

A DUBLAGEM NO BRASIL

por

Leandro Pereira Lessa

(Aluno do Curso de Comunicação Social)

Monografia apresentada à Banca Examinadora na disciplina Projetos Experimentais.
Orientação Acadêmica: Prof.
Dr. José Luiz Ribeiro.

Aos meus pais, Sergio e Reusa, e a meu irmão Alexandre, por darem a palavra "família" a mais perfeita definição.

Ao meu afilhado Gabriel, por ser tão lindo quanto o tio-padrinho.

Aos meus grandes amigos André, Fábio, Iury, Natália, Thiago e Toninho, por agüentarem mais de 100 quilos de "bobagens" até hoje.

Aos amigos que fiz nos últimos quatro anos em Juiz de Fora, e que assim sejam pelo resto da minha vida.

Ao professor José Luiz Ribeiro, pela compreensão, paciência e atenção.

Aos "insanos" que produzem e dão vozes a desenhos animados tão maravilhosos.

Ao talento de dubladores que continuam na luta por condições melhores de trabalho, dentro e fora dos estúdios.

E a todos que me apoiaram neste trabalho de forma direta ou indireta.

S I N O P S E

Análise da dublagem através dos tempos no Brasil, desde o trabalho de profissionais da área até a chegada do produto audiovisual estrangeiro com a versão em português ao mercado nacional.

S U M Á R I O

1. PREFÁCIO

2. INTRODUÇÃO

3. A PRESENÇA DA VOZ

3.1. *A expressão oral*

3.2. *A voz na mídia*

3.3. *A "cara" da voz*

4. A TÉCNICA DE DUBLAGEM

4.1. *Caminhos da dublagem*

4.2. *Diálogo e precisão*

4.3. *Triunfo da técnica*

5. CRÍTICAS À DUBLAGEM

5.1. *Estratégias de popularização*

5.2. *Ideologia*

5.3. *Estética e outras visões*

6. CONCLUSÃO

7. BIBLIOGRAFIA

8. ANEXOS

8.1. *Entrevista - Maria Cecília Braga*

8.2. *Entrevista - João Carlos Fragoso*

8.3. *Entrevista - Mariângela Cantú, Isabel Lira e Álvaro
Serrão*

8.4. *Entrevista - Gilberto Baroli*

8.5. *Entrevista - Borges de Barros*

(...) não há nenhuma voz humana no mundo que não seja objeto de desejo - ou de repulsa: não há voz neutra.

ROLAND BARTHES

Toda a graça está em como você diz alguma coisa.

ROBERT FROST

1. PREFÁCIO

O filme *Dias Melhores Virão*, de Cacá Diegues, conta a história de uma dubladora interpretada por Marília Pêra, vinda da cidade de Campos, no norte do estado do Rio de Janeiro, que sonha um dia chegar a ser estrela de Hollywood. Um garoto de 12 anos, nascido no mesmo lugar, ao ver este filme na TV pela primeira vez, já aspirava a só seguir a primeira parte deste caminho, que estava de bom grado.

O menino, como outro qualquer, jogava bola, futebol de botão, videogame e assistia desenhos na televisão. A sua mãe nunca se preocupava com ele quando estava em frente à telinha, pois sabia que ele ficaria ali quietinho, sem arranjar confusão. A TV servia, neste caso, como uma "babá eletrônica" perfeita. Na década de 80, os programas infantis chegavam a preencher a grade. Eram recheados de atrações como *Caverna do Dragão* e *He-Man*, mas ainda havia espaço para clássicos como *Pernalonga* e *Pica-Pau*.

Porém, talvez devido a intensas cargas diárias de raios catódicos, resultado proporcionado por horas em frente à TV assistindo aos desenhos, o cérebro do guri começou a sofrer transformações. Scooby-Doo, Salsicha, Zé Colméia, Catatau. A todo o momento, usava uma frase tirada de um desenho diferente. Quando acontecia algo inesperado, o garoto

dizia, com voz lamuriosa, uma sentença repetida à exaustão em um episódio do *Pica-Pau*:

- Em todos estes anos nesta indústria vital, é a primeira vez que isto me acontece!

Quando era para pedir para que alguém viesse ao seu encontro, era "Chamando Dr. Hans Chucrute", retirado de outro desenho do *Pica-Pau*. Se algo o estava incomodando, gritava "Ei, parado aí, Babalu", tal qual o xerife Pepe Legal fazia com seu fiel companheiro de *cartoon*. Às vezes, saía um "Homem Pááááááássaro!" e o som da águia logo depois.

O menino cresceu, mas se você pensava que aquilo era coisa da idade, enganou-se profundamente. Ele continuava fazendo a mesma coisa. Para falar com um de seus colegas, ele gritava "Gordinho, gordinho!" e começava a rosnar, igual ao lobisomem Bicudo, aquele de boné vermelho do desenho de mesmo nome. Outra frase tirada do *Pica-Pau* que gostava, "É um índio de madeira!", era usada nas mais variadas circunstâncias. E como novos desenhos surgiam, mais personagens poderiam entrar no seu repertório de imitações.

O "pior" é que os seus amigos também se lembravam de boa parte das atrações infantis da época. Coisas como cantar as canções dos seriados japoneses, lembrar de todas as situações do Chaves e descobrir se alguém encontrara um boneco do Fofão com um punhal dentro era assunto para horas e horas a fio.

Pois aquele garoto já estava trabalhando. Foram dois anos como projetista de uma firma de telecomunicações. E o dinheiro ele gastava, entre outras "besteiras", com fitas de desenhos animados! Depois, largou o emprego tudo para chegar à faculdade. Rachou o cérebro, mas conseguiu passar nas provas. Escolheu jornalismo, um outro sonho seu desde pequeno, em Juiz de Fora, Minas Gerais. Agora, ele teria que mudar de cidade. Mas mudar o seu jeito, nunca!

Lá, ele conheceu novas figuras que também se lembravam das coisas que passavam na TV na época de infância. Bem, nem todas, já que pessoas da sua sala eram até quatro anos mais novas. Aula vai, aula vem, e um dia, na cantina, imitou a voz do Leitão, do desenho do ursinho Pooh: "Oh, me-me-meu Deus!". Duas amigas suas caíram na gargalhada, mas ninguém igual ao Muttley, como também ele já havia feito naquele local outro dia.

De repente, aquele menino precisava definir seu tema para a monografia de final de curso. Pensava em algo relacionado a esporte, outra grande paixão sua, quando deu um estalo na cabeça. "Ui, isso dói! Ei, porque não sobre dublagem?". Quando falava com as pessoas qual seria o assunto de sua pesquisa, alguns olhavam com cara de quem não entendia o que era possível falar de dublagem em um projeto acadêmico, mas outros lhe confidenciavam que um dia já quiseram ser

dubladores, inclusive uma das professoras que fazem parte da Banca Examinadora desta monografia.

Durante a pesquisa, foram consultas em livros, revistas, jornais, sites e afins, além de horas de gravações em fita cassete para decupar e outras tantas em frente ao computador digitando o trabalho. "Oh, vida! Oh, azar! Oh, Deus!". Pelo menos, é bom saber que mais trabalhos podem estar a caminho, já que o ator e dublador Hugo Ferreira, do Rio de Janeiro, está fazendo um livro sobre a dublagem.

Dois momentos marcaram aquele menino profundamente durante este período de pesquisas: a visita aos estúdios de dublagem da Herbert Richers, e as entrevistas com os dubladores. Quando ouvia as vozes deles, seja na hora da gravação ou durante uma conversa, ficava boquiaberto. "Eu conheço essa voz!". Quando escutou o Gilberto Baroli pela primeira vez, só uma imagem veio na sua mente: "Meu Deus, é o Marshall de *O Elo Perdido!*", seriado que passava no SBT.

Até mesmo ouvir a voz do Márcio Seixas na secretária eletrônica. Como não lembrar do Batman do desenho? Ou então escutar Newton da Matta, mesmo que avisando baixinho para alguém que não podia atender ao telefone porque estava trabalhando. "Cara, Bruce Willis deve estar gravando outro comercial do Ajinomoto!".

Uma das entrevistas, sem dúvida, que já valeu o projeto, foi com Borges de Barros, uma lenda da dublagem no

Brasil. Foram duas horas e meia de relato, com muita sinceridade, de um homem que está no batente há 60 anos. E ele, o eterno garoto, recordando àqueles tempos, tentava prestar atenção, enquanto pensava: "Dr. Smith! Dr. Smith! Fala 'sua lata de sardinha velha'!", ou "Moe, Moe, 'cabeça de pudim'!", dois dos personagens que dublou, mas que parecem ter se tornado a voz original. Lembrou-se também de ter ido num festival de desenhos e seriados antigos, quando passaram *Os Três Patetas* e *Perdidos no Espaço*. As pessoas não se agüentavam de tanto rir. Será que riam da interpretação do artista ou da interpretação do Borges?

Entretanto, este é um trabalho de pesquisa e análise da dublagem, e assim vai ser nas próximas páginas. O sonho acabou, e a realidade está aí, tal qual um desenho dos Simpsons. "D'oh!". Pensando bem, nem tanto. Mas este garoto continua com todas estas vozes do passado em sua mente, "atormentando-o" pelo resto de sua vida.

Bem, "é isso aí, pe-pe-pessoal!". Mas fiquem ligados, porque voltamos logo depois do intervalo...

2. INTRODUÇÃO

A proposta deste trabalho é analisar a dublagem no Brasil. Além de traçar o perfil e o histórico, bem como detalhar a técnica usada pelos profissionais da área, vamos citar as estratégias para a popularização do processo, e as críticas em relação à adaptação dos diálogos para o português em produtos audiovisuais vindos do exterior.

A intenção inicial do projeto não é atacar nem defender a dublagem sem critério, e sim avaliar como o trabalho está sendo executado no país. Se depender do que alguns críticos escrevem em suas colunas de jornal, vamos constatar que a versão em português dos filmes que chegam para nós é quase sempre mal feita, pois, ao encobrir os diálogos originais, mutilam a obra.

O objeto de estudo do projeto possui relevância, já que as mídias envolvidas estão ao alcance da maioria, e elas utilizam a dublagem. As pessoas podem entrar em contato com as produções adaptadas para o português e expressar opinião sobre elas.

A falta de estudos específicos na área, por sua vez, deixa lacunas no debate acerca da questão, seja no aspecto teórico ou prático. Este trabalho poderia ser a porta de entrada para uma série de discussões sobre este meio de tradução de produtos audiovisuais tão utilizado no país.

Devido à pequena quantidade de publicações sobre dublagem no Brasil e no mundo, este trabalho buscou uma interdisciplinaridade, e espera que o projeto possa ser usado da mesma forma para pesquisas futuras. Uma área importante para o projeto foi a de Letras e Línguas Estrangeiras, já que era necessário adquirir mais informações sobre a tradução de textos audiovisuais.

A metodologia usada para a elaboração do projeto é a qualitativa. A pesquisa bibliográfica se concentra em consultas a livros, jornais, revistas, sites da internet e reportagens da televisão que tivessem algo a ver com o nosso objeto de estudo. A análise de fitas de vídeo e DVDs, de programas de TV e filmes exibidos em salas de cinema é também crucial para avaliar aspectos da dublagem. Assim, além de constatarmos as fontes que tenham a dublagem como tema, verificamos também as obras audiovisuais com a versão em português, já como um produto pronto para o público.

As entrevistas com dubladores, de faixas etárias distintas, e outras pessoas envolvidas neste ramo foram escolhidas para traçar o histórico da função no país e o perfil do profissional da área, além de chegar a outros detalhes sobre o processo. Visitas aos locais de trabalho dos profissionais de dublagem também são parte integrante da pesquisa, para termos mais acesso a informações técnicas e artísticas *in loco*, além de coletar dados empíricos.

Sabíamos que o trabalho seria complicado desde o princípio, já que a dublagem é um assunto que envolve a todos. No meio acadêmico, é bem provável que a maioria opte por ver a produção estrangeira com som original e legendas. Pessoas com mais grau de instrução, em sua maioria, possuem mais conhecimentos em inglês e boa capacidade de leitura.

Mesmo assim, fica a dúvida: filme dublado ou legendado? Foi justamente esta a pergunta feita, por mera curiosidade, para a turma de 3º período noturno de Direito da Universidade Federal de Juiz de Fora, quando da apresentação deste projeto em uma disciplina. Numa sala com aproximadamente 20 discentes, após a indagação ter sido feita espontaneamente, todos levantaram suas mãos para comprovar sua preferência por produções legendadas.

Mas e o gosto do público em geral? A comunidade acadêmica representa uma faixa minúscula de nossa sociedade. A maioria dos brasileiros consome produtos dublados, principalmente pela televisão. O projeto, entretanto, não se propõe a apresentar uma pesquisa de campo para saber a preferência das pessoas, pois fugiria da intenção principal do trabalho.

Quantas vezes já fomos ao cinema ou a uma locadora de vídeo, com a intenção de ver um filme ou alugar um título para assistir em casa, e o atendente avisa de antemão que o filme é dublado? Ou quando chegamos em casa, começamos a

assistir ao filme no videocassete e percebemos que a cópia é dublada? Com o DVD, pelo menos, não há este problema, já que o disco oferece, na maioria das vezes, as duas opções.

Pois se a dublagem é tão mal vista, quem há de defendê-la, fora as pessoas que estão envolvidas no ramo? Em entrevista ao jornal *The New York Times*, em 1999, o cineasta italiano Roberto Benigni declarou que apoiava a versão em inglês para o mercado americano de sua obra de maior sucesso, *A Vida É Bela*, "porque as legendas matam a alma de um filme"¹.

O detalhe mais interessante é que o próprio Benigni era responsável pela dublagem na língua inglesa de seu personagem em *Pinóquio*, que estreou nos cinemas da Itália em 2002, mas acabou desistindo depois de duas semanas de trabalho, por não gostar de sua performance. Sua esposa, Nicoleta Braschi, também faria a voz em inglês de sua personagem, a Fada Azul, porém já foi substituída por Glenn Close².

Acerca do projeto, a primeira parte trata da presença da voz na nossa vida. Aliás, juntar os vocábulos "voz" e "vida" na mesma frase é algo formidável, já que as duas coisas possuem bastante em comum. A voz é um instrumento fantástico que nós temos, que nos mostra como somos, uma identidade por si só. Às vezes, nem nos damos conta de tal fato e a subutilizamos.

¹ BENIGNI, R. apud BAHIANA, A. 1999: p.5.

² MIYAZAWA, P. 2003: p.1.

Assim, abordamos sobre a expressão oral, através da comunicação humana. A linguagem oral é algo tão vivo que possibilita uma infinidade de códigos e de possibilidades de nos expressarmos, como nas canções e na poesia. A oralidade, por sua vez, pode seduzir as pessoas, e vai ser um ponto importante para as atividades que utilizam a capacidade vocal como instrumento principal, como o dublador, ou secundário.

A voz começou a se sobrepor, depois de um longo período de domínio da escrita, a partir dos inventos do telefone e do fonógrafo. Ela atravessou fronteiras e ganhava uma dimensão maior. As novas tecnologias dos meios técnicos serviram para amplificá-la ainda mais. O cinema resistiu, mas acabou se rendendo ao som, apresentando belas vozes, de pessoas que ficavam em frente ou fora do ângulo das câmeras. O rádio possibilitou à voz um elemento de fascínio e mistério. Mas a televisão a formatou, como também moldou a audiência, o ator e sua representação. Isto interferiu bastante na vida dos dubladores.

Esta parte do projeto é completada com a idéia de que cada voz possui corpo e alma definidos, e o ator é quem precisa chegar a ela, tentando pensar, agir ou sentir como o seu personagem. Mas, se ele carregar sua interpretação de pré-conceitos estabelecidos em sua mente, os estereótipos, vai simplesmente criar uma "deformidade". Estes elementos são comumente encontrados no mundo artístico, como na ópera. O

rádio, por sua vez, cria vozes para que o ouvinte faça a imagem na sua cabeça.

Só que a dublagem precisa colocar uma voz em cima de um personagem que já existe, então precisa criar uma interpretação que coincida com o tipo físico do que é visto na tela. Mas outros fatores podem influenciar sua criação vocal, como a padronização exigida por algumas distribuidoras para que a voz seja próxima da original.

O segundo capítulo do desenvolvimento da pesquisa propõe explicar o processo da dublagem, desde quando o cliente manda para a empresa dubladora o produto a ser adaptado até a sua exibição. O ponto de partida é um histórico do processo no Brasil e no mundo, mostrando a "modernização" do trabalho ao longo dos anos, tanto artística como tecnicamente. Além disso, é apresentado um perfil sobre o profissional, destacando o que é necessário para se chegar a ser dublador, a remuneração etc.

Existem vários tipos de adaptação de produtos estrangeiros, mas são pouco conhecidos, como a *voice-over*. De fato, a dublagem sincronizada e a legendagem são as mais utilizadas. É uma boa oportunidade para explicarmos todo o processo da dublagem no Brasil. Entre os vários estágios, a tradução é uma das partes mais importantes. Porém, os dubladores sempre reclamam de que os textos estão mal adaptados e que precisam mudá-los bastante no estúdio. Porém,

os tradutores representam uma classe que sofre tanto com as críticas e com a pressão do mercado quanto os dubladores, além de ganhar muito mal pelo serviço.

Na seqüência do processo, o texto traduzido e adaptado do produto estrangeiro chega ao estúdio para ganhar vozes nacionais. O diretor as escolhe levando em conta uma série de fatores, como a indicação do cliente para que alguém faça determinada voz ou a possibilidade de um ator ou personagem ser "boneco" de um dublador, ou seja, só ele poderia fazê-lo. Nos estúdios, começa o trabalho de atuação, o que exige uma técnica especial de reflexo para acompanhar o roteiro e interpretar os diálogos em sincronia com os lábios do artista na tela. Depois da gravação, há a mixagem das vozes com a trilha de música e efeitos e, assim, o produto volta para o cliente, que confere se ele está adequado para a exibição.

Por fim, o projeto começa a delinear as críticas em relação à dublagem. Uma delas se refere às estratégias de popularização do processo, como as publicações que falam sobre o trabalho dos dubladores e outros profissionais envolvidos. Eram os anos 60, a "época de ouro", na qual até os artistas de Hollywood faziam elogios aos seus dubladores brasileiros.

Só que, a partir do início dos anos 90, os astros da mais conhecida indústria cinematográfica mundial é que passam a dar vozes a personagens em várias obras audiovisuais,

principalmente os desenhos animados. A *voice acting*³, considerada antes uma arte menor, começa a ser tratada com interesse por estrelas do cinema e da TV. Para os estúdios de animação, isto representa ter um nome de peso nos cartazes e alguém para falar com a mídia, já que os animadores não podiam mandar o personagem.

Quando tratamos da ideologia, buscamos traçar as vantagens e desvantagens da dublagem em relação à legendagem, e vice-versa. Depois, traçamos um histórico de como os dois processos foram sendo utilizados de acordo com a chegada de uma nova tecnologia no país.

A última parte trata da estética da dublagem. Em primeiro lugar, apontamos alguns dos críticos que execram na mídia a versão em português para uma obra audiovisual estrangeira, e os poucos defensores que existem no Brasil. Aproveitamos para constatar que as reportagens atuais sobre dublagem são quase todas iguais, sem interesse em abrir a discussão sobre o processo.

Alguns anos depois dos Estados Unidos, o Brasil resolveu também investir nas vozes famosas para dublar desenhos animados e outras produções. Esta foi uma jogada mercadológica das distribuidoras para tentar atrair mais

³ *Voice acting* é como os americanos chamam qualquer interpretação de voz. A dublagem é um dos ramos da área, que nos Estados Unidos é conhecida como *dubbing*. Vale destacar que, por muitas vezes, as pessoas confundem os dois. Os atores que dão vozes originalmente são *voice actors*, pois eles desempenham esta tarefa antes do seu personagem ser desenhado. Os dubladores são os que interpretam o texto respeitando a sincronia com os lábios do artista na tela.

público de faixas etárias variadas, o que não representa, via de regra, um aumento na qualidade da dublagem.

Porém, a dublagem chega a um momento de crise artística no Brasil. Por conta das pressões dos clientes, o trabalho é feito rapidamente, sujeito a mais imperfeições. Além disso, o processo de "individualização" da gravação torna-se cada vez mais comum. Atualmente, quase nenhum trabalho de estúdio é feito com mais de um dublador por vez, por questões econômicas. Trata-se de um esquema que os profissionais mais antigos aturam fazer, mas não gostam, e os mais novos preferem assim porque podem conseguir mais trabalhos.

Agora, dar voz a um personagem se transforma numa "tecnicismo", com reações e sentimentos "enlatados". Então, a dublagem acaba cedendo às pressões do mercado, um triste retrato do que se vê em todas as classes artísticas nos dias de hoje.

3. A PRESENÇA DA VOZ

A voz é um elemento que fascina. Desde a Grécia Antiga, há preocupações com a técnica vocal e a sedução da fala em nossa

sociedade. A expressão oral através de palavras bem ditas causa reações diversas nas pessoas, tanto positivas quanto negativas. Assim, uma relação com a voz é sempre emocional, desde uma simples história infantil até uma canção de amor.

O dublador, que é uma variação do trabalho de ator, precisa saber das possibilidades da voz para desempenhar sua função, e sua capacidade vocal deve ser sempre exercitada, para que não o deixe na mão na hora de representar. Além disso, o personagem que ele vai dublar é uma nova "vida" que ele está gerando, então precisa tratá-lo com carinho, dando-lhe uma voz adequada e uma interpretação a propor.

Ao longo dos anos, a voz ganhou um reforço considerável com a evolução dos meios técnicos, e ela é um importante componente para garantir o êxito destes. Em algumas mídias, chega até a ser o único elemento a ser distinguido, como acontece no rádio. Para isso, ela precisa criar imagens na mente das pessoas para conquistar seu objetivo. O dublador também está incluído neste caso.

Porém, existem fatores que acabam determinando limitações para a interpretação artística do profissional dublagem, e que nem sempre são combatidos.

3.1. A expressão oral

O Homem sempre foi uma criatura que buscou o convívio em sociedade. Para isso, era necessária a comunicação. Com o

tempo, os grunhidos foram se transformando em sons mais complexos, que serviam para os humanos se expressarem, organizarem e trocarem informações. Hoje, é impossível sequer imaginar as pessoas que não se comuniquem, seja entre os componentes de um mesmo grupo ou de um outro.

Um elemento fundamental para a comunicação humana é a linguagem, seja a gestual, oral ou escrita. Porém, a oral é primária e de maior uso freqüente, já que muitas pessoas quase nunca escrevem, mas todas falam, com exceção daquelas com problemas especiais. A expressão "*verba volant, cripta manent*"⁴ enfatiza bem esta condição. Falar é uma ação descomplicada, exige pouco esforço e, em certas ocasiões, é um ato reflexo.

