



Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia

ISSN: 1415-0549

revistadafamecos@pucrs.br

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Brasil

de Luna Freire, Rafael

Dublar ou não dublar: a questão da obrigatoriedade de dublagem de filmes estrangeiros na televisão e no cinema brasileiros

Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, vol. 21, núm. 3, septiembre-diciembre, 2014, pp. 1168-1191

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Porto Alegre, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495551017019>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Revista

FAMECOS
mídia, cultura e tecnologia

Cinema

Dublar ou não dublar: a questão da obrigatoriedade de dublagem de filmes estrangeiros na televisão e no cinema brasileiros

To dub or no to dub: the mandatory dubbing of foreign films in Brazilian television and cinema

RAFAEL DE LUNA FREIRE

Professor do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense – UFF.
<rafaeldeluna@hotmail.com>

RESUMO

O artigo compara a consolidação da dublagem de filmes estrangeiros na televisão brasileira com a resistência ao seu estabelecimento compulsório no mercado de salas de cinema, analisando, no período entre os anos 1960 e 1980, os projetos de lei de obrigatoriedade de dublagem de filmes estrangeiros tanto na televisão quanto no cinema. Analisa-se o contexto da época, discutindo as diferentes posições dos agentes envolvidos e afetados nesse processo.

PALAVRAS-CHAVE: Dublagem. Cinema. Televisão.

ABSTRACT

The paper compares the consolidation of dubbing of foreign films on Brazilian television with the resistance to its compulsory establishment in the cinema room market, analyzing the period between 1960 and 1980, the projects of law of compulsory dubbing of foreign films both on television and in cinema. The paper analyzes the context of the time discussing the different positions of the agents involved and affected in this process.

KEYWORDS: Dubbing. Cinema. Television.

A partir de 1929, com a chegada do cinema sonoro ao país, a compreensão pelos espectadores brasileiros de filmes falados em outros idiomas, principalmente o inglês, tornou-se um problema de difícil solução. Os distribuidores fizeram várias experiências, mas por volta de 1932 a legendagem já estava consolidada como procedimento padrão para a distribuição de filmes sonoros estrangeiros no mercado brasileiro.

A dublagem em português também foi experimentada nesse período, mas vários motivos resultaram em seu abandono. Os custos mais altos do processo e a rejeição à substituição das vozes originais dos atores foram duas das principais razões. Além disso, as primeiras experiências de dublagem em português de cópias exibidas no Brasil foram realizadas no exterior, o que gerou críticas. Não havia então a possibilidade de realizar no país a dublagem das centenas de filmes estrangeiros importados anualmente.

A única exceção nesse panorama viria no final da década, com a dublagem realizada no Brasil e por brasileiros de *Branca de Neve e os sete anões*, em 1938. A tradução e adaptação dos diálogos e das canções do primeiro longa-metragem de *Walt Disney* consolidou o nicho dos desenhos animados para a dublagem brasileira, constituindo-se, no entanto, numa exceção frente ao predomínio da legendagem.

É preciso lembrar ainda que o procedimento de dublagem também não era o processo de registro sonoro dominante nos filmes de ficção brasileiros, que utilizavam em sua maioria a gravação de som direto através do registro ótico.

Esse quadro somente seria alterado com as muitas mudanças ocorridas no cinema brasileiro no pós-guerra. Uma delas foi o aprimoramento técnico decorrente dos grandes investimentos realizados a partir do final dos anos 1940. Esse contexto foi marcado pela importação de técnicos, práticas e equipamentos pelos grandes estúdios paulistas, como a Vera Cruz, Maristela e Multifilmes, assim como pela instalação no Rio de Janeiro da Companhia Industrial Cinematográfica (CIC) por técnicos franceses.

Como apontou Luís Alberto Rocha Melo (2013, p. 26), “é com a CIC que efetivamente se pode falar, pela primeira vez no Brasil, de um moderno conceito de estúdio de som, tal como até hoje o conhecemos”.

Essas experiências tiveram consequências imediatas na qualidade do registro sonoro dos filmes nacionais, inclusive com o domínio técnico da dublagem, que começou a ser usada sistematicamente em vários filmes brasileiros.

Entretanto, outra mudança fundamental no pós-guerra se deu a partir da influência do chamado cinema moderno. O efeito de realismo obtido em filmes como os do neorrealismo italiano que priorizavam a filmagem em locações, fora dos estúdios, se destacava ao ponto do uso da dublagem – necessária devido à inviabilidade técnica e financeira da filmagem de som direto nessas circunstâncias – não ser vista necessariamente como um retrocesso à artificialidade.

Se até os anos 1950 a dublagem fora uma exceção no cinema brasileiro, esse quadro começaria a mudar, tornando-se uma forma de cortar custos e permitir maior liberdade no momento da filmagem. Um filme como *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), por exemplo, filmado em diferentes locações do Rio de Janeiro, foi inteiramente dublado na CIC. Mesmos nas chanchadas dos anos 1950 se tornou comum a dublagem das cenas externas ou dos números musicais, ainda que em estúdio o som direto fosse priorizado para os diálogos.

Nos anos 1960, a preferência por filmagens em locações, com equipes mínimas, tornou a dublagem uma opção não apenas mais prática e econômica, como necessária diante de novas opções estéticas. Além disso, havia impedimentos técnicos, como a persistência do uso de câmeras 35mm sem *blimp* para isolar seu ruído.

Assim, a dublagem em substituição ao som-direto tornou-se a prática dominante no cinema nacional ficcional nessa década, tanto em filmes do Cinema Novo quanto nas produções do chamado cinema comercial.

