outro parte do princípio de que se esse Outro (o Oriente) pudesse representar a si mesmo, ele o faria, mas, como não pode, a representação cumpre essa tarefa para o Ocidente e para o próprio Oriente. Ele enfatiza a relação de poder, dominação e os variados graus de uma hegemonia complexa existente entre Oriente e Ocidente, que, como entidades geográficas, são ideias que se apoiam e refletem uma à outra.

Neste sentido, compreendemos que houve no episódio das versões em espanhol uma negociação (simbólica) entre Hollywood e a América Latina, implicando um circuito que perpassa a produção, as obras e a recepção, em uma disputa que se apresenta como assimétrica em termos de hegemonia cultural. Embora a necessidade

de profissionais qualificados para a produção de filmes em língua espanhola tenha oferecido novas oportunidades de trabalho em Hollywood não apenas para atores, mas, também, para roteiristas e diretores estrangeiros cuja língua nativa era o espanhol, não identificamos produtores latino-americanos ou hispânicos que tenham participado desses filmes. A equipe criativa de latinos envolvida nas versões trabalhou a serviço de uma indústria cinematográfica onde eles eram o Outro a ser representado e, como indica Jarvinen (2012), eles não tiveram maior controle sobre os resultados dessas produções.

Além disso, o marketing desses filmes caracterizava os atores como “hispânicos”, “latinos”, “povos que falam espanhol”<sup>4</sup> (JARVINEN, 2012). Assim como aconteceu em outros momentos da história do cinema estadunidense, uma polifonia de grupos étnico-nacionais foi sintetizada pelos produtores das versões como um grande grupo latino que partilhava a mesma identidade étnica e cultural. Said explica que o orientalismo tem menos a ver com o Oriente (ou um Oriente “real”) do que com o Ocidente. De forma semelhante, a latinidade construída na tela hollywoodiana diz mais respeito aos Estados Unidos do que à América Latina (ou uma América Latina “real”).

Ao recorrermos ao orientalismo para compreender o vínculo imperialista entre os Estados Unidos e América Latina, não estamos discorrendo *ipsis litteris* sobre as relações entre Ocidente e Oriente elaboradas por Said, ou encaixando sua teoria em um objeto que guarda particularidades e, sabemos, diferenças em relação ao Oriente. Partindo do cinema hollywoodiano hegemônico, procuramos com isto identificar que a América Latina foi representada como uma espécie de “alter-território” dos Estados Unidos, em termos similares ao argumento de Said. Na materialidade das relações transnacionais entre ambos, que incluem o Brasil, estamos falando de uma visão elaborada pelos Estados Unidos sobre a história, a cultura e a subjetividade dos povos latino-americanos, que nos foi e ainda é colocada por intermédio do cinema ficcional, e que circula, repetidamente, há mais de um século em nosso mercado exibidor.

Nesta ordem de ideias, Ramírez-Berg (2002) fala em um “latinismo”, referindo-se ao sistema discursivo que construiu estereótipos da América Latina e de seus povos na mídia de massa para justificar os objetivos imperialistas dos

---

4 Essa referência aos atores das versões como hispânicos, latinos, ou mesmo como mexicanos não escapou também aos pesquisadores. Em seu amplo levantamento, que inclui mais de 1800 filmes norte-americanos associados à imagem da latinidade, Richard (1992) apresenta a sinopse do melodrama da Fox *Del Mismo Barro* (1930, dirigido por David Howard, versão de *The Common Clay*, de Victor Flemming), mas afirma incorretamente que o elenco da versão em espanhol era, em sua maioria, de mexicanos, citando Mona Maris e Vicente Padula, na verdade, argentinos, Luana Alcañiz, Carlos Villarías e María Calvo, espanhóis, Juan Torená, filipino, e René Cardona, cubano. O único mexicano no grupo era Roberto E. Guzmán.

Estados Unidos, compreendendo as imagens de latinos no cinema norte-americano como parte de um discurso mais amplo sobre alteridade. Feres Júnior (2017) também pontua que a máquina representativa do *Latin Americanism* é similar à do orientalismo, argumentando que o discurso imperialista estadunidense reduziu *Latin America* “a uma falha incapaz de possuir autonomia moral e política e de ser um agente histórico” (FERES JÚNIOR, 2017, p. 33). De tal modo, embora, geograficamente, a América Latina faça parte do Ocidente, compreendemos em nosso estudo do cinema hollywoodiano que, pelo olhar do norte, ela foi vista como um território diferente. Jarvinen (2012) pontua que, em 1931, as versões entraram no debate existente sobre identidades culturais, abrangendo o contexto das relações pós-coloniais entre a Europa e a América Latina, bem como o das relações interamericanas.

