UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

IGOR BASTOS XAVIER NUNES E SILVA

O VOZERIO: REFLEXÕES SOBRE A DUBLAGEM BRASILEIRA ATRAVÉS DE SEUS REALIZADORES

JUIZ DE FORA

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

O VOZERIO: REFLEXÕES SOBRE A DUBLAGEM BRASILEIRA ATRAVÉS DE SEUS REALIZADORES

IGOR BASTOS XAVIER NUNES E SILVA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Bacharelado Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual

Orientador: Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares

JUIZ DE FORA
2017

TERMO DE APROVAÇÃO

IGOR BASTOS XAVIER NUNES E SILVA

O VOZERIO: REFLEXÕES SOBRE A DUBLAGEM BRASILEIRA ATRAVÉS DE SEUS REALIZADORES

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Bacharelado Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual pela seguinte banca examinadora:

_____
Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares
Orientador – Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora

_____
Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo
Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora

_____
Prof. Dra. Alessandra Souza Melett Brum
Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora

Juiz de Fora, 30 de janeiro de 2017

À minha avó Cotinha, ao meu avô Decinho e à minha avó Sildete que, infelizmente, não estão mais conosco para comemorar essa grande vitória. Ao meu avô Sinval, à minha mãe Ana Luzia, ao meu pai Carlos José e à minha irmã Bianca por serem possuidores de qualidades que me inspiram e me fortalecem todos os dias.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Ana Luzia e Carlos José, pelo imenso apoio e paciência para que eu conseguisse realizar todas as filmagens desejadas e, assim, desenvolver uma pesquisa que parecia apenas um sonho.

Ao meu orientador, Prof. Sérgio Puccini, pela compreensão quanto ao tema pouco convencional, pela liberdade criativa conferida, pelas valiosas sugestões e pela constante disponibilidade.

À amiga Yammaris Oliveira, por ter se tornado meu superego ao longo do projeto, por ser essa paciente ouvinte e por não ter jogado meu corpo numa vala após eu ficar 12 meses falando só sobre dublagem no ouvido dela. E, também, por toda dedicação e envolvimento nas filmagens.

Aos amigos Eduardo Malvacini, Mariana Tolentino, Ivan Santaella e Daniel Morais pelo imensurável esforço e disposição em cada momento da filmagem, por mais cansativo que fosse. Especialmente ao amigo Douglas Dias que, além de tudo isso, ainda cedeu seu carro, sua casa e a saúde de sua cútis em prol do filme.

Aos dubladores que aceitaram o convite para falar com tamanha franqueza sobre a profissão que tanto prezam: Flavio Dias, Marco Antonio Costa, Nelson Machado e Silvio Navas (*in memoriam*).

Às dubladoras Alessandra Araújo e Sumára Louise pela especial receptividade, pela solicitude antes e depois das gravações e pela confiança no projeto.

À minha irmã Bianca e aos meus irmãos de quatro patas Bob (*in memoriam*), Abner, Helga, Bentinho e Alzira por transformarem todos os momentos em potenciais esquetes.

Às muitas pessoas que também contribuíram de bom coração e possibilitaram os voos dados: Alessandra Brum, Amazyles de Almeida, Aracia Oliveira, Diego Lima, Flávia Antunes, Flora Paulita, Francisco Freitas, Jessica Barra, Juliana Penna, Jullia Aranha, Lucian Fernandes, Luzimar Dias e Solange Bezerra.

“Sem um fim social, o saber será a maior das futilidades.”

Gilberto Freyre

RESUMO

Este trabalho teórico e prático baseou-se em depoimentos de dubladores para discorrer e aprofundar dificuldades vividas no mercado de dublagem brasileiro. Através de diversas filmagens realizadas, foi possível apreender sobre momentos históricos vividos pela categoria, tanto no âmbito trabalhista, quanto na luta pelo pagamento dos direitos autorais. Estes dois temas principais guiam os eventos selecionados, que narram greves, adversidades com distribuidores, fragmentação dos polos de trabalho, sucateamento da profissão e trajetória de quatro associações criadas para defender os interesses dos dubladores. Expondo e refletindo acerca dos erros e acertos da dublagem brasileira, são contempladas novas possibilidades pela categoria para solucionar seus vícios. O material filmado resultará em um documentário de longa-metragem a ser finalizado em 2017.

Palavras-chave: dublagem, momentos históricos, questões trabalhistas, direito autoral.

RESUMEN

Este trabajo teórico y práctico se basó en testimonios de actores de doblaje para explayarse y profundizar las dificultades vividas en el mercado de doblaje brasileño. A través de varios filmaciones hechos, fue posible absorber sobre los momentos históricos vividos por la categoría, tanto en el medio laboral cuanto en la lucha por el pago de los derechos de autor. Estos dos temas principales guían los acontecimientos seleccionados que narran huelgas, adversidad con los distribuidores, fragmentación de los polos de trabajo, decaimiento de la profesión y el camino de cuatro asociaciones creadas para defender los intereses de los actores de doblaje. Haciendo explicaciones y reflexiones acerca de los errores y aciertos del doblaje brasileño, son contemplados nuevas posibilidades por la categoría para solucionar sus deficiencias. El material de filmación resultará en un documental de largometraje que será finalizado en 2017.

Palabras clave: doblaje, momentos históricos, cuestiones laborales, derecho de autor.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....9
2 O PROCESSO DE DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA.....11
3 O PROCESSO DE FILMAGEM.....15
4 UM BREVE RELATO SOBRE A DUBLAGEM BRASILEIRA.....27
4.1 A PRESENÇA DA DUBLAGEM NO MERCADO AUDIOVISUAL.....28
4.2 COMO FUNCIONA O PROCESSO DE DUBLAGEM E SUA REMUNERAÇÃO..31
4.2.1 A DUBLAGEM ANTES DO ADVENTO DIGITAL.....39
5 O MERCADO E AS CONDIÇÕES DE TRABALHO.....41
5.1 GREVES E PARALISAÇÕES.....42
5.2 A DIREÇÃO DE DUBLAGEM COMO ELA É.....49
5.3 A INFLUÊNCIA DAS DISTRIBUIDORAS NO MERCADO DE DUBLAGEM.....52
5.4 A DUBLAGEM FORA DO EIXO RIO-SÃO PAULO.....64
6 O DIREITO AUTORAL NA DUBLAGEM BRASILEIRA.....75
6.1 AS LEIS E AS POSSIBILIDADES.....76
6.2 ASSOCIAÇÃO DOS ATORES EM DUBLAGEM, CINEMA, RÁDIO, TELEVISÃO, PROPAGANDA E IMPRENSA (ASA).....79
6.3 SOCIEDADE NACIONAL DOS ATORES (SONAT).....81
6.4 ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS ARTISTAS DE DUBLAGEM (ANAD).....88
6.5 DUBLAR: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE DUBLADORES (DUBLAR).....106
7 PERSPECTIVAS.....121
8 CONCLUSÃO.....124
REFERÊNCIAS.....126
ANEXO – CONTRATO DE CESSÃO DE DIREITOS AUTORAIS DA DISTRIBUIDORA 20TH CENTURY FOX.....137

1 INTRODUÇÃO

Frequentemente presa no dualismo de “bom” e “ruim”, a dublagem brasileira possui seu aprofundamento muitas vezes isolado do meio acadêmico. A fixação de vozes brasileiras em atores estrangeiros é um dos pontos para que o trabalho de versão em português seja repelido, ignorando o fato de tratar-se de uma vertente da atuação, representando, assim, uma expressão artística. A dublagem, além de lidar com atores, também abriga profissionais da área do som e precisa adequar sua mão de obra a toda sorte de produções audiovisuais que surgem, inclusive gêneros incomuns na indústria atual do Brasil, como longas-metragens de animação e *reality shows*.

No entanto, neste mercado que atua em um espaço pouco explorado entre as produções audiovisuais estrangeiras e nacionais, existem variadas questões trabalhistas que afetam a categoria de dubladores. Por se tratar de uma prática muito específica, seja na criação artística ou na relação entre trabalhador e empresa, a dublagem conta com diversos meandros raramente abordados fora de seu próprio meio. Ao colocarmos em estudo o trabalho dos atores, lidamos diretamente com questões de direitos autorais e conexos, algo que não é diferente com os dubladores, que usam sua voz como matéria-prima.

Contudo, tais direitos são praticamente ignorados por distribuidores e exibidores enquanto, paralelamente, as relações trabalhistas foram se desgastando nas últimas décadas. A partir destes fatos apontados, detalharemos como se dá a feitura da dublagem para, então, chegar aos problemas deste mercado, todos fundamentados a partir de depoimentos que colhemos de dubladores e demais profissionais envolvidos no meio.

Este trabalho não busca um caráter técnico com análises minuciosas de legislações diversas, visto que isto não compete a uma formação em Cinema e Audiovisual, no entanto, tais leis serão indicadas a fim de fundamentar e contextualizar as declarações feitas pelos dubladores. O principal objetivo desta pesquisa é registrar e explicitar os problemas enfrentados por estes artistas sob a ótica dos próprios, que vivem nesta indústria e precisam lidar diuturnamente com questões trabalhistas e artísticas que permeiam tal profissão. Desta forma, o olhar do dublador, suas histórias e opiniões são a base do trabalho, que possui como propósito dar voz a quem é diretamente afetado com o descumprimento das normas vigentes.

Partindo destes depoimentos e da explanação acerca das dificuldades enfrentadas pelos dubladores, também serão apresentadas as movimentações da categoria para se organizar em prol de melhorias no ambiente de trabalho, como se sucederam no decorrer das décadas e como o cenário encontra-se na atualidade. Isto posto, a categoria de dubladores será

devidamente apresentada como uma parcela do setor audiovisual brasileiro, com suas demandas e particularidades, compreendendo o que é frequentemente posposto pela mídia e isolado em rincões específicos ocupados apenas por admiradores da dublagem.

2 O PROCESSO DE DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA

Esta pesquisa surge da necessidade de despertar o estudo da dublagem brasileira a fim de criar formulações acerca deste setor. Os poucos trabalhos científicos que tratam desta prática artística focam-se na tradução, normalmente traçando paralelos com a legendagem. A dublagem vem sendo mais reconhecida nas últimas décadas, juntamente do advento da internet e das redes sociais. Se antes os dubladores eram anônimos, hoje, isto já foi bruscamente diminuído, em especial quando se trata de profissionais que deram voz a obras de sucesso, seja nos cinemas ou nos canais de televisão. Estes dubladores são convidados para comparecerem em eventos de cultura pop[1], onde falam sobre a profissão, as obras que dublaram e, para deleite da plateia, reproduzem bordões de seus personagens mais famosos.

Na internet, há muitas páginas de fãs dedicadas a um dublador específico ou à dublagem brasileira de modo geral. Além disso, vem se tornando mais comum dubladores que, agora, investem no YouTube como uma ferramenta de ampliar o contato com admiradores ou curiosos pelo mundo da dublagem (EMMANUEL, Charles, 2016), aproveitando esta poderosa mídia paralela. Fora do meio digital, eventualmente, dubladores são entrevistados em programas diários de variedades na televisão (HENDERSON, Alexandre, 2016), falando somente o básico sobre a profissão e sobre a própria carreira, devido ao caráter de instantaneidade presente na maior parte das atrações televisivas.

Portanto, se no meio acadêmico a dublagem não é insertada, fora dele, ela permanece circulando nos mesmos temas e abordagens. Evidentemente, não deve-se considerar dispensável renovar a apresentação da dublagem a boa parte do público que ainda desconhece os bastidores, bem como seria pueril ignorar o grande potencial de entreter as pessoas com vozes conhecidas vindas de rostos desconhecidos. No entanto, sendo possível expandir o conhecimento acerca da dublagem brasileira, caminhando por outros campos pouco debatidos dentro de seus domínios, é enriquecedor fazê-lo.

Partindo desta ideia, as dificuldades trabalhistas da categoria são pouco noticiadas, normalmente rendendo pequenas notas em jornais em tom sensacionalista (GENESTRETI, Guilherme, 2014); parte devido ao escasso histórico da nossa imprensa em endossar direitos dos trabalhadores e parte devido a certas questões esbarrarem em gigantes do entretenimento. Assuntos desta natureza, normalmente, permanecem fechados à própria categoria e em breves textos publicados por dubladores em suas redes sociais particulares, tornando difícil tomar

1 UOL. Com músicos de “Digimon” e dubladores, Sana começa dia 15, em Fortaleza. São Paulo, 2016. Disponível em <https://jogos.uol.com.br/ultimas-noticias/2016/07/13/com-musicos-de-digimon-e-dubladores-sana-comeca-dia-15-em-fortaleza.htm>. Acesso em: 1 de nov. 2016.

conhecimento do que de fato ocorre. No entanto, em mercados de trabalho com adversidades, os distúrbios emergem de alguma maneira e, no caso da dublagem, são diretamente difundidos em variados meios audiovisuais através de versões brasileiras de má qualidade.

Com a finalidade de entender melhor as relações trabalhistas e as causas defendidas pelos dubladores, escolhemos profissionais da área que tiveram ou ainda têm envolvimento com a luta em prol de direitos. O número foi limitado por questões práticas e orçamentárias, visto que haveria a necessidade de locomoção para São Paulo e Rio de Janeiro para que as entrevistas fossem realizadas e filmadas. Através desta conversa com os dubladores, seria possível tecer um registro histórico e mapear o deslocamento de atores e suas causas durante as lutas concebidas na dublagem brasileira. Os depoimentos são essenciais, pois traduzem as reivindicações de dentro para fora, explanando sobre a realidade da profissão e da construção de toda a movimentação dos dubladores.

Os seis dubladores entrevistados foram Flavio Dias, Sumára Louise, Silvio Navas, Nelson Machado, Marco Antonio Costa e Alessandra Araújo. Flavio Dias, ativo no mercado desde 1975 como dublador e, posteriormente, como diretor de dublagem, escreveu um importante capítulo na luta pelo pagamento dos direitos autorais aos dubladores fundando a Sociedade Nacional dos Atores (SONAT), segunda associação que abarcou a categoria por esta causa. Dias deu voz a personagens como Beakman (Paul Zaloom), da série “O mundo de Beakman”, Malvado e Valente na primeira animação de “Os ursinhos carinhosos” e também dublou o ator Dan Aykroyd em diversos longas, entre eles os dois primeiros filmes de “Os caça-fantasmas”.

Sumára Louise, dubladora e diretora de dublagem, com início de carreira em 1973 no Rio de Janeiro, foi responsável pelo terceiro movimento em busca do pagamento de direitos autorais aos dubladores, fundando a Associação Nacional dos Artistas em Dublagem (ANAD) em 2005. Devido a certas consequências deste engajamento, aposentou-se do ofício em 2008 e mudou-se para Miguel Pereira, interior do estado do Rio de Janeiro, onde continuou a luta pelos direitos autorais até o segundo semestre de 2016. Louise é famosa por dublar Sabrina (Kate Jackson) na série “As Panteras” e Maddie (Cybill Shepherd) em “A gata e o rato”, além das atrizes Meryl Streep e Glenn Close em variados filmes, entre eles “A morte lhe cai bem” e “Atração fatal”, respectivamente.

Silvio Navas iniciou sua carreira de dublador em 1963 em São Paulo e, posteriormente, trabalhou durante duas décadas no Rio de Janeiro, retornando à capital paulista em 1998. Navas possuía grande conhecimento do mercado de dublagem devido à sua significativa participação nos dois principais polos. No início dos anos 2000 abriu um curso

de dublagem em Santos, sua cidade natal e, alguns anos depois, por questões de saúde, se afastou da dublagem[2]. Navas possui, entre seus principais trabalhos, o personagem Mumm-Ra na animação "Thundercats", Joe Pesci nos dois primeiros filmes "Esqueceram de mim", Marlon Brando em "O poderoso chefão" e Charlie Chaplin em "O grande ditador", dentre outros longas destes atores.

Nelson Machado, cuja carreira iniciou-se em 1968 em São Paulo, é dublador, diretor de dublagem e tradutor, já possuiu envolvimento reivindicatório com a categoria no passado, mas hoje demonstra um contraponto às ideias dos colegas que se reúnem em torno de assembleias e sindicatos. Machado encontra seu maior reconhecimento pelo personagem Quico do seriado "Chaves", mas também dublou diversos longas-metragens de Robin Williams, entre eles "Jumanji", e outros de Wesley Snipes, como "Homens brancos não sabem enterrar".

Marco Antonio Costa, dublador desde 1986, atua no Rio de Janeiro, onde integrou comissões trabalhistas e mobilizou-se para o receber o pagamento de seus direitos autorais, ficando alguns anos trabalhando em mercado reduzido. Costa é o principal dublador dos atores George Clooney, Johnny Depp, Brad Pitt e Matt Damon, dublando-os em dezenas de filmes, entre eles "Gravidade", a quadrilogia "Piratas do Caribe", "Clube da luta" e "Perdido em Marte", respectivamente.

Alessandra Araújo é dubladora e diretora de dublagem, iniciou sua carreira em 1987 na cidade de São Paulo e permanece atuante no mercado até os dias de hoje. Araújo possui frequente participação nos movimentos em prol da categoria, tendo feito parte de diversas comissões e participado do desenvolvimento da quarta entidade da categoria, Dublar: Associação Brasileira de Dubladores. É a voz de Lisa Cuddy (Lisa Edelstein) na série "Dr. House", Cuca na animação brasileira "Sítio do pica-pau amarelo" e Queen Latifah em variados longas, entre eles "Táxi".

Afora os seis dubladores entrevistados, nossa pesquisa também acompanhou, durante aproximadamente duas horas, uma direção de dublagem realizada pela atriz Flora Paulita no estúdio Vox Mundi, em São Paulo. Paulita dirigia, na ocasião, a dubladora Amazyles de Almeida na versão brasileira do *reality show* "A vida de Jazz". Durante esta visita, também foi possível conversar com a técnica de som Flávia Antunes, que acompanha juntamente da diretora todo o processo de gravação[3].

2 Silvio Navas, infelizmente, faleceu em 29 de junho de 2016, em decorrência de uma infecção.

3 Flávia Antunes foi a primeira mulher a ocupar o cargo de técnica de som na dublagem paulistana. Anteriormente, Antunes era recepcionista no estúdio Vox Mundi e, aos poucos, realizou estágios dentro da casa de dublagem, mudando de ocupação ao assimilar a prática. Antunes trabalha como técnica de som desde 2004.

Por fim, o último registro foi no 1º Congresso Nacional de Dublagem (Conadub), ocorrido em 24 de setembro de 2016 em São Paulo, que abrigou também a assembleia de constituição da Dublar, nova associação que busca garantir e resgatar direitos dos dubladores, seja no âmbito trabalhista ou na esfera dos direitos autorais e conexos. Este é o quarto movimento da categoria, que está em progresso na atualidade. O Conadub foi encabeçado pelos dubladores Alessandra Araújo, entrevistada por nós, Angélica Santos e Diego Lima, levando aos ouvintes abordagens específicas e reflexões acerca do mercado de dublagem. Dubladores, diretores de dublagem, um especialista em gestão coletiva de direito autoral e advogados presidiram a apresentação de painéis e esclareceram dúvidas da plateia neste evento que objetiva realizar uma edição por ano.

Diante das declarações de profissionais, de uma ideia do processo de trabalho e de debates espontâneos referentes à dublagem, torna-se possível desenhar compreensões sólidas acerca de parte deste universo. Evidentemente, detalhes e dinâmicas mais específicos podem ausentar-se, pois certas questões apenas são absorvidas e compreendidas quando há uma completa vivência e imersão no mercado de trabalho. No entanto, do ponto de vista que decidimos trabalhar, utilizamos os dubladores como principal foco e agimos como observadores externos, visto que não somos oriundos deste setor do audiovisual brasileiro. Através de uma pesquisa aprofundada, que resultará também em um documentário, visa-se apresentar os impasses do mercado de dublagem e as diferentes visões dos integrantes desta categoria. Ao unir estes elementos, é possível difundir vieses pouco explorados desta prática artística e desprender a dublagem brasileira de julgamentos superficiais cujo principal motivo parece ser o enfraquecimento do setor.

3 O PROCESSO DE FILMAGEM

A ideia de realizar um documentário baseado em entrevistas com dubladores partiu da escassez de materiais onde estes profissionais discorram acerca dos pormenores do ofício. Normalmente, é encontrado conteúdo audiovisual, muitas vezes amador, onde estes artistas respondem perguntas acerca do início de carreira, tecem comentários sobre os personagens aclamados e realizam uma rápida explanação sobre o processo de dublagem. Portanto, entrevistá-los buscando este viés daria a oportunidade de os dubladores apresentarem seus pontos de vista, ideias, vivências e reflexões acerca da dublagem, que é uma vertente da atuação com inúmeras especificidades e, como qualquer profissão, com diversos obstáculos a serem superados.

Utilizar o cinema para oferecer espaço a um grupo de atores que participa dele apenas com a voz é tirar, mesmo que por um momento, a dublagem de seu espaço intermediário entre cinema estrangeiro e cinema brasileiro e movê-la para o interior do audiovisual produzido no Brasil. Além disso, o simples fato de dar espaço de fala a uma categoria que pouco versa sobre suas dificuldades é enriquecedor para ambos os lados, embora assuntos desta natureza sempre sejam delicados. A intenção do documentário era, a princípio, alternar entre uma entrevista e outra, de forma que estas se complementariam. Algumas perguntas realizadas eram as mesmas para todos os profissionais, outros questionamentos, por sua vez, eram distintos para ouvir sobre episódios específicos da vida de um dublador.

Os planos para as filmagens consistiam em realizá-las em março de 2016, quando ocorreria o recesso acadêmico. Desta forma, seria solicitado ao Estúdio de Cinema Almeida Fleming, do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, junto ao seu então coordenador, professor Christian Pelegrini, uma autorização para permanecer com o equipamento do curso durante três semanas, quando, normalmente, o período compreende apenas três dias, salvo casos específicos a serem analisados pela Comissão de Gerenciamento do estúdio. Juntamente do orientador do trabalho, professor Sérgio Puccini, foram debatidas e acordadas as datas das filmagens.

Para alcançar uma gama satisfatória de relatos capazes de cobrir com riqueza os movimentos trabalhistas da categoria, em janeiro de 2016, foram analisados cerca de 20 nomes que seriam capazes de fornecer diferentes faces e momentos da luta para as lentes do documentário. Dos dez dubladores contatados, um não respondeu, três declinaram o convite e seis participaram. O primeiro nome definido foi Sumára Louise, que fundou a ANAD em 2005 e realizou movimentos relevantes para a categoria na ocasião. Louise foi considerada

essencial desde o início pelo seu protagonismo neste momento da história da dublagem e por ter se retirado do mercado logo após o enfraquecimento da associação, sendo difícil obter material sobre este episódio. Uma entrevista fundamental para compreender melhor a trajetória da ANAD foi filmada pelo admirador Dionisio Salomão em 11 de julho de 2011 em Miguel Pereira, onde a veterana reside (SALOMÃO, Dionisio, 2011). Na conversa de uma hora de duração, Louise explica diversos pontos da associação e comenta sobre alguns episódios, além de também relembrar detalhes de sua carreira. Outra entrevista, mais descontraída, foi gravada em 28 de outubro de 2014, pelo fã Elton Brasil, e tratava com Louise sobre os mais diversos personagens de sua carreira, realizando uma breve incursão sobre a entidade (BRASIL, Elton, 2014). No vídeo de uma hora e 20 minutos de duração, são apresentados, inclusive, fragmentos de inúmeras dublagens realizadas pela atriz, sendo um excelente material para conhecer o trabalho de Louise.

Outros nomes foram definidos na sequência: Nelson Machado, Silvio Navas, Marco Antonio Costa, Alessandra Araújo e Flavio Dias. Machado foi escolhido, pois trabalha no meio há bastante tempo e viveu problemas com seu personagem mais famoso, Quico, não entrando em um acordo com o SBT e sendo substituído na dublagem de qualquer nova produção de "Chaves", como a animação e a dublagem de episódios ainda inéditos. Machado também escreveu um livro com lembranças pessoais da dublagem chamado "Versão brasileira" e, em 2006, apresentou pela internet, ao vivo, um programa de mesmo nome, onde conversava com seus convidados acerca da profissão. Desde então, Machado sempre produz algum material em vídeo e disponibiliza em seu canal no YouTube[4], muitas vezes tratando sobre dublagem.

Além de ser uma figura bastante comunicativa, Machado também sobressaiu pela sua visão acerca da profissão, que divergia de pontos onde a maioria dos dubladores encontrava concordância. Silvio Navas foi escolhido por possuir a mais longa experiência dentre os nomes cogitados e, também, por ter trabalhado tanto no Rio de Janeiro, quanto em São Paulo. Navas não participou ativamente das duas associações recentes, mas possuía opiniões bastante sensatas e firmes acerca do mercado de dublagem. Uma entrevista feita também por Dionisio Salomão, em 2012, foi essencial para reafirmar a grandeza de possuir um profissional da experiência de Navas em nosso documentário (SALOMÃO, Dionisio, 2012).

Marco Antonio Costa, durante o auge do Orkut, utilizava a rede social para sanar dúvidas de seus fãs. O dublador respondia de forma bastante franca e não possuía impeditivos

4 MACHADO, Nelson. Papo com o Machado. YouTube, 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/user/papocomomachado>. Acesso em: 2 de mar. 2017.

para discorrer sobre os problemas da dublagem, especialmente porque grande parte da interação com os admiradores deu-se em 2007 e 2008, anos de tensão na ANAD e consequência para seus filiados. Costa permaneceu aproximadamente quatro anos movendo processos contra a Disney e a Warner, ficando impedido de trabalhar em qualquer produção destas *majors* e em alguns estúdios de dublagem do Rio de Janeiro. Esta confluência o tornou uma figura também essencial para o filme, pois o profissional poderia nos contar sobre as diversas fases de sua carreira.

Alessandra Araújo tornou-se uma grande possibilidade ao encontrarmos seu nome em uma reportagem de tom exagerado, publicada em 28 de novembro de 2014 na Folha de São Paulo, sobre problemas enfrentados por dubladores em sua profissão (GENESTRETI, Guilherme, 2014). Na matéria, comenta-se sobre a existência de uma comissão entre os dubladores, algo até então desconhecido pela pesquisa. Portanto, Araújo poderia nos fornecer um panorama voltado para a esfera trabalhista da dublagem, enquanto Louise e Costa teriam discursos voltados para o direito autoral devido a estes artistas. Por fim, Flavio Dias, que presidiu a SONAT, associação anterior à ANAD, seria uma incomparável soma aos depoimentos acerca dos direitos conexos. A entidade de Dias não possui material disponível na internet, sempre sendo citada muito brevemente em sites construídos por fãs, tornando sua criação e trajetória totalmente desconhecidas fora do meio.

Portanto, definidos os entrevistados, o próximo passo consistiu em contatá-los e, devido à sua informalidade, o Facebook foi evitado como forma de contato neste primeiro momento. Como a última gravação com Sumára Louise havia sido realizada no fim de 2014 por um fã, foi necessário buscar o contato da dubladora para convidá-la a participar do documentário. Em um primeiro momento, foram buscados e-mails de Louise, mas nada foi encontrado. Como alternativa, foi enviado um e-mail a um amigo de Dionisio Salomão que mantém, junto com ele, o site Dublagem Brasil[5]. Nelson Machado, por ser mais envolvido com a internet, possuía seu e-mail disponível em diversas páginas e logo o endereçamos uma mensagem.

Para falar com Silvio Navas, foram encontrados e-mail e números de telefone na internet. Devido à pouca atualização do site onde encontrava-se o endereço eletrônico, foi optado por realizar uma ligação. Em 19 de janeiro de 2016, conseguimos realizar contato com Navas e explicamos ao veterano a proposta do nosso documentário. Logo ele aceitou participar e cobrou a presença de Sumára Louise no filme, embora não possuísse contatos da

5 SALOMÃO, Dionisio. Dublagem Brasil. Disponível em <http://www.dublagem.net/db/index.php>. Acesso em: 2 de mar. 2017.

dubladora para nos disponibilizar. Marco Antonio Costa, mesmo que mantivesse no Facebook a tradição de conversar com os admiradores de seu trabalho, possui seu e-mail disponível no site Locutores, espécie de banco de vozes para empresas que buscam profissionais do tipo. Endereçamos uma mensagem ao ator que prontamente nos respondeu.

Para falar com Alessandra Araújo, foi necessário lançar mão do uso do Facebook. Então, a colega Yammaris Oliveira entrou de maneira efetiva no projeto, utilizando seu perfil na rede social para auxiliar no contato com os profissionais. Através da fanpage de Araújo, mantida pela mesma, conseguimos fazer contato com ela, que, num primeiro momento, sugeriu outros nomes para tratar do assunto do documentário. No entanto, explicamos à dubladora que nosso interesse era alcançar uma multiplicidade de pontos de vista e relatos. Sendo assim, Araújo aceitou nosso convite e ainda nos ajudou fornecendo o e-mail de Flavio Dias, para quem endereçamos brevemente uma mensagem.

Aproveitando a acessibilidade fornecida pelo Facebook, Yammaris Oliveira sugeriu que entrássemos em contato com os demais profissionais através da rede social. Então, foram enviadas mensagens para Nelson Machado, que ainda não havia respondido o e-mail, Sumára Louise e, posteriormente, Flavio Dias. Com a demora de resposta de alguns destes nomes, foram pesquisados números de telefone dos estúdios onde Machado e Dias realizam direção de dublagem. Ao ligar para a Centauro Comunicaciones, onde Machado frequenta, o recepcionista nos informou apenas o mesmo e-mail para o qual havíamos enviado a mensagem. Ao realizar ligações para a Dubbing & Mix, onde Dias é diretor, durante diversas vezes, não fomos atendidos.

Alguns dias depois, Machado nos respondeu pelo Facebook e pelo e-mail, mas preferiu tratar pela rede social, que oferece maior praticidade. Oliveira, então, conforme acordado, tratou com o dublador sobre o assunto e ele aceitou também nosso convite, pedindo para retornar o contato quando estivesse mais próximo da data das filmagens. Após sucessivas tentativas, Louise nos respondeu através de seu perfil no Facebook, no entanto, a veterana mostrou-se um pouco resistente a tratar de um tema de tamanha complexidade e fragilidade, especialmente devido ao seu envolvimento direto com a ANAD. Como resposta, Oliveira ofereceu que fôssemos a Miguel Pereira conversar pessoalmente com a entrevistada. Uma das ideias para o documentário seria não conversar ou expor temas aos entrevistados antes das filmagens, a fim de extrair respostas inéditas e naturais frente as câmeras, sem criar a sensação ao espectador de o material assistido por ele trata-se de uma conversa já iniciada.

No entanto, não seria possível tratar uma luta pessoal como a vivida por Louise dentro deste conceito definido para o filme, inclusive pela distância de Miguel Pereira em relação a

Juiz de Fora, que é de 133 quilômetros, tornando uma viagem menos custosa que deslocar-se a São Paulo ou, até mesmo, ao Rio de Janeiro. Em 18 de fevereiro de 2016, a mãe de Yammaris Oliveira, Solange Bezerra, demonstrou grande generosidade ao ceder seu carro e levar-nos à cidade onde Louise reside. Marcamos com a dubladora de encontrá-la no pequeno shopping de Miguel Pereira às 11 horas, onde permanecemos conversando até as 16 horas. Durante essas horas, Sumára Louise nos relatou de maneira muito franca, direta e sem evasivas grande parte da história da ANAD e diversos outros momentos relevantes da dublagem brasileira. O volume de informação foi enorme e, através da conversa com Louise, grande parte do cenário que desenhávamos até então foi redefinido.

A conversa com a dubladora foi essencial para refletir melhor o tema do documentário e da pesquisa, bem como expor para Louise nosso comprometimento em entender melhor todos os detalhes da dublagem e ouvir os profissionais como maneira de enriquecer o trabalho. Além disso, a veterana também nos revelou que Silvio Navas sofria de um princípio de Mal de Alzheimer. Sendo assim, fomos mantendo contato com a dubladora que, inclusive, nos auxiliou enviando uma mensagem para Flavio Dias pelo Facebook, rede social em que são amigos. Alguns dias depois, foi retornada a ligação para Silvio Navas a fim de manter vivo o compromisso com o documentário, no entanto, o dublador havia se esquecido da ligação feita há um tempo. A ideia foi explicada novamente e ele aceitou, mais uma vez, participar.

Com a proximidade das filmagens, os nomes para participar foram definidos. Yammaris Oliveira, além da coprodução, também seria a responsável pela captação de som. Para operar as duas câmeras, convidamos a colega Mariana Tolentino. Algumas conversas muito engrandecedoras para o trabalho foram realizadas com Eduardo Malvacini, técnico audiovisual do Estúdio de Cinema Almeida Fleming. Malvacini apresentou vídeos diversos de entrevistas, sugeriu ângulos e recomendou equipamentos disponíveis no instituto para serem utilizados nas gravações. Com seu auxílio e supervisão, foi realizado um teste de enquadramento e filmagens juntamente de Oliveira e Tolentino para facilitar o momento das entrevistas. Além de detalhes técnicos, Malvacini também realizou sugestões acerca do comportamento na entrevista; respeitar o tempo de fala, evitar emissão sons ao concordar com o entrevistado e sempre esperar alguns segundos após o término da resposta, a fim de constatar se trata-se da conclusão do raciocínio ou de um momento de silêncio, algo de muito significado em uma conversa.

O orientador Sérgio Puccini, por sua vez, propôs que as entrevistas também abordassem temas que fossem adiante do direito autoral e conflitos trabalhistas da dublagem,

recomendando realizar perguntas de cunho histórico e referentes à prática da dublagem. Ao acatar suas sugestões e elaborar estes questionamentos, certamente o trabalho tornou-se mais amplo e rico, pois respostas de profissionais veteranos, com, pelo menos, 30 anos de carreira, trazem a carga de relatos históricos.

Com ajuda de Puccini, conseguimos sem problemas agendar a retirada do equipamento para o período de 11 de março a 4 de abril de 2016 e as filmagens foram delimitadas para ocorrerem entre os dias 13 e 23 de março, pois dia 24 do referido mês iniciava-se o feriado de Semana Santa, momento que muitas pessoas escolhem para viajar. Ao retornar o contato com os dubladores, alguns contratempos e compromissos surgiram para eles e o cronograma definitivo de entrevistas foi estabelecido com Nelson Machado na terça-feira, 15 de março, Alessandra Araújo na quinta-feira, 17 de março, Silvio Navas no domingo, 20 de março, Sumára Louise na sexta-feira, 1º de abril, e Marco Antonio Costa no sábado, 2 de abril. Flavio Dias ainda não havia nos respondido, então sua entrevista foi descartada neste momento.

Foi feito o roteiro de perguntas para cada um dos entrevistados e uma ficha com detalhes sobre a carreira deles. No dia 13 de março, viajamos para São Paulo, onde aconteceriam as primeiras entrevistas. Na capital paulista, com auxílio do colega Douglas Dias, fomos levado com maior facilidade aos locais de filmagem e obtivemos ajuda para transportar os equipamentos, que eram duas câmeras, dois tripés, um gravador, um microfone de lapela, uma claquete e um rebatedor de luz, além de extensões de energia, carregadores e baterias. Nosso primeiro compromisso foi com o dublador Nelson Machado, que estava dirigindo no bairro Vila Mariana em um estúdio chamado Luminus, que, além de realizar trabalhos próprios, também aluga salas para outras casas de dublagem, como Centauro, onde Machado é diretor.

Chegamos no estúdio às 18 horas e fomos recepcionados por um dos donos da Luminus, Sidney Cesar Bueno, enquanto Machado trabalhava no segundo andar do estúdio. Apenas às 19 horas conseguimos falar com o dublador, então subimos para a sala onde ele dirigia um documentário e filmamos o trabalho durante alguns minutos. Por volta de 19h45min, as atividades foram encerradas e iniciou-se a entrevista com Nelson Machado. Um dos maiores desafios do momento foi adequar a câmera ao pequeno espaço do estúdio, além de lidar com a pouca iluminação do ambiente. Porém, depois de alguns posicionamentos estratégicos, a filmagem foi começada e a conversa durou uma hora e cinco minutos.

O assunto apenas não estendeu-se, pois a Luminus fechava às 21 horas, no entanto, deixamos o estúdio apenas às 21h45min, junto com Nelson Machado e outro dos donos,

Francisco Freitas, que, mesmo diante do nosso atraso, foi gentil. Na quinta-feira da mesma semana, retornamos à casa para deixar uma lembrança para os donos da Luminus como forma de agradecimento pela receptividade.

Na quinta-feira, 17 de março, às 11 horas estava marcada a entrevista com a dubladora Alessandra Araújo no estúdio onde a profissional dirigia dublagens na época, TV Group Digital. Ao chegarmos à casa, localizada no bairro Itaim Bibi, fomos recepcionados e levados à sala de reuniões, que Araújo havia reservado das 11 horas às 13 horas para nossa filmagem. Por termos chegado antes da dubladora, que sofreu um imprevisto, conseguimos montar os equipamentos com mais calma e encontramos menos problemas com iluminação. A conversa fluiu com tranquilidade e durou uma hora e 35 minutos. Após a entrevista, Araújo nos apresentou rapidamente os estúdios da TV Group, que são todos de alta qualidade técnica e, não surpreendentemente, tornou-se o principal ponto de envio de produções da Disney em 2016. A dubladora também se ofereceu para, rapidamente, simular a dublagem de um trecho de um filme para que pudéssemos filmar.

No domingo, 20 de março, havíamos marcado com Silvio Navas a entrevista para as 14 horas. Graças ao colega Douglas Dias, conseguimos nos deslocar até Santos, onde o dublador vivia. Ao chegarmos na cidade, fomos ao Jardim Botânico para analisar locais de filmagem, já que, nos contatos anteriores com Navas, o dublador havia pedido para escolhermos um ambiente e buscá-lo em casa para realizar a entrevista. Ao ligar para Navas por volta das 13 horas, ele confirmou e pediu que fôssemos em sua casa. Ao tocar o interfone, sua esposa solicitou que subíssemos e fomos surpreendidos ao encontrar Navas acamado, sem condições de locomover-se devido a uma fratura na perna que ele havia sofrido em 2012. Ao conversar com o dublador, sempre agradável, oferecemos a possibilidade de não realizar a filmagem devido à sua enfermidade, demonstrando total empatia com seu quadro. No entanto, Navas insistiu para que gravássemos.

A conversa durou 50 minutos e, por muitas vezes, o dublador não recordou-se de passagens de sua carreira devido ao Mal de Alzheimer, mas em momento algum queixou-se da entrevista. Sua esposa, Aracia Oliveira, nos recebeu gentilmente e considerou nossa visita como algo positivo para Navas, que encontrava-se desalentado. Ao sairmos, compramos um pequeno bolo e entregamos ao dublador, que havia completado 74 anos em 15 de março, terça-feira anterior à entrevista. De fato, a entrevista de Navas ofereceu um desafio capaz de repensar o cinema em contato com a fragilidade humana, bem como a maneira de lidar com um material registrado capaz de expor uma pessoa desta maneira. Com o falecimento de Navas, enviamos flores a Aracia Oliveira e sua nora, ao nos contatar por WhatsApp para

agradecer, revelou que nossa entrevista foi a última concedida pelo dublador, algo que acrescentou responsabilidade extra à filmagem.

Em 1º de abril às 13 horas, foi realizada a entrevista com Sumára Louise em sua própria casa, em Miguel Pereira. Graças a meu pai, Carlos José Nunes, foi possível nos deslocar até o interior do Rio de Janeiro com todos os equipamentos. Uma mudança na equipe nesta ocasião foi a fotografia, desta vez realizada pelo colega Daniel Morais, visto que Mariana Tolentino encontrava-se no interior de São Paulo participando de uma importante recepção familiar. A conversa com Louise durou uma hora e 18 minutos e não obteve contratempos devido ao ambiente silencioso e bem iluminado de sua residência.

No dia seguinte, 2 de abril, marcamos a entrevista com Marco Antonio Costa às 16 horas no Café Brownie, uma cafeteria no bairro Tijuca, no Rio de Janeiro, com o retorno de Tolentino à fotografia. Costa deixou em nossas mãos a escolha do local de filmagens, após nossa recusa em gravar na Delart, estúdio envolvido diretamente com os problemas referentes à ANAD. Tony Brownie, proprietário do estabelecimento, nos cedeu gentil e gratuitamente o local para que usássemos durante as filmagens. No entanto, devido ao movimento do local, é possível ouvir ruídos de maquinaria e burburinhos durante a conversa. Contudo, a entrevista com Costa foi bastante edificante e durou uma hora e 25 minutos. O dublador, que possui uma imensa gama de personagens conhecidos, gravou mensagens de áudio no celular de Tony Brownie e outras pessoas presentes, além de ter posado para fotos.

Os equipamentos foram devolvidos ao Estúdio de Cinema Almeida Fleming no dia 4 de abril, conforme combinado. Uma reunião com o orientador Sérgio Puccini foi marcada para apresentar o material filmado. Ele, então, recomendou que fosse realizada uma transcrição das entrevistas para compreender melhor o que foi respondido por cada dublador. Além disso, a transcrição seria utilizada, conforme ideia de Puccini, como forma de delinear um roteiro para o documentário, através de um processo de recorte e colagem, criando uma linha de assuntos complementares para facilitar o entendimento do material como um todo. O processo de transcrição das entrevistas foi iniciado e, mesmo sendo trabalhoso, é elucidador acerca do que foi captado nas conversas. Ao ouvir diversas vezes, escrever e analisar cada frase, todas tomam um sentido mais claro e as intenções de cada linha são melhor definidas. Além disso, as transcrições foram a principal matéria-prima para a elaboração da parcela teórica deste trabalho.

Durante os meses seguintes, ao entrarmos em contato com Alessandra Araújo, a dubladora nos cedeu gentilmente fotos e reportagens para que pudéssemos acrescentar ao trabalho. Com a aproximação do fim do primeiro período letivo de 2016, foi definido manter

o desenvolvimento do TCC por mais um semestre, pois novas ideias surgiram, como, por exemplo, a importância de filmar o processo de dublagem em si e colher novas opiniões. Este tempo extra acabou conferindo ao trabalho materiais de enorme importância. Ao notar uma maior movimentação no Facebook de Flavio Dias, Yammaris Oliveira sugeriu que entrássemos em contato novamente com o dublador. Desta vez, ele nos respondeu através da rede social e de seu e-mail. Dias aceitou o convite para participar do documentário e, paralelamente, continuamos tentando o segundo objetivo, que seria acompanhar a gravação de um produto dublado.

Como havia a perspectiva de filmar a entrevista com Dias durante o recesso de agosto, o equipamento para as gravações foi retirado, novamente com ajuda do orientador Sérgio Puccini e do colega Eduardo Malvacini, em 5 de agosto e devolvido no dia 22 do mesmo mês. No entanto, a colega Mariana Tolentino estaria de férias na casa dos pais durante estas semanas e foi decidido que seria melhor não sacrificar novamente o descanso da companheira que, diferentemente de Yammaris Oliveira, não possui domicílio na capital paulista. Portanto, o nome pensado foi de Ivan Santaella, colega cujos pais vivem em São Paulo e estaria na capital durante o recesso entre o primeiro e segundo períodos letivos de 2016. Contudo, imprevistos e compromissos do dublador Flavio Dias impediram que a entrevista ocorresse durante o recesso de agosto, encerrando o período de empréstimo do equipamento sem lograr o objetivo.

Apesar do ocorrido, as conversas com Dias continuaram e seguimos buscando um outro nome para as filmagens do processo de direção de dublagem. Por ser uma dubladora jovem, nascida em 1993, já com mais de uma década de carreira e ocupando posto de diretora de dublagem em um dos mais renomados estúdios de São Paulo, a Vox Mundi, Flora Paulita surgiu como nossa opção para fornecer ao documentário o material referente ao processo de feitura da versão brasileira. Além disso, Paulita serviria como representante de uma geração jovem dentre tantos veteranos da dublagem, podendo expressar ideias e visões inerentes ao recorte da história vivido por ela. No entanto, encontramos dificuldades para obter resposta junto a Paulita, processo sempre realizado com grande empenho por Yammaris Oliveira. Diante disso, escolhemos como alternativa contatar quem mais havia prestado auxílio ao nosso trabalho até então, a dubladora Alessandra Araújo, que exercia cargo de direção no estúdio TV Group.

Aguardando a disponibilidade de Flavio Dias para que uma data fosse fixada, fizemos uma projeção de gravações para as duas últimas semanas de setembro de 2016. Ao entrar em contato com Araújo para perguntá-la se seria possível acompanhar por algumas horas a sua

direção de dublagem, ela nos informou que agora dirigia na Unidub, outro estúdio de alta qualidade em São Paulo, mas viajaria neste período do mês. Em contrapartida, Araújo nos informou sobre a realização do Congresso Nacional de Dublagem e da cerimônia de fundação da nova associação, a Dublar, que aconteceria na mesma ocasião da conferência. A dubladora perguntou se teríamos interesse em filmar o evento, aceitamos imediatamente e entramos em contato com Diego Lima, principal organizador do Conadub.

Lima também nos recebeu com muita educação, ligou para falar detalhes do evento, comentar sobre a dinâmica das apresentações e informar como proceder durante o congresso. O dublador concedeu credenciais de imprensa para nossa equipe. Diante de uma data de filmagens definida, 24 de setembro de 2016, entramos em contato com Flavio Dias na intenção de definir algum dia próximo àquele marcado para o Conadub. Após uma conversa, Yammaris Oliveira conseguiu agendar com Dias a gravação para dia 26 de setembro, a segunda-feira após a realização do congresso. E, basicamente na mesma data, Flora Paulita nos respondeu e, muito atenciosamente, nos forneceu uma opção de datas. Escolhemos dia 23 de setembro, sexta-feira, para tentar concentrar as gravações em menos dias e, assim, evitar que os colegas da equipe sacrificassem dias de aula no Bacharelado em Cinema e Audiovisual.

Por uma questão de respeito ao que havia sido acordado em agosto, Ivan Santaella foi mantido para realizar a fotografia desta segunda etapa de filmagens. Dia 23 de setembro às 10 horas chegamos à Vox Mundi, no bairro Vila Ipojuca, em São Paulo, para acompanhar os trabalhos de Flora Paulita como diretora de dublagem, novamente com apoio do colega Douglas Dias, que nos deslocou por toda a cidade. Paulita já deu voz a atrizes como Abigail Breslin e Ariana Grande em diversas produções, entre elas “Pequena Miss Sunshine” e “Brilhante Victória”, respectivamente. A Vox Mundi é um estúdio com diversas salas de gravação, todos com boa qualidade técnica, e possui, entre seus principais clientes, Discovery, Universal e Netflix. Ao nos identificarmos na recepção, fomos direcionados a uma sala de espera onde, no intervalo, Paulita nos chamou e nos levou ao local onde dirigia a dublagem do *reality show* “A vida de Jazz”, produção que a profissional dubla a protagonista Jazz Jennings, uma garota transexual.

Ao entrarmos no estúdio, Ivan Santaella se esforçou para posicionar as câmeras em um espaço tão pequeno, mas, depois de um tempo, realizou filmagens até mesmo dentro da cabine onde o dublador normalmente permanece sozinho. Douglas Dias acabou por tornar-se assistente de fotografia durante esta segunda etapa de gravações, sempre auxiliando Santaella no posicionamento das câmeras. No intervalo da dublagem, conversamos com Flora Paulita

por 25 minutos e, na pausa seguinte, com a técnica de som que acompanhou as gravações, Flávia Antunes, por nove minutos. Por volta de 13 horas, deixamos a Vox Mundi.