Apesar dessas mudanças, a dublagem para o português de filmes estrangeiros distribuídos no Brasil permaneceu restrita. A quase totalidade dos filmes importados para o país continuou sendo exibida em cópias legendadas. As obras audiovisuais estrangeiras dubladas em português somente viriam a se consolidar no imaginário brasileiro através não do cinema, mas da televisão. Nesse sentido, este artigo discute como as iniciativas voltadas para a imposição da obrigatoriedade legal da dublagem foi abordada e desenvolvida no cinema e na televisão brasileira entre as décadas de 1960 e 1980.

O retorno da dublagem

Na passagem para os anos 1960, o tema da dublagem ganhou as páginas dos jornais e revistas diante de propostas aventadas pelos poderes federais executivo e legislativo de tornar obrigatória a dublagem dos filmes estrangeiros exibidos no cinema e na televisão brasileiras.

Nesse contexto de crescente fervor nacionalista em meio à Guerra Fria, foi apresentado no Senado Federal o Projeto de Lei nº 37/1960, de autoria do senador Geraldo Lindgren. Este determinava que “os filmes editados no estrangeiro sejam gravados no Brasil, na língua portuguesa e, bem assim, determina que o fundo musical ou partes musicadas sejam também gravadas por orquestra brasileira”.

Além das recorrentes discussões a respeito do direito à audição das vozes originais das obras estrangeiras (com ameaças do tipo “vão dar à Bette Davis a voz de Eliana”!), muita polêmica se instaurou no meio cinematográfico frente ao projeto. De um lado, se aventava a possibilidade da dublagem empregar profissionais brasileiros, estimular a criação de estúdios nacionais e proteger o idioma nativo contra sua “desnacionalização”. Mais ainda, o projeto de Lindgren ecoava antigas pretensões autoritárias e elitistas de padronização e normatização da identidade nacional através

da língua, antevendo que com a dublagem “nossos patrícios de todos os rincões terão oportunidade de travar um íntimo contato com o ‘vernáculo correto e quase sem variações prosódicas’, ao mesmo tempo que será uma oportunidade para formar-se um ‘vocabulário mais seleta’ para toda a população brasileira” (Fonseca, 1961, p. 42, grifo nosso).

Do outro lado, porém, vinham os argumentos de que a legendagem servia de estímulo à alfabetização – por supostamente impedir o entendimento dos filmes legendados pelos iletrados – e que a obrigatoriedade da dublagem esbarraria na falta de pessoal qualificado e equipamentos modernos. Mais importante, afirmava-se que sua implantação resultaria, devido ao custo extra do processo, no aumento do preço dos ingressos, prejudicando, ao final, o próprio povo.

Nesse contexto, o cineasta Trigueirinho Neto, jovem realizador que estreara então recentemente na direção com o filme *Bahia de todos os santos* (1959), apresentou na I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, em 1960, uma tese que combatia a proposta de dublagem obrigatória. Apesar de reconhecer que sua implantação criaria empregos para técnicos e daria condições para os atores e diretores melhorarem o “problema aflitivo” da fluência dos diálogos no cinema brasileiro, Trigueirinho Neto colocava-se contrário à proposta. Uma vez que a “fita brasileira, por ser falada em português e quase sempre em linguagem popular é a preferida pela maioria dos analfabetos que constitui a grande parte da população nacional”, com os filmes estrangeiros dublados essa vantagem seria perdida. Portanto, com a dublagem “o monopólio estrangeiro daria o golpe de misericórdia no cinema brasileiro” (Neto, 1960, p. 2)¹.

Esse argumento não apenas ecoava a mesma opinião que muitos diretores e produtores brasileiros vinham proferindo a respeito da dublagem desde os anos 1940, como era amplificado pelo contexto de acirrada campanha contra o domínio do

mercado brasileiro pelo cinema estrangeiro e de luta pelo desenvolvimento econômico do cinema nacional. Deve-se acrescentar que permanecia insolúvel para Trigueirinho Neto, como para muitos outros, o crônico problema da precariedade da reprodução sonora no circuito exibidor nacional:

“

A má qualidade dos projetores, aparelhagens de som e dispositivos acústicos da maioria dos cinemas brasileiros, o que tornaria quase incompreensível a pós-sincronização em português, falha observada nas falas originais, não entendidas pelo público, provocando o gradativo esvaziamento de público nas salas de projeção.”

(Neto citado por Pereira, 1973, p. 108)

De fato, a maior parte dos críticos brasileiros se posicionou contra a dublagem obrigatória, gerando grandes polêmicas com seus poucos defensores, como Raymundo Magalhães Júnior. Entre outros argumentos, o veterano crítico lembrava que mesmo filmes célebres e exaltados pelos jovens cinéfilos de então, **como o italiano** *Rocco e seus irmãos* (Luchino Visconti, 1960), haviam sido dublados em seus países de origem (*A Noite*, 30 dez. 1960). Mesmo assim, a plenária da I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica recomendou a não aprovação do projeto pelo Congresso Nacional, enquanto a Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos divulgou um memorial atacando a iniciativa parlamentar, posicionando-se veementemente contra o "atentado à integridade da obra cinematográfica através da dublagem". Além da "violência estética" da dublagem, a intelectualizada *Revista de Cinema* argumentava que também em termos econômicos as "consequências nocivas" do projeto para a

indústria cinematográfica brasileira seriam maiores do que os "pretensos benefícios" (Fonseca, 1961, p. 42).