### **A EXIBIÇÃO DAS VERSÕES EM ESPANHOL NO RIO DE JANEIRO E SÃO PAULO**

Entre 1929 e 1939, os estúdios norte-americanos realizaram 175 longas-metragens em espanhol (Heinink; Dickson, 1990). A produção em espanhol nos Estados Unidos envolveu as versões de filmes originais em inglês e também produções originais. Heinink e Dickson (1990) listam 160 longas-metragens hollywoodianos em língua espanhola lançados no período de 1929 a 1935, entre versões e filmes originais. Desse número, 114 estrearam entre 1929 e 1931. No biênio 1930-1931, a circulação desses filmes atingiu seu pico. Segundo King (2011), 63 versões chegaram ao mercado em 1930 e 48 em 1931. Já entre 1932 e o final da década (1939), Heinink e Dickson contabilizam 161 filmes no total. Ou seja, cerca de 40% dessa produção em espanhol foi lançada nos anos de 1930 e 1931.

Devido ao alto custo que cópias em muitos idiomas diferentes acarretariam, de acordo com a racionalidade da indústria cinematográfica dos Estados Unidos, o Brasil foi encaixado na categoria de países que não falavam a língua das versões, mas que poderia aceitar filmes num segundo idioma: o espanhol (JARVINEN, 2012). A historiografia da produção hollywoodiana em língua espanhola, até o momento, não se deteve sobre o Brasil. Assim, procuramos estabelecer aqui um movimento entre os autores e nossa pesquisa documental, retomando o tripé Estados Unidos - América Latina - Brasil.

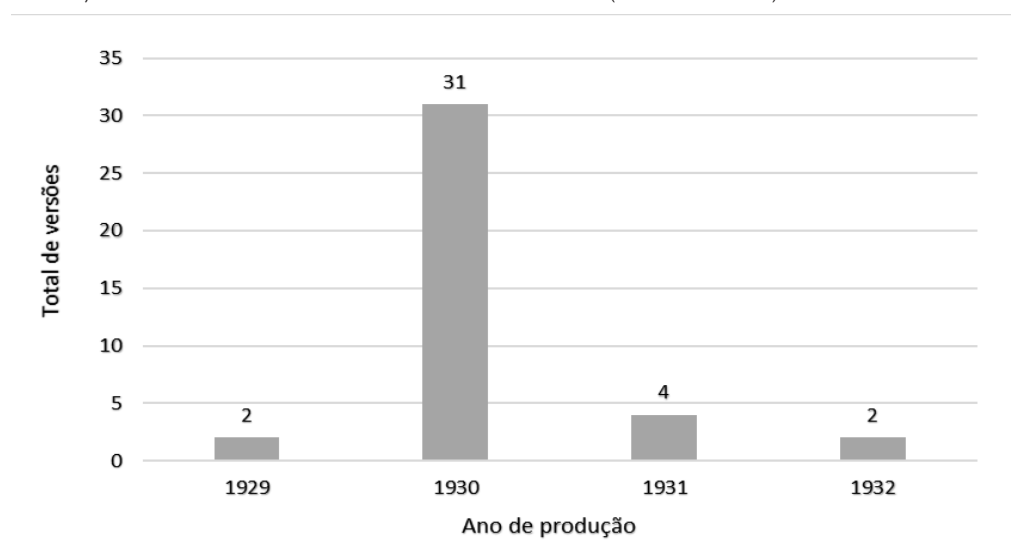
Entre 1930 e 1935, as revistas *Cinearte* e *A Scena Muda*, e os jornais *Correio da Manhã* e *O Estado de S. Paulo*, veículos de imprensa mapeados nesta pesquisa, comentaram ou mencionaram 39 versões em espanhol realizadas por estúdios norte-americanos. Desse total, duas foram produzidas em 1929<sup>5</sup>, 31 versões em

---

<sup>5</sup> *Sombras de Gloria* e a comédia de Laurel e Hardy *La Vida Nocturna*, filmes que mencionaremos adiante.