No dia seguinte, 24 de setembro de 2016, sábado, às 9 horas, comparecemos ao Edifício Itália para pegar as credenciais e entrar no Teatro Itália antes dos dubladores, que oficialmente compareceriam a partir das 10 horas. Fomos muito bem recepcionados por Diego Lima, que nos deu toda liberdade para realizar as filmagens. Auxílios bem-vindos e igualmente indispensáveis foram prestados pela equipe do teatro. Adriana França, responsável pela organização do local, disponibilizou objetos para dispor nossos equipamentos e, também, permitiu nossa circulação pelo ambiente. Sidney Rodrigues, técnico de som do teatro, nos ofereceu para dispormos nosso gravador junto à sua mesa de áudio, para que a captação de som fosse feita diretamente de onde era recebido o vocal dos microfones utilizados pelos dubladores congressistas. A ajuda de Rodrigues certamente foi imensurável para a qualidade e, até mesmo, compreensão do que foi falado durante o Conadub. O técnico de iluminação, Giba Feliputti, foi prestativo do mesmo modo e permitiu que entrássemos em sua cabine quando fosse necessário.

Entre baterias carregando e cartões sendo descarregados, foi possível filmar todo o Conadub e a assembleia de fundação da Dublar ocorrida após o congresso, graças ao empenho de toda a equipe. Ao final do evento, ainda conseguimos colher breves depoimentos com os dubladores Priscila Amorim, Marli Bortoletto, Gilberto Rocha Júnior, Angélica Santos e Diego Lima acerca do que foi debatido durante as cinco horas de conferência. Na segunda-feira, dia 26 de setembro, às 14 horas, nos locomovemos até o bairro paulista Lapa para encontrar Flavio Dias na Dubbing & Mix, estúdio onde passa o dia dirigindo dublagens.

Assim como foi de praxe, Dias nos recebeu muito bem e nos deixou à vontade para entrevistá-lo. Enquanto o veterano narrava histórias pessoais de sua vida antes de as câmeras serem ligadas, Ivan Santaella e Douglas Dias adicionaram uma lâmpada ao estúdio para que a iluminação preenchesse melhor o rosto do entrevistado. A conversa com Flavio Dias tratou não apenas da SONAT, a associação presidida por ele, mas também do Conadub e das possibilidades acerca da recém-fundada Dublar. Durante uma hora e 45 minutos, o veterano fez declarações extremamente enriquecedoras acerca da dublagem brasileira e expôs diversas reflexões pertinentes ao mercado atual.

Ao fim desta segunda etapa, o volume de material bruto foi dobrado e o conteúdo ainda mais enriquecido, especialmente por contar com o registro do nascimento de mais uma etapa para a categoria de dubladores, com a constituição da Dublar, evento que, de acordo com Diego Lima, não houve interesse da imprensa em cobrir, apesar do convite realizado.

Após as filmagens, mais material foi transcrito para construir a parcela teórica do trabalho, que demandou muita pesquisa afora todo o conteúdo já reunido.

Sendo assim, pouco tempo esteve disponível, até o fim de 2016, para a montagem do documentário, que encontra-se ainda em processo embrionário. As perspectivas são para concluí-lo até maio de 2017, a fim de possuir, na ocasião, um filme em longa-metragem finalizado, com acabamento já completo e vislumbrando as possibilidades de fazê-lo circular por festivais pelo país.

Abaixo, seguem os créditos técnicos do documentário "O vozerio", título que faz alusão a um circular interno dos dubladores durante a última grande greve realizada pela categoria em 1997.

Produção / direção / montagem: Igor Bastos

Produção / som direto: Yammaris Oliveira

Direção de fotografia (Alessandra Araújo, Marco Antonio Costa, Nelson Machado, Silvio Navas): Mariana Tolentino

Direção de fotografia (Conadub, Flavio Dias, Flora Paulita): Ivan Santaella

Assistência de fotografia (Conadub, Flavio Dias, Flora Paulita): Douglas Dias

Direção de fotografia (Sumára Louise): Daniel Morais

4 UM BREVE RELATO SOBRE A DUBLAGEM BRASILEIRA

A primeira dublagem realizada em solo brasileiro com artistas nacionais foi para o longa-metragem de animação "Branca de Neve e os sete anões", de Walt Disney, em 1938. O processo foi comandado pelo cineasta mineiro Moacyr Fenelon (FREIRE, 2011, p. 9), um dos principais nomes do cinema brasileiro da época, tendo cofundado a Atlântida e a Flama e associado-se à Cinédia, produtoras importantes para nossa história cinematográfica (HAMBURGUER et al., 2008, p. 380). Além de diretor e produtor, Fenelon também possuía larga experiência na criação sonora, sendo formado técnico de som nos Estados Unidos e com importante participação nos princípios do cinema sonoro brasileiro, na década de 1930 (FERREIRA, 2003).

A criação do Departamento de Dublagem na Sonofilms, estúdio de cinema fundado em 1937 pelo cineasta estadunidense Wallace Downey e pelo empresário brasileiro Alberto Byington Jr., foi um divisor de águas no Brasil referente ao *dubbing*, como era chamada a dublagem naquele momento. Anteriormente, foram feitos testes em outros filmes com dublagens realizadas nos Estados Unidos com dubladores amadores brasileiros e portugueses, e buscou-se também experimentar nos cinemas do nosso país trabalhos desta natureza produzidos em Portugal, com atores lusitanos. No entanto, ambas as tentativas foram falhas, não apenas pela baixa qualidade da dublagem em si, mas pela precariedade da aparelhagem de som das salas de exibição (FREIRE, 2011, p. 9).

O caminho após a dublagem de "Branca de Neve e os sete anões" não foi constante ou fecundo, resultando em dublagens esporádicas de outras animações da Disney, como "Pinóquio" em 1940 e "Dumbo" em 1942, e também de um *live-action*, "A casa da Rua 92", em 1946. No entanto, além do alto custo de produção e das críticas por desvalorização da obra original, a dublagem encontrava seu grande entrave na péssima qualidade sonora da maioria do circuito exibidor brasileiro, algo que prejudicava o próprio cinema nacional (Ibid., 2011, p. 13). Apenas no final da década de 1950 que a dublagem começou a funcionar como uma atividade frequente, possuindo estúdios específicos para sua produção em São Paulo e no Rio de Janeiro que atendiam clientes que encomendavam estes trabalhos[6], visto que a televisão já havia chegado ao Brasil, embora sua maior popularidade tenha ocorrido apenas nos anos 60 (FERNANDES, 2013).

A partir dos anos 90, as mudanças foram mais significativas devido ao início da

6 CASA DA DUBLAGEM. O início da dublagem no Brasil. 2011. Disponível em <http://casadadublagem.com/materias_iniciodadublagem.html>. Acesso em: 15 de nov. 2016.

popularização da TV paga[7] e ao mercado de *home video*, especialmente na grande difusão das locadoras de filmes (MOSER, 2016). No entanto, anteriormente, os clientes eram limitados aos canais abertos, principais veiculadores de produtos dublados, da mesma forma que os estúdios de dublagem eram bem menos numerosos. No Rio de Janeiro, durante as décadas de 1970 e 1980, a Herbert Richers dominava mais de 70% do mercado de dublagem e também era prestadora de serviços para a Rede Globo, dublando e alugando estúdios para a emissora. Diferentemente do que acontece hoje em todo o Brasil e, na época, já acontecia em São Paulo, a Herbert Richers empregava os dubladores e diretores de dublagem com carteira assinada, devidamente contratados, inclusive agregando vozes importantes de São Paulo ao seu elenco devido à vasta demanda de atividades. Paralelamente, outros estúdios como Cinecastro, Dublassom Guanabara, Telecine e VTI[8] colocavam-se na concorrência e, embora fossem menores, possuíram relativa longevidade para um ambiente de disparidade no volume de trabalhos. Nenhum destes estúdios cariocas continua em atividade atualmente.

Em São Paulo, alguns dos estúdios mais tradicionais do período até os anos 90 foram Odil Fono Brasil, BKS – que substituiu a renomada AIC na segunda metade dos anos 70 –, Álamo, Marsh Mallow e Mastersound[9]. Diferentemente do Rio de Janeiro, em São Paulo a discrepância de volume de trabalhos entre os estúdios não era tão significativa. Destes estúdios, apenas a BKS e a Marsh Mallow continuam funcionando até hoje, embora em ritmo consideravelmente inferior ao daquela época. A partir da década de 1990, diversos novos estúdios surgiram no Rio de Janeiro e em São Paulo, devido à mudança nas mídias e no volume da demanda, alterando permanentemente o mercado nestes dois polos.

Após esta breve introdução da origem da dublagem e de sua consolidação, destacaremos outros pontos centrais para a compreensão deste estudo. Para que seja possível adentrar no núcleo da pesquisa, é necessário abordar questões fundamentais para a compreensão da dublagem brasileira a fim de construir uma base que torne fértil o decorrer deste trabalho. Os tópicos na sequência tratarão de temas referentes à carreira de um dublador no contexto contemporâneo.

4.1 A PRESENÇA DA DUBLAGEM NO MERCADO AUDIOVISUAL

Embora o Brasil enfrente uma recessão econômica iniciada em 2015 (CORTEZ,

7 ABTA. Histórico: a TV por assinatura no mundo. Disponível em <http://www.abta.org.br/historico.asp>. Acesso em: 15 de nov. 2016.

8 CASA DA DUBLAGEM. O início da dublagem no Brasil. 2011. Disponível em <http://casadadublagem.com/materias_iniciodadublagem.html>. Acesso em: 15 de nov. 2016.

9 Ibid.

2016), fomentada pela crise política (BENITES, 2015) e agravada após o *impeachment* (TREVIZAN, 2017), foram os anos de constante e sólido desenvolvimento interno uns dos principais responsáveis pela notável ampliação do mercado brasileiro de dublagem. Entre 2004 e 2010, houve a ascensão da classe C, com 32 milhões de pessoas chegando à classe média, que compreende A, B e C, e outras 19 milhões que saíram da pobreza (ROCKMANN, 2014). Em 2013, a classe C, que engloba famílias com renda entre quatro e dez salários-mínimos[10], era composta por 108 milhões de pessoas que gastaram 1,17 trilhão de reais e movimentaram 58% do crédito (ROCKMANN, op. cit.). Observando que o país possua 206 milhões de habitantes, este apanhado números deixa clara a expressão desta nova classe média responsável por aquecer grande parte da economia brasileira.

Esta mudança drástica no cenário socioeconômico do Brasil traz juntamente uma transformação nos meios de consumo e alavanca os mercados privilegiados por este grupo. O entretenimento foi uma das áreas que ganhou vez na vida destas pessoas, com famílias priorizando a aquisição de televisores, aparelhos de DVD, computadores e celulares (NICACIO, 2010). Estes dispositivos são as principais ferramentas de acesso ao conteúdo audiovisual na atualidade, especialmente devido à expansão da internet que, já há alguns anos, deixou de ser utilizada por um nicho, sendo impulsionada justamente pela classe C emergente[11].

Juntamente ao consumo de eletrônicos, outro mercado que experimentou um salto quantitativo foi a TV paga, que passou de 4,2 milhões de assinantes em 2004 para 18 milhões em 2014, englobando 57,7 milhões de pessoas (CASTRO, 2014). Dentre os assinantes da TV paga, as classes C e D representam 66% do total[12]. Por fim, o próprio cinema passou a incluir público proveniente deste grupo socioeconômico, sendo fundamental para que os títulos em cartaz possuam êxito (TOMAZZONI, 2010). Tal análise não entra no mérito das mídias se renovando para não sofrerem perdas para aquelas que surgem, como os serviços de vídeo sob demanda. Um exemplo deste novo meio, a Netflix, que chegou ao Brasil no fim de 2011 (BRENTANO, 2011), possuía, em 2015, 2,2 milhões de assinantes (AGRELA, 2015).

Em uma rápida relação entre a ascensão da classe C e o crescimento dos meios de difusão audiovisual, encontramos a dublagem sendo diretamente influenciada nesta mudança

10 NOVA ESCOLA. A ascensão da classe C no Brasil. Disponível em <http://rede.novaescolaclube.org.br/planos-de-aula/ascensao-da-classe-c-no-brasil>. Acesso em: 17 de nov. 2016.

11 ABCID. Nova classe C impulsiona internet no Brasil. Disponível em <http://www.abcid.org.br/nova-classe-c-impulsiona-internet-no-brasil>. Acesso em: 17 de nov. 2016.

12 EXAME. 95% de novos clientes de TV por assinatura são classe C ou D. São Paulo, 2013. Disponível em <http://exame.abril.com.br/tecnologia/95-de-novos-clientes-de-tv-por-assinatura-sao-classe-c-ou-d/>. Acesso em: 18 de nov. 2016.

no hábito de consumo de milhões de brasileiros. A TV paga, que é majoritariamente consumida pelas classes com menor renda, possui 58% do seu total de assinantes preferindo assistir a programas dublados. Quando este dado é levado apenas para a classe C, o número sobe para 64%, e na classe B, composta em sua maior parte por pessoas que ascenderam da classe C, 56% opta por áudio em português (CASTRO, 2016). Portanto, o público responsável pelo alavancamento do número de clientes da TV paga é justamente aquele que possui preferência por conteúdo dublado. Este fenômeno transformou a tendência dos canais pagos que, até então, priorizavam áudio original e legendas, mas, agora, passaram a dublar toda a programação ou oferecer ambas as opções (MESQUITA, 2014).

Nas salas de cinema, o cenário não é diferente. Um levantamento feito em 2014, mostra que 59% do público que frequentou os cinemas naquele ano assistiram a filmes dublados. Deste total, sobram 28% de público para películas legendadas e 13% para os filmes brasileiros (GENESTRETI, 2015). Além destes números, as cópias dubladas são responsáveis por 57% das bilheterias, portanto, levando em consideração que, no ano de 2014, o público total dos cinemas brasileiros foi de 155,6 milhões de espectadores, acumulando uma receita de 1,96 bilhão de reais, aproximadamente 1,2 bilhão foi arrecadado em longas vertidos em português[13]. Em 2015, a renda total das bilheterias aumentou em 20% comparado ao ano anterior[14].

Diante de tantos números, fica evidente a enorme difusão da dublagem no meio audiovisual brasileiro. A tradição de produtos estrangeiros totalmente dublados, criada na televisão aberta, foi levada a outros meios por esse público, até outrora, limitado aos canais gratuitos. Com a expansão destes mercados e com seu principal fomentador indicando suas preferências, a dublagem também sofreu um impulso quantitativo. As cidades do Rio de Janeiro e São Paulo são os dois grandes polos de dublagem e somam, hoje, mais de 40 estúdios e 600 dubladores (BRAGA, 2015). Além do número de trabalhos para cinema ter aumentado vertiginosamente (Ibid.), a TV paga trouxe uma infinidade de tipos de produtos a serem dublados, indo muito além de filmes ou animações para explorar também *reality shows* e documentários.

O inchaço do mercado de dublagem, no entanto, embora tenha trazido muitos novos profissionais e aberto novos estúdios, também acarretou e aprofundou problemas que serão

13 MEIO E MENSAGEM. Cinema: mais público e mais renda em 2014. São Paulo, 2015. Disponível em <http://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2015/01/23/cinema-mais-publico-e-mais-renda-em-2014.html>. Acesso em: 19 de nov. 2016.

14 G1. Público de cinema no Brasil em 2015 cresce 11,1% em relação a 2014. São Paulo, 2016. Disponível em <http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2016/01/publico-de-cinema-no-brasil-em-2015-cresce-111-em-relacao-2014.html>. Acesso em: 19 de nov. 2016.

discutidos adiante neste trabalho. Os desafios apresentados aos dubladores são diversos, portanto parte da categoria tem se mobilizado para superá-los e reorganizar o mercado. Tal empenho faz-se ainda mais necessário, pois o crescimento de demanda não deve sofrer queda significativa, visto que a classe C tem deixado a internet e a TV paga de fora dos cortes em seu orçamento[15].

4.2 COMO FUNCIONA O PROCESSO DE DUBLAGEM E SUA REMUNERAÇÃO

O principal agente da dublagem é o dublador, também chamado de ator em dublagem. No Brasil, para ser dublador, é preciso efetuar registro de ator profissional junto à Delegacia Regional de Trabalho para tornar-se habilitado a atuar de forma não amadora. Este registro é informalmente chamado de "DRT", a sigla do órgão expedidor. O registro profissional pode ser retirado após formação em artes cênicas reconhecida pelo Ministério da Educação ou através de comprovação de trabalhos realizado na área[16]. Outra figura essencial neste mercado é o diretor de dublagem. Para alcançar esta função, é necessário possuir ao menos cinco anos de experiência como dublador e ser convidado por um estúdio de dublagem para trabalhar em suas produções. Outros agentes fundamentais em uma dublagem são o tradutor, responsável pelo texto, e o técnico de som, que fica ao lado do diretor durante todo o processo.

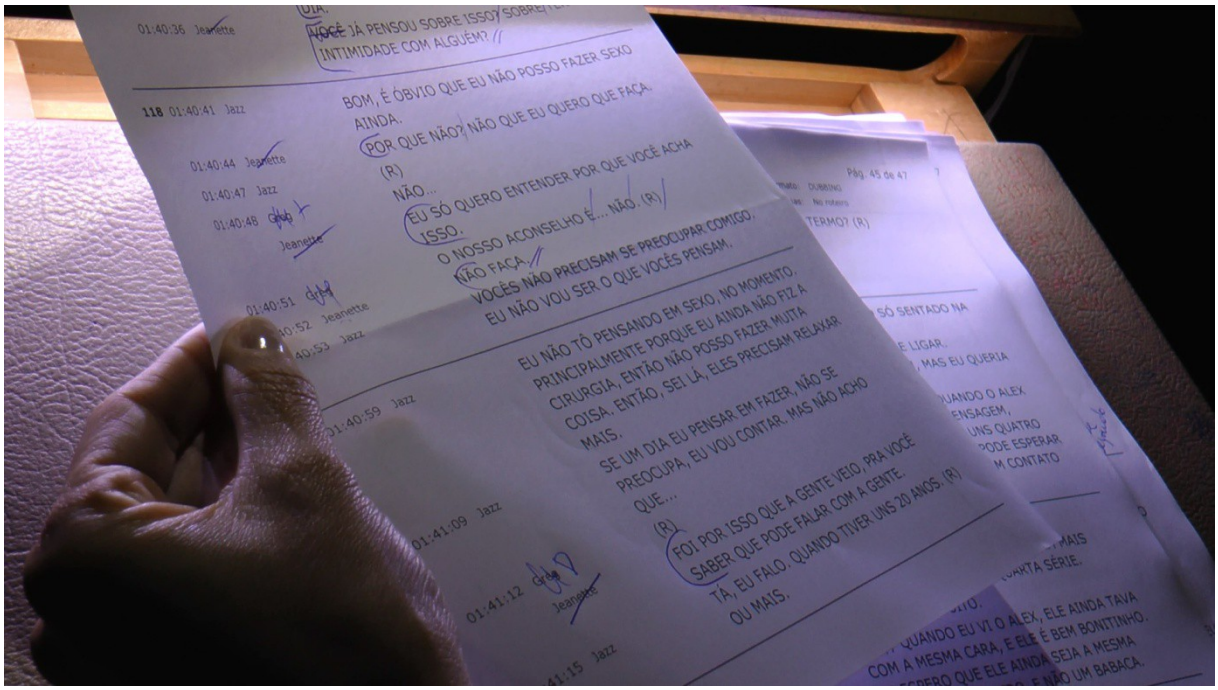
O primeiro passo da dublagem acontece no contato entre o distribuidor de uma obra audiovisual e o estúdio de dublagem. O distribuidor, chamado de "cliente" neste mercado, é quem paga a dublagem e tem total controle sobre as decisões técnicas e criativas do produto, podendo fazer exigências específicas ou deixar que as resoluções sejam efetuadas pela equipe de dublagem. O estúdio de dublagem, ou "casa de dublagem", por lidar diretamente com o distribuidor, fixa um preço e acolhe as determinações daquele cliente, entre elas o tempo disponível para a realização do trabalho. Para a dublagem de um longa-metragem, o tempo ideal é de um mês, mas é corriqueiro as distribuidoras fixarem 15 dias ou um prazo ainda menor para o processo. Em seguida, o estúdio faz uma cópia do produto a ser dublado e envia a um tradutor (BEZERRA, 2016), que receberá uma transcrição das falas no idioma original – chamado de "*script*" pelos profissionais da área – e utilizará o vídeo como guia para realizar a tradução para o português (NORIEGA, 2015). Cada fala será especificada a qual personagem pertence e a minutagem de entrada de cada uma delas será disposta em uma coluna à

15 ABRANET. Classe C faz ajustes e põe internet e TV paga no fim da lista de cortes. Disponível em <http://www.abranet.org.br/Noticias/Classe-C-faz-ajustes-e-poe-Internet-e-TV-paga-no-fim-da-lista-de-cortes-750.html?from_info_index=261#.WHksen1tFlt>. Acesso em: 19 de nov. 2016.

16 GUIA DO ATOR. Como tirar o DRT? Disponível em <http://www.guiadoator.com.br/como-tirar-o-drt-guide-answer-detail-20656.html>. Acesso em: 20 de nov. 2016.

esquerda. Reações como grito, risada, suspiro ou quaisquer outras que não sejam frases devem ser indicadas no texto (MACHADO, D., 2013), normalmente com a sigla “(R)”. Pausas dentro de uma mesma fala também são indicadas, utilizando duas barras escritas em sequência, “//”. O processo descrito acima é o modelo, porém ocorrem situações onde o tradutor recebe um produto sem *script* ou um *script* incompleto, com ausência de falas (Ibid.).

Figura 1 – *Script* de dublagem traduzido.



Fonte: Filmagem realizada no estúdio Vox Mundi.

Com o texto traduzido, o diretor de dublagem é escolhido pela casa, assiste à obra previamente e escala os dubladores para cada personagem, do protagonista às pequenas participações – em média, são 50 personagens para um longa-metragem (BEZERRA, op. cit.). A figura do diretor de dublagem é fundamental para que o resultado seja positivo, pois é ele quem escolherá quais vozes se encaixam com determinado ator – normalmente tomando o original como base –, ou pesquisará se um ator já foi dublado outras vezes e por quem foi dublado, a fim de manter uma consistência, caso considere adequado. Durante o processo de dublagem, será o diretor que guiará o dublador através da história de seu personagem, instruirá acerca da interpretação exigida para a fala em conformidade com o original, fará alterações no texto para que a métrica das frases se encaixe no tempo de fala e também para que os diálogos soem mais naturais a quem assisti-los.

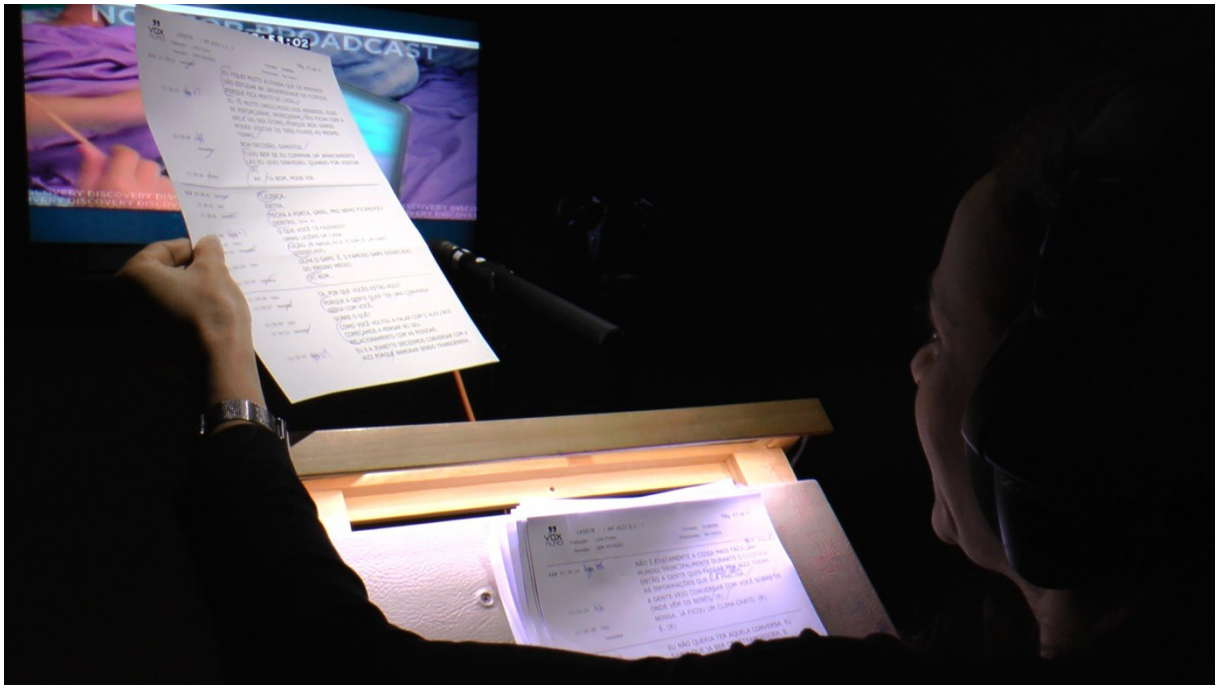
Após a definição do elenco, os dubladores são comunicados pelo estúdio de dublagem

e possuem seus horários marcados, normalmente desconhecendo o que dublarão. Ao chegar no estúdio, o dublador vai para uma cabine com isolamento acústico, permanece de frente para uma televisão onde o produto audiovisual é exibido, manuseia o texto traduzido impresso e disposto em uma bancada, acomoda-se diante de um microfone e equipa-se com um fone de ouvido, onde escuta o áudio original das cenas que dublará e o retorno do diretor, que fala com ele através de um microfone, na sala técnica ao lado. O dublador assiste apenas às cenas que seu personagem participa, normalmente assistindo duas vezes o original para apreender a interpretação do ator e ensaiar a fala antes de gravá-la efetivamente (CAMPOS, 2010).

Figura 2 – Amazyles de Almeida na cabine onde os dubladores gravam.

Fonte: Filmagem realizada no estúdio Vox Mundi.

Figura 3 – Outro ângulo da cabine.



Fonte: Filmagem realizada no estúdio Vox Mundi.

Figura 4 – Flora Paulita (esquerda) dirigindo Almeida e Flávia Antunes, a técnica de som, operando o *software* Pro Tools. A cabine do dublador fica à esquerda de Paulita.

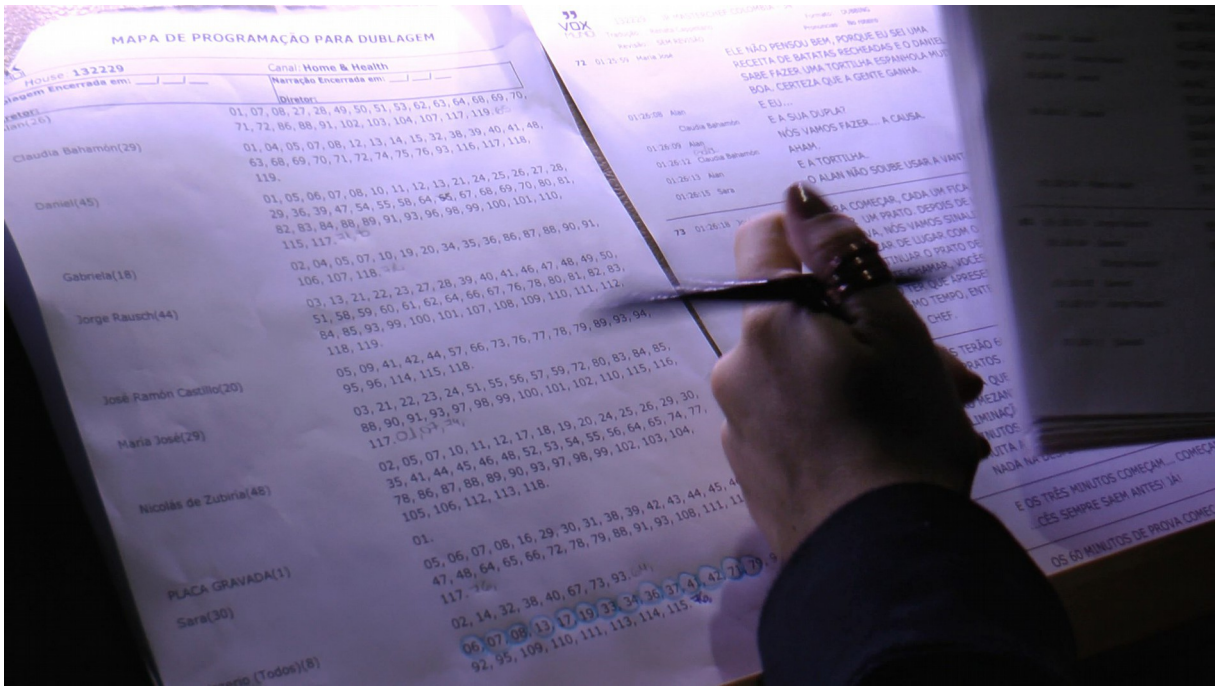
Fonte: Filmagem realizada no estúdio Vox Mundi.

Figura 5 – Tradicionalmente, a mesa do diretor de dublagem é disposta de frente para a cabine onde fica o dublador, conforme nesta figura. Neste momento, Nelson Machado estava dublando uma produção que ele mesmo dirige.

Fonte: Filmagem no estúdio Luminus.

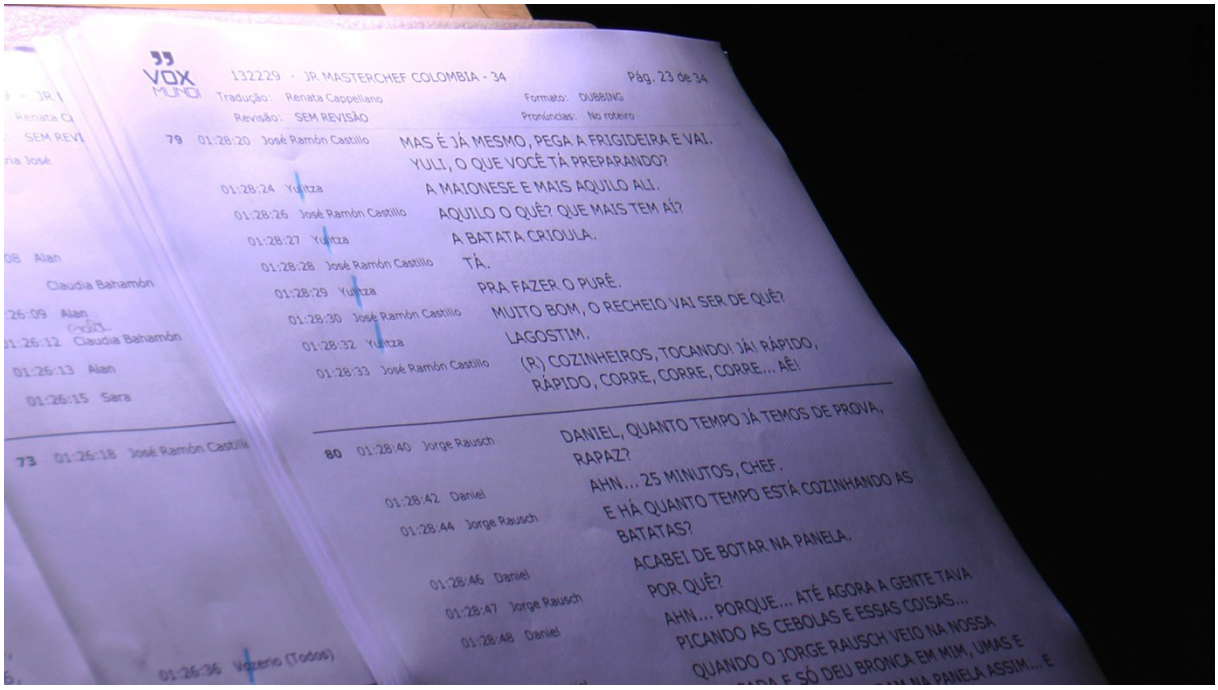
A medição de tempo e de remuneração do dublador se dá através do anel – como é chamado em São Paulo – ou *loop* – como é chamado no Rio de Janeiro. A obra audiovisual, quando chega a um estúdio de dublagem, é totalmente dividida de forma sequencial em trechos de até 20 segundos, estes trechos são chamados de "anel" ou "*loop*". Esses anéis são indicados no *script* traduzido – com numerações à esquerda, antes da minutagem – e entregues em um mapa – chamado de "espelho", no Rio de Janeiro – ao diretor de dublagem, onde constam os nomes de cada personagem, a quantidade de anéis que cada um possui e a listagem de quais são eles. O anel, por ser um trecho contínuo de 20 segundos, pode possuir fala de mais de um personagem, no entanto, como cada dublador trabalha separadamente, ele grava apenas aquelas referentes ao seu personagem. Em horário ou dia diferentes, caso seja necessário, outro dublador passará pelo mesmo anel gravando as falas de seu personagem.

Figura 6 – Mapa (folha à esquerda) com o nome dos personagens à esquerda, número total de anéis entre parênteses e relação individual dos anéis à direita.



Fonte: Filmagem realizada no estúdio Vox Mundi.

Figura 7 – *Script* traduzido. Na margem esquerda, em negrito, é possível ver o número dos anéis (79 e 80) e traços no texto que delimitam começo e fim de cada um deles.



Fonte: Filmagem realizada no estúdio Vox Mundi.

A hora trabalho de dublagem é composta por 20 anéis, porém existem determinações que garantem ao dublador um ganho mínimo. A primeira hora de trabalho é indivisível, ou seja, se o dublador for ao estúdio e gravar seis anéis, ele receberá uma hora inteira, como se tivesse feito os 20 anéis que compõem aquele período de tempo. No entanto, a partir do vigésimo primeiro anel, as horas tornam-se divisíveis pela metade. Se o dublador fizer entre 21 e 30 anéis, ele receberá uma hora e meia, se ele gravar entre 31 e 40 anéis, receberá duas horas, e assim sucessivamente.

Em programas seriados, há uma especificidade para o ganho mínimo. Em novelas ou minisséries, se um dublador for escalado para um papel com poucas falas, ele poderá dublar até cinco capítulos para ganhar sua primeira hora, caso não acumule 20 anéis antes. Ou seja, se um dublador possui dois anéis em cada capítulo da novela, ele fechará a hora ao fazer cinco capítulos, mesmo que sejam apenas dez anéis no total. Caso o personagem apareça em menos capítulos, receberá uma hora da mesma maneira. No entanto, se o personagem for maior e tiver mais falas, ele provavelmente completará 20 anéis em menos tempo e esta regra dos cinco capítulos não se aplica para isso. Em séries e programas de até 60 minutos de duração, são exigidos três capítulos para que personagens menores recebam uma hora.

> O cara [dublador], vamos supor, é um mordomo. Todos os episódios, ele entra e diz “pois não, senhor”, vamos supor. Então, “pois não, senhor”, “pois não, senhor”, “pois não, senhor”, três, “pois não, senhor”, seis, “pois não, senhor”, nove. Senão, ele viria fazer uma hora e faria as nove participações, né? E não pode, a pessoa tem que ganhar. Então, a gente bolou desse jeito pra que a pessoa também pudesse ganhar um pouquinho mais, então, ela vem, faz três, ganha uma hora, faz outros três, ganha outra hora, faz outros três, ganha outra hora. (ARAÚJO, 2016)

Há, também, uma diferença hierárquica entre os papéis de uma produção. O elenco de apoio, de menor importância e com menos falas, receberá menos que o coadjuvante que, por sua vez, receberá menos que o protagonista. Os protagonistas são os dois personagens com o maior número de anéis, os coadjuvantes são os personagens em terceiro e quarto lugar na quantidade de anéis e o elenco de apoio engloba os demais. Em séries, por exemplo, se um personagem participar em mais de três episódios, ele torna-se “fixo”, devendo ser limitado àquele papel. Outro ponto a ser destacado são as dobras. “Dobra” é quando um mesmo dublador faz mais de um personagem na mesma produção, seja um filme ou em três capítulos consecutivos de obra seriada. A dobra é limitada a três personagens diferentes por produto, não sendo permitido ultrapassar 20 anéis no total e apenas pode fazê-la o dublador que não possuir personagem com mais de 20 anéis naquela produção.

A partir destas definições, fica mais compreensível a aplicação dos cachês. Todo mês

de outubro, há a negociação salarial da categoria de dubladores com os empresários, donos de estúdios. No acordo de 2016, os valores fixados foram de 122,14 reais para elenco de apoio, 131,30 reais para coadjuvante e 134,36 reais para protagonista, por hora, ou seja, para cada 20 anéis. Os dubladores, por serem contratados sob nota contratual, ou seja, como prestadores de serviços, autônomos, recebem apenas pela produção, sem benefícios.

A remuneração do diretor de dublagem, de acordo com a Convenção Coletiva de Trabalho da categoria[17][18], é o mesmo valor pago ao dublador parte do elenco de apoio, ou seja, 122,14 reais para cada 20 anéis dirigidos. Além do pagamento por hora, o valor também pode ser definido por minuto de filme, baseando-se na duração da obra a ser dirigida e pagando cerca de 35 reais para cada fração de 60 segundos. Em um filme de 90 minutos, por exemplo, o diretor receberia 35 reais multiplicados por 90 para realizar a direção de toda aquela obra. Quando se dirige, normalmente um estúdio pode manter uma pessoa neste cargo por algum período de tempo, podendo variar de meses a anos.

Estes valores listados acima, no entanto, não se aplicam para produções com dublagem encomendada para o cinema. Se a dublagem de um longa-metragem custa, normalmente, em torno de 15 mil reais ao distribuidor, os filmes que chegam às salas de cinema com cópias dubladas possuem um orçamento maior e pagam o triplo do cachê para os dubladores e diretores de dublagem. Com o serviço de mixagem incluído, o valor de uma versão brasileira para cinema pode passar de 60 mil reais. No entanto, embora tenha se tornado cada vez mais comum longas-metragens vertidos em português nos cinemas, geralmente não são feitas mais de dez dublagens deste tipo por mês[19][20], sendo a maior parte do trabalho de remuneração comum e produzida para as demais mídias. Estas e outras normas mais específicas constam na Convenção Coletiva de Trabalho da dublagem, conjunto de normas definidas pela categoria nos anos 70 e emitida pelo Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculos e Diversões (SATED), entidade que ampara os dubladores e lida com todas as ramificações da classe de atores.

17 SATED/SP. Pauta reivindicatória de dublagem 2014/2015. Disponível em <http://www.satedsp.org.br/acordos-e-dissidios-coletivos/317-pauta-reivindicatoria-de-dublagem-20142015.html>. Acesso em: 23 de nov. 2016.

18 SATED/RJ. Convenção Coletiva de Trabalho 2013/2014. Disponível em <http://www.satedrj.org.br/images/downloads/convencao_coletiva_trabalho_2013-2014_dublagem.pdf>. Acesso em: 23 de nov. 2016.

19 CINEMA 2015. Dublanet, 2016. Disponível em <http://dublanet.com.br/forum1/showthread.php?23078-Cinema-2015>. Acesso em: 23 de nov. 2016.

20 CINEMA 2016. Dublanet, 2016. Disponível em <http://dublanet.com.br/forum1/showthread.php?27534-Cinema-2016>. Acesso em: 23 de nov. 2016.

4.2.1 A DUBLAGEM ANTES DO ADVENTO DIGITAL

Afora a multiplicação do número de mídias, uma das principais diferenças apontadas no mercado de dublagem por aqueles que estão no meio há mais de 15 anos é a transformação tecnológica. Entre 1998 e 2002, houve uma decisiva transição no modo de realizar a dublagem brasileira; até então, os dubladores gravavam suas falas em conjunto e, a partir desta época, passaram a gravar separadamente, um por vez. O processo de gravação da dublagem até a virada do século colocava na bancada, diante de um microfone, todos os dubladores que participavam do anel que estava sendo dublado, pois o procedimento de gravação não permitia inclusão de novos elementos posteriormente.

> Numa cena de "Plantão médico", por exemplo, às vezes, havia sete, oito, nove pessoas em volta do microfone, então, são nove pessoas que podem errar na cena, entendeu? Às vezes, eu tinha só uma falinha "por aqui, por aqui", ou então "pega uma veia dele", aí, já tinha dado a minha [fala] e continuava as outras pessoas falando, um errou, volta, faz tudo de novo porque, às vezes, não tem pausa, é um falando por cima do outro. Isso dava um certo trabalho, a gente tinha que ter bom senso, as pessoas que tinham a voz mais fraca ficavam mais próximas do microfone, o microfone tinha que ser de excelente qualidade pra captar naquele ângulo onde as pessoas estavam em volta da bancada. Hoje em dia, com essa coisa de você dublar separado, esse problema não existe mais, em compensação, você perde um pouco daquela emoção da cena. (COSTA, 2016)

A diferença no trabalho, do ponto de vista dos dubladores, refere-se especialmente a não possuir a troca com o colega ao lado para responder melhor às deixas para cada fala e captar com maior naturalidade o sentimento da cena. Outro aspecto reside no aprendizado encontrado por um dublador menos experiente contracenando com um profissional versado, promovendo na prática uma maneira de capacitar a atuação em dublagem. No entanto, qualquer erro comprometia todo o anel em processo de gravação, sendo necessário dublar novamente, algo que poderia gerar constrangimentos. Hoje, os dubladores, embora não tenham a interação com o colega que faz o personagem da mesma cena, possuem menos consequências em caso de erro e, também, conseguem adequar com maior facilidade à agenda seus horários de gravação.

> Por exemplo, se eu tinha 100 cenas [anéis] num filme, eu, às vezes, ficava lá muito mais de cinco horas porque tinha cenas dos outros, entendeu? Hoje em dia, 100 cenas, sozinho, eu posso fazer em três horas, dependendo da dificuldade das cenas. Eu, hoje, dublei um filme que eu tinha 120 cenas, seriam seis horas, pelo menos, eu fiz em quatro horas e pouco. E com direito a parada pra tomar café, entendeu? Então, quer dizer, é mais cômodo, você pode agendar teu horário, encaixar melhor teu horário. (Ibid.)

Atualmente, com o uso do Pro Tools, *software* para produção de áudio utilizado na dublagem, é possível obter diversas pistas de som, uma para cada ator, com o áudio original e o dublado. Caso ocorra de o dublador começar a falar atrasado, pode-se adequar esta fala para que fique no tempo correto e, assim, aproveitar uma gravação artisticamente boa cujo início ocorreu tardiamente. Antes desta transição, caso o dublador começasse fora do tempo, era necessário refazer até que ficasse perfeitamente sincronizada.

Para o diretor de dublagem, que outrora ficava no mesmo repartimento do dublador e, agora, fica junto do técnico, era necessário ter maior sensibilidade e atenção até os anos 2000, pois eram diversos atores trabalhando ao mesmo tempo e múltiplos quadros de sincronismo labial e interpretação para analisar, além de variadas possibilidades de erro que poderiam atrasar o processo. No entanto, ao finalizar um anel com os dubladores, ele estava completo, pois todas as vozes já haviam sido colocadas. Hoje, ao terminar a cena com um dublador, os próximos que possuírem fala nela ainda precisarão gravá-la, cada um em seu horário, separadamente, fazendo com que o diretor tenha contato com a mesma cena diversas vezes, mas com atores diferentes. Outro aspecto da dublagem atual é que o diretor pode dedicar toda sua atenção a um dublador por vez, tendo a possibilidade de ser mais meticuloso com o texto e a interpretação, embora o processo aceleradodificulte este primor artístico.

Apesar de todos os avanços tecnológicos que, hoje, colocam o som da dublagem em alta qualidade de captação e mixagem, o âmbito artístico sofre diversos problemas que, antigamente, não eram apontados. Estes empecilhos encontrados pelos dubladores serão apontados na sequência da pesquisa.

5 O MERCADO E AS CONDIÇÕES DE TRABALHO

Toda fundamentação descrita até o presente momento da pesquisa visa fornecer ao leitor uma base que torne viável a compreensão dos meandros da profissão dos dubladores e diretores de dublagem brasileiros. A partir dos depoimentos dos dubladores que entrevistamos separadamente ou daqueles que ouvimos no Conadub, será feito um apontamento de alguns problemas da categoria, perpassando por questões salariais que fogem às normas indicadas anteriormente, greves, paralisações e demais movimentações dos dubladores para organizarem-se a fim de reivindicar seus direitos. O mesmo salto nos meios de consumo de audiovisual no Brasil que alavancou a dublagem no começo deste século, também teve participação na emergência de distúrbios neste mercado, que lidou com deficiências que tornaram-se estruturais devido ao crescimento súbito sem unidade de planejamento.

A mudança tecnológica facilitou consideravelmente a montagem de um estúdio de dublagem, barateando o custo para que novas casas fossem abertas. A partir disso, houve uma multiplicação no número de estúdios, tanto no Rio de Janeiro, quanto em São Paulo, sendo muitos deles de baixa qualidade técnica e, especialmente, artística. Com o aumento de estúdios, cresce o número de empresários donos destes empreendimento e as possibilidades de negociação com distribuidores, que, também numerosos, buscam pelo espaço que fará o menor preço para dublar seu produto. Estes valores reduzidos acabam por refletir negativamente na estrutura do estúdio ou no pagamento aos seus funcionários, em especial à função do diretor de dublagem, visto que o empresário busca seu lucro como principal resultado de todo negócio.

Outro ponto amplamente criticado pela categoria é a multiplicação de cursos de dublagem, que oferecem especialização a atores nesta vertente. Com o aumento de demanda e também de reconhecimento da dublagem, a profissão foi mais desvendada e procurada, resultando na criação de um mercado dentro de outro. A partir da propagação destes cursos, muitos novos profissionais foram levados ao mercado de trabalho nos últimos anos, trazendo renovação ao quadro de vozes, mas, também, transformando a dinâmica da categoria que, agora maior, permanece mais diluída, com dificuldade para realizar notórios momentos de união. Dentre questões relacionadas à unidade dos dubladores, o ponto-chave trata-se do conhecimento e cumprimento da Convenção Coletiva de Trabalho, acordo que busca estabelecer regras como as apontadas no item 4.2, a fim de gerar melhor organização e padronização referente ao pagamento.

Questões pertinentes ao cumprimento das normas específicas da categoria e à

negociação salarial são normalmente averiguadas por uma comissão trabalhista. As comissões são grupos formados por dubladores que servem como intermediários entre o dublador e o empresário, dono de estúdio, para tratar de problemas ou negociações que estejam ocorrendo. A composição desta equipe acontece em assembleias e as reivindicações são apontadas também em reuniões com a categoria para, então, serem levadas aos empresários. A comissão não é fixa, não é uma entidade e não possui estatuto próprio, ela normalmente é formada por aqueles dubladores que possuem maior envolvimento e conhecimento acerca das questões trabalhistas da profissão e seu principal objetivo é que o acordo de trabalho seja seguido pelos estúdios e pela categoria.

> Nós somos uma comissão trabalhista, a gente é a favor que todos trabalhem, todos têm que trabalhar. Claro que se tiver alguém fazendo coisa errada, a gente vai conversar, vai chamar o cara, vai dar uma advertência, três advertências já é suspensão, tem uns esqueminhas assim. Porque não é possível, se você tá inserido dentro de um contexto, você tem que seguir as normas, senão não se vive mais em sociedade desse jeito se cada um faz o que quer. (ARAÚJO, 2016)

Além de realizar uma espécie de supervisão de profissionais e empresas, a comissão também envolve-se nas negociações salariais, representando os dubladores em reuniões com os donos dos estúdios de dublagem, e pode encabeçar demais intervenções que sejam solicitadas pela categoria ou pelos empresários, na intenção de criar um ambiente de equilíbrio entre as duas forças. No entanto, devido à fragmentação dos dubladores e à grande expansão no número de profissionais, a tarefa da comissão tem se tornado difícil para encontrar uma unidade no conhecimento e respeito ao acordo, bem como participantes para as assembleias marcadas.