Dessa forma, não somente os críticos partiram para o ataque. Um artigo da revista *Projeção* (v. 3, n. 17, jan. 1961), periódico voltado para os interesses dos distribuidores e exibidores, também se colocou contra o projeto. Além da possibilidade da dublagem obrigatória aumentar o preço do aluguel das cópias dos filmes estrangeiros – o que afetaria os interesses dos donos de salas de cinema –, segundo a revista o projeto também merecia a rejeição dos cineastas brasileiros. Citado pela reportagem, o ator e diretor Anselmo Duarte veria no projeto uma estratégia de isentar os filmes estrangeiros de impostos, aumentando sua penetração no mercado nacional. Como não haveria "proibição" para a dublagem, a obrigatoriedade seria uma possível artimanha para "premiar" os filmes estrangeiros dublados, aumentando a concorrência ao filme nacional.

Enquanto isso, na TV

Nesse mesmo contexto, a defesa contra as propostas de imposição da dublagem de filmes estrangeiros para exibição na televisão aparentemente não teve o mesmo empenho. Pelo contrário, *A Revista do Rádio e da TV*, por exemplo, defendeu a obrigatoriedade de dublagem entre 1960 e 1961 em reportagens como "Dublagem, sim!" e "Por que não dublagem?", apoiando a medida que iria "beneficiar o público e os próprios artistas".

Inaugurada no Brasil em 1950, em seus primeiros anos a televisão ainda não tinha a mesma popularidade que outros veículos de comunicação. Entretanto, essa situação começou a mudar com o crescimento do número de televisores e a chegada do videoteipe ao país. Aliados à ampliação do número de emissoras e do seu tempo de transmissão, esses fatores resultavam numa demanda crescente por mais atrações

para ocuparem a grade de programação que vinha sendo, em boa medida, suprida pela enorme oferta de programas estrangeiros.

Não à toa, o governo estava cada vez mais atento ao papel estratégico do meio, discutindo o exercício do controle estatal sobre as emissoras cujas frequências de transmissão eram reguladas através das concessões públicas para sua exploração. Uma vez que a TV – diferentemente do cinema, mas assim como o rádio – tinha a capacidade de “invadir” os lares dos brasileiros, caberia ao Estado evitar que ela servisse como poderoso instrumento de “desnacionalização” através de “mensagens subliminares”². Pelo contrário, na visão de muitas lideranças políticas era preciso que ela fosse deliberadamente utilizada como elemento de fortalecimento da integração e identidade nacional através, por exemplo, da língua brasileira.

Foi nesse contexto que o presidente Jânio Quadros promulgou, em 12 de Abril de 1961, o decreto nº 50.450 que regulava a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais na programação das televisões, na proporção “da projeção de uma película Nacional para duas de procedência estrangeira.” A implantação na TV da cota de tela já tradicional no cinema – isto é, a reserva de mercado para o produto nacional – deixava clara a importância do veículo para os interesses da nação. As justificativas do decreto destacavam que “a penetração da televisão e o seu alto poder de insinuação doméstica exigem a maior atenção do Governo” e “que a exibição de películas cinematográficas de procedência estrangeira projetadas pelas emissoras brasileiras de televisão, está originando problemas de caráter social”, sendo preciso, portanto, “disciplinar as atividades comerciais das emissoras de televisão”.

Mas da mesma forma que a cota de tela era historicamente rechaçada pelos donos das salas de cinema – sendo tida como uma afronta à liberdade de comércio –, o mesmo tipo de imposição de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais na televisão contrariava os interesses das emissoras. Apenas em relação à dimensão econômica,

os dirigentes dos canais televisivos tinham acesso aos filmes, telefilmes e seriados estrangeiros produzidos e comercializados em grande escala após seus custos terem sido amortizados pela exploração no mercado interno, e, assim, vendidos ao exterior a preços mais vantajosos.

Desse modo, após a renúncia de Jânio Quadros e frente ao forte *lobby* das emissoras de televisão, o decreto 5.450/1961 foi revogado pelo Decreto do Conselho de Ministros nº 544, de 31 de Janeiro de 1962. Segundo este decreto, as emissoras tinham limitado o tempo permitido para a exibição de filmes estrangeiros, sendo a maior parte da grade reservada à programação nacional – mas que podia ser produzido pela própria emissora, por exemplo. A obrigatoriedade, porém, ficava reduzida a “1 (um) filme nacional por semana confeccionado para televisão e de duração não inferior a 25 (vinte e cinco) minutos, quando o mesmo for considerado de boa qualidade pelo GEICINE (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, criado em 1961), e não exceder de 50% do preço médio de filmes para televisão, de idêntica categoria”³.

Por outro lado, como medida de proteção contra a “penetração” estrangeira nos lares brasileiros, o Decreto 544/1962 estabelecia, no artigo 8º, a obrigatoriedade de dublagem em português de filmes estrangeiros em exibição na televisão, com exceção das reportagens jornalísticas e desenhos animados.

Dessa forma, a dublagem obrigatória atenderia ao objetivo de proteger a língua portuguesa e reforçar a identidade nacional, mas sem afetar de forma tão contundente a liberdade de programação e os interesses comerciais das emissoras. As emissoras brasileiras possivelmente cediam na questão da dublagem obrigatória para evitar a imposição da cota de tela, uma vez que o encargo financeiro com a dublagem (processo mais caro do que a legendagem) seria não das emissoras, mas das agências distribuidoras, sobretudo norte-americanas, interessadas no mercado televisivo em

expansão no Brasil. Além disso, a dublagem era uma prática que já vinha ocorrendo espontaneamente na televisão brasileira antes mesmo do decreto de 1962.

Era o que apontava uma reportagem do *Jornal do Brasil*, de 25 de dezembro de 1960, que se alinhava ao combate à obrigatoriedade de dublagem nos cinemas então proposta pelo projeto do Senador Lindgren: "Enquanto os filmes de uma reduzida indústria americana falada em português já inundaram, inexplicavelmente, a domicílio, os nossos receptores de televisão, com tanta coisa a mostrar do Brasil, vemos, agora, o próprio cinema brasileiro ameaçado".