1930<sup>6</sup>, quatro em 1931<sup>7</sup> e outras duas em 1932<sup>8</sup>. Das 39 versões em espanhol citadas pela imprensa carioca ou paulistana, 25 estrearam no mercado doméstico (Estados Unidos), na América Latina ou na Europa em 1930. Em 1931, esse número caiu pela metade, com o lançamento de 12 desses filmes.

Gráfico 1 – Total das versões em espanhol mencionadas em *Cinearte*, *A Scena Muda*, *Correio da Manhã* e *O Estado de S. Paulo* (1929 – 1935).



Fonte: *Cinearte*, *A Scena Muda*, *Correio da Manhã*, *O Estado de S. Paulo*.

Elaboração nossa.

Em relação a quanto dessa produção chegou às nossas salas de cinema, obtivemos dados de exibição de 21 versões em língua espanhola no Rio de Janeiro e/ou São Paulo. A imensa maioria estreou em 1930-1931. Foram 18 versões exibidas nesses dois anos (11 em 1930 e sete em 1931), acompanhando, portanto, o salto no número de produções da “Hollywood em espanhol” apontado por Heinink e Dickson nesse biênio. Embora alguns desses filmes tenham sido exibidos também nos anos seguintes, em 1932, 1933 e 1935<sup>9</sup> houve a estreia de

6 Incluímos neste número *La Mujer X* (Carlos F. Borcosque, Eduardo Ugarte), da MGM, produzida entre dezembro de 1930 e janeiro de 1931.

7 *Los Caravelas* e *Politiquerías*, da MGM, que também voltaremos a mencionar na sequência do texto, *Cheri-Bibi* (direção de Carlos F. Borcosque, versão de *The phantom of Paris*, de John S. Robertson), da MGM, e *Eran Trece* (direção de David Howard, versão de *Charlie Chan Carries On*, de Hamilton MacFadden), da Fox – única versão em espanhol da série de filmes do detetive Charlie Chan, que tinha no elenco os brasileiros Lia Torá (Sybil Conway) e Raul Roulien (Max Minchin).

8 *El Último Varon Sobre la Tierra*, da Fox, e *Dos Noches* (direção de Carlos F. Borcosque, versão de *Revenge at Monte Carlo*, de B. Reeves Eason), da independente Fanchon Royer Pictures.

9 *Los Caravelas* estreou em abril de 1931, na Costa Rica, e é possível que este filme tenha sido

apenas uma versão, respectivamente, o melodrama *La Mujer X*, de Carlos F. Borcosque e Eduardo Ugarte (versão de *Madame X*, de Lionel Barrymore), da MGM; a comédia musical *El Último Varon Sobre la Tierra*, de James Tinling (*O Último Varão Sobre a Terra*, versão de *It's Great to Be Alive*, de Alfred L. Werker), da Fox<sup>10</sup>; e a comédia estrelada por Stan Laurel e Oliver Hardy *Los Caravelas* (*Os Caveirinhas*, versão que combinava os curtas-metragens *Be Big!*, de James W. Horne e James Parrott, e *Laughing Gravy*, de James W. Horne), do Hal Roach Studios para a MGM<sup>11</sup>.

O melodrama musical<sup>12</sup> *Sombras de Glória*, realizado pelo pequeno estúdio Sono-Art Productions com direção de Andrew L. Stone e Fernando C. Tamayo, foi a primeira versão em espanhol de um filme original em inglês, baseada em *Blaze O' Glory*, de George Crone. Em 25 de janeiro 1930, o filme teve sua estreia em Los Angeles, no Fox-Criterion Theatre. Numa exibição realizada em Nova York na semana de 15 de fevereiro daquele ano, o longa-metragem foi precedido de um prólogo do espanhol Baltasar Fernández Cué, correspondente em Hollywood para muitas revistas de língua espanhola e que, mais tarde, trabalharia na adaptação de uma série de versões. Ele proclamou *Sombras de Gloria* como um precursor de muitos outros filmes hollywoodianos a serem produzidos em espanhol. Em junho de 1930, *Sombras de Glória* foi exibido no Rio de Janeiro, no Pathé Palace.

Antes disso, pelo menos outras duas versões já haviam estreado no Rio de Janeiro. A comédia protagonizada por Stan Laurel e Oliver Hadry *La Vida Nocturna* (adaptação de Blotto, ambos de James Parrot), produzida em dezembro de 1929 pelo Hal Roach Studios e distribuída pela MGM, que ganhou o título *Piratas de Meia Cara*<sup>13</sup>, foi exibida em abril de 1930 no Palácio Theatro; e o melodrama policial *El*

---

exibido no Brasil antes de 1935. Todavia, esta foi a primeira referência à sua exibição que encontramos nas fontes.