5.1 GREVES E PARALISAÇÕES

Ao longo das décadas, dublagem brasileira conviveu com constantes movimentações em prol das reivindicações das categorias, sejam estas de maior ou menor expressão, mas os dois acontecimentos mais significativos foram as greves de 78 e 97, que reuniram Rio de Janeiro e São Paulo em nome de reajustes salariais. A greve ocorrida em 1978 teve seu início no Rio de Janeiro, onde a categoria normalmente encontrava-se mais organizada devido ao enorme número de profissionais contratados pela Herbert Richers. Sumára Louise nos relatou que os dubladores desta casa possuíam um enorme senso de união, fato que facilitava movimentações do grupo, pois o entendimento da profissão e pensamentos acerca de

melhores condições de trabalho também convergiam.

A organização se dava com alguns dubladores tomando a liderança, como é feito em movimentações de classes trabalhadoras. Louise contou que, em momento específico desta greve, alguns representantes foram para o SATED e outros permaneceram na Herbert Richers para que houvesse uma comunicação e controle da situação tanto no diálogo com o órgão, quanto na dinâmica dos dubladores em seu ambiente de trabalho. Bastou uma ligação de uma dessas lideranças para a Herbert Richers para que todos os dubladores paralisassem o trabalho e fosse declarada a greve. Com o estúdio dominando mais da metade do mercado de dublagem do Rio de Janeiro, era inevitável que o movimento acabasse por englobar também as demais casas.

A greve teve início em 4 de março de 1978 e a pauta baseava-se no aumento salarial. Uma das reivindicações dos dubladores aos estúdios de dublagem era que o pagamento para dublar filmes estrangeiros fosse maior que a remuneração para dublagem de filmes nacionais[21], prática bastante comum no cinema brasileiro até a década de 80, quando a gravação de som direto em locação tornou-se uma convenção (CARREIRO, 201-). Além disso, a categoria fundamentava seus argumentos de acréscimo à remuneração traçando um paralelo entre o valor recebido por eles e o lucro arrecadado pelas emissoras de televisão, únicos clientes dos estúdios de dublagem naquela época. É válido salientar que o argumento utilizado em 1978 ainda é replicado na atualidade, embora com ainda mais crédito devido às diversas mídias onde a dublagem é utilizada e gera lucros.

Um dos líderes do movimento dos dubladores cariocas, o ator Jorgeh Ramos[22], declarou na época que, há três anos, em 1975, a proposta foi apresentada aos donos dos estúdios e estes se recusaram a lê-la. Em 1977, outro contato foi realizado para que estes empresários tivessem nova oportunidade de conversar sobre as demandas, no entanto, a resposta foi negativa. Ramos também afirmou que, diante das regras daquela época, a dublagem tornava-se cada dia mais inviável e com estreitamento do mercado de trabalho, correndo risco de prejudicar, inclusive, a indústria cinematográfica nacional[23]. A movimentação foi iniciada no Rio de Janeiro, mas, posteriormente, também abarcou os

21 FOLHA DE SÃO PAULO. Dubladores formalizam suas reivindicações. São Paulo, 1978. Disponível em <http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1978/03/22/21//4281428>. Acesso em: 25 de nov. 2016.

22 Pernambucano, Jorgeh Ramos iniciou a carreira na dublagem em 1966 em São Paulo, logo depois, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde firmou-se e engajou-se na luta pelos direitos dos dubladores. Nos anos 2000, fundou o estúdio de dublagem Som de Vera Cruz. Ramos era reconhecido por ser a voz do vilão Scar em "O rei leão" e realizar a narração dos trailers para cinema desde os anos 70. Ele faleceu em 30 de novembro de 2014.

23 FOLHA DE SÃO PAULO. Dubladores formalizam suas reivindicações. São Paulo, 1978. Disponível em <http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1978/03/22/21//4281428>. Acesso em: 25 de nov. 2016.

profissionais paulistanos. O SATED do estado de São Paulo deliberou que os dubladores sob seu amparo seguissem em consonância com os cariocas até que os donos de estúdios se dispusessem a discutir e assinar o acordo de trabalho em âmbito nacional[24].

Em 24 de maio, pouco após a greve de 1978, foi sancionada a lei nº 6533 que regulamenta a profissão de artista[25]. Esta lei determinou questões como a necessidade de se obter registro profissional junto ao Ministério do Trabalho, qual formação é exigida para que seja possível atuar formalmente e também a obrigatoriedade de pagamento de direitos autorais e conexos a partir da exibição dos trabalhos dos atores. A existência desta lei foi responsável por oferecer maior respaldo legal à dublagem e às suas reivindicações, tirando não apenas esta prática, mas todas as outras realizadas pelos atores, de um vácuo legal.

Outro acontecimento transformador para a categoria ocorreu também em 1978 com a elaboração do acordo de trabalho da dublagem, utilizado até hoje pelos profissionais para normatizar o mercado. A convenção coletiva foi desenvolvida por um grupo formado por dubladores do Rio de Janeiro e de São Paulo para melhor definir as especificidades desta vertente da atuação. Parte das regras foram comentadas no item 4.2 e deliberam acerca da remuneração, direitos e deveres dos trabalhadores da dublagem, sendo aplicadas a estes profissionais e aos estúdios de dublagem.

Embora novos movimentos tenham sempre ocorrido pontualmente devido às comissões formadas por dubladores, tanto no Rio de Janeiro, quanto em São Paulo, foi na década de 1990 que outros fluxos em prol da categoria ocorreram. Em 1991, uma comissão formada por Flavio Dias, Nelson Machado e Carlos Campanile[26] iniciaram uma paralisação na capital paulista devido a reajustes não efetuados pelos estúdios de dublagem. De acordo com as lideranças deste movimento, foi acordado pelos dubladores, em assembleia, que as casas deveriam reajustar os cachês a partir de 15 de setembro daquele ano. No entanto, com a chegada da véspera da data, a empresa BKS fixou em seu mural um aviso de que a correção salarial seria realizada apenas em 1º de outubro (MACHADO, N., 2013, p. 114).

Ao fazer isso, o estúdio deixou claro aos dubladores que não existia uma movimentação entre os empresários paulistas para realizar o reajuste na data requerida. Diante do exposto, Dias, Machado e Campanile entraram em contato com seus colegas e,

24 Ibid.

25 BRASIL. Lei nº 6533, de 24 de maio de 1978. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de Técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6533.htm>. Acesso em: 26 de nov. 2016.

26 Dublador desde o começo dos anos 60, Carlos Campanile é um dos profissionais mais prestigiados de São Paulo e considerado, pela categoria, um exemplo de ética na profissão. Campanile dublou inúmeros atores marcantes ao longo de sua carreira, sendo especialmente lembrado por Robert Redford e Paul Newman.

rapidamente, as atividades foram paralisadas em todos os estúdios da cidade de São Paulo. A justificativa dos empresários era de que o reajuste não havia sido comunicado aos clientes. Com assembleias recorrentes e negociações constantes da comissão com os estúdios de dublagem, a categoria permaneceu por 15 dias sem realizar trabalhos. No fim do mês de setembro, foi anunciado, em reunião dos dubladores, que, após os diversos contatos, os estúdios iniciariam o pagamento do reajuste a partir de outubro (Ibid., p. 115).

Os profissionais consideraram uma vitória, no entanto, Nelson Machado argumentou que a compensação pelo período paralisado deveria ser o pagamento com reajuste dos trabalhos feitos na primeira quinzena de setembro, uma remuneração retroativa. Os estúdios não cogitaram esta possibilidade e os dubladores encerraram a paralisação sem demais exigências. Contrariado, Machado decidiu que apenas trabalharia nas empresas que o pagassem retroativamente o mês de setembro. Como isto não ocorreu, ele ficou afastado da dublagem por um ano inteiro até retomar as atividades ao aceitar um cargo de direção de dublagem no extinto estúdio paulista S&C (Ibid., p. 116).

> Eu era ativista, eu fui comissão, eu fui de chapa, eu fui… Eu já fui "todos juntos somos fortes, não há nada pra temer", já fui isso aí. E eu vi pelo lado de dentro o tamanho da mentira que é essa coisa sindical, essa coisa ultrapassada, anacrônica, ela não existe mais, ela não serve mais pra ninguém, é mentirosa, serve pra três, quatro que querem deter o poder na mão e o comando de todos, da massa. "Ele comanda, ele é que 'uau'". Pra isso servem esses sindicatos todos, qualquer um, qualquer sindicato. Eu vi de dentro, entendeu? Não é assim, "ah, alguém me contou", não, eu estava lá. E eu fui me desencantando, me desencantando, depois de eu ter ficado fazendo uma greve sozinho. […] E, daí pra frente, eu desencanei… Tô fora. Cada um por si, Deus por ninguém. Tá rolando bem [risos]. (MACHADO, N., 2016)

Em 1997, a dublagem brasileira viveu outra grande greve, reunindo Rio de Janeiro e São Paulo por demandas salariais e trabalhistas, tornando-se um dos momentos mais emblemáticos da categoria até então. Em abril de 97, os dubladores já movimentavam-se para discutir sobre aumento salarial, indicando possibilidade de paralisação em caso de desacordo. A reivindicação dos dubladores cariocas era a melhora na remuneração, enquanto, em São Paulo, os atores em dublagem buscavam, além do aumento, também a possibilidade de trabalharem com carteira assinada, como ocorria no Rio de Janeiro[27].

Gilberto Baroli, profissional que compôs a liderança do movimento em São Paulo, afirmou que os donos de estúdios apenas contratariam os atores se houvesse redução no salário, devido aos descontos para pagamento de INSS, FGTS, décimo terceiro, entre outros

27 FOLHA DE SÃO PAULO. Dubladores discutem greve. São Paulo, 1997. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq280715.htm>. Acesso em: 28 de nov. 2016.

benefícios garantidos pela CLT. Outra proposta dos empresários aos atores era de extinguir o pagamento pela hora de dublagem equivalente aos 20 anéis, como especificado no tópico 4.2, passando a pagá-los individualmente por anel gravado. Em 1997, o valor da hora era de 22,40 reais e a proposição intentava pagar um real por anel, indicando não apenas uma perda no total de 20 anéis, mas também derrubando medidas protetoras como dividir a hora apenas em dois para garantir um ganho mínimo ao dublador[28].

Inicialmente, houve uma dificuldade de comunicação pelo fato de que as reuniões aconteciam no Rio de Janeiro, mas os empresários paulistanos não compareciam. Isto criou uma tensão, pois os donos de estúdios cariocas não fechavam um aumento por medo dos paulistanos acertarem um valor inferior, algo que tornaria as dublagens realizadas em São Paulo mais baratas, criando um forte deslocamento no volume de trabalho da capital fluminense para a paulista[29]. Com a greve iniciada em 15 de setembro de 1997 devido à falta de um acordo com os empresários, a categoria de dubladores vivenciou um grande momento união em sua história, envolvendo profissionais do Rio de Janeiro e de São Paulo com o propósito de conseguir as demandas expostas (FRANZINI, 1997).

Figura 8 – Dubladores reunidos durante a greve de 1997.

Fonte: Acervo pessoal (Alessandra Araújo)

Logo após o início da greve, em 16 de setembro, houve a criação do Dia dos Atores em Dublagem pela prefeitura de São Paulo[30], fato comemorado na época pela categoria que acabava de interromper as atividades em âmbito nacional e estava reunida, provavelmente

28 Ibid.
29 Ibid.
30 SÃO PAULO (Cidade). Lei nº 12472, de 16 de setembro de 1997. Institui, no âmbito municipal, o "Dia dos Atores em Dublagem". Disponível em <http://www3.prefeitura.sp.gov.br/cadlem/secretarias/negocios_juridicos/cadlem/integra.asp?alt=17091997L%20124720000>. Acesso em: 28 de nov. 2016.

encontrando motivação neste gesto simbólico de reconhecimento. Durante todo o período da greve, houve uma intensa mobilização dos dubladores, com idas constantes de profissionais do Rio de Janeiro a São Paulo e vice-versa a fim de comparecer em assembleias e acompanhar as decisões da categoria em torno da paralisação.

Após cerca de 15 dias sem trabalhos na dublagem brasileira, as emissoras de televisão que veiculavam produtos dublados começaram a ver seu estoque esgotar e sem ter possibilidades de reposição (FRANZINI, op. cit.). A maior audiência da CNT Gazeta na época, a novela mexicana "Canavial de paixões", teve seus capítulos divididos em dois na intenção de fazer os episódios dublados renderem mais dias de exibição. Canais como a Rede Record e o extinto Teleuno, um dos poucos recantos de séries dubladas na TV paga na época, foram obrigados a reprisar seus produtos e adiar estreias devido à falta de episódios inéditos em português. Emissoras por assinatura como Casa Club TV adiaram a chegada ao Brasil por não terem material suficiente dublado para iniciarem as transmissões[31].

Situações do tipo foram capazes de mostrar a força que a categoria tem, caso organizada e reunida, no entanto, algumas distribuidoras e exibidoras, para não ficarem sem áudio em português em seus produtos, enviaram obras para serem dubladas em Miami[32], onde são realizadas dublagens com brasileiros residentes nos Estados Unidos, sem necessidade que estes sejam atores. Filmes populares na época, como "O mundo perdido: Jurassic Park", possuíram dublagem oficial em português brasileiro realizada no exterior e veiculada no Brasil, estando em circulação até hoje e eventualmente reprisada em canais pagos como TNT. Outra saída da greve estudada na ocasião pelos donos dos estúdios seria a formação de novos dubladores, oferecendo um curso de emergência para inserir novos profissionais no mercado e suprir toda uma categoria parada[33]. No entanto, este processo levaria, pelo menos, três meses e implicaria em produtos de qualidade artística inferior, além de inúmeros outros problemas, como conflitos com os artistas e troca de vozes nas produções cuja dublagem já havia sido iniciada.

Durante a greve, os dubladores reivindicavam um aumento de 22,40 reais por hora para 85 reais por hora, no entanto, os estúdios não realizaram uma contraproposta, fazendo com que a Delegacia de Trabalho interferisse na negociação, sugerindo um aumento para 39 reais por hora. As empresas aceitaram a proposta como um "aumento provisório", no entanto, uma das principais críticas dos profissionais na época era de que não havia aumento real nos

31 TELA VIVA. Greve dos dubladores. São Paulo, 1997. Disponível em <http://convergecom.com.br/telaviva/paytv/09/10/1997/greve-dos-dubladores/?noticiario=TL>. Acesso em: 29 de nov. 2016.
32 Ibid.
33 Ibid.

salários desde a implementação do Plano Real, ocorrida em 27 de fevereiro de 1994. Sendo assim, os dubladores recusaram a proposta e a greve foi levada a dissídio, ou seja, por não haver um acordo entre as partes, o caso é levado à Justiça do Trabalho para que esta resolva o conflito e estabeleça normas.

Contudo, o caso dos dubladores caiu nas mãos de Almir Pazzianotto Pinto, um dos ministros do Tribunal Superior do Trabalho, que desconhecia como funcionava a dublagem e tomou uma série de decisões que diminuíram o ganho dos profissionais entre 30% e 40%. Uma das normas estabelecidas por Pazzianotto foi a de manter a primeira hora de dublagem indivisível, sendo pagos os 20 anéis independente da quantidade o dublador faça, no entanto, a partir da segunda hora, os atores seriam pagos a cada anel gravado, algo que acabou por atender uma das ideias dos empresários e achatar a remuneração dos trabalhadores. Um ponto positivo foi uma grande margem para aumento dada pelo ministro, porém ela não fez diferença frente aos demais termos. Após 45 dias, a greve de 97 chegava ao fim (LESSA, 2002, p. 255).

O pagamento dos dubladores seguiu essas novas normas nos anos seguintes até que, no final de 2000, alguns dubladores cariocas, entre eles Marco Antonio Costa, Sumára Louise, Lina Rossana e Peterson Adriano[34] lideraram uma comissão a fim de reaver as regras de remuneração concretizadas até a decisão do TST. As regras definidas por Pazzianotto acabaram por beneficiar os donos dos estúdios, que não aceitavam retornar para o modelo antigo de pagamento. Para pressioná-los, este grupo de dubladores enxergou uma possibilidade no fato de a Herbert Richers assinar carteira de todo seu elenco e dominar cerca de 40% do mercado de dublagem no Rio de Janeiro. Apesar de contratados, seus profissionais não eram exclusivos e trabalhavam de forma autônoma nos outros nove estúdios de dublagem da capital carioca, que não realizavam contratações.

A ideia foi, então, de os contratados pela Herbert Richers trabalharem apenas lá, mas paralisarem suas atividades como autônomos, causando profunda escassez de profissionais nos outros nove estúdios do Rio de Janeiro. Os dubladores colocaram como condição de retornar aos trabalhos a assinatura de um acordo que resgatasse as normas de remuneração tais quais eram anteriormente. Sob pressão, os demais estúdios assinaram e, para não perder profissionais, a Herbert Richers também cedeu. Desta forma, em 2001, caíram as normas impostas por Pazzianotto e a dublagem voltou à estaca zero referente a pagamento,

34 Dubladora há décadas, Lina Rossana é esposa de Costa e famosa por dublar a Vovó nos desenhos dos "Looney Tunes" e Maggie Smith nos quatro primeiros longas da saga "Harry Potter". Peterson Adriano nasceu em 1978 e iniciou sua carreira ainda criança, dando voz a Macaulay Culkin em "Esqueceram de mim". Adulto, dublou Clark (Tom Welling) em "Smallville" e, hoje, é proprietário do estúdio Som de Vera Cruz, adquirido de Jorgeh Ramos em 2014.

desfazendo o retrocesso imposto em 1997.

5.2 A DIREÇÃO DE DUBLAGEM COMO ELA É

O diretor de dublagem, embora seja uma figura de suma importância dentro do processo da realização da versão brasileira, vem sendo o profissional mais desgastado neste mercado de trabalho nas duas últimas décadas. Originalmente e segundo a Convenção Coletiva de Trabalho, o diretor de dublagem é o responsável por assistir ao produto que dirigirá, escalar os dubladores para esta produção, repassar o elenco para o estúdio se encarregar de contatar os profissionais, especificar qual o tempo necessário para cada escalação e, claro, guiar o ator pelo seu personagem, auxiliar na adaptação do texto e na qualidade técnica e artística da dublagem.

No entanto, os empresários foram, aos poucos, retirando o poder dos diretores de dublagem e fragmentando-o. Uma das principais iniciativas para que isso acontecesse foi a criação do cargo de coordenador de dublagem, um profissional que pode receber atribuições como dialogar com os clientes, mas que, também, é responsável por escalar o elenco das produções do estúdio, retirando do diretor a possibilidade de escolher o elenco que ele acompanhará nas gravações posteriormente. Embora não seja unanimidade a retirada do poder de escalar do diretor, em locais onde isto ocorre, ele é reduzido a uma ponte entre o ator e a casa, recebendo apenas a informação de qual dublador irá, qual trabalho fará e quanto tempo ficará gravando.

É comum, hoje, muitos dubladores falarem de diretores que não assistem ao filme antes de dirigi-lo, atitude que compromete o andamento do trabalho, pois torna-se inviável explicar ao dublador o contexto de seu personagem. Sendo assim, o trabalho do diretor é, aos poucos, resumido, na visão dos empresários, a uma pessoa que fala qual anel será dublado na sequência e se a fala ficou ou não em sincronia.

O principal ponto de desvalorização do diretor de dublagem foi criado nos sucessivos ataques à sua remuneração. Originalmente, de acordo com a Convenção Coletiva de Trabalho, o diretor receberia o valor do elenco de apoio por hora gravada. Ou seja, se o dublador compareceu ao estúdio e dublou 50 anéis, o diretor receberia pela mesma produção que o dublador, isto é, uma remuneração de duas horas e meia de dublagem, independente do trabalho ter sido concluído em menos tempo. Porém, na prática, o pagamento do diretor funciona da seguinte maneira: o dublador foi ao estúdio e fez 40 anéis em uma hora, o dublador receberá por duas horas de trabalho, mas o diretor apenas por uma, para evitar que o

estúdio de dublagem tenha prejuízos.

> O meu poder foi tolhido como diretor, eu não mando em mais nada, eu recebo a lista dos atores pra dirigir hoje, ela vem pra mim, de tal hora a tal hora tá o Fulano, de tal hora a tal hora tá o Fulano. [...] Eu recebo a informação do ator que vem, o que ele vai fazer e em que tempo. Só. [...] Então, a maior diferença foi essa, havia o poder dos diretores em determinar qual seria o elenco, escalar, passar a escalação para o estúdio e, hoje em dia, ele simplesmente é a ponte, é o cara que acompanha o ator enquanto ele faz o trabalho dele. Mas ele não ganha a produção. Deixou de ganhar a produção. (DIAS, 2016)

Portanto, hoje, o diretor de dublagem recebe pelo tempo do dublador em estúdio e não pela produção que ele realiza. Esta desvalorização do profissional tornou-se mais grave, em São Paulo, depois de 2008, quando os empresários definiram que o diretor de dublagem é cargo de confiança, retirando as negociações do sindicato e colocando-as diretamente entre o dono do estúdio e o profissional que ele contratará para dirigir suas produções. Desta maneira, além de uma ponte entre o ator e a casa, a figura do diretor tona-se também um elemento fundamental para auxiliar o estúdio na economia e, consequentemente, no ganho maior em cada trabalho.

A oportunidade encontrada pelos empresários para violar o trabalho do diretor de dublagem foi na grande quantidade de novos profissionais surgindo no mercado. A partir disso, os donos de estúdio iniciaram a contratação de dubladores que ainda não possuem o tempo exigido para dirigir – mínimo de cinco anos, de acordo com a regra estipulada pela categoria –, oferecendo preços abaixo da tabela para estas pessoas. Este processo gerou uma nivelação por baixo da própria competência da função do diretor e da remuneração que este recebia. A partir de 2002, o diretor de dublagem em São Paulo deixou de receber o mesmo valor que o elenco de apoio recebe pela hora. No Rio de Janeiro, as reduções começaram a ser feitas por volta de 2008. Hoje, um diretor de dublagem na capital paulista custa entre 80 e 100 reais por hora de trabalho.

Estes profissionais com pouco tempo de mercado acabam sendo cooptados por empresários que oferecem o cargo de direção a preços ainda menores que os atuais recebidos pelos diretores de dublagem. No Rio de Janeiro, por exemplo, enquanto o minuto do filme pago ao diretor fica entre 25 e 30 reais, um dublador novato recebe entre oito e dez reais por minuto de filme para dirigir a produção. Isso, somado à pouca experiência em atuação e uma cultura geral limitada, acaba por solapar a função daquele que deveria assegurar qualidade na realização da versão brasileira do produto.

Com este cenário, a direção de dublagem começou a ser nivelada por baixo, com um

preço abaixo do acordo e com pessoal desqualificado para a função. Evidentemente, não são apenas dubladores novatos que assumem o cargo recebendo abaixo do piso, mas devido à instabilidade na profissão e às possibilidades que levam algum tempo para surgir no mercado, os atores que finalizaram cursos de dublagem há pouco foram o principal expoente para o sucateamento da direção de dublagem.

> Mas, aí, vem a outra história: pra que o Flavio Dias, que tem a experiência que tem em direção, se eu posso botar o "Zezinho das Couve" aí, que vai me cobrar bem menos? É só pra acompanhar o ator lá dentro, não precisa nem dirigir, fala "ó, anel tal", ele só tem que cantar o anel, "faz agora o 12, ó, ficou curto, ficou comprido", não tem que determinar, entrar em detalhe. Não quero menosprezar nenhum outro colega, mas, invariavelmente, o custo começou a cair quando qualquer um começou a dirigir. (Ibid.)

Diante da ocorrência de situações irregulares, os dubladores paulistas iniciaram a realização de assembleias em outubro de 2012 e, posteriormente, foi montada uma comissão que agendou assembleias permanentes. Embora as reuniões não contassem com grande adesão, em uma delas, com 23 pessoas somente, foi decidido pela comissão daquele momento afastar as pessoas que ocupavam cargos de direção de dublagem sem cumprir o requisito mínimo do tempo de experiência. A determinação, que contou com amparo do SATED de São Paulo, proibiu estes profissionais de dirigirem em estúdios de dublagem da capital paulista.

Pouco tempo depois, a comissão, que contava com Alessandra Araújo, Angélica Santos e Diego Lima entre seus componentes, foi processada pelo Ministério Público baseado em denúncias por prática de cartel, formação de quadrilha e cerceamento ao direito de trabalho, com anonimato dos denunciados sob alegação de risco de morte. De acordo com a comissão, alguns dos dubladores proibidos de serem diretores abriram esta denúncia, algo que obrigou os membros da comissão a irem depor. O processo foi arquivado e os dubladores receberam a sugestão da promotora de formarem uma associação. A comissão foi dissolvida e, a partir dos passos dados adiante, foi criada a Dublar, com a ideia de servir como protetora dos dubladores associados e representante de seus interesses.

Embora em São Paulo tenha havido uma movimentação na tentativa de manter algum resguardo nos fundamentos da direção de dublagem, no Rio de Janeiro não ocorreu algo do tipo. Ainda hoje, a função segue sucateada e comprometida na ideia de conter gastos para o estúdio a fim de este conseguir captar mais clientes por preços menores que a concorrência. Dubladores inexperientes dirigindo dublagem têm se tornado algo corriqueiro, especialmente em estúdios menores e mais novos. Alguns profissionais veteranos têm se recusado a trabalhar com determinados diretores em função das consequências que este tipo de acordo traz ao mercado de dublagem, já sucateado.

Enquanto é assegurado pagamento aos dubladores – embora estes também enfrentem situações de desrespeito ao acordo de trabalho –, com reajustes e até mesmo aumentos reais, a direção acabou por não acompanhar os esforços para manter-se em um nível mínimo de estabilidade e consistência em relação a remuneração ou regularidade. Profissionais veteranos que assumem a direção de dublagem e a realizam de maneira mais apurada queixam-se de desvalorização e má remuneração, visto que há a responsabilidade de dirigir atores, adequar o texto e cuidar de todas as burocracias para, no fim, receber apenas pelo tempo em estúdio.

> Diretor de dublagem, ele tem que ser especialista em Engenharia Náutica, Robótica – um pouquinho de Medicina Legal, né, seu Luiz Antônio [Lobue, dublador do Dr. House]? –, tem que ter, pode ser pouquinho, conhecimento de francês e italiano, mas inglês, espanhol e turco tem que ter fluência![35] […] Então, a gente exige tanto do diretor, ele tem que ter a gramática na ponta da língua, ele tem que ter um vocabulário maravilhoso e rápido pra corrigir as coisas de tradução, mas na hora de fazer um acordo, ele é o que a gente menos pensa. Então, "vamos pensar no protagonista", "ah, o diretor fica lá junto com o apoio, com o vozerio", então, só queria salientar pra pensarem um pouco melhor no que é a função de um diretor. Ah, e eu esqueci de falar que ele também precisa saber Contabilidade Matemática porque ele tem 15 *scripts*, planilha, mapa e ele tem dez segundos pra resolver tudo isso, fazer soma, multiplicar… É louco, gente, pra fazer direito é maluco! (SIMONETTO, 2016)

Um dos pontos levantados, também, pelos profissionais em relação a desrespeitos às regras da Convenção Coletiva de Trabalho se dá pelo mal conhecimento destas pelos profissionais ingressantes no mercado. Começa-se a fazer uma pressão pela fixação das normas aos alunos dos cursos de dublagem, a fim que estes deixem o curso entendendo seus direitos e deveres para a construção de uma carreira sem atropelos às próprias responsabilidades, algo que corrói a categoria de dentro para fora.

5.3 A INFLUÊNCIA DAS DISTRIBUIDORAS NO MERCADO DE DUBLAGEM

A partir da existência de um mercado, começa-se a enxergar as demandas dos demais setores que o compõem, especialmente sua base, capaz por fazer as engrenagens funcionarem e, assim, render o produto final ao financiador da produção. A base da dublagem é formada pelo dublador e seu pagador são os clientes, isto é, as distribuidoras de conteúdo audiovisual ou emissoras de televisão; aquele que encomendar e quitar a versão brasileira.

Como é comum em demais mercados, grande parte dos problemas da dublagem é

35 Após o sucesso da exibição da novela turca "Mil e uma noites" na Band em 2015, o canal seguiu explorando o filão durante o ano de 2016, sempre estreando novos títulos. Até então, todos os folhetins turcos receberam dublagem paulistana.

causada de cima para baixo. É indiscutível que o objetivo das empresas é gerar lucro, bem como é responsabilidade do empresário trabalhar para que isso ocorra. Na dublagem, muitos dos principais clientes são distribuidoras multinacionais, chamadas de *majors* ("as maiores"), como Walt Disney Pictures, 20th Century Fox, Warner Bros. Pictures, Columbia Pictures, Paramount Pictures e Universal Studios que, por sua vez, pertencem aos conglomerados gigantescos The Walt Disney Company, News Corporation, Time Warner, Sony, Viacom e Comcast Corporation, respectivamente.

O poder contido nestas corporações é capaz de controlar o cinema mundialmente e interferir em regras ou leis para garantirem seu espaço em mercados cinematográficos ao redor do globo. Portanto, o jogo realizado com os empresários da dublagem acaba por ser apenas mais um movimento destes grupos com a finalidade de enxugar gastos e obter resultados financeiramente melhores. Evidentemente que distribuidoras menores e independentes, como as brasileiras Paris Filmes, Imagem Filmes e Califórnia Filmes, que possuem seu catálogo formado majoritariamente por produções hollywoodianas, acabam por beneficiar-se do espaço aberto pelas *majors* e seguem os mesmos padrões de negociação com os estúdios de dublagem.

Como detentoras dos direitos do filme e, também, pagantes da dublagem, as distribuidoras possuem a liberdade de fazer quaisquer exigências ou interferências no processo artístico ou técnico da versão brasileira de seu produto. Evidentemente que ter poder de decisão sobre aquilo que é seu não traz estranheza, no entanto, a intervenção do cliente sobre a produção da dublagem tem aumentado vertiginosamente durante os últimos anos, nem sempre de maneira positiva. O nível de influência varia muito entre uma distribuidora e outra, contudo, até algum tempo atrás, a autonomia artística de um estúdio de dublagem não era ceifada na etapa de escalação dos dubladores, por exemplo, algo frequente na atualidade.

É comum, hoje, em muitos projetos, a distribuidora exigir testes de voz para os personagens principais daquela produção. Normalmente, o diretor de dublagem escolhe três dubladores, cada um deles grava trechos do mesmo personagem e este teste é enviado ao distribuidor, que escolhe uma das vozes ou, então, solicita mais uma rodada de testes. Críticas surgem em alguns pontos; alguns dubladores argumentam que o distribuidor não conhece o processo artístico da escalação, o potencial de cada ator e as possibilidades da atuação para cada tipo de personagem, outros incomodam-se quando há pedido de teste de voz para algum ator cuja voz já foi feita muitas vezes por um dublador específico, criando uma identidade para o público que pode ser perdida em caso de uma mudança na escalação.

É comum na dublagem a utilização do termo "boneco(a)" para referir-se a esta prática

de um ator que é dublado muitas vezes pela mesma pessoa. Exemplificando, Robin Williams é boneco de Nelson Machado, assim como Glenn Close é boneca de Sumára Louise, pois são artistas dublados mais vezes por estes atores que por outros. No entanto, é dito pelos dubladores que a existência de bonecos está diminuindo devido aos testes e exigências das distribuidoras, além de conflitos internos entre casas e vozes, fenômenos que acabam por descentralizar os atores de apenas um dublador, podendo variar de acordo com a obra, distribuidora e até mesmo estúdio de dublagem. Contudo, ainda há um esforço para que uma consistência seja realizada nas escalações baseando-se na identificação do público, bom casamento entre voz e ator e, também, por seguir esta tradição vinda do começo da Herbert Richers.

Muitas vezes, o cliente ignora a existência do boneco no momento que seu produto será dublado. Um caso do tipo ocorreu no longa-metragem "Tomorrowland: Um lugar onde nada é impossível", lançado em 2015 pela Disney, com cópias dubladas nos cinemas. O filme, protagonizado por George Clooney, foi dublado em São Paulo, no estúdio TV Group Digital. No entanto, o dublador Marco Antonio Costa, que faz a voz de Clooney desde o seriado "Plantão médico" e trabalhou em mais de 20 filmes do ator[36], é residente no Rio de Janeiro e transita pelos estúdios cariocas. Raúl Aldana, um dublador mexicano encarregado pelas dublagens da Disney em toda a América Latina, incluindo o Brasil, recusou a proposta da TV Group em escalar Costa para dublar Clooney, obrigando que outro profissional dublasse o ator.

> Quando a Disney mandou um filme do George Clooney ["Tomorrowland"] pra São Paulo, o estúdio de São Paulo [TV Group] quis me chamar. Só que, quando eles fazem isso, eles pedem um extra pra pagar meu avião pra ir pra São Paulo, tipo 500, 600 reais a mais. Eles não pagaram, falaram assim – um recado do cara que é responsável pela Disney no Brasil, um tal de Raúl, que é um mexicano que ninguém gosta dele, inclusive eu –, foi assim: "não, dubla com o pessoal de São Paulo", [o estúdio disse] "ah, mas o Marco Antonio…", [Raúl respondeu] "não, isso é bobagem". (COSTA, 2016)

Além de situações referentes a escolhas de vozes dentre os próprios dubladores, um ponto bastante repercutido pela categoria é o convite de celebridades para realizar dublagem de filmes, em quase sua totalidade para cinema. Os chamados *star talents* são personalidades da mídia, independente de serem atores, contratados pelas distribuidoras para dar voz a um personagem em algum longa-metragem específico. Normalmente, os filmes de animação são os mais cotados para incluir famosos em seu elenco de dublagem, algo que tem acontecido

36 LISTA de dubladores de George Clooney. Dublanet, 2016. Disponível em <http://dublanet.com.br/forum1/showthread.php?1345-George-Clooney>. Acesso em: 1 de dez. 2016.

com cada vez mais frequência. O principal motivo para que haja a presença de *star talents* na versão brasileira de obras cinematográficas é a repercussão que ocorre em jornais e revistas, tanto físicos quanto eletrônicos, promovendo o filme e servindo como ferramenta publicitária.

A dublagem, algo que comumente permanece em segundo plano quando alguma produção estreia nas salas de cinema com cópias faladas em português, ganha destaque como parte do filme no momento em que alguma celebridade integra seu elenco. Tem se tornado mais comum, além de notas ou entrevistas em jornais, a divulgação de making-of da versão brasileira e depoimentos acerca do processo de dublagem – com presença exclusiva dos *star talents* envolvidos –, para divulgação em redes sociais acerca da obra vindoura[37]. Sob este prisma, a dublagem torna-se essencial para a promoção de um filme no Brasil, elevando-a a um patamar nunca dantes valorizado, seja no pagamento aos profissionais ou no reconhecimento daquela que atrai mais da metade das bilheterias das salas de cinema.

Para realizar um recorte demonstrativo, em 2016, foram lançados nos cinemas brasileiros aproximadamente 90 longas-metragens com cópias dubladas[38]. Destes, 18 foram filmes de animação[39] e, como é visível em uma rápida passagem por qualquer multiplex, as obras animadas possuem quase que a totalidade de suas cópias na versão brasileira, com poucas e isoladas sessões no idioma original com legendas (MIRANDA, 2015). Das 18 animações dubladas para os cinemas em 2016, 11 contaram com, ao menos, um *star talent* em seu elenco, embora alguns títulos envolvam até cinco celebridades nos papéis principais.

A ideia de inserir personalidades conhecidas na dublagem de animações parte dos Estados Unidos, onde muitos artistas de Hollywood dão as vozes aos personagens animados. No entanto, encontra-se, aqui, a diferença entre dublagem e voz original. Enquanto a dublagem utiliza como base a interpretação construída por outro ator e necessita seguir a obra já realizada, a voz original envolve a criação da voz que será usada como guia para o desenvolvimento da animação e toda uma concepção que parte do zero, com auxílio de profissionais envolvidos na produção do desenho animado. Portanto, ao utilizar o modelo americano como justificativa para a introdução de *star talents* na dublagem brasileira de filmes, acontece uma aplicação falha e desmembrada, pois estes necessitarão dominar uma técnica muito específica de atuação e sincronismo labial para se aproximar de um trabalho de

37 WALT Disney Studios Brasil. Divertida mente – dubladores. YouTube, 2015. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=J1AvpWxEfkw>. Acesso em: 1 de dez. 2016.

38 CINEMA 2016. Dublanet, 2016. Disponível em <http://dublanet.com.br/forum1/showthread.php?27534-Cinema-2016>. Acesso em: 1 de dez. 2016.

39 ANIMAÇÕES no cinema 2016. Dublanet, 2016. Disponível em <http://dublanet.com.br/forum1/showthread.php?27535-Anima%E7%F5es-no-Cinema-2016>. Acesso em: 1 de dez. 2016.

interpretação já finalizado.

Partindo desta premissa inconsistente, o advento dos famosos na dublagem traz várias outras questões e pontos de reflexão levantados pelos próprios dubladores. Um argumento refere-se ao pagamento para os *star talents* em comparação com os profissionais da dublagem. Enquanto os dubladores recebem através de sua tabela, o valor do cachê dos *star talents* é negociado à parte com as distribuidoras, normalmente envolvendo também uma parcela por uso da imagem na divulgação do trabalho. Como resultado, uma celebridade normalmente recebe 20 vezes mais que um dublador veterano para realizar o mesmo tipo de trabalho, todavia sem a prática que o profissional da área possui. Além da remuneração, o reconhecimento pelo trabalho dos dubladores raramente é levado em consideração, mesmo quando trata-se de atores ou obras muito conectadas com a sua respectiva versão brasileira, como acontece com o ator Eddie Murphy, o seriado "Chaves" ou a personagem Dory, da animação "Procurando Nemo".

Estes casos, a título de exemplo, possuem forte presença no imaginário e na memória do público brasileiro, no entanto, não possuem tratamento diferenciado. É partindo deste ponto que dubladores reivindicam uma consideração acerca de seu trabalho e de como ele é capaz, também, de levar pessoas aos cinemas. Através de uma valorização dos dubladores, o público tomaria conhecimento dos donos das vozes imprescindíveis para certos personagens, atores ou para um bom trabalho, no geral. Desta forma, a plateia faria questão de ouvir aquela voz específica, não mais guiando-se, teoricamente, por um ator global que agora faz a voz da última animação que é sucesso de bilheteria mundialmente.

> Você começa a perceber que chama-se, sei lá, o cara do "Pânico" pra fazer um desenho animado, dublar um desenho animado, e paga 20 mil pra ele. Eu faço um papel do mesmo tamanho e recebo 1200. […] Mas o cara do "Pânico" tem um público, mas o que o distribuidor não entende é que eu tenho o meu. Certo? Você anuncia […] "é com a voz do Vesgo [humorista]", tá. Mas se você anuncia "é com a voz do Nelson Machado, é com a voz do Flavio Dias, é com a voz do Francisco Bretas, é com a voz da Cecília Lemes", também leva público. No Brasil, nós também levamos público. Alguém tinha que contar isso pra eles, eles não sabem disso. Principalmente o americano, que é o que mais usa esse tipo de ideia, né, pra levar público. Eles não sabem que nós não somos uma ralezinha, que nós temos fãs, que têm eventos com milhares de pessoas que pagam ingresso só pra nos ver, fazer pergunta pra gente. (MACHADO, N., 2016)

Não obstante, há de ser refletido se agradaria aos distribuidores a ideia de colocar poder de levar público na mão de profissionais que são frequentemente sucateados devido às negociações com os donos de estúdios de dublagem. Partindo da visão de mercado das

majors, não haveria necessidade de correr o risco de pagar mais a profissionais que podem realizar o trabalho pelo valor de sempre. Embora cachês altos sejam pagos a *star talents*, estes não compõem o núcleo duro da dublagem, realizando esta vertente da atuação apenas em situações específicas e isoladas, sem envolvimento com a categoria e sem vivência nas movimentações trabalhistas. Portanto, mais interessa às distribuidoras contratar uma celebridade para dublar por uma única vez na carreira que fomentar o prestígio de profissionais que vivem da dublagem, dando a eles o poder de negociar e exigir cachês.

O rendimento dos *star talents* dublando também é questionado por alguns profissionais do meio. Por ser uma atividade com funções específicas, a dublagem torna-se menos eficiente quando realizada por aqueles que, embora atores, não estejam habituados a interpretar em cima de uma atuação anterior e, ao mesmo tempo, preencher o sincronismo labial. Há casos peculiares como do personagem Shrek, feito pelo comediante Bussunda nos filmes "Shrek" e "Shrek 2", antes de seu falecimento, e do personagem Olaf, da animação "Frozen: Uma aventura congelante", dublado por Fábio Porchat. No primeiro longa-metragem do ogro verde, o dublador Mauro Ramos dublou o protagonista Shrek e foi pago normalmente. Logo após, foi comunicado que seria substituído por Bussunda que, ao dublar, utilizou o trabalho de Ramos como base e não o som original (LESSA, 2002, p. 234). O mesmo ocorreu na animação da Disney, onde o dublador Gustavo Pereira dublou Olaf e teve seu trabalho utilizado como som guia para Porchat dar voz ao boneco de neve (VILLAÇA, 2014).

Situações mais graves, no entanto, referem-se quando *star talents* que não são atores, ou pouco atuam, exercem esta função que exige dramaticidade. Um dos casos emblemáticos é o da animação "Asterix e os vikings", quando quatro membros do programa "Pânico na TV" foram convidados para dublar os protagonistas do filme. Além dos então integrantes Vesgo, Ceará, Mendigo e Sabrina Sato atuarem como repórteres na atração, foi ignorado o fato de que os personagens Asterix e Obelix possuíam vozes já consolidadas feitas por dubladores de carreira. Na época, a ANAD abriu uma investigação junto ao Ministério Público para apurar com a distribuidora de "Asterix de os vikings", a independente Focus Filmes, se os *star talents* desta dublagem possuíam registro profissional de ator (LOUISE, 2006). O episódio mais famoso, porém, refere-se ao da animação "Enrolados", quando a Disney convidou o apresentador Luciano Huck para dublar o anti-herói da história, Flynn Ryder, rendendo enormes críticas na época (LIMA, Deivison, 2011).

Um caso a ser destacado ocorreu no final de 2016 com o longa animado "Sing: Quem canta seus males espanta", da Universal Pictures, que, dentre os *star talents* convidados,

constam os nomes de Sandy, Wanessa e Fiuk, que apenas dublarão as falas dos personagens, sem cantar as músicas, que serão mantidas no original. Além dos três cantores, também dublam o filme a atriz Mariana Ximenes e o ator Marcelo Serrado. Estes famosos serão responsáveis pelos cinco personagens principais dos filmes.

"Sing" há de ter dois pontos destacados em seu elenco de dublagem; o primeiro deles é relacionado a pessoas com pouca ou rara experiência em atuação, algo que já ocorreu em outras dublagens, como os supracitados "Asterix e os vikings" e "Enrolados", configurando uma atitude das distribuidoras em desserviço ao próprio produto. O segundo ponto é relacionado à privação dos dubladores profissionais em obter papéis de destaque nas animações atuais para cinema. Apenas animações menos relevantes ou continuações contaram com atores em dublagem experientes dentre os personagens principais, como ocorreu com "Procurando Dory" e "Bob Esponja: Um herói fora d'água", embora ambos os filmes possuam *star talents* em papéis secundários.

Além de naturalmente ter poder de decisão na escalação da versão brasileira de suas obras, o distribuidor também possui controle nos demais aspectos artísticos do produto que terá a dublagem encomendada. Uma questão que parte de décadas na dublagem é a proibição ou limitação no uso de palavras de baixo calão. Em meados da década de 50, quando a dublagem brasileira se consolidou, boa parte das produções vertidas para o português já era oriunda dos Estados Unidos. Além da própria convenção do Brasil em não incluir palavrões na televisão, no rádio e no teatro, a Motion Picture Association of America (MPAA), associação formada pelos maiores estúdios hollywoodianos a fim de defender os interesses destes e normatizar parte do mercado, proibiu o uso de palavrões nos filmes estadunidenses a partir de 1934[40]. Esta regra só viria a cair em 1968, momento em que o Brasil encontrava-se mergulhado em um dos momentos mais críticos da ditadura militar.

Enquanto nosso cinema era fortemente censurado, as produções de Hollywood começavam a obter mais liberdade no linguajar, tornando, gradativamente, as palavras de baixo calão mais presentes e comuns. A dublagem brasileira encontrava-se no meio destes dois cenários: recebendo filmes que experimentavam de uma nova fase de liberdade para serem dublados em um país que caminhava no sentido contrário. Embora a censura acontecesse antes da dublagem, impedindo que produções consideradas impróprias sequer chegassem ao Brasil, havia também um controle na versão brasileira para além dos palavrões, censurando termos de qualquer conotação íntima e, especialmente, relacionados a drogas

40 MOVIE Munchies. A brief history of swearing in movies. YouTube, 2016. Disponível em <https://youtu.be/1t7lr05vnr8>. Acesso em: 3 de dez. 2016.

ilícitas.

> Em seriado, a gente tinha que gravar cinco episódios pra mandar pros censores, que não entendiam absolutamente nada do que se passava num filme, né? Imagina um filme de Almodóvar, do que estamos falando? Eles não sabiam nada. E não podia falar [na dublagem] "Fidel Castro", "calcinha", "sutiã", "cocaína"… Então, se fizesse um filme de gangues de Los Angeles, onde eles falavam em droga o tempo inteiro, era um inferno. Você tinha que falar "talco", qualquer outra coisa, e a gente ria muito, a gente ria muito, era um absurdo." (LOUISE, 2016)

O moralismo no linguajar do entretenimento já era presente antes da ditadura militar e, ao fim desta, continuou em voga, embora livrando-se de proibições ainda mais prejudiciais ao conteúdo de cada obra, como exemplificado anteriormente. No entanto, os canais de televisão abertos, que foram os maiores encomendadores e difusores de produtos dublados até a primeira década dos anos 2000, continuaram por proibir palavrões e, consequentemente, traduções mais próximas do texto original das produções estrangeiras. A justificativa é, normalmente, que as palavras de baixo calão acabariam com a possibilidade de emitir o filme em horário com classificação indicativa livre. Há, no entanto, uma inconsistência nesta alegação das emissoras, visto que, muitas vezes, uma película com palavrões também possui cenas com conteúdo gráfico, seja sexual ou violento, configurando pontos mais limitadores e mais complexos de serem contornados que o linguajar.

Este costume de proibir os palavrões sempre foi seguido pelas distribuidoras, pois estas vendiam seus filmes e dublagens para serem exibidos quase que exclusivamente na televisão aberta. Com o advento e popularização da TV por assinatura e, também, com a expansão do DVD no mercado de *home video*, algumas exceções foram surgindo vagarosamente. No entanto, até 2016, grande parte dos filmes, distribuidoras, estúdios e, até mesmo, alguns diretores de dublagem e tradutores, ainda possuem o hábito de manter o áudio dublado sem palavras de baixo calão.

Situações envolvendo esforços das distribuidoras e emissoras para evitar palavrões são bastante comuns. É comum distribuidores realizarem duas versões da dublagem de um mesmo filme, especialmente para *blockbusters* que irão para os cinemas com cópias dubladas e depois farão longa carreira pelas demais mídias. Neste caso, os dubladores podem gravar a fala com palavrões e regravá-la sem estas palavras na sequência ou, então, receberem o filme de volta, algum tempo depois, para que as linhas com termos impróprios sejam redubladas. Isto já ocorreu com filmes como "Kill Bill: Volume 1", "Foi apenas um sonho" e "Trovão tropical", que possuem duas versões com o mesmo elenco. É comum, também, haver uma redublagem total do filme, muitas vezes com uma escalação totalmente diferente, para que

seja feita uma versão brasileira sem palavras chulas, fato que ocorreu com “Superbad: É hoje”, “Adrenalina”, “Watchmen: O filme”, dentre outros longas.