Essa "inundação" da televisão brasileira por produções estrangeiras dubladas tinha óbvia relação com os desdobramentos do cinema brasileiro no pós-guerra. Pode-se citar o fato da Gravasom, a primeira empresa brasileira de dublagem, fundada em 1958, ter sido criada pelo produtor Mário Audrá Júnior, com os equipamentos da Cinematográfica Maristela. Inaugurada em 1951, a Maristela fechou suas portas no final da década e, na partilha dos bens da empresa, coube a Audrá a aparelhagem de som utilizadas no estúdio Gravasom. Ex-funcionário da companhia, o montador Glauco Mirko Laurelli narrou os acontecimentos:

“

Nessa época, ele [Audrá] fez um contrato com a **Screen Gems**, que era uma subsidiária da Columbia, para iniciar a dublagem de filmes estrangeiros para televisão. A **Screen Gems** já tinha produzido algumas séries nos Estados Unidos, e um dos poucos lugares que exibiam essas séries dubladas era o México. Foi assim que **Screen Gems**, junto com a Columbia, decidiu investir no Brasil, para criar a dublagem desses filmes, que começavam a proliferar na televisão.”

(Jesus, 2007, p. 75-6)

O próprio Audrá escreveu que a *Screen Gems* foi criada pela *major de Hollywood* para "negociar filmes antigos com as redes de televisão de todo o mundo e também iniciara a produção de seriados para a TV. Era preciso dublá-los e Sigwart Kusiél, como última demonstração de seu prestígio perdido, indicou-nos para realizar a dublagem no Brasil" (Audrá Jr., 1997, p. 129).

Lembrando que, em sua fase final, a Maristela tinha assinado um contrato de distribuição com a Columbia Pictures do Brasil – Kusiél, então diretor-geral da Columbia para a América do Sul, teria Audrá como "homem de confiança" no Brasil da empresa norte-americana (Catani, 2002, p. 288) –, não surpreende o fato da Gravasom ter sido criada em parceria com a *Screen Gems*.

No início de 1958, a *Screen Gems* havia distribuído seu primeiro programa de TV dublado em português, o *All Star Theater*, seguido por *The Ford Television Theater* – aqui renomeado *Ford na TV*. A empresa lançou posteriormente outros seriados de sucesso no Brasil, como *As aventuras de Rin Tin Tin*, *Lanceiros de Bengala* e *Jim das Selvas*. O fato desses programas serem dublados mesmo antes da obrigatoriedade legal pode ser explicado pela dublagem ter servido como elemento de valorização do produto importado junto às emissoras de televisão brasileiras⁴.

A aliança entre a empresa brasileira e a norte-americana se fortaleceu em meados de 1962 – poucos meses após a promulgação do decreto de obrigatoriedade de dublagem –, quando a *Screen Gems* e a Telesistema Mexicano S.A. adquiriram sociedade na Gravasom, que mudou de nome para AIC (Arte Industrial Cinematográfica) e modernizou seus equipamentos (*Broadcasting*, 21 maio 1962). Uma reportagem brasileira já tinha comentado como “várias firmas estão se dedicando a esta nascente indústria [da dublagem], sendo a Gravasom, no momento, a mais bem aparelhada” (7 dias na TV, 5 fev. 1962).

Ou seja, antes mesmo da obrigatoriedade, a demanda por mais programas para a grade das emissoras e o acirramento da concorrência entre as distribuidoras alimentou a ampliação da oferta do serviço de dublagem no país. Além do criador da Maristela, é interessante ressaltar a participação de outros elementos ligados ao cinema paulista dos anos 1950 na origem dos estúdios de dublagem, assim como o apoio que eles deram a jovens cineastas iniciantes, particularmente em São Paulo⁵.

Já no Rio de Janeiro, a dublagem ganhou impulso com o técnico de som catalão Carlos de La Riva Sáez, cujo pai e tios haviam sido pioneiros do rádio e do cinema sonoro na Espanha. Um de seus tios, o engenheiro de som Adolfo de La Riva, exilou-se no México após a guerra civil espanhola, onde criou, em 1947, o poderoso estúdio *Rivatón de América, S.A.* Em 1953, a empresa associou-se à produtora e distribuidora norte-americana ZIV Television Programs, Inc. na ZIV Internacional, firma pioneira da América Latina na dublagem de séries televisivas (Nájar, 2007, p. 270, 274). Em 1960, convidado por esse tio, Carlos mudou-se para o Brasil para abrir uma filial da ZIV, montada nas instalações da TV Rio⁶. Com o fim da ZIV e a decadência da TV Rio, Carlos de La Riva criou uma sociedade com o norte-americano Ralph Norman, apresentado por Adolfo, e posteriormente fundou um estúdio próprio, Rivaton S.A. Ao longo da década de 1960, a Rivaton atuaria sobretudo na dublagem de filmes estrangeiros – inclusive em cópias 16mm para exibição nos voos da Varig – e também na de muitas produções nacionais, como *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) e *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969).

No ano seguinte foi criada a *CineCastro*, no Jardim Botânico, tendo como diretora artística e de dublagem a montadora e cineasta Carla Civelli – irmã do produtor cinematográfico Mário Civelli –, contratada da ZIV. Ainda no Rio, posteriormente foram inauguradas empresas como Dublasom Guanabara, Riosom e Ibrasom.

Assim, embora o PL nº 37 – ou “Projeto Lindgren”, como a imprensa o chamava tenha sido arquivado no início de 1961, um ano depois a obrigatoriedade de dublagem na televisão brasileira foi imposta pelo Decreto nº 544 sem merecer maior oposição, mas provocando mudanças no mercado.