10 O filme em inglês foi filmado após a Fox ter produzido *El Último Varón Sobre la Tierra*. As duas versões foram protagonizadas por Raul Roulien. Houve uma primeira produção muda da história, *The Last Man on Earth* (John G. Blystone, 1924), também pela Fox.

11 *Los Caravelas* estreou em abril de 1931, na Costa Rica, e é possível que tenha sido exibido no Brasil antes de 1935. Todavia, esta foi a primeira referência à sua exibição que encontramos nas fontes.

12 Como método de análise para agrupamento dos filmes, eles foram divididos principalmente em dois grandes gêneros: melodrama (com algumas especificações, como o melodrama musical) e comédia. Os que não se encaixavam foram identificados por outros gêneros, como o western. Essa divisão por gêneros foi elaborada a partir das bases de dados consultadas, não se referindo necessariamente a como esses filmes foram catalogados pelas companhias produtoras à época de sua realização.

13 O IMDb atribui a *Noche de duendes* (direção de James Parrott, combinação do enredo de Berth Marks, de Lewis R. Foster, e *The Laurel and Hardy Murder Case*, de James Parrott) o título alternativo no Brasil de *Piratas de Meia Cara*. Heinink e Dickson (1990), assim como o AFI Catalogue of Feature Films, trazem o dado de que a versão foi produzida em maio de 1930. O *Correio da Manhã*, a partir de 9 de março de 1930, noticia a exibição de *Piratas de Meia Cara*, "uma comédia de Laurel-Hardy em espanhol" (30 de março), o "primeiro filme falado em espanhol da Metro Goldwyn Mayer" (29 de março), que, em 3 de abril, aparece na coluna "Cartaz do Dia" no Palácio Theatro. Assim, *Piratas de Meia Cara* foi mais provavelmente o título em português de *La Vida Nocturna*, e não de *Noche de Duendes*. Por isso, consideraremos neste texto que *Noche de Duendes* não chegou a ser exibido no



*Cuerpo del Delito* (*Corpo de Delito*, versão de *The Benson Murder Case*, de Frank Tuttle), da Paramount, realizado em março de 1930, estreou em 1º de junho no Império.

Ainda em 1930, foram exibidos no Rio de Janeiro: a comédia *Estrellados* (*Jeca de Hollywood*, versão em espanhol da grande produção da MGM e o primeiro filme falado de Buster Keaton *Free and Easy*, ambos dirigidos por Edward Sedgwick), no Palácio Theatro em agosto e, em outubro, no Parisiense; o melodrama musical *El Precio de un Beso* (*Loucuras de um Beijo*, versão de *Onde Mad Kiss*, ambos dirigidos por Marcel Silver e James Tinling), da Fox, em agosto, no Odeon; o melodrama *Cascarrabias*, de Cyril Gardner (versão de *Grumpy*, dirigido por George Cukor e Cyril Gardner), da Paramount, no Capitólio, em setembro; *Radiomanía* (*Radio Mania*, versão de *Hog Wild*, ambos dirigidos por James Parrott), outra comédia de Laurel e Hardy do Hal Roach Studios para a MGM, no Gloria, em outubro; a comédia *Así es la Vida* (*Assim é a Vida*, versão de *What a Man*, ambos de George Crone), da George W. Weeks Productions com a Sono-Art, no São José em novembro; o western *El Hombre Malo*, dirigido por William C. McGann e Roberto E. Guzmán (*O Homem Mau*, versão de *The Bad Man*, de Clarence G. Badger), da Warner, em dezembro, no Atlântico; o melodrama *Doña Mentiras*, dirigido por Adelqui Millar (*Mentiras de Mulher*, versão de *The Lady Lies*, de Hobart Henley), da Paramount, em dezembro, no Império<sup>14</sup>; e o western *El Último de los Vargas*, de David Howard (*O Último dos Vargas*, versão de *The Last of the Duanes*, de Alfred L. Werker), da Fox, no Pathé Palace, em dezembro.