Normalmente, as dublagens com palavrões circulam de forma irrestrita pelas salas de cinema, mercado de *home video*, emissoras de TV paga e serviços de vídeo sob demanda, sendo barradas apenas nos canais abertos. Eventualmente, ocorre de alguma emissora por assinatura adotar a dublagem “limpa”, mas não é regra para esta mídia. Na TV aberta, o SBT, quando possuía contrato de exclusividade com a Warner, exibiu produções com palavrões, mas a Rede Globo, no entanto, muitas vezes encomendou por conta própria novas dublagens para filmes que possuíam palavras chulas em suas versões brasileiras já produzidas. Uma exceção a ser destacada foi no filme “O discurso do rei”, exibido com certo alarde pela emissora, que descartou a dublagem da distribuidora, realizada em São Paulo, sem palavrões, para encomendar sua própria versão brasileira, feita no Rio de Janeiro, que possuiu palavrões pontuais.

> O exemplo mais gritante, cara, fui eu que dirigi, foi terrível… “Filhos da anarquia”, “Sons of anarchy” é uma série violentíssima, são motoqueiros, eles matam pessoas, trucidam, estupram, arrancam pedaços de corpos, o tempo inteiro palavrão pesado… O distribuidor no Brasil veio dizer o seguinte […] “vai passar na televisão [Band] e não pode ter palavrão”. Como é que você vai fazer uma série que, a cada dez palavras, oito são palavrões, sem citar o palavrão? […] Ficou uma série que você vai ver cenas violentíssimas, mas você não vai ouvir um palavrão. Eu coloquei alguns assim terríveis, [por exemplo] “sucrilhos”. O cara [personagem] fala um “caralho” desse tamanho, eu botei “sucrilhos!” [no texto] e o colega [dublador] que falou teve um ataque de riso, falei “não, mas deixa, é pra ver se o cara que inventou essa história de não falar palavrão, como é que fica na cabeça dele uma cena violenta sem palavrão”. Porque o original tá assim, eu tô deformando a série, então, não exibe, porra. Entendeu? Dubla, passa às duas da manhã, mas passa como ela é! Então, você ouve uma coisa com legenda e ouve uma dublagem deliciosa para crianças. (DIAS, 2016)

Diante de situações deste tipo, muitas vezes o próprio diretor de dublagem já opta por não incluir palavrões na dublagem por receio do produto voltar para redublagem ou por saber que aquele cliente não aceita termos deste tipo em suas produções. No entanto, existem distribuidoras que vão além da proibição de palavras chulas. A Disney, por exemplo, além de ser uma das *majors* mais irredutíveis quanto ao uso de palavrões, também veta palavras que façam referências religiosas ou que possuam duplo sentido. Termos como “nossa”, em substituição ao “*wow*” dito no original, não podem ser utilizados, pois fazem referência à Nossa Senhora, por exemplo. Marco Antonio Costa contou que, quando dublava Brad Pitt no longa “12 anos de escravidão”, foi impedido de dizer “Deus” e obrigado a substituir por “Criador”. Costa também nos revelou que, trabalhando em outra produção da Disney, foi

proibido de dizer a palavra “saco” ao referir-se a um saco de pano, tendo que buscar outro termo para substituí-lo. Em conversas com os dubladores, nos foi dito que o canal Nickelodeon é o cliente com produções infantojuvenis que mais aplica limitações, impedindo palavras como “idiota” e “imbecil”, forçando substituições por termos mais leves.

Além da proibição de palavrões e demais termos específicos, com a *major* Fox acontecem casos muito particulares referentes ao uso do artigo. Flavio Dias e Marco Antonio Costa nos relataram, separadamente e em momentos distintos, algo recorrente nas produções desta distribuidora. O responsável pelas dublagens da Fox no Brasil não permite que seja colocado artigo antes de certas construções gramaticais, normalmente envolvendo o uso de pronome possessivo, reenviando o trabalho para o estúdio redublar a fala sem artigo, caso algum dublador o utilize. Frases como “esta é a minha esposa” não são aceitas, devendo ser gravadas como “esta é minha esposa”. Este detalhamento acaba por engessar ainda mais os dubladores, que são obrigados a modificar no texto construções gramaticais permitidas coloquialmente pela língua portuguesa, atendo-se à norma culta e retirando a naturalidade da estrutura das falas. Outro ponto exigido pela Fox que reforça este apego às regras da língua é rechaçar estruturas como “buscar ele”, independente do contexto em que a frase esteja encaixada na produção.

> Tem um coleguinha aí que acha que a gente tem que falar que nem norte-americano e os norte-americanos não colocam artigo, então eu falo assim “o Fulano esteve lá no estúdio falando comigo”. Eu não posso falar “o Fulano”, ele devolve o filme [para redublar e diz], “tira esse artigo”, eu tenho que falar “Fulano esteve lá no estúdio falando comigo”. Falo [para ele] “não, espera aí, mas eu tô falando em português, cara, é ‘o cachorro atravessou a rua’ e não ‘cachorro atravessou a rua’”, [ele responde] “não, mas não pode ter, não quero que tenha”. Ele botou na cabeça dele que o cliente dele [Fox] exige que você não use artigos, especialmente se tiver o possessivo. […] Depõe contra o trabalho da gente porque eu não tô falando a língua que eu falo, eu tô falando uma língua adaptada à língua norte-americana. (Ibid.)

No entanto, assim como há distribuidoras que não permitem palavrões ou pedem a exclusão de certos grupos de palavras, existem outras mais liberais. A HBO, que possui fama por realizar produções de grande qualidade e normalmente com conteúdo adulto, não restringiu o uso de termos chulos desde que iniciou a dublagem em massa de suas obras, logo após a expansão do áudio dublado na TV paga. Este cliente pede para que os estúdios de dublagem coloquem palavrões de acordo com o que consta no original, garantindo fidelidade à obra. Distribuidoras como Imagem Filmes, Warner, Paramount e Universal, desde meados dos anos 2000, possuem alguma liberação de palavrões em seu catálogo, normalmente acontecendo em filmes para cinema ou que sejam destinados a um público mais maduro.

Recentemente, a Netflix e a MTV também foram contrapesos ao conservadorismo na dublagem, encomendando versões brasileiras sem restrições ou proibições, muitas vezes com textos bastante adaptados para criar aproximação com a cultura brasileira em diversos aspectos. Este panorama permite ilustrar que, em 2016, ainda existe uma mentalidade bastante arcaica nas distribuidoras em relação às dublagens brasileiras. Embora haja quadros que confiram mais autonomia e liberdade artística no momento da gravação, apontando para uma provável tendência de maior liberação na dublagem, os profissionais da área ainda precisam arcar com as dificuldades que determinadas proibições e exigência causam.

Esta abordagem acerca do cerceamento artístico realizado por alguns distribuidores e exibidores ilustra a maneira de eles lidarem com a dublagem brasileira. Enquanto exigências são realizadas, denotando grande cuidado e apreço ao produto enviado para ser vertido, o campo das negociações entre distribuidora e estúdio de dublagem acabam por ser um dos maiores responsáveis pelos males estruturais que vêm acometendo esta prática. É praticamente um ponto pacífico entre os dubladores o fato de os clientes exigirem cada dia mais velocidade na feitura do trabalho em contraposição a preços mais baixos a serem pagos.

A dublagem, como a indústria que é, hoje, no Brasil, sofre reajustes todos os anos devido à inflação e ao pagamento aos dubladores, que lutam para sua remuneração não ficar mais defasada. Neste aspecto encontra-se um grande problema, pois o empresário da dublagem necessita pagar seus funcionários e elenco de acordo com os valores fixados, mas evita repassar este aumento nos preços cobrados ao distribuidor, temendo perder o cliente. O distribuidor, por sua vez, faz sua parte e ameaça trocar seus trabalhos de estúdio, alegando preços mais baratos que, muitas vezes, sequer existem, configurando apenas uma espécie de blefe para lograr um preço estável no estúdio onde costuma dublar suas obras.

Além de acontecimentos deste tipo, alguns estúdios de dublagem negociam com preços abaixo da tabela e realizam acordos suspeitosos, fechando um pacote contendo um certo número de filmes por um valor fixo em vez de cobrar pela duração em minutos da obra, conforme seria o correto dentro das normas do mercado. Este tipo de negociata acaba por obrigar o estúdio a sacrificar investimentos em outros aspectos. Reflexo disso é a precarização da função do diretor de dublagem, hoje com salário pago abaixo do acordo de trabalho, dubladores novatos assumindo este cargo por valores ainda menores, traduções retiradas da internet em vez de realizadas por um profissional (CEZAR et al., 2016), equipamentos de baixa qualidade, espaço físico sem condições ideais e dublagens de péssimo apuro artístico e, muitas vezes, técnico.

Embora a preocupação com o palavreado possa esboçar algum cuidado neste ponto,

normalmente o cliente atenta-se em possuir boa qualidade técnica para oferecer um som digital com mixagem capaz de preencher todos os canais de um *home theater*. A parcela artística da dublagem fica, portanto, renegada. É comum alguns distribuidores analisarem a sincronia dos diálogos comparando apenas a *waveform* – o desenho da faixa de som – da trilha dublada com a da trilha original, para observar se ambas começam e terminam na mesma minutagem. Este tipo de checagem ignora todo o trabalho com a tradução, adaptação, interpretação e escalação, itens que certamente compõem toda a estrutura de uma dublagem e, caso mal feitos, sacrificam a obra original.

Esta falta de cuidado, comum em muitas distribuidoras, também está enraizada em outros métodos de negociação, clássicos e conhecidos no meio. A ameaça que uma distribuidora faz ao dizer para um estúdio carioca que enviará seus trabalhos para São Paulo – e vice-versa – é algo que acontece desde a época das greves. Devido à pouca abertura nos dois principais polos de dublagem, pouco sabia-se sobre os preços cobrados fora da cidade onde trabalhava-se, fator de enorme importância para contribuir na insegurança e no temor do cliente mudar não apenas de estúdio, mas de estado. Embora desde 2010 uma aproximação entre Rio de Janeiro e São Paulo no mercado da dublagem tenha sido observada, essas práticas de ameaças a fim de conseguir redução de preço ainda ocorrem, normalmente como último recurso do distribuidor para atingir não apenas um empresário, mas toda a categoria que trabalha naquela região.

No entanto, é possível notar que produções com dublagens deslocadas de uma cidade para outra têm tornado-se algo menos raro. Normalmente devido a negociações, alguns distribuidores mudam seu polo de trabalhos e não preocupam-se em manter a continuidade em obras que exigem isto em sua composição. Um clássico exemplo pode ser tomado pela HBO. Quando a emissora iniciou a encomenda de dublagem em larga escala, o ponto de partida foi em São Paulo, dublando séries como “True blood”, “Boardwalk empire: O império do contrabando” e “Bored to death”.

A partir de 2011, a HBO realocou todas as suas produções para o Rio de Janeiro, incluindo as supracitadas obras seriadas, sem qualquer justificativa ou preocupação em manter as vozes já consolidadas nas temporadas anteriores. Nos anos seguintes, séries aclamadas como “Game of thrones”, “Girls” e “Veep” realizaram suas estreias e receberam vozes cariocas por temporadas a fio. Então, em 2016, o canal transferiu todas as suas séries de volta para São Paulo, causando outra mudança geral no elenco das produções. Atitudes deste tipo incomodam os espectadores e os dubladores, que perdem personagens conhecidos e remuneração garantida sem qualquer justificativa do cliente. Além disso, foram raros os

episódios em que as queixas dos espectadores reverteram alguma situação do tipo, normalmente não envolvendo *majors*, que portam-se acima de problemas desta natureza.

Inúmeros casos relacionados ao assunto ainda existem, no entanto, a maior economia realizada pelas distribuidoras refere-se ao não pagamento do direito autoral e conexo aos dubladores. Por lei, é garantido aos artistas o direito autoral pela criação da obra e o direito conexo por associações que sejam feitas a ela. Na dublagem, o dublador, que nada mais é que um ator, possui o direito autoral sobre a sua voz e o direito conexo sobre as reutilizações e reproduções desta. No entanto, o dublador é remunerado apenas uma vez, pela realização do trabalho, não sendo pago pelas replicações de seu trabalho em diversas mídias. A título de exemplo, um dublador receberá o cachê para dublar um personagem em um longa-metragem para a dublagem ser inserida no DVD. A mesma dublagem será utilizada para serviços sob demanda, canais abertos e fechados, será reexibida inúmeras vezes e nenhum ganho financeiro será repassado aos dubladores que trabalharam nesta dublagem. Paralelamente, a distribuidora lucrará com a venda no mercado de *home video* e com a negociação com emissoras de televisão que, por sua vez, gerarão renda através de intervalos comerciais ao exibirem o filme dublado.

Este tópico relacionado aos direitos autorais e conexos da dublagem será abordado de forma mais completa mais à frente neste trabalho. No entanto, fica evidente o poder de difusão presente na dublagem e como ela tornou-se um excelente negócio para as distribuidoras, que viram seu público se multiplicar nas salas de cinema e canais por assinatura na última década. Em contrapartida, estas mesmas distribuidoras atuam de forma a sucatear o mercado mal estruturado da dublagem e encaram a versão brasileira como uma norma a ser seguida, não como um trabalho que pode valorizar ou prejudicar seu próprio produto.

5.4 A DUBLAGEM FORA DO EIXO RIO-SÃO PAULO

Curiosamente, as primeiras dublagens realizadas para o público brasileiro foram produzidas por amadores na cidade de Miami, nos Estados Unidos (FREIRE, 2011, p. 8). As experiências pioneiras realizadas pensando na exibição de filmes dublados em cinemas brasileiros deram-se em filmes da Paramount, pelo empresário Henrique de Almeida Filho, em solo estadunidense. Um dos primeiros relatos acerca de uma dublagem foi referente ao longa “Esposa de ninguém”, lançado em 1930. As críticas foram negativas, como boa parte dos analistas fílmicos as faziam na época e as fazem até a atualidade, mas parte da má

impressão deu-se justamente pelo fato de Almeida Filho utilizar amadores brasileiros e portugueses residentes nos Estados Unidos para dublar os filmes da Paramount (Ibid., p. 9). Logo o projeto fracassou, mas a ironia que reside nesta primeira tentativa é que até hoje realizam-se dublagens com amadores nos Estados Unidos, tanto em Miami, quanto em Los Angeles, embora o mercado atual não seja continuidade das tentativas do começo do século passado.

Embora o eixo Rio-São Paulo seja o maior, mais consolidado e mais conhecido na dublagem brasileira, nos últimos anos iniciou-se uma fragmentação deste mercado que ainda é centralizado, mas não hegemônico como outrora. As dublagens em português realizadas nos Estados Unidos, no entanto, não surgiram atualmente, são trabalhos produzidos há pelo menos 20 anos (ROCHA, 2016). No país norte-americano, exitem também dois polos de dublagem, um em Miami e outro em Los Angeles, embora seja comum os dubladores brasileiros referirem-se aos trabalhos realizados no exterior de forma genérica como "dublagem de Miami".

Diferentemente do que é determinado no mercado de dublagem brasileiro, a dublagem estadunidense em português não exige formação de ator para tornar-se dublador, busca-se apenas pessoas que tenham fluência na língua portuguesa, normalmente sendo brasileiros que vivem na região. O estúdio miamiense Universal Cinergía Dubbing, certa vez, lançou um vídeo na internet em busca de "novos talentos"[41], com os profissionais mais renomados da casa perguntando se o interlocutor gostaria de fazer "alguma coisa divertida e diferente", pois buscam "pessoas com talento, energia e entusiasmo". Ao fim, pedem aos interessados para ligar ou enviar informações por e-mail ao estúdio. Por não estarem instalados no Brasil, as casas de dublagem dos Estados Unidos não seguem as regras ou a Convenção Coletiva de Trabalho determinados para os profissionais brasileiros. Portanto, além de não haver a necessidade de contratar apenas atores, os valores são distintos e demais detalhes, como limite de número de dobras por ator, também.

O volume de trabalho em Los Angeles, de acordo com os funcionários, é sazonal (CIMINO, 2016), porém maior que há alguns anos, pois dubla-se não apenas para o Brasil, mas também para Angola – país que, além das versões feitas nos Estados Unidos, consome dublagens brasileiras (MOREIRA, 2016). Em Miami, contudo, onde existem ao menos três estúdios de dublagem que realizam trabalhos em português brasileiro, o ritmo de gravações é mais intenso (PECCOLI, 2016), pois, ademais, a Flórida possui o maior número de brasileiros

41 DUBLADORES da Universal Cinergía Dubbing. YouTube, 2014. Disponível em <https://youtu.be/0g9rSZP4Iq4>. Acesso em: 4 de dez. 2016.

que vivem nos Estados Unidos[42]. Além disso, também é comum a produção de dublagens em "espanhol neutro", para o público da América Latina, em Los Angeles e em Miami, cidade onde 70% de seus habitantes possuem origens latino-americanas (FAJARDO, 2016). Portanto, um mesmo estúdio, muitas vezes, realiza versões em português e espanhol, tornando o negócio ainda mais viável devido ao mercado que engloba toda a América Latina e possui possibilidade de mão de obra em mais da metade da população municipal.

A dublagem estadunidense em português já foi refúgio para as distribuidoras na época da greve de 1997, quando recebeu títulos importantes da Warner, Disney, Universal e Paramount, que intentavam dublar seus filmes, mas não conseguiram devido à longa paralisação nas atividades dos dubladores brasileiros. Contudo, diferentemente desta ocasião, as *majors* ou as distribuidoras brasileiras independentes normalmente não encomendam dublagens nos Estados Unidos, restando a distribuidoras estrangeiras menores abastecerem este mercado. Estas empresas, que distribuem conteúdo geralmente para a TV paga e serviços sob demanda, provavelmente têm conhecimento do consumo da dublagem no Brasil, mas desconhecem sua feitura ou a preferência do público.

Muitos canais por assinatura já exibiram e ainda exibem produções dubladas nos Estados Unidos, exemplos muito conhecidos são o desenho animado "South Park" e o *reality show* "O encantador de cães", ambos com passagem pelos canais Comedy Central e Animal Planet, respectivamente. Emissoras com foco em *reality shows* e documentários, como Home & Health, History e Discovery são os maiores centros de conteúdo dublado no exterior, sempre com alguma dublagem do tipo no ar. Embora por muito tempo as dublagens estadunidenses em português tenham concentrado-se em produtos deste tipo, com eventuais animações ou séries de ficção surgindo, a chegada da Netflix mostrou-se frutífera para o mercado estrangeiro de dublagens.

Pelo fato de este serviço de vídeo sob demanda negociar com diversas distribuidoras internacionais, algumas pequenas – bem como ocorre com a TV paga –, já surgiram todos os tipos de obras com dublagem realizada nos Estados Unidos, normalmente em Miami. Animações são mais recorrentes, mas séries originais da Netflix, como "The crown", que estreou em novembro de 2016, alardeada como a produção mais cara da provedora via *streaming*[43], chegou com dublagem feita no estúdio The Kitchen, no estado da Flórida. Até

42 PESQUISA DE MAPEAMENTO – COMUNIDADE BRASILEIRA NA FLÓRIDA. Brasília: Consulado-geral do Brasil em Miami: informações gerais, 2016. Disponível em <https://sistemas.mre.gov.br/kitweb/datafiles/Miami/pt-br/file/Resultado_completo_portugues.pdf>. Acesso em: 4 de dez. 2016.

43 GUIA DA SEMANA. "The crown", a série mais cara da Netflix, estreia em novembro. São Paulo, 2016. Disponível em <http://www.guiadasemana.com.br/filmes-e-series/noticia/the-crown-a-serie-mais-cara-da-

então, foi a primeira série em *live-action* com selo "original Netflix" dublada fora do Brasil, abrindo precedentes para que isto ocorra novamente.

O alarde, todavia, há de ser esclarecido através da qualidade artística das dublagens para brasileiros realizadas no exterior. O simples fato de os estúdios estadunidenses não exigirem atores afeta gravemente o resultado final da dublagem, pois um não ator terá maior dificuldade em entender e captar as emoções que o personagem demanda, por mais que haja um som guia original. A direção destas pessoas por outros não atores, embora com prática na dublagem de Miami ou Los Angeles, acaba por não conferir instruções adequadas ou minimamente fundamentais para a construção de uma boa leitura dramática.

Os dubladores que trabalham nos Estados Unidos, muitas vezes, não atuam na sonoridade do português brasileiro, deixando-se levar pela musicalidade do idioma original, resultando em uma interpretação "cantada", como diz o jargão comum na dublagem. Intenção correta para cada fala, colocação adequada da voz e até mesmo sincronia são outros pontos comumente falhos ou inexistentes em uma dublagem realizada por amadores em Miami ou Los Angeles. A tradução, que sofre problemas sérios no Brasil, repete erros no exterior e agrega outros, visto que os profissionais envolvidos não vivem em território brasileiro para ouvir, compreender e depreender a forma como as pessoas falam nas ruas e no dia a dia, posto que a língua é viva e modifica-se de acordo com a sociedade.

A contínua encomenda de dublagens estadunidenses em português comprova o quanto as distribuidoras estão distantes de seu público consumidor. Os preços baixos aliados com a provável praticidade de uma empresa sediada nos Estados Unidos encomendar uma dublagem no mesmo território possivelmente é o maior chamariz dos estúdios estrangeiros. O resultado artístico evidencia-se cada vez mais irrelevante e, no final, esta prática sequer permite a circulação de capital em nosso país, visto que não são trabalhadores fixados no Brasil que estão realizando um trabalho e sendo remunerado por ele.

Enquanto o mercado de dublagem em português mantém-se firme nos Estados Unidos, outro núcleo que experimentou um salto quantitativo nos últimos anos foi Campinas. Embora a cidade não esteja fora do eixo Rio-São Paulo, por localizar-se a apenas 100 quilômetros da capital do estado, é um centro de dublagens praticamente independente de sua metrópole vizinha. O mercado campineiro de dublagens despontou entre 2013 e 2015, acumulando um número considerável de produções durante o ano de 2016. Em Campinas, existem dois estúdios de dublagem de maior relevância, Dubbing Company e Up Voice, que realizam trabalhos majoritariamente para canais de TV paga e para a Netflix. Dentre as emissoras que

netflix-estreia-em-novembro>. Acesso em: 4 de dez. 2016.

veiculam versões brasileiras feitas nesta cidade do interior paulista, encontram-se E!, TBS e TNT Series, embora os maiores clientes sejam os canais da *major* 20th Century Fox, como FX, Fox Life, Fox e National Geographic. A Netflix, por sua vez, demonstrando grande adesão à dublagem campineira, estreou, durante 2016, animações infantis e adultas, séries infantis e adultas, *reality shows* e longas-metragens com selo de produção original e versão brasileira feita em Campinas[44].

As diferenças do mercado de dublagem do interior brasileiro em relação ao presente no exterior do Brasil surgem especialmente na base de sua composição: em Campinas, os estúdios de dublagem trabalham apenas com atores formados e registrados. Após realizar um registro de voz dos interessados, há uma seleção e oficina para os escolhidos (SIQUEIRA, 2015). Além de respeitar uma norma seguida pelos dois grandes polos da dublagem brasileira, a presença de atores gera estruturalmente um maior potencial para boas interpretações na dublagem e, na direção, um profissional das artes dramáticas terá maior capacidade para guiar seu colega na bancada.

No entanto, apesar de os estúdios campineiros possuírem atores e boa estrutura técnica, a dublagem acaba por ser uma técnica muito específica, demandando preparação, experiência e prática constante para alcançar um bom nível artístico. Pelo fato de este polo não possuir nomes tradicionais e peritos da dublagem brasileira, a capacitação não dispõe de uma base que familiariza-se com os pormenores da atuação na dublagem, sendo desenvolvida por pessoas com menos experiência nesta prática. Sendo assim, as inúmeras particularidades da atuação de um bom dublador, como a musicalidade fala, adaptação do texto, maneirismos a serem evitados, intenções e inflexões, acabam por não ser totalmente desvendadas e repassadas aos profissionais que compõem este mercado. Portanto, mesmo que a dublagem de Campinas seja superior à realizada nos Estados Unidos, ainda é bastante inferior àquela produzida com qualidade no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Evidentemente, por ser um polo muito recente, em especial se comparado às seis décadas da dublagem paulistana e carioca, Campinas demonstra inexperiência em diversos pontos, porém, é o novo centro de dublagem com maior potencial para tornar-se uma autêntica terceira via para os distribuidores. No Rio de Janeiro e em São Paulo, onde há conversas acerca das novas praças de dublagem que surgem pelo Brasil e fora dele, a principal questão é relacionada aos preços cobrados no interior paulista. A equação é simples:

44 DUBBING COMPANY. Facebook, 2016. Disponível em <https://www.facebook.com/dubbingcompany/>. Acesso em: 4 de dez. 2016. UP VOICE. Facebook, 2016. Disponível em <https://www.facebook.com/upvoicebr/>. Acesso em: 4 de dez. 2016.

por qual motivo o distribuidor trocaria as vozes consagradas dos dubladores cariocas e paulistanos por dubladores inexperientes de Campinas se o preço cobrado fosse o mesmo? Acrescentando; se até mesmo nestes grandes centros de dublagem há negociatas para diminuir os preços, por que não haveria fora deles? E por que o cliente sairia de um meio já consolidado, que oferece variedade de preços, para arriscar em um novo polo?

A resposta é que a quantia pedida em Campinas seria menor que os preços baixos cobrados nas duas capitais da dublagem, com cachês inferiores os valores fixados no acordo de trabalho e, consequentemente, com custo total menor que os praticados no Rio de Janeiro e em São Paulo. Isto aliado a uma boa publicidade, estúdios com o essencial para boa qualidade técnica e atores encabeçando elencos foram suficientes para atrais distribuidores que buscam cumprir a demanda para dublagem do volume de produções que possuem.

Com o considerável número de produtos recebendo versão brasileira em Campinas, alguns dubladores atuantes na capital paulista têm feito trabalhos em estúdios campineiros. Os profissionais paulistanos ouvidos em dublagens do interior do estado não são trabalhadores veteranos ou que figuram entre os nomes mais conhecidos pelo público, porém acabam por oferecer maior experiência, qualidade e prestígio às dublagens realizadas em Campinas. No entanto, paralelamente, estes mesmos dubladores rompem com o acordo de trabalho fixado pela categoria ao aceitarem figurar em produções que pagam abaixo da tabela.

A atual associação da categoria de dubladores, Dublar, possui entre suas futuras pautas a ideia de discutir sobre os novos polos a fim de chamar profissionais, desde que atores registrados, a associarem-se e criar uma unidade no mercado brasileiro de dublagem. Dentre esta unidade, encontra-se uma padronização no preço cobrado e pago, para permitir uma concorrência, desde que não seja desleal. Contudo, para que conversas deste tipo prossigam, seria necessário que os dubladores paulistanos não compactuassem com os valores do mercado de Campinas. Evidentemente que discussões acerca de preços necessitam serem feitas também com empresários do Rio de Janeiro e de São Paulo, pois o desrespeito ao acordo da dublagem brasileira teve sua origem nas capitais.

> Nós sabemos que existem outros polos novos de dublagem se formando e, com certeza, convidaremos essas pessoas também [para a Dublar]. Porque o pessoal fica assim "pô, mas dublagem de Belo Horizonte, dublagem de Curitiba". Gente, são brasileiros trabalhando, têm todos o direito de fazê-lo. Por favor. Nós não podemos impedir e nem queremos fazer isso, todos os artistas são bem-vindos, todos têm o seu quinhão pra colaborar e pra contribuir. O que interessa a nós é que os parâmetros sejam os mesmos para todos, né? Que, então, em Belo Horizonte vai fazer dublagem? O.k., pague-se aos atores o que se paga aqui pra que a concorrência seja leal, tá? Então, Curitiba a mesma coisa. Não é o que acontece hoje, nós sabemos que os

> ganhos são diferenciados, mas nós vamos caminhando pra isso. […] Você pode ter diferenças de preços, claro, é a livre concorrência, né? Só que não tanto a ponto de deixar a concorrência desleal. (ARAÚJO, 2016)

Além do interior de São Paulo, outro polo de dublagem que existe, mas caminha de forma mais lenta, localiza-se em Belo Horizonte. Na capital mineira, existem ao menos dois estúdios de dublagem, BW e Haja Comunicação, porém ambos trabalham sob focos distintos. Enquanto o primeiro já realizou dublagens de séries como "Mad men", para a HBO, o segundo possui clientes específicos para realizar versão brasileira de produções evangélicas (GIRÃO, 2015). Com um mercado funcionando pelo menos desde 2005, os estúdios mineiros de dublagem não exigem que a pessoa tenha formação em ator para dublar, embora muitos profissionais do teatro belo-horizontino tenham começado a explorar esta vertente da atuação (CARMO, 2015).

A consequência da não exigência de atores somada à ausência de nomes experientes na prática da dublagem, em especial nos grandes polos do Rio de Janeiro e de São Paulo, acaba por tornar a dublagem de Belo Horizonte ainda inferior àquela realizada em Campinas. A qualidade artística acaba por ser parecida, com vícios comuns, textos poucos adaptado resultando em falas engessadas e interpretações que não absorvem a complexidade de alguns personagens. Evidentemente, existem dubladores com desempenho de destaque em relação aos demais, como acontece em diversos trabalhos de atuação, mas o *know-how* da dublagem que é feita há décadas no Brasil ainda não chegou devidamente aos demais polos.

Belo Horizonte, por não se enquadrar no eixo Rio-São Paulo, possui uma distância geográfica maior deste grande centro e, diferentemente da dublagem campineira, não conta com a presença de dubladores oriundos de um mercado consolidado e experiente. No entanto, o ponto mais crítico da versão brasileira realizada em Minas Gerais volta-se, novamente, para a remuneração dos atores. O SATED mineiro alega que estabelece um valor que encontra-se de acordo com o que é cobrado nas capitais fluminense e paulista e repassa esta tabela aos estúdios de dublagem, no entanto, desconhece se as empresas o seguem. Na realidade, não o seguem, cobrando abaixo da remuneração estabelecida pela Convenção Coletiva de Trabalho. De acordo com um dublador mineiro, em 2015, o cachê pago era por volta de 80 reais a hora de trabalho, diferentemente do que era pago, nesta época, nos grandes polos, onde a remuneração variava de 108 a 115 reais, passando por elenco de apoio, coadjuvante e protagonista (GIRÃO, op. cit.).

O diretor da Haja Comunicação, no entanto, garante que segue o valor estabelecido pelo SATED, em especial porque o ramo de produções evangélicas é constante e abastece

satisfatoriamente o estúdio. Porém, as demais casas de dublagem que cobram e pagam abaixo da tabela o fazem alegando a necessidade de atrair clientes, devido ao domínio do mercado de dublagem existente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Ademais, o SATED de Minas Gerais também alega que é necessário expandir este mercado de maneira profissional, prestando apoio aos artistas, no entanto, os contratos trabalhistas dos dubladores não têm sido homologados no sindicato, algo obrigatório por lei (Ibid.).

Em Belo Horizonte, portanto, além de o mercado de dublagem ser mais instável que Campinas, outra nova praça, a dublagem ocorre em moldes ainda mais distantes do acordo de trabalho da categoria. Embora a capital mineira não provoque considerável afastamento de clientes que outrora encomendavam trabalhos no eixo Rio-São Paulo, continua sendo mais um novo centro a ser incluído nas conversas dos associados à Dublar.

Outro polo bastante comentado pelos dubladores localiza-se em Curitiba. No entanto, diferentemente de Campinas e Belo Horizonte, a capital paranaense não realiza dublagens de longas-metragens de ficção, séries ou animações, focando-se em dublagem publicitária e institucional. A principal empresa curitibana desta natureza chama-se Dublagem Curitiba que, na realidade, é um estúdio escola, onde são ministrados cursos de dublagem comandados por uma atriz graduada em Artes Cênicas pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (KOWALSKI, 2015).

Embora seja comandada por uma profissional com formação em atuação, o polo paranaense também é carente de profissionais experientes com a dublagem. A representante da Dublagem Curitiba realizou cursos acerca desta prática em São Paulo, mas sem trabalhar na área. Na escola, que iniciou suas atividades por volta de 2010, são oferecidos três módulos livres, abertos a quem se interessar, no entanto, é deixado claro que apenas atores profissionais poderão exercer a profissão de dublador. Ao fim do curso, é montado um portfólio para cada aluno e enviado para as empresas que realizam dublagens na capital paranaense[45].

Portanto, no Paraná, diferentemente de Minas Gerais e do interior de São Paulo, não é comum o trabalho com produtos de distribuidoras que abastecem canais de televisão ou serviços de vídeo sob demanda. Por haver este cenário reduzido, é impraticável analisar questões referentes a pagamento ou ética no mercado, pois trata-se de uma aplicação bastante limitada da dublagem, seja em variedade ou quantidade de produções. Não obstante, fica clara a movimentação e o interesse presentes no sul do Brasil para que haja, no futuro, mão de obra capaz de mobilizar e viabilizar um mercado de dublagem fora da região sudeste.

45 DUBLAGEM CURITIBA. Disponível em: <http://dublagemcuritiba.com.br/>. Acesso em: 5 de dez. 2016.

O último polo a ser comentado segue moldes similares ao desenvolvido em Curitiba, com maior concentração em cursos de dublagem. Em Brasília, há constante abertura de vagas para formação de dubladores. No entanto, a grande diferença da capital federal para os demais polos fora do eixo Rio-São Paulo vistos até então encontra-se na presença de uma profissional da área liderando os cursos. A dubladora Fátima Mourão, com extensa carreira na dublagem carioca, já realizou personagens icônicos como She-Ra, da animação "She-Ra: A princesa do poder", Trinity (Carrie-Anne Moss) na trilogia "Matrix" e Scarlett O'Hara (Vivien Leigh) no clássico "E o vento levou".

Vivendo em Brasília desde 2000, Mourão dedica-se a capacitar pessoas de todas as idades para a técnica da dublagem (ANDRADE, 2016). Oferecendo cursos divididos entre o público infantojuvenil e adulto, a intenção da veterana é possuir mão de obra qualificada para transformar Brasília num polo de dublagem capaz de receber produções relevantes. Em parceria com a empresa Companhia da Voz, que realiza serviços como áudio livros, audiodescrição e narração para comerciais, as pessoas capacitadas para a dublagem acabam por atender esta demanda que exige alguma interpretação, embora não seja versão brasileira de filmes[46]. Mourão, porém, deixa claro da necessidade da formação em ator para trabalhar em alguma casa de dublagem.

Mourão passou por outras empresas brasilienses em anos anteriores, como a DJRÁDIO Comunicação, lecionando dublagem para turmas, depois disso, acabaram por surgir mais estabelecimentos oferecendo cursos profissionalizantes para esta vertente da atuação. No entanto, geralmente é explicitado que as aulas de formação para dublagem não entregam o registro profissional de ator na conclusão do curso, prática que seria ilegal, mas que já ocorreu e ainda se repete pelo Brasil[47]. Tanto a Companhia da Voz, quanto a DJRÁDIO realizam trabalhos de voz parecidos, mas sem atuar diretamente na dublagem de produções de ficção. Desta maneira, é outro potencial mercado que forma mão de obra familiarizada com a técnica e, diferentemente dos demais, possui uma dubladora veterana dentre os professores. Evidentemente, apenas um único profissional com larga experiência nos grandes centros de dublagem não resolve todo um polo, especialmente porque a demanda é constante e o dublador firma-se e aperfeiçoa-se apenas com a prática.

Além destas cidades citadas, também ocorrem cursos livres de dublagem em Salvador, com aulas ministradas pelo dublador carioca Flávio Back, com duração de apenas três dias e

46 REDE GLOBO. Mercado de dubladores não para de crescer. Brasília. Disponível em <http://g1.globo.com/distrito-federal/videos/v/mercado-de-dubladores-nao-para-de-crescer/2996125/>. Acesso em: 5 de dez. 2016.

47 ART Way Filmes. Profissionalizante de teatro com especialização em dublagem. São Paulo, 2016. Disponível em <http://www.cursodedublagem.art.br/curso-profissionalizante>. Acesso em: 5 de dez. 2016.

turmas anuais que ocorrem pelo menos desde 2011[48]. A experiência é oferecida pela CAP Escola de TV e Cinema da Bahia, que também oferta cursos para locução, cinegrafia, apresentação para TV e atuação para TV e cinema. A CAP deixa claro que não entrega DRT ao final das aulas, bem como deixa subentendido a inexistência de um mercado de dublagem baiano, algo justificado na duração do curso, pois em três dias apenas uma introdução é possível, embora o conteúdo seja prático. As preparações oferecidas em Curitiba e Brasília, por exemplo, duram algumas semanas e possuem diversos módulos, o curso aplicado em Salvador, no entanto, possui maior finalidade em aproximar as pessoas da técnica da dublagem e sanar a curiosidade de interessados na arte.

Construindo este painel acerca da dublagem fora do eixo Rio-São Paulo, fica evidenciado que existem movimentações e potenciais capacitadores de profissionais que não residem na capital paulista ou fluminense. Tal anseio demonstra que a decentralização das versões brasileiras é apenas questão de tempo e já apresenta um delineamento em vias de fixação, como pode ser notado no crescimento do mercado de Campinas. A dublagem, por ser brasileira e buscar englobar todo o país, acaba por concentrar-se nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo devido ao número de emissoras estabelecidas nestas duas metrópoles desde os primórdios da televisão. Por questões financeiras, econômicas e até políticas, o próprio cinema brasileiro e os meios de entretenimento mantiveram-se centralizados nestes dois polos, com pontuais exceções. No entanto, na segunda década do século XXI, a expansão tecnológica e o crescimento dos meios de consumo começa a modificar este cenário e a traçar novas possibilidades.

A dublagem é brasileira e não deve ser impedida de expandir-se para outros cantos dentro do nosso país, pois gera empregos, movimenta renda e difunde nossa cultura cotidiana através de inúmeras mídias. A dublagem estadunidense em português, no entanto, não injeta capital dentro do território brasileiro e possui mais dificuldade em absorver a evolução da língua, visto que, apesar das redes sociais serem um grande difusor de comportamentos, a vida do idioma reside no cotidiano. O ponto lamentável, apesar disso, tange na remuneração aos artistas e no preço cobrado. Da maneira como acontece, a concorrência das novas praças com as grandes capitais da dublagem é desleal do ponto de vista financeiro, porém dificilmente haveria uma decentralização não recorrendo pela via dos baixos preços, devido à grande hegemonia dos cariocas e paulistanos aliada à sua gigantesca experiência. Ou seja, o surgimento de novos polos de dublagem só ocorre devido ao desrespeito aos preços vigentes,

48 CAP Escola de TV e cinema da Bahia. Curso de dublagem. Salvador, 2016. Disponível em <http://capescoladetv.blogspot.com.br/p/dublagem.html>. Acesso em: 5 de dez. 2016.

embora isto tenha sido iniciado em São Paulo e, logo em seguida, encontrado eco no Rio de Janeiro.

Independente do método, é fato que existem estúdios em todas as praças que realizam negociatas com o distribuidor, flagelando a dublagem de dentro para fora. Diante da existência de novos polos e do ruído causado por atitudes antiéticas no mercado, há de se trabalhar a partir do que acontece, buscando uma normatização e regulamentação dos preços junto ao SATED para que empresas e praças de dublagem possam conviver harmonicamente. Indubitavelmente, dentre as múltiplas questões levantadas pelos dubladores na associação Dublar, hora ou outra será a vez de falar de forma séria e responsável sobre estes polos diversos.

6 O DIREITO AUTORAL NA DUBLAGEM BRASILEIRA

Os dubladores, como todos os artistas, enquadram-se em algumas leis que buscam o regulamento da profissão e a normatização de seus direitos autorais e conexos. No entanto, os atores em dublagem trabalham em uma realidade que ignora essa legislação, com distribuidoras que violam totalmente os direitos destes artistas e os prejudicam ao não pagá-los. Como já foi explanado, a dublagem viveu diversas fases e foi diretamente transformada pelo surgimento de novas mídias e mudanças na estrutura socioeconômica do país.

Independente da modificação no mercado de dublagem, o posicionamento das distribuidoras em relação aos direitos autorais dos dubladores sempre foi pautado em ignorá-lo e não pagar o determinado aos artistas. Visando a reversão deste quadro, durante a história da dublagem brasileira, foram criadas quatro associações que lutaram pelo cumprimento desta lei. Com início nos anos de 1970 e transcorrendo até a atualidade, a guerra travada a favor do respeito à legislação do direito conexo mantém-se em aberto, mas possui diversos capítulos que serviram de aprendizado e apresentaram tímidos avanços aos benefícios dos dubladores.

Três destas associações não existem mais, estas são ASA, SONAT e ANAD. A criada em 2016 chama-se Dublar. Nenhuma destas entidades existiu em concomitância, a fundação de uma sempre surgiu a partir do fim de outra, buscando preencher este vácuo constante no campo da dublagem relacionado aos direitos autorais e conexos. Cada associação viveu momentos distintos, seja na história sociopolítica brasileira, no amparo das leis ou no cenário do mercado da dublagem brasileira. Partindo disto, as movimentações foram distintas em cada entidade, embora o objetivo fosse o mesmo: obter o pagamento das distribuidoras e exibidoras dos direitos conexos.

Na continuação, veremos quais leis os dubladores utilizam como base para exigir o pagamento, o que elas garantem e, através do histórico de cada associação, quais métodos foram utilizados para lograr o propósito da categoria. Para angariarmos informações mais específicas e internas acerca destes órgãos, conversamos com Flavio Dias, fundador da SONAT, Sumára Louise, fundadora da ANAD e acompanhamos a cerimônia constitucional da Dublar, presidida desde sua criação por Antonio Moreno[49].

49 Dublador desde 1969, Antonio Moreno é a principal liderança da categoria em São Paulo e um dos artistas mais respeitados do meio. Ele é a principal voz de Morgan Freeman no Brasil, tendo dublado o ator em mais de 20 filmes. Moreno também é reconhecido por dublar, entre outros, Charles Bronson e Sean Connery.

6.1 AS LEIS E AS POSSIBILIDADES

A primeira greve dos dubladores brasileiros, conforme descrita anteriormente, ocorreu em 1978 e não possuía amparo de qualquer legislação específica acerca da profissão dos atores e das diversas atividades exercidas por eles, que sempre abarcaram diversas vertentes. Após o fim da greve, foi sancionada, em 24 de maio de 1978, a lei nº 6533, que regulamentou a profissão de artista e de técnico em espetáculos de diversões[50], categorias que já eram amparadas por sindicatos extraoficiais[51] antes mesmo do decreto nº 19770, conhecido como lei da sindicalização, ser promulgado em 1931[52].

A lei nº 6533/78 descreve o artista como o profissional que "cria, interpreta ou executa obra de caráter cultural de qualquer natureza" e iguala pessoas físicas e jurídicas que tenham a seu serviço os trabalhadores definidos nesta regra. Na regulamentação em pauta também são definidas as condições para obter registro profissional junto ao sindicato, embora nesta época, ainda, não houvesse obrigação de formação em ator para exercer a dublagem, com parte considerável da categoria sendo formada por radialistas – que, aliás, foram os profissionais majoritários no começo desta atividade.

O artigo 13 da lei nº 6533/78 foi uma especificação dos direitos autorais na legislação brasileira, colocando-o como forma de resguardar a criação artística. Neste fragmento, é declarada proibida a cessão de direitos autorais e conexos, assim como especifica o pagamento ao artista para cada exibição da obra. Portanto, junto ao primeiro passo legal a favor da classe, também foi brevemente versada uma explicação que assegura aos artistas o domínio sobre seu trabalho e o ganho a partir de sua reprodução. Evidentemente que um tema desta complexidade não possuía apenas estas poucas linhas e apoiava-se, também, na lei nº 5988, promulgada em 14 de dezembro de 1973, que regulava os direitos autorais, sendo estes os direitos de autor e aqueles que lhe são conexos[53].

Em 19 de fevereiro de 1998, no entanto, foi sancionada a lei nº 9610, que revogou a lei nº 5988/73, e abordou a questão dos direitos autorais de forma mais completa e atualizada[54].

50 BRASIL. Lei nº 6533, de 24 de maio de 1978. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de Técnico em Espetáculos de Diversões e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6533.htm>. Acesso em: 6 de dez. 2016.

51 SATED/RJ. Quem somos. Disponível em <http://www.satedrj.org.br/quem-somos>. Acesso em: 6 de dez. 2016.

52 BRASIL. Decreto nº 19770, de 19 de março de 1931. Regula a sindicalização das classes patronais e operárias e dá outras providências. Disponível em <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-19770-19-marco-1931-526722-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 6 de dez. 2016.

53 BRASIL. Lei nº 5998, de 14 de dezembro de 1973. Regula os direitos autorais e dá outras providências. Disponível em <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L5988.htm>. Acesso em: 6 de dez. 2016.

54 BRASIL. Lei nº 9610, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm>.

Dentre todas as definições dispostas no artigo 5º do texto, encontra-se o tópico acerca de artistas intérpretes ou executantes, que engloba todos aqueles que representem uma obra pelas mais plurais vertentes artísticas, como cantar, recitar, interpretar, entre outras formas de expressão. Sendo assim, está posto na lei o que define artistas intérpretes ou executantes. Esta legislação também protege as criações derivadas dos mais diversos meios e fixa o autor como sendo o pai daquela obra (art. 11). Somando aos conceitos fundamentais, constam como direitos morais do autor o de reivindicar a autoria da produção a qualquer momento e de obter seu nome creditado como responsável pelo trabalho quando este for utilizado (art. 24).

Por ser o criador da obra, o autor tem os direitos patrimoniais sobre ela, ou seja, há de autorizar prévia e expressamente a utilização desta, seja para reprodução parcial ou integral, inclusão em produto audiovisual, distribuição para todas as mídias existentes ou que venham a ser criadas e demais meios (art. 29). Além disso, a lei também resguarda ao autor os direitos de sua obra por 70 anos após seu falecimento (art. 41) e protege os direitos patrimoniais de obras audiovisuais por 70 anos transcorridos de sua divulgação (art. 44). Acerca da utilização de uma criação audiovisual, é necessário que seu autor e intérpretes permitam a aplicação econômica desta, assegurando a inclusão dos nomes dos artistas e, inclusive, dos dubladores (art. 81), inciso incluído apenas em 2009 por projeto de lei apresentado anos antes pelo então deputado Clodovil Hernandes[55].

Os direitos conexos garantem aplicação das normas de direitos de autor também aos artistas intérpretes (art. 89), cabendo a estes a possibilidade de autorizar ou proibir a reprodução de seu trabalho, estendendo esta proteção à imagem e voz pertencentes à sua atuação (art. 90) e garantindo os direitos morais e de paternidade mesmo após o término dos direitos patrimoniais acerca da obra (art. 92). Os direitos conexos também duram 70 anos após a divulgação do trabalho do artista (art. 96). Para inserir os dubladores nas leis versadas acima, bastaria encaixá-los como intérpretes, visto que são atores registrados emprestando sua voz e sua interpretação a um trabalho audiovisual. Embora estes artistas não sejam os formadores do personagem ao qual emprestam a voz e a atuação seja baseada em outra já construída, existe trabalho vocal, atuação, interpretação e transposição da fala do personagem para o português.

Desta maneira, os dubladores encaixam-se como donos de sua voz e de sua criação, que é a interpretação conferida na dublagem. Partindo disto, têm em suas mãos o direito de

Acesso em: 6 de dez. 2016.