A medida voltada para a obrigatoriedade de dublagem de filmes estrangeiros exibidos na televisão brasileira tinha o prazo de um ano para entrar em vigor, isto é, até o dia 31 de janeiro de 1963. De fato, o decreto nº 52.286, de 23 de Julho de 1963, assinado pelo presidente João Goulart – empossado no poder após o breve período de parlamentarismo durante o qual o decreto 544/1962 havia sido promulgado – reafirmava a obrigatoriedade de dublagem: “Art. 18. A exibição de filmes estrangeiros na televisão requer a obrigatoriedade de dublagem em português, exceto aqueles de que trata o art. 14 (desenhos animados)”.

A consolidação da dublagem na TV

Imediatamente após a oficialização da imposição legal de dublagem na televisão ressurgiram propostas semelhantes para os filmes estrangeiros exibidos nas salas de cinema, através especialmente de iniciativas do poder legislativo. Por exemplo, a do PL nº 2282/1964, de autoria do deputado Eurico de Oliveira. A revista *Projeção* (v. 6, n. 61, set. 1964) novamente reclamou dos políticos ressuscitarem essa ideia, afirmando que de “abacaxis falados em português, bastam os nossos”. Em meados de 1965, o projeto recebeu pareceres contrários das Comissões de Constituição e Justiça e de Educação e Cultura e foi arquivado.

Entretanto, nesse mesmo ano o deputado Aureo Melo apresentou o PL nº 2567, com conteúdo semelhante, tornando obrigatória a “*dublage*” para o português de todos os filmes estrangeiros exibidos no Brasil. Projeto novamente arquivado.

Enquanto a dublagem não recebia acolhida favorável junto aos diferentes segmentos do meio cinematográfico brasileiro, ela se estabelecia definitivamente nas emissoras de televisão. *A Revista do Rádio e da TV* que defendera o projeto de lei, posteriormente ressaltaria o acerto de sua decisão ao apontar a melhoria técnica da dublagem brasileira e os muitos empregos criados para os artistas brasileiros, cujas vozes estariam cada vez mais populares. Em meados da década, a revista comentava que o telespectador "já se habituou à dublagem e pensa até mesmo que os artistas, no vídeo, estão falando português mesmo!" (*A Revista do Rádio e da TV*, n. 844, 1965). No ano seguinte, uma reportagem do *Jornal do Brasil* (27 abr. 1966) relatava essa então recente história:

“

A dublagem de filmes estrangeiros começou no Brasil há oito anos, em São Paulo, numa companhia norte-americana, com a série Ford na TV. [...] No Rio, foi um espanhol, Carlos de La Riva, quem primeiro montou um estúdio de dublagem. Mas o brasileiro logo assimilou a técnica de dublagem e hoje todo o trabalho é feito por profissionais brasileiros.

Outra matéria publicada em 1966, intitulada "Marlon Brando aprendeu português", comentava a definitiva adoção da dublagem na TV: "No começo a dublagem soava muito mal. Mas depois o público foi se acostumando e hoje não há outra saída, pois o Governo resolver tornar obrigatória a dublagem de filmes estrangeiros para a televisão" (*Realidade*, v. 1, n. 3, jun. 1966).

Em seu início a dublagem televisiva recebeu várias críticas. Uma reportagem afirmava que nos filmes estrangeiros dublados apenas se ouvia os diálogos em português, desaparecendo todos os demais sons e ruídos. Reclamava-se ainda

do "péssimo português", do "assincronismo", da "canastrice interpretativa" e da inadequação de "velhos [que] falam com voz de galã [...], empregadas domésticas [que] usam a prosódia de professora" (*O Dia*, 27 ago. 1961).

Apesar disso, a televisão brasileira, em pleno crescimento, incorporava profissionais e gêneros de outros meios, como a chanchada cinematográfica, que vinha sendo explorada por produtores como Herbert Richers, que viria a redirecionar seus negócios para a dublagem diante da expansão desse campo. Enquanto alguns comediantes das chanchadas se encaminharam para programas televisivos, esse produtor se voltou para a dublagem para a televisão. A parceria que estabeleceria com a TV Globo, fundada em 1966, tornaria a empresa Herbert Richers uma das mais poderosas do mercado.

Em entrevista, o próprio Richers ressaltou como questões técnicas também tiveram um papel fundamental na implantação definitiva da dublagem na televisão brasileira:

“

Até esse momento [1958-1959] os programas importados eram legendados e, como a televisão tinha uma imagem muito ruim, muitas vezes o público simplesmente não conseguia compreender o que estava sendo apresentado porque não conseguia ler as legendas. [...] Alguns aparelhos, por deficiência tecnológica, até cortavam parte da legenda, dificultando o entendimento da história. Portanto, se mal se conseguia ver a imagem, imagine a legenda.”

(Gonçalo Júnior, 2001, p. 201)

Richers apontou ainda que a dublagem na televisão se consolidou junto ao público pela comparação com a péssima qualidade do som nos cinemas: "Quando entramos

na televisão, a técnica de som que chegava na casa do telespectador era ótima. Então, os filmes brasileiros e dublados passaram a ter uma técnica de áudio excepcional. [...] Isso foi uma surpresa grande para o público de casa” (Gonçalo Júnior, 2001, p. 20). Se nas salas de cinema brasileiras a imagem tinha uma qualidade muito superior ao som, nos televisores domésticos a situação seria a inversa.

Além disso, enquanto o cinema já tinha alcançado estatuto definitivo de "sétima arte", a televisão como um meio "menor" seria teoricamente voltado para um público menos exigente, para o qual a dublagem não causaria tanta repulsa estética. Afinal, mesmo sem serem dublados, os filmes já eram rotineiramente mutilados ao serem exibidos na telinha quadrada da TV e repartidos pelos intervalos comerciais.