Em 1931, estrearam na capital: o melodrama de mistério da Universal *La Voluntad del Muerto*, dirigido por George Melford e Enrique Tovar Ávalos (*A Vontade do Morto*, versão de *The Cat Creeps*, de Rupert Julian), em janeiro, no Pathé Palace; o melodrama da Fox *El Valiente*, dirigido por Richard Harlan (*O Corajoso*, versão de *The Valiant*, de William K. Howard), no Pathé Palace, em fevereiro; a segunda - e última - versão em espanhol de uma comédia de Buster Keaton, *¡De frente, marchen!*, dirigida por Edward Sedgwick e Salvador de Alberich (*Ordinário!... Marche!...*, versão de *Doughboys*, de Edward Sedgwick), da MGM, em março, no Palácio Theatro; o melodrama da MGM *Wu Li Chang*, dirigido por Nick Grindé e Carlos F. Borcosque (versão de *Mr. Wu*, de William Nigh, estrelado por Lon Chaney), no Glória, em maio; o melodrama da Fox *Del Mismo Barro*, dirigido por David Howard (*Argila Humana*, versão de *The Common Clay*, de Victor Fleming),

---

Rio de Janeiro.

14 O filme teve cinco versões, em espanhol, italiano (*Perché no?*, Amleto Palermi), sueco (*Vi två*, John W. Brunius), alemão (*Seine Freundin annette*, Felix Basch) e francês (*Une femme a menti*, Charles de Rochefort). Todas elas estrearam no Rio de Janeiro e tiveram críticas publicadas em Cinearte.

em julho, no Rio Branco; a comédia *El Alma de la Fiesta*, de James W. Horne para o Hal Roach Studios/MGM (versão de *Thundering Tenors*, também dirigido por Horne), em outubro, no Palácio Theatro<sup>15</sup>; e *Politiquerías* (Politiquices, versão de *Chickens Come Home*, ambos de James W. Horne), comédia de Laurel e Hardy do Hal Roach Studios distribuída pela MGM, no Odeon, em novembro.

*La Mujer X* foi lançado no Rio de Janeiro em 1932, no Odeon, em janeiro, e *El Último Varon sobre la Tierra* em 1933, em maio, no Império e no Glória. Há dados de exibição de *Los Calaveras* em janeiro de 1935, no Glória. Em São Paulo, foram exibidos *Del Mismo Barro*, em janeiro de 1931, no Bom Retiro; *El Último de los Vargas*, em março de 1931, no Olympia, e em maio, no Glória; *¡De frente, marchen!*, em março de 1931, no Rosário; *El Precio de un Beso*, também em março de 1931, no São José; *La Mujer X*, em agosto de 1932, no Rosário e no Olympia; *La Vida Nocturna*, em agosto de 1932, no Pedro II; e *El Último Varon Sobre la Tierra*, em junho de 1933 no Braz Polytheama e no Santa Cecília, e em julho, no Central e no Mafalda<sup>16</sup>.

Quanto às companhias cinematográficas, entre as 39 versões em espanhol referidas em *Cinearte*, *A Scena Muda*, *Correio da Manhã* e *O Estado de S. Paulo*, destacaram-se a MGM, com 13 versões<sup>17</sup>, a Fox, com oito, e a Paramount, com sete, seguidas pela Universal e pela Warner, cada uma com três, e pela Columbia, com uma versão (*El Codigo Penal*, Phil Rosen e Julio Villarreal, 1931, versão de *The Criminal Code*, de Howard Hawks). Além delas, foram citadas produções de companhias independentes: a Sono-Art, com *Sombras de Gloria*; a George W. Weeks Productions, com *Así es la Vida* (distribuída pela Sono-Art e pela Paramount); a James Cruze Productions, com *La Fuerza del Querer* (Ralph Ince, 1930, versão de *The Big Fight*, de Walter Lang); e a Fanchon Royer Pictures, com *Dos Noches*.