55 BRASIL. Projeto de lei nº 821, de 2007. Modifica a Lei nº 9610, de 19 de fevereiro de 1998, assegurando direitos morais aos dubladores de obras audiovisuais. Disponível em <http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=454357>. Acesso em: 6 de dez. 2016.

autor e os direitos conexos a este. No entanto, embora esteja redigido na lei, estes direitos são totalmente ignorados pelas distribuidoras e emissoras. Para exigir estes direitos, as associações foram criadas, porém apenas em 14 de agosto de 2013 foi sancionada a lei nº 12853, que trata sobre gestão coletiva de direitos autorais, ou seja, regulamenta os órgãos arrecadadores e distribuidores[56].

Um órgão muito conhecido desta natureza é o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), responsável por arrecadar e distribuir dos direitos autorais de músicas que foram reproduzidas publicamente[57]. Na teoria, esta entidade receberá o pagamento pela execução musical e o repassará aos autores da obra. O ECAD, no entanto, sofre diversas críticas e processos devido à distribuição dos recursos coletados[58], portanto, a lei nº 12853/13, que dialoga diretamente com a nº 9610/98, dos direitos autorais, dispõe sobre a gestão coletiva e busca organizar este meio.

Com artigos tratando sobre os deveres da associação e definindo como deve acontecer a arrecadação (arts. 97 e 98), o vácuo deixado na lei do direito autoral acaba por ser preenchido, pois, mesmo com a existência do ECAD há décadas, não havia legislação que indicasse a forma como deveria ocorrer a cobrança pela reprodução de criações artísticas e como esta seria repassada aos autores. Desta forma, a criação de uma associação para os dubladores, por exemplo, poderia ocorrer com maior embasamento na legislação, facilitando a arrecadação e dando respaldo à exigência do pagamento do direito autoral aos atores em dublagem.

Como foi possível notar através deste apontamento acerca das leis que abrangem os dubladores, lentamente a legislação foi construída de forma a resguardar os direitos dos criadores, portanto, torna-se ainda mais absurda a forma como as distribuidoras e exibidoras não apenas ignoram a lei, mas também aplicam suas próprias normas sobrepondo a legislação em vigência no Brasil. As quatro associações criadas pelos atores em dublagem para defender seus direitos viveram momentos diferentes da legislação brasileira, portanto, atuaram de maneiras distintas entre si. Através das histórias destes órgãos, ficarão claros alguns caminhos tomados por determinados profissionais que foram obstruídos pelos conglomerados da mídia.

56 BRASIL. Lei nº 12853, de 14 de agosto de 2013. Altera os arts. 5º, 68, 97, 98, 99 e 100, acrescenta arts. 98-A, 98-B, 98-C, 99-A, 99-B, 100-A, 100-B e 109-A e revoga o art. 94 da Lei nº 9610, de 19 de fevereiro de 1998, para dispor sobre a gestão coletiva de direitos autorais, e dá outras providências. Disponível em <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2013/lei/l12853.htm>. Acesso em: 7 de dez. 2016.

57 ECAD. Quem somos. Disponível em <http://www.ecad.org.br/pt/o-ecad/quem-somos/Paginas/default.aspx>. Acesso em: 7 de dez. 2016.

58 AGÊNCIA SENADO. Lindbergh vê "caixa-preta" na administração do ECAD. Brasília, 2011. Disponível em <http://www12.senado.leg.br/jornal/edicoes/2011/08/03/lindbergh-ve-caixa-preta-na-administracao-do-ecad>. Acesso em: 7 de dez. 2016.

6.2 ASSOCIAÇÃO DOS ATORES EM DUBLAGEM, CINEMA, RÁDIO, TELEVISÃO, PROPAGANDA E IMPRENSA (ASA)

Amparada com a lei nº 5988/73 que versa sobre direitos autorais e, posteriormente, apoiando-se também na lei nº 6533/78, que regulamenta a profissão de artista e garante a estes profissionais os direitos de autor e conexos, a Associação dos Atores em Dublagem, Cinema, Rádio, Televisão, Propaganda e Imprensa ou, como era conhecida, ASA, foi presidida pelo dublador Jorgeh Ramos e existiu durante os anos 70 e 80. Nesta época, durante a ditadura militar no Brasil, os atores organizavam-se para começar a lutar pelo pagamento de seus direitos autorais.

Na década de 1970, as opções de mídias eram muito limitadas, com domínio de rádio e televisão no âmbito do entretenimento. Baseando-se que os atores possuíam como principal vitrine de massa estes dois meios, tornou-se essencial analisá-los e aplicá-los ao que determina a legislação acerca do direito autoral. A ASA, como o próprio nome diz, não cuidava apenas dos dubladores, mas também de diversas outras vertentes da atuação que permeavam o meio audiovisual, basicamente formado pelo espaço televisivo e radiofônico. Com a televisão já popularizada nos anos 70, cada vez mais substituindo o rádio, o número de obras para os canais de TV aumentava e lograva bastante sucesso, projetando artistas de forma inédita no Brasil.

Instalada no Rio de Janeiro, a ASA reunia 400 artistas cariocas que participavam das áreas de abrangência da associação, incluindo nomes como Paulo José, Mário Lago e Elizabeth Savala entre os filiados (NEIVA, 1979). O propósito da entidade de artistas era cobrar 1% do faturamento publicitário da emissora durante a transmissão de cada obra. O valor, então, seria dividido e repassado para todo o elenco daquela produção. A arrecadação aconteceria por programa e em todas as ocasiões em que este fosse exibido, separando o devido para cada produto e destinando o total para seu respectivo elenco (Ibid.) (MOREIRA, 2000). No entanto, já havia desde aquela época a resistência dos canais de televisão em expor seu lucro com comerciais, alegando que recebiam menos que os valores cobrados na tabela, embora suas atrações gozassem de grande audiência (Ibid.).

Ana Maria Magalhães, associada da ASA e intérprete da personagem Glória na novela “Gabriela”, de 1975, revelou que a Rede Globo colocava em seu contrato a cessão dos direitos autorais da reprise do trabalho, algo que veio a ser proibido pela lei nº 6533/78. No entanto, acabou por não ter efeito prático, pois não apenas a emissora global, como nenhuma outra das atuantes no Brasil, pagavam aos atores pela reprodução de suas interpretações (NEIVA, op.

cit.). Elizabeth Savala, por sua vez, alegou que o canal da família Marinho a deixava alguns meses sem trabalho alegando "descanso de imagem" para a atriz enquanto reprisava outro trabalho com sua participação, no horário da tarde, sem qualquer remuneração para o elenco da novela (Ibid.).

Em 21 de setembro de 1979, a ASA conseguiu uma liminar pela 9ª Vara Cível do Rio de Janeiro contra as emissoras Rede Globo, TV Tupi, Rede Bandeirantes e TVS, obrigando-as a pagar 1% de direitos autorais aos artistas, baseado no valor publicitário, ou retirar estes programas do ar. No entanto, transcorridas 24 horas da entrega do mandato judicial, os canais de televisão não pagaram os atores e sequer interromperam a exibição das produções, seguindo normalmente a grade de programação (Ibid.). Os atores demonstraram indignação com o desrespeito à liminar e as emissoras já firmavam seu grande poderio que coloca-se, muitas vezes, acima do Estado.

Pelo fato da ASA atender apenas os atores do Rio de Janeiro, a disposição da classe em São Paulo vivia um momento diferente e de menor agitação. A liminar, considerada uma grande vitória pelos artistas cariocas, apesar de seu descumprimento, não possuía validade para o território paulista e, ademais, no estado vizinho não havia uma associação que cuidasse dos atores. Jorgeh Ramos demonstrou interesse em levar a ASA para tomar medidas jurídicas em regiões além do Rio de Janeiro, mas esta ambição não foi concretizada. Em São Paulo, também em 1979, atores moveram uma ação contra a TV Tupi pela reprise da novela "O espantalho", a fim de receber a indenização pelo não pagamento dos direitos autorais, no entanto, diferentemente do ocorrido na capital carioca, a Justiça não concedeu a eles uma liminar. Os artistas paulistanos almejavam uma associação a fim de organizar e reunir a classe, mas, naquela ocasião, continuaram carentes de um suporte dessa natureza (Ibid.).

Ramos, por ser dublador e presidente fundador da ASA, era um dos muitos contratados pela Herbert Richers nos anos 70 e 80, quando a empresa detinha mais de 70% do mercado de dublagem. No entanto, devido às suas movimentações acerca do pagamento dos direitos autorais e da mobilização da classe de atores, Ramos acabou por afastar-se do estúdio, pois organizações desta natureza não são bem-vistas no meio empresarial, especialmente naquele que lida diretamente com as corporações não pagantes dos direitos dos atores. Demais dubladores componentes da diretoria também sofreram um isolamento, sendo impedidos de trabalhar nas casas de dublagem devido à contribuição no objetivo da ASA.

Seguindo este protocolo, a associação sofreu tentativas de enfraquecimento devido à força da Rede Globo que, além de laços estreitos com a Herbert Richers, possuía livre circulação e vasta influência no alto escalão do regime militar, podendo delinear trajetórias a

seu gosto (ARÊAS, 201-). Jorgeh Ramos, contudo, seguiu com a associação e seus ideais até a Assembleia Constituinte de 1987, quando vislumbrou possibilidades de encaixar os direitos autorais dos artistas na elaboração da Constituição de 1988[59].

Durante o ano de discussão acerca da concepção da nova Carta Magna do Brasil, Ramos deixou claro que os atores necessitavam de leis que auxiliassem a luta pelo pagamento de seus direitos, sem tornarem-se reféns de interesses políticos ou pessoais de patrões ou do governo, pois, segundo ele, em nosso país "só se defende a propriedade privada de quem detém a riqueza"[60]. A ASA, na ocasião com mais de mil associados, foi representada por Ramos na Subcomissão dos Direitos e Garantias Individuais para explanar acerca do que o órgão defendia, intentando um endurecimento nas leis acerca do domínio intelectual. Indo além, o presidente do órgão também discorreu acerca do monopólio das emissoras de rádio e TV, algo debatido até a atualidade[61] (COMPARATO, 2000).

O andamento da Constituinte, todavia, apresentou um encaminhamento que desagradou não apenas Ramos, à frente da ASA, mas também o SATED de São Paulo. Os órgãos declararam que, no âmbito cultural, não haveriam avanços em comparação com a legislação em vigor em 1987, continuando a privilegiar pequenos grupos e não atender às demandas da classe. Ramos defendia medidas que aumentassem a oferta de empregos aos artistas que, segundo ele, eram escassas na época (CARVALHO, 1987). Contudo, depois de pouco tempo, a ASA viria a ser extinta, garantindo tímidos avanços na luta pelo pagamento do direito autoral. O maior mérito da associação foi a difusão acerca da existência dos direitos autorais, seu funcionamento e a garantia que o ator tem em recebê-lo, abrindo os olhos de toda uma classe já na década de 70, quando a legislação acerca destes direitos e da própria profissão de artista dava seus primeiros passos.

6.3 SOCIEDADE NACIONAL DOS ATORES (SONAT)

Em meados da década de 1980, enquanto a ASA, de Jorgeh Ramos, ainda existia no Rio de Janeiro, inciaram-se movimentações em São Paulo para lutar em prol dos direitos autorais da categoria dos dubladores, visto que o órgão supracitado atendia apenas os artistas cariocas. Desta vez liderada pelo dublador paulista Flavio Dias, a composição iniciou-se gradualmente utilizando como pauta as leis que serviriam de amparo para o objetivo, em especial a lei nº 6533/78, que regulamenta a profissão de artista e seus direitos autorais. A

59 CORREIO BRAZILIENSE. Artistas exigem um "tratamento digno". Brasília, 29 de abril de 1987.
60 Ibid.
61 Ibid.

base jurídica era a mesma da ASA, no entanto, com lições a serem tiradas das decisões, vitórias e derrotas desta associação, que revelou para a classe de atores a ilegalidade cometida pelas distribuidoras e emissoras, bem como a conduta destas empresas quando confrontadas.

Como os dubladores de São Paulo encontravam-se desamparados de um corpo que levasse adiante as reivindicações da categoria, não apenas no campo do direito autoral, mas também no campo do direito trabalhista, esta movimentação foi benéfica e tornou-se o embrião de algo maior que viria a acontecer. Após o fim da ASA, no final dos anos 80, os dubladores cariocas voltaram a experimentar o desvalimento em relação ao seu ofício. Na capital paulista, em contrapartida, a efervescência deste novo movimento fez com que lideranças como os veteranos Antonio Moreno e Gilberto Baroli, além do próprio Flavio Dias, se reunissem com Jorgeh Ramos na intenção de recriar a ASA, desta vez englobando Rio de Janeiro e São Paulo. No entanto, a ideia não foi adiante e a movimentação de Dias caminhou de forma independente.

Ainda nos últimos anos da década de 1980, Flavio Dias e mais dois colegas de trabalho, os dubladores Francisco Borges e Nelson Batista[62], foram ao programa "Dia dia", exibido pela Band, falar sobre a dublagem e os personagens mais famosos de cada um deles (GARROUX, 198-). Dias tomou a palavra em duas ocasiões para ir além do abordado pela apresentadora Baby Garroux. Em uma delas, comentou sobre a tentativa de começar a dublar filmes para exibição nos cinemas, em outra, disse sobre os direitos autorais. Na ocasião, o veterano comentou sobre o descumprimento do artigo 13 da lei nº 6533/78, que trata dos direitos de autor e conexos, e citou como exemplo as séries de sucesso "Jeannie é um gênio" e "A feiticeira", que foram dubladas em São Paulo na década de 1960 e reprisadas à exaustão pelos canais abertos, sem pagar o devido aos profissionais que deram voz aos personagens.

Exatamente com a mesma reivindicação feita pela ASA no Rio de Janeiro durante as décadas de 70 e 80, nascia, em 1994, a Sociedade Nacional dos Atores, conhecida como SONAT, associação presidida por Flavio Dias que viria a lutar pelos direitos dos dubladores pela próxima década[63]. Dias conseguiu reunir cerca de 100 profissionais interessados na fundação da entidade e a coordenava com ajuda de outros dois colegas, Eleu Salvador[64] e

62 Francisco Borges iniciou sua carreira na dublagem no começo da década de 1960 na AIC, em São Paulo. Ele tinha o personagem-título da animação "Leão da Montanha" e Aníbal (George Peppard) da série "Esquadrão classe A" entre seus principais trabalhos. Borges faleceu em 2008. Nelson Batista tornou-se dublador no mesmo contexto que Borges, porém, circulando pelo Rio de Janeiro, onde dublou na Herbert Richers por cerca de 15 anos. Ele foi conhecido por ser a voz de Jerry Lewis, ator que dublou em mais de 20 filmes. Bastista faleceu em 1998.

63 MOGI DAS CRUZES. Secretaria Municipal de Cultura. Lei de incentivo à cultura de Mogi das Cruzes: "As mais sinceras", projeto LIC nº 49. Mogi das Cruzes, 2015, p. 5. Disponível em <http://www.cultura.pmmc.com.br/lic/aprovado.php?id=49>. Acesso em: 9 de dez. 2016.

64 Eleu Salvador iniciou a carreira na dublagem em meados da década de 1960 em São Paulo, onde realizou

Lene Bastos[65]. Inicialmente, era arrecadada uma taxa de 30 reais mensais dos associados para cobrir custos da SONAT e pagar os dois advogados contratados, Rodrigo Salinas e Fabio Cesnik, ambos especializados em cultura, mídia e entretenimento[66].

Um dos diferenciais da SONAT em relação à ASA foi a ideia inicial de tornar-se um órgão de abrangência nacional, incorporando os dubladores de São Paulo e do Rio de Janeiro. Flavio Dias fez várias viagens à capital fluminense para conversar com os profissionais cariocas a fim de explicar as ideias da SONAT e angariar membros. Com um número superior de associados e alcance nos dois polos de dublagem, seria possível criar uma unidade da categoria a fim de gerar maior viabilidade na luta pelos objetivos propostos. Houve uma considerável adesão dos dubladores cariocas à entidade presidida por Dias, embora o então recente desmantelamento da ASA ainda fragilizasse a reorganização dos profissionais do Rio de Janeiro, algo agravado pela distância geográfica com São Paulo, onde de fato estava o núcleo da SONAT.

A partir de uma composição formada por quase a totalidade dos dubladores paulistanos e grande número de dubladores cariocas, a SONAT conseguiu levar adiante suas ideias na luta pelo pagamento dos direitos autorais aos atores em dublagem. O conceito de Flavio Dias, junto dos advogados contratados pela associação, foi baseado no valor pago pela MTV sobre as músicas emitidas em sua programação estadunidense. De acordo com Dias, a emissora musical da Viacom pagava 2,65% em direitos autorais de tudo que era faturado com a exibição de clipes. A partir disto, criou-se a proposta de cobrar às emissoras e distribuidoras atuantes no Brasil um pagamento de, pelo menos, 2% do valor arrecadado no mercado nacional com a obra dublada. Este montante repassado pelas detentoras da obra seria repartido entre o elenco de dublagem referente de cada produção.

Sendo assim, a arrecadação seria a partir da veiculação de filmes dublados em canais pagos e abertos, cópias dubladas disponibilizadas em salas de cinema e venda em *home video* de títulos com opção de áudio dublado. Nas emissoras, os 2% seriam retirados do ganho com publicidade, no *home video*, seria cobrado do número de cópias vendidas e, nos cinemas, da bilheteria. Nos anos 90, no entanto, a dublagem possuía menos força e difusão que na atualidade, visto que a TV paga ainda não havia vivido seu salto e as salas de cinema ainda não contavam com tantos gêneros de longas-metragens vertidos em português em suas telas.

diversos trabalhos, sendo o mais conhecido Christopher Lloyd na dublagem veiculada pela Globo para a trilogia "De volta para o futuro". Salvador faleceu em 10 de agosto de 2007.

65 Lene Bastos é dubladora e mantém constante envolvimento com o teatro. Na ativa até hoje, Bastos é mais conhecida por seus personagens Cleo em "Monster High" e Betty em "Betty Atômica".

66 CQS ADVOGADOS. Quem somos. Disponível em <http://cqs.adv.br/pt/advogados/>. Acesso em: 9 de dez. 2016.

Mesmo assim, a SONAT teria que lidar com as *majors* para apresentar seu fundamento, pois já arrecadava-se muito graças à dublagem.

Depois de alguns anos com preparações e tentativas, a Sociedade Nacional dos Atores deu seu passo mais importante: em 1998, conseguiu realizar uma reunião com os representantes das maiores distribuidoras do mercado, entre elas Warner Bros., 20th Century Fox, Walt Disney Pictures e CIC Video, uma *joint venture* da Universal Studios com a Paramount Pictures que existiu até 1999[67]. Junto com os membros destas corporações, parte deles estrangeiros, estavam os integrantes da SONAT, entre eles Flavio Dias e os dois advogados que compunham o departamento jurídico da associação.

A intenção principal do órgão era salientar as leis brasileiras que eram descumpridas pelas distribuidoras e emissoras, pautando-se especificamente na lei nº 6533/78 e o parágrafo único de seu artigo 13, que trata sobre os direitos de autor e conexos dos artistas. Com a então recente promulgação da lei nº 9610/98, que atualizou a regulamentação dos direitos autorais, a proposta do pagamento dos 2% acima do valor arrecadado com publicidade e vendas seria apresentada como forma de resolução deste prejuízo sofrido pela categoria.

Em uma reunião com muitos desentendimentos e discussões, um dos momentos mais delicados ocorreu quando o representante de uma das *majors*, um executivo irlandês, afirmou que não submeteria sua empresa às leis brasileiras para atuar no mercado nacional. A SONAT argumentou que era esta a exigência mínima para que as distribuidoras pudessem fazer negócios em nosso país, visto que os produtos eram reproduzidos em território nacional com dublagem brasileira, valendo-se da mão de obra e dos compradores residentes no Brasil. Portanto, havia a obrigatoriedade de pagar os direitos autorais aos dubladores, que possuem a autoria de sua interpretação e poder de usufruir de parte dos lucros derivados desta.

Os executivos presentes, então, intentaram evitar a discussão acerca da paternidade da obra, algo que certamente criaria desagrado às *majors*, visto que esta cabe aos artistas e não às distribuidoras, especialmente devido ao artigo 13 da lei nº 6533/78, que proíbe a cessão dos direitos autorais e direitos conexos decorrentes de prestação de serviço. A SONAT rebateu que a obra cuja as distribuidoras possuíam paternidade era com idioma original e não dublado, portanto, se desejassem reproduzi-la sem cumprir a legislação brasileira, haveriam que fazê-la apenas com legendas. Evidentemente, abolir a dublagem traria prejuízos consideráveis para as distribuidoras e emissoras, devido à já tradicional emissão de produções estrangeiras dubladas nos canais abertos e, também, do conteúdo infantil, que compõe um forte cenário comercial e

67 MEMORY ALPHA. CIC Video. Disponível em <http://memory-alpha.wikia.com/wiki/CIC_Video>. Acesso em: 9 de dez. 2016.

possui total dependência da dublagem para lograr sucesso.

A reunião terminou, então, com a promessa dos executivos em levarem o que foi conversado à Motion Picture Association para, em seguida, marcar outra reunião a fim de definir e acordar as questões. Este segundo encontro nunca foi marcado. A Motion Picture Association of America foi criada em 1922 para defender os interesses comerciais de seus associados, tendo evoluído e expandido a ponto de criar normas para a indústria cinematográfica hollywoodiana e combater vigorosamente a pirataria[68]. Formada pelas seis *majors* estadunidenses, a MPAA possui uma sucursal internacional, Motion Picture Association (MPA), e subdivisões regionais, como a MPA-AL, responsável pela América Latina, que conta, inclusive, com escritório em São Paulo para acompanhar mais de perto a indústria audiovisual brasileira e fazer negócios em nosso país[69].

A associação das gigantes coloca-se como uma grande defensora do mercado cinematográfico e televisivo, investidora da economia latino-americana e geradora de empregos na região. No Brasil, foi responsável por coproduzir mais de 160 filmes brasileiros em 16 anos através dos estúdios associados[70]. No entanto, embora a MPA seja grande defensora dos direitos autorais de seus filiados, opositora da pirataria e financiadora de filmes ao redor do mundo, seu poder permeia o mercado de diversos países ao redor do globo, inclusive o brasileiro.

O presidente da associação, Christopher John Dodd, mais conhecido como Chris Dodd, foi senador pelo Partido dos Democratas nos Estados Unidos de 1981 a 2011, ano em que foi convidado para presidir a MPAA[71]. Apesar de Dodd não ter assumido as duas funções simultaneamente, fica claro que a associação tem uma influência política não apenas no país norte-americano, como também esforça-se para permear outros governos. De acordo com Flavio Dias, após a reunião realizada pela SONAT com os representantes das *majors* em 1998, foi divulgado que deputados federais e senadores brasileiros haviam sido pagos pela MPA a fim de impedir ou complicar a tramitação de projetos no Congresso que fossem contrários aos interesses dos estúdios associados.

Portanto, seja pelo teor do discurso dos executivos das distribuidoras ou pelo *modus*

68 MOTION PICTURE ASSOCIATION OF AMERICA. Our story. Disponível em <http://www.mpaa.org/our-story/>. Acesso em: 10 de dez. 2016.

69 MAXPRESS. Motion Picture Association nomeia Ricardo Castanheira para o cargo de diretor-geral do Brasil. São Paulo, 2013. Disponível em <http://www.maxpress.com.br/Conteudo/1,612250,Motions_Picture_Association_nomeia_Ricardo_Castanheira_para_o_cargo_de_Diretor_Geral_do_Brasil,612250,5.htm>. Acesso em: 10 de dez. 2016.

70 Ibid.

71 MOTION PICTURE ASSOCIATION OF AMERICA. Our story. Disponível em<http://www.mpaa.org/our-story/#11>. Acesso em: 10 de dez. 2016.

operandi da Motion Picture Association, é possível deduzir o desinteresse destes em adentrar na questão do pagamento dos direitos autorais aos dubladores ou dobrar-se às leis mais específicas de um mercado explorado por estas empresas. Apesar da espera à qual a SONAT foi submetida pela MPA, as conversas e reuniões entre os dubladores acerca do pagamento de seus direitos não cessou, organizando assembleias com frequência a fim de manter a pauta em voga. Em 2000, havia uma pretensão dos dubladores em realizar uma campanha pelo pagamento dos direitos autorais e encontros eram marcados entre os profissionais para discutir sobre as possibilidades (BARCINSKI, 2000), visto que o contato com os distribuidores não havia gerado frutos ainda.

Flavio Dias deixa bem claro que esta remuneração baseada na exibição e reprodução da obra é essencial para uma melhor qualidade de vida dos dubladores. De acordo com ele, o valor pago pela hora de dublagem aos profissionais é, basicamente, uma ajuda de custo para deslocamento e alimentação, pois trata-se de uma quantia pequena que não irá multiplicar-se – diferentemente da obra, que renderá lucro à distribuidora em diversas mídias. Aliando-se a isto, existe o fato de que, em São Paulo, os dubladores não eram contratados dos estúdios e, no Rio de Janeiro, a cada dia menos profissionais encontravam-se trabalhando com carteira assinada. Sendo assim, o pagamento pelo direito autoral seria encarado como um pagamento justo e, também, uma garantia para estes profissionais que são autônomos.

> Se eu não tiver trabalho, não tem trabalho, não tem fixo, não tenho garantia nenhuma. Se eu morrer, minha família fica à míngua, vai depender dela. Como foi com o Marcelo Gastaldi, que fazia o Chaves. Ele morreu [em 1995], o SBT continuou exibindo o trabalho dele sem pagar absolutamente nada – e aí que tá a minha pegada, que eu te falei, o cara exibe o trabalho do cara, ganha dinheiro com o trabalho do cara e não deu um centavo pra família. A gente foi lá pedir, [dissemos] "porra, pelo menos um salário-mínimo pra família do cara, você tá aí usando a voz dele todo mês", [o SBT respondeu] "não, porque vai abrir excedente", aquelas coisas do Silvio Santos, né? Então, nós fizemos uma vaca entre nós e a família do Marcelo Gastaldi foi sustentada pela categoria durante, pelo menos, uns dois anos. […] O "Chaves", o maior sucesso do SBT, não rendeu nem um salário-mínimo pra família do Marcelo Gastaldi, aqueles canalhas não ajudaram em nada. E nós fomos lá pedir. Fomos lá em comissão pedir pra ele [SBT] ajudar a família do cara. Afinal, o "Chaves", porra, ele tá usando o trabalho do cara até hoje e vai usar por muito tempo ainda e, no entanto, na hora de ajudar… (DIAS, 2016)

De acordo com matéria publicada pela Folha de São Paulo em março de 2000[72], o SBT cobrava oito mil reais para cada 30 segundos de propaganda durante o intervalo comercial do seriado mexicano "Chaves". Embora haja o argumento das emissoras de que este preço

72 FOLHA DE SÃO PAULO. Família de "Chaves" tem dificuldade. São Paulo, 2000. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1003200027.htm>. Acesso em: 10 de dez. 2016.

exposto na tabela é negociado e, normalmente, fechado abaixo, ainda assim fica evidente o ganho constante e considerável em reprises nos canais de televisão. O caso de "Chaves" é especialmente curioso, pois é reexibido pela emissora de Silvio Santos quase de forma ininterrupta desde 1984 com a mesma dublagem (SANTOS, R., 2014), excetuando poucos episódios e a série animada, que foram dublados recentemente com outro elenco. Portanto, é pertinente imaginar os valores arrecadados pelo SBT com as reprises do seriado ao longo das décadas, normalmente atraindo considerável quantidade de anunciantes devido aos bons números de audiência[73].

Diante da instabilidade que a atividade de dublador confere ao futuro, muitos estúdios se aproveitaram para desestruturar a movimentação da categoria. Ao longo da existência da SONAT, muitos empresários da dublagem dirigiam-se aos seus funcionários para dizer que este tipo de reivindicação poderia afastar clientes, que fatalmente viriam a excluir dubladores específicos de suas produções ou, então, enviar os produtos para serem dublados nos Estados Unidos. Este temor afastou profissionais da SONAT e de Flavio Dias por receio da filiação atrair problemas. No Rio de Janeiro, a dissolução do movimento ocorreu devido ao contato pouco eficiente com o polo de dublagem paulistano, causando receio nos dubladores cariocas de verem-se preteridos diante das negociações da SONAT e acabarem por perder trabalhos para a capital paulista.

Além disso, outro fenômeno foi a impaciência dos associados em receberem o dinheiro relacionado aos direitos autorais, visto que haviam decorrido anos e nenhum acordo foi fechado. Evidentemente que, por tratar-se de uma questão complexa que envolve conglomerados do entretenimento, a resolução não seria ágil, porém faltava compreensão ao movimento, em especial em São Paulo, onde não havia ocorrido protesto do tipo anteriormente. Aos poucos, os dubladores foram desligando-se da SONAT e Flavio Dias encontrou-se em uma situação onde não haveria mais como manter a associação e seus dois advogados. Assim sendo, Dias convocou uma assembleia para debater sobre o destino do órgão com a categoria a fim de definir o fechamento ou prosseguimento das atividades.

Dos 180 dubladores paulistanos invitados, apenas 15 compareceram na reunião realizada por Dias, momento que selou o destino da SONAT. Em 2004, a Sociedade Nacional dos Atores deixava de existir e Flavio Dias anunciava o fim de seu envolvimento com as demandas dos atores em dublagem.

> Me afastei completamente, fiz mais nada pela categoria, mais nada. Nem de assembleias eu participei, teve várias assembleias depois por problemas;

73 VCFAZ.TV. "Clube do Chaves" aumenta a audiência do SBT em 77%. São Paulo, 2017. Disponível em <http://vcfaz.tv/artigo.php?t=238725>. Acesso em: 5 de jan. 2017.

> gente que tava dirigindo que não tinha competência pra isso, fizeram assembleia pra tentar remover os colegas, casas que estavam exigindo que os atores fizessem mais do que o que estava em acordo – você pode fazer até três dobras por filme, tinha cara fazendo quatro, cinco, seis, ganhando a mesma coisa porque os donos [dos estúdios faziam] aquela pressão de "ou você faz ou eu te substituo", "faz aí, senão você não trabalha mais aqui", coisas do gênero. […] Minha última assembleia foi lá em 2004, quando fechei a SONAT, e eu disse textualmente "nunca mais eu participo de nenhum movimento político dessa categoria porque eu estou, realmente, chocado com a atitude dessa categoria de não querer lutar pelos seus direitos", [depois, dubladores diziam] "ah, mas você tem que ver [o que está acontecendo]", [respondia] "eu não tenho que ver nada, quem tá trabalhando sou eu, de graça, porra", eu tava tocando tudo sozinho de graça, praticamente, e, mesmo assim, me deixaram sozinho. Falei [na ocasião do fechamento da SONAT] "então, tá, vocês não querem, quem sou eu pra lutar sozinho contra os poderosos donos do meu trabalho?", né? Então, ficou por aí. (DIAS, 2016)

6.4 ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS ARTISTAS DE DUBLAGEM (ANAD)

Com o fim da SONAT em 2004, a categoria de dubladores experimentou mais uma derrota na busca pelo pagamento de seu direito de autor e direitos conexos a este. Contudo, desta vez, a maior causa do fracasso da associação foi a grande debandada de profissionais, cenário diferente ao ocorrido com a ASA no final dos anos 80, que foi enfraquecida após enfrentar a ditadura militar e a hegemonia sufocante da Rede Globo. No entanto, apesar de a SONAT ter sido fechada, mais uma parcela de experiência e aprendizado foi adicionada à cota dos dubladores nesta já longa batalha em prol de seus direitos garantidos por lei.

Um caso bastante emblemático que ocorreu logo após o final da SONAT refere-se a um processo movido pelo dublador paulistano Tatá Guarnieri contra a 20th Century Fox. Guarnieri dublou o protagonista da série "24 horas", Jack Bauer (Kiefer Sutherland), por três temporadas e a dublagem foi ao ar na TV paga. No entanto, a Fox comercializou DVDs do seriado com a opção de áudio dublado, utilizando-se do mesmo trabalho veiculado na televisão, sem qualquer pagamento aos dubladores por isso. Além disso, a mesma versão brasileira foi exibida também em rede aberta, pela Globo. Sendo assim, Guarnieri processou a distribuidora exigindo indenização pela reprodução de seu trabalho em outras mídias que não aquela para qual a dublagem foi encomendada e, conjuntamente, por não creditá-lo como dublador ao final de cada episódio (GIMENEZ, 2005).

Embora a utilização da mesma dublagem em diversas mídias seja algo constante, Tatá Guarnieri foi um dos primeiros a levantar-se judicialmente contra uma *major* e lograr sucesso. O início deste caso ocorreu no primeiro semestre de 2005 e, em outubro do mesmo ano, o

dublador obteve uma liminar contra a Fox determinando busca e apreensão dos DVDs com as temporadas de “24 horas” (Ibid.). Uma pequena quantidade de discos foi apreendida na sede da distribuidora em São Paulo e o processo continuou correndo na justiça. Paralelamente, Guarnieri foi substituído em Jack Bauer e a Fox, aproveitando-se da conhecida distância entre os polos de dublagem, escalou um dublador carioca para fazer o personagem, enquanto o restante do elenco da série permanecia o mesmo, realizando seu trabalho em São Paulo (CASTRO, 2005).

As cinco temporadas seguintes de “24 horas”, incluindo minisséries e filmes derivados, seguiram este padrão. Para livrar-se de quaisquer problemas vindouros e julgar-se livre para comercializar a dublagem em qualquer mídia, as primeiras três temporadas da série foram parcialmente redubladas, substituindo apenas o trabalho de Tatá Guarnieri no protagonista. De fato, a Fox não angariou quaisquer outros problemas judiciais com os dubladores da série, que continuaram em seus personagens e não moveram ações contra a *major*.

Em 2011, o processo chegou ao fim condenando a Fox a pagar Guarnieri por indenização patrimonial no valor de duas vezes a sua remuneração na ocasião da dublagem, acrescida de 1% de correção monetária a partir do lançamento dos DVDs ou da exibição em TV aberta, prevalecendo a data que anteceder a outra. A distribuidora também foi obrigada a pagar danos morais, cujo montante fixado foi o dobro da quantia paga pelos danos patrimoniais[74]. A defesa de Guarnieri foi baseada na lei nº 9610/98 e firmou-se, entre outros, no artigo 28, que diz que “cabe ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica” e no artigo 5º da Constituição Federal de 1988 que versa, em seu inciso XXVII, “aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras”[75].

Além disso, a Fox também foi determinada a publicar no maior jornal de circulação em São Paulo, por três vezes consecutivas, a autoria da dublagem de Tatá Guarnieri. Sendo assim, embora a batalha do dublador contra a Fox tenha durado seis anos, foi bem-sucedida e abriu precedentes. Não obstante, Guarnieri foi excluído de quaisquer dublagens desta *major* e não mais participou de trabalhos da Fox desde a data do processo. Este caso ilustra bem as possibilidades a serem alcançadas pelos dubladores contra as distribuidoras, que desrespeitam a lei há décadas, embora tal atitude gere consequências para os artistas.

74 SUPERIOR TRIBUNAL DE JUSTIÇA. Consulta processual: Ag nº 1240190 / SP (2009/0196937-0) autuado em 12/11/2009. Disponível em <https://ww2.stj.jus.br/processo/pesquisa/?src=1.1.2&aplicacao=processos.ea&tipoPesquisa=tipoPesquisaGenerica&num_registro=200901969370>. Acesso em: 10 de dez. 2016.

75 BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado, 1988.

Diante de um direito garantido não pago, porém cada vez mais possível de ser alcançado, Sumára Louise iniciou o preparo para fundar uma nova associação. Louise, que iniciou sua carreira de dubladora em 1973 no Rio de Janeiro, havia vivido as movimentações da ASA e da SONAT até então. Convivendo com nomes como Jorgeh Ramos, pioneiro na luta do direito autoral dos artistas, e outros dubladores engajados em melhorias para a profissão como Antônio de Pádua Moreira, Alberto Perez e Waldir Fiori[76], Louise possuía convivência e influência de nomes de peso desde o começo de sua carreira. Estes veteranos sempre pensavam a dublagem de maneira diferente, de modo a encontrar melhorias e lutar por condições compatíveis com a profissão dos dubladores. Dentro da Herbert Richers, onde a maioria das vozes consagradas se reuniram durante décadas, este grupo planejava e lograva conquistas para a categoria, como a necessidade de possuir carteira assinada e a tentativa, ainda nos anos 70, em obter o pagamento dos direitos autorais.

Um ponto sempre buscado por estes profissionais que encabeçavam os dubladores na época era a valorização do ofício. Todas as reivindicações e convergência de forças a fim de um mesmo objetivo possuíam como meta a melhoria das condições de trabalho e o respeito àqueles que o realizavam. Na Herbert Richers, em especial, as exigências eram batalhadas e conquistadas gradativamente, pois a categoria possuía uma unidade e uma consciência formada a partir das lutas. Sendo assim, os contemporâneos de Sumára Louise e seus colegas foram capazes de desenvolver um entendimento da dublagem essencial para reclamar suas necessidades e reconhecer seu próprio valor.

> O que acontecia – acontece, acho, até hoje –, o dublador não tem a ideia – eu acho que o Nelson Machado, em São Paulo, tem isso, ele sabe disso –, o dublador nunca se encarou como produto, né? O meu trabalho é um produto, eu entrego um produto. Quando você se encara assim, você entende que você tem valor, existe uma valoração aí. Isso não era dito com essas palavras naquela época [anos 70], as terminologias mudam, né? Mas o sentido da coisa é o mesmo. Eu acho que a gente entendeu que isso […], nós tínhamos uma valoração no nosso trabalho e a gente lutou por isso toda a vida dentro da Herbert e nós conseguimos. (LOUISE, 2016)

A valorização da própria profissão e o reconhecimento de sua importância são essenciais para alcançar a tese do “produto”. Este termo carrega uma outra maneira de interpretar a dublagem e, consequentemente, lidar com o próprio trabalho e sua valoração. Quando vista como um produto, fica claro o principal objetivo da dublagem, que é

76 Pádua Moreira dubla desde os anos 60 e, a partir da década de 2000, passou a dedicar-se mais a direções de dublagem. Alberto Perez iniciou na área em meados da década de 1960 e afastou-se nos anos 80, falecendo em 2002. Waldir Fiori também começou sua carreira na dublagem nos anos 60, mantendo-se ativo até a época de seu falecimento, em 16 de janeiro de 2013.

proporcionar às obras uma maior difusão para, assim, potencializar seu alcance financeiro. Como já foi discorrido neste texto, as distribuidoras e emissoras perceberam uma maior adesão às produções dubladas, fato ocorrido graças à expansão do consumo de suas mídias, impulsionado pela ascensão da classe C. Portanto, a dublagem é um excelente negócio para os conglomerados, que tratam esta prática como um item essencial em seu catálogo. Os dubladores, ao notarem que seu trabalho trata-se de um produto entregue por eles e pago por um distribuidor, poderão tratá-lo com maior equidade junto ao cliente, que já entende a dublagem desta maneira.

> Tudo neste planeta é um produto, qualquer um que pense diferente é só um sonhador idiota. […] Tudo é um produto porque tudo precisa de dinheiro! […] Não existe nada que não tenha dinheiro. Então, tudo é um produto. Tudo. [Alguém pode dizer] "ah, mas a minha arte não é um produto". Desculpa, é sim, ela é sua arte e ela tem que ser respeitada como arte, e isso vai agregar um valor ao produto, mas o produto existe, o produto tá lá. A Monalisa vale muito mais que se eu pegar aqui um pincel e pintar um negocinho na parede aqui, com bigodinho, né? [risos] […] Aquela tela, com aquela pintura, com aquela moldura, protegida naquele aquele vidro – aquilo é um produto, as pessoas cobram ingresso pra você ir lá olhar aquilo. É um produto! Tudo é um produto. Eu acho que o grande mal das pessoas é não quererem enxergar isso […] Nosso trabalho [dublagem] é um produto, meu Deus do céu, mais do que o nosso, é impossível. O nosso é diretamente ligado ao cinema, principalmente, ao americano, que é o dominador, a grande Roma do mundo moderno, e vai pra TV! Sabe? Entre uma fala sua e a próxima fala do grande artista, tem um anúncio da Coca-Cola! [risos] É um produto isto que nós estamos fazendo! Se não tiver o anúncio, não vai pro ar, se não for pro ar, não manda dublar, se não manda dublar, não me paga. Então, o que eu venho fazer aqui é um produto. Cheio de arte? Ótimo, pode não ser, pode ser uma porcaria, fazer mal feito, mas posso fazer ele cheio de arte, mas na hora que eu tirar da minha cabeça que o que eu estou fazendo é um produto, eu sou um artista morto. E um artista morto não faz mais arte. (MACHADO, N., 2016)

Antes mesmo que os dubladores compreendessem em larga escala seu valor ou percebessem que seu trabalho trata-se de um produto, a categoria sofreu profunda desvalorização com o passar dos anos. Alguns profissionais responsabilizam a mudança tecnológica por este desprestígio da categoria, que não foi capaz de realizar negociações salariais ou atualizar as normas trabalhistas em concomitância com a transformação na aparelhagem e no ritmo de trabalho. Outros profissionais enxergam no aquecimento do mercado de dublagem os motivos para uma precarização da atividade.

Com o passar dos anos, diversos dubladores organizaram-se e iniciaram a oferta de cursos de dublagem, para formar profissionais em um meio com carência de novas vozes. Até os anos 2000, estas escolinhas eram mais pontuais e o mercado era mais fechado, absorvendo

menos pessoas. Com o crescimento da oferta de trabalhos, muitos atores encontraram na dublagem uma opção menos instável dentro das possibilidades da carreira e os dubladores vislumbraram uma fonte de renda extra que serviria, também, para renovar o mercado.

Com a multiplicação de cursos de dublagem, muitos profissionais estreavam no meio. Seja por deficiência na formação ou por pouco envolvimento nos meandros da profissão, os dubladores novatos desconheciam – e muitos ainda desconhecem – diversas normas contidas na Convenção Coletiva de Trabalho da categoria, sendo muitas vezes coagidos a agirem fora das regras ou as burlando por insipiência. Portanto, a união do coletivo, que era um diferencial nos anos 70 e 80, foi se esfacelando e dificultando cada vez mais as movimentações dos dubladores para reivindicar mudanças na atividade. Outro complicador a ser destacado foram as gravações feitas separadamente a partir da entrada do Pro Tools, evento que diminuiu de maneira considerável o contato entre os artistas, a convivência e a troca de ideias, elementos substanciais para criar sintonia entre os trabalhadores.

Diante deste mercado transformado e dilatado, tornou-se mais complexo dar eco aos protestos da categoria, bem como reunir um número relevante de pessoas diante de um mesmo propósito. Se parte dos veteranos permaneciam alinhados, formando comissões e participando de assembleias, esta união era esvaziada por outra parcela dos dubladores, que participavam de negociatas e minavam de dentro para fora as possibilidades de melhoria do mercado. Desde então, a dublagem encontra-se em um “cabo de guerra” constante com ela mesma, observando seu sucateamento e tomando atitudes que não são capazes de cobrir todos os malfeitos. Portanto, em um cenário deste tipo, tornou-se cada vez mais difícil formar, nos dubladores, uma consciência unificadora e preocupada com a categoria, algo que afeta diretamente o êxito de movimentos coletivos em prol de propósitos benéficos.

Um retrato deste momento da dublagem brasileira pode ser visto na trajetória da ANAD. Na negociação de 2001, quando foram revertidos os prejuízos impostos à categoria pelo Tribunal Regional do Trabalho, Sumára Louise considerou o fato como o último ganho relevante para este grupo de artistas. Diante disso, a veterana concluiu que, na área trabalhista, a dublagem não possuía campo para demais conquistas e estava fadada a uma estagnação. Na metade da década de 2000, o mercado contava com cada vez mais profissionais autônomos e a Herbert Richers, que fora uma grande potência capaz de contratar grande número de dubladores, encontrava-se em uma irreversível decadência que culminou em seu fechamento em 2009 (BRITO, 2015).

Observando a categoria restrita a pequenas negociações com os donos de estúdios para reajustes de salários, Louise enxergou no direito autoral a única chance de ganho verdadeiro

para os dubladores, capaz de possibilitar a estes uma maior dignidade no presente e vislumbrar segurança no futuro, durante a terceira idade. Já possuindo o exemplo da ASA e da SONAT durante os anos anteriores e, inclusive, associando-se a ambas, Louise compreendia com clareza a dimensão do direito autoral e como o pagamento deste aos dubladores era algo assegurado pela lei, mas descumprido pelas distribuidoras.

Diante das possibilidades da categoria e do vácuo novamente presente nesta esfera legal, em 17 de dezembro de 2005 foi fundada a Associação Nacional dos Artistas de Dublagem, comumente chamada de ANAD (MARQUES, 2006). Presidida por Sumára Louise, a entidade buscou reunir dubladores cariocas e paulistanos a fim de originar uma robusta unificação na categoria novamente, algo que não se via em âmbito nacional desde a greve de 1997. Em companhia de dubladores engajados nesta nova empreitada, a ANAD dividiu seus filiados mais combativos em grupos e, pessoalmente, foram conversando e apresentando a associação aos demais atores em dublagem.

No dia 9 de janeiro de 2006 às 20 horas, no Teatro Princesa Isabel, no Rio de Janeiro, ocorreu a assembleia de adesão à ANAD (LOUISE, 2005). Neste encontro, Sumára Louise explicou aos presentes a proposta do órgão, quais caminhos seriam tomados e qual seria o diferencial desta para as outras associações. Além de basear-se na lei nº 6533/78, Louise também deixou claro o maior suporte proporcionado pela lei nº 9610/98. No entanto, a inovação apresentada pela ANAD e seus advogados foi a alternativa de pedir o direito autoral através do direito trabalhista, algo ainda não realizado pelas entidades anteriores. Para que este meio fosse realizado, o estúdio de dublagem seria envolvido como coautor da obra no processo, juntamente do dublador, sem provocar qualquer ônus às empresas e colocando-as como um canal para a realização do trabalho de dublagem.

A adesão à ANAD foi profusa e, no início de 2006, cerca de 250 dubladores do eixo Rio-São Paulo estavam associados ao órgão (MARQUES, op. cit.). Em 17 de março deste mesmo ano, a associação reuniu-se com a Motion Picture Association no Rio de Janeiro, seguindo caminho semelhante ao tomado pela SONAT (LOUISE, 2006). Na reunião, a ANAD apresentou seus pleitos e discorreu sobre as legislações que tutelam os artistas e autores, inclusive aqueles que trabalham com a dublagem. A resposta da MPA, no entanto, baseou-se na intimidação e a atitude do órgão foi exigir que a ANAD entregasse a eles uma lista com os nomes dos dubladores associados, possivelmente para mapear e contatar individualmente cada profissional. Como um dos objetivos de uma entidade é servir de escudo para um membro, levando suas demandas sem o expôr, a ANAD recusou-se entregar os nomes e a MPA, em resposta, negou realizar qualquer tipo de acordo.

Apesar do desentendimento inicial, foi acertado entre ambas as instituições que outras reuniões seriam realizadas a fim de lograr um acordo. Após quatro meses sem qualquer resposta da Motion Picture Association, a ANAD entrou em contato a fim de dar continuidade às negociações e obteve resposta negativa da entidade hollywoodiana. Diante da impossibilidade de seguir adiante com o entendimento, foi decidido que seriam protocoladas ações na justiça para que, então, os casos fossem legalmente solucionados (Ibid.). Os primeiros processos abertos pela ANAD foram relativos à dublagem dos longas-metragens "Os Incríveis", "Bambi 2: O grande príncipe da floresta" e "As crônicas de Nárnia: O leão, a feiticeira e o guarda-roupa", todos de propriedade da Walt Disney Pictures.