Ou seja, a obrigatoriedade de dublagem de filmes estrangeiros exibidos na televisão brasileira, estabelecida definitivamente a partir de 1962, representaria, na verdade, a consolidação de uma prática que já vinha sendo incorporada pelas principais emissoras. Já nos cinemas, os filmes dublados, com exceção principalmente dos desenhos animados, continuariam sendo raros.

Novo round nos anos 1970

Em 1973, já poderia ser feito um retrospecto da obrigatoriedade de dublagem na televisão nos dez anos anteriores: “Os filmes dublados para as TVs atingiram, em tempo recorde, tal grau de perfeição que já se tornou corrente a exibição de filmes de longa-metragem, o que atesta a maturidade técnica nacional nesse campo” (Jouvin citado por Pereira, 1973, p. 109). De fato, no período entre os anos 1960 e 1970, hoje tido como a “época de ouro da dublagem no Brasil”, foram criadas no país várias empresas especialmente dedicadas ao mercado de dublagem tanto para a TV como para o cinema. Além das já mencionadas pioneiras, abriu as portas uma segunda geração de empresas como a Somil (criada pelo produtor Jarbas Barbosa e seu irmão

Aberlado, o “Chacrinha”), a Álamo (do ex-técnico da Vera Cruz, o britânico Michael Stoll) e a Tecnisom (de propriedade do já mencionado Carlos de La Riva).

Por outro lado, embora transcrevesse a já citada avaliação positiva sobre a evolução na dublagem para a televisão, o cineasta Geraldo Santos Pereira (1973, p. 111) contestava a suposta melhoria: “Verifica-se, na prática, que a dublagem para TV, existente no Brasil há mais de uma década [...] não provocou investimentos maciços no setor e nem teve como resultado a introdução de novas técnicas e instalações modernas”. No contexto da época, a crítica do cineasta devia-se menos a uma intenção de combater a dublagem na TV, e provavelmente atendia mais ao objetivo de marcar posição contrária à adoção da dublagem obrigatória também nos cinemas. Isso se devia ao fato de que, justamente em 1973, estava em discussão um projeto de lei novamente voltado para esse tema.

Afinal, em 1969 o Decreto-Lei nº 603 alterou dispositivos do Decreto-Lei nº 43/1966, que havia criado o Instituto Nacional de Cinema (INC), órgão que representava a ampliação das ações do governo federal no campo do cinema. Fora incluída, dentre as competências do INC, uma autarquia federal, a tarefa de “formular normas destinadas a tornar obrigatório o uso do idioma nacional em filmes estrangeiros que forem exibidos nos cinemas existentes no território brasileiro”. Embora ainda não houvesse a obrigatoriedade legal de dublagem para filmes estrangeiros exibidos no cinema, o governo militar havia deixado clara a disposição e a intenção de implantá-la. O endurecimento da ditadura após 1968 provavelmente abriu caminho para tornar realidade esse desejo.

Desse modo, foi apresentado em 13 de julho de 1971 o PL nº 213, de autoria do Deputado Federal Léo Simões, justificado exatamente pela necessidade de regulamentar o citado artigo da legislação, com o objetivo de tornar obrigatório, em todo o território nacional, o uso do idioma português em filmes estrangeiros exibidos na televisão e

nos cinemas. O projeto era divulgado como uma “obra de integração nacional através do idioma”, identificando a dublagem como uma “necessidade imperiosa, inadiável e patriótica”.

Como forma de se precaver frente às tradicionais reclamações dos críticos, o artigo 3º do projeto previa uma exceção à dublagem: “Só será permitida a exibição de filmes no idioma original nos ‘cinemas de arte’, assim classificados pelo Instituto Nacional de Cinema”.

Ainda que o ímpeto nacionalista não deixasse de estar presente, dessa vez um projeto invocava argumentos essencialmente econômicos ao afirmar que a dublagem, ao onerar mais o filme estrangeiro, limitaria a importação de cópias para o país, favorecendo o cinema nacional. Outra vantagem seria impor a melhoria da qualidade da reprodução de som nas salas de cinema. Mas a proposta provocava polêmica junto à classe cinematográfica, sendo vista como uma “faca de dois gumes” que poderia, com suas “enganosas vantagens”, representar um “tiro pela culatra”, prejudicando o cinema nacional – assim como o público e os pequenos distribuidores (*O Estado de S. Paulo*, 13 ago. 1972). Ou seja, a obrigatoriedade de dublagem causava polêmica num momento de aliança interna na luta pela conquista do mercado nacional e de fortalecimento do investimento estatal no cinema brasileiro⁷.

O fato é que o PL 213 terminou arquivado pela mesa diretora da Câmara dos Deputados em 1975, já durante a gestão do cineasta Roberto Farias na presidência da Embrafilme, período que marcou o apogeu das relações entre o cinema e Estado durante a ditadura militar. Conforme José Inácio de Melo Souza (1976, p. 23-4), a possibilidade da dublagem obrigatória foi discutida numa “época em que ela se incluía na estratégia geral de ampliação da participação dos filmes brasileiros”. Entretanto, escrevendo em 1976, o autor dizia que “diante das novas posições adquiridas pelo

cinema brasileiro, cremos que a dublagem está confinada ao gelo dos projetos vencidos (momentaneamente)".

A confluência de interesses em prol do desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional pode ser demonstrada ainda pela Resolução nº 55 do Conselho Nacional de Cinema – órgão regulador e fiscalizador criado em 1976, após a extinção do INC –, datada de 29 de agosto de 1980. Essa resolução, confirmando a obrigatoriedade de dublagem para a televisão, estabelecia que a dublagem dos filmes estrangeiros deveria ser feita em território brasileiro. Tratava-se de uma iniciativa de fortalecimento da infraestrutura audiovisual – particularmente das empresas de dublagem – que se alinhava, por exemplo, à instituição de obrigatoriedade de cópiagem de filmes estrangeiros em laboratórios nacionais determinada através de legislação consolidada ao longo da década de 1970.