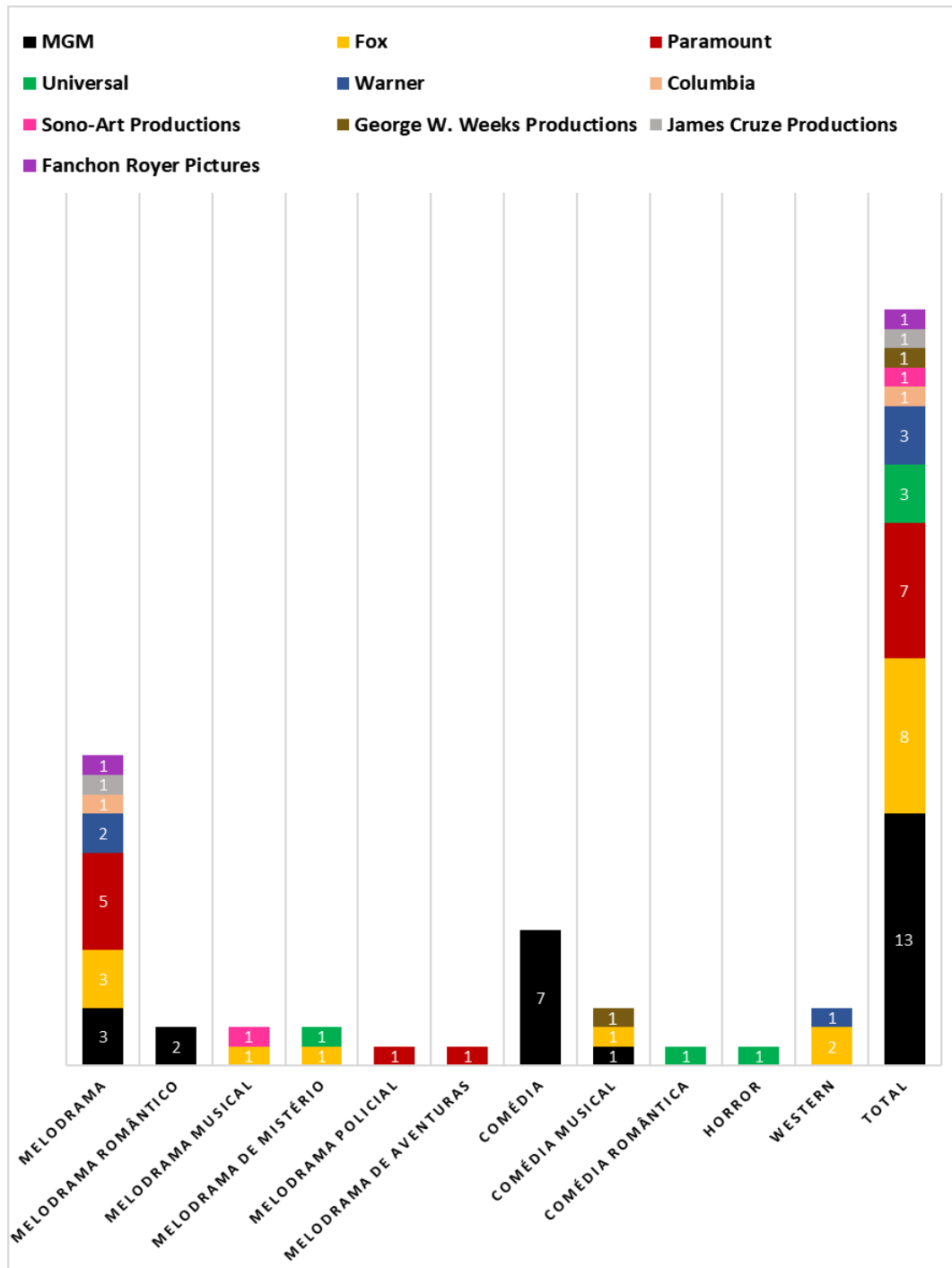
---

15 Também exibido em abril de 1932 no Cine Grajahu.

16 A Base de dados Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira menciona ainda a exibição do filme no Moderno e no Odeon, na Sala Vermelha.

17 Incluímos nesse número os filmes de estúdios independentes produzidos para a MGM.

Gráfico 2 – Versões em espanhol comentadas ou mencionadas em Cinearte, A Scena Muda, Correio da Manhã e O Estado de S. Paulo (1929 – 1935), divididas por companhias produtoras e gêneros.



Fonte: Cinearte, A Scena Muda, Correio da Manhã, O Estado de S. Paulo.

Elaboração nossa.