O texto da sentença deixa claro que a Associação Nacional dos Artistas de Dublagem coloca-se como substituta processual de seus associados e aborda o ponto de que os dubladores realizaram o trabalho apenas para veiculação nas salas de cinema, não permitindo a reprodução da dublagem em outras mídias. Portanto, a reutilização do trabalho para lançamento em *home video* ou televisão fere os direitos morais e patrimoniais dos profissionais envolvidos nos trabalhos, baseando-se no artigo 13 da lei nº 6533/78 e na lei nº 9610/98[77].

Este primeiro passo da ANAD foi suficiente para que houvesse uma impetuosa reação das distribuidoras, em especial da Walt Disney Pictures e da Warner Bros. Pictures. Juntamente delas, a Delart Estúdios Cinematográficos, prestigiada casa de dublagem do Rio de Janeiro que possuía estas duas *majors* como principais clientes, também se opôs aos dubladores. A Disney e a Warner pretendiam barrar as movimentações da ANAD ao distanciar os profissionais da entidade, a Delart seguiu o mesmo caminho e foi categórica ao afirmar que os filiados não trabalhariam em seus estúdios. Diante desta situação, os dubladores iniciaram o envio de cartas de desligamento à ANAD para desfiliar-se e não correrem o risco de terem seu campo de trabalho reduzido (LOUISE, 2006).

Com ações correndo contra as distribuidoras, novamente negociações voltaram a acontecer entre a entidade e as *majors*, desta vez, sendo representadas por um executivo da Fox. Para este novo acordo, a ANAD buscava estabelecer um valor para o direito autoral baseado no contrato dos filmes para televisão, algo que envolveria uma quantia bastante elevada e poderia diminuir o enorme disparate existente há décadas na categoria. As conversas realizadas com a Fox eram levadas em assembleia para que a categoria opinasse e escolhesse o melhor caminho a ser tomado.

77 TRIBUNAL REGIONAL DO TRABALHO DA 1ª REGIÃO. Processo: 0116500-61.2006.5.01.0043 – RO. Rio de Janeiro, 7 de junho de 2011.

Enquanto a ANAD mantinha as negociações, alguns dubladores cariocas começaram a receber ligações de estúdios, em outubro de 2006, dizendo que a Warner ofereceria 20% do valor da hora de dublagem para que fosse assinado um contrato de cessão de direitos autorais (Id., 2006). A intenção da distribuidora, nesta ocasião, era correr por fora da negociação oficial e prover uma alternativa aos dubladores para que estes abandonassem a ANAD e sua tentativa de fechar negócio com valores mais altos. Como a Warner, na ocasião, enviava a totalidade de seus produtos para serem dublados no Rio de Janeiro, certamente era uma fonte de trabalho relevante para os artistas cariocas. Ao saber do ocorrido, a ANAD recomendou que seus filiados não assinassem o contrato sob nenhum pretexto, pois isso inviabilizaria a permanência destes na negociação iniciada por ela com a Fox, representando todas as *majors* (Ibid.).

Inserida neste contexto de insegurança e pressão, foi marcada a reunião decisiva entre a ANAD e o executivo da 20th Century Fox para fechar o acordo e finalmente concluir a batalha travada até então pelo pagamento dos direitos autorais aos dubladores. Durante a reunião, em que estavam presentes Sumára Louise, Marco Antonio Costa e outros artistas do núcleo duro da entidade, o executivo foi chamado para fora do encontro e, ao retornar para a mesa, anunciou que a Disney havia proposto aos dubladores cariocas 10% sobre o valor da hora e diversos profissionais estavam assinando o contrato de cessão de direitos por essa quantia. Naquele momento, o executivo da Fox disse que a distribuidora sob sua tutela pagaria, então, 30%, seguindo os moldes do que acabara de ser definido externamente. A reunião foi encerrada neste momento sem a conclusão que se esperava devido à movimentação paralela realizada, atitude que desmanchou a unidade que sustentava o pleito.

Esta proposta feita pela Disney foi um golpe profundo nas negociações da ANAD e, também, na união da categoria de dubladores. O responsável pelas dublagens desta *major* no Brasil, nesta ocasião, era um dublador renomado no meio que iniciou sua carreira no final da década de 1970 em São Paulo e, ao início dos anos 80, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde seguiu dublando[78]. Com presença consolidada na dublagem, este dublador iniciou seu trabalho, em meados da década de 1990, na Disney Character Voices International, departamento da Disney responsável pelas versões em outros idiomas de seus produtos, onde permaneceu até o fim de 2010. Por ter grande entrosamento com os profissionais da área e com donos de estúdios, este ator conhecia a categoria e seus agentes com detalhes graças à sua longeva vivência na área. Sendo assim, ele, em nome da Disney, construiu juntamente da

78 Apesar de este trabalho tratar-se de uma pesquisa acadêmica que busca levantamentos históricos e reflexões, sem realizar qualquer juízo de valor, foi optado por não citar o nome do dublador em questão para preservar sua imagem.

Delart a proposta para os dubladores, sob a consequência de não mais participar de qualquer produção da distribuidora quem se negasse a subscrever o contrato de cessão de direitos.

A Disney, além de ser reconhecida pela alta qualidade de suas dublagens e possuir prestígio em suas produções, também é possuidora de um considerável volume de trabalho, capaz de proporcionar grande fluxo em um estúdio de dublagem. Em 2006, a *major* distribuía suas produções entre, basicamente, três estúdios de dublagem: Herbert Richers e Delart, no Rio de Janeiro, e Álamo, em São Paulo, todos bastante tradicionais e de alta qualidade artística e técnica. Além de tudo, trata-se de um conglomerado gigantesco com poder de influência no mercado cinematográfico mundial. Portanto, diante disso, muito dubladores cariocas se dobraram à intimidação realizada pela companhia. Acompanhando o acontecido, a ANAD denunciou, em setembro de 2006, o ocorrido ao Ministério Público, que abriu uma investigação sobre a relação entre distribuidoras, estúdios de dublagem e artistas.

> Você vê, eu tô falando, quer dizer, de milhões [de reais], né? Eu não tô falando de 10% da hora de trabalho. Um contrato de televisão pra exibição daquele filme, talvez as pessoas não façam ideia de quanto seja [o valor], eu faço ideia, entendeu? Quer dizer, então, eu estava negociando em cima disso. Pensar pequeno é um problema, né? Eu, hoje, vejo que as pessoas precisam ter a certeza de que elas vão ter um pão na mesa – ou um cargo. Ser diretor [de dublagem] talvez seja muito importante pra algumas pessoas… É só o que eu posso te dizer. Eu lastimo muito, né? (LOUISE, 2016)

Diferentemente do Rio de Janeiro, onde a categoria encontrava-se esfacelada após a investida da Disney, na capital paulista ainda havia uma unidade entre os dubladores. No estúdio paulistano Álamo, era feita a versão brasileira de diversos produtos desta *major*, inclusive de uma das séries de maior sucesso na época, “Lost”. Quando a terceira temporada do seriado foi enviada para a dublagem, a Disney apresentou o contrato de cessão de direito aos dubladores de São Paulo, que se recusaram a assinar. A distribuidora, então, enviou a série para a Herbert Richers, no Rio de Janeiro, trocando todo o elenco de dublagem e dando continuidade aos trabalhos do seriado, desta vez, com artistas cariocas (LOBÃO, 2007). Outras produções menos relevantes, como a série infantil de animação “Manny, mãos à obra”, também sofreram este procedimento. Diante da concretização da clássica ameaça – baseada em trocar o trabalho de estado –, os dubladores de São Paulo sentiram-se intimidados e se desfiliaram em massa da ANAD, solapando mais uma vez a associação.

Com uma diminuição constante de membros, a ANAD iniciou o ano de 2007 diante do mais profundo desmembramento da categoria. No Rio de Janeiro, onde encontrava-se o núcleo duro da entidade, sempre encabeçado por Sumára Louise, os dubladores estavam divididos em dois grupos: aqueles que assinavam o contrato de cessão de direitos e aqueles

que não eram signatários, ou seja, os associados à ANAD. Desta forma, o que foi visto no decorrer do primeiro semestre do ano foram diversas substituições e desligamentos de profissionais de estúdios. As duas distribuidoras à frente desta divisão na categoria foram Disney e Warner, que desenvolveram um contrato radical relacionado aos direitos autorais. Portanto, aqueles que não assinassem o contrato, ficariam sem trabalhar em produções destas duas *majors*, mas normalmente dublando para os demais distribuidores, que ainda estavam iniciando a aplicação de contratos, com cláusulas mais leves.

Os contratos utilizados pela Disney e pela Warner possuíam itens que obrigavam os dubladores a cederem o direito de seu trabalho naquela obra por períodos entre 50 e 70 anos, na mídia para qual estavam fazendo e em quaisquer outras existentes ou que viessem a ser inventadas, em território nacional ou estrangeiro. Neste contrato, o dublador abria mão dos direitos patrimoniais da obra, deixando-os totalmente sob custódia da distribuidora, que incluía outras garantias no documento, como liberdade para reproduzir a dublagem por indefinida quantidade de vezes e repassá-la a terceiros, sem obrigação em pagar valores acrescidos aos atores em dublagem ou necessitar da permissão destes. Cada vez em maior número, os dubladores cediam e assinavam estes contratos, que passaram a ser obrigatórios antes da realização de qualquer versão brasileira encomendada por essas *majors*.

Os dois estúdios que recebiam trabalhos da Disney – Herbert Richers e Delart – e um dos que recebiam da Warner – Wan Macher – no Rio de Janeiro, na ocasião, não excluíram os dubladores apenas das produções destas distribuidoras, mas de qualquer outro trabalho realizado em suas dependências. Sendo assim, os profissionais foram afastados de estúdios e não apenas de trabalhos específicos. No decorrer de 2007, elencos de obras seriadas como “Desperate Housewives” e “Kim Possible”, ambas da Disney, e sequências de franquias aclamadas como “Harry Potter e a Ordem da Fênix”, “Treze homens e um novo segredo” e “Batman: O cavaleiro das trevas”, todos da Warner, sofreram alterações em seus personagens principais.

No dia 2 de maio de 2007, o Ministério Público convocou uma audiência para tratar sobre a investigação aberta a pedido da ANAD em setembro de 2006. Foram chamados a comparecer, além da entidade, a Walt Disney Pictures, a Warner Bros. Pictures, o SATED do Rio de Janeiro, o SATED de São Paulo, representantes de todos os estúdios de dublagem cariocas e de todos os estúdios de dublagem paulistanos. O tema da reunião foi firmar um acordo de conduta segundo as leis brasileiras (LOUISE, 2007). A audiência foi marcada por uma atmosfera de tensão, visto que a ANAD denunciou ao Ministério Público casos de intimidação e ameaças que os dubladores sofreram quando Disney e Warner começaram a

pressioná-los para assinar o contrato de cessão de direitos. Na época, muitos profissionais realizaram ligações telefônicas para a ANAD e para os advogados da entidade a fim relatar as situações ocorridas, fatos que motivaram a denúncia levada a cabo e investigada posteriormente pela instituição federal. Algo sucedido na reunião foi a presença de dubladores negando seus próprios relatos, alguns destes gravados em áudio, diante da presença de representantes das *majors* e de estúdios de dublagem. Ao fim, a audiência não gerou nenhuma determinação que reparasse os danos sofridos pela ANAD nos últimos meses.

Diante de um cenário com cada vez menos associados, a entidade iniciou, então, a abertura de ações contra as distribuidoras por indivíduo, em vez de processar baseado no elenco de uma produção. Neste cenário, casos emblemáticos foram o de Waldyr Sant'Anna, vice-presidente da associação e dublador do personagem Homer Simpson da animação "Os Simpsons", e de Juraciara Diacovo, dubladora da agente Dana Scully (Gillian Anderson) no seriado "Arquivo X" (HESSEL, 2007). Ambos entraram em processo contra a 20th Century Fox pela reprodução não autorizada e não remunerada de seus trabalhos, que foram realizados para a televisão, mas reutilizados no lançamento em *home video* e em outras mídias. Ambos foram substituídos em seus papéis em caráter definitivo e estão vetados em produções da Fox desde 2007.

No final do referido ano, a ANAD encontrava-se com menos de dez dubladores filiados. Os demais profissionais foram desligando-se da associação ao longo do ano e somando-se à maioria que já havia passado a assinar os contratos de cessão de direitos autorais. Entre os artistas que permaneciam associados, estavam Sumára Louise, Marco Antonio Costa, Lina Rossana, Marcio Seixas, Peterson Adriano, Renato Rosenberg e Waldyr Sant'Anna[79]. Nenhum destes dubladores voltou a frequentar a Delart ou trabalhar para a Disney e Warner durante os próximos anos. Adriano, que possuía cargo de direção de dublagem nesta casa, foi desligado. Destes profissionais, apenas Sumára Louise permaneceu comparecendo aos estúdios da Wan Macher – que tinha como principal cliente a Warner – pelos próximos meses, pois era diretora de dublagem na empresa.

Aos poucos, estes dubladores foram realocando-se e trabalhando sem a necessidade de envolver-se com estas duas distribuidoras. Com o passar do tempo, no entanto, os processos foram sendo encerrados pela justiça ou retirados pelos próprios dubladores. Seixas, Adriano e

79 Mineiro, Seixas entrou na dublagem em 1974 no Rio de Janeiro, sendo conhecido por ser a voz do herói Batman nas animações e de atores como Clint Eastwood, Leslie Nielsen e Sean Connery nos filmes do agente 007. Dublador desde 1993, Rosenberg é também tradutor e filho de Miguel Rosenberg, veterano falecido em 2016. Sant'Anna dubla desde a década de 1960 no Rio de Janeiro e possui grande conhecimento de direito autoral. O veterano é ativo até hoje, dedicando-se majoritariamente à direção de dublagem. Além de Homer Simpson, Sant'Anna já dublou diversos atores, entre eles Stan Laurel.

Rosenberg permaneceram vetados pela Disney e pela Delart pelo menos até 2016, pois não abriram mão das ações movidas. Costa e Rossana retiraram seus processos contra Disney e Warner em 2010, voltando a trabalhar regularmente para estas duas *majors*, bem como frequentar Delart e Wan Macher, casas onde estavam proibidos de serem escalados até então.

> Eu fiquei sem dublar pra Disney e Warner durante uns três ou quatro anos […], tanto é que "Treze homens e um novo segredo" [George Clooney] foi dublado [por outra pessoa], a redublagem de "Troia", a versão do diretor, eu não dublei [o ator Brad Pitt], deixei de dublar aquele filme que o Brad Pitt faz ao contrário, o "Benjamin Button", deixei de dublar muita coisa, né? "Alice no país das maravilhas", o Johnny Depp. Quando [a Disney] foi dublar "Alice" é que eu, conversando com a minha advogada, tinha uma ação já de três anos, e ela falou pra mim "Marco, se você estivesse nos Estados Unidos, você já tinha ganhado essa ação, você tava milionário, mas você tá no Brasil. Então, ou você quer continuar com isso e saber que você nunca mais vai dublar pra Disney, Warner e tal, parte pra sua outra profissão [médico], ou eu chamo eles e falo 'olha, a gente retira a ação, mas vocês, imediatamente, têm que começar a escalar ele'". Aí, isso seria eu e a minha mulher [Rossana] porque nós dois estávamos proscritos [pela Disney e pela Warner] nessa época [até 2010]. Nós conversamos e optamos por voltar a trabalhar, desde que fosse imediatamente, aí, a gente retirou as ações e fizemos uma espécie de acordo. Porque, na realidade, naquela altura [por volta de 2010], só eu, acho que Marcio Seixas, Sumára, Renato Rosenberg, Peterson… Acho que tinha, no total […], sete pessoas num universo de 200 e pouco [dubladores], eu falei assim "eu não vou carregar isso mais tempo, não. Ou, então, se eu carregar, vou entrar com o pé na porta, vou entrar contra todas", porque também não faz sentido. Eu tava dublando, por exemplo, pra Universal, eu assinava o negócio [contrato de cessão de direitos] e [estava] processando a outra, então, ficou uma coisa assim [estranha] mesmo, né, tipo, parece que só essas duas que estão criando problema [Warner e Disney] […] Eu conversei muito com a advogada, ela me explicou […] "olha, lá pra 2015, no máximo 2020, que isso vai estar se resolvendo e eu não tenho como te garantir, é quase certo, né, mas…", aí, eu optei por [dizer] "então, tá, então, eu vou voltar a dublar, então…", naquela semana que a gente sentou, retirei a ação e voltei a dublar pra Disney [e para a Warner]. (COSTA, 2016)

No final de 2007, Sumára Louise enviou uma carta para a Presidência da República identificando-se como dubladora e alegando que ocorria um caso de evasão de divisas na dublagem, pois tratava-se de um valor não pago aos dubladores que era retido pelas distribuidoras, em sua maioria com matriz no exterior. Diante desta declaração, o Palácio do Planalto mostrou-se interessado em obter mais informações acerca do assunto, algo desconhecido em Brasília até o momento. Juca Ferreira, secretário-executivo do Ministério da Cultura na ocasião, entrou em contato com Louise a fim de entender melhor o que ocorria, visto que havia um planejamento de seminários sobre direito autoral acontecendo no MinC.

Sumára Louise envolveu-se com o Ministério da Cultura, levando a situação vivida

pela ANAD até o governo, participando do desenvolvimento da agenda sobre direito autoral e sendo convidada a dar uma palestra sobre o que ocorreu na dublagem. Em Brasília, ao expôr de forma clara e detalhada o que havia ocorrido no último ano em sua luta pelo pagamento dos direitos de autor e conexos, Louise voltou a sofrer pressão para abandonar a Wan Macher, o estúdio de dublagem onde dirigia. Um dos sócios da empresa constantemente dizia a ela que os distribuidores estavam "pedindo a cabeça" da veterana. Diante disso, no primeiro trimestre de 2008, Louise decidiu aposentar-se e se afastar definitivamente da dublagem.

Mudando-se para o interior do estado do Rio de Janeiro, Sumára Louise permaneceu movimentando-se de forma independente para lograr seu objetivo acerca do pagamento do direito autoral devido à categoria. Dedicando-se a este tema, Louise participou de diversos encontros em Brasília e, então, os dubladores conquistaram uma cadeira para ser ocupada no debate acerca do direito autoral, que reúne diversas outras profissões, sejam estas também vertentes da atuação ou da área técnica do cinema. Em 2011, Sumára Louise foi uma das participantes de um seminário que tratava sobre a modernização da lei de direitos autorais, debate que buscou redefinir, especificar e atualizar a legislação vigente (SALDANHA, 2011). A ANAD acompanhou todo esse processo, que também resultou na criação da lei nº 12853, promulgada em 14 de agosto de 2013[80]. Este regulamento trata sobre a gestão coletiva e acrescenta, altera e revoga diversos artigos da lei nº 9610/98, que já tratava sobre os direitos autorais. A normatização da gestão coletiva fazia-se necessária, pois as leis anteriores, seja a de 1978 ou de 1998, não especificavam ou determinavam como seria recolhido e repassado o montante arrecada através dos direitos autorais. Com a lei nº 12853/13, órgãos como o ECAD e a ANAD possuem legislações para seguir, firmar e consolidar seus procedimentos.

> Se a ANAD avança ou se a ANAD não avança, [pensar] "quem sabe as pessoas voltam [para a ANAD]"… Eu não penso isso, não é por aí que eu caminho. Eu caminho [pela] a dublagem e o direito que a dublagem tem de receber. É isso que é meu pensamento e o meu foco. Não existem pessoas, entendeu? Se eu for olhar pras pessoas, eu não faço. […] É uma categoria. Embora as pessoas queiram derrubar ela, mas ela é uma categoria. As pessoas não ligam pra ela, né, as pessoas tratam mal ela, mas é uma categoria, tem esse direito. […] Então, eu penso outra coisa, eu penso a categoria e o direito que essa categoria tem de receber o direito autoral e conexo. Altruísmo da minha parte? Não, não sou altruísta, mas eu sou realista. A categoria não tem condição de suportar uma luta dessa, já tá provado depois de três vezes. Se ela tivesse condição de suportar uma luta dessa, ela estaria aí, não é? Ela não tem, alguém tem que ter, então tá bem. Então, a gente vai até onde der. (LOUISE, 2016)

80 BRASIL. Lei nº 12853, de 14 de agosto de 2013. Altera os arts. 5º, 68, 97, 98, 99 e 100, acrescenta arts. 98-A, 98-B, 98-C, 99-A, 99-B, 100-A, 100-B e 109-A e revoga o art. 94 da Lei nº 9610, de 19 de fevereiro de 1998, para dispor sobre a gestão coletiva de direitos autorais, e dá outras providências. Disponível em <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2013/lei/l12853.htm>. Acesso em: 12 de dez. 2016.

Na década de 2010 também foram surgindo os resultados dos processos abertos pela ANAD no começo de sua trajetória. A grande vitória da associação foi pela ação movida contra a Disney e a Delart pelo longa-metragem animado "Os Incríveis", cuja condenação ocorreu em abril de 2012 pelo Tribunal Regional do Trabalho do Rio de Janeiro. Quando a entidade ajuizou a ação, alegou o que serviu de base para todos os processos comentados até então: o elenco de dublagem foi pago para realizar um trabalho que seria utilizado apenas para exibição em salas de cinema. No entanto, a distribuidora reutilizou o mesmo trabalho em outras mídias, como *home video* e televisão. A Delart foi incluída no processo como tendo enviado para a Disney os arquivos da dublagem sem qualquer ressalva quanto à sua utilização.

A *major* alegou que possuía autorização para explorar comercialmente a versão brasileira de "Os Incríveis" tanto em cinema, como em qualquer outro meio, salvo ressalvas específicas, inexistentes neste caso. Além disso, a Disney declarou que o diretor de dublagem deste longa – que, na época, era o mesmo funcionário responsável por todas as dublagens brasileiras da distribuidora – cedeu os direitos autorais da obra de forma irrestrita. O juiz do caso afirmou que o referido profissional não constava como diretor de dublagem nos autos e sim como funcionário da Disney, tendo, então, interesses conflitantes com aqueles dos dubladores, que eram contratados pela Delart para trabalhar no filme.

Além disso, o juiz também afirmou que a cessão de direitos autorais exposta pela Disney é incompatível com a lei nº 9610/98, que impede este tipo de transmissão, tornando o trâmite inválido. Sendo assim, a Disney e a Delart foram obrigadas a pagar 25 mil reais de indenização e 15 mil reais de danos morais para cada um dos dubladores do elenco de dublagem de "Os Incríveis" que mantiveram-se na ação[81]. Nesta decisão, foram reparados Marcio Seixas e outros dois artistas apenas, visto que muitos já haviam se desligado do processo. No início de 2009, durante o andamento desta ação, a Disney realizou uma nova dublagem para o longa-metragem supracitado a fim de evitar quaisquer problemas adicionais na utilização da antiga versão brasileira (FRANCISCO, 2009). Sendo assim, os DVDs com a dublagem protagonizada por Seixas saíram de circulação e todas as reproduções seguintes, sejam exibições em canais pagos e abertos ou relançamentos em *home video*, foram realizadas com a redublagem, apagando a existência do trabalho anterior.

Na ação movida pelo longa animado "Bambi 2: O grande príncipe da floresta", a Justiça do Trabalho negou, em fevereiro de 2012, a continuidade do processo, pois a ANAD

81 TRIBUNAL REGIONAL DO TRABALHO DA 1ª REGIÃO. Recurso ordinário TRT RO 0100600-38.2006.5.01.0043. Rio de Janeiro, 8 de fevereiro de 2012.

não possuía autorização expressa dos 14 dubladores que faziam parte do elenco de dublagem do filme. De acordo com os juízes, uma associação não possui legitimidade ativa, diferentemente de um sindicato, para realizar defesa judicial de seus filiados. A ANAD alegou que a decisão feria o artigo 98 da lei nº 9610/98, onde há a afirmação de que "com o ato de filiação, as associações tornam-se mandatárias de seus associados para a prática de todos os atos necessários à defesa judicial ou extrajudicial de seus direitos autorais, bem como para sua cobrança". Um dos ministros do Tribunal Superior do Trabalho, no entanto, não enxergou ofensa à lei e retificou que o artigo 5º da Constituição Federal, em seu inciso XXI, afirma que "as entidades associativas, quando expressamente autorizadas, têm legitimidade para representar seus filiados judicial ou extrajudicialmente" (FONSECA, 2012). Sendo assim, uma lei sobrepôs a outra e o processo foi encerrado sem lograr sucesso.

Antes disso, em junho de 2011, o processo relativo à película "As crônicas de Nárnia: O leão, a feiticeira e o guarda-roupa", também movido pela ANAD contra a Disney e a Delart, obteve seu andamento interrompido pelo Tribunal Regional do Trabalho do Rio de Janeiro por considerar que o exposto nos autos não possuía cunho trabalhista. O órgão jurídico alegou incompetência para julgar a ação e determinou a remessa do processo para a Justiça Comum, aquela formada pela justiça federal e estadual. A ANAD, no entanto, afirmou que o andamento deveria seguir pela Justiça do Trabalho, visto que sua ideia era alcançar o direito autoral por via do direito trabalhista. O Ministério Público do Trabalho, então, em sua atribuição como fiscal de lei, manteve a declinação para tratar desta ação e apontou que a origem da questão debatida não encontra-se em qualquer contrato de trabalho ou de emprego[82]. O processo, então, deveria ser entregue para a Justiça Comum, decisão que entra em conflito com a bem-sucedida condenação realizada pela Justiça do Trabalho referente ao filme "Os Incríveis".

Nos anos seguintes ao afastamento de Sumára Louise, além das ações terem caminhado na justiça, como exposto anteriormente, o mercado de dublagem sofreu uma transformação com a adoção do contrato de cessão de direitos por todas as distribuidoras. Se, inicialmente, apenas Warner e Disney obrigavam a assinatura antes de um dublador participar de suas produções, a atitude tornou-se padrão entre as distribuidoras estrangeiras e nacionais. Há algumas distinções entre as cláusulas dos contratos, bem como no percentual pago por distribuidor, mas a ideia principal segue a mesma: pagar entre 10% e 30% do valor hora de dublagem para haver cessão total dos direitos sob a dublagem realizada.

82 TRIBUNAL REGIONAL DO TRABALHO DA 1ª REGIÃO. Processo: 0116500-61.2006.5.01.0043 – RO. Rio de Janeiro, 7 de junho de 2011.

Durante a ANAD, alguns contratos eram entregues apenas em língua inglesa aos dubladores que, muitas vezes, os assinavam sem sequer ter total conhecimento do que constava em suas linhas. Depois do andamento das ações ajuizadas e da evolução da entidade junto à justiça, as *majors* iniciaram a entrega de contratos em língua portuguesa e, alguns, contendo ambos os idiomas. O documento inicia versando que a distribuidora firmou com o estúdio de dublagem um Contrato de Prestação de Serviços Cumulado com Cessão de Direitos e Outras Avenças para que este cuide da dublagem brasileira de uma obra específica. A partir disso, a casa contratará um dublador que ficará responsável pelo trabalho de um personagem estabelecido referente a esta produção. Partindo desta contratação, o dublador, além de ceder o som de sua voz, reconhece que os direitos patrimoniais sobre a obra em pauta pertencem única e exclusivamente à distribuidora.

Para esta alegação, o contrato utiliza-se do parágrafo segundo do artigo 17 da lei nº 9610/98, que diz "cabe ao organizador a titularidade dos direitos patrimoniais sobre o conjunto da obra coletiva", e coloca como limitações os termos expostos no inciso XXVIII do artigo 5º da Constituição Federal, que versa em seus itens "a" e "b" que são assegurados, nos termos da lei, "a proteção às participações individuais em obras coletivas e à reprodução da imagem e voz humanas" e "o direito de fiscalização do aproveitamento econômico das obras que criarem ou de que participarem aos criadores, aos intérpretes e às respectivas representações sindicais e associativas".

O contrato elaborado pelas distribuidoras se valem de algumas brechas encontradas na lei do direito autoral e ainda utilizam artigos da Carta Magna a fim de esboçar alguma liberdade ao signatário. No entanto, ao decorrer do texto, é deixado claro que o dublador cederá em caráter irrevogável, irretratável e com exclusividade os direitos do uso do som de sua voz para a distribuidora durante um período de tempo específico, que pode variar entre 15 e 70 anos, contando a partir da primeira exibição da obra em território brasileiro ou a partir do momento da assinatura do contrato – sendo, este, outro item que varia entre as corporações. O documento, então, elucida que o cedente tem total conhecimento das cláusulas e não irá se opor à reprodução do trabalho em quaisquer mídias existentes ou que venham a ser inventadas, tangíveis ou intangíveis, seja em território brasileiro ou estrangeiro, sem limitações de dias ou horários e sem a necessidade de a distribuidora pagar nada além do valor hora já quitado pela feitura da dublagem.

O segundo momento do contrato em que há alguma citação à lei nº 9610/98 é quando este refere-se ao seu artigo 29, que inclui em seus incisos mídias e suportes possíveis para reprodução do trabalho do autor. No entanto, a referida cláusula inicia com a frase "depende

de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como", antes de listar as possibilidades de replicação e exploração do trabalho. Em seguida, o contrato afirma que, para haver a cessão dos direitos autorais conforme foi especificado até então no documento, haverá um pagamento que varia entre 10% e 30% do valor hora ao dublador. Ou seja, se um dublador fizer 80 anéis em um filme e receber, como protagonista, 537,44 reais pelas quatro horas de trabalho, a distribuidora pagará entre 10% e 30% deste valor total para que ele ceda os direitos em conformidade com o expresso no contrato.

Afora outros detalhes, o acordo também versa sobre os créditos de dublagem, que serão obrigatoriamente inseridos, mas seguindo critérios exclusivos da distribuidora e não se responsabilizando caso terceiros, como emissoras de televisão, não os venham a exibir. Atualmente, os créditos de dublagem são inseridos em uma tela preta após os créditos finais de uma obra, exceto em casos específicos, onde eles são narrados junto ao subir dos créditos originais – normalmente, em produções da Warner – ou deslizam em forma de texto corrido no canto inferior da tela – comum ocorrer em séries de propriedade da Columbia exibidas na televisão. Os canais abertos raramente exibem os nomes dos dubladores, especialmente porque possuem o costume de suprimir qualquer conteúdo que venha após o escurecer da tela. A qualidade dos créditos de dublagem varia; muitas vezes são completos, em outras, incompletos e com erros. O contrato também cita falhas na confecção dos créditos, que poderão ser reparadas em futuras reproduções caso o dublador notifique o erro por escrito à distribuidora.

Por fim, no acordo também há uma cláusula em que o dublador se compromete a não submeter qualquer medida legal ou judicial para tirar a obra de circulação ou prejudicar sua exploração comercial. Além disso, o que foi assinado se aplica às partes, aos seus herdeiros e sucessores. Os contratos normalmente são enviados em três vias, sendo que nenhuma delas fica com o dublador e faz-se necessário que mais uma ou duas testemunhas também assinem o documento.

> Eles [distribuidores] não respeitam [nada], isso aqui [Brasil] é o quintal da casa deles! Porque, assim, a categoria, por sua vez, as pessoas não tinham nenhuma barreira, as pessoas assinavam [o contrato de cessão de direitos], as pessoas tinham medo, as pessoas precisavam, sei lá, não interessa. Assinavam. Quer dizer, então, eles [distribuidores] disseram "pô, então, a gente pode fazer o que quer", então, o contrato é em inglês, a cláusula é leonina etc, etc. Então, o que é que você faria [se fosse o distribuidor]? Se você não tivesse nenhuma resistência, nenhuma, o que é que você ia fazer? Bancar o bobo? Dizer "ai, não, olha, mas ai, ai, ai, vocês não estão fazendo a coisa certa", ah, faz o favor, né? Eles fizeram o que eles tinham pra fazer. (LOUISE, 2016)

Complementando a perspectiva acerca dos contratos de cessão de direitos, também podemos nos valer da seguinte declaração:

> Tá tudo sendo feito como o dono do produto quer, eu não apito absolutamente nada. O contrato, ele [distribuidor] estabelece como é, quanto tempo vai usar, pra que é que serve… O trabalho é meu, cara, o trabalho não é dele. Eu sou o profissional usado, ele não me contrata. O meu contrato não é entre eu e a distribuidora, entendeu? Tá lá no contrato: "distribuidora e Fulano de Tal, que é obrigado a fazer isso, aquilo, tem que corrigir quando precisar, refazer partes", todo o contrato, com todos os direitos que eles estabelecem pra eles. Tudo, do lado deles. O lado do ator não tem absolutamente nada, é só o "cumpra-se", "faz aquilo que eu tô mandando, senão eu substituo você, boto o Sicrano no seu lugar já". E é o que acontece, entendeu? (DIAS, 2016)

O contrato designado pelas distribuidoras é um dos pontos de maior crítica atualmente entre os dubladores devido ao seu caráter autocrático e que intenta obstruir o recebimento legal do direito de autor e conexo garantidos a estes profissionais. Parte da categoria considera um avanço este percentual pago pelas distribuidoras, embora seja praticamente um ponto pacífico que é apenas uma parcela do que pode ser conseguido. Outra parte dos dubladores enxerga essa fixação da segunda mídia – que, na prática, são todas – ao percentual do valor hora como um retrocesso, pois o distribuidor pagará entre 10% e 30% da remuneração do dublador – valores que, mesmo em dublagens para cinema, dificilmente passarão de mil reais por pessoa –, em vez de estipular um percentual referente à venda de DVDs ou da arrecadação provinda dos intervalos comerciais televisivos, que poderiam render quantias maiores e mais justas, de acordo com a lei. Portanto, tal medida teria conferido vantagem ao cliente.

Aparte, Sumára Louise seguiu com a ANAD por muitos anos a fio desde sua aposentadoria em 2008, participando ativamente da luta pela melhoria do direito autoral no Brasil, criando uma força política importante para a associação e deixando a causa dos dubladores conhecida em setores relevantes do meio cultural brasileiro. No segundo semestre de 2016, no entanto, Louise decidiu abandonar a luta pela categoria, dissolvendo a Associação Nacional dos Artistas de Dublagem e voltando-se apenas para conseguir os direitos autorais de seus próprios trabalhos.

> Existe uma coisa na vida que é assim: as pessoas querem o bônus, mas as pessoas não querem o ônus, então elas fundam uma associação e elas querem receber no dia seguinte. Elas não querem fazer nada pra isso. Elas não querem botar a cara, elas não querem assinar, elas não querem aparecer, elas não querem entrar na justiça, elas não… seja o que for pra fazer, né? Elas querem receber na conta delas no dia seguinte. Isso é um fato na SONAT, isso é um fato na ANAD. É o instinto das pessoas isso? É o caráter das

> pessoas? É a premência das pessoas? Foi isso que o capitalismo fez? Foi isso que essa ganância em cima da dublagem fez? Não sei responder direito, acho que tem que passar mais uns tempos pra gente poder analisar. (LOUISE, 2016)

6.5 DUBLAR: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE DUBLADORES (DUBLAR)

Embora a ANAD tenha sido oficialmente encerrada apenas no segundo semestre de 2016, algumas movimentações já eram realizadas durante o começo da década de 2010 para a construção de um novo órgão que agisse em defesa dos dubladores. Depois de 2008, praticamente a totalidade da categoria tratava a ANAD como um fato passado e uma entidade extinta, desconhecendo o caminho percorrido por Sumára Louise de forma independente. Alguns poucos dubladores, em sua maioria no Rio de Janeiro, possuíam contato com Louise ou obtinham informações acerca de seu engajamento na luta pelo direito autoral. Um desses profissionais próximos à veterana esteve envolvido no contato com o Ministério da Cultura e na compreensão de como galgar espaço para os dubladores dentre aqueles que debatem o direito de autor e conexo no Brasil[83]. Ele, juntamente de seu advogado, aos poucos tomaram parte do espaço que Sumára Louise havia conquistado junto ao governo e utilizaram o estatuto da ANAD como base para montar o regimento da nova associação que estava em processo de planejamento.

Após o ocorrido, ambos os dubladores seguiram caminhos diferentes, cada um com seu próprio meio de construir uma defesa para a categoria. O embrião para a construção da nova entidade foi gerado após um episódio narrado no capítulo 5.2, quando uma comissão formada pelos artistas Alessandra Araújo, Angélica Santos e Diego Lima foi processada pelo Ministério Público após afastar do cargo de direção de dublagem profissionais não qualificados para tal. Na audiência do caso, em 2014, a promotora responsável alegou que a única solução para o problema vivido pelos dubladores seria a criação de uma associação, visto que ocorriam recorrentes descumprimentos às normas fixadas pela própria categoria. A partir disso, a comissão dissolveu-se e os membros que a formavam, somados a outros profissionais da área, juntaram-se para construir uma nova entidade representativa para os dubladores.

A necessidade de montar uma associação em vez de buscar apenas o amparo no SATED, deve-se ao fato de este órgão englobar todas as ramificações da profissão de artista.

83 Apesar de este trabalho tratar-se de uma pesquisa acadêmica que busca levantamentos históricos e reflexões, sem realizar qualquer juízo de valor, também foi optado por não citar o nome deste dublador para preservar sua imagem.

Lá, trata-se também de profissionais que atuam em cinema, publicidade, rádio, televisão, desfile de moda e artes cênicas em geral, gerando um grande volume de situações a serem regulamentadas e resolvidas simultaneamente. A dublagem, como todas as vertentes artísticas, possui uma série de especificidades que acabam por delongar decisões que, muitas vezes, necessitariam de respostas imediatas do SATED. Portanto, uma associação de dubladores seria capaz de construir autonomia política para tomar decisões, apurar irregularidades ou demandas da categoria, debatê-las com os profissionais, lidar diretamente com os estúdios e levá-las ao sindicato. A ligação deste órgão de dubladores com o SATED ainda torna-se essencial, pois uma associação não possui tamanha independência quanto um sindicato, necessitando da força deste para fazer valer no mercado resoluções definidas pela categoria.

No entanto, para que uma entidade possua crédito junto ao sindicato, é necessário que esta encontre legitimidade e relevância junto aos próprios trabalhadores representados. Pensando nesta força a ser alcançada pela nova associação, um dos principais motes deste processo de desenvolvimento foi resgatar e criar uma união expressiva na categoria, que encontra-se dispersa por variados motivos já elencados anteriormente. Pensando nisso, Alessandra Araújo, Angélica Santos e Diego Lima convidaram nomes importantes da dublagem para se unirem à concepção deste novo projeto. Entre eles, encontravam-se Antonio Moreno, dublador desde 1969 e uma das principais lideranças paulistas da categoria, Dário de Castro, atuante no mercado desde 1975 e prestigiado defensor dos direitos dos artistas em dublagem no Rio de Janeiro, Ricardo Vasconcelos, radialista desde os anos 80 e dublador desde 2005, um dos maiores conhecedores de direitos autorais em São Paulo, além de outros profissionais, com variáveis tempos de carreira, que mostraram-se interessados em contribuir na construção da entidade.

Com este corpo, a nova associação buscava propor a cobertura de não apenas questões relativas aos direitos autorais dos dubladores, mas também englobar qualquer conteúdo pertinente ao trabalho destes profissionais. Além disso, outra ideia é reunir os profissionais cariocas e paulistanos em torno de um órgão apenas, que seja capaz de defender e tratar os dois polos igualmente, derrubando as históricas barreiras regionais. Como forma de atrair os dubladores em torno de um único movimento e abordar questões pertinentes ao mercado de trabalho da dublagem, o 1º Conadub, Congresso Nacional de Dublagem, foi uma espécie de preparação e chamariz para a apresentação da Dublar, a associação refém formada.

Em 24 de setembro de 2016, às dez horas da manhã, no Edifício Itália, em São Paulo, ocorreu o Conadub e, oficialmente após o seu fim, a assembleia de fundação da Dublar. Durante o congresso, cerca de 270 dubladores compareceram e foram apresentados diversos

painéis, todos inerentes ao cotidiano da dublagem e aos temas que serão levados adiante em algum momento pela associação. A programação fora organizada da seguinte maneira: às 10h15min ocorreu o painel "O futuro da dublagem", mediado por Angélica Santos e com presença dos dubladores Robson Kumode, Duda Espinoza e Rita Lopes, às 11 horas iniciou-se o painel "Direitos conexos", apresentado por Ricardo Vasconcelos, que explicou acerca dos direitos autorais e convidou o engenheiro André Barros para falar sobre arrecadação e gestão coletiva. Às 11h50min foi feito o coffee break para, então, as 12h30min retornar com o painel "Nossa marca", apresentado por Diego Lima, que mostrou aos presentes a mascote e o logotipo da Dublar. Às 12h45min, foram homenageados os dubladores veteranos Carlos Campanile e Denise Simonetto, de São Paulo, e Mário Monjardim e Maria Helena Pader, do Rio de Janeiro, que não puderam deslocar-se até a capital paulista. Por fim, às 13h15, foi apresentada a última conversa, "Estatuto e o papel da associação", mediado por Antonio Moreno e com presença dos advogados Renato Herani e Ricardo Dagre Schmid, que falaram sobre as possibilidades, competências e formalidades da associação. Às 14 horas foi encerrado o Conadub, as portas do teatro foram abertas e inciou-se a cerimônia constitucional da Dublar, evento que deve ser aberto ao público e não somente aos pagantes, como ocorre com o congresso.

Figura 9 – Dubladores reunidos no Teatro Itália para o congresso e assembleia.

Fonte: Filmagem do Conadub.

Durante o primeiro painel, Angélica Santos narrou à plateia como ocorreu a retomada das movimentações trabalhistas da categoria em São Paulo no último trimestre de 2012 que culminaram na criação da Dublar quatro anos depois. Então, Santos convidou ao palco o dublador paulista Robson Kumode e os dubladores cariocas Rita Lopes e Duda Espinoza. Kumode leu um texto de sua autoria, que fez uma rígida, porém necessária, exposição de inúmeras questões que corroem âmbito trabalhista da dublagem e como a transformação dos últimos anos afetou diretamente a profissão, inclusive culminando nestas práticas danosas. Kumode também apresentou sugestões de atitudes e posicionamentos a serem tomados para uma recuperação do mercado, como zelar pela ética, criar normas específicas e buscar reconhecimento do público para que este exija os dubladores.

> Vimos, nos últimos anos, uma verdadeira revolução cultural na dublagem. As técnicas ditaram novos comportamentos e o crescimento do mercado trouxe, para o bem ou para o mal – e eu me incluo nessa –, uma avalanche de novos profissionais. Para o bem, pois traz renovação, novos campos de visões futuras. Para o mal, pois pode trazer vacuidade, falta de alicerce ao não conhecer o passado e projetar um novo futuro cheio de oportunidades vazias. Temos, hoje, três comportamentos: o daqueles que tentam resgatar o passado sem olhar para o futuro, o de outros, que olham pra frente sem saber de onde viemos, e o mais nocivo, dos que ficam apenas no presente, descartam o passado e não projetam o futuro. […] Mais trabalho e mais estúdios significam novos profissionais que foram trazidos, agora, pelos cursos de formação, uma vez que o tempo, que se acelerou pela tecnologia, não permite mais a formação de novos profissionais na prática. Nossos ganhos hoje, embora ainda aquém do que gostaríamos, são muito maiores que no passado, o que também atrai novos profissionais. Alguns, que alinham a oportunidade com amor pela profissão e, outros, que só buscam a oportunidade. Assim como novos pequenos estúdios surgiram em São Paulo – alguns, excelentes, outros, com qualidade duvidosa –, novas inevitáveis praças surgiram por todo o país. Essas novas praças são representadas por novos profissionais sem passado, que abraçam a nossa profissão como uma nova descoberta e aniquilam sua história e, com isso, seu futuro nessa linha histórica. (KUMODE, 2016)

Após a reflexão de Kumode, Rita Lopes buscou uma abordagem também referente a passado, presente e futuro. Lopes reiterou a necessidade de tomar decisões pensando sempre em como estas atitudes se refletirão dentro de um tempo, pois não há como esperar que o mercado de dublagem mantenha-se sadio com comportamentos vazios de ética ou profissionalismo. Lopes relacionou este tipo de conduta com uma carência de respeito pela profissão, que deve ser encarada como um ofício respeitável e não como trabalho esporádico. Duda Espinoza, por sua vez, reiterou o discurso acerca da união da categoria, alegando que os empresários e distribuidores tentam há décadas transmitir aos dubladores uma sensação de divisão entre os dois polos. Angélica Santos aproveitou o tema para reforçar a necessidade da

categoria se unir e de cada indivíduo conscientizar-se, pois só assim será possível criar um mercado forte, competir com os demais polos que surgem fora do eixo Rio-São Paulo e impedir que a dublagem seja pulverizada. Santos discorreu brevemente sobre os pequenos avanços conquistados pelas associações anteriores, como o percentual pago pelos direitos conexos, e afirmou ser possível caminhar adiante, mas sem "brigar".

> Se você for pensar, nós somos uma pecinha pequena, o distribuidor, ele é enorme, ele tem poder e tudo mais. Já aconteceu de alguns dubladores entrarem brigando, mas não acho que é assim que se resolve. Lógico, você me pergunta, "vocês têm, hoje, alguma coisa?", [eu respondo] temos, hoje a gente tem 10%, 20%, 25% de direitos autorais, mas eu acho que é um passo de cada vez. São conversas, é se discutir o mercado, é descobrir como que isso influencia no resultado final. E eu acho que não é uma coisa que você pode meter o pé na porta. Já fizemos isso e não deu certo. Então, hoje, nós temos uma consciência diferente, nós queremos melhorar, mas nós vamos mudar a forma de chegar onde a gente quer. A gente aprende com os erros. (SANTOS, A., 2016)

O segundo painel, focado nos direitos autorais, contou com a apresentação de Ricardo Vasconcelos, que, primeiramente, apresentou aos dubladores o fundamental sobre as leis que os protegem e asseguram o pagamento pela reprodução de seus trabalhos. Vasconcelos fez questão de deixar claro que as três entidades anteriores possuem seus méritos em prol da categoria e que, graças a elas, a Dublar poderá ingressar em um caminho já iniciado em vez de partir da estaca zero. O dublador também deixa claro que acompanhou de perto as movimentações em Brasília desde 2009 e que os atores em dublagem possuem um espaço reservado para tratar de seus direitos autorais junto ao Ministério da Cultura.

Vasconcelos explicou aos dubladores o caminho que uma produção faz ao chegar ao Brasil; uma produtora a concebe e a repassa para um distribuidor que a traz para território brasileiro. Então, será feito o Certificado de Registro de Título (CRT) da obra junto à Ancine, que exigirá o pagamento da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (CONDECINE) e oferecerá validade de cinco anos à certidão do produto. Depois, as mídias que receberão esta produção serão definidas e, finalmente, será encomendada ou não uma dublagem para esta obra. Com base nas mídias estabelecidas, entra a figura do órgão arrecadador, que faz a ligação dos dubladores com a circulação de seu trabalho.

Vasconcelos diz à plateia que existem quatro formas de pagamentos de direitos autorais no mundo; a primeira delas é o copyright, que possui força nos Estados Unidos e se vale da realização de um pagamento antecipado ao autor para obter controle total de sua obra. A segunda forma é o direito de exibição, mais aplicado na Europa, onde o artista recebe a

cada reprodução. A terceira, híbrida, é a brasileira, cuja definição entende que o autor deve obter pagamento no momento da definição das mídias e, também, para cada reprodução. A quarta forma, de acordo com Vasconcelos, é onde não existe pagamento por direitos autorais.