A Resolução nº 55/1980 deixava evidente esse aspecto protecionista, sendo justificada pela “necessidade de preservar o atual mercado de trabalho para artistas e técnicos brasileiros no setor de dublagem, bem como a conveniência de incentivar os laboratórios nacionais”. Evidentemente, o aspecto cultural mantinha seu espaço na explicação de motivos da resolução, sendo ressaltada também “a importância de assegurar a identidade do cinema nacional” (Almeida, 1987, p. 181). Não se pode deixar de observar que essa resolução também foi resultado de pressões por parte das associações profissionais de dubladores, que, em 1978, chegaram a entrar em greve por melhores condições de trabalho.

Conclusões

Além das diferenças de motivações políticas, estéticas e econômicas dos profissionais, críticos e empresários cinematográficos e televisivos, devem ser mencionadas brevemente outras diferenças fundamentais entre a TV e o cinema que se relacionam

com a consolidação da dublagem no Brasil. Um aspecto fundamental é a influência do rádio sobre a televisão brasileira e, por conseguinte, a prioridade concedida à voz – logo, ao som – herdada por ela.

No cinema, apesar da sensação de espacialidade provocada pelo som – restringida, é verdade, pela persistência do som monofônico como padrão do circuito exibidor até os anos 1980 –, grande parte da atenção do espectador inevitavelmente converge para a imagem frontal. Isso se deve, entre outros fatores, ao posicionamento tradicional dos alto-falantes e à arquitetura das salas na construção do espaço, particularmente a predominância da “tela grande” no campo de visão do espectador.

Por outro lado, na audiência distraída da televisão, o telespectador está acostumado a ouvir, mas às vezes sem ver. Como os rádios e diferentemente dos cinemas, os televisores têm botões de volume, sendo possível controlar a altura do som de acordo, por exemplo, com a distância do usuário ao aparelho. Da época em que o rádio ocupava o espaço central na sala das residências – privilégio depois usurpado pelo aparelho de televisão –, origina-se um regime de espetatorialidade que se distingue daquele do espectador cinematográfico por incluir, por exemplo, a realização de outras atividades simultaneamente à visão interrompida e à audição contínua do televisor. Existem ainda outras questões, como o fato de uma possível assincronia labial da dublagem ficar mais evidente na tela grande das salas de cinema – que se tornaram cada vez maiores a partir justamente dos anos 1950 – do que no reduzido monitor dos televisores então em uso corrente no país.

No caso específico do Brasil, não pode deixar de ser mencionado o papel estratégico fundamental reservado à televisão pela ditadura civil-militar instaurada em 1964 em sua política de integração nacional. Deste processo fez parte o vultoso investimento estatal na construção de infraestrutura tecnológica para a criação de redes nacionais de televisão, abarcando todo o território brasileiro.

Diante de todas essas colocações, buscou-se investigar como e porque no Brasil a prática da dublagem na televisão se consolidou a partir dos anos 1960, enquanto no cinema, desde a chegada do filme sonoro na passagem para os anos 1930, as iniciativas de dublagem de filmes estrangeiros para exibição na tela grande tenham sido sempre esparsas, descontínuas e/ou malsucedidas.

Em 1984, quando o poeta Carlos Drummond de Andrade publicou no *Jornal do Brasil* sua famosa crônica “Os cinemas estão acabando”, ele lamentava a destruição das antigas salas de rua cujos frequentadores agora ficavam “vendo figuras pela televisão”. O poeta reconhecia nesse processo a definitiva naturalização da dublagem na TV, sendo suas as palavras que encerram este artigo: “O espectador deixou-se ficar em casa, vendo filmes dublados; que a princípio lhe doíam como dor no canino e hoje são deglutidos sem ninguém se dar conta da falsa voz de Ursula Andress”. ●

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, José Augusto Lemos de (coord.). *Nova legislação cinematográfica nacional*. Rio de Janeiro: Forense, 1987.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Os cinemas estão acabando. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 47, ago. 1986.
- AUDRÁ JR., Mário. *Cinematográfica Maristela: memórias de um produtor*. São Paulo: Silver Hawk, 1997.
- CATANI, Afrânio Mendes. *A sombra da outra: a Cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50*. São Paulo: Panorama, 2002.
- FONSECA, José Alberto da. Drama com happy end. *Revista de cinema*, Belo Horizonte, n. 1, jan.-fev. 1961.
- FREIRE, Rafael de Luna. “Versão brasileira” – contribuições para uma história da dublagem cinematográfica no Brasil nas décadas de 1930 e 1940. *Ciberlegenda*, v. 1, n. 24, 2011. Disponível em: <<http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/378>>. Acesso em: 5 jul. 2014.
- GONÇALO JÚNIOR. *País da TV: a história da televisão brasileira*. São Paulo: Conrad, 2001.
- JESUS, Maria Ângela de. *Glauco Mirko Laurelli: um artesão do cinema*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- MELLO, Alcino Teixeira de Melo. *Legislação do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1978.

MELO, Luís Alberto Rocha. O som e seus limites: um breve panorama dos estúdios de som no Brasil. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 58, jan.-mar. 2013.

_____. Um bate papo entre Sylvio Renoldi e Rogério Sganzerla. *Contracampo*, n. 58. 2008. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/58/art_renoldisganzerla.htm>. Acesso em: 5 jul. 2014.