## CONCLUSÃO

King (2011) reflete sobre as relações transculturais entre Hollywood e a América Latina na virada para a década de 1930:

**A disponibilidade do som sincronizado no final da década de 1920 gerou uma situação nova e complexa na América Latina. Muitos partilhavam o otimismo de Adhemar Gonzaga: se a imagem podia ser entendida em qualquer parte, não eram a língua e a música peculiares a cada cultura? No entanto, o custo e a complexidade dos novos sistemas eram pesados demais para os países mais pobres [que] teriam de esperar anos para ter acesso a essas tecnologias. [...] Agora, a linguagem universal do cinema dera lugar à Torre de Babel e à confusão de idiomas. Até que ponto isso iria afetar a posição dominante de Hollywood no mundo? (KING, 2011, p. 619)**

73

A despeito dos projetos cinematográficos nacionalistas de Gonzaga<sup>18</sup>, os países latino-americanos, como o México e a Argentina, ao mesmo tempo que se mostravam importantes mercados para os filmes norte-americanos, como pontuamos, não podiam competir com Hollywood, pois, assim como a Espanha, não possuíam indústrias capazes de liderar a produção em língua espanhola (HEININK; DICKSON, 1990). Assim, estando em posição de vantagem, a indústria cinematográfica dos Estados Unidos tomou a frente da produção de filmes falados em espanhol nos primeiros anos do cinema sonoro e produziu um cinema que, pela primeira vez, foi endereçado à América Latina e às suas comunidades étnico-nacionais. Para Hollywood, o idioma das versões unificaria um mercado multicultural. Neste episódio, algumas representações da latinidade foram construídas na tela e pensadas como um produto de massa para uma economia de exportação de larga escala.

Para compreender as relações desiguais de poder que pautaram historicamente a negociação (simbólica) entre o cinema hollywoodiano e os mercados latino-americanos e brasileiro, recorreremos à noção de orientalismo de Edward Said, que chama atenção para os valores e discursos afirmados pelos grupos que detêm força e autoridade para construir imagens sobre os outros. Said explica que

**[o orientalismo] é, em vez de expressar, uma certa vontade ou intenção de entender, e em alguns casos controlar, manipular e até incorporar, aquilo que é um mundo manifestadamente diferente (ou alternativo e novo); é, acima de tudo,**

---

<sup>18</sup> “No Brasil, ao contrário, Adhemar Gonzaga saudou a chegada do som com otimismo: no seu entender, essa evolução vibraria um golpe mortal nos filmes estrangeiros, engolfados pelas canções e pelo linguajar do Brasil contemporâneo. Seguramente, devia ter razão; mas estava errado” (KING, 2011, p. 619).

um discurso que não está de maneira alguma em relação direta, correspondente, ao poder político em si mesmo, mas que antes é produzido e existe em um intercâmbio desigual com vários tipos de poder, moldado em certa medida pelo intercâmbio com o poder político (como uma ordem colonial ou imperial), [...] com o poder cultural (como as ortodoxias e cânones de gosto, textos e valores), com o poder moral (como as ideias sobre o que “nós” fazemos e o que “eles” não podem fazer ou entender como “nós” fazemos). (SAID, 1990, pp. 23-24)

Neste contexto, compreendemos as representações da latinidade inventadas por Hollywood nos termos de um “latinismo” (RAMÍREZ-BERG, 2002), considerando que, pelo olhar dos Estados Unidos, a América Latina foi vista como o Outro, geograficamente próximo e que ocupava um lugar especial na experiência norte-americana. Dotados de uma força maior em comparação com esse Outro, os Estados Unidos se investiram de autoridade para representar a América Latina na tela. Por uma lógica contraditória, que se baseava na racionalização da produção cinematográfica e, ao mesmo tempo, em uma tentativa de diferenciação cultural para negociar com os mercados externos, a indústria hollywoodiana apostou que o público brasileiro aceitaria consumir filmes em língua espanhola e a distribuição das versões em espanhol no Brasil aponta nosso vínculo com uma identidade latina sintetizada por Hollywood, marcando um tripé Estados Unidos - América Latina - Brasil.

Nosso mapeamento das fontes indica que 21 versões foram distribuídas no Rio de Janeiro entre 1930 e 1935. Esses filmes estrearam em maior número nas salas centrais, nos grandes cinemas lançadores e os primeiros a fazerem a conversão para o sonoro na capital, como afirma Freire (2012b): o Pathé Palace (cinco versões), da Marc Ferrez & Filhos; o Palácio Theatro (quatro versões), o Glória (quatro versões) e o Odeon (três versões), da Companhia Brasil Cinematográfica, de Francisco Serrador; e o Império (três versões), arrendado à Paramount. Em sua maioria, os cinemas da Companhia Brasil Cinematográfica exibiram versões em espanhol da MGM, enquanto no Pathé Palace foram lançadas mais versões da Fox.