A linguagem oral é algo vivo, uma riqueza de cada sociedade, um fator socializante e transformador, que pertence ao grupo, mais que ao indivíduo. A sua capacidade plurissignificativa dá uma dimensão valorosa a algo tão trivial que, às vezes, não nos damos conta de sua tamanha importância: a fala. Muniz Sodré afirma que, através do diálogo, "a comunicação se revela plenamente como *troca*"⁵. É através da fala que conhecemos as pessoas, e até a nós mesmos.

Cada cultura possui seu código oral, e a transmissão das mensagens depende disso para que seja compreendida, desde que

⁴ Cf. REYZÁBAL, M. 1999: p. 15. *A palavra voa, as escritas ficam.*

⁵ SODRÉ, M. 1981: p. 25.

não haja interferência, o ruído. Dois estrangeiros se compreendem com mais facilidade conversando no mesmo idioma. Mas a codificação não está simplesmente na linguagem oral, pois eles também poderiam chegar a um entendimento através dos gestos, aliados a palavras básicas. Há circunstâncias necessárias para o ato de falar, e desconhecer certos requisitos básicos da comunicação de cada povo pode até causar desconforto. Por exemplo, em uma etnia no país africano de Burkina Fasso, coisas importantes são ditas quando as pessoas estão sentadas. Falar algo de pé significa que o assunto não é tão importante⁶.

Em algumas regiões do mundo, onde os seres humanos não sabem escrever, é a tradição oral a principal fonte de comunicação com o passado. Mesmo em culturas literárias consideradas desenvolvidas, a transmissão oral também encontra seu espaço. Toda comunidade passa de geração em geração questões referentes a comportamentos, experiências de vida, desejos, idéias etc, e assim nos sentimos integrantes de uma coletividade. Então, a tradição oral não está apenas relacionada com o analfabetismo ou as culturas elementares, mas são testemunhos históricos de qualquer povo de nosso planeta.

Algumas pessoas lembrariam que a História é-nos ensinada, na maioria das vezes, através dos livros. Devemos

⁶ Cf. REYZÁBAL, M. 1999: p. 23.

refletir também que, antes desses fatos serem escritos ou grafados, houve aqueles que contaram o que havia acontecido para depois passar para o papel ou outra superfície. Obviamente, a primeira testemunha já transforma o relato, pois o seu cérebro não consegue reter todas as situações e interpreta a parte restante, com significados formatados pela sociedade ou por si própria, para depois registrá-la. Por isso, a escrita também é importante, para que nossa mente não seja o único arquivo do passado.

Porém, isto não significa que os relatos escritos são os únicos documentos determinantes, ou confiáveis, dos fatos de nossa História. As pessoas que narram histórias, tanto reais como fictícias, possuem grande importância em nossa sociedade. Reyzábal entende que "o prazer de escutar é maior que o de ler, pois implica, em geral, uma história compartilhada por outros"⁷. A mãe que lê uma fábula para o filho, os jovens que compartilham contos assombrosos em volta da fogueira, o idoso que relembra fatos de sua época, estes exemplos compõem os narradores e contadores atuais. Com a voz, utilizam-se de entonações e inflexões para destacar os momentos mais importantes ou tornar algo desinteressante em um assunto intrigante. Os gestos colaboram na comunicação, auxiliando na transmissão da mensagem. Uma história agradavelmente contada satisfaz o receptor.

⁷ REYZÁBAL, M. 1999: p.289.

A importância da literatura de tradição oral está no fato de trazer informação sem parecer algo didático, num estímulo à imaginação e à brincadeira. Tempos e lugares distantes tornam-se mais próximos, divertimo-nos com os vários tipos de personagens, aprendemos sobre vários assuntos com prazer, percebemos o mundo ao nosso redor com olhos mais abertos. Os contadores de histórias funcionam, portanto, como agentes socializadores e transmissores de valores⁸.

Assim, já podemos perceber como a oralidade é um ponto importante para se seduzir as pessoas. Com o passar dos tempos, a sua influência começou a ser percebida. Na Grécia Antiga, por exemplo, Aristóteles reconhecia que discursos mal escritos poderiam ser defendidos de tal forma na assembléia que o ouvinte poderia julgar o argumento proposto como verdadeiro. O inverso também poderia acontecer, pois "não basta possuir a matéria do discurso; urge necessariamente exprimir-se na forma conveniente"⁹.

Aristóteles descreveu o estilo escrito como o mais exato e o das discussões como o mais dramático. Ele também considerava que cada discurso é feito por uma determinada função, seja ele falado ou lido¹⁰, mas o que importa na persuasão é o estilo do assunto¹¹. Para que o orador causasse boa impressão, eram necessários códigos de linguagem para que

⁸ REYZÁBAL, M. 1999: p. 281.

⁹ ARISTÓTELES. 1966: p. 203.

¹⁰ ARISTÓTELES. 1966: p.239.

¹¹ Ibidem: p. 220.

o receptor fosse atingido. Se a intenção era causar raiva, riso ou até fazer uma pessoa se distrair por um momento, ele se disporia de elementos para estimular o efeito desejado no ouvinte. Mesmo se o argumento não fosse verdadeiro, o importante era que acreditassem que sim.

Ainda sobre esta questão de persuadir o ouvinte, Platão protestava contra os sofistas, que buscavam ganhar as discussões através de meros jogos de palavras e outros recursos, tentando deixar o adversário sem resposta. Uma voz forte e agradável e uma boa dicção começam a ser tão fundamentais para a defesa dos interesses políticos quanto as palavras escritas. É o combate da retórica, a arte de argumentar bem, e a eloquência, a arte de falar bem, mas com uma subsequente e inevitável união.

Aristóteles indicou os poetas das ágoras e praças públicas como os primeiros preocupados com a ação oratória, seguidos pelos rapsodos, comediantes e outros¹². O ritmo da poesia traz uma sintonia entre linguagem oral e corporal, como no canto e no teatro. Mesmo que estas atividades possam ser realizadas através de improvisação, são formas de oralização de textos escritos, e envolvem técnicas específicas para causar impacto nas pessoas. Se alguém, num momento, lê um manifesto em voz alta, ou declama um poema para o amante, está exercendo a livre e total expressão do

¹² ARISTÓTELES. 1966: p. 204.

ser, e utiliza recursos próprios para seduzir o receptor. Obviamente, este também precisa se sentir influenciado a ser seduzido. Desta forma, "a comunicação verdadeira só é possível quando se manifesta uma pessoa 'inteira' e outra 'inteira' a escuta"¹³. Tal como a arte.

A leitura em voz alta, por exemplo, é uma maneira de expor, através da oralidade e outras linguagens, um texto de múltiplos significados. Se nós o escrevemos, damos motivação para que o ouvinte compartilhe das mesmas idéias e sentimentos. Se o texto for de um outro autor, tentamos ser e pensar como ele, "transformando-o" em todas as vezes que for lido, uma constante "reconstrução" tempo-espacial, principalmente quando é feito frente a frente com o ouvinte. A declamação também procede da mesma forma, mas é geralmente feita de memória, o que dá a impressão no receptor que, de acordo com a interpretação dada, as palavras recitadas são suas, mesmo que não sejam.

A canção é uma derivação da poesia, a inter-relação entre palavra falada e musicalidade. Mesmo que hoje muitos estilos constituam modismos e estratégias mercadológicas, cantar ainda é uma tradição e dá seqüência a um legado oral que coube anteriormente à própria poesia, embora esta ainda encontre um bom espaço em nossa sociedade. Já mencionamos os rapsodos, os cantores ambulantes da antiga Grécia. A rapsódia

¹³ REYZÁBAL, M. 1999: p. 156.

tem uma ligação direta com a música popular ou tradicional, algo enraizador e socializante.

Depois das ruas e praças, a canção passa para as tabernas durante a Idade Média. Os menestréis e os trovadores tornam-se os homens que divulgam os feitos dos heróis e contam histórias através de relatos musicados, podendo até ser considerados como porta-vozes de um grupo reduzido, ou de um povoado. Os cantores-poetas das sociedades tradicionais possuíam a habilidade de se transformar em cronistas do presente e até representantes próximos da casta que detinha o poder. Gozavam de certa imunidade, com liberdade de expressão, pois eram considerados portadores da palavra, da música e da memória, o que fazia com que fossem tanto admirados quanto temidos. Ainda existiam, na Idade Média, os saltimbancos, mas estes não compartilhavam do mesmo prestígio, devido a sua independência¹⁴.

No século XVII, surgem os *cabarets*, depois vieram os *music halls* e os *cafés-teatros*. Os cantores vão ganhando espaços definidos para mostrar sua arte. Com o teatro lírico, o texto e a música se unem, e percebe-se que o canto pode ser aliado a diálogos dramatizados e à dança. Os musicais, tanto em espetáculos da Broadway quanto nos filmes cinematográficos, são alguns dos exemplos atuais.

¹⁴ REYZÁBAL, M. 1999: p.178-9.

As canções servem para celebrar, instigar, seduzir, unir, amar, entre outras ações. Algumas vezes, elas apenas destacam o ritmo ou a sonoridade, sem a intenção de transmitir conteúdos verbais. Mas, na maioria das vezes, a melodia está a serviço do texto escrito, os dois em harmonia para emitir a mensagem. O canto é um meio de expressão oral satisfatório, já que

... a palavra falada não aproveita todas as possibilidades da voz; estas se amplificam quando chegam ao canto. Por isso, ainda hoje, o canto é poesia grupal, poesia de massas¹⁵.

Aliás, a canção ainda ganha mais ênfase quando cantada em coro. Nos estádios de futebol, por exemplo, as torcidas tentam se sobrepujar através de refrões intimidadores. Os hinos dos clubes, por si só, são verdadeiras odes, marchas militares para estimular os "guerreiros" que vão a campo ou às arquibancadas. Por falar em marchas militares, há também as canções entoadas pelos soldados nas trincheiras ou em suas corridas. Nos shows ao vivo, nada tão emocionante para um cantor ouvir um de seus sucessos cantado por milhares de vozes. A participação coletiva gera um êxtase que vai passando por cada um. Este espírito de "todos somos um" mostra um trabalho cooperativo, no qual um indivíduo sente-se parte de um grupo, e é também responsável pela sua manutenção.

¹⁵ Ibidem: p.177.

Além da canção possuir um fator unificador, ela também é a identidade de um grupo. Cada país possui o seu hino, como também empresas no Japão, neste caso servindo como um estímulo ao espírito comum em uma coletividade. Cada povo classifica as canções a sua maneira e as canta de seu jeito. Por este motivo, algumas versões parecem mal-feitas, pois são interpretadas em uma língua para as quais não foram compostas.

O canto pode se transformar numa arma para aqueles que protestam. Algumas vezes, o próprio estilo de cantar torna-se uma forma de protesto, tão forte quanto a letra da canção. As interpretações de Janis Joplin e Bob Dylan já eram verdadeiras marcas de uma revolução. Alguns cantores também procuravam mudanças dentro da própria música, usando gritos e onomatopéias como formas de expressão. Mas frisamos que estas vozes "rompem com as convenções, mas não com a tradição"¹⁶.

A tradição do canto nos acompanha desde os primeiros dias de vida. A voz suave usada para entoar cantigas de ninar, além de acalantar o bebê, é o caminho inicial para ele se acostumar com a poesia e a música. As canções eróticas cantadas pelos adolescentes, recheadas de figuras de linguagem, de ironia e de duplo sentido, introduzem-nos à sexualidade, buscando tornar algo reprimido em estímulo.

¹⁶ REYZÁBAL, M. 1999: p.181.

Assim, "o texto cantado remete a gêneses antigas", e a grande maioria das canções atualmente continua seguindo o mesmo esquema, um prelúdio não vocal para depois aparecer a voz¹⁷. Uma introdução também nos dá a noção do ritmo para que possamos entrar no compasso ideal na hora de cantar. Aliás, cantamos quando estamos no chuveiro, quando cozinhamos ou executamos certos trabalhos manuais, pois, além da distração, podemos dar cadência a nossos afazeres.

A teatralização ou dramatização, por sua vez, é constituída de um texto que vai ser oralizado de forma artística. O ideal é que interpretação e escrita sejam de boa qualidade. Entretanto, há certas ocasiões em que o ator consegue sobrepor as palavras no roteiro, e esta deve ser a sua intenção, como também há situações em que uma escritura é estragada por uma atuação que não está à altura.

O primeiro caso nos soa melhor porque a sedução da voz e da representação pode, por si só, causar impacto nos espectadores. Quantas vezes uma peça não foi salva pelos atores? No caso do cinema, quantos filmes nós assistimos nos quais os artistas superam o roteiro fraco e transformam-nos em atrações agradáveis? No entanto, é claro que isso nem sempre acontece.

A maquiagem e o cenário colaboram para a estética visual de um espetáculo teatral, porém o ator ainda é o fator

¹⁷ Ibidem: p.176.

principal. Stanislavsky define a arte de atuar como criar uma "vida interior de um espírito humano e dar-lhe expressão em forma artística", ou seja, "viver o papel"¹⁸.

Esta criação deve ser consciente, e não apenas com base na intuição, senão parecerá artificial. O inconsciente poderá ser estimulado por uma boa técnica interpretativa, pois se o ator estiver concentrado em seu papel, representando-o de forma adequada, haverá mais tranqüilidade para que ele desenvolva o trabalho de palco. O seu personagem, a cada dia, cresce e se transforma mais e mais.

As possibilidades para a utilização da voz na teatralização são inesgotáveis, portanto a escolha da voz para um personagem deve ser cuidadosa. A técnica vocal para a atuação também precisa estar aliada ao domínio da linguagem dos gestos, a cinestesia, e das distâncias, a proxêmica¹⁹. As vozes no palco devem representar um equilíbrio entre altura, intensidade, sentido, ritmo, pontuação e expressão. A interpretação do ator deve ser "natural", ou melhor, a "dissimulação de uma naturalidade"²⁰, através de ações, pensamentos e sentimentos que ele já vivenciou, e não a imitação de um modelo representativo.

Cada ator dará, ao ler o texto, o seu entendimento. Por este motivo, é necessário um estudo detalhado do roteiro por

¹⁸ STANISLAVSKY, C. 1991: p.43.

¹⁹ FORTUNA, M. 2000: p.20.

²⁰ Ibidem: p.43.

todos os integrantes da peça, junto com o diretor, para que haja um ponto em comum, mesmo que seus pontos de vista possam ser diferentes, e quase sempre vão ser mesmo.

Ouvir os seus companheiros é importante. A troca de calor humano, já durante os ensaios e na peça, faz com que os personagens proporcionem uma "existência lógica" para o público. Se isto acontecer, as pessoas vão crer que eles realmente são parte de nós, e até se identificarão com alguns, pois "a platéia quer, primordialmente, acreditar em tudo o que se passa no palco"²¹.

A altura e a intensidade se referem ao trabalho de ator em projetar a sua voz no palco para que a pessoa na última fileira do teatro ouça claramente sua interpretação. No entanto, isto não significa "gritar". Também deverá haver uma frequência bem definida entre os sons graves e agudos. O ritmo e a pontuação colaboram ainda mais a dar à peça uma dinâmica ímpar, evitando um "engessamento" da interpretação.

A voz, assim como os movimentos corporais, precisa ter um sentido, uma explicação para que seja assim. Mas uma voz no teatro sem público quer dizer nada. Marlene Fortuna expõe que "oralidade atinge dimensões de grandeza para o ator, quando ele consegue realizar a *alquímica viagem da passagem*"²², ou seja, tornar a linguagem escrita no papel em

²¹ STANISLAVSKY, C. 1991: p.157.

²² FORTUNA, M. 2000: p.37.

uma atuação oralizada que, técnica e esteticamente ideal, proporciona a plurissignificação ao espectador.

A platéia é importante para o "jogo" e, se a peça não desperta interesse algum nela, não há teatralização, pois esta é um elemento bilateral. O ator, quando vê o semblante das pessoas e percebe que elas bocejam ou olham para o lado, é porque não acontece a tal "alquimia". Stanislavsky sabe como a resposta do público é fundamental para o espetáculo.

Se quiserem aprender a apreciar o que recebem do público, deixem-me sugerir-lhes que atuem num espetáculo para um auditório completamente vazio. Gostariam de fazê-lo? Não! Porque representar sem público é o mesmo que cantar num salão sem ressonância. Representar para um público numeroso e simpatizante é como cantar numa sala de acústica perfeita. A platéia é para nós a acústica espiritual. Sob a forma de emoções vivas, humanas, devolve-nos o que lhe damos²³.

Já vimos que a oralidade necessita dos gestos corpóreos, mas a voz seduz por si só. Por isso, várias mitologias foram criadas em torno da voz sem corpo, como os fantasmas e os ecos do além. Outro exemplo são as sereias, cuja lenda dizia que elas encantavam os navegantes com o seu canto e os levavam até o fundo do mar.

A ação vocal depende da caixa ressonante de nosso corpo, pois ela constitui uma identidade para nós, o que permite às pessoas conhecerem umas às outras, seja para descobrir a idade, sexo ou estado de espírito.

²³ STANISLAVSKY, C. 1991: p.221.

Sim, as nossas emoções são reveladas através da voz, ou até nos intervalos entre a fala, como nos suspiros ou numa respiração mais ofegante. A comunicação oral torna-se, portanto, um fator para autoconhecimento das pessoas. Elas conseguem se encaixar na sociedade, formam grupos de acordo com os interesses que externam, ou pelo menos se identificam, e transmitem o discurso à frente, garantindo sua existência.

Devemos sempre distinguir os sentidos de fala e voz, embora algumas pessoas considerem estes dois verbetes sinônimos. Um indivíduo incapacitado de falar, ato que possui sistemas já codificados, não estaria privado de comunicar-se, pois "liberado de emitir sons com a própria voz, pode, em qualquer momento e situação, manifestar suas necessidades imediatas"²⁴.

A fala é a articulação de signos sonoros, que correspondem a um conjunto de sons, constituindo um significado. A voz, por sua vez, não está somente relacionada com a linguagem, mas está além da dimensão verbal. Ela depende do momento, da circunstância, da alma, da constituição genética, do grau de instrução e do julgamento de valores de cada pessoa, ou seja, possui uma energia única reveladora. Em outras palavras,

... voz é um sentimento ou conjunto de emoções que, através das nossas cordas vocais, procuramos demonstrar àquele ou àqueles a quem nos dirigimos. Com a voz, o que cada momento desejamos revelar do nosso interior é

²⁴ FORTUNA, M. 2000: p. 30.

projetado ao meio ambiente por intermédio das ondas sonoras²⁵.

Afinal, há expressões que não ousaríamos pronunciar, como "em fala alta", ou "a minha fala está rouca". Trocando "fala" por "voz", reconhecemos rapidamente sentenças que fazem parte do nosso cotidiano.

De acordo com o pesquisador alemão Karl Bühler, a emissão humana apresenta três funções. A primeira é a de representação, quando alguém comunica alguma coisa. Outra é a de expressão, pela qual o ouvinte identifica algo do falante, como idade e estado emocional. A última é a de apelo, na qual fala-se para tentar causar uma reação, geralmente inconsciente, no receptor²⁶. Muitas vezes, somos conquistados por uma pessoa devido a sua voz, e isto possibilita uma melhor transmissão da mensagem. Mas talvez nem nos demos conta porque tal fato acontece.

Um dos motivos para que uma certa voz nos arrebate é a nossa percepção auditiva, de uma sensibilidade ímpar. Por isso, a fonoaudióloga Mara Suzana Behlau e o terapeuta corporal Roberto Ziemer enumeraram dez parâmetros, dentre vários, que são mais percebidos durante a leitura vocal: 1) respiração; 2) altura vocal; 3) extensão vocal, que representa o número de notas que um indivíduo pode emitir; 4) registros, ou as diversas frequências de voz; 5) intensidade

²⁵ BEUTTENMÜLLER, G. 1995: p.17.

²⁶ Cf. FERREIRA, L. 1988: p.72.

vocal; 6) ressonância, que consiste no reforço da intensidade em certos tipos de sons vocais; 7) articulação; 8) *patos* ou *pathos*, que revela o modo de ser de uma pessoa; 9) maneirismos; 10) melisma, a expressão vocal do apelo genuíno ao ouvinte²⁷. Em poucas palavras, uma produção vocal e equilibrada possibilita uma boa comunicação. Mas como chegar a este potencial?

A também fonoaudióloga Lucia Helena Gayotto declara que "a voz interfere nas situações da vida quando realizada como ação"²⁸. Ela é um instrumento tão importante para o dia-a-dia de vários profissionais que a fonoaudiologia tornou-se um ramo fundamental para o estudo e a prática da estética vocal. Os representantes da área procuram, através de exercícios de respiração e vocalização, evitar que as pessoas venham a ter males causados por uma desgastante rotina vocal, uma postura errônea ou até uma condição pulmonar insatisfatória, como também ajuda o indivíduo a tentar corrigir difonias e estimulá-lo a usar melhor o aparelho fonador.

A grande maioria das pessoas precisa da voz para se relacionar no seu emprego, mas alguns profissionais obrigatoriamente necessitam de uma boa capacidade vocal. São eles os atores, professores, advogados, políticos,

²⁷ Ibidem: p.75-88

²⁸ GAYOTTO, L. 1997: p. 15.

jornalistas, apresentadores de rádio e televisão e os fonoaudiólogos²⁹.

No caso de atores, incluindo-se os dubladores³⁰, os profissionais em fonoaudiologia ajudam-nos a descobrir um tom vocal ideal para o personagem a ser interpretado, sem que haja prejuízo ao aparelho fonador. Aliás, as pessoas que fazem dublagem precisam de uma boa voz, e como, já que é apenas através dela que mostram o seu talento.

3.2. *A voz na mídia*

Os meios técnicos mudaram nosso jeito de ser, e nem nos damos conta disso, e, às vezes, culpamos apenas a violência nas ruas ou a rotina árdua. Em casa, antigamente, se falava e escutava mais, pois não havia rádio ou televisão. Na escola, lia-se em voz alta e realizavam-se exames orais. Nas ruas, um cumprimento durava mais do que um rápido "opa", em que as pessoas nem chegam a se encarar. A voz ganha destaque, mas a tradição oral se perde um pouco, por causa de tantos ruídos à volta.

²⁹ BEUTTENMÜLLER, G. 1995: p.97-8.

³⁰ Para ser dublador, é necessário o registro de ator na Sated, Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculo de Diversões. Além disso, a pessoa precisa fazer um curso de dublagem para estar apto à função.