NÁJAR, Salvador. *El doblaje de voz: Orígenes, personajes y empresas en México*. México: edição do autor, 2007. Disponível em: <<http://www.salvadornajar.com/books/EL%20DOBLAJE%20DE%20VOZ.pdf>>. Acesso em: 15 jul 2014.

NETO, Trigueirinho. Dublagem de fitas estrangeiras. Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, São Paulo, 1960. Disponível em: <<http://alexviany.com.br>> Acesso em: 20 jul 2014.

PEREIRA, Geraldo Santos. *Plano geral do cinema brasileiro: História, cultura, economia e legislação*. Rio de Janeiro: Borsoi, 1973.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Retrospectiva do cinema brasileiro – 1975*. São Paulo: Kosmos, 1976.

Entrevista

GODED, Carlos de La Riva. Entrevistado por Rafael de Luna Freire e Fernanda Gomes do Nascimento, Rio de Janeiro, 9 abr. 2014.

Arquivos consultados

Biblioteca Nacional.

Cinédia, Rio de Janeiro.

Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Sites consultados

Casa da Dublagem. Disponível em: <<http://casadadublagem.com>>.

Câmara dos Deputados, legislação. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao>>.

Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br/>>.

JusBrasil. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br>>.

Media History Digital Library. Disponível em: <<http://mediahistoryproject.org/>>.

Portal da Legislação do Governo Federal. Disponível em: <<http://www4.planalto.gov.br/legislacao>>.

NOTAS

- ¹ Além disso, no contexto de acirramento da censura – como exemplificado pelo caso recente do filme *Os amantes* (Louis Malle, 1958) –, havia a desconfiança de que a dublagem poderia ser utilizada para alterar deliberadamente o conteúdo dos filmes mais polêmicos e ousados (*Jornal do Brasil*, 17 nov. 1960).
- ² Como excelente ilustração ficcional da paranoia de ameaça estrangeira através da televisão, característica da época, conferir o filme de espionagem brasileiro *O quinto poder* (Alberto Pieralisi, 1962).
- ³ É preciso ressaltar que o art. 1º informava que qualquer programa, como exceção de jornal ou desenho animado, era definido como filme para os efeitos do decreto.
- ⁴ Em 1959, a visita ao Brasil de Abe Mandell, diretor da *Independent Television Corporation* (ITC), coincidia com a estreia da série protagonizada pela cadela Lassie, distribuída por essa empresa, na TV Rio. Naquele momento a série do cão Rin Tin Tin, da *Screen Gems*, alcançava grande audiência na TV Tupi. Anunciava-se ainda que o representante da ITC no Brasil, Aluísio Leite Garcia, viajaria ao México e EUA para estudar os planos de instalação de uma empresa de dublagem para os filmes que representava (*Diário de Notícias*, 4 nov. 1959, p. 5). Aluísio Leite Garcia fundaria pouco depois o estúdio de dublagem CineCastro, que assinou um contrato de exclusividade para distribuição e dublagem no Brasil dos programas da ITC (*Broadcasting*, 29 fev. 1960). Portanto, percebe-se a íntima relação entre estúdios de dublagem brasileiros e distribuidoras norte-americanas.
- ⁵ Em São Paulo, além da Gravasom, foi fundada em 1961 a Odil Fono Brasil S.A., pelo casal italiano Maria Basaglia e Marcelo Albani, que haviam realizado juntos dois filmes – *O pão que o diabo amassou* (1957) e *Macumba na alta* (1959) – à frente da Paulistania Film. O diretor Rogério Sganzerla comentou em entrevista o apoio dado pela Gravasom e pela Odil aos cineastas iniciantes em São Paulo: “Você pagava depois do filme pronto. Você podia trabalhar o que quisesse, então tinham duas moviolas pra atender a oito, dez produções. E nunca houve problema, porque se precisasse, se aparecesse filme de publicidade, por exemplo, aí se parava, cedia-se os espaços [...]” (MELO, 2008). De fato, nos créditos falados do curta-metragem *Documentário* (1966), primeiro filme de Rogério Sganzerla, pode-se ouvir: “Filmar é fácil, mas sonorizar, dublar é que é *brock* [?]. Sai caríssimo. Então, se não fosse o Seu Dedé, o Glauco Mirko Laurelli, o Carlos e o David da Odil [Fono Brasil], que ajudaram a dublar no peito, assim, não tinha o filme. Não saía nada”.
- ⁶ Segundo Nájara (2007, p. 269), na mexicana Rivatón de América “se fazia a regravação de todos os trabalhos de dublagem para o português, gravados pela empresa que um sobrinho que [Adolfo] De La Riva possuía no Brasil” (tradução do autor).
- ⁷ Em relação ao impacto da dublagem junto aos laboratórios, uma reportagem apontava que apenas a empresa Somil estaria capacitada para dublar cópias em 35mm, uma vez que suas concorrentes (CineCastro, Dublassom, Herbert Richers e AIC) trabalhavam apenas com dublagem em 16mm para a televisão. Contrário à dublagem de filmes estrangeiros no cinema, o crítico Rubem Biáfora não acreditava na suposta

vantagem da ampliação do mercado de trabalho através da imposição legal, argumentando que ela seria apenas um adiantamento de cinco anos para a inevitável dublagem para a posterior exibição na televisão (*O Estado de S. Paulo*, 13 ago. 1972).

Recebido em: 23 ago. 2014
Aceito em: 15 out. 2014

Endereço do autor:

Rafael de Luna Freire <rafaeldeluna@hotmail.com>
Instituto de Arte e Comunicação Social – Universidade Federal Fluminense
Rua Tiradentes, 148 – Ingá
24210-510 Niterói, RJ, Brasil
Tel.: 2629-9671 – Fax: 2629-9681