O dublador conferente também explicou que o grande problema em referente a esta remuneração recaía sobre a lei nº 9610/98, que não especificava como o processo deveria ser realizado. Para suprir este vácuo, foi desenvolvida e promulgada a lei nº 12853/13, que detalha como o pagamento dos direitos de autor e conexos deve ser coordenado. O decreto nº 8469, de 22 de junho de 2015, regulamenta as leis nº 9610/98 e nº 12853/13 para realizar uma série de determinações a fim de esclarecer e precisar como a arrecadação de direitos autorais deve ser realizada[84]. Ademais, a legislação contou com a Instrução Normativa nº 3 e a Instrução Normativa nº 4, ambas de 7 de julho de 2015, expedidas pelo Ministério da Cultura, a fim de estabelecer procedimentos de habilitação, supervisão e outros conceitos referentes à cobrança de direitos autorais e, também, oficializar a criação do Regulamento de Medição e Arbitragem, departamento responsável por "promover a mediação entre usuários e titulares de direitos autorais ou seus mandatários", entre diversas outras funções[85][86].

Dentre as resoluções, há a necessidade de haver uma associação para este fim específico, que apenas será considerada válida quando habilitada junto ao Ministério da Cultura. Os preços cobrados pela utilização das obras deverá ser definido em assembleia geral e a entidade deverá seguir diversas normas de transparência acerca de suas atividades, dentre elas, prestar contas ao governo do que é devido aos seus associados. A legislação determina também que a associação deve oferecer aos filiados informações sobre as obras que sejam titulares de direito e as execuções estabelecidas por cada uma delas. Dentre diversas regras, há artigos acerca das obrigações dos usuários e gestão individual de direitos, discorrendo sobre compromissos do associado junto ao órgão e também conferindo autonomia ao artista que anseie gerenciar pessoalmente seus direitos.

84 BRASIL. Decreto nº 8469, de 22 de junho de 2015. Regulamenta a Lei nº 9610, de 19 de fevereiro de 1998, e a Lei nº 12853, de 14 de agosto de 2013, de 14 de agosto de 2013, para dispor sobre a gestão coletiva de direitos autorais. Disponível em <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/decreto/d8469.htm>. Acesso em: 14 de dez. 2016.

85 BRASIL. Instrução normativa nº 3, de 7 de julho de 2015. Estabelece os procedimentos de habilitação, organização do cadastro, supervisão e aplicação de sanções para a atividade de cobrança de direitos autorais por associações de gestão coletiva e pelo ente arrecadador de que trata a Lei nº 9610, de 19 de fevereiro de 1998. Disponível em <http://www.cultura.gov.br/legislacao/-/asset_publisher/siXI1QMnlPZ8/content/instrucao-normativa-nº-3-2015-minc/10937>. Acesso em: 15 de dez. 2016.

86 BRASIL. Instrução normativa nº 4, de 7 de julho de 2015. Aprova o Regulamento de Mediação e Arbitragem no Âmbito do Ministério da Cultura, nos termos da Lei nº 9610, de 19 de fevereiro de 1998, e do Decreto nº 8469, de 22 de junho de 2015. Disponível em <http://www.cultura.gov.br/legislacao/-/asset_publisher/siXI1QMnlPZ8/content/instrucao-normativa-nº-4-2015-minc/10937>. Acesso em: 15 de dez. 2016.

Ricardo Vasconcelos deixa claro que os dubladores devem se apoiar e utilizar como objetivo de luta estas leis que garantem o direito autoral e, ainda, normatizam o processo de arrecadação. Em seguida, foi convidado para contribuir neste painel sobre direitos conexos o engenheiro de tecnologia da informação André Barros, que reformulou o sistema de arrecadação do ECAD em 1994. Barros possui uma vivência acerca do tema que envolve, além do Brasil, também Estados Unidos e Espanha, e expõe que o modelo estadunidense é mais voltado para a esfera monetária, enquanto o modelo europeu privilegia o autor. De acordo com o engenheiro, o padrão brasileiro é um "projeto jabuticaba", algo que só existe em nosso país, mas que funciona de acordo com as demandas locais. Barros afirma que o padrão brasileiro é uma mistura dos modelos dos Estados Unidos e da Espanha, sendo capaz de oferecer opção para o artista e, junto da gestão coletiva, apresenta uma boa solução para o tema.

Barros ainda declara que a gestão coletiva dá forças no momento de pleitear um modelo de tarifa, pois o valor é definido em assembleia e acatado pelo grupo pertencente à associação. Portanto, se o cliente não aceitar o valor que a entidade cobra, deverá lidar com alguma outra que possua outra tabela e outros profissionais associados. Sendo assim, a associação torna-se, também, um conjunto de profissionais qualificados e respeitados, que representam a excelência naquilo que fazem e cobram um valor pelos seus direitos autorais. André Barros alega que a gestão coletiva não é de baixo custo, pois precisa envolver todo o território brasileiro e, baseando-se no ECAD, que precisa fiscalizar quase dez mil emissoras de rádio, além outros meios, fica clara a dimensão do trabalho[87]. O meio audiovisual, no qual a dublagem é incluída, possui menor volume que o musical e, graças aos registros instituídos pela Ancine, torna-se mais simples acessar e catalogar as obras em circulação comercial no Brasil. Desta forma, Ricardo Vasconcelos acredita que será possível desenvolver um sistema de arrecadação mais econômico para a dublagem, mas é necessário registrar cada elenco e demais detalhes das gravações para viabilizar a atribuição da versão brasileira de cada obra comercializada com seus respectivos participantes.

Portanto, um dos principais pontos de Vasconcelos é que a Dublar nasce em um ambiente com leis muito mais específicas e detalhadas que não apenas garantem o recebimento do direito autoral, como também normatizam toda a estrutura de arrecadação. Após a explanação de André Barros, foi permitido que a plateia fizesse perguntas. Gilberto Rocha Júnior, dublador desde 2000, realizou um questionamento utilizando como base o caso

87 PORTAL BRASIL. Ministério das Comunicações atualiza lista com dados de emissoras. Brasília: Ministério das Comunicações, 2011. Disponível em <http://www.brasil.gov.br/governo/2011/10/ministerio-das-comunicacoes-atualiza-lista-com-dados-de-emissoras>. Acesso em: 15 de dez. 2016.

“Lost”, episódio em que a Disney substituiu todo o elenco de dublagem da série quando este recusou-se a assinar o contrato de cessão de direitos. O ponto de Rocha Júnior tratava de compreender se a Dublar teria capacidade para dar cobertura aos associados frente a ameaças do distribuidor. Vasconcelos respondeu que, na época do ocorrido com “Lost”, os dubladores não eram amparados por leis adequadas e que as regras definidas entre 2013 e 2015 possibilitaram um diálogo mais justo com as distribuidoras. No entanto, Vasconcelos reitera que é necessário união dos profissionais em torno da entidade.

A segunda pergunta foi elaborada pelo dublador paulista Rodrigo Andreatto, diretor de dublagem dos principais projetos da Disney em 2016, que questionou sobre qual caminho seguir na exigência pelos direitos autorais; pelo protótipo de copyright que existe atualmente devido ao pagamento do percentual da hora de trabalho, partir para a negociação dos direitos de exibição ou ambos. André Barros respondeu que o ideal é que os dois modelos caminhem juntos, mas sem o dublador ceder totalmente seu direito autoral, pois isso é proibido pela legislação brasileira. Barros esclareceu que os dubladores cedem os direitos para fixação da voz apenas para a única gravação da dublagem, mas as vendas subsequentes não possuem cessão, divergindo do contrato elaborado pelas distribuidoras. Vasconcelos acrescentou que o parágrafo único do artigo 13 da lei nº 6533/78 escreve que os artistas serão pagos para cada exibição da obra, portanto, qualquer tipo de acordo que não acolha esta disposição torna-se insegurança jurídica, situação que pode invalidar os contratos dos clientes.

No terceiro painel, Diego Lima apresentou o logotipo e a mascote da Dublar, que foi chamada de Aneloop, juntando as duas nomenclaturas que os fragmentos de filme possuem na dublagem, “*loop*” no Rio de Janeiro e “anel” em São Paulo, criando ainda mais uma ideia de união dos dois principais polos. A apresentação da identidade visual da associação auxilia na percepção de uma estrutura bem definida e mais amigável com o filiado, buscando uma aproximação que vá além da responsabilidade profissional. A mascote, por exemplo, poderá ser customizada para utilização em fóruns virtuais e demais redes sociais utilizadas para a comunicação interna da categoria. No quarto ato do Conadub, as homenagens foram realizadas em forma de surpresa. Dois dubladores do Rio de Janeiro leram homenagens para veteranos de São Paulo e outros dois profissionais paulistas prestaram tributo a veteranos cariocas, que não estiveram presentes, mas foram representados por colegas da capital fluminense.

O quinto e último painel, comandado por Antonio Moreno, levou dois advogados ao palco, Renato Herani e Ricardo Dagre Schmid, que explicaram as competências de uma associação e sanaram diversas dúvidas da plateia, que contou com relativa exaltação devido à

multiplicidade de temas e questões a serem discutidas. Primeiramente, Herani discorreu sobre a coletividade e sobre a crise de representatividade agravada no Brasil durante 2016, onde a população demonstrou descrença em relação aos partidos políticos e às figuras públicas atreladas a eles, especialmente aquelas partes do *establishment*. Na sequência, Herani falou brevemente sobre a Constituição brasileira e afirmou que a associação deve respeitar a pluralidade de ideias, mas sempre agir em consenso e unidade, pois somente desta forma conseguirá buscar o que é melhor para a categoria. Schmid dissertou em seguida e atestou a relevância do sindicato, mas frisou a necessidade de criar-se uma associação formada por pessoas qualificadas de uma área específica.

O advogado também explanou sobre a natureza jurídica da prática da dublagem, que possui seus funcionários trabalhando sob contrato de prestação de serviço, de caráter civil, mas é baseada na lei nº 6533/78, de cunho trabalhista, tornando-se um elemento híbrido no Direito e, como resultado, permitindo inúmeras divergências. Schmid também alerta que os associados podem sofrer represálias dos empresários, visto que os estúdios e as distribuidoras possuem o poderio econômico em mãos, mas é fundamental fortalecer a representatividade da associação, junto ao SATED, para levar os pleitos a Brasília e evoluir os dubladores como categoria.

Em seguida, foram abertas as perguntas para a plateia. Primeiramente, o dublador José Parisi Júnior, veterano paulista, questionou os advogados acerca dos trâmites para negociação salarial através da associação, visto que não havia uma comissão na data, setembro de 2016, e os acordos tradicionalmente ocorrem em outubro. Schmid esclareceu que as negociações coletivas são realizadas entre sindicatos, entre federações ou entre sindicato e federação, a associação apenas podem firmar, com as empresas, acordos de natureza trabalhista e não uma Convenção Coletiva de Trabalho. Isto posto, a associação deverá conceber resoluções internas e levá-las ao SATED para que, diante da significância da entidade, estas pautas sejam negociadas pelo sindicato.

Marli Bortoletto, dubladora em São Paulo desde 1983 e membro assíduo das comissões trabalhistas, dispôs de dois questionamentos aos advogados; quais os objetivos principais da Dublar e como a entidade pode mover-se juridicamente para representar, intermediar e batalhar em nome dos dubladores no âmbito do governo. Diego Lima foi um dos que teceu possibilidades, apontando que a bandeira da associação é revitalizar o mercado e criar dispositivos para medir quantos profissionais existem e demais dados necessários para mapear a dublagem. No entanto, Lima deixou claro que os caminhos até lograr os objetivos demandam tempo. Angélica Santos também pronunciou-se, afirmando que os anseios da

Dublar são diversos, existindo, dentre eles, organizar a categoria, verificar suas deficiências, descobrir novos processos que ocorrem, cursos que surgem e profissionais que entram no mercado. Santos pontuou que há diversas opiniões e que tudo será debatido para alcançar uma consonância. Ricardo Dagre Schmid somou, ainda, que os dois primeiros passos da Dublar devem ser conhecer a legislação e, em seguida, escolher qual caminho profissional a categoria prefere seguir, pois a associação permite evoluções para o coletivo.

> Entre os atores, somente os dubladores têm um acordo coletivo que é mantido por todo esse tempo. [Podem dizer] "Ah, tem gente que não cumpre, tem irregularidades", [e eu pergunto] o que é que não tem irregularidades? Agora, ator de teatro tem um modelo de contrato cumprido que todos eles seguem? Não tem. […] Na televisão, então, nem se fala. No cinema também não. Não tem. Isso aqui que acontece na dublagem, bem ou mal, só acontece com os atores da dublagem. Então, isso é uma coisa muito importante da gente sempre reconhecer porque a gente sempre bate com isso de que 'não, a gente não tá unido', mas no fundo a gente tá, sim. Seria importante que houvesse mais união ainda? Seria, mas a gente tem bastante união. […] O que essa associação está contando é com algo mais estruturado, com mais chance de ir adiante, mas esse momento de entusiasmo pelas ideias e presença dos colegas, aconteceu nas outras associações também. O duro é manter isso, o maior desafio vem agora, né? Por isso que eu sugeri já pro [Antonio] Moreno e, enfim, eu acredito que até seja já uma ideia que eles [diretoria da Dublar] têm, que a gente tem que marcar a próxima reunião pra daqui 15 dias, montar uma agenda permanente e ir trabalhando junto pra não deixar esfriar. Porque todo mundo tem seu cotidiano, como qualquer setor da vida. […] O brasileiro não tem o hábito da atuação política e eu, pra maioria aqui, talvez nem pudesse falar que isso [congresso/assembleia] é uma atuação política [risos], né? A gente não tem esse hábito dessa participação e a gente precisa aprender isso. (BORTOLETTO, 2016)

O próximo ouvinte a elaborar uma pergunta foi o dublador paulista Fábio de Castro, que questionou se a associação teria força para defender os profissionais. Castrou baseou-se no fato de que vários atores, especialmente os novos no meio, muitas vezes cedem a pressões e ameaças feitas por empresários ou diretores de dublagem por receio de serem boicotados no mercado. Renato Herani sublinhou que a associação não defende a categoria e sim defende seus associados. O advogado enfatizou que a entidade necessita de filiados para que sua força não seja diminuída, portanto, neste caso, a união torna-se um vínculo jurídico, pois a associação não pode falar por aqueles que não são associados, mesmo que sejam dubladores, uma vez que é papel do sindicato englobar toda a categoria. Herani ainda destacou que a Dublar não é uma gestora de direitos conexos, ela precisa evoluir para tornar-se algo assim, bem como enfatizou que a entidade não possui capacidade para impedir dubladores de exercerem seu ofício, apenas para repreender seus filiados no âmbito da própria associação,

dentro do que o estatuto determina aos seus membros.

Lene Bastos, dubladora paulista, questionou acerca das dublagens realizadas em outras praças, como Campinas e Belo Horizonte. Antonio Moreno respondeu que há uma tabela de remuneração para ser seguida pelo mercado, conforme consta na Convenção Coletiva de Trabalho, mas estes valores não são respeitados nos outros polos. Moreno acrescentou que cobrar a equidade de pagamento nas demais praças não é uma prioridade atual para a Dublar, pois é necessário, primeiramente, fortalecer a associação para que esta possa exigir ao SATED a cobrança da remuneração padronizada também nas outras cidades onde são realizadas dublagens. O veterano também deixou claro que a Dublar aceitará a filiação de qualquer profissional devidamente registrado como ator, pois, englobando todos os profissionais, logra-se uma unidade ainda mais consolidada. Diego Lima apontou a necessidade dos dubladores do eixo Rio-São Paulo afastarem-se das outras praças, pois alimentar os mercados que realizam trabalhos cobrando preços irregulares enfraquece o restante da categoria que age dentro das normas definidas.

Renato Herani pontuou que, como a Dublar possui a pretensão de ser nacional, indo além das capitais paulista e fluminense, o estatuto dá margem para procedimentos que viabilizam esta ampliação, como a criação de representantes regionais da entidade. Estas pessoas, obrigatoriamente, participariam de reuniões com conselho de representantes para prestar contas e alinhar ideias de modo conciso para todo o território brasileiro. Por fim, a dubladora carioca Helena Palomanes, que iniciou a carreira em 2007, aos nove anos de idade, questionou acerca da autonomia da Dublar e quais os campos de atuação da associação. Ricardo Dagre Schmid explicou que as movimentações de uma entidade sempre sucedem do resultado de uma votação. Existe liberdade para qualquer membro de uma associação colocar em pauta sua ideia, para que o coletivo decida acerca do tema. A partir do momento que os associados definem qual o objetivo a ser alcançado, serão analisados os caminhos possíveis para este assunto.

Após este quinto painel, o primeiro Congresso Nacional de Dublagem foi oficialmente encerrado para, imediatamente, dar início à assembleia para fundação da Dublar. As portas do Teatro Itália foram abertas, pois trata-se de um evento público e qualquer profissional da dublagem possui o direito de participar. Foi especificado que o estatuto da associação foi enviado por e-mail a todos aqueles que inscreveram-se no Conadub, para que os profissionais pudessem ler o documento, propor emendas e sanar dúvidas por escrito através do correio eletrônico. Seguindo formalidades, foi publicado um edital acerca desta assembleia no jornal Gazeta de São Paulo, edição de 2 de setembro de 2016, convidando os artistas do meio a

comparecerem para a fundação da Dublar.

O advogado Renato Herani assumiu a fala para dar início aos ritos. Primeiramente, ele anunciou que, ao final da assembleia, há uma lista para ser assinada e todos os signatários serão sócios-fundadores da associação, bem como automaticamente declarados filiados ao órgão. Herani explica aos presentes todos os protocolos para oficializar a existência da Dublar junto à justiça e diz que é necessário criar uma mesa, formada por presidente e secretário, que conduzirá a assembleia de fundação. O advogado, então, colocou em votação a mesa formada por Ricardo Vasconcelos como presidente e Fábio Azevedo, dublador e mestre de cerimônias do Conadub, como secretário. Foi definido que, durante os pleitos, aqueles que votam favorável permanecem assentados e, os que discordam, ficam de pé. Os nomes foram eleitos por aclamação e Herani cedeu a palavra para Vasconcelos, que assumiu a presidência desta sessão.

Vasconcelos informa que as pautas da assembleia serão: discussão e aprovação do estatuto da associação e escolha dos associados que integrarão os órgãos diretivos e de conselho fiscal da entidade conforme candidatos anteriormente inscritos. A primeira votação tratou do nome do órgão, Dublar: Associação Brasileira de Dubladores, que foi aprovado por unanimidade. A segunda votação elegeu, também sem votos contrários, a sede provisória da entidade no endereço domiciliar de Angélica Santos. O terceiro pleito, tratando da aprovação do texto do estatuto da Dublar, foi o que obteve maior inquietação. Primeiramente, ao menos três dubladores alegaram não terem recebido o regimento, mas a votação seguiu normalmente. O segundo ponto foi quando Gilberto Rocha Júnior solicitou a discussão de alguns pontos do estatuto, atitude que encontrou resistência por parte da organização da entidade, pois o Conadub foi iniciado com certo atraso que estendeu-se até o momento da assembleia. Alguns membros alegaram que seria infrutífero debater sobre o estatuto durante a cerimônia, enquanto outros alegaram que questões do tipo deveriam ter sido enviadas por e-mail.

No entanto, foi concedido espaço para que Rocha Júnior expusesse suas indagações e, então, Vasconcelos declarou que, aqueles que ficassem hesitantes perante os apontamentos, poderiam associar-se posteriormente. Rocha Júnior abordou o artigo 12 do capítulo 3 do estatuto da Dublar que versa sobre as penas disciplinares àqueles que difamarem a entidade, seus membros, associados ou da categoria de dubladores (inciso II) e, também, aos que praticarem desvio dos bons costumes ou conduta duvidosa mediante a prática de atos ilícitos ou imorais (inciso IV). Rocha Júnior sugeriu a supressão destes dois incisos alegando que inviabilizam o inciso VI do artigo 15 do capítulo 4 e o artigo 3º do capítulo 7 do estatuto que tratam, respectivamente, sobre a obrigatoriedade do associado em denunciar qualquer

irregularidade verificada dentro da Dublar e da possibilidade de destituir os administradores da entidade através de votação em assembleia geral. Rocha Júnior opinou que há uma subjetividade de avaliação neste caso, pois um filiado pode ser punido com sanções da diretoria por ir contra este mesmo corpo da associação, ao denunciá-los por alguma irregularidade cometida.

Em seguida, Rocha Júnior sugeriu alteração no artigo 20 do capítulo 40, que isenta os associados, mesmo ocupando cargos administrativos e fiscais, de responder subsidiariamente por obrigações contraídas pela entidade. De acordo com o dublador, o presidente e os tesoureiros possuem obrigações fiscais e devem responder solidariamente por quaisquer indagações envolvendo a Dublar. Além destes dois pontos principais, Rocha Júnior também abordou outro artigo referente ao mandato do presidente da associação, que dura três anos, no entanto, este item segue em conformidade com o parágrafo 13 do artigo 98 da lei nº 9610/98. Após estas abordagens, Ricardo Vasconcelos pediu para os presentes decidirem se gostariam de votar estes pontos agora, porém nenhum dublador se manifestou favoravelmente. O condutor da cerimônia apontou que os próprios associados da Dublar podem convocar, a qualquer momento, uma assembleia para tratar do estatuto, não havendo obrigatoriedade de aguardar o presidente da associação decidir quando abordar o tema. Diego Lima enfatizou que o regimento pode ser modificado para acompanhar as necessidades do órgão.

A terceira votação foi, enfim, continuada para aprovar ou não o estatuto da Dublar. Diante da inexistência de qualquer dublador em pé, ou seja, opondo-se à aprovação, alguns profissionais transpareceram certa exaltação ao pedir que o colega que questionou o regimento se levantasse. Após essa última votação ter sido legitimada por unanimidade, foi aprovada a fundação da Dublar: Associação Brasileira de Dubladores em 24 de setembro de 2016. Partiu-se, então, para o último momento da assembleia, a eleição dos órgãos diretivos e do conselho fiscal da entidade, que possui uma chapa única inscrita. Após a leitura dos nomes por Vasconcelos, os presentes elegeram, para o triênio 2016-2019, os seguintes dubladores para os respectivos cargos: Antonio Moreno, presidente; Dário de Castro, vice-presidente, Luiz Antonio Lobue, secretário-geral; Alessandra Araújo, primeira tesoureira; Rita Lopes, segunda tesoureira; Angélica Santos, Miriam Ficher e Ronalth Abreu, conselho fiscal; Ádel Mercadante, Isabel de Sá e Ricardo Vasconcelos, suplentes.

Vasconcelos concedeu a posse aos eleitos e o presidente da Dublar, Antonio Moreno, fez um discurso acerca de seus anseios frente a associação. Por fim, foi encerrada a assembleia de constituição da mais nova entidade dos dubladores brasileiros.

> A associação é para o congraçamento de toda essa categoria. Uma união que é extremamente necessária e motor propulsor de tudo. A partir da união das pessoas, a partir do amor pela profissão, do respeito do profissional para com sua profissão, essa associação engrandece, passa a ter peso, passa a ter valor e a ter sentido na vida de nós, profissionais. É muito importante lembrar do passado para tirar dele os exemplos, os erros cometidos para que não se cometam mais esses mesmos erros. Entender que, no passado, as leis eram outras, os posicionamentos eram outros e a categoria era outra. Eu posso falar isso, assim, com uma base muito grande porque, talvez, dentro da categoria eu tenho sido o profissional que mais vezes compôs uma comissão de negociação. […] Eu tinha abandonado um pouco os movimentos, muitas pessoas perceberam isso. Cansando, enjoado, irritado e alguns outros "ados", né? Aí, em função da entrada desse sangue jovem, dessas pessoas que vieram dar uma injeção de ânimo nessa categoria, esse grupo mais novo, essa última comissão de negociação […] resolvi aceitar o convite deles para essa presidência, mesmo não querendo, mas resolvi aceitar porque eu quero ir junto com eles, eu tenho certeza na capacidade deles, eu tenho confiança no comportamento deles e eu tenho certeza que, desta vez, estamos acertando porque estamos nascendo corretamente. Estamos dando passo a passo para chegar no objetivo maior. […] Não somos polícia, não somos pai e não somos mãe, somos uma entidade aberta aos associados para fortalecer e crescer mais na união da categoria e isso vai dar força não só para a associação, mas para os profissionais da área de maneira geral de se posicionarem, de tomarem uma atitude. […] Vamos ter problemas, o caminho vai ser duro, difícil, mas vamos trilhar. E eu acho que quanto mais difícil, mais gostoso, mais saboroso. É melhor a vitória, o.k.? União e força, gente. União e força. (MORENO, 2016)

Certamente a Dublar reúne expectativas e anseios acumulados por décadas na trajetória de uma categoria. Parte destes objetivos esteve em vias de ser realizada, mas, quando não foram abafados por um regime político autoritário, encontraram-se abandonados pelo próprio coletivo de profissionais. Parte da autocrítica que a nova associação traz à tona faz-se essencial para que os dubladores possam enxergar o caminho da dublagem nos últimos anos e, principalmente, se o abandono das pautas intrínsecas à profissão geraram resultados positivos. Com o passar do tempo e tomando distância dos fatos passados, em especial a SONAT e a ANAD, que a cada dia tornam-se mais longínquas, muitos acontecimentos podem servir de lição, se analisados de maneira honesta.

A Dublar surge com um discurso especialmente fundamentado na união da categoria, algo que, de fato, foi escasso nas duas últimas associações e responsável pela ruína de cada uma delas. Outro ponto a ser destacado é uma abordagem mais amena pelos envolvidos diretamente em sua construção, pautando a paciência para evoluir cada reivindicação e sempre buscando a negociação. Curiosamente, a palavra "luta" foi refutada durante alguns discursos do Conadub e na cerimônia de fundação da Dublar, algo que reitera o caráter cauteloso da entidade. Ricardo Vasconcelos pontuou, em certo, momento: "nós só temos uma garantia na vida, que vamos morrer um dia, o resto é luta – luta não, até o Moreno falou, não é

uma palavra legal. É diálogo, é trabalho, é confiança, é seriedade, é lei", algo que distancia a associação do consagrado discurso trabalhista que trata de funcionários em oposição à corporações que detém o poder econômico – fato que acontece também na dublagem, como foi ostensivamente exposto nas linhas deste trabalho.

Portanto, a Dublar deixa claro que pretende evoluir suas pautas de modo que seja razoável para os artistas, mas evitando, em um primeiro momento, confrontar empresas. A associação, certamente, possui ambições consideráveis, que podem torná-la referência não apenas dentre as entidades já existentes para a dublagem brasileira, mas também em todo o Brasil. Com um amparo de leis maior desde sua concepção e com lições assimiladas das experiências passadas, a Dublar traça múltiplas possibilidades e vislumbra inúmeros desafios, mas o maior deles, ao menos em seu primeiro ano, será apurar se a consciência acerca da união na categoria foi reestabelecida.

7 PERSPECTIVAS

As perspectivas da categoria de dubladores são diversificadas, mas nossa pesquisa foi capaz de apurar com maior proximidade o que esperam os profissionais entrevistados e aqueles que compareceram à fundação da Dublar. Em um primeiro momento, é possível traçar um paralelo entre a visão de quem acompanha as organizações para movimentar a categoria dentro de determinadas normas e aqueles que possuem uma reflexão distinta acerca da dublagem que não foi absorvida, até então, pelas pautas expostas nas assembleias. Desta forma, cria-se uma clara dualidade de opiniões acerca do mercado, algo prolífico para fomentar novas ponderações sobre o contexto desta arte e apresentar possibilidades que possam ser incorporadas tanto por um, quanto por outro campo de ideias.

Nelson Machado revela que sempre observou o mercado de dublagem crescer e melhorar. Para sustentar seu argumento, Machado compara que, ao iniciar sua carreira no final dos anos 60, os clientes eram cinco emissoras de televisão, enquanto hoje há uma enorme multiplicidade de mídias e plataformas que encomendam e consomem produtos dublados. Por outro lado, Flavio Dias, que iniciou suas atividades na dublagem na década de 1970, opina que a área sofre uma forte degradação iniciada nos anos 90, com uma crise ética crescendo no mercado na mesma velocidade em que havia um aumento da oferta de trabalho. Os resultados desta evolução desregulada do mercado foram discorridos neste trabalho e motivam as movimentações constantes da categoria, seja em forma de associação ou de comissão.

No entanto, Machado acredita em um mercado de dublagem mais flexibilizado, com mais possibilidade de escolha aos envolvidos e com regras diferentes daquelas presentes no acordo coletivo. Machado argumenta que as normas não podem ser aplicadas a todos os indivíduos de maneira invariável, pois a demanda de cada pessoa é particular e dificilmente será alcançada com uma homogeneização das regras. O veterano também afirma que, mantendo a categoria presa ao acordo de trabalho atual, os riscos e os ganhos serão sempre os mesmos, sem possibilidade de atingir um diferencial verdadeiro nas conquistas dos dubladores. Este regulamento que cria valores e determina condutas é fortemente criticado por Machado, que acredita que as escolhas de cada profissional devem ser decididas de acordo com suas necessidades, incluindo o preço que será cobrado por seu trabalho.

> Eu não gosto desse “vocês”. Sabe? Esse “vocês” é que sempre deu tudo errado, em qualquer coisa, porque não existe uma coisa que seja da vontade do coletivo, isso é utópico, isso é mentirinha, isso é pra político convencer

> "nego" a votar nele. Só pra isso. […] Eu não posso falar em nome de "vocês", qual a demanda de "vocês", eu posso falar das minhas demandas, né? Eu posso falar do que me incomoda, do que me alegra, do que eu gosto, do que eu não gosto. Eu não posso falar do coletivo porque não existe esse coletivo. Nós temos dubladores que são formados como atores, nós temos dubladores que são formados como médicos, nós temos dubladores que eram policiais, nós temos dubladores que mal terminaram o primário. Entendeu? Como que você junta isso tudo e diz assim "ah, existe uma coisa que é boa para todos"? Não, não existe. Não, isso é mentira, não existe, não tem como, não tem como, é impossível! (MACHADO, N., 2016)

Flavio Dias, por sua vez, embora tenha se afastado de movimentações da categoria desde o fim da SONAT, em 2004, compareceu ao Conadub, pois ainda acredita no coletivo como uma solução para fixar os problemas da dublagem. Dias possui uma visão bastante ampla e crítica acerca do momento que esta área encontra-se e acredita que, com a categoria unida, pode-se criar uma força necessária para que exigências sejam feitas objetivando reparos diversos no mercado de dublagem. A criação da Dublar, segundo ele, propicia um momento de convergência para que a associação possa realizar as normatizações necessárias no mercado e proteger seus filiados, sem risco que haja retaliações diversas, como já ocorreu nas entidades passadas. Dias acredita que, com as conquistas e avanços da Dublar, será possível que os dubladores consigam viver apenas de seu trabalho, algo que, de acordo com o veterano, ainda é dificultoso.

> É só fazer [o distribuidor] cumprir a lei. Então, pra normatizar isso, vai ser cansativo e demorado, precisa de gente que entenda, bons advogados… Mas estamos no caminho certo agora porque estamos juntos, entendeu? Juntou São Paulo e Rio. Então, agregar as outras praças que estão fazendo dublagens meio que nas coxas por aí não vai ser difícil. Você pode mandar até algum informe pra eles, falar "olha, existe, no Brasil, agora, uma entidade que congrega todos os profissionais da área, venha pra nós", vamos chamar todo mundo que você estabelece uma legislação mais forte ainda. Vamos chegar lá. (DIAS, 2016)

Nelson Machado especifica a necessidade de enxergar a dublagem como um produto, pois, somente assim, será possível lidar de forma coerente com a profissão. Ele explica que, quando esta prática for enxergada como uma mercadoria, os dubladores poderão vender seu próprio talento. Para isso, no entanto, Machado é a favor de derrubar o acordo de trabalho vigente até hoje e reformular completamente a maneira como cobra-se pela dublagem. O veterano comenta que esta ideia possui forte rejeição, mas seria a única forma de a categoria negociar talento em vez de hora. Machado explica que, hoje, ele, que possui mais de 40 anos de carreira, ganha o mesmo que um dublador que iniciou suas atividades na área há um ano, pois o valor da hora de trabalho de ambos é o mesmo. Negociando o talento, Machado expõe

a possibilidade de valorizar aqueles que estão há mais tempo no mercado e são mais requisitados em detrimento dos que ainda encontram-se em processo de aprendizado e desenvolvimento da técnica.

Machado discorre que, acontecendo desta maneira, o dublador iniciante necessitaria de esforço para evoluir e alcançar o patamar dos profissionais experientes. No entanto, de acordo com ele, hoje, todos os artistas possuem o mesmo valor e o acordo de trabalho faz questão que ocorra desta forma. Machado compara os dubladores com os demais atores, que possuem variadas maneiras de negociar o próprio cachê, quantia que oscila entre os profissionais menos e mais renomados ou qualificados. A Convenção Coletiva de Trabalho da dublagem fixa um valor mínimo para a remuneração por hora e não proíbe a cobrança de preços acima disso, mas dificilmente os dubladores exigem cachês maiores e, tampouco, os clientes aceitam pagá-los. Machado encerra seu raciocínio afirmando que há inúmeras possibilidades positivas atrás da "muralha" representada pelo acordo, contudo, há riscos e a categoria não encontra-se disposta a corrê-los para concretizar esta ideia.

A maior parte dos dubladores movimenta-se ou declara-se a favor de um mercado normatizado, com regras gerais e que busque igualdade de pagamento para todos, aspirando a concretizar uma equidade na categoria. Os profissionais com estas ideias, que também são aqueles que reúnem-se e lideram as dinâmicas trabalhistas, encerraram o ano de 2016 com as esperanças renovadas e com expectativas reestruturadas. A criação da Dublar foi responsável por inserir nos dubladores um discurso em prol da união da categoria e das inúmeras possibilidades capazes diante de um grupo fortalecido. Evidentemente que estas expressões não são inéditas, mas estiveram dispersas desde o abandono da ANAD, em 2007.

Posto isso, o otimismo da categoria pode tornar-se o alicerce para que todos mantenham-se reunidos. As novas propostas e leis que a associação pretende explorar em prol dos dubladores também reafirmam possibilidades ainda não percorridas, que conferem maior solidez aos planos da entidade e aos propósitos dos artistas. A Dublar, no entanto, ainda encontra-se em seu início e, se conseguir manter-se fortalecida e proteger seus filiados, pode evitar debandada de membros. Por fim, não há espaço nesta nova etapa para subestimar distribuidoras, estúdios e, tampouco, a fragilidade humana, todos estes elementos já mostraram suas faces nas últimas décadas e o resultado sempre foi ruidoso para a confluência da categoria.

8 CONCLUSÃO

Em toda classe de trabalhadores, há divergências e parcelas desunidas, em algumas, mais, em outras, menos. No entanto, a dublagem precisa compreender-se como uma categoria com poucos profissionais, de aplicação em locais restritos e com trabalhadores bastante qualificados. Este grupo possui a missão de obter vitórias diante de corporações gigantescas do entretenimento, que são capazes de interferir em medidas governamentais ao redor do mundo, inclusive, no Brasil. De fato a união dos dubladores é indispensável e primordial para que qualquer vitória seja alcançada, mas, para isso, ainda é preciso que cada profissional faça a análise de como enxerga o próprio trabalho e refletir sobre sua participação nele.

Por todo este trabalho, foram pontuados diversos acontecimentos que ilustraram uma transformação na categoria de dubladores através das décadas. É evidente, porém, que mais de seis décadas de história não seriam comportadas em poucas páginas, bem como não há material disponível sobre muitas delas, visto que a dublagem foi mantida por muitos anos distante da mídia. Hoje, embora os dubladores sejam projetados e projetem-se através da internet, suas reivindicações normalmente permanecem ainda bastante fechadas em assembleias e reuniões, assim como seus problemas continuam isolados dentro de estúdios. A dublagem apenas alcança jornais quando fornece chamariz em manchetes sensacionalistas que pouco aprofundam o ocorrido ou as questões complexas que tangem a categoria, normalmente servindo para assimilar uma voz famosa a um problema de origem questionável.

No entanto, isso também torna a batalha dos dubladores ainda mais penosa, pois não será possível contar com a mídia para lutar contra a própria mídia. A televisão dificilmente dará espaço para que os profissionais revelem que aquela mesma emissora não os paga direitos conexos, bem como a MPA não ficará contente se vislumbrar veículos que recebem dinheiro de seus estúdios panfletando a favor de quem os acusa. A luta dos dubladores deve ser tratada dentro da lei e amparada por uma união da categoria, para encontrar legitimidade por si só. Além de tudo, reivindicações trabalhistas não geram audiência e fica claro, dia após dia, que a população não encontra-se aclarada da importância de reivindicar seu próprio valor no mercado de trabalho.

A causa dos dubladores é válida, possui fundamento, mas segue caminhos tortuosos, portanto, é sempre importante analisar e informar outras pessoas do que ocorre por trás das versões brasileiras, que são elogiadas e criticadas país afora. Independente de preferências, há um grupo de profissionais desrespeitados e, na mesma intensidade, responsável pelo lucro de distribuidoras e emissoras por todo o território brasileiro. A dublagem precisa ser enxergada

como parte da nossa cultura e do nosso audiovisual, portanto, suas camadas devem ser exploradas para melhor compreensão. Embora aqui, certamente, muitos relatos pareçam simplistas aos olhos de dubladores que vivenciaram outras paralisações, greves ou diuturnamente lidam com os imbróglios da profissão, é necessário dar passos adiante para expor o que ocorre a fim de fortalecer a voz de quem, por tanto tempo, não teve face.

Os dubladores muitas vezes falam que o público possui força para exigir mudanças e, também, é dono de parcela de culpa para não ocorrerem transformações no mercado de dublagem. Contudo, estes artistas não devem e não esperam que a mobilização do consumidor mude algo, pois, muitas vezes, o consumidor, enquanto trabalhador, estudante ou cidadão, sequer mobiliza-se para transformar questões mais intrínsecas à própria vida. O caminho dos dubladores deve ser realizado de forma independente e seus trabalhos devem seguir a própria divulgação, pois apenas com uma luta interna e uma base de fãs fora de nichos específicos será possível apoiar-se na própria categoria e no público, construindo bases mais fortes que impeçam a queda destes profissionais.

Por fim, pode-se evitar a palavra “luta” e pode-se buscar um discurso mais ameno, mas, no final, tudo trata-se de luta; uma luta pessoal somada à luta de uma categoria. Alguns dubladores possuem claro em sua mente que cada setor pensa em si mesmo. O distribuidor pensará em como distribuir determinada produção dentro dos padrões do mercado, porém de forma a gerar mais lucro. O estúdio de dublagem, outra empresa, seguirá tentando gerar renda e captar clientes. O dublador, pessoa, precisa obter seu salário, enxergar seu valor, conquistar espaço no mercado e lutar pela sua profissão que, necessariamente, está incluída em uma categoria. É fundamental dar passos pensando em conquistar melhorias e fortalecer o coletivo, pois trata-se historicamente do lado mais fraco que, somente unido, atinge relativa força. E, mesmo com relativa força, a luta pelos direitos é algo que não tem fim e não pode cessar jamais, pois já é bastante claro que garantias são vilipendiadas na primeira oportunidade por quem não se beneficia delas.

FILMAGENS

ARAÚJO, Alessandra. **Conversas acerca da dublagem**: depoimento. [17 de março de 2016]. São Paulo. Entrevista concedida a Igor Bastos.

BORTOLETTO, Marli. **Congresso Nacional de Dublagem:** depoimento. [24 de setembro de 2016]. São Paulo. Entrevista concedida a Igor Bastos.

COSTA, Marco Antonio. **Conversas acerca da dublagem:** depoimento. [2 de abril de 2016]. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Igor Bastos.

DIAS, Flavio. **Conversas acerca da dublagem:** depoimento. [26 de setembro de 2016]. São Paulo. Entrevista concedida a Igor Bastos.

KUMODE, Robson. **Congresso Nacional de Dublagem:** depoimento. [24 de setembro de 2016]. São Paulo.

LOUISE, Sumára. **Conversas acerca da dublagem:** depoimento. [1 de abril de 2016]. Miguel Pereira. Entrevista concedida a Igor Bastos.

MACHADO, Nelson. **Conversas acerca da dublagem:** depoimento. [15 de março de 2016]. São Paulo. Entrevista concedida a Igor Bastos.

MORENO, Antonio. **Congresso Nacional de Dublagem:** depoimento. [24 de setembro de 2016]. São Paulo.

SANTOS, Angélica. **Congresso Nacional de Dublagem:** depoimento. [24 de setembro de 2016]. São Paulo. Entrevista concedida a Igor Bastos.

SIMONETTO, Denise. **Congresso Nacional de Dublagem:** depoimento. [24 de setembro de 2016]. São Paulo.

VASCONCELOS, Ricardo. **Congresso Nacional de Dublagem:** depoimento. [24 de setembro de 2016]. São Paulo.

REFERÊNCIAS

ABCID. Nova classe C impulsiona internet no Brasil. Disponível em <http://www.abcid.org.br/nova-classe-c-impulsiona-internet-no-brasil>. Acesso em: 17 de nov. 2016.

ABRANET. Classe C faz ajustes e põe internet e TV paga no fim da lista de cortes. Disponível em <http://www.abranet.org.br/Noticias/Classe-C-faz-ajustes-e-poe-Internet-e-TV-paga-no-fim-da-lista-de-cortes-750.html?from_info_index=261#.WHksen1tFlt>. Acesso em: 19 de nov. 2016.

ABTA. Histórico: a TV por assinatura no mundo. Disponível em <http://www.abta.org.br/historico.asp>. Acesso em: 15 de nov. 2016.

AGÊNCIA SENADO. Lindbergh vê "caixa-preta" na administração do ECAD. Brasília, 2011. Disponível em <http://www12.senado.leg.br/jornal/edicoes/2011/08/03/lindbergh-ve-caixa-preta-na-administracao-do-ecad>. Acesso em: 7 de dez. 2016.

AGRELA, Lucas. Netflix chega a 2,2 milhões de assinantes brasileiros. São Paulo: Exame, 2015. Disponível em <http://exame.abril.com.br/tecnologia/netflix-chega-a-2-2-milhoes-de-assinantes-brasileiros/>. Acesso em: 18 de nov. 2016.

ANDRADE, Isabella de. Fátima Mourão reforça time para tornar Brasília em polo de dublagem. Brasília: Correio Braziliense, 2016. Disponível em <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/07/25/interna_diversao_arte,541486/fatima-mourao-reforca-time-para-tornar-brasilia-em-polo-de-dublagem.shtml>. Acesso em: 5 de dez. 2016.

ANIMAÇÕES no cinema 2016. Dublanet, 2016. Disponível em <http://dublanet.com.br/forum1/showthread.php?27535-Anima%E7%F5es-no-Cinema-2016>. Acesso em: 1 de dez. 2016.

ARÊAS, João Braga. **As Organizações Globo e a ditadura civil-militar.** Rio de Janeiro: Comissão da Verdade do Rio. Disponível em <http://www.cev-rio.org.br/site/arq/Areas-J-As-organizacoes-Globo-e-a-ditadura-militar.pdf>. Acesso em: 8 de dez. 2016.

ART Way Filmes. Profissionalizante de teatro com especialização em dublagem. São Paulo, 2016. Disponível em <http://www.cursodedublagem.art.br/curso-profissionalizante>. Acesso em: 5 de dez. 2016.

BARCINSKI, André. Dubladores exigem direitos sobre reexibição. São Paulo: Folha de São Paulo, 2000. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1003200026.htm>. Acesso em: 10 de dez. 2016.

BENITES, Afonso. Congresso volta do recesso em clima de "salve-se quem puder". São Paulo: El País, 2015. Disponível em <http://brasil.elpais.com/brasil/2015/08/01/politica/1438393832_556695.html>. Acesso em: 2 de mar. 2017.

BEZERRA, Wendel. Diretor de dublagem. YouTube, 2016. Disponível em <https://youtu.be/DkIqM9Hdpss>. Acesso em: 21 de nov. 2016.

_____. Etapas da dublagem. YouTube, 2016. Disponível em <https://youtu.be/XkZXqm_BGd8>. Acesso em: 20 de nov. 2016.

BRAGA, Carolina. Mercado brasileiro de dublagem vive aquecimento e tem déficit de profissionais. Belo Horizonte: Estado de Minas, 2015. Disponível em <http://www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2015/07/26/noticias-cinema,169970/mercado-nacional-de-dublagem-vive-aquecimento-e-carece-de-profissionai.shtml>. Acesso em: 19 de nov. 2016.

BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado, 1988.

_____. Decreto nº 8469, de 22 de junho de 2015. Regulamenta a Lei nº 9610, de 19 de fevereiro de 1998, e a Lei nº 12853, de 14 de agosto de 2013, de 14 de agosto de 2013, para dispor sobre a gestão coletiva de direitos autorais. Disponível em <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/decreto/d8469.htm>. Acesso em: 14 de dez. 2016.

_____. Decreto nº 19770, de 19 de março de 1931. Regula a sindicalização das classes patronais e operárias e dá outras providências. Disponível em <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-19770-19-marco-1931-526722-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 6 de dez. 2016.

_____. Instrução normativa nº 3, de 7 de julho de 2015. Estabelece os procedimentos de habilitação, organização do cadastro, supervisão e aplicação de sanções para a atividade de cobrança de direitos autorais por associações de gestão coletiva e pelo ente arrecadador de que trata a Lei nº 9610, de 19 de fevereiro de 1998. Disponível em <http://www.cultura.gov.br/legislacao/-/asset_publisher/siXI1QMnlPZ8/content/instrucao-normativa-nº-3-2015-minc/10937>. Acesso em: 15 de dez. 2016.

_____. Instrução normativa nº 4, de 7 de julho de 2015. Aprova o Regulamento de Mediação e Arbitragem no Âmbito do Ministério da Cultura, nos termos da Lei nº 9610, de 19 de fevereiro de 1998, e do Decreto nº 8469, de 22 de junho de 2015. Disponível em <http://www.cultura.gov.br/legislacao/-/asset_publisher/siXI1QMnlPZ8/content/instrucao-normativa-nº-4-2015-minc/10937>. Acesso em: 15 de dez. 2016.

_____. Lei nº 5998, de 14 de dezembro de 1973. Regula os direitos autorais e dá outras providências. Disponível em <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L5988.htm>. Acesso em: 6 de dez. 2016.

_____. Lei nº 6533, de 24 de maio de 1978. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6533.htm>. Acesso em: 26 de nov. 2016.

_____. Lei nº 9610, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm>. Acesso em: 6 de dez. 2016.

_____. Lei nº 12853, de 14 de agosto de 2013. Altera os arts. 5º, 68, 97, 98, 99 e 100, acrescenta arts. 98-A, 98-B, 98-C, 99-A, 99-B, 100-A, 100-B e 109-A e revoga o art. 94 da Lei nº 9610, de 19 de fevereiro de 1998, para dispor sobre a gestão coletiva de direitos autorais, e dá outras providências. Disponível em <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2013/lei/l12853.htm>. Acesso em: 7 de dez. 2016.

_____. Projeto de lei nº 821, de 2007. Modifica a Lei nº 9610, de 19 de fevereiro de 1998, assegurando direitos morais aos dubladores de obras audiovisuais. Disponível em <http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra?codteor=454357>. Acesso em: 6 de dez. 2016.

BRASIL, Elton. Entrevista com a dubladora Sumára Louise. YouTube, 2014. Disponível em <https://youtu.be/kpUTVIpras8>. Acesso em: 6 de jan. 2017.

BRENTANO, Laura. Netflix chega ao Brasil por R$15 ao mês. São Paulo: G1, 2011. Disponível em <http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2011/09/netflix-chega-ao-brasil-por-r-15-por-mes.html>. Acesso em: 18 de nov. 2016.

BRITO, Carlos. Após anos de abandono, estúdio Herbert Richers tem acervo doado. Rio de Janeiro: O dia, 2015. Disponível em <http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2015-04-04/apos-anos-de-abandono-estudio-herbet-richers-tem-acervo-doado.html>. Acesso em: 11 de dez. 2016.