O primeiro meio em que foi possível a comunicação via oral à distância foi o telefone, inventado pelo escocês Alexander Graham Bell, em 1876, aproveitando a tecnologia do telégrafo, ou seja, através de impulsos elétricos. Com isso, a voz humana ganhava uma amplificação, uma maneira de chegar a vários cantos sem precisar sair do lugar, anulando fronteiras. Claro, o fato deveria esperar a tecnologia se espalhar pelo mundo primeiro.

Desde quando Benjamin Franklin "descobriu" a eletricidade, ela foi fundamental para que surgissem aparelhos voltados para a fala e a comunicação humana. Começava, a partir da invenção do telefone, a mecanização da expressão oral. Ouvimos o que é falado como se a pessoa estivesse à nossa frente, e quase acreditamos que ela esteja mesmo.

O fonógrafo, por sua vez, foi inventado para que servisse como uma espécie de registradora da conversação telefônica, mas não se imaginava ainda a sua capacidade de entretenimento, em companhia do rádio ou não. Agora, a voz humana poderia ser armazenada para a história. Outros sistemas de gravações que surgiram depois foram o de fio metálico e o gravador de fita magnética, que quase aposentou o fonógrafo depois da Segunda Guerra Mundial. Isto porque esta tecnologia permitia a reprodução sem ruídos. Outro problema é que a gravação em disco só podia ser feita uma

vez, enquanto a fita magnética suportava outras tantas. Mas, com a era da alta-fidelidade, o *hi-fi*, o disco voltou com força total, até ser substituído pelo CD nos anos 80 e 90.

O cinema surgiu em 1895, com os irmãos Lumière, mas soltou o seu primeiro som em 1926, com *Don Juan*, com trilha e efeitos sonoros gravados num disco que tocava simultaneamente à projeção³¹. Em 1927, veio *O Cantor de Jazz*. Era apenas falado no final, quando Al Jonson surge dizendo: "Vocês ainda não viram nada". Talvez a frase melhor seria "Vocês não ouviram nada ainda", mesmo que se trate de cinema, a imagem em movimento. A produção serviu para os estúdios Warner Bros testarem o sistema de som sincronizado e sair do prejuízo.

Claro que os primeiros produtos cinematográficos sonoros só poderiam ser musicais. O terceiro filme falado, o primeiro produzido pela Metro, *Broadway Melody*, já no ano seguinte, traz uma novidade que seria usada sempre neste estilo de filme. O técnico de som Douglas Shearer havia gravado a trilha musical quando foi apresentado o número pela primeira vez. Mas, como a cena precisou ser filmada de novo, ele resolveu tocar a música no estúdio, enquanto os intérpretes faziam o número. Depois, a imagem foi casada ao som³². Começava a dublagem para musicais no cinema, só que, neste caso, refere-se a mexer os lábios, enquanto a canção é executada, fingindo estar cantando.

³¹ Cf. GORDIRRO, A. 2000: p.81.

³² Cf. ALBAGLI, F. 1992: p.12.

O problema é que os primeiros filmes sonoros ainda não aproveitavam bem a nova possibilidade, então ficavam aquém das produções mudas, que já tinham a maturidade de 30 anos. Os roteiristas precisavam escrever roteiros com diálogos e o montador teria que segui-los na hora de realizar o seu trabalho. Ele não podia remanejar uma cena de um lugar para o outro sem critério. Então, toda a estrutura teve que ser mudada.

Já os desenhos animados de Walt Disney, desde o primeiro sonoro, *O Barquinho do Mickey*, brincavam bastante com a possibilidade do som. Esqueletos dançando, vento batendo em um moinho, tudo poderia emitir um som diferente. Com *Branca de Neve e os Sete Anões*, fez um musical em forma de desenho animado, um estilo de animação que iria ser a sua marca registrada, contar uma história embalada com canções. Mas a grande revolução sonora dos estúdios foi o desenho *Fantasia*, o primeiro filme da história com som estereofônico. Os desenhos Disney sempre utilizaram as possibilidades cinematográficas com propriedade.

Uma série de bolhas de sabão, sucessivamente furadas, emite uma série de sons exatamente correspondentes em altura e volume ao tamanho das bolhas; as três úvulas de Willie, a Baleia - pequena, média e grande - vibram em consonância com as notas de tenor, baixo e barítono³³.

Alguns resistiram à novidade do som, como Charles Chaplin. Ele era esperto, sabia que o seu vagabundo Carlitos

³³ PANOFSKY, E. 2000: p.355.

não iria sobreviver às películas sonoras. Apenas deu a ele a chance de cantar num idioma fajuto em *Tempos Modernos* e depois abandonar o personagem. Quatro anos depois, *O Grande Ditador* ironiza o ditador Adolf Hitler, em que Chaplin faz discursos, mais uma vez, em uma língua incompreensível.

Pois muitos artistas tiveram problemas com a mudança na cinematografia. Alguns astros que vinham do cinema mudo não dominavam a linguagem de gestos e de intensidade sonora necessária. Eles estavam acostumados com a pantomima que faziam diante das câmeras, mas agora não havia mais necessidade de se expressar desta forma. As atrizes originárias do teatro interpretavam impulsionando a sua voz à distância como faziam nos palcos. O cinema é um meio frio, e não precisa de complementação de informação, então qualquer movimento exagerado ou fala em volume alto vai acabar simplesmente beirando o ridículo.

Algumas estrelas do cinema mudo também acabaram perdendo a chance de brilhar por não serem fonogênicas, ou seja, não possuírem boa voz. Mas se o ator ou a atriz forem indispensáveis por sua condição de grandes astros, então a solução era dublá-los. Quem não se lembra de *Cantando na Chuva*, contando como eram os primórdios do cinema sonoro? A falta de sincronia que podia ocorrer durante a exibição de um filme, colocando fala de mulher em boca de homem e vice-

versa, ou a atriz com uma voz irritante sendo dublada, atrás da cortina, por outra atriz, são alguns dos casos.

O cinema americano não queria perder tempo em começar o seu domínio no mercado cinematográfico mundial, distribuindo filmes para todos os cantos. Entretanto, esbarrava agora na barreira da língua. Na época do cinema silencioso, bastava-se trocar os intertítulos em outro idioma, ou retirar todos, como era feito no Japão. Lá, havia um narrador que contava a sua versão para as cenas que assistia na tela grande³⁴.

Então, os estúdios começaram a produzir filmes em várias línguas para serem distribuídos, com atores de diversas nacionalidades. Essa prática durou até 1931, devido à depressão mundial. Além do mais, era muito dispendiosa. Outra constatação feita pelos produtores americanos é que havia países não tão nacionalistas quanto eles pensavam. Então, eles começaram a entregar para os distribuidores europeus filmes dublados ou a versão original para que cada país escolhesse.

O argentino Jorge Luis Borges, no texto *Sobre a Dublagem*, de 1945, comenta que, "por obra de um maligno artifício que se chama dublagem, (Hollywood) propõe monstros que combinam as ilustres feições de Greta Garbo com a voz de Aldonza Lorenzo".

Mais de um espectador poderá perguntar: Já que há usurpação de vozes, por que não também de figuras? Quando

³⁴ Cf. SKLAR. R. 1978: p.253.

o sistema será perfeito? Quando poderemos ver diretamente Juana González no lugar de Greta Garbo, no papel da rainha Cristina da Suécia?³⁵.

O detalhe, que talvez Borges nem tivesse conhecimento, é que a bela Garbo era dublada por Diana Mokell nos Estados Unidos, que foi a voz da atriz sueca em *A Dama das Camélias*, *Nitotchka*, *Anna Karenina* e até mesmo *Rainha Cristina*. Aliás, Greta foi indicada ao Oscar em três dos quatro papéis citados, e recebeu um prêmio honorário da Academia “pelo conjunto de interpretações inesquecíveis”. Ou seja, a tal “usurpação de vozes” pode começar no original, e ainda ser recompensada.

O cinema pareceu conviver bem com a substituição de vozes. Antigamente, Hollywood proporcionava vários testes de voz para encontrar um ator para determinado papel. Mesmo artistas consagrados deveriam ser testados, porque os estúdios precisavam ter certeza absoluta de que eles teriam condições de interpretar o personagem. Hoje os testes são cada vez mais raros porque os filmes ficam a cargo de produtoras independentes, que estão na mão dos próprios atores. Então, acabam escolhendo eles mesmos para os papéis, o que nem sempre representa a escolha certa. Mas, ainda sim, acontece a substituição da voz do ator por um cantor nas canções do filme, pois não são todos os atores que conseguem cantar bem. Mami Nixon, que dublou Audrey Hepburn em *My Fair*

³⁵ BORGES, J. apud SERAZA, H. 2002: p.1.

Lady e Natalie Wood em *Amor, Sublime Amor*, fez o mesmo que a personagem de Debbie Reynolds em *Cantando na Chuva*, talvez também esperando o dia que alguém levantasse a cortina e ela mesma se tornasse famosa.

O primeiro filme brasileiro a trabalhar com a técnica de dublagem foi *Luar do Sertão*, de 1949. A Companhia Maristela de Filmes, de propriedade de Mário Audrá Júnior, era uma das principais responsáveis pela sonorização de filmes. Depois ela se tornaria a Gravasom, uma das pioneiras na dublagem de produtos audiovisuais estrangeiros. Aliás, a prática de dublar atores nacionais foi fundamental para a dublagem de seriados e filmes vindos do exterior para a televisão, que surgiria no fim da década de 40 e início da década de 50.

Na dublagem para o cinema nacional, a substituição poderia ser feita para gravar as falas com as próprias vozes em estúdio, devido à dificuldade do microfone pegar apenas os diálogos em determinadas locações, principalmente no caso de cenas externas, fora do estúdio. Mas também servia para substituir alguma voz considerada inadequada para o personagem. Borges de Barros trabalhou com dublagem de filmes nacionais desde 1950 com *O Cangaceiro*, substituindo a voz de outros atores em todos os filmes do Nelson Pereira dos Santos e do Anselmo Duarte. Por falar nele, Borges conta uma

história que aconteceu para a escolha de alguém para interpretar um personagem no filme *O Pagador de Promessas*:

Existia um homem em São Paulo chamado Zé Coió, que tocava viola. Era um comediante de circo que fazia apresentação em boates boca-do-lixo do Largo do Paysandu. Quando o descobriu, o Anselmo Duarte percebeu que o tipo casava bem com um personagem para o filme, um vendedor de folhetim com poesias, que era conhecido na região como "Cuíca de Santo Amaro". Não me pergunte que eu não sei por quê. O nome dele era Roberto Ferreira, era um baianinho, magrinho, baixinho. Como eu tinha facilidade para imitar "nortista", pegaram-me para dublá-lo. E eu fiz muito bem. Acho que acertei mais por felicidade do que por perfeição. Ele assistiu ao filme já com a minha voz e disse que eu havia feito melhor do que ele. Levou uns cinco a dez dias para fazer. Ele acabou ganhando um prêmio como ator revelação do cinema nacional³⁶.

O rádio, como a dublagem, é o meio ideal para a voz, porque só ela aparece para o receptor. Por isso, o instrumento vocal, aliado a um texto de fácil compreensão, era importante para instigar o ouvinte a continuar sintonizado ou participar da programação. A intenção é instigar o subconsciente, provocar a imaginação das pessoas. O episódio da *Guerra dos Mundos* de Orson Welles é um exemplo claro do poder que o rádio podia ter na cabeça das pessoas. Outro caso, citado por McLuhan, foi durante a propaganda do governo nazista na Alemanha.

Num discurso pronunciado no rádio de Munique em 14-3-1936, Hitler declarou: "Sigo o meu caminho com a segurança de um sonâmbulo" Suas vítimas e seus críticos também apresentavam sintomas sonambúlicos. Dançavam como que em transe, ao som do tambor tribal do rádio, que produzia a extensão de seu sistema nervoso central para criar um envolvimento em profundidade que atingia a todos. "Quando ouço rádio, parece que vivo dentro dele. Eu me abandono mais facilmente ao ouvir rádio do que ao

³⁶ Trecho da entrevista com Borges de Barros [p.lxxxii].

ler um livro" declarou uma pessoa consultada, por ocasião de uma pesquisa de opinião sobre o rádio³⁷.

O rádio também teve a sua época dourada no Brasil. Foi a partir da segunda metade da década de 30 do século passado, quando o veículo começava a se tornar o principal meio de entretenimento da população. E, para as novelas, seriados e humorísticos de sucesso nas emissoras, os atores eram selecionados pela sua capacidade de interpretar com a voz, e não pelo seu tipo físico e estético. O importante era a qualidade que os rádio-atores possuíam para produzir papéis diversos. Se havia necessidade de fazer um bandido ou um mocinho, lá estavam eles criando uma nova voz. Assim, ela ganha uma direção que havia perdido desde que o teatro perdeu espaço para o cinema.

A própria dinâmica da rádio dava ao meio uma capacidade para a improvisação, o que possibilita aos atores uma liberdade maior na representação, mesmo nas apresentações ao vivo, já que poucos vão observar o erro se ele acontecer. Se alguém errasse uma fala ou até desmaiasse, o locutor viria depois para dizer: "Estivemos fora do ar por problemas técnicos em nossos estúdios". E para artistas com medo de público, era o veículo ideal para representar.

O "culto à voz" era uma das principais características do veículo radiofônico. Nos Estados Unidos, os *crooners* eram os responsáveis pelas canções de sucesso da época. No Brasil,

³⁷ MCLUHAN, M. 1974: p.335.

esta fase teve seu apogeu com cantores como Vicente Celestino, Orlando Silva, Francisco Alves, Sílvio Caldas e Carlos Galhardo, abastecidos de canções, principalmente as de amor, por grandes compositores da época. Até mesmo os locutores tinham uma voz "encorpada", "ressonante", por causa da dificuldade tecnológica que havia com os microfones, que tornavam as vozes "metalizadas". Os locutores de futebol também criaram seu vocabulário próprio, com uma narração que não deixa espaços para o ouvinte perder o interesse.

A televisão já tinha duas décadas em 1947, mas foi a partir deste ano que o aparelho começou a invadir os lares dos Estados Unidos, devido à tecnologia desenvolvida pela RCA. No Brasil, a primeira transmissão foi em 1950, quando ainda existiam pouquíssimos aparelhos, mas o país também teve o seu *boom*. Enquanto, em 1988, o número de aparelhos de rádio era o dobro das TVs³⁸, hoje a quantidade de televisores já é maior. A principal emissora do país já consegue alcançar 100% do território nacional. Um levantamento do IBGE mostrou que apenas 7% dos municípios do Brasil possuem, pelo menos, uma sala de cinema, mas em 64% das cidades brasileiras existe, no mínimo, uma videolocadora. Teatros, somente em 14%³⁹. O veículo das massas da vez é a televisão.

Se o rádio possibilita uma maior interatividade com o receptor, este não é o caso da televisão, um meio de fala

³⁸ COELHO, T. 1991: p.70.

³⁹ Cf. FAVELIZAÇÃO atinge 30% das cidades. 2001: p.5.

unilateral, ou seja, sem troca dialética, sem reciprocidade de discursos. A TV permitiu, pela primeira vez na nossa história, uma "hegemonia tecnológica do falante sobre o ouvinte"⁴⁰. A sua linguagem não poderia ser a mesma que a do rádio, da mesma forma que as linguagens do teatro e do cinema são diferentes. Por mais que tenha absorvido muita coisa da programação radiofônica no seu início, a televisão foi logo criando seu próprio jeito de se expressar.

Segundo Muniz Sodré, "a verdadeira vocação do *medium* televisivo é a síntese hegemônica dos discursos, das práticas artísticas, das diferentes possibilidades de linguagem"⁴¹. Pois isto realmente afetou a todos. Como a TV não permite um debate entre as partes, houve uma uniformização do discurso, e, para o público, cabia apenas o silêncio. Como podemos chamar a TV de "meio de comunicação" se ela não permite isso, e é esta justamente a sua intenção?

Ainda mais, a televisão é um veículo sem a intenção de ser regional, por mais que as emissoras teimem em se encaminhar para este sentido. Desde que a Globo se tornou uma emissora em rede nacional, era fundamental uma padronização da linguagem em todas as afiliadas. Os locutores de cada região não podiam apresentar os jornais locais com o sotaque característico. Até mesmo o ritmo vocal e os gestos dos repórteres são padronizados, pois, "com a televisão,

⁴⁰ SODRÉ, M. 1981: p.26.

⁴¹ SODRÉ, M. 1981: p.9.

sobreveio a mecanização da totalidade da expressão humana, da voz, do gesto e da figura humana em ação”⁴².

Acerca das práticas artísticas, a TV formatou o gosto do público, a interpretação do ator e a estética. As apresentações ao vivo na TV, por exemplo, exigem uma grande concentração, pois ninguém pode errar, nem os profissionais que estão em frente às câmeras, como os que ficam atrás delas. Então, a tensão tende a deixar a voz mais baixa, e o ator começa a utilizar clichês na sua interpretação. Além disso, ele precisa “jogar” com as câmeras agora, e não mais com o público.

Como o ator de TV não necessitava mais projetar a sua voz, a sua interpretação não precisava ser mais impostada e cheia de gestos. E, diferentemente do rádio, as pessoas dependiam de um tipo físico ideal para o personagem. Então, os atores eram escolhidos mais pelo seu porte do que pela sua capacidade de criação da voz. A atuação passa a ser mais “natural”, pois o ator estava sendo praticamente ele mesmo no papel. Por isso que, geralmente, os atores ficam profundamente marcados pelo personagem. No cinema, o personagem morre quando acaba o filme, mas não na televisão.

Com esta atuação mais “natural”, a técnica dá lugar a expressões e sentimentos prontos, estereotipados, enfim, uma representação “mecânica”. As interpretações viram um festival

⁴² McLuhan, M. 2000: p.160.

de clichês, chorar por chorar, gargalhar porque está sendo pedido no roteiro. Então,

... para reproduzir os sentimentos há que saber reconhecê-los pela experiência própria. Não os experimentando, os atores mecânicos são incapazes de reproduzir os efeitos externos⁴³.

Este tipo de formatação interpretativa também afetou a dublagem, já que os produtos audiovisuais traduzidos geralmente vão para a TV ou para o cinema. Vejamos algumas críticas de televisão que foram publicadas nos jornais, que tendem normalmente a falar mal de alguns produtos dublados. Um exemplo é a coluna "Nota 10, Nota 0", do jornal *O Globo*, que avalia a programação da TV. Num período entre 1º de janeiro de 1997 e 28 de março de 2002, programas e filmes dublados levaram 18 indicações de "nota 0", enquanto houve apenas uma citação dando "nota 10" à dublagem.

Sobre este caso, temos uma situação acontecida durante a dublagem do filme *Forrest Gump, O Contador de Histórias* para a televisão⁴⁴.

O diretor não pode acompanhar a dublagem, e o dublador não havia visto o filme. É o Marco Ribeiro, que é a voz do Tom Hanks e hoje é dono da AudioNews. Ele não teve culpa na verdade, já que não sabia que aquele personagem era daquele jeito porque tinha algum problema. Ele havia avisado que não tinha tempo para dublar, e o diretor falou que não havia problema e pediu para que ele viesse e gravasse com o operador de áudio. Ele entrou no estúdio e fez o trabalho, mas não sabia da história. Matou o

⁴³ STANISLAVSKI, C. 1991: p.52.

⁴⁴ A dublagem de *Forrest Gump, O Contador de Histórias* para o vídeo foi feita em São Paulo, com Ézio Ramos fazendo o papel principal. A versão em português para televisão foi feita no Rio de Janeiro.

filme por uma falta de uma direção e de informação. Mas ele deveria ter visto o filme⁴⁵.

Rosângela Honor, que estava responsável pela coluna "Nota 10, Nota 0" na época, percebeu a falha. Em uma crítica feita no dia 31 de dezembro, depois da primeira exibição do filme na Rede Globo, ela deu "nota 0" para a atração, porque a voz estava fora de sintonia com o personagem de Tom Hanks, um homem de baixo Q.I. nascido no estado americano do Alabama. O dublador, por sua vez, sem conhecer o que iria interpretar, acabou adotando os clichês que utiliza para dublar o artista estrangeiro comumente.

Já o jornalista Wendell Guiducci, do jornal *Tribuna de Minas*, redigiu uma matéria sobre o filme *Spirit, o Corcel Indomável*, dizendo que, "para manter a tradição de que a versão dublada é sempre pior que a original", Paulo Ricardo interpreta as canções na versão nacional, cantadas em inglês por Bryan Adams⁴⁶. Bem, o caso é que algumas críticas já mostraram que a dublagem pode até superar o original. Celso Masson, ao avaliar a trilha sonora dublada de *Tarzan* constatou que "o vozeirão de Ed Motta convence muito mais do que o sussurro mirrado do inglês Phil Collins, autor das canções originais"⁴⁷.

⁴⁵ Trecho da entrevista de Mariângela Cantú [p.xxxvi-xxxvii]. É interessante notar que, se os dubladores podem ouvir o som original pelo fone, é estranho como o profissional não percebeu que a interpretação do ator Tom Hanks para o personagem era diferenciada.

⁴⁶ GUIDUCCI, W. 2002: p.3.

⁴⁷ MASSON, C. 1999: p.166.

Apontamos outros dois exemplos, agora da revista SET: o repórter Sérgio Martins, que fala sobre uma a dublagem em português de uma produção para a TV americana da banda Kiss, que "deixa o filme ainda mais engraçado"⁴⁸; e o problema apontado por um leitor sobre os erros graves na legendagem do filme *X-Men*. A coluna, chamada "Falha Deles", termina o texto dizendo que "por incrível que pareça, a dublagem é melhor"⁴⁹.

É indefinível o critério usado para se qualificar as dublagens. Uma crítica não assinada da revista SET, publicada em junho de 2001, deu destaque à excelente dublagem brasileira do seriado dos anos 60 *Batman*⁵⁰. Porém, o jornalista Rui Castro escreveu para *O Estado de São Paulo* que a tradução da mesma versão não conseguiu ser fiel ao original, transformando as expressões ditas pelo Robin, "Holy mackerel!" ou "Holy caboose!", como "Santa...", quando melhor seria utilizar "Cacilda!" ou "Putzgrila!"⁵¹.

Também é interessante a questão sobre a dublagem ser pior ou melhor que a produção original, tanto na opinião de uma crítica especializada ou de um espectador. A dublagem transforma o produto audiovisual em outro completamente diferente e, obviamente, tem condições de superar o próprio filme que dubla. O diretor técnico da Herbert Richers, João

⁴⁸ MARTINS, S. 2001: p. 27.

⁴⁹ FALHA deles. 2001: p.15.