O número de versões em espanhol exibidas em São Paulo foi bastante inferior: apenas sete, todas elas distribuídas também no Rio de Janeiro. A maior quantidade de versões foi lançada no Rio de Janeiro em 1930, mas, segundo indica o mapeamento de *O Estado de S. Paulo*, a primeira delas foi exibida em São Paulo somente em janeiro de 1931. Entre os lançamentos, destacaram-se o cinema Rosário, situado no imponente Prédio Martinelli e um dos cinemas mais luxuosos da cidade, e o Olympia, no Brás, com duas versões cada, entre 1931 e 1932. Os filmes em espanhol foram vistos em salas de primeira linha, como o Santa Cecília, da Companhia Brasil Cinematográfica de Serrador, e o Pedro II, que tinha sido aberto em 1930, e também em cinemas de bairro, como o São José, no Belém.

Os estúdios norte-americanos, como comentamos anteriormente, investiram em versões de filmes que poderiam ser feitos em internas, aproveitando os sets originais, e mais baseados em diálogos do que em ações (JARVINEN, 2012), por isso a predominância de comédias, comédias musicais e de melodramas entre as produções em língua espanhola. A partir de 1933, momento em que a dublagem passou a ser mais adotada para os mercados externos, a realização de versões decaiu, em detrimento dos filmes originais em língua espanhola, com destaque para os musicais da Paramount e da Fox. O período 1935-1939 foi marcado por filmes de estúdios independentes, distribuídos pelas majors. A partir de 1936, eles representaram 100% da produção norte-americana em espanhol.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- FERES JÚNIOR, J. “Representando a América Latina por meio da arte pré-colombiana: a semântica estrutural e histórica da alterização”. *REALIS*, v.7, n. 1, 2017, p.11-41.
- \_\_\_\_\_. “Spanish America como o outro da América”. *Lua Nova Revista de Cultura e Política*, São Paulo, n. 62, 2004.
- FREIRE, R. L. “A conversão para o cinema sonoro no Brasil e o mercado exibidor na década de 1930”. *Significação*, São Paulo, v. 40, n. 40, 2013, p. 29-51.
- \_\_\_\_\_. “A febre dos sincronizados: os primeiros meses da exibição de filmes sonoros no Rio e em São Paulo em 1929”. In. SOUZA, G. et al (orgs.). *XIII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine*. São Paulo: Socine, 2012a. 2v, p. 247-264.
- \_\_\_\_\_. “Truste, músicos e vitrolas: a tentativa de monopólio da Western Eletric na chegada do cinema sonoro ao Brasil e seus desdobramentos”. *IMAGOFAGIA*, n. 5, 2012b.
- GUNCKEL, C. *Mexico on main street: transnational film culture in Los Angeles before World War II*. New Jersey: Rutgers, 2015.
- \_\_\_\_\_. “The War of the Accents: Spanish language Hollywood films in Mexican Los Angeles”. *Film History*, v. 20, n. 3, 2008, p. 325-343.
- HEININK, J. B.; DICKSON, R. G. *Cita en Hollywood: antología de las películas norteamericanas habladas en español*. Bilbao: Mensajero, 1990.
- JARVINEN, L. *The rise of Spanish-language filmmaking: out from Hollywood’s shadow, 1929-1939*. New Jersey: Rutgers, 2012.
- KING, J. “O cinema latino-americano”. In. BETHELL, L. (org.). *História da América Latina vol. VIII - A América Latina após 1930: ideias, cultura e sociedade*. São Paulo: Edusp, 2011.
- RICHARD, A. C. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood, 1992.
- RIOS-BUSTAMANTE, A. “Latino participation in Hollywood: 1911-45”. In. NORIEGA, C. A. (org.). *Chicanos and film: representation and resistance*. Minneapolis: University of Minnesota, 1992, p. 19-28.
- SAID, E. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SIMÕES, I. F. *Salas de cinema em São Paulo*. São Paulo: PW/Secretaria Municipal de Cultura/Secretaria Estadual de Cultura, 1990.
- VINCENDEAU, G. “Hollywood babel: the coming of sound and the multiple-language versions”. In. H., Andrew; MALTBY, R. (orgs.). “*Film Europe*” and “*Film America – cinema, commerce and cultural exchange 1920-1939*”. Exeter: University of Exeter, 1999, p. 207-224.