CAMPOS, Clecius. Mercado para dubladores é restrito. Juiz de Fora, Acessa.com, 2010. Disponível em <http://www.acessa.com/educacao/arquivo/profissoes/2010/01/22-dublador/>. Acesso em: 21 de nov. 2016.

CAP Escola de TV e cinema da Bahia. Curso de dublagem. Salvador, 2016. Disponível em <http://capescoladetv.blogspot.com.br/p/dublagem.html>. Acesso em: 5 de dez. 2016.

CARMO, Renata do. Profissão de dublador exige concentração e disciplina. Belo Horizonte: Rede Globo, 2015. Disponível em <http://globoplay.globo.com/v/4234965/>. Acesso em: 5 de dez. 2016.

CARREIRO, Rodrigo. **O som no cinema brasileiro:** uma estética em negativo. Brazilian Studies Association. Disponível em <http://www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA_XII/Proceedings/Rodrigo%20Carreiro%20-%20O%20som%20no%20cinema%20brasileiro.pdf>. Acesso em: 25 de nov. 2016.

CARVALHO, Sandra. Cultura embaixo da ponte. Rio de Janeiro: O Globo, 4 de outubro de 1987, segundo caderno, p. 2.

CASA DA DUBLAGEM. O início da dublagem no Brasil. Disponível em <http://casadadublagem.com/materias_iniciodadublagem.html>. Acesso em: 15 de nov. 2016.

CASTRO, Daniel. Globo vende até receita de doce em novela. São Paulo: Folha de São Paulo, 2005. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2704200504.htm>. Acesso em: 10 de dez. 2016.

_____. Pesquisa revela “luta de classes” por programas dublados e legendados. São Paulo: Notícias da TV, 2016. Disponível em <http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/mercado/pesquisa-escancara-luta-de-classes-por-legendas-na-tv-paga-10442>. Acesso em: 18 de nov. 2016.

_____. TV paga chega a 58 milhões, mas tem menor crescimento em 8 anos. São Paulo: Notícias da TV, 2014. Disponível em <http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/mercado/tv-paga-chega-a-58-milhoes-mas-tem-menor-crescimento-em-8-anos-2232>. Acesso em: 18 de nov. 2016.

CEZAR, Mabel; IMMEDIATO, Rayani; GRINNAN Felipe. Bate-papo com Felipe Grinnan. YouTube, 2016. Disponível em <https://youtu.be/lVSo-nbRaQY>. Acesso em: 3 de dez. 2016.

CIMINO, James. Em Hollywood, brasileiros ganham a vida dublando novelas hispânicas. Miami: UOL, 2016. Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2016/04/25/em-hollywood-brasileiros-ganham-a-vida-dublando-novelas-hispanicas.htm>. Acesso em: 4 de dez. 2016.

CINEMA 2015. Dublanet, 2016. Disponível em <http://dublanet.com.br/forum1/showthread.php?23078-Cinema-2015>. Acesso em: 23 de nov. 2016.

CINEMA 2016. Dublanet, 2016. Disponível em <http://dublanet.com.br/forum1/showthread.php?27534-Cinema-2016>. Acesso em: 23 de nov. 2016.

COMPARATO, Fábio Konder. **A democratização dos meios de comunicação de massa.** Revista USP, São Paulo, n. 48, p. 6-17, dezembro/fevereiro 2000-2001.

CORREIO BRAZILIENSE. Artistas exigem um “tratamento digno”. Brasília, 29 de abril de 1987.

CORTEZ, Ana Carolina. PIB do Brasil recua 5,4% e confirma maior recessão em 25 anos. São Paulo: El País, 2016. Disponível em <http://brasil.elpais.com/brasil/2016/06/01/economia/1464782680_061608.html>. Acesso em: 17 de nov. 2016.

CQS ADVOGADOS. Quem somos. Disponível em <http://cqs.adv.br/pt/advogados/>. Acesso em: 9 de dez. 2016.

DUBBING COMPANY. Facebook, 2016. Disponível em <https://www.facebook.com/dubbingcompany/>. Acesso em: 4 de dez. 2016.

DUBLADORES da Universal Cinergía Dubbing. YouTube, 2014. Disponível em <https://youtu.be/0g9rSZP4Iq4>. Acesso em: 4 de dez. 2016.

DUBLAGEM CURITIBA. Disponível em: <http://dublagemcuritiba.com.br/>. Acesso em: 5 de dez. 2016.

ECAD. Quem somos. Disponível em <http://www.ecad.org.br/pt/o-ecad/quem-somos/Paginas/default.aspx>. Acesso em: 7 de dez. 2016.

EMMANUEL, Charles. Dubladiando. YouTube, 2016. Disponível em <https://www.youtube.com/user/mutanocharles/videos>. Acesso em: 1 de nov. 2016.

EXAME. 95% de novos clientes de TV por assinatura são classe C ou D. São Paulo, 2013. Disponível em <http://exame.abril.com.br/tecnologia/95-de-novos-clientes-de-tv-por-assinatura-sao-classe-c-ou-d/>. Acesso em: 18 de nov. 2016.

FAJARDO, Luis. Cómo Miami se convirtió en la capital de la clase media de América Latina. Miami: BCC, 2016. Disponível em <http://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/05/160516_economia_eeuu_estados_unidos_miami_ricos_america_latina_dgm>. Acesso em: 4 de dez. 2016.

FERNANDES, Marina Rossato. **Regulação da televisão no Brasil.** In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL – POLÍTICAS CULTURAIS, 4., 2013, Rio de Janeiro.

FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. **Cinema carioca nos anos 30 e 40:** os filmes nas telas da cidade. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: PPGH-UFMG, 2003.

FOLHA DE SÃO PAULO. Dubladores discutem greve. São Paulo, 1997. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq280715.htm>. Acesso em: 28 de nov. 2016.

_____. Dubladores formalizam suas reivindicações. São Paulo, 1978. Disponível em <http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1978/03/22/21//4281428>. Acesso em: 25 de nov. 2016.

_____. Família de “Chaves” tem dificuldade. São Paulo, 2000. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1003200027.htm>. Acesso em: 10 de dez. 2016.

FONSECA, Lilian. JT rejeita ação de associação de dubladores por falta de autorização expressa. Brasília: Tribunal Superior do Trabalho, 2012. Disponível em <http://www.tst.jus.br/es/noticias/-/asset_publisher/89Dk/content/id/746853>. Acesso em: 13 de dez. 2016.

FRANCISCO, Léo. Exclusivo: animação “Os Incríveis” é redublada pela Disney. São Paulo: Planeta Disney, 2009. Disponível em <http://www.planetadisney.com.br/exclusivo-animacao-os-incriveis-e-redublado-pela-disney/>. Acesso em: 13 de dez. 2016.

FRANZINI, Renato. Greve dos dubladores já tira programas do ar. São Paulo: Folha de São Paulo, 1997. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/04/ilustrada/4.html>. Acesso em: 28 de nov. 2016.

FREIRE, Rafael de Luna. **“Versão brasileira”** - Contribuições para uma história da dublagem cinematográfica no Brasil nas décadas de 1930 e 1940. Ciberlegenda, Niterói, 2011.

G1. Público de cinema no Brasil em 2015 cresce 11,1% em relação a 2014. São Paulo, 2016. Disponível em <http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2016/01/publico-de-cinema-no-brasil-em-2015-cresce-111-em-relacao-2014.html>. Acesso em: 19 de nov. 2016.

GARROUX, Baby. Entrevista sobre dublagem com Chico Borges, Nelson Batista e Flavio Dias. YouTube, 2016. Disponível em <https://youtu.be/r4dB64KWvZY>. Acesso em: 9 de dez. 2016.

GENESTRETI, Guilherme. Disputa entre dubladores e estúdios vai parar na polícia. São Paulo: Folha de São Paulo, 2014. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/11/1554398-disputa-entre-dubladores-e-estudios-vai-parar-na-policia.shtml>. Acesso em: 6 de jan. 2017.

_____. Pesquisa revela que 6 em 10 brasileiros preferem filmes dublados. São Paulo, Folha de São Paulo, 2015. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/08/1666126-pequisa-revela-que-6-em-10-brasileiros-preferem-filmes-dublados.shtml>. Acesso em: 18 de nov. 2016.

GIMENEZ, Letícia. Dublador de Jack Bauer em "24 horas" obtém liminar para apreender DVDs. São Paulo: Última instância, 2005. Disponível em <http://ultimainstancia.uol.com.br/conteudo/noticias/29020/dublador+de+jack+bauer+em+24+horas+obtem+liminar+para+apreender+dvds.shtml>. Acesso em: 10 de dez. 2016.

GIRÃO, Eduardo Tristão. Setor de dublagem busca se firmar em Belo Horizonte. Belo Horizonte: Estado de Minas, 2015. Disponível em <http://www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2015/07/26/noticias-cinema,169956/setor-de-dublagem-busca-se-afirmar-em-belo-horizonte.shtml>. Acesso em 5 de dez. 2016.

GUIA DA SEMANA. "The crown", a série mais cara da Netflix, estreia em novembro. São Paulo, 2016. Disponível em <http://www.guiadasemana.com.br/filmes-e-series/noticia/the-crown-a-serie-mais-cara-da-netflix-estreia-em-novembro>. Acesso em: 4 de dez. 2016.

GUIA DO ATOR. Como tirar o DRT? Disponível em <http://www.guiadoator.com.br/como-tirar-o-drt-guide-answer-detail-20656.html>. Acesso em: 20 de nov. 2016.

HAMBURGUER, Esther; SOUZA, Gustavo; MENDONÇA, Leandro; AMANCIO, Tunico (Org.). **Estudo de cinema.** São Paulo: Annablume; Fapesp; Socine, 2008.

HENDERSON, Alexandre. Hoje é dia de desenho animado: dublagem. São Paulo: G1, 2016. Disponível em <http://g1.globo.com/como-sera/noticia/2016/10/hoje-e-dia-de-desenho-animado-dublagem.html>. Acesso em: 1 de nov. 2016.

HESSEL, Marcelo. Homer Simpson perde o seu dublador no Brasil. São Paulo: Omelete, 2007. Disponível em <https://omelete.uol.com.br/series-tv/noticia/homer-simpson-perde-o-seu-dublador-no-brasil/>. Acesso em: 11 de dez. 2016.

KOWALSKI, Rodolfo Luis. Escola de dublagem em Curitiba é referência. Curitiba: Bem Paraná, 2015. Disponível em <https://www.bemparana.com.br/noticia/397502/escola-de-dublagem-em-curitiba-e-referencia>. Acesso em: 5 de dez. 2016.

LESSA, Leandro Pereira. **A dublagem no Brasil.** Juiz de Fora: UFJF, 2002.

LIMA, Deivison. Luciano Huck estraga sucesso do filme "Enrolados". São Paulo: TV foco, 2011. Disponível em <http://www.otvfoco.com.br/luciano-huck-estraga-sucesso-filme-

enrolados/>. Acesso em: 2 de dez. 2016.

LISTA de dubladores de George Clooney. Dublanet, 2016. Disponível em <http://dublanet.com.br/forum1/showthread.php?1345-George-Clooney>. Acesso em: 1 de dez. 2016.

LOBÃO, David Denis. Disney muda todos os dubladores de “Lost” na terceira temporada. São Paulo: Ohayo, 2007. Disponível em <http://www2.uol.com.br/ohayo/v2.0/eventos/materias/abr16_lost.shtml>. Acesso em: 11 de dez. 2016.

LOUISE, Sumára. Associação Nacional dos Atores de Dublagem. Orkut, 25 de dezembro de 2005. Disponível em <http://orkut.google.com/c6557527-t8f880d8bd0fdfe1a.html>. Acesso em: 11 de dez. 2016.

_____. Audiência do MP. Orkut, 27 de abril de 2007. Disponível em <http://orkut.google.com/c6557527-t7c1ad430a29c4b62.html>. Acesso em: 11 de dez. 2016.

_____. Carta à Focus Filmes – Asterix. Orkut, 22 de julho de 2006. Disponível em <http://orkut.google.com/c6557527-ta9a03cc2c1d48b29.html>. Acesso em: 2 de dez. 2016.

_____. Comunicado 7 – parte 1. Orkut, 19 de setembro de 2006. Disponível em <http://orkut.google.com/c6557527-t65e695ff8e0ee56f.html>. Acesso em: 11 de dez. 2016.

_____. Comunicado ANAD 7 – parte 3. Orkut, 19 de setembro de 2006. Disponível em <http://orkut.google.com/c6557527-tf8287539a708ec5d.html>. Acesso em: 11 de dez. 2016.

_____. ANAD – Comunicado urgente 9. Orkut, 18 de outubro de 2006. Disponível em <http://orkut.google.com/c6557527-t1ccd0b58f97f8c2d.html>. Acesso em: 11 de dez. 2016.

MACHADO, Dilma. Falando sobre tradução para dublagem. YouTube, 2013. Disponível em <https://youtu.be/vVq3slKp6DQ>. Acesso em: 21 de nov. 2016.

MACHADO, Nelson. **Versão brasileira.** Rio de Janeiro: Valente, 2013.

_____. Papo com o Machado. YouTube, 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/user/papocomomachado>. Acesso em: 2 de mar. 2017.

MARQUES, Jair. Um ano de muitos prêmios. São Paulo: Ohayo, 2006. Disponível em <http://www2.uol.com.br/ohayo/v2.0/dublagem/jan04_retrodublagem.shtml>. Acesso em: 11 de dez. 2016.

MAXPRESS. Motion Picture Association nomeia Ricardo Castanheira para o cargo de diretor-geral do Brasil. São Paulo, 2013. Disponível em <http://www.maxpress.com.br/Conteudo/1,612250,Motions_Picture_Association_nomeia_Ricardo_Castanheira_para_o_cargo_de_Diretor_Geral_do_Brasil,612250,5.htm>. Acesso em: 10 de dez. 2016.

MEIO E MENSAGEM. Cinema: mais público e mais renda em 2014. São Paulo, 2015. Disponível em <http://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2015/01/23/cinema-mais-

publico-e-mais-renda-em-2014.html>. Acesso em: 19 de nov. 2016.

MEMORY ALPHA. CIC Video. Disponível em <http://memory-alpha.wikia.com/wiki/CIC_Video>. Acesso em: 9 de dez. 2016.

MESQUITA, Lígia. Canais dublados vencem queda de braço na TV paga. São Paulo, Folha de São Paulo, 2014. Disponível em <http://outrocanal.blogfolha.uol.com.br/2014/12/19/canais-dublados-vencem-queda-de-braco-na-tv-paga/>. Acesso em: 18 de nov. 2016.

MIRANDA, Viviane. "Hotel Transilvânia 2" chega aos cinemas brasileiros. Rio de Janeiro: Filme B, 2015. Disponível em <http://www.filmeb.com.br/noticias/nacional-exibicao/hotel-transilvania-2-chega-aos-cinemas-brasileiros>. Acesso em: 1 de dez. 2016.

MOGI DAS CRUZES. Secretaria Municipal de Cultura. Lei de incentivo à cultura de Mogi das Cruzes: "As mais sinceras", projeto LIC nº 49. Mogi das Cruzes, 2015, p. 5. Disponível em <http://www.cultura.pmmc.com.br/lic/aprovado.php?id=49>. Acesso em: 9 de dez. 2016.

MOREIRA, Cláudio. Novela mexicana "O imperdoável", com Ana Brenda Contreras, estreia em Angola com dublagem brasileira. São Paulo: OverTube, 2016. Disponível em <http://portalovertube.com/2016/01/25/novela-mexicana-o-imperdoavel-com-ana-brenda-contreras-estreia-em-angola-com-dublagem-brasileira/>. Acesso em: 4 de dez. 2016.

MOREIRA, Luiz Carlos. Sobre o direito autoral. Rio de Janeiro: Engenho teatral, 2000. Disponível em <https://engenhoteatral.wordpress.com/caderno-de-viagem/>. Acesso em: 8 de dez. 2016.

MOSER, Sandro. Era das videolocadoras se aproxima do fim. Curitiba: Gazeta do Povo, 2016. Disponível em <http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/era-das-videolocadoras-se-aproxima-do-fim-3dhyx3krbrz96jk7ba6o882kn>. Acesso em: 15 de nov. 2016.

MOTION PICTURE ASSOCIATION OF AMERICA. Our story. Disponível em <http://www.mpaa.org/our-story/>. Acesso em: 10 de dez. 2016.

MOVIE Munchies. A brief history of swearing in movies. YouTube, 2016. Disponível em <https://youtu.be/1t7lr05vnr8>. Acesso em: 3 de dez. 2016.

NEIVA, Graça. A decepção dos atores. Rio de Janeiro: República Cultura, 22 de setembro de 1979, p. 12.

NICACIO, Adriana. A classe C vai ao paraíso. São Paulo: Istoé, 2010. Disponível em <http://istoe.com.br/96820_A+CLASSE+C+VAI+AO+PARAISO/>. Acesso em: 17 de nov. 2016.

NORIEGA, Paulo. Tradução para dublagem. YouTube, 2015. Disponível em <https://youtu.be/T4Cf-wCEtK8>. Acesso em: 20 de nov. 2016.

NOVA ESCOLA. A ascensão da classe C no Brasil. Disponível em <http://rede.novaescolaclube.org.br/planos-de-aula/ascensao-da-classe-c-no-brasil>. Acesso em: 17 de nov. 2016.

PECCOLI, Vitor. Apresentadora da Record vira dubladora nos Estados Unidos e revela porque deixou o Brasil. São Paulo: TV foco, 2016. Disponível em <http://www.otvfoco.com.br/ex-apresentadora-da-record-vira-dubladora-nos-estados-unidos-e-revela-por-que-deixou-o-brasil/>. Acesso em: 4 de dez. 2016.

PESQUISA DE MAPEAMENTO – COMUNIDADE BRASILEIRA NA FLÓRIDA. Brasília: Consulado-geral do Brasil em Miami: informações gerais, 2016. Disponível em <https://sistemas.mre.gov.br/kitweb/datafiles/Miami/pt-br/file/Resultado_completo_portugues.pdf>. Acesso em: 4 de dez. 2016.

PORTAL BRASIL. Ministério das Comunicações atualiza lista com dados de emissoras. Brasília: Ministério das Comunicações, 2011. Disponível em <http://www.brasil.gov.br/governo/2011/10/ministerio-das-comunicacoes-atualiza-lista-com-dados-de-emissoras>. Acesso em: 15 de dez. 2016.

REDE GLOBO. Mercado de dubladores não para de crescer. Brasília. Disponível em <http://g1.globo.com/distrito-federal/videos/v/mercado-de-dubladores-nao-para-de-crescer/2996125/>. Acesso em: 5 de dez. 2016.

ROCHA, Connie. Dublagem: um novo mercado de trabalho para talentos brasileiros nos EUA. Miami: Acontece.com, 2016. Disponível em <http://acontece.com/a/1312-dublagem-um-novo-mercado-de-trabalho-para-talentos-brasileiros-nos-eua>. Acesso em: 4 de dez. 2016.

ROCKMANN, Roberto. Como a ascensão da classe C causou uma revolução social. São Paulo: Carta Capital, 2014. Disponível em <http://www.cartacapital.com.br/mais-admiradas/como-a-ascensao-da-classe-c-causou-uma-revolucao-social-2482.html>. Acesso em: 17 de nov. 2016.

SALDANHA, Patrícia. A modernização da lei de direitos autorais. Brasília: Ministério da Cultura, 2011. Disponível em <http://www.cultura.gov.br/noticias-ddi/-/asset_publisher/QRV5ftQkjXuV/content/a-modernizacao-da-lei-de-direitos-autorais-453278/18021>. Acesso em: 12 de dez. 2016.

SALOMÃO, Dionisio. Dublagem Brasil entrevista Silvio Navas. YouTube, 2012. Disponível em <https://youtu.be/6QbUFaJ1CxA>. Acesso em: 6 de jan. 2017.

_____. Dublagem Brasil entrevista Sumára Louise. YouTube, 2011. Disponível em <https://youtu.be/LFzvFRVuT3w>. Acesso em: 6 de jan. 2017.

SANTOS, Renan. “Chaves” estreia no SBT 1984 – A princípio, Silvio Santos não queria o seriado. São Paulo: TV foco, 2014. Disponível em <http://www.otvfoco.com.br/lembra-dessa-chaves-estreia-no-sbt-1984-a-principio-silvio-santos-nao-queria-o-seriado/>. Acesso em: 10 de dez. 2016.

SÃO PAULO (Cidade). Lei nº 12472, de 16 de setembro de 1997. Institui, no âmbito municipal, o “Dia dos Atores em Dublagem”. Disponível em <http://www3.prefeitura.sp.gov.br/cadlem/secretarias/negocios_juridicos/cadlem/integra.asp?alt=17091997L%20124720000>. Acesso em: 28 de nov. 2016.

SATED/RJ. Convenção Coletiva de Trabalho 2013/2014. Disponível em <http://www.satedrj.org.br/images/downloads/convencao_coletiva_trabalho_2013-2014_dublagem.pdf>. Acesso em: 23 de nov. 2016.

_____. Quem somos. Disponível em <http://www.satedrj.org.br/quem-somos>. Acesso em: 6 de dez. 2016.

SATED/SP. Pauta reivindicatória de dublagem 2014/2015. Disponível em <http://www.satedsp.org.br/acordos-e-dissidios-coletivos/317-pauta-reivindicatoria-de-dublagem-20142015.html>. Acesso em: 23 de nov. 2016.

SIQUEIRA, Marita. Estúdio de dublagem local ganha o mercado nacional. Campinas: Correio popular, 2015. Disponível em <http://correio.rac.com.br/_conteudo/2015/03/impresso_caderno_c/249608-estudio-de-dublagem-local-ganha-o-mercado-nacional.html>. Acesso em: 4 de dez. 2016.

SUPERIOR TRIBUNAL DE JUSTIÇA. Consulta processual: Ag nº 1240190 / SP (2009/0196937-0) autuado em 12/11/2009. Disponível em <https://ww2.stj.jus.br/processo/pesquisa/?src=1.1.2&aplicacao=processos.ea&tipoPesquisa=tipoPesquisaGenerica&num_registro=200901969370>. Acesso em: 10 de dez. 2016.

TELA VIVA. Greve dos dubladores. São Paulo, 1997. Disponível em <http://convergecom.com.br/telaviva/paytv/09/10/1997/greve-dos-dubladores/?noticiario=TL>. Acesso em: 29 de nov. 2016.

TOMAZZONI, Marco. Filmes médios e classe C devem garantir o cinema brasileiro em 2011. São Paulo: IG, 2010. Disponível em <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/filmes-medios-e-classe-c-devem-garantir-cinema-brasileiro-em-2011/n1237901444437.html>. Acesso em: 18 de nov. 2016.

TREVIZAN, Karina. Brasil enfrenta pior crise já registrada poucos anos após um boom econômico. São Paulo: G1, 2017. Disponível em <http://g1.globo.com/economia/noticia/brasil-enfrenta-pior-crise-ja-registrada-poucos-anos-apos-um-boom-economico.ghtml>. Acesso em: 2 de mar. 2017.

TRIBUNAL REGIONAL DO TRABALHO DA 1ª REGIÃO. Processo: 0116500-61.2006.5.01.0043 – RO. Rio de Janeiro, 7 de junho de 2011.

_____. Recurso ordinário TRT RO 0100600-38.2006.5.01.0043. Rio de Janeiro, 8 de fevereiro de 2012.

UOL. Com músicos de “Digimon” e dubladores, Sana começa dia 15, em Fortaleza. São Paulo, 2016. Disponível em <https://jogos.uol.com.br/ultimas-noticias/2016/07/13/com-musicos-de-digimon-e-dubladores-sana-comeca-dia-15-em-fortaleza.htm>. Acesso em: 1 de nov. 2016.

UP VOICE. Facebook, 2016. Disponível em <https://www.facebook.com/upvoicebr/>. Acesso em: 4 de dez. 2016.

VCFAZ.TV. “Clube do Chaves” aumenta a audiência do SBT em 77%. São Paulo, 2017. Disponível em <http://vcfaz.tv/artigo.php?t=238725>. Acesso em: 5 de jan. 2017.

VILLAÇA, Pablo. Dois casos ilustrativos sobre a dublagem. Belo Horizonte: Cinema em cena, 2014. Disponível em <http://diariodebordo.cinemaemcena.com.br/?p=3643>. Acesso em: 2 de dez. 2016.

WALT Disney Studios Brasil. Divertida mente – dubladores. YouTube, 2015. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=J1AvpWxEfkw>. Acesso em: 1 de dez. 2016.

INSTRUMENTO PARTICULAR DE CESSÃO DE USO DE SOM DE VOZ (Dublador)

Pelo presente Instrumento, de um lado, _____, Brasileiro, SOLTEIRO, ATOR, RG _____, CPF _____ residente e domiciliado na _____, neste ato denominado Cedente; de outro, FOX FILM DO BRASIL LTDA, com sede na Cidade e Estado de São Paulo, na Rua Dr. Eduardo de Souza Aranha, 387, º andar, CEP 04543-121, inscrita no CNPJ/MF sob nº 33.110.420/0008-56, neste ato representada por seu representante legal/procurador abaixo assinado, denominada simplesmente Cessionária; e ainda como Interveniente-Anuente, CLONE AUDIO E VIDEO PROCESSAMENTO DE IMAGENS LTDA., com sede na Rua Novo Cancioneiro, 50 - Jardim das Acácias São Paulo - SP - CEP 04704-080, inscrito no CNPJ/MF sob o nº 67108233000183, neste ato representada por seu representante legal, Sr. _____;

Considerando que a Cessionária firmou com o Interveniente-Anuente Contrato de Prestação de Serviços Cumulado com Cessão de Direitos e Outras Avenças, com o objetivo de o Interveniente-Anuente se responsabilizar pela dublagem da (s) Obra (s) I temporada da série _____, composta de (3) episódios (CAS115,CAS116,CAS112);

Considerando que o Interveniente-Anuente contratou o Cedente para se responsabilizar pela dublagem do personagem "_____" da Obra supra referida;

Considerando que para que a dublagem esteja dentro da legislação em vigor, o Cedente deverá ceder o uso do som de sua voz, nos termos deste Instrumento, para a Cessionária; e

Considerando que o Cedente e o Interveniente-Anuente reconhecem que a titularidade dos direitos patrimoniais sobre a (s) Obra (s) mencionada (s) no "primeiro considerando", pertencem única e exclusivamente à Cessionária, já que se trata de obra coletiva, de acordo com o Parágrafo Segundo do Artigo 17 da Lei 9.610/98, respeitadas as limitações impostas pelo Artigo 5º, inciso XXVIII, alíneas #a# e #b# da Constituição Federal ;

As partes têm entre si, justo e acertado, o quanto segue:

1. O objeto do presente Instrumento é a cessão, em caráter irrevogável, irretratável, com exclusividade e para todo o Universo do Cedente para a Cessionária, para que esta última faça uso do som de sua voz pertinentes à dublagem do personagem _____ da I temporada da série _____ , composta de (3) episódios (Obra(s)), pelo prazo máximo de 25 (vinte e cinco) anos, contados a partir da primeira exibição do primeiro episódio da Obra na República Federativa do Brasil e enquanto a Cessionária detiver os direitos de tais Obras.

PRIVATE DEED OF AGREEMENT FOR THE ASSIGNMENT OF THE USE OF THE VOICE SOUND (Dubbing Artist)

By this private instrument, as the first part, _____, Brasileiro, SOLTEIRO, ATOR, ID _____, CPF _____ residing and domiciled at _____, herein as Assignor; and as the second party, FOX FILM DO BRASIL LTDA., with principal offices in this City, at R. Dr. Eduardo de Souza Aranha, 387, rd floor, zip code 04543-121, taxpayer ID CNPJ/MF nº 33.110.420/0008-56, herein represented by its undersigned legal representative, and hereinafter referred as Assignee; and as Consenting-Intervening Party, CLONE AUDIO E VIDEO PROCESSAMENTO DE IMAGENS LTDA., with principal offices at Rua Novo Cancioneiro, 50 - Jardim das Acácias - São Paulo - SP - CEP 04704-080, taxpayer ID CNPJ/MF no67108233000183, herein represented by, Mr. _____.

WHEREAS, Assignee has entered with the Consenting-Intervening Party into a __[name of Agreement that has been signed__], with the intent to make the Consenting-Intervening Party responsible to dub the Work(s) I season of the series _____, composed of (3) episodes (CAS115,CAS116,CAS112);

WHEREAS, since the Consenting-Intervening Party has hired Assignor to be in charge of dubbing character "_____" in the above Work(s);

WHEREAS, in order for the dubbing services to be in due compliance with legislation in force, Assignor must assign the use of his/her voice, as covenanted in this instrument, in favor of Assignee; and

WHEREAS, both Assignor and Consenting-Intervening Party acknowledge that the Works Author Rights Ownership mentioned in the first Whereas, belongs solely and exclusively to Assignee, inasmuch as it relates to a collective work, according to The Second Paragraph of article 17 of Law no. 9610/98, respected the limitations set forth in article 5, item XXVIII, letters #a# and #b# of the Constitution;

NOW, THEREFORE, the Parties hereto covenant and agree as follows:

1. The purpose of this Agreement is the assignment, on a final, irrevocable, irreversible and exclusive basis and for the entire Universe by Assignor in favor of Assignee, of the rights to the use of his/her voice and connected performance rights in respect of the dubbing of character _____ in the I season of the series _____ , composed of (3) episodes (Work(s)) for the term of 25 (twenty-five years), starting on the first exhibition of the first episode of the Work in the Federative Republic of Brazil and while Assignee holds the rights of such Works.

1.1. O Cedente tem pleno conhecimento e nada a se opor que a (s) Obra (s) acima especificadas será (ão), reproduzida (s), distribuída (s), sincronizada (s), adaptada e veiculada(s) em televisão de qualquer espécie (TVs aberta e/ou cabo e/ou fechada e/ou por satélite, circuitos internos de TV, IPTV, dentre outros) e ainda em qualquer outra mídia, feiras, eventos, veiculação em veículos de massa e veículos de circulação restrita e de circulação nacional e internacional e em companhias aéreas, sem quaisquer limites, e em quaisquer localidades, horários e dias do Brasil e/ou do Exterior, sem ter a Cessionária que efetuar qualquer pagamento adicional para o Cedente, além do homem/hora já pago e que será pago conforme o valor estipulado no Dissídio Coletivo da categoria, vigente à época da assinatura do presente contrato, por cada episódio ou grupo de episódios da Obra (s), pagamento este que, no momento de seu recebimento, o Cedente outorga plena, geral, irrevogável e irretratável quitação para nada mais reclamar e/ou receber, a qualquer título e/ou pretexto.

1.2. A(s) Obra (s) acima referidas também poderá (ão) ser veiculada (s) e exibida (s) em todos as modalidades de utilização existentes, incluindo aquelas listadas no art. 29 da Lei nº 9.610/98, ficando bem entendido que inclui-se a utilização da trilha dublada originada da prestação dos serviços de dublagem em todas as mídias, tecnologias e formas, tangíveis ou intangíveis, agora conhecidas ou desenvolvidas no futuro, independente se essa mídia, tecnologia e/ou forma está hoje em uso ou se existe apenas em pesquisas ou estágio de protótipo ou que possam ser desenvolvidas no futuro, e, também, em DVD, CD-ROM, DAT, teatro, marketing institucional da empresa, dispositivos portáteis, incluindo telefonia celular, vídeo on demand, ringtones, truetones, inclusive mídia interativa (Internet, redes de comunicação e outras) e em quaisquer outros que existam ou venham a existir, no Brasil e no Exterior, utilizá-los em edição gráfica e na distribuição, difusão e execução pública destas pelos processos conhecidos ou que venham a ser desenvolvidos, cedê-la a quaisquer terceiros, enfim dar-lhe o fim que melhor lhe convier, tanto no Brasil, como no Exterior, e em quaisquer horários, dias e localidades do Brasil e do Exterior, sem quaisquer limitações, e sem necessitar de qualquer autorização do Cedente ou efetuar qualquer outro pagamento a esse último, desde que respeitadas as condições descritas no item 1.3 dessa Cláusula.

1.1. Assignor is fully aware and has nothing to oppose to the above mentioned Work(s) being, reproduced, distributed, synchronized, adapted and transmitted on in any kind of television (free and/or cable and or closed and/or satellite TV, internal TV circuits, IPTV, among others) and also in any other media fairs, events, publication in mass media and restricted and domestic and international circulation media and by airlines, with no limits whatsoever, and at any and all places, times and days, both in Brazil and/or abroad, without Assignee having to make any additional payment to Assignor other than the man hour fees already paid or to be paid by Consenting-Intervening Party to Assignor, in the amount established in the Collective Bargaining Agreement of the category, in force by the time of the execution of the present agreement, for each episode or group of episodes of the Work (s), for which payment Assignor hereby grants, upon its receipt, full, general, irrevocable and irreversible discharge to claim and/or receive nothing further, under any pretext whatsoever.

1.2. The aforesaid Work(s) may also be transmitted and exhibited in all modes of utilization already existing, including the ones listed in art. 29 of Law no. 9.610/98, being well understood that it includes the utilization of the dubbed track originated from the rendering of dubbing services in all media, technologies and forms, tangible or intangible, now known or later developed or hereafter devised/utilized, whether such media, technologies and/or forms are in current use or exist only in research or prototype stages or may be developed in the future such rights, as well as in DVD, CD-ROM, DAT, stage, corporate institutional marketing, portable devices, including mobile telephones, video on demand, ringtones, truetones including interactive media (Internet, communication networks and others) and any others which already exist or may exist in the future, both in Brazil and abroad, and by using same in graphical publications and in distribution, broadcasting and public performance of same by any already known processes or which may hereafter be developed, to assign same to any third parties, in short, to give to same the best application it may deem suitable, both in Brazil and abroad, and at any time, days and places, both in Brazil and abroad, with no limits whatsoever, and without the need for any authorization from Assignor, nor to make any other payment to Assignor, provided the conditions set forth in item 1.3 of this Clause are complied with.

1.3. Pela exibição e/ou veiculação e/ou distribuição da(s) Obra(s) referidas na Cláusula 1 deste instrumento nas modalidades de utilização e mídias mencionadas no item 1.2 acima, a Cessionária efetuará um pagamento de um percentual de 30% (trinta por cento) sobre o valor mencionado no item 1.1 desta Cláusula, mediante o recebimento da respectiva Nota Fiscal, independentemente do número de mídias que tal (is) Obra (s) forem exibidas e/ou veiculadas e/ou distribuídas. O pagamento será efetuado em uma das seguintes formas, à escolha exclusiva da Cessionária:

a) A Cessionária pagará ao Interveniente-Anuente, no prazo de 10 (dez) dias úteis após execução de cada serviço de dublagem de cada episódio ou grupo de episódios da (s) Obra (s), cabendo única e exclusivamente ao Interveniente-Anuente repassar o valor para o Cedente, no prazo acima, sem que qualquer responsabilidade seja atribuída à Cessionária.

b) A Cessionária pagará diretamente ao Cedente, quando da exibição e/ou veiculação e/ou distribuição da(s) Obra(s) referidas na Cláusula 1 deste instrumento nas modalidades de utilização e mídias mencionadas no item 1.2 acima, caso essa utilização efetivamente ocorra. O Cedente, informa que sua conta corrente é nº _____, na agência ___ do banco __. Fica desde já determinado que o Cedente deverá manter os dados de sua conta corrente atualizados perante a Cessionária, enviando, por escrito, para a Cessionária, no endereço do preâmbulo, quaisquer alterações.

1.4. Todos os tributos e taxas incidentes sobre o pagamento previsto nos itens 1.1 e 1.3 acima serão de única e exclusiva responsabilidade do Interveniente-Anuente e do Cedente.

1.5. O Cedente e o Interveniente-Anuente declaram que têm pleno conhecimento e nada a se opor que a Cessionária poderá utilizar o nome e o som da voz do Cedente inseridos na Obra em qualquer material promocional desta última, podendo, ao único e exclusivo critério da Cedente, inserir o nome do Cedente, na capa ou contra-capa da Obra, e em todos os seus materiais promocionais.

1.5.1. De outra parte, obriga-se a Cessionária a inserir o nome do Cedente nos créditos da Obra objeto do presente contrato, de forma a ser decidida ao único e exclusivo critério da Cessionária, em qualquer forma de utilização da trilha dublada pelo Cedente

1.5.2. A Cessionária não será responsável caso terceiros, tais como redes de televisão e exibidores cinematográficos, não mostrem os créditos completos da Obra.

1.5.3. A falha casual ou inadvertida pela Cessionária de cumprir com a cláusula 1.5.1 acima não será considerada como infração do presente contrato pela Cessionária. Uma vez recebida notificação por escrito do Cedente sobre a falha em cumprir com a cláusula 1.5.1. do presente, Cessionária tomará as providências

1.3. For the exhibition of the Work(s) referred to in Clause 1 of this instrument in the media referred to in item 1.2 above, Assignee will pay to Consenting-Intervening Party, within a 10 (ten) working days period as from the rendering of the dubbing services for each episode or group of episodes of the Work (s), a percentage of 30% (thirty per cent) upon the amount mentioned in item 1.1 of this Clause, upon receiving the corresponding Invoice (Official Bill of Sale), irrespective of the number of media wherein such Work(s) are exhibited and/or transmitted. The Consenting-Intervening Party will be exclusively liable for paying over to Assignor the relevant amount in the above period, with no liability whatsoever to Assignee.

1.4. All taxes and fees levied upon the payment referred to in items 1.1 and 1.3 above will be sole and exclusively borne by the Consenting-Intervening Party and the Assignor.

1.5 Assignor and Consenting-Intervening Party hereby declare to be fully aware and to have nothing to oppose to Assignee being entitled to use Assignor#s name, image, voice sound and other personal characteristics in any promotional material of the Work(s). Moreover, the Assignee is allowed to insert Assignor´s name on the cover or back cover and in all the promotional materials, by the Assignee#s sole and exclusive discretion.

1.5.1. Assignee is obliged to insert the Assignor´s name on the credits of the Work, in a form chosen exclusively by Assignee, in any form of utilization of the track dubbed by Assignor.

1.5.2. Assignee will not be held liable in case third parties such as TV Networks and Cinema Exhibitors, do not show the full credits of the Work.

1.5.3. The casual or inadvertent failure by Assignee to comply with clause 1.5.1 shall not be deemed to be a breach by Assignee. Upon Assignee's receipt of written notice from Assignor of a failure to comply with the provision of clause 1.5.1 hereof, Assignee shall take such steps as are reasonable and practicable to cure such failure on a prospective basis as to positive prints not yet made, as applicable, under Assignee's control.

1.6 Assignor further declares to have full knowledge and to have nothing to oppose to that Assignor may be convoked by the Consenting-Intervenint Party, through Assignee, to provide additional services related to the Work, even after expiry of this Agreement, whereupon Assignor will be paid by Consenting-Intervening Party the amount corresponding to the services to be so provided, always with reference to the value and percentages as specified in Clauses 1.1 and 1.3 above.

1.7 In the event it is not possible for Assignor to provide the services contemplated in Clause 1.6 above, Assignee and Consenting-Intervening Party will be entitled to substitute Assignor for any other dubbing artist, without having to ask for any authorization from Assignor and without this implying in any violation of rights.

razoáveis e praticáveis para curar a falha para o futuro, em relação a cópias ainda não criadas, sob o controle da Cessionária.

1.6. O Cedente também declara ter pleno conhecimento e nada a se opor, que se ele Cedente, vier a ser convocado pelo Interveniente-Anuente, através da Cessionária, para prestar serviços adicionais pertinentes à Obra, mesmo após o término deste Instrumento, ele Cedente receberá do Interveniente-Anuente, a quantia correspondente aos serviços a serem realizados, sempre com referência aos valores e percentuais discriminados nas Cláusulas 1.1. e 1.3 acima.

1.7. Se não for possível o Cedente prestar os serviços discriminados na Cláusula 1.6 acima, a Cessionária e o Interveniente-Anuente poderão substituir o Cedente por qualquer outro dublador, sem ter que solicitar qualquer autorização para ele Cedente, e sem que isso seja considerado violação de direitos.

2. O Cedente declara à Cessionária ser o único titular dos direitos mencionados no #caput# da Cláusula Primeira supra, assumindo, ademais, integral responsabilidade por sua originalidade.

3. O Cedente e o Interveniente-Anuente declaram ter total conhecimento e nada a se opor que, a escolha da edição final da (s) Obra (s) ficará a único e exclusivo critério da Cessionária e/ou de terceiros por ela indicados, ficando certo que essa última poderá executar livremente a montagem da Dublagem, podendo proceder a cortes e reproduções necessárias, utilizando-no para os fins previstos neste Instrumento.

3.1. Em decorrência do descrito no #caput# dessa Cláusula Terceira, a Cessionária ainda poderá realizar quaisquer alterações na dublagem da(s) Obra(s), e/ou então, substituir o som de voz do Cedente, através de quaisquer terceiros, sem necessitar de qualquer autorização dele Cedente, ou sem ter que efetuar qualquer pagamento adicional, não configurando-se tal atitude, violação de direitos.

3.2. Fica vedado ao Cedente, o uso e a exploração comercial da Obra referida neste Contrato, uma vez que os direitos da mesma, tanto em sua versão original, quanto nas versões dubladas, pertencem única e exclusivamente à Cessionária.

3.3. Diante do estipulado na Cláusula 3.2 acima, o Cedente declara ter pleno conhecimento que, a Cessionária é a única titular das versões originais e dubladas da Obra, bem como de todos os materiais a serem fornecidos pelo Cedente à Cessionária, podendo a Cessionária, ceder os mesmos para quaisquer terceiros, bem como, destinar o uso que lhe melhor aprouver dos mesmos, sem necessitar de qualquer autorização do Cedente.

2. Assignor hereby certifies to Assignee to be the sole owner of the rights mentioned in the beginning of the first Clause above, and hereby undertakes full liability for the original nature thereof.

3. Assignor and Consenting-Intervenint Party hereby certify to be fully aware of and to have nothing to oppose that the selection of the final edition of such Work(s) will be left to the sole and exclusive discretion of Assignee and/or its designees, and it is hereby understood that Assignee may freely make the edition of the dubbing services, and may make any cuts and reproductions as required, by using same for all the purposes contemplated herein.

3.1 As a result of the provision in the beginning of this Clause Three, Assignee will also be entitled to make any alterations in the dubbing of the Work(s) and/or otherwise substitute Assignor#s voice sound for any third parties, without the need to get any authorization from Assignor, and without having to make any additional payment, and such attitude will not represent a violation of rights.

3.2 Assignor is hereby prohibited to make any use and commercial exploitation of the Work(s) mentioned in this Agreement, inasmuch as the rights in same, both in its (their) original version and in any dubbed versions, belong sole and exclusively to Assignee.

3.3 In view of the provisions in Clause 3.2 above, Assignor hereby declares to be fully aware that Assignee is the sole owner of the original and dubbed versions of the Work(s), and likewise of all materials to be provided by Assignor to Assignee, and Assignee will be entitled to assign same to any third parties, as well as to give to same the use which is best suitable to Assignee, without the need for any authorization from Assignor.

4. Assignor further represents that as of the date hereof, he/she has not assigned to any third parties the rights assigned herein, and that there does not exist currently any agreement, obligation or encumbrance whatsoever with any persons or companies which could prevent the execution and/or compliance with this Agreement.

4.1 Assignor hereby agrees not to institute any legal and/or judicial measure against Assignee, withthe intent of withdrawing the Work from exhibition and/or to impair its commercial exploitation.

4. Declara o Cedente que, até a presente data, não cedeu para quaisquer terceiros o uso de sua voz ora cedido, bem como, que não existe atualmente nenhum contrato, obrigação ou gravame algum com pessoa(s) ou empresa (s) que impeça a celebração e/ou cumprimento deste contrato.

4.1. O Cedente se obriga a não propor qualquer medida legal e/ou judicial em face da Cessionária, com o intuito de retirar a Obra de circulação e/ou prejudicar a exploração comercial da Obra.

5. Caso algum dos direitos acima mencionados não possa ser cedido e transferido à Cedente, por operação da lei, falha do presente contrato, por força de alguma decisão judicial ou por qualquer outra razão, o Cedente, pelo presente concede uma licença ou autorização exclusiva e completa, conforme seja o caso, para o exercício dos direitos por 25 (vinte e cinco) anos contados da primeira exibição da Obra na República Federativa do Brasil, por todo o universo e para todos as modalidades de utilização existentes e mídias existentes e que venham a ser criadas. Nesse caso, todas as referências a Cessão, Cedente e Cessionária e suas variações deverão ser consideradas como sendo lidas como Licença/Autorização, Licenciante/Concedente, Licenciada/Concessionária e suas variações, permanencendo-se intactos os efeitos das cláusulas do presente.

6. O presente Instrumento é firmado em caráter irrevogável e irretratável, obrigando as partes, seus herdeiros e sucessores.

7. Este contrato não poderá ser cedido ou transferido pelo Cedente, nem dado como garantia de obrigações, sem a prévia anuência escrita da Cessionária.

7.1. O presente Instrumento poderá ser firmado e/ou cedido pela Cessionária, através de sua matriz, filiais, entidades sucessoras, e/ou por quaisquer terceiros a serem indicados por essa última, a qualquer tempo, e sem quaisquer restrições e/ou limites.

8. Em caso de divergência entre as versões em inglês e português do presente instrumento, aquela em língua portuguesa sempre prevalecerá.

9. As partes elegem o Foro Central de São Paulo (Fórum João Mendes Junior), para dirimir qualquer dúvida advinda do presente Contrato, com expressa renúncia de qualquer outro, por mais privilegiado que seja ou venha a ser.

E, por estarem assim, justos e acertados, assinam o presente Instrumento, em 03 (três) vias de igual teor e forma, na presença de 02 (duas) testemunhas abaixo qualificadas.

São Paulo, 1 de Fevereiro de 2011.

5. In the event any of the aforementioned rights cannot, by operation of the law, failure of this agreement, in view of any court decision or any other reason, be assigned and transferred to Assignee, for any reason whatsoever, Assignor hereby grants to Assignee an exclusive and full license or authorization, as the case may be, to exercise such right for 25 (twenty-five) years counted from the first exhibition of the Work in the Federative Republic of Brazil, for the entire universe and for all modes of exploitation existent and media existent and that may be created. In such case, all references to Assignment, Assignor, Assignee and variations thereof will be read as License/Authorization, Licensor/Grantor of Authorization, Licensee/Grantee of Authorization and variations thereof, with all the effects of all the clauses herein remaining unchanged.

6. This Agreement is signed on an irrevocable and irreversible basis, and is binding on the Parties, their heirs and successors.

7. This Agreement cannot be assigned or transferred by Assignor, nor can it be given in security for any obligations, without Assignee#s prior written consent.

7.1 This Agreement may be executed and/or assigned by Assignee, through its head quarter, branches, succeeding entities, and/or by any third parties to be designated by Assignee, at any time and without any restrictions and/or limits. In any such event, this Agreement will remain in force in all its provisions.

8. In case of any discrepancy between the English and Brazilian Portuguese version of this agreement, if any, the Brazilian Portuguese language shall take precedence.

9. The Parties hereto elect the Central Courts of São Paulo (João Mendes Junior Forum) to settle any divergence arising herefrom, with express waiver of any other, as privileged as it may be.

IN WITNESS WHEREOF, the Parties execute these presents, in 03 (three) copies of the same text and form, before the 02 (two) undersigned witnesses.

São Paulo, 1 de Fevereiro de 2011.

Cedente:

_____

Cessionária:

_____

INTERVENIENTE-ANUENTE:

_____

Testemunhas:

1. _____

Nome:

Cic:

Rg:

2. _____

(full legible name) / (nome completo legível)

ASSIGNOR:

_____

ASSIGNEE:

_____

CONSENTING-INTERVENING PARTY:

_____

WITNESSES:

1. _____

2. _____