⁵⁰ A VOLTA do Homem Morcego. 2001: p.82.

⁵¹ CASTRO, R. 2002: p.1.

Carlos Fragoso, porém, admite que a empresa já fica satisfeita quando não opinam.

Quando ninguém comenta coisa alguma sobre a dublagem, é um bom sinal. Alguém leigo que diz que a versão não atrapalhou o filme, é como se fosse uma pessoa que entendesse o processo dissesse que está maravilhoso. A audiência não sabe dar este valor, acha que dublar, se não atrapalhar, já está bom. Agora, para uma dublagem se encaixar no labial de um outro idioma e mixar este trabalho todo, e entrega-se um produto que aparente ter sido feito em nosso idioma, este é exatamente o objetivo nosso. O importante é você assistir e não sentir tanto o fato de ver uma produção em uma língua que não é a original. Isso é um fenômeno, uma coisa maravilhosa você conseguir colocar uma voz de um outro idioma e não se notar. O público não sabe a dificuldade que é fazer isso, acha que é só chegar lá e falar. Em relação à crítica dos jornais e revistas, só falam mal quando está ruim. Eles acham que é nossa obrigação estar perfeito. É claro que nossa intenção é chegar bem próximo da perfeição. É como ver um filme excelente, mediano e medíocre, você vai avaliar os pontos positivos e negativos. Se for perceber realmente o que acontece, em milhares de filmes que já saíram dublados, quantos foram criticados? Uma centena? Isto quer dizer que milhares passaram despercebidos. Não falar da dublagem é uma boa crítica⁵².

Se constatarmos que a intenção da dublagem, como foi dita por Fragoso, é "passar despercebida", os dubladores continuarão a ser apenas uma voz, e mais nada. Algumas vezes, existem estratégias para a dublagem tentar conquistar mais o público, como chamar pessoas famosas ou até desconhecidas para fazerem as vozes. A Nickeolodeon, por meio de um concurso, escolheu três crianças para dublarem o longa-metragem de animação *Rugrats, Os Anjinhos em Paris*. A Disney fez o mesmo para promover o desenho *A Pequena Sereia 2, Retorno Para o Mar*, e a vencedora foi uma menina de 11 anos, que dublou a personagem Melody. Mas estas tentativas sempre

⁵² Trecho da entrevista com João Carlos Fragoso [p.xix-xx].

partem das distribuidoras, e nunca das casas de dublagem. Tudo indica que a intenção destas é não chamar a atenção.

Uma amplificação maior da voz já é possível com as novas tecnologias, como o DVD, o *home theater*, a TV digital, os sistemas de som das salas de cinema e o cinema digital, mas ainda são apenas variações de produtos anteriores. Não conseguimos explorar ainda todas as capacidades de comunicação oral da Internet. Talvez a dublagem possa achar o seu caminho no futuro, mas ainda precisa encontrar trajeto na mídia atual.

3.3. A "cara" da voz

Que voz você imaginaria para Deus? Potente? Ponderada? Grossa? Talvez você pense numa voz que crie um grande eco, pois Ele é onipresente. Mas se disséssemos que Deus tem a voz do personagem do antigo programa de TV *Escolinha do Professor Raimundo*, Seu Peru? Bem, pelo menos, já teve quando Orlando Drummond, que encarna o personagem cômico, dublou George Burns que, por sua vez, atuou como Deus no filme *Alguém Lá em Cima Gosta de Mim*.

Se você nunca pensaria num personagem afeminado como voz para Deus, também não imaginaria Ele sendo interpretado por George Burns. Pois nós temos a imagem de Deus gigantesco entre as nuvens, com enorme barba branca e um manto

celestial. Este é o estereótipo, a redução de uma determinada imagem para criar um pré-conceito dela, para generalizá-la.

Sobre o estereótipo, Walter Lippmann diz que, "na maior parte das vezes, não vemos primeiro para depois definir, mas primeiro definimos e depois vemos"⁵³. Nós fazemos uma pré-definição do objeto ou da situação, de acordo com o arquivo de nossa mente, ou seja, o que já vimos ou ouvimos anteriormente e que parecia similar.

Encontramos várias vezes a presença de estereótipos na arte audiovisual. No cinema, quantos ETs iguais já vimos em naves em forma de disco? A ópera está cheia de convenções deste tipo. Quase sempre o barítono é o vilão, disputando a mocinha, um soprano, com o tenor-herói. Os tons mais graves do contralto e do baixo representam personagens mais velhos ou alguém respeitado. O mezzo-soprano, por ser um tom mais grave que o soprano, pode ser a rival da mocinha ou uma irmã mais velha. Os musicais da Broadway seguem este esquema, bem como a maioria dos desenhos animados de longa-metragem dos estúdios Disney.

Já os rádio-atores, para criar a imagem na mente dos ouvintes, também usam o que julgam ser características comuns a um personagem. O efeito das ondas radiofônicas parece causar algum encantamento nas pessoas, pois elas acabam

⁵³ LIPPMANN, W. 1970: p.150.

acreditando⁵⁴. Assim, os atores davam a "cara" da voz para o público, mesmo que não fossem realmente "a cara da voz".

A voz emitida é cercada de mistérios. Ao interpretar personagens numa radionovela, por exemplo, os ouvintes imaginam o locutor de acordo com a voz que está sendo ouvida. Geralmente uma pessoa magra pede uma voz mais aguda, ao passo que uma outra de medidas maiores pede uma voz mais potente, do contrário soaria estranho aos nossos ouvidos. Aguçando nossa memória auditiva, descobriremos características culturais, regionais e até mesmo intelectuais através da voz. Um fato até interessante, que ilustra bem esta afirmativa, são as mulheres barranqueiras, geralmente cercada de filhos, que lavam as roupas às margens dos rios. De longe pode-se ouvir suas conversas num tom bastante agudo e lamuriante. O mesmo pode-se afirmar do personagem tipo "machão": um tom de voz meiga e doce conotaria falsidade. Já para o poeta ou o intelectual, o tom meigo é fundamental. Há casos interessantes de ouvintes que se inebriam pela voz que se ouve, chegando até a construir, imaginar e se apaixonar pelo locutor, mesmo sem ter a menor idéia de como ele é fisicamente⁵⁵.

Porém, o importante para o ator é que nem sempre as convenções que ele imagina para um tipo de personagem correspondem ao que o público pensa. Por isso, apoiar-se apenas nos estereótipos, ou usá-lo de forma acentuada, pode parecer exagerado demais. Há outras situações em que, como Borges de Barros declarou em entrevista para esta pesquisa, os personagens possuem uma voz que não correspondem ao seu tipo físico. Então, os dubladores interpretavam de tal forma que a voz dublada encaixasse melhor nas características corporais do ator do que a voz original.

Mas o ator não faz um estudo apenas da parte física do personagem. Este também possui sentimentos, e os mais

⁵⁴ Devemos lembrar que o rádio, segundo McLuhan, é um meio quente, ou seja, que não exige uma complementação de dados por parte da audiência.

⁵⁵ BRUNO, C. 2001: p.2.

perigosos estereótipos na interpretação são os emocionais, as atuações mecânicas de riso, choro, medo, dor etc. Assim, os atores precisam utilizar valores reais, os seus sentimentos, para criar uma "nova vida". Eles não são, mas precisam "estar" o personagem. Como ele seria? O que o angustiaria? O que o faria feliz? Que voz ele teria?

A "imagem vocal" de um personagem pelo ator é definida através da escolha de fatores como altura, intensidade, timbre e ritmo. Esta busca pode ter a cooperação do diretor e dos outros atores, mas é o próprio ator quem deve descobrir a voz ideal, com sua experiência emocional e técnica. Quando ele se afasta dos clichês e maneirismos, cria uma nova "alma", que pega o seu corpo emprestado até quando o personagem existir.

O auxílio de fonoaudiologia pode garantir que o ator não venha a ter problemas no aparelho fonador durante a performance, pois ele precisa manter a mesma qualidade sonora durante o tempo em que estiver atuando. Até em função da voz que se tenha, a pessoa pode não ser indicada para o papel. Um certo ator não consegue interpretar um personagem rouco, e, se forçar, pode causar complicações na sua garganta.

A dublagem deve seguir este mesmo caminho para a busca da "imagem vocal" adequada de um personagem. Tanto nos Estados Unidos como no Brasil, a principal escola para se entrar em atuação vocal para produtos audiovisuais

estrangeiros era o rádio. Além da capacidade para interpretarem apenas com a voz, como é feito na dublagem, havia a possibilidade de caracterização de vários personagens, como alguns *voice actors* chegam a fazer num mesmo desenho animado. Dois deles foram os mais conhecidos da área nos Estados Unidos, justamente pela versatilidade, e vieram também da escola radiofônica: Mel Blanc e Daws Butler.

Mel Blanc foi um dos *voice actors* mais conhecidos de todos os tempos. Os desenhos dos *Looney Tunes* sempre davam crédito ao ator, indicando sua função como *voice characterization*⁵⁶. Blanc, conhecido como o "Homem das Mil Vozes", devido a sua versatilidade de interpretação de personagens, como Pernalonga, Patolino, Gaguinho, Frangolino, Frajola, Piu-Piu, entre tantos outros só nas produções animadas da Warner Brothers. Ele também deu voz a Barney Rubble, no clássico desenho da Hanna Barbera nos anos 60 *Os Flintstones*. Ele morreu em 1989, pouco tempo antes do coelho Pernalonga completar 50 anos de existência.

Já o nome de Daws Butler começou a aparecer bem depois do seu início como *voice actor* nas produções animadas. Ele já havia trabalhado na MGM, mas seus maiores êxitos foram na Hanna Barbera. Ele fez as vozes de Zé Colméia, Leão da Montanha, Dom Pixote, entre tantos⁵⁷. Como Blanc, fazia

⁵⁶ A expressão inglesa *voice characterization*, ao pé da letra, significa "caracterização vocal".

⁵⁷ Uma das marcas de Butler em seus personagens era uma risada, idêntica à usada na vinheta de abertura do programa *Casseta e Planeta Urgente*.

vários desenhos interpretando vários personagens, como Pepe Legal e Babalu, e até chegava a fazer todas as vozes em alguns deles. Ele gostava de dizer que “Mel Blanc foi o único cara a receber crédito naqueles desenhos animados da Warner Brothers, mas eu fui o único a ter meu nome em comerciais de cereais”⁵⁸, já que seu nome apareceu numa propaganda na TV, dando crédito por sua interpretação do Leão da Montanha. Mas isso sem qualquer mágoa ou ressentimento, já que eles chegaram a contracenar em alguns desenhos.

Devemos relevar que Mel Blanc fez carreira na Warner, que produzia desenhos para o cinema, ou seja, produções mais caras e mais bem cuidadas. Mesmo que suas vozes definam a personalidade dos personagens, eles já tinham um certo charme já no traço do desenho. Já Daws Butler ficou mais conhecido pelos *cartoons* da HB feitos para a televisão, produzidos com extrema rapidez e traços bem mais simples. A graça do desenho precisava estar, então, na voz dos personagens.

Mas também, ao lado de Daws Butler, normalmente estavam Don Messick e Doug Young, dois *voice actors* que apareciam bastante nos desenhos da Hanna Barbera. Os três fizeram vários desenhos juntos. Enquanto Butler fazia Zé Colméia, Messick era o Catatau. Young era Bibó Pai e Butler, Bóbi Filho. Messick ficou mais conhecido pela voz do Scooby-Doo.

⁵⁸ BUTLER, D. apud EVANIER, M. 2002 [2]: p.1. *Mel Blanc was the only guy to get credit on those Warner Brothers cartoons we all did, but I was the only one to get my name on cereal ads.*

Mel Blanc, por sua vez, fez boa parte de trabalho vocal em desenhos animados sozinho.

A grande questão entre Blanc e Butler não é tanto sobre quem é melhor, e sim porque são os melhores. Mesmo com a interpretação de várias personagens, cada um destes possuía sua identidade vocal. Mesmo com tamanha quantidade de caracterizações de personagens, a versatilidade de ambos os atores possibilitou uma infinidade de variações vocais.



Figura 1 e 2: Mel Blanc e Daws Butler

Mel Blanc fazia um coelho Pernalonga misturando linguajares nova-iorquinos do Brooklin e do Bronx e um gambá Pepe Le Pew com sotaque francês, o mesmo usado por Daws Butler para criar Lupi Lebô, o lobo bom. Butler também deu a Pepe Legal o jeito de falar do sul dos Estados Unidos e a Babalu um sotaque mexicano. Num desenho animado, as

possibilidades de caracterização vocal são imensas, devido às características próprias do produto.

A dublagem brasileira, que é bastante criticada por causa da repetição de vozes, não pode se valer de tamanha variedade, pois empresta suas vozes para filmes e seriados, que, às vezes, não permitem uma interpretação tão livre como é feita nos *cartoons*. Mas a experiência faz falta aos atores brasileiros que chegam para fazer dublagem atualmente. Há pouquíssimas chances deles atuarem com rádio-novela ou programa de humor radiofônico, já que poucas emissoras trabalham com este tipo de produto atualmente.

Também há pouco espaço para desenvolver o *voice acting*, que lhe permite uma criação vocal sem o rótulo de que foi "dublado". Exemplos de animação para o cinema são raríssimos no Brasil, mas ainda existem as produções animadas para os comerciais para a TV, por exemplo. Outras formas que exigem a atuação vocal também podem acontecer, como a interpretação de bonecos na televisão, caso da extinta *TV Colosso*, que possuía vários dubladores na representação dos papéis.

A dublagem, então, passou a ser uma preocupação dos grandes grupos internacionais de TV e cinema, para que ela conseguisse ser uma adaptação bem feita. A Rede Globo, por exemplo, já possui banco de vozes definido para as suas novelas no exterior. A Fox, buscando o mercado de hispânicos nos Estados Unidos, que correspondem a 11% da população

local, pôs dublagem em espanhol em alguns títulos de seu catálogo em vídeo e DVD⁵⁹.

Há muito tempo, as distribuidoras mandam representantes estrangeiros ao Brasil e a outros países do mundo para acompanhar as dublagens de suas produções. Hoje, isso é mais raro por aqui. Mas em outras partes do mundo este processo ainda está defasado, como alertou Jacques Barreau, que, na época, era o responsável pelo elenco de vozes da Warner Bros. Ele ainda apontou uma causa, defendendo um novo vocabulário, de caráter universal, para melhorar o tratamento técnico e estético das dublagens feitas ao redor do planeta.

A caracterização vocal, ao contrário da música, é uma nova arte. Músicos e cantores de todo o mundo sabem como fazer um *vibrato* e usar mais ou menos a mesma técnica para tocar um determinado repertório. Isto faz sentido. O que não faz sentido é que todos os atores possuam o mesmo repertório, mas não compartilhem, ou algumas vezes não saibam as técnicas para posicionar sua voz corretamente, o que é a base da caracterização vocal⁶⁰.

Debra K. Chinn, diretora da divisão internacional de dublagem da Fox, descobriu que uma

... outra razão pela qual a dublagem está se tornando uma grande necessidade repousa no fato que uma nova classe de realizadores de filmes está causando uma boa impressão em seus próprios países, emulando, e também competindo, com os filmes americanos e seus realizadores⁶¹.

⁵⁹ Cf. FOX verte catálogo para o espanhol. 2002: p.1.

⁶⁰ BARREAU, J. 2002. p.2. *Voice characterization, unlike music, is a new art. Musicians and singers all over the world know how to do a vibrato and use more or less the same techniques to play a common repertoire. This makes sense. What doesn't make sense is that all the actors have the same repertoire but don't share or sometimes don't know the techniques to place their voice correctly, which is the basis of their voice characterization.*

⁶¹ CHINN, D. 2002: p.1. *Another reason why dubbing is becoming a greater necessity is due to the fact that a new breed of international filmmaker*

É bom lembrar que os filmes americanos, geralmente, já pagam seus custos totais de produção com a bilheteria obtida em seu próprio território, e ainda lucram com o que conseguem no exterior, enquanto os outros países precisam de muito esforço para conseguir igualar o custo com a venda de ingressos nas salas de exibição locais.

Mesmo assim, as distribuidoras precisavam fazer alguma coisa para competir com os filmes nacionais. Mas elas não se limitaram em tentar um aumento na qualidade da dublagem, mas também buscar outras soluções de mercado, como inserir vozes de artistas conhecidos nas trilhas sonoras dos filmes adaptadas para a língua local.

Mas, no caso brasileiro, antes mesmo dos famosos entrarem nas dublagens das produções infantis, houve o movimento pela legendagem. Em 1992, o desenho da Disney *A Bela e A Fera* foi indicado ao Oscar de melhor filme. Então, vários críticos reclamaram que o filme passaria no Brasil dublado, escondendo as canções e as vozes originais. No ano seguinte, a Disney passou a legendar parte de suas produções animadas principais. O primeiro da lista foi *Aladdin*, que tinha Robin Williams como grande atrativo, um gênio que era a sua "cara", pois aproveitava todas as suas facetas cômicas. Depois, as outras empresas seguiram o mesmo rumo.

is making a mark in their own countries by emulating, and thereby competing with, the work of many American films and filmmakers.

Porém, a porcentagem de cópias legendadas, do total distribuído para o país, que já foi de 30% com *Pocahontas*, *O Encontro de Dois Mundos*, despencou para 10% ou menos no final da década passada. E nem podemos considerar mais a presença de artistas famosos na trilha em português como o fator para a queda. No último filme de animação da Disney lançado no Brasil, *Planeta do Tesouro*, nenhum ator famoso participou das dublagens aqui, apesar de Rogério Flausino, vocalista da banda J. Quest, ter sido o intérprete da canção-tema.

A dublagem foi sempre tratada com seriedade no exterior. A Disney, por exemplo, padronizou o seu elenco de vozes a partir dos anos 60, para evitar discrepâncias entre as dublagens de cada país. O cuidado chega até às canções dos desenhos. Um exemplo é um clipe de *Colors of The Wind*, tema principal de *Pocahontas*, *o Encontro de Dois Mundos*, em que cada trecho é cantado em uma língua, mas parece que é uma mesma mulher na interpretação.

Até mesmo há a intenção de, no caso de um papel de um personagem animado ter a voz de artista famoso estrangeiro, utilizar-se-ia o profissional que normalmente dubla o ator no Brasil, ou quem normalmente já faz a voz do personagem aqui. O caubói de brinquedo Woody, do filme de animação em computação gráfica *Toy Story 2*, possui originalmente a voz de Tom Hanks, e foi escolhido Marco Ribeiro, quem dubla o astro de Hollywood na maior parte das vezes, para a versão em

português. Acerca do segundo caso, Orlando Drummond faz o pirata Smee em *Peter Pan*, desenho animado da Disney de 1953, papel que voltou a interpretar quase 50 anos depois, na continuação *De Volta à Terra do Nunca*.

Outros estúdios também querem uma identidade do personagem com o dublador. A distribuidora fez questão de usar Orlando Drummond e Mário Monjardim para fazerem no filme, na versão em português, Scooby-Doo e Salsicha, papéis que já interpretavam costumeiramente. Além disso, o Cartoon Network tentou, na medida do possível, colocar a mesma voz dos personagens dos desenhos nas vinhetas de intervalo.

Por falar no canal, uma das principais atrações atualmente da empresa, *As Meninas Superpoderosas*, ganhou um espetáculo teatral no Brasil. De acordo com a reportagem do jornal *O Diário*, "para tornar o clima da peça o mais real possível do desenho animado, quem faz a narração do espetáculo é a mesmo ator da dublagem do desenho campeão"⁶².

A padronização é importante para manter a identidade. Porém, nem sempre isso é possível. Quando acontece uma redublagem de um seriado antigo famoso, ou se um desenho ganha novas vozes sem aviso, o público chia bastante, e tem toda razão para isso. Isto aconteceu com *Os Simpsons* no Brasil, quando as vozes foram trocadas. Houve vários protestos por parte de telespectadores. Um deles foi um *site*,

⁶² FILME infantil é sucesso de público. 2002: p.6.

que chegou até a ganhar reportagem no jornal *O Globo*. Quando o seriado *Chaves* voltou com novos episódios na televisão brasileira, o dublador era diferente, já que o dono da voz anterior, Marcelo Gastaldi, havia morrido. É complicado acostumarmos com uma voz e, de repente, ela muda. A voz possui "duas caras", ou melhor, a "cara" possui duas vozes. Nos Estados Unidos, por exemplo, existem *voice actors* especializados em dublar personagens antigos cujas pessoas que faziam as vozes originais já faleceram.

Sobre as redublagens, elas acontecem por vários fatores, comerciais ou não. As dublagens originais se estragam em incêndios ou por falta de cuidados. Elas também podem ser perdidas porque as empresas dubladoras ou a distribuidora não existem mais. Algumas vezes, uma série pode estar com episódios com defeito na versão em português, então as distribuidoras pegam-nas e entregam para as casas de dublagem fazerem um novo trabalho.

Isso ocorre com os desenhos da primeira série de episódios do Zé Colméia, que possuem três dublagens diferentes: alguns vêm com a dublagem original, outros correspondem a uma nova temporada da mesma série, com a versão em português feita por outra empresa, e uma terceira dublagem para encobrir os episódios que tiveram problemas⁶³.

⁶³ OTA. 2002: p.1.

Sobre o perigo de perder o padrão numa nova dublagem, um caso aconteceu com um programa exibido pela Rede Bandeirantes:

Atração à parte nos Vídeos Mais Incríveis é a dublagem. Primorosa... Até quando a ação se passa no Brasil, o vídeo é dublado. Parece que você está assistindo a um comercial daqueles produtos milagrosos que dão choques abdominais, fazem nascer cabelo ou cair pêlos. Textos engraçados complementam o programa. Quando a personagem é uma cigana que tem seu cabelo em chamas após uma apresentação de dança com velas, o texto diz algo do tipo: "A mulher mal sabia que sua noite seria quente". Agora, a partir do dia 7 de dezembro, a Band apresenta uma "nova temporada" do programa. Na verdade, não é uma continuação, mas uma nova série semelhante ao Amazing Videos, que estava no ar. "Criamos a grife dos Vídeos Incríveis", conta o diretor de Programação da Band, Rogério Gallo. "Como é difícil flagrar cenas para esse tipo de programa, os episódios são poucos". Por isso, o novo fornecedor de imagens é o Maximum Exposure, programa parecido com o Amazing Videos - que abriu a grife, há dois anos. Mas os fãs não precisam se preocupar, pois a nova aquisição segue o mesmo perfil de imagens, depoimentos e textos irônicos. E com a mesma empresa de dublagem. Os Vídeos Incríveis vão ao ar aos sábados, às 23 horas⁶⁴.

Outro processo que ocorre hoje em dia na animação é semelhante ao que já está acontecendo faz algum tempo em televisão e cinema: a idéia de pegar tipos parecidos com o personagem para dar a voz, e não mais chamar um ator para criar a voz. Isto porque a animação é feita de acordo com a interpretação do *voice actor*, isto é, aproveitando o máximo possível das expressões faciais e dos trejeitos, equilibrando isso com as características próprias do personagem. A "cara" da voz se configura, de fato, também na animação.

⁶⁴ JACINTHO, E. 2002: p.1.

A índia Pocahontas, assim, ganhou a voz de Irene Bedard, uma atriz indígena. Os estúdios Disney, por exemplo, escolheu a atriz Ming-Na Weng para interpretar a personagem principal em *Mulan*, uma história passada na China, e Noriyuki "Pat" Morita, o Sr. Miaggi nos quatro filmes da série *Karatê Kid*, para fazer o papel do imperador chinês. A empresa também pegou Tia Carrere e Jason Scott Lee, nascidos no Haváí, que deram vozes a dois personagens em *Lilo & Stitch*, cuja trama se passa no arquipélago americano⁶⁵. Para o papel da índia Chel em *O Caminho Para El Dorado*, a DreamWorks escolheu Rosie Perez, atriz de descendência hispânica. Mesmo que sirva para dar mais fidelidade ao papel interpretado, ainda mostra um processo de "naturalidade" dos papéis, mesmo que eles nem estejam aparecendo na tela.

Um problema comum que ocorre com a "naturalidade" na atuação da dublagem é o sotaque regional acentuado. Tanto as dublagens de São Paulo como as do Rio "abusavam" do linguajar típico na hora dos diálogos. Apesar deste problema ocorrer em menor quantidade nos dias de hoje, ainda hoje é possível diferenciar uma dublagem paulistana ou carioca, sem precisar saber a casa onde foi feita. A tarefa é mais facilitada quando as adaptações estão cheias de gírias.

Entretanto, quando a produção exige um sotaque regional diferente, ou até um jeito de falar especial que existe

⁶⁵ Cf. PROGRAMA de férias. 2002: p.8.

dentro de metrópoles como Nova Iorque, é uma situação complicada para diretor e dubladores. Como fazer um texano, ou o *cockney*, a maneira de falar da classe operária do leste de Londres? Martin Short, no filme *O Pai da Noiva 2*, cria um sotaque fictício para seu personagem. Fazer um francês, um japonês ou um árabe falando em português pode ser até mais fácil, mas alguns tipos são pouco conhecidos no Brasil por não terem uma grande colônia aqui ou por não ter uma forte influência na nossa cultura.

Este detalhe pode acarretar mudanças em todo um produto audiovisual estrangeiro, e até dar uma cara mais nacional a ele. O *sitcom* americano *Primo Cruzado*, que passou nas tardes de terça na Rede Globo nos anos 80, mostrava as situações de um grego que foi morar nos Estados Unidos com o primo. Porém, por causa da falta de proximidade que temos com o sotaque grego, o personagem Balki foi transformado em Zeca, um cidadão do interior de Minas Gerais.

Já a dublagem do desenho da Hanna Barbera *Manda Chuva* mudou os personagens de cenário, trazendo-os de Nova Iorque para o Rio de Janeiro. No *cartoon* *Os Verdadeiros Cowboys de Moo Mesa*, foi substituído o sotaque texano pelo do interior paulista. Estas mudanças podem partir da distribuidora, se ela perceber que o produto pode ficar comercialmente inviável sem as transformações, como também do diretor ou dos dubladores, se houver a aprovação do cliente.

Essa liberdade na adaptação é algo que precisa ser usado com critério, pois não é qualquer produto que permite isso. Borges de Barros, por exemplo, conta que as mudanças nas falas aconteciam porque o diretor percebia que elas iriam dar certo, mas nem todos admitem ou observam isso.

Foi idéia minha o Moe chamar os outros de "cabeça de pudim", no original era cabeça de outra coisa. Chamar o robô de "lata de sardinha enferrujada" em *Perdidos no Espaço*, fui eu que criei isso também. Eu mudei o texto, e o Hélio disse "Pode fazer!". Era quase que uma molecagem⁶⁶.

Um pouco de "molecagem", arriscar-se mais. Talvez este é um fator que falta nas dublagens atuais. Mas, para se ter a capacidade de elaborar mudanças assim num papel, leva algum tempo para que se conheça o personagem e crie em cima dele, o que não é disponível nos dias de correria atuais.

Mas mudar um produto, atualmente, é mais complicado do que era antes, pois estamos tendo muito mais contato com produções estrangeiras, tanto de TV como de cinema com som original. Por isso, a dublagem do seriado *Friends* soou estranha para muitos, porque as pessoas já estavam acostumadas com as piadas no original e, de repente, tiveram que ouvi-las adaptadas para o português, o que nem sempre fica bom. São vozes originais que, agora, ficam cada vez mais conhecidas do público, e sua versão correspondente no Brasil pode não agradar tanto assim. Matthew Shirts escreveu, para o

⁶⁶ Trecho da entrevista com Borges de Barros [p.xcv]. A referência é feita a Hélio Porto, tradutor e diretor de dublagem da época.

jornal *O Estado de São Paulo*, que "um americano dublado em português será sempre cafona, quando não é simplesmente hilariante"⁶⁷. A "cara" da voz, agora, é a "cara" do dono.

4. A TÉCNICA DE DUBLAGEM

A dublagem de produções audiovisuais estrangeiras no Brasil já vem de um longo tempo. São 75 anos de história do ramo, com algumas partes alegres, outras tristes. São casas de dublagem que surgiram, desapareceram ou continuam. Vários dubladores conseguiram reconhecimento e hoje são famosos, e outros que continuam no eterno anonimato.

As pessoas geralmente pensam que a dublagem só consiste em ir para o estúdio e "correr atrás da boca" de artista estrangeiro. Pois ela envolve todo um processo que começa com a chegada da fita com a produção a ganhar vozes nacionais na empresa dubladora, passando por vários estágios até chegar ao produto final para a distribuição no mercado.

Uma das fases anteriores ao estúdio é a da tradução. Aliás, se dissermos que o trabalho é de somente "traduzir", estaremos cometendo um equívoco grandioso. Não basta passar de uma língua para a outra, é preciso adaptar o texto para

⁶⁷ SHIRTS, M. 2002: p.1.

que os dubladores tenham um roteiro ideal para o seu trabalho. Infelizmente, isto não acontece com frequência.

O trabalho de estúdio exige uma técnica por parte dos dubladores, que é uma mistura de interpretação, reflexo rápido e sincronismo. Muitos atores tentaram seguir por este caminho e acabaram desistindo porque não se adaptaram há de tão especial nesta técnica?

4.1. *Caminhos da dublagem*

Quando falamos sobre o dublador, referimo-nos ao ator que sobrepõe uma interpretação vocal em um produto audiovisual nacional ou estrangeiro. Aquele que cria uma voz para um personagem animado, por exemplo, não está necessariamente dublando, já que, na maioria das vezes, a interpretação vocal é feita antes da produção do desenho. Há, obviamente, diferenças entre ambas, como também existem outras técnicas de tradução das produções. Mas, nas duas situações, o profissional se utiliza apenas da voz, diretamente, para realizar seu trabalho.

Nos Estados Unidos, por exemplo, o ramo de interpretação vocal é conhecido como *voice acting* ou *voice characterization*, termo que engloba os artistas que trabalham como rádio-atores, dão vozes aos personagens de *cartoon* ou demais formas de animação e realizam outras atividades que envolvem a utilização da voz na mídia audiovisual. Lá, a

dublagem de produtos estrangeiros é mais conhecida como *dubbing*, e este é a parte de caracterização vocal mais difundida no Brasil.

A primeira vez que alguém precisou criar uma voz para um filme animado foi no curta-metragem *O Barquinho do Mickey*⁶⁸, o primeiro desenho sonoro da história, o pontapé inicial para um dos personagens de maior sucesso até hoje, o camundongo de orelhas arredondadas, e, conseqüentemente, para um império financeiro comandado por Walter Elias Disney.

Lançado apenas um ano após o pioneiro filme falado, *O Cantor de Jazz*, *O Barquinho do Mickey* alcançou sucesso imediato. Aliás, o roedor mais famoso do mundo, em suas primeiras aparições, foi interpretado pelo próprio Walt, que não encontrava uma única pessoa capaz de fazer a voz como ele desejava nos testes prévios, alegando que o personagem não falava em falsete. O criador resolveu, então, dar também a "alma" à sua criatura, pelo menos até o início da década de 40, quando Jim McDonald, um veterano de efeitos sonoros vocais do estúdio, o substituiu.

A tônica inicial da interpretação vocal para *cartoons* era a improvisação. Nas primeiras animações sonoras para o cinema, as vozes eram feitas pelos próprios desenhistas ou outras pessoas que trabalhavam nos estúdios, até porque as

⁶⁸ O nome original do curta animado é *Steamboat Willie*. De acordo com Luiz Noronha, a produção, com som sincronizado por cronômetro, foi apresentada ao público dia 18 de novembro de 1928, no cinema Colony, em Nova Iorque.

produções não possuíam muitas falas. Para compensar, eram recheadas de músicas, onomatopéias e uma variedade de sons, brincando com a nova possibilidade a partir daquele momento, os efeitos sonoros.

Se os filmes ainda não dominavam inteiramente aquela linguagem inovadora para a época, os desenhos animados ainda podiam “jogar” com isso. Em *O Barquinho...*, por exemplo, Mickey e sua namorada Minnie usam um pato como buzina, além de fazer uma arcada dentária de uma vaca virar um xilofone e as tetas, uma gaita de fole.

Porém, na década seguinte, esta brincadeira começa a ficar mais séria. Mais pessoas começam a se interessar por *voice characterization* dos *cartoons*, principalmente os rádioatores, pois este era um jeito de conseguir aumentar sua renda. Alguns anônimos perceberam a novidade no mercado e tentaram se aventurar pelo caminho.

Uma das histórias é sobre Clarence “Ducky” Nash, um leiteiro de Los Angeles. Conhecido por suas imitações de animais, foi ao encontro de Walt Disney mostrar seu repertório e, assim, ganhar um espaço para atuar nos desenhos animados do estúdio. Fez sons de grilo, peru e bode, mas quando recitou *Maria Tinha um Carneirinho* com voz estridente, o desenhista gritou: “Temos o nosso pato falante!”. Desta forma, surgiu a voz do Pato Donald por mais de 50 anos,

participando de aproximadamente 130 episódios do estressado personagem com roupa de marinheiro⁶⁹.

Com o tempo, os atores de rádio supriam a necessidade de *voice actors* nos estúdios de animação. Alguns deles, por sinal, fizeram parte do primeiro longa-metragem animado sonoro, produzido também pela Disney, *Branca de Neve e Os Sete Anões*⁷⁰, lançado mundialmente em 1937. Com o sucesso alcançado, Walt queria levar sua produção para outras partes do planeta, traduzindo-os para a língua de cada país.

A dublagem de produtos estrangeiros já existia na Europa, em países cujos regimes autoritários permitiam apenas filmes no idioma local. Mas o empresário buscou algo além: mandou um representante de sua equipe para cada país onde o desenho seria dublado. Ele seria responsável pela supervisão dos artistas escolhidos para dar as vozes aos personagens na língua de chegada. No Brasil, não foi diferente.

No ano posterior à estréia de *Branca de Neve...* nos Estados Unidos, começava a sua dublagem em nosso país, aliás, a primeira realizada em solo brasileiro. Um dos responsáveis por essa façanha foi Carlos Alberto Ferreira Braga, o Braguinha, ou João de Barro, como ficou conhecido na MPB.

⁶⁹ Cf PATO Donald 50 Anos da Revista, 2000: p.14. Ainda sobre este caso, Clarence Nash repetiu o canto de *Maria Tinha um Carneirinho* num curta de animação da Disney, *Em benefício dos órfãos*, lançado em 1934, cujo nome original em inglês é *Orphan's Benefit*.

⁷⁰ Ao contrário do que alguns pensam, *Branca de Neve e Os Sete Anões* não é o primeiro desenho animado de longa-metragem da história, já que existiam produções desta espécie na Argentina, na década de 10 do século passado.

Ele é o autor de vários clássicos de nossa música, como *Carinhoso*, *Copacabana*, *Chiquita Bacana* e *Yes, Nós Temos Bananas*, entre outras de suas 400 composições, aproximadamente. Nesta época, ele trabalhava no setor de gravações da Columbia, convidado pelo amigo, o americano Wallace Downey.

Braguinha foi o diretor de dublagem, além de escolher o elenco de vozes. Ele ainda adaptou as oito canções do filme para o português, originalmente escritas por Larry Morey e com melodia de Frank Churchill. *Heigh Ho*, o canto dos anões enquanto trabalhavam, virou *Eu Vou Cavando a Mina*, e a valsa *Someday My Prince Will Come* ganhou o nome, na versão brasileira, de *Quando o Meu Príncipe Vier*.



Figura 3: charge de Braguinha por Loredano para o jornal *O Estado de São Paulo*

Para a escolha das vozes, João de Barro pegou artistas com quem já estava acostumado a trabalhar nas indústrias fonográfica e cinematográfica. Dalva de Oliveira foi a Branca de Neve e Carlos Galhardo, o príncipe. As gravações foram no antigo Cineac Trianon, na Avenida Rio Branco, cidade do Rio de Janeiro. Tudo sobre a supervisão de Jack Cutting, engenheiro de som dos estúdios Disney, que ficava impressionado com a qualidade apresentada, de acordo com o depoimento dado por Maria Cecília, filha de Braguinha:

Um americano que estava aqui (Jack Cutting) ficava impressionado com o fato de se conseguir fazer isso no Brasil com o equipamento sonoro que nós tínhamos. E aqui era tudo muito empírico ainda, até mesmo na gravação de discos. Diziam que, para fazer eco, tinham que cantar do banheiro. E *Branca de Neve*... foi um sucesso⁷¹.

E fez sucesso, realmente. Antecipado por uma intensa campanha publicitária. *Branca de Neve e Os Sete Anões* estreou no dia 5 de setembro de 1938, nos cinemas São Luís e Odeon, no Rio de Janeiro, nove meses após o lançamento oficial do longa-metragem⁷².

Depois, Braguinha continuou participando das versões brasileiras da Disney, como *Dumbo* e *Bambi*. Em *Pinóquio*, o segundo longa-metragem de animação do estúdio norte-

⁷¹ Trecho da entrevista com Maria Cecília Braga [p.iii].

⁷² Cf. SEVERIANO, J. 1997: p.57-8.

americano, Mesquitinha falou pelo bonequinho de madeira, e Paulo Tapajós cantava. Este, ao lado dos cantores Nuno Roland, Dorival Caymmi e Fernando Paes, formavam um quarteto só para as gravações da Disney no Brasil⁷³.

Já em *Cinderela*, Simone de Moraes foi responsável pelo papel-título, e Tina Vitta, Suzy Kirby e Ema D'Ávila deram vozes, respectivamente, à madrasta e suas duas filhas. Jorge Goulart era o príncipe da versão nacional, que foi dirigida por Braguinha e Gilberto Souto.

Os dois estariam juntos mais uma vez em *Peter Pan*, que foi dublado por Lauro Fabiano, ator da Rádio Tupi de apenas 17 anos. Wendy foi interpretada por Terezinha Rúbia, filha da cantora Mara Rúbia. Os pais da menina no desenho animado ganharam as vozes de Castro Gonzaga e Sonia Barreto. Orlando Drummond, um dos mais famosos dubladores atualmente, encarnou o pirata Smee. O Capitão Gancho, que na dublagem brasileira original ainda era conhecido como Capitão Hook, assustava pela caracterização vocal de Aloysio de Oliveira⁷⁴. Todas estas versões foram para o cinema, já que os produtos dublados para a televisão só chegariam ao Brasil no final da década de 50.

Gilberto Souto, por sua vez, já havia trabalhado em duas produções especiais da Disney. No início dos anos 40,

⁷³ Cf. SEVERIANO, J. 1997: p.10. [Extraído do prefácio escrito por Paulo Tapajós].

⁷⁴ Cf. ROSEMBERG, M. 2002: p.1.

uma equipe de desenhistas, chefiada por Walt, veio à América do Sul numa missão diplomática, parte da política norte-americana de tentar conquistar amizades com os países que apoiavam ou poderiam apoiar os Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial. Além disso, novos mercados precisavam ser encontrados, com o conflito na Europa. Era o princípio da "Política de Boa Vizinhaça". Os resultados foram desenhos animados baseados em aspectos tradicionais da América do Sul, *Alô Amigos*, de 1943, e *Você Já Foi à Bahia?*, de 1945.

No primeiro, Pato Donald conhece o Rio de Janeiro, tendo como guia Zé Carioca, cuja voz é de José Oliveira, o Zezinho. Esta é a primeira caracterização de voz de um brasileiro para um personagem animado novo. Aloysio de Oliveira, uma das presenças mais freqüentes nas dublagens brasileiras da Disney, canta *Aquarela do Brasil*⁷⁵. O samba-exaltação de Ari Barroso, lançado quatro anos antes, deu nome a uma das histórias contidas em *Alô Amigos*. Gilberto Souto trabalhava como *associate*, junto a Edmundo Santos e Alberto Soria, sempre com a "supervisão internacional" de Jack Cutting.

Em *Você Já Foi à Bahia?*, no qual Gilberto executava a mesma função, Zé Carioca e Donald desfrutaram as belezas do estado brasileiro e dançaram ao lado de Aurora Miranda, num efeito visual que mistura animação e artistas de verdade. Um detalhe interessante é que Clarence Nash, dublador oficial do

⁷⁵ O nome original em inglês do episódio é *Watercolor of Brazil*.

pato-marinheiro, arrisca falar em português e espanhol nas duas produções, tanto no original como nas versões distribuídas na América do Sul.

O segundo filme também reserva Ari Barroso, que narra, na dublagem brasileira, as aventuras de um pingüim tentando fugir do frio da Antártida. O compositor já estava presente com outros dois sambas seus, *Baía* e *Os Quindins de Iaiá*.

Como aconteceu no *voice acting* estadunidense, a dublagem no Brasil também começou com bastante improvisação. Em um outro trecho da entrevista dada por Maria Cecília Braga, ela conta que quase fez a voz da personagem principal em *Alice no País das Maravilhas*, mas acabou perdendo a chance por ser acanhada demais. Então, foi escolhida Terezinha Rúbia para fazer o papel. Um dos requisitos era que a criança deveria ser um pouco desafinada, como percebemos numa das canções do filme, *Borboletas e Tulipas*⁷⁶.

Outro momento pitoresco foi quando Peri Ribeiro, filho de Herivelto Martins e Dalva de Oliveira, então com quase cinco anos, teve que gravar nu a voz do Bambi por causa do calor insuportável que fazia no estúdio⁷⁷. Mesmo com todas as dificuldades técnicas, Walt Disney ficou muito satisfeito com os resultados alcançados com as dublagens e fez questão de

⁷⁶ Este é o nome da canção que consta no catálogo fonográfico brasileiro. O título que aparece no vídeo *Cante com Disney* é *Tudo numa Tarde Dourada*, mas a versão é a mesma dirigida por Braguinha. A canção original se chama *All in The Golden Afternoon*, com letra de Bob Hilliard e música de Sammy Fain.

⁷⁷ Cf. SEVERIANO, J. 1997: p.58.

conhecer Braguinha quando esteve no Brasil, chegando a presenteá-lo com um relógio de ouro assinado e um isqueiro.

Até aquele momento, a dublagem no Brasil era feita exclusivamente para os desenhos animados direcionados ao cinema. Os filmes com atores eram legendados. Mas, a partir da década de 50, a televisão começa a ganhar espaço, ainda timidamente, nos lares do país.

Com a chegada das produções estrangeiras destinadas à "telinha", havia a necessidade de adaptá-las para a audiência nacional. Porém, os filmes passavam na TV com legendas e, devido à qualidade de imagem e dos aparelhos da época, as letras eram difíceis de serem lidas. Então, no início dos anos 60, o presidente Jânio Quadros resolveu decretar compulsória a dublagem para a televisão de produtos audiovisuais vindos do exterior⁷⁸.

Assim, surgiram os primeiros estúdios de dublagem no Brasil, mais precisamente no eixo Rio-São Paulo, para transformar os produtos cine-televisivos acessíveis a um público maior, até porque os aparelhos de TV começavam a se espalhar para as classes sociais menos abastadas.

A pioneira foi a Ibrasom, no final da década de 40 e início da década de 50 do século passado. O narrador de cinemas Cristóvão de Alencar trouxe filmes em película, como

⁷⁸ Cf. BONFIM, N. 1995: P.50-1.

a série de Roy Rogers, para serem dublados por rádio-atores que o próprio Cristóvão escolhera.

Em 1954, veio a Gravasom, também em São Paulo, aproveitando os equipamentos da Companhia Maristela de Filmes, que trabalhava com sonorização e dublagem de filmes nacionais. O dono continuava o mesmo, Mário Audrá Júnior.

Na mesma década, Carla Civelli, uma italiana radicada no país, saiu da capital paulista e foi para o Rio dirigir uma dublagem de uma fita americana produzida pelo Rearmamento Moral, mais um projeto do governo estadunidense em tempos de Guerra Fria. Maurício Sherman, hoje diretor na TV Globo, era o co-diretor.

Ainda na então capital federal, Wilson Vianna, conhecido como o herói infantil da TV nacional "Capitão Aza", trabalhou nesta área, pela produtora ZIV, nos estúdios do TV Rio. Algumas séries de sucesso da época ganharam sua versão em português ali, como *Cisco Kid*, com o próprio Wilson interpretando o herói do oeste, e *Aventura Submarina*, com Wilton Franco fazendo a voz do ator Lloyd Bridges.

Em 1960, Carla Civelli foi contratada pela CineCastro e iniciou os trabalhos de dublagem, com a ajuda de três técnicos, de vários filmes de sucesso para a televisão. O estúdio também trabalhava com seriados. O primeiro a ganhar vozes lá foi *Charlie Chan*, com Cláudio Côrrea e Castro no papel principal, e Adriano Reys, como o "Filho número 1".

No mesmo ano, a Herbert Richers entrou no mercado, com a ajuda de Walt Disney, deixando de lado os jornais cinematográficos e a produção de longas-metragens. Com isso, os filmes animados da empresa americana já possuíam um lugar para colocar vozes nacionais nas suas produções: os estúdios da Herbert, ainda na Cinelândia⁷⁹.

Também há de se destacar a Arte Industrial Cinematográfica, ou "AIC-São Paulo", que foi fundada a partir da Gravasom. Ela é responsável pela dublagem de várias séries de sucesso dos anos 60, entre elas *Viagem ao Fundo do Mar*, *Túnel do Tempo*, *Terra de Gigantes*. Também foi gravada lá a versão de vozes nacionais para a série científica clássica *Jornada nas Estrelas*, exibida na programação noturna da extinta TV Excelsior.

A AIC também foi o local de onde saiu uma das melhores dublagens até hoje realizadas, a interpretação de Borges de Barros para o Dr. Zachary Smith, do seriado *Perdidos no Espaço*. Ele ainda fez a voz de Moe, um dos integrantes da série cômica *Os Três Patetas*.

Durante esta época, artistas hoje reconhecidos, alguns já famosos naquele tempo, se iniciaram em dublagem, como Osmar Prado, Natália Thimberg, Cláudio Cavalcanti, Daniel Filho, Denis Carvalho, Hugo Carvana, Mário Lago e Francisco Cuoco, entre vários outros. O "sertanista" Rolando Boldrim,

⁷⁹ Cf. ROSEMBERG, M. 2002: p.1.

por exemplo, foi o responsável por dublar alguns filmes de Humphrey Bogart. Lima Duarte, por sua vez, fazia a voz do Manda Chuva e do Wally Gator, nos desenhos da Hanna Barbera.

Mas, ainda assim, havia alguma improvisação. Léo Batista contou, em um programa especial do *Sem Censura*, apresentado pela TVE, em homenagem aos 50 anos da televisão, que era constantemente chamado para fazer alguma voz de bandido em filmes de faroeste, enquanto não estava apresentando o telejornal. Mas logo surgiram os profissionais que se estabeleceriam neste nicho, alguns até para seguir carreira quase exclusiva no ramo.

Algumas outras empresas de dublagem surgiram, como a Dubla Som-Guanabara, que realizou a dublagem da primeira série de desenhos do *Scooby-Doo*. Outras casas foram a Rio Som, Cinelab, Pery Filmes, TV Cine Som, mas é a Herbert Richers que começa a concentrar a maioria das produções estrangeiras. Por causa da qualidade apresentada e de sua localização no Rio de Janeiro, ela consegue dublar a maior parte das séries, desenhos e filmes da Rede Globo, o canal líder de audiência no país desde os anos 70.

Em São Paulo, a partir de 1976, a AIC se transformava em outra sigla, a BKS, Bodan Kostiw Som, dos sócios Bodan Kostiw e Pierângela Piquet. Surgiu também a Odil Phono Brasil, que logo desapareceu no mercado.

O Sistema Brasileiro de Televisão, SBT, inaugurado em 1981, cria um departamento responsável para contratar empresas para dublar as produções da casa. Uma delas é a Maga, comandada por Marcelo Gastaldi, que fica responsável pela versão das produções estrangeiras compradas pela emissora paulistana, como o desenho animado *Snoopy*, o seriado japonês *Spectreman*, as séries infantis *Chaves* e *Chapolin*, além das novelas mexicanas.

Mas o predomínio continuava com a Herbert, que chegou a deter 70% da dublagem no Brasil, numa fase que durou até os anos 90. Este é um motivo considerável para que a renovação de dubladores no Rio de Janeiro fosse maior do que em São Paulo nos últimos tempos. Mas, com a chegada da TV por assinatura, e mais recentemente com o DVD, houve um novo *boom* de casas de dublagem nas duas cidades.

No Rio de Janeiro, surgiram as empresas Cinevídeo, VTI, Sincrovídeo, Double Sound, Delart, Áudio News, Telecine, Som de Vera Cruz, Wan Macher e Delart. Já em São Paulo, duas casas fecharam, a Gota Mágica e a Mega Som, mas outras ainda continuam no ramo, como a Sigma, Mastersound, Marsh Mallow, Estúdio Gábia, Parisi Vídeo, Dublavídeo, Clone e Centauro. A maioria das empresas é montada por dubladores e pessoas ligadas à área.

A DPN tentou quebrar o monopólio do eixo e levou algumas dublagens de documentários do Discovery Channel para

Santos, mas percebeu que valeria mais a pena manter estúdios em São Paulo. A quantidade de empresas diminuiu sensivelmente o domínio da Herbert Richers, mas ela é ainda uma das mais importantes empresas da área, porque

... em relação a essa seqüência de episódios e a velocidade de entrega, poucas casas têm capacidade de seguir este ritmo, já que possuímos 10 estúdios e a capacidade de fazer um *casting* de 4 ou 5 novelas ao mesmo tempo sem repetir os dubladores, pois aqui temos aproximadamente 180 contratados. Temos capacidade de produzir 300 rolos de filmes dublados por mês, coisa que nenhuma outra dubladora consegue⁸⁰.

Hoje em dia, são aproximadamente 350 pessoas que atuam em dublagem no Rio de Janeiro e São Paulo, de acordo com o dublador Hamilton Ricardo. Já Mariângela Cantú acredita que este número está relacionado com a quantidade só no Rio, enquanto há um pouco menos na capital paulista.

Na verdade, isto não pode ser preciso porque o registro de quem trabalha nesta área é de ator. Mas, se alguém considera este número exagerado, nos Estados Unidos são mais de 3 mil artistas só na área de Los Angeles, trabalhando como *voice actors*. Claro, devemos considerar que a produção audiovisual na Califórnia é imensa.

O dublador precisa do registro do sindicato dos artistas, o Sated. para entrar na profissão, exceto as crianças de até 14 anos de idade. Nos Estados Unidos, essa regra não é tão rígida, mas a concorrência força que você

⁸⁰ Trecho da entrevista com João Carlos Fragoso [p.xvi].

possua um agente que cuide de sua parte de relações com as empresas contratantes.

Qualquer pessoa, a princípio, pode trabalhar com *voice acting* nos estúdios americanos, podendo se filiar ao sindicato a partir do segundo trabalho na área. Mas o ator vocal sem filiação sindical acaba sendo obrigado a fazer trabalhos em projetos fora do sindicato, sujeito a ficar sem as garantias da profissão⁸¹.

No caso brasileiro, os dubladores não precisam de agente, mas a concorrência é bastante acentuada. Antes de tudo, é preciso se instalar no eixo Rio-São Paulo, ou cidades conurbadas, e estar próximo de onde eles terão chances de conseguir trabalho. Para aqueles que chegam recentemente no mercado, são obrigados a encarar papéis bem pequenos, como vozerio de fundo, recepcionista ou outros personagens com poucas, ou até uma única fala.

Mas, com o tempo e a prática, eles podem conseguir melhores trabalhos e, quem sabe, um "boneco", ou seja, um artista ou personagem no qual a sua voz "casou" bem e, com isso, o felizardo terá a chance de virar o dublador oficial dele. Para isso, precisa mostrar que sua interpretação para o papel é melhor do que os profissionais já experientes.

As empresas, salvo casos especiais, preferem aqueles que já estão mais acostumados com o processo, o que resulta

⁸¹ EVANIER, M. 2002 [1]: p.1.

em menos erros, mais rapidez e menos prejuízo. Os diretores também gostam de escolher pessoas com as quais já estão mais habituadas a lidar.

Atualmente, a concorrência é ainda mais acirrada por causa da participação de artistas famosos como a voz em português de algumas produções, e também da chamada "dublagem de Miami", trabalhos feitos no exterior para o mercado do Brasil, o que é proibido, geralmente nesta cidade americana com grande colônia de brasileiros, com pessoas que necessariamente não são atores, o que significa redução de custos, mas não garantia de qualidade.

Se o quadro pareceu desanimador, Mariângela Cantú ainda apresentou um agravante, devido ao que acontece constantemente em Hollywood e em outros centros:

Se você parar para pensar, a maioria dos filmes possui homens em seu elenco. É muito difícil para a gente. Nós vibramos quando aparece uma novela mexicana para dublar, ou seriado como *Melrose* com várias mulheres, ou filme de freira, garota namorando garoto. Mas, fora isso, é filme de Stallone, Steven Seagal, é só filme com duas mulheres e 40, 50 homens. Normalmente, os homens ganham muito mais do que as mulheres por causa disso⁸².

Assim, segundo a própria Mariângela, o mercado é melhor para homens, mas também para as crianças. Para as mulheres, é preciso um pouco mais de paciência. Mesmo assim, a dublagem é um trabalho para quase todas as faixas etárias e para ambos os sexos.

⁸² Trecho da entrevista com Mariângela Cantú [p.xxviii].

Ela também disse que sobrevive apenas do que ganha com a dublagem, e que trabalha com teatro por prazer. Aqui no Brasil, esta situação é bem comum. Há os dubladores que conseguem se manter apenas com o que recebem dos *loops*, como é chamado no Rio, ou *anéis*, como é conhecido em São Paulo.

Um *loop* equivale a 20 segundos de gravação no estúdio. Um profissional que gravar até 20 *loops* ganha por uma hora de serviço. A partir de 21, recebe por uma hora e meia de trabalho. Cada hora equivale a R\$46,50, pagamento padrão para qualquer casa de dublagem.

Porém, dublar não é um serviço comum, com horário fixo todos os dias. Um mês pode ser mais gratificante que o outro. Por conta desta incerteza, alguns acabam desistindo de seguir este caminho. Os profissionais da área podem ser contratados por uma empresa de dublagem, mas não são todas que se utilizam este tipo de relação trabalhista.

A maioria das casas usa apenas *free-lancers*, e a flexibilidade permite que o dublador possa distribuir seus horários, de acordo com a disponibilidade. É permitida também a hipótese do ator ser contratado e *free-lancer* ao mesmo tempo, mas isso não impede que ele execute outras funções, dentro da área artística ou não.

4.2. *Diálogo e precisão*

A dublagem de um produto audiovisual estrangeiro consiste numa transformação, através da substituição da trilha sonora original, total ou parcialmente, por uma outra no idioma do país onde o filme ou programa de TV será exibido. Ou seja, trocar a pista com as vozes na língua de partida para por outra com a língua original.

A dublagem e a legendagem são traduções de um texto audiovisual. Estes processos têm como objetivo tentar tornar um filme, programa de televisão ou um outro produto desta espécie compreensíveis para as audiências que não dominam o idioma do produto original. Assim, o acesso a produções estrangeiras para um país seria mais viável, o que possibilitaria ao mercado internacional, principalmente o americano, injetar mais títulos em nosso país.

O tipo de transposição vocal mais comum para o cinema, televisão, vídeo, DVD e jogos de computador é a dublagem sincronizada, ou *lip-synch dubbing*. A intenção nesta modalidade é obter um sincronismo nas falas que aparecem na tela, de acordo com o movimento labial dos personagens. Assim, é possível tentar criar uma ilusão para o espectador, fazê-lo assistir um produto estrangeiro sem parecer como tal, pelo menos nos diálogos.

No Brasil, a dublagem sincronizada é mais utilizada na televisão aberta, mas também pode aparecer em canais de TV por assinatura, principalmente os infantis. A maioria dos DVDs também traz a versão em português como uma opção ao espectador. As fitas de vídeo, ao contrário, são em grande parte compostas de produções estrangeiras legendadas, excetuando-se os filmes direcionados às crianças, de ação/aventura e alguns campeões de bilheteria. A substituição por vozes no nosso idioma em jogos de computador ainda é muito pequena, resumindo-se a alguns poucos títulos disponíveis no mercado brasileiro.

Outros mecanismos de substituição de vozes são a "voice-over", a narração e o comentário livre. Estes processos custam bem menos do que a dublagem sincronizada, já que gastam menos tempo para serem feitos e envolvem um número menor de profissionais no processo, sendo que eles podem até constituir uma mão-de-obra mais barata.

A "voice-over" consiste em transpor as vozes para o produto audiovisual sem a necessidade de sincronismo labial. Pode ser feita por um ou dois narradores, geralmente de sexos diferentes. No caso de apenas um intérprete, ele fica responsável por falar todos os diálogos, enquanto que, com dois, há uma intercalação, como um homem fazendo as falas masculinas, e uma mulher, as vozes femininas. Enquanto há a

interpretação dos diálogos, o som original fica em um volume reduzido, servindo de background. No caso do Brasil,

... esse tipo de tradução aparece mais em telejornais ou programas de entrevistas. O som original, apesar de quase inaudível, ajuda a dar um tom de veracidade ao depoimento que está sendo traduzido⁸³.

Por isso, este processo pode parecer um tanto estranho para os brasileiros se for utilizado para traduzir um filme, já que estamos acostumados com a dublagem sincronizada, mas a "voice-over" é bastante utilizada na Rússia, e outros países do leste europeu. A questão econômica pode ser o motivo para o uso deste tipo de versão, mas os habitantes destes países parecem não ficar incomodados em assistir os produtos audiovisuais desta forma, como podemos conferir nesta reportagem do jornal *O Estado de São Paulo*:

Na Rússia, por causa de Escrava Isaura, chegaram a incluir a palavra "fazenda" no vocabulário local. Lá, as novelas não são dubladas nem legendadas. A TV russa utiliza um recurso batizado de voice-over, em que o som original da trama é veiculado baixinho e há um locutor contando falas e ações dos personagens. Antigamente, era um único locutor, agora, eles já usam vozes femininas e masculinas, mas sem a menor sincronia com as falas dos atores. Parece maluquice? Os russos não acham, eles adoram. É estranho o gosto do mercado internacional⁸⁴.

A narração do jornal é um tipo de transposição de voz parecida com a "voice-over", porém, ao invés de se reproduzir a fala natural de alguém, entra um narrador. Este pode ser um ator, locutor ou jornalista, que lê um texto traduzido bem próximo do original, podendo haver pequenas modificações para

⁸³ ARAÚJO, V. 2000: p.46.

⁸⁴ PADIGLIONE, C., JIMÉNEZ, K. 2002: p.1

explicar alguns detalhes que as audiências de outros países desconhecem. É um processo muito utilizado em documentários.

Já o comentário livre se caracteriza pela substituição do texto original por um outro, que não se refere exclusivamente a uma tradução do texto original. Geralmente, as informações contidas são adaptadas para o público do idioma em que o produto audiovisual será exibido. Entretanto, as imagens precisam estar de acordo com o que está sendo dito. Esta categoria abrange, principalmente, documentários e transmissões ao vivo, em que os comentaristas entram durante a transmissão simultânea para fornecer informações adicionais referentes ao assunto tratado.

Um caso comum é durante a entrega dos prêmios da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood, mais popularmente conhecidos como "oscar". Neste caso, o comentarista dá a sinopse dos filmes indicados, descreve um breve relato da carreira de um artista ou busca dar um sentido maior às piadas contadas em inglês.

Esta divisão é mencionada por Luyken⁸⁵, que também apresenta um esquema de como acontece a dublagem sincronizada na Europa, que é quase idêntica a que é feita no Brasil, o assunto principal deste projeto.

⁸⁵ Cf. ARAÚJO, V. 2000: p. 46-8.

ESQUEMA DE DUBLAGEM NA EUROPA

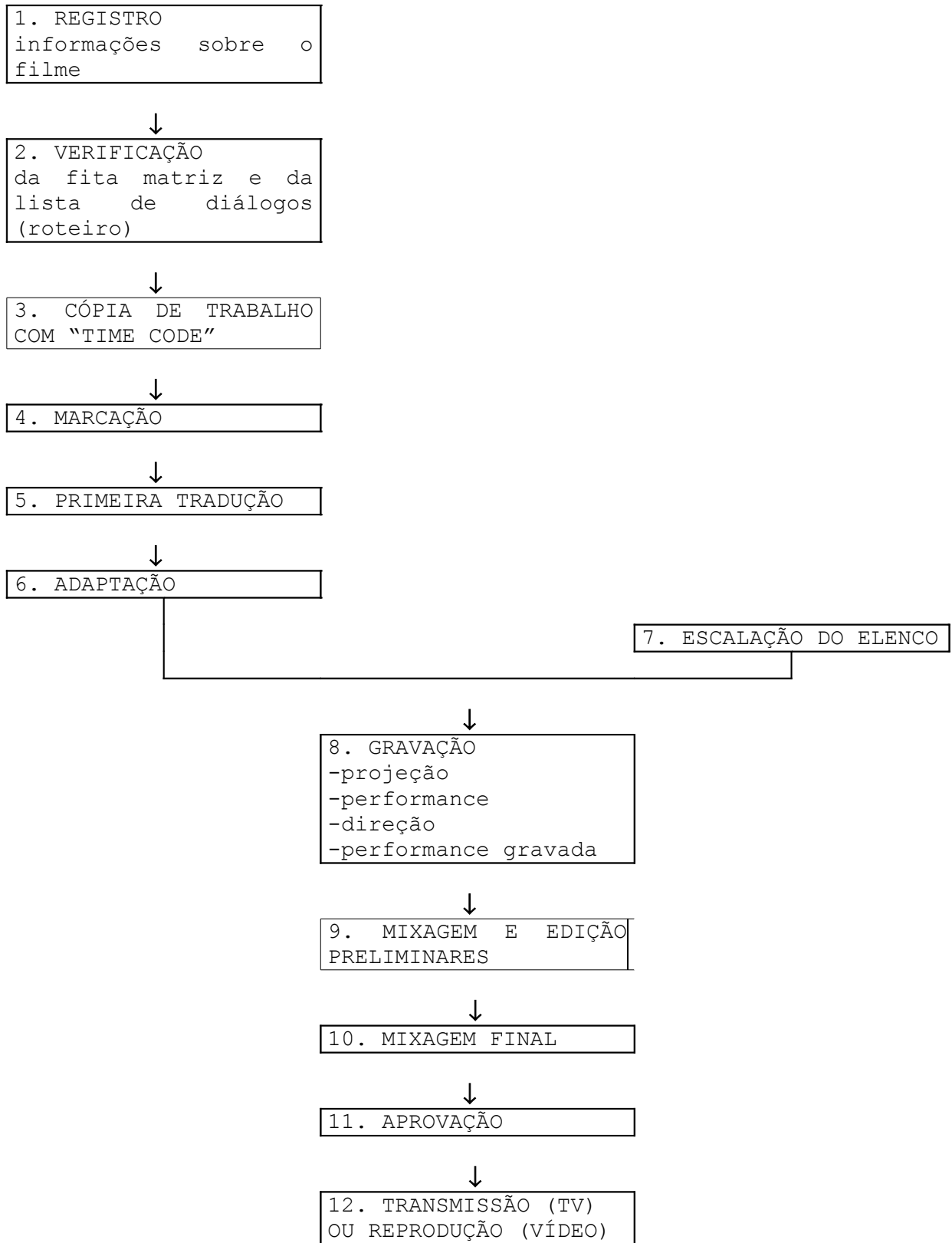


Figura 4: A Dublagem na Europa

A primeira coisa a se saber sobre a dublagem sincronizada feita no Brasil é que ela envolve a participação de profissionais de várias áreas, e não apenas os dubladores.

As distribuidoras entregam uma fita matriz para as casas de dublagem, com o produto audiovisual a ganhar vozes na língua de chegada⁸⁶, depois de já haver o acerto do valor a ser cobrado para a execução do trabalho. Junto com a fita, chegam informações importantes sobre o filme, em papel ou disquete. Os clientes que contratam os serviços de uma empresa dubladora podem ser as próprias distribuidoras e emissoras de canais de televisão, no caso de filmes, desenhos animados ou programas televisivos. Mas há também casos específicos, como representantes de empresas de jogos de computadores, de agências publicitárias, entre outros.

Da fita matriz, são feitas algumas cópias de trabalho. Para o diretor, em fitas VHS. Para o estúdio e o departamento de mixagem, as cópias são em Betamax ou U-Matic, materiais de melhor qualidade, já que estas terão gravações, enquanto a fita de um diretor é apenas para a análise do produto audiovisual, que vai servir para ajudá-lo em vários fatores como escolha do elenco, entendimento da história e procedimento de dublagem para cada personagem.

Estas cópias vêm também com o *time code*, uma espécie de relógio, geralmente na parte superior do vídeo, que marca as

⁸⁶ Trataremos "língua de partida" como o idioma original do produto a ser adaptado, e "língua de chegada", o idioma da versão traduzida e adaptada.

horas, minutos, segundos e *frames*⁸⁷ de cada produção. Assim, há uma base para o tradutor, o diretor, o dublador e o mixador fazerem seus respectivos trabalhos. Esta será a indicação onde determinada fala vai entrar, que também estará no texto adaptado para efeito de marcação.

A imagem que se tem na tela é similar a esta:



Figura 5: Time code

Na figura anterior, podemos perceber o marcador de tempo, também conhecido como *time code reader*, ou *TCR*. Neste caso, o relógio na parte superior da tela indica uma hora, 20 minutos, 43 segundos e um *frame*. As indicações de tempo contidas no roteiro de dublagem são chamadas, no jargão dos profissionais da área, de "minutagem".

⁸⁷ *Frame* é uma fração de tempo que corresponde, praticamente, a um quadro do filme. Um *frame* pode equivaler a 1/15 ou 1/30 segundo, dependendo da divisão utilizada.

O roteiro da produção a ser dublada chega junto com a fita matriz em papel, disquete, como também pode ser enviada por e-mail. Ele deve conter a roteirização definitiva, inclusive com o que foi modificado na pós-produção. No entanto, já aconteceram alguns casos do texto não vir. O dublador e adaptador Gilberto Baroli nos contempla com uma história inusitada, que quase todas as pessoas que eram fãs do desenho envolvido talvez nem saibam.

Havia um *anime* chamado *A Princesa e o Cavaleiro*, e aconteceu uma coisa rara com ele. Ele possuía 34 episódios, metade ia ser dublada na Cinecastro, no Rio, e metade em São Paulo, na AIC. Só que o desenho não tinha a pista sonora, nem o roteiro, só a imagem. Aí, perguntaram para mim se eu poderia criar as histórias. Naquela época, eu não podia desperdiçar trabalho algum, então aceitei, mas pedi antes para assistir os 34 capítulos para conhecer os personagens, pegar o fio condutor da história. Isso não é tão difícil. Com 12, 15 anos, queria ser escritor. Lia Machado de Assis e José de Alencar e desejava escrever igual a eles. Se você conhece um autor, você consegue terminar uma obra dele. Por isso, vi todos os episódios do desenho⁸⁸.

Toschi relata uma outra situação, que antigamente era possível, em relação à adaptação de roteiros para dublar filmes que iam para as salas de cinema, em que o tradutor, por algumas vezes, não recebe a fita com o filme, somente o roteiro com a minutagem.

O tradutor recebe, na maioria das vezes, por falta de roteiro, a gravação da coluna sonora do filme em cassete e um toca-fitas; vai ouvindo e batendo o roteiro de tradução, devendo traduzir tudo - até exclamações, indicando risadas, acessos de tosses e outros ruídos pessoais - cuidando apenas que a tradução tenha o mesmo número de sílabas da fala original que permita aos artistas dubladores um sincronismo perfeito com o

⁸⁸ Trecho da entrevista com Gilberto Baroli [p.lxxiv].

movimento dos lábios dos reais protagonistas dos filmes⁸⁹.

Algumas vezes, os roteiros podem vir numa língua diferente da que é falada nas produções. Baroli se recorda de um fato, relatado na entrevista para esta pesquisa, ocorrido durante a dublagem do desenho japonês *Cavaleiros do Zodíaco*, sucesso da década passada na extinta Rede Manchete.

O lote da primeira temporada do *anime* veio com uma versão em espanhol e texto em inglês, e os dois nem sempre estavam de acordo, em relação à história e aos personagens. E, como não vieram todos os capítulos, não havia como saber exatamente qual era a trama. Com o tempo, e os telefonemas dos fãs que possuíam informações sobre o desenho, viu-se que nem o roteiro em inglês nem a versão em espanhol correspondiam com toda a história contada no original do Japão.

Mas devemos considerar que é bem melhor para as casas de dublagem receberem em inglês as produções japonesas, ou pelo menos o roteiro, já que tradutores especializados no idioma do país asiático são mais difíceis de se conseguir e, por isso, devem constituir uma mão-de-obra mais cara. A Herbert Richers, a empresa com mais estúdios disponíveis para dublagem no país, por exemplo, possui tradutores contratados para adaptar roteiros em inglês e espanhol apenas. O diretor técnico da Herbert, João Carlos Fragoso, garante que

⁸⁹ TOSCHI apud ARAÚJO, V. 2000: p. 49.

raramente a casa trabalha com textos em francês e alemão, e, se for em outra língua, somente em casos muito especiais, como em algumas partes pequenas de um filme.

Em relação a desenhos e séries japonesas, os Estados Unidos fazem mudanças freqüentes nestas produções para que elas consigam se adequar ao que julgam do gosto do público e passar pela rígida censura e possam ser exibidas no país. Isto já vem desde os anos 60, nos tempos de *Speed Racer* e *Robô Gigante*, que tiveram cenas de violências e mortes retiradas. As versões diferentes também ganham novas músicas e nomes dos personagens. O próprio *Speed Racer* era originalmente chamado de *Go Mifune*, homenagem a um dos mais conhecidos atores japoneses, Toshiro Mifune. Por isso, explica-se o "M" no capacete do jovem piloto de corridas.

Alguns seriados, como *Power Rangers*, ganham partes filmadas nos Estados Unidos com atores locais. O desenho *Sakura Card Captors* teve mudanças nos diálogos em inglês para que a personagem Sakura fosse uma parceira submissa a Li Syaoran, pois a Cartoon Network americana julgava que um desenho centrado numa heroína não faria sucesso. Até o nome do desenho foi mudado para *Card-captors*. E são algumas destas versões modificadas que acabam chegando ao Brasil, o que causa a ira dos fãs de *animes*, que acabam culpando a dublagem

brasileira. Sorte para os fãs de *Sakura Card Captors* que a versão nacional é mais fiel ao original japonês⁹⁰.

Outro obstáculo encontrado na hora da tradução é quando há influências externas, como o que já aconteceu com Baroli.

Aqui no Brasil, na época da ditadura, uma produção que falava sobre tráfico de drogas teve que ser trocada, na dublagem, para contrabando de pedras preciosas, por causa dos censores. Essa censura também parte, às vezes, das próprias distribuidoras. Quando eu traduzi *O Belo Antônio*, não queriam que eu usasse o termo "impotente" para designar o personagem principal, ordenando que fosse trocado por "incapaz". E essa era a trama principal do filme⁹¹.

Diante destas dificuldades, está o adaptador de produtos audiovisuais para a dublagem sincronizada. Além de traduzir o roteiro, precisa fazer com que as falas na língua de chegada possam ser "colocadas" pelos dubladores nas bocas dos personagens para obter uma sincronia labial.

A tradução, por si só, é uma atividade cheia de armadilhas, tanto que os italianos usam a expressão *traduttori-traditori*. Os idiomas trazem falsos cognatos, trocadilhos, parônimos, expressões só conhecidas em alguns países, palavras sem correspondentes na língua de chegada, entre tantas outras. Mas "o fundamental no processo de tradução é que todos os componentes significativos do original alcancem a língua-alvo, de tal forma que possam ser usados pelos receptores"⁹².

⁹⁰ JUNIOR, C. 2001: p.5.

⁹¹ Trecho da entrevista com Gilberto Baroli [p.lxiv].

⁹² ARROJO, R. 1986: p.8.

A atividade também é cercada de preconceitos, pois muitos julgam a tradução como a destruição do texto original. Para tentar driblar os obstáculos, alguns livros de poesias estrangeiras vêm no idioma original e com a tradução. Quando o tradutor percebe que um trecho pode não ser compreendido corretamente, coloca uma nota de pé de página explicativa.

Mas, e na adaptação para a dublagem? Como suprir estas dificuldades? É impossível deixar o som original e a versão dublada ao mesmo tempo, como também é inviável colocar uma legenda ou uma fala explicativa no meio de um filme, senão quebra a intenção da dublagem, a "ilusão" de estar vendo uma obra falada no idioma nacional.

Em relação ao esquema de dublagem apresentado anteriormente, há uma diferença em relação ao trabalho de tradução e adaptação na Europa e no Brasil:

Se, na Europa, (...) o processo de tradução é dividido entre um tradutor e um adaptador (...), esse certamente não é o caso do Brasil. Aqui, o tradutor para dublagem desempenha as duas funções, ou seja, traduz e faz a sincronização das falas. O procedimento é bem simples, o tradutor observa o movimento dos lábios do original e faz sua tradução. Se houver algum problema com o sincronismo, o texto é modificado durante a gravação no estúdio pelo diretor de dublagem e pelos dubladores. (...) Como no Brasil é o tradutor que faz o roteiro da dublagem, ele deve também indicar em que página da tradução se localiza cada uma das falas das personagens, para que o diretor e os dubladores avaliem em quantos anéis de dublagem aquelas personagens deverão receber vozes. É o que se chama no jargão da dublagem de ESPELHO⁹³.

Há que se tomar cuidado em pensar que "o procedimento é bem simples", porque não é tão fácil assim quanto parece.

⁹³ ARAÚJO, V. 2000: p.52.

Antes de se começar a tradução, é necessário uma leitura prévia, com o intuito de marcar as principais dificuldades, para que estas já sejam conhecidas quando for o momento de verter para a língua de chegada. Depois, o tradutor precisa pesquisar para se inteirar mais sobre o produto audiovisual. Se for um filme sobre um tema histórico, é bom saber mais sobre o período. Se for um documentário, é importante ter conhecimento do assunto.

No caso de um desenho animado baseado nas histórias em quadrinhos, deve-se procurar saber, pelo menos, qual o nome dos personagens para não criar. O produto pode estar sendo redublado, então o tradutor deve procurar ouvir a dublagem antiga para retirar elementos como bordões dos personagens. O ideal é que o tradutor tenha conhecimento sobre o assunto, o que facilita bastante o seu trabalho.

Isto pode parecer banal, mas muitas vezes, o serviço pode ir por água abaixo se, mesmo quando a tradução estiver correta, um personagem tiver um outro nome ou se a frase mais conhecida dele for mudada. Um caso especial é a primeira dublagem do desenho animado *Peter Pan*, que trata o vilão como Capitão Hook. Porém, na continuação recente produzida pelos estúdios Disney, o tradutor preferiu usar Capitão Gancho, que é mais conhecida do público.

O bordão ou o nome do personagem é algo importante, uma marca que o tradutor precisa estar atento quanto estiver

pegando um roteiro original. Se Rhett Butler não disser "Francamente, querida, eu não dou a mínima" em ...*E o Vento Levou*, ou o herói de um desenho não repetir sempre a mesma frase para ficar mais poderoso, é um produto mal traduzido.

Depois de se ver estes pequenos e importantes detalhes, o tradutor pode fazer uma tradução bruta, sem se preocupar com o sincronismo labial. Depois, quando ele começar a tentar fazer a adaptação, ele pode pensar em outras palavras ou expressões que dêem o mesmo sentido, mas caibam na boca do personagem. Para os tradutores de um produto audiovisual japonês, isto deve ser feito à exaustão.

No filme *Quanto Mais Idiota Melhor*, há uma brincadeira neste sentido, quando um dos personagens principais, Wayne, conversa em cantonês com uma mulher de descendência oriental. Durante uma de suas respostas, dada rapidamente, os dois são obrigados a esperar as legendas acabarem de traduzir o que ele havia falado.

Algumas traduções podem ter certa liberdade, mas isto depende bastante do produto a ser adaptado. Contudo, salvo raras exceções, o estilo do texto original deve estar contido também na tradução. Criar uma versão brasileira para um filme baseado numa obra de Shakespeare exige uma linguagem própria, sem gírias e incorreções gramaticais.

É importante destacar que o tradutor não precisa se transformar em Shakespeare, nem no roteirista que escreveu o

filme, já que tal façanha é impossível. A tradução de qualquer roteiro "será fiel não ao texto 'original', mas àquilo que consideramos ser o texto original"⁹⁴, pois também será dada a interpretação do tradutor do texto de partida.

O momento da adaptação para a dublagem chega e, com ele, a necessidade de transpor falas que criem a ilusão no espectador. O canadense Robert Paquin, especialista em traduzir e adaptar obras audiovisuais, divide o sincronismo em três categorias: fonético, semântico e dramático⁹⁵.

O sincronismo fonético é obtido quando se consegue fazer com que o dublador consiga colocar a sua fala no movimento labial do personagem na tela. Mas não são apenas as palavras, mas também sons como respiração ofegante, gritos etc. Cada tipo de fonema é levado em consideração, tanto para vogal, semivogal e consoante. Devem-se observar, neste caso, a zona de articulação, a intensidade, o timbre e sua posição na cavidade oral e nasal.

Já o sincronismo semântico trata do significado da sentença a ser traduzida, seguindo as normas de vocabulário e gramática. A frase deve conter uma tradução próxima do original, levando em conta estilo e fluência do texto de partida. Por sua vez, o sincronismo dramático busca dar à frase adaptada um tom artístico, para que seja interpretada

⁹⁴ ARROJO, R. 1986: p. 44.

⁹⁵ Cf. PAQUIN, R. 2003: p.1. *Phonetic synchronism, semantic synchronism, dramatic synchronism.*

com naturalidade e, com isso, dê mais realismo ao que vai ser dublado e levado ao público.

Dependendo de cada caso, uma forma de sincronismo vai agir mais do que a outra durante a adaptação, e quase sempre a parte fonética é deixada em segundo plano. Um tradutor pode perder horas para encontrar um sinônimo ou um termo próximo do sentido proposto, só porque a palavra ou expressão equivalente possui uma consoante inicial bilabial, enquanto a palavra na língua original começa com uma consoante linguodental. Ou, em outro momento, o adaptador deve utilizar "você" para traduzir o francês "vous", e dar mais naturalidade a uma expressão, mesmo que "tu" dê uma impressão melhor do movimento labial de uma vogal fechada.

Sobre esta questão de tempo, este é um dos principais problemas do tradutor/adaptador. As casas de dublagem, pressionadas pelos clientes, podem exigir pressa, e nem sempre todas as etapas da tradução acabam sendo cumpridas. O profissional, devido ao baixo pagamento efetuado no ramo, pode traduzir o mais rápido possível para pegar outros serviços, para os quais nem sempre está qualificado, mas ele cobra um preço mais baixo. Alguns tradutores não trabalham por vontade própria, e sim porque é um "bico" que possibilita conseguir mais dinheiro nas horas vagas, ou porque é uma função que não precisa sair de casa.

Os dubladores entrevistados reclamam que, em várias oportunidades, são obrigados a corrigir as falas no estúdio porque elas não foram adaptadas pelos tradutores, talvez porque esta prática seja comum, como já vimos numa citação anterior. Por isso, a dubladora Isabel Lira destaca que

... o trabalho da tradução, de uns tempos para cá, tem melhorado muito, porque muitos dubladores foram para essa área, como Manolo Rey. Eles já sabem o que se encaixa melhor no texto, que já não está mais traduzido ao pé da letra⁹⁶.

Outros profissionais que também trabalham na adaptação dos roteiros são Renato Rosemberg, no Rio de Janeiro, e Gilberto Baroli, em São Paulo. Este acredita "que o dublador possui a noção de ritmo" para a função, mas o seu método

... dura 3 a 4 vezes mais tempo que os tradutores convencionais. Eles não adaptam as falas para a dublagem, e nem fariam isso, porque seria economicamente inviável. A profissão de tradutor é muito mal remunerada. Eu já fiquei bastante tempo sem traduzir por causa disso⁹⁷.

Mas a tradução/adaptação ainda sofre bastante com o assédio mercadológico e ação de maus profissionais. E uma falha neste período pode prejudicar todo o processo da dublagem sincronizada daqui por diante.

4.3. *Triunfo da técnica*

A escalação de elenco define os atores que vão emprestar suas vozes para a produção audiovisual estrangeira. Enquanto a tradução e a adaptação do roteiro estão sendo

⁹⁶ Trecho da entrevista com Isabel Lira [p.xxxiv].

⁹⁷ Trecho da entrevista com Gilberto Baroli [p.lxxiii].

feitas, o diretor de dublagem seleciona os atores que farão parte de determinada gravação de um filme, seriado ou qualquer outra produção estrangeira. Mas a escolha depende de uma série de fatores.

Em certas ocasiões, alguns clientes, como a Rede Globo, já definem as vozes que pretendem ser utilizadas para dublar um ator ou personagem específico. Se ele não estiver disponível ou ocorrer algum outro problema que o impeça de exercer a função pré-determinada, a empresa de dublagem pode nomear um outro profissional, mas este deve ser aprovado pelo cliente, podendo haver testes para se definir o substituto.

Por falar nisso, há a possibilidade também de testes para se escolher o dublador, tanto por exigência do cliente como por iniciativa do diretor, mas o primeiro caso é bem mais freqüente. Assim, um novo talento pode ser descoberto, como aconteceu com Mariângela Cantú, que começou logo sua carreira no ramo com uma personagem principal de uma novela mexicana, *Marielena*.

Outra procura possível é por uma caracterização parecida com a voz antiga de um personagem para inseri-la em novos episódios ou numa redublagem. Neste caso, Élcio Sodré teve uma experiência única, quando foi selecionado para dar voz ao urso Zé Colméia em um *remake* da série homônima

produzida em 1988⁹⁸, desenho que costumava assistir na infância com a interpretação de Older Cazarré.

Os personagens ou pessoas a serem dublados podem ter um respectivo dublador que faz sua voz freqüentemente nas versões nacionais, o que é chamado de "boneco". A interpretação vocal dada pode se encaixar tão bem em um artista ou personagem, que este pode virar "exclusividade" do dublador felizardo.

Isto lhe dará uma garantia quase certa que ele será convocado, caso um "boneco" seu apareça em uma produção qualquer. As casas de dublagem mantêm um arquivo com as informações sobre os dubladores e seus respectivos "bonecos". Os clientes, na maioria das vezes, também exigem que a padronização seja respeitada.

Porém, há produtos dublados no Rio de Janeiro e em São Paulo. Um ator estrangeiro pode ser "boneco" de um dublador tanto em uma cidade como na outra. Isto explica, em certos casos, porque um artista possui duas vozes diferentes algumas vezes nas versões brasileiras.

Então, para que a interpretação de Bruce Willis seja feita sempre por Newton da Matta, as distribuidoras de seus filmes, que nem sempre são as mesmas, precisam mandá-los para ser dublados em estúdios cariocas, ou gravá-lo quase todo em

⁹⁸ Cf. GRECO, M. s/d [4]: p. 9-10.

São Paulo para depois Newton fazer sua parte no Rio. Certamente, a primeira opção é a mais economicamente viável.

No entanto, a questão do "boneco" não vem sendo respeitada. Antigamente, por causa do número reduzido de casas de dublagem e de dubladores, havia mais condições de se padronizar as vozes. Mesmo assim, alguns personagens tiveram suas vozes alteradas no decorrer da mesma série.

No caso de desenhos da Hanna Barbera, o caubói Pepe Legal foi interpretado por Lima Duarte e Roberto Barreiros. Na primeira série de *Os Flintstones*, Barney Rubble ganhou as vozes de Rogério Márcico e Waldir Guedes. No clássico seriado *Jornada nas Estrelas*, o Capitão Kirk teve três dubladores diferentes. Tudo dependia da disponibilidade do ator que dava a voz. Se ele estivesse doente ou trabalhando em alguma novela, outro era designado.

Atualmente, essa falta de padronização acontece, entre outros motivos, porque o dublador não é bem visto por uma determinada casa de dublagem, ou vice-versa. Este fato está sendo bastante observado no Rio. Baroli também cita o caso de que, se o filme é dublado em outro estúdio, o ator pode pedir mais pelo serviço.

Um exemplo é o que aconteceu na dublagem do filme de Steven Spielberg, *O Resgate do Soldado Ryan*, cuja voz é diferente da voz de Tom Hanks em *À Espera de Um Milagre*, mesmo as duas tendo sido feitas no Rio, e não sendo de épocas

tão distantes. Tudo bem que o dublador pudesse não estar disponível, mas a falta de uma continuidade com os “bonecos” prejudica a sua intenção principal, que é dar uma identidade vocal brasileira ao artista ou personagem. Ou, como chegou a mencionar Mariângela Cantú, “eu não conseguiria ver o *Perdidos no Espaço* com o Dr. Smith fazendo outra voz a não ser a do Borges de Barros”⁹⁹.

Depois das prévias situações impostas, o diretor pode definir o seu elenco preferido, dentro do possível, para a dublagem do produto audiovisual. O profissional responsável por dirigir as vozes no estúdio é uma pessoa com experiência, embora já existam jovens diretores, e capacidade de armazenar uma quantidade enorme de vozes em sua mente para depois escolher a mais indicada para determinado papel. Geralmente, o diretor escolhe aqueles já acostumados com o serviço, pois isto representa, como já dissemos, economia e, quase certo, garantia de qualidade. Ele também pode levar em consideração a afinidade e a relação com a pessoa no estúdio.

A definição do elenco é mostrada no “espelho” do roteiro, com nome dos dubladores e respectivos papéis. Entra-se em contato com os profissionais envolvidos para definir os horários de gravação, a “escalada”. Depois que tudo isso for devidamente acertado, o trabalho de estúdio começa.

⁹⁹ Trecho da entrevista com Mariângela Cantú [p.xxxix]

Com algumas modificações, os estúdios para a dublagem foram se tornando melhores, até chegar ao que eles são hoje em dia. O lugar ganhou equipamentos mais modernos, a tecnologia tomou seu espaço nas empresas, mas logicamente ainda não tirou o serviço do ator que interpreta as vozes.

Um estúdio mais simples não possui divisão entre os dubladores e o diretor. Já o estúdio com uma configuração mais atual é dividido por um vidro duplo, também chamado de "aquário", que separa a parte onde são feitas as caracterizações vocais da sala de técnica. O operador de áudio e o diretor ficam por detrás do vidro, acompanhando a gravação.



Figura 6: Dubladores em ação



Figuras 7 e 8: Estúdio simples e atual de dublagem

Os equipamentos que fazem parte do estúdio de dublagem, tanto os mais simples como os mais modernos, são os seguintes:

MICROFONE - o instrumento que capta o som que é transmitido para a sala do operador de áudio, que fica na parte técnica;

TELEVISÃO - equipamento no qual será transmitida a produção a ser dublada. Aparecerá também o TCR para marcação de tempo, geralmente no canto superior do vídeo;

FONE DE OUVIDO - o dublador poderá escutar o som original para ter um referencial na hora de dar sua interpretação;

BANCADA - local usado como descanso para o dublador, como também apoio para os fones, canetas, copos ou garrafas d'água;

SCRIPT - o roteiro de dublagem, com as falas, já divididas em *loops*, e a minutagem. Ele fica em um local visível para que o dublador tenha condições de acompanhar a tela e o script simultaneamente.

A figura a seguir mostra a bancada com os equipamentos que compõem o local onde ficam o diretor de dublagem e o operador de áudio.



Figura 9: Técnica

O trabalho do operador de áudio é operar as máquinas que controlam o nível de som dentro do estúdio, como a mesa de áudio e os equalizadores, além de garantir que a gravação esteja sendo feita em bom nível técnico. A dublagem possui *softwares* próprios que permitem mais qualidade e rapidez para armazenamento, como o *Sonic Studio* e o *ProTools*.

Depois do trabalho com os dubladores no estúdio, seguimos para a parte de produção. As vozes gravadas são passadas para o mixador, para um trabalho preliminar. Ele posiciona as gravações das falas na fita matriz de áudio digital, a pista de voz, colocando em sincronismo labial com os personagens do filme, em cima dos diálogos originais.

Enquanto isso, ele repara em erros, como ruídos feitos pelo dublador durante sua interpretação ou gravações

cortadas. O trabalho vai para um revisor, que faz a edição dos problemas encontrados com os diálogos, como erros gramaticais e nomes estrangeiros pronunciados de dois jeitos. Se houver problemas em uma das partes, ela precisará ser redublada.

Se a pista de voz estiver sem problemas, ela é fundida pelo mixador com a trilha de música e efeitos, conhecida como "M.E."¹⁰⁰. Em grande parte das vezes, estas pistas sonoras vêm separadas para facilitar o serviço. Porém, antigamente, alguns produtos vinham somente com uma pista com diálogos, música e efeitos misturados. Assim, houve ocasiões em que se gravava em cima desta trilha, colocando uma música de fundo de um trecho sem diálogos. Isso podemos constatar em alguns desenhos antigos do *Tom e Jerry*, *Pica-Pau* e *Looney Tunes*.

No caso do primeiro *cartoon*, não havia tanto problema, pois os personagens principais quase não conversavam. Mesmo assim, quando era necessário falar algo que estava numa placa escrito em inglês, ou outro personagem aparecia, não havia jeito. Por este motivo é que há a noção de que todos os desenhos do *Pica-Pau*, por exemplo, tinham a mesma trilha sonora de fundo, já que ela sempre aparecia quando o narrador ou os personagens precisavam falar.

Havia ocasiões em que o produto a ser dublado vinha do exterior até sem trilha sonora alguma, apenas com a imagem.

¹⁰⁰ Borges de Barros, em sua entrevista, diz que há possibilidade de sonorização em quatro a cinco pistas atualmente.

Neste caso, era necessário que se criasse toda a trilha sonora musical em estúdio, e esta poderia ser completamente diferente da usada no original.

Algumas vezes, a mudança da trilha é feita propositalmente. Nas dublagens do seriado *Chaves*, certos episódios são recheados de canções em português dos álbuns lançados aqui no Brasil, usada como música de fundo.

Já para os ruídos complementares, usa-se o contra-regra, que encontra o som específico utilizando vários objetos. Esta foi uma herança do rádio, quando uma pessoa fazia, por exemplo, o barulho da porta abrindo ou dos passos de alguém. Mas, hoje, esta profissão está quase extinta, pois o computador facilitou este trabalho, já que possui vários tipos de som armazenados em sua memória.

O resultado final da junção é passado para a fita matriz. A maioria dos clientes ainda envia o produto para as casas de dublagem desta forma, mas há a possibilidade de um cliente mandá-lo em mídia digital, mas esta chance ainda é remota nos dias atuais.

Em todo caso, a matriz é mandada de volta ao interessado para avaliação. O cliente pode pedir mudança numa determinada voz, ou rejeitar tudo, o que é bem mais difícil, pois o processo teria que ser repetido, tornando-o mais custoso e demorado. Se a dublagem for aprovada, ela começa a ser gravada nos produtos audiovisuais destinados ao público.

Agora, vamos tratar do trabalho feito no estúdio que envolve a parte artística, especificamente a atuação de dubladores e do diretor. Em resumo, o ator recebe o roteiro com os diálogos, já dividido em *loops*, além da minutagem. Ele ensaia as falas, assistindo a imagem projetada na tela com o TCR e ouvindo o som original pelo fone de ouvido, o que é chamado de "som guia".

Antigamente, o recurso do som guia não existia, o que é importante para o dublador saber em que momento entra a sua fala. Os profissionais pioneiros faziam a interpretação vocal assistindo apenas à imagem. Borges de Barros conta como fazia para superar este empecilho:

Era tudo prática. A gente marcava com um risquinho onde virava. Quando via o risco, dublava. Eu sou péssimo para decorar as falas, então tinha que olhar o roteiro, contar os segundos e falar. Esse método é mais difícil, mas, como a dublagem é dividida em anéis, fica menos complicado. Fazia isso nos filmes nacionais¹⁰¹.

Hoje, além da facilidade do som original no fone, há a possibilidade de ouvir o que foi dublado anteriormente para saber a interpretação dada pelo ator, para dar uma continuidade. Isto porque, obviamente, o ritmo de cada idioma é diferente. Assim, uma resposta ou uma reação a uma determinada pergunta pode ser feita com uma entonação diferente.

Este é um problema que ocorria antigamente, a "americanização" das falas, referindo-se obviamente ao número

¹⁰¹ Trecho da entrevista de Borges de Barros [p.xc-xci].

superior de obras audiovisuais originárias dos Estados Unidos. A influência dos representantes estrangeiros para acompanhar os primeiros trabalhos colaborou para isso.

Alguns nem falavam português direito, comunicavam-se com a ajuda de um intérprete. Eles queriam que ficasse igual ou até melhor que o original. O importante era agradá-lo, assim o dono da casa estava recebendo da distribuidora e nos pagando¹⁰².

Por isso, as dublagens pareciam falas brasileiras com sotaque americano. As narrações de Aloysio Oliveira nos desenhos da Disney, além da interpretação usada para fazer caubóis, xerifes, índios e vilões do velho oeste, são bons exemplos deste tipo de vício na dublagem.

Este problema foi retratado com humor no quadro "Fucker and Sucker", do programa da Rede Globo *Casseta e Planeta Urgente*. A atuação desnecessariamente impostada é feita pelos dubladores profissionais Mauro Ramos e Márcio Simões, em cima dos personagens interpretados por Hubert e Reinaldo, dois policiais americanos que trabalham no Brasil. A fala deles é cheia de expressões típicas dos Estados Unidos traduzidas ao

¹⁰² Trecho da entrevista com Borges de Barros [p.xcvi].

pé da letra. Mauro, em entrevista ao programa *Vídeo Show*, declarou que eles estão brincando "com a péssima dublagem"¹⁰³.

Este problema é constatado, atualmente, nas versões nacionais para as canções dos filmes e, principalmente, desenhos animados. Mesmo com a letra em português, a interpretação é toda baseada no estilo de se cantar original. Nas animações da Disney, por exemplo, a tonalidade vocal é próxima dos cantores dos espetáculos da Broadway, até porque grande parte dos desenhos de longa-metragem do estúdio americano são verdadeiros musicais.

Se o ator perceber, durante o ensaio, que a tradução feita não permite uma sincronização perfeita, ele é obrigado a modificar a fala ali mesmo no estúdio, para que caiba na "boca" do personagem. Os dubladores reclamam bastante sobre ter que mexer no roteiro que já deveria estar adaptado. O profissional Ricardo Juarez, que faz o Johnny Bravo no desenho homônimo, declarou, em reportagem da *Folha de São Paulo*, que as traduções são muito literais, na maioria das vezes, e que precisa mexer no texto 85% dos casos.

Márcio Seixas, que é a voz do ator Clint Eastwood e faz a narração no programa da Rede Globo *Linha Direta* e no canal por assinatura USA, complementou na mesma matéria que "com

¹⁰³ A entrevista foi exibida durante o quadro *Falando Nisso...*, no primeiro bloco do programa, exibido no dia 21 de outubro de 2002, depois de uma reportagem que mostrava as trocas de voz que aconteciam entre os personagens na trama da novela *O Beijo do Vampiro*. Também foi feito um teste com os atores de *Malhação*, tentando fazer o mesmo, o que ficou bastante ridículo.

raras exceções, os estúdios não estão preocupados com a qualidade de tradução”¹⁰⁴.

Depois do ensaio, o dublador faz sua interpretação vocal, ainda acompanhando o som original. O diretor faz a análise artística, apontando erros e acertos durante a interpretação. Para se ter uma sincronia perfeita, é necessário um reflexo rápido, pois ele precisa acompanhar o roteiro, ver o tempo marcado no TCR, ouvir o som guia e dizer a sua fala. Isto tudo tomando o cuidado de não fazer nenhum barulho durante a gravação.

Rodrigo Santoro cita, na entrevista promocional do filme *O Pequeno Stuart Little 2*, uma ocasião que precisou voltar uma fala. Enquanto ele assistia na tela o personagem principal se esticando para pegar algo, fez a mesma coisa dentro do estúdio ao dublá-lo. De repente, a sua coluna estalou e o *loop* teve que ser repetido.

Tenho mania de usar a expressão corporal na composição dos personagens. E, na dublagem, isso é impossível, pois qualquer estalo do corpo interfere no som. Teve uma hora em que pensei seriamente em amarrar minhas mãos¹⁰⁵.

Uma das coisas fundamentais no trabalho de um ator é a sua expressão corporal, o domínio cinestésico, da linguagem dos gestos. Em *A Criação do Personagem*, Stanislavski já atentava para os treinamentos de corpo e voz, chamadas de “técnicas exteriores”, para que os movimentos do ator estejam

¹⁰⁴ VARÓN, P. 2002: p.6.

¹⁰⁵ O GATO que dá voz ao rato. 2002: p.1.

condizentes com o que saía de sua boca, em uma sincronia perfeita.

Só que, no teatro, por exemplo, é necessário também o domínio das distâncias, a proxêmica. Marlene Fortuna comenta que tudo isso representa o "universo espaço-temporal do ator", e que "cada gesto é um signo carregado de significação, partes de uma composição - a linguagem teatral global"¹⁰⁶.

Mas, e o dublador? Como ele pode gestualizar durante sua interpretação, se há o perigo de que possa haver qualquer ruído extra que interfira na gravação? Se o personagem na tela estiver correndo, ele vai ser obrigado a fazer a voz com uma respiração ofegante, mas não vai poder nem se movimentar rapidamente no estúdio para conseguir um efeito mais natural, até porque ele precisa falar em frente ao microfone para dizer a sua fala.

No caso, o trabalho de dublador possui muita coisa vinda do rádio-ator, que também precisa utilizar apenas a voz, diretamente, para interpretar, e também não pode sair do lugar. Ele não necessita de um domínio de cena, até porque sua imagem visual não aparece para seu público. Mas sua imagem vocal precisa retratar todas as características físicas e psicológicas do personagem.

¹⁰⁶ FORTUNA, M. 2000: p.20.

Para o ator de rádio, o trabalho de caracterização vocal já é complicado, pois ele não dispõe de imagem alguma, é apenas sua voz realmente para seduzir o ouvinte. Porém, o dublador precisa de um *timing* interpretativo, que não é necessariamente o dele, e sim do personagem a ser dublado.

As outras classes de interpretação possuem um texto a ser seguido, mas o domínio temporal é dado pelo próprio ator, de acordo com a sua experiência e as indicações do diretor. Porém, o dublador segue uma base já formada, e não pode fugir dela de forma alguma, pois perderia o sincronismo.

Por outro lado, o ator de dublagem pode interpretar de uma forma menos impostada, pois, mesmo que seu trabalho seja apenas com a voz, haverá a imagem do filme que complementar as informações do personagem. A atuação radiofônica precisa ser acrescida de mais detalhes, tanto no texto como na voz.

Mas, nos dois casos, os atores criam uma voz para um personagem. O rádio-ator possui mais liberdade em relação ao processo criativo, pois isto parte de si e do diretor. O profissional da dublagem geralmente segue uma interpretação prévia, a interpretação original do artista. Porém, em algumas vezes, o tipo de voz não bate com o tipo físico do personagem, sem se tratar de uma ironia, e o dublador "inventa" uma outra voz mais fiel ao que aparece no vídeo.

Num balanço entre as semelhanças e as diferenças apresentadas, percebemos então porque os rádio-atores foram

os que mais rapidamente se adaptaram à nova técnica da dublagem. Borges de Barros cita exemplos de quem conseguiu, ou não, desempenhar a função:

Muitos atores de fama passaram pela dublagem e não conseguiram fazer. Acho que o único que deu certo na área foi o Lima Duarte, mas ele tinha experiência em rádio. O Paulo Goulart tentou. (...) O Sérgio Cardoso, ator conhecido de teatro, com nome em teatros no Rio e em São Paulo, achava-se que tinha a mesma fama do Paulo Autran. Ele foi dublar um filme do meu lado, na Gravasom, que era da Carla Civelli, com o capital do Ademar de Barros, depois foi passado para o filho dele. Ela gostava de teatro, trouxe vários filmes para cá. Então, nós dois fomos escalados para fazer as vozes em *O Pepino de Filipo*. Eu dublava o Totó, o comediante italiano famoso na época. Ele tinha uma voz rouca, e acharam que a voz dele batia com a minha. Mas o Sérgio tentou umas 10, 20 vezes e não conseguiu¹⁰⁷.

Por este motivo é que, atualmente, os atores são obrigados a fazer um curso de dublagem antes de trabalhar na área, mesmo após completar seu tempo nos cursos de artes cênicas. É uma nova linguagem a ser dominada, que precisa de uma técnica própria de interpretação. Muitos profissionais do ramo adoram cunhar a expressão de que é necessário um talento especial para ser dublador, por isso nem todos conseguem manter-se na área, e quem não obtém êxito começa a criticá-la duramente.

Mas será que é isso mesmo? Será que quem trabalha com dublagem são privilegiados com um dom que poucos possuem? Há a necessidade de uma técnica especial, que é importante para o desempenho de sua atividade, mas só ela não basta para uma

¹⁰⁷ Trecho da entrevista com Borges de Barros [p.lxxxvii].

atuação convincente. A dublagem, com certeza, deve ser mais do que reflexo apurado e sincronismo.

5. CRÍTICAS À DUBLAGEM

A dublagem está longe de fugir do rótulo de "arte menor". Os atores que se aventuram por este caminho são, na maioria das vezes, desconhecidos de grande parte das pessoas, e ainda concorrem com o vídeo e a TV por assinatura, que nos dão mais acesso a produtos audiovisuais estrangeiros na língua de origem, com auxílio de legendas ou não.

Nem mesmo as produções destinadas principalmente ao público infantil, o que forçaria a sua dublagem, conseguiram escapar. A chegada no país de filmes contendo personagens feitos por animação convencional ou computação gráfica com as vozes de artistas internacionais famosos aumentou o interesse de se ouvir o som original deles na tela.

O Brasil também resolveu chamar suas estrelas da TV para fazerem o mesmo. Várias personalidades que as pessoas estavam acostumadas a ver nas novelas e nos programas humorísticos passam também a interpretar papéis no mundo dos desenhos animados e filmes com animais e coisas falantes.

Porém, a dublagem brasileira continua no mesmo "limbo", pois os astros estão apenas de passagem pelo ramo. Os profissionais que batalham todos os dias continuam lá, sofrendo com as críticas e os problemas. Aliás, alguns deles apontados pelos próprios dubladores, que podem acontecer durante a interpretação vocal em estúdio.

5.1. Estratégias de popularização

As tentativas para chamar a atenção do público para ver um filme dublado no Brasil podem ser consideradas recentes por alguns, mas já é bem antiga a utilização de artistas famosos para dar vozes a personagens das produções estrangeiras. A estratégia é usada em várias partes do mundo, não só no caso de dublagens, mas também de *voice acting*.

Depois de Dalva de Oliveira e Carlos Galhardo terem participado do primeiro filme dublado aqui, *Branca de Neve e os Sete Anões*¹⁰⁸, outros nomes do rádio saíram para se aventurar na área, como cantores, humoristas e atores das novelas. No início, apenas os desenhos animados da Disney que iam para os cinemas ganhavam a versão de vozes nacionais.

O primeiro crédito dado para uma atuação vocal de um brasileiro num produto audiovisual foi para a interpretação de José Oliveira para Zé Carioca em *Você Já Foi à Bahia?*, de 1945. Seu nome consta no *cast* na versão original do filme. Com a televisão, a partir de 1950, começaram a surgir estúdios para se dublar as produções estrangeiras adquiridas pelas emissoras.

¹⁰⁸ O diretor da dublagem João de Barro, ao perceber o sucesso alcançado pelo desenho, resolveu gravar um disco com a história, as músicas e as mesmas vozes da versão nacional. Este era o pontapé inicial para a criação, mais tarde, da série *Disquinho*, com várias historietas adaptadas das originais e algumas criadas por ele. A série ganhou, há alguns anos atrás, versão em CD, com uma caixa com vários títulos disponíveis.

Os anos 60 foram considerados a "época de ouro da dublagem" no Brasil, e os grandes responsáveis para que ela ganhasse mais reconhecimento foram os seriados e os desenhos de curta-metragem americanos. A televisão tinha contato com vozes brasileiras nas produções estrangeiras, fato raro nos cinemas.

Algumas vezes, apareciam reportagens com os dubladores em publicações, contando como era o seu trabalho. A *Revista Intervalo* publicou três matérias enfocando a dublagem. Numa delas, com o título de "Dublagem: voz anônima da televisão", publicada em novembro de 1965, começa falando um pouco sobre o trabalho, citando alguns artistas que se tornariam mais conhecidos futuramente na televisão:

Bom número de artistas nacional atua regularmente nas maiores séries filmadas da televisão, sem que seus nomes apareçam nos slides de abertura. O trabalho anônimo desse pessoal é responsável pelo português sem sotaque das figuras que vão desde um *Homem do Rifle*, até um Boris Karloff, passando pelo advogado Nicholas Cain, da série *Cem Homens Marcados*. Fúlvio Stefanini, Rolando Boldrin e Gervásio Marques, os astros que emprestam suas vozes aos personagens citados, são alguns dos chamados dubladores - categoria profissional que só agora atraiu a atenção do público com a discussão em torno da obrigatoriedade de dublagem para filmes (de cinema) importados. Um bom artista de rádio, teatro ou TV não é, necessariamente, bom dublador, diz José Soares, diretor de produção da *Ibrasom*, uma das empresas especializadas existentes em São Paulo. Dublar requer paciência e reflexos rápidos, além de habilidade artística, continua ele. É por isso que muito bom ator não se dá bem nesse campo. Apesar disso, só em São Paulo há quase duas centenas de artistas fichados nos estúdios de dublagem¹⁰⁹.

¹⁰⁹ DUBLAGEM: voz anônima da televisão. 2002: p.1.

A reportagem vinha com fotos do trabalho dos dubladores, desde a reunião do elenco até o trabalho de contra-regras, para fazer os ruídos que iriam entrar nas produções. Outra matéria da *Revista Intervalo*, assinada por Cynira R. Silva, data de julho de 1968 e se chama "Homens de lá, as vozes de cá". Ela inicia com uma indagação curiosa, e uma brincadeira relacionada a um dos seriados mais populares da época na televisão:

Como podem atores estrangeiros que não sabem uma só palavra da nossa língua, que mal podem localizar o Brasil num atlas, falar português fluentemente, alguns até com nosso sotaque? Poucos são os que não fizeram essa pergunta nos primeiros tempos dessa transformação, realmente intrigados. O robô de Perdidos no Espaço talvez tenha sido o único que não provocou surpresa. Afinal, ele é uma máquina e de máquina se espera tudo¹¹⁰.

A matéria é centrada nos atores e atrizes que dão vozes aos atores e personagens animados de produções americanas, com fotos de dubladores e quem cada um interpreta. Borges de Barros é entrevistado por causa de sua caracterização vocal para o Dr. Smith, e ele diz que deu ao personagem "uma voz bem artificial, ferina, maliciosa, maldosa". É lembrado também que o humorista brasileiro faz o Mendigo na Praça da Alegria, o papel em que ele mais ficou conhecido aparecendo na televisão. A reportagem termina explicando que, para ser um profissional da área, precisa de "uma técnica específica e, sobretudo, disposição para entrar na legião dos

¹¹⁰ SILVA, C. 2002: p.1.

esquecidos, que é como os dubladores chamam a si mesmos, por trabalharem sempre no anonimato”¹¹¹.

A seguir, as fotos que estão na reportagem da revista. Elas mostram, de cima para baixo e da esquerda para a direita, pela ordem: Borges de Barros; Amauri Costa, a primeira voz do Robô em *Perdidos no Espaço*¹¹²; Older Cazarré, voz do Dom Pixote, Zé Colméia e vários outros; Helena Samara, dubladora da Wilma no desenho *Os Flintstones*; e Áurea Maria que, mesmo aos 20 anos, dublava a quarentona Lucille Ball na série *I Love Lucy*.



Figura 10: Dubladores na década de 60

¹¹¹ SILVA, C. 2002: p.1.

¹¹² Amauri Costa se mudou para o Rio e foi substituído por Gilberto Baroli.

A terceira matéria, intitulada "Roberto Barreiros tem mil faces", mostra um pequeno currículo do ator, cantor, compositor, comediante, apresentador, imitador e, claro, dublador. Sua voz é a do burrico com sotaque espanhol Babalu, o fiel ajudante de Pepe Legal, e da Tartaruga Touché, ambos desenhos da Hanna Barbera. Mas, se tivesse que optar por uma das atividades, era a de comediante, pela qual se tornou mais conhecido. Ele era o Teobaldo da *Praça da Alegria*.

Mesmo que o profissional esteja "fadado ao anonimato", muitos dubladores chegaram à mídia. Ainda na década de 60, vários artistas presentes nos seriados americanos apareciam no Brasil, só que, como as crianças não estavam acostumadas com as vozes originais, queriam ouvir o dublador. Isto aconteceu quando o ator que interpreta o Bat Masterson veio ao nosso país.

Marshall McLuhan cita o caso de um proprietário de hotel em Hollywood, situado num bairro com muitas estrelas do cinema e da TV. O hoteleiro constatou que as pessoas queriam ver Perry Mason e Wyatt Earp, e não os atores que os interpretam, Raymund Burr e Hugh O'Brian. McLuhan percebe que, pelo fato do cinema ser um meio quente, os artistas são bem mais visíveis do que na televisão, um meio frio de menor definição, que não proporciona informação detalhada sobre os objetos exibidos na tela. As pessoas querem conhecer a vida

dos artistas de cinema, mas preferem ver os astros da TV em seus papéis, para tornar-los mais palpáveis¹¹³.

Hoje, a tela do televisor ganhou maior qualidade de imagem, mas vemos ainda muitas pessoas que tratam artistas de novelas pelo nome do personagem interpretado, e brigam quando ele está sendo "malvado". No caso do ator que fazia o Bat Masterson, não havia um costume das pessoas no Brasil ouvirem o som original na televisão, como é possível atualmente com a tecla SAP em alguns programas. Nos anos 80, o SBT trazia atrizes das novelas mexicanas e dublava as entrevistas com as mesmas vozes usadas na versão nacional.

Em alguns casos, os próprios atores estrangeiros querem conhecer os dubladores aqui. Isto aconteceu com Borges de Barros, quando Jonathan Harris, o ator que faz o Dr. Smith em *Perdidos no Espaço*, disse que o brasileiro era o seu melhor dublador no mundo. Harris também pediu para que todas as vezes que ele aparecesse em produções, deveria ser dublado por Borges.

Estava acontecendo o Festival de Cinema do Rio, e grandes atores eram chamados para participar do evento. E a dublagem se destacou tanto que muitos dubladores foram convidados pelo destaque. (...) O programa da Hebe se chamava *O Mundo É das Mulheres*, quase igual ao que ela faz hoje no SBT, levando convidados. Então, descobriram que o Jonathan Harris queria conhecer o dublador do Dr. Smith no Brasil. Eu estava na Gravasom, um estúdio que fica na Lapa, um tanto longe de onde ficava a Record. Mandaram buscar-me de lá, tivemos que parar a gravação que eu estava fazendo. Seguraram o programa no ar até eu chegar na emissora. Quando eu apareci, foi uma festa¹¹⁴.

¹¹³ Cf. McLUHAN, M. 1974: p.357.

¹¹⁴ Trecho da entrevista com Borges de Barros [p.lxxxv].

Quando Jonathan Harris morreu, no dia 3 de novembro de 2002, Borges conta que recebeu pêsames e muitos até pensaram que ele havia morrido. Reportagens nos jornais brasileiros¹¹⁵ lembraram do encontro dos dois em 1967. O personagem se confunde com o ator e o dublador. Por ironia do destino, uns de seus últimos trabalhos de Harris foram como *voice actor* em dois longas-metragens de animação da Disney, *Vida de Inseto* e *Toy Story 2* e no desenho da Warner *Freakazoid*.



Figura 11: Jonathan Harris como Dr. Smith (à direita)

Muitos artistas viam a *voice acting* ou a dublagem como atividades secundárias, uma arte menor. Nos Estados Unidos,

¹¹⁵ Uma reportagem do jornal *O Estado de São Paulo*, intitulada "Morre Jonathan Harris, o eterno Dr. Smith", saiu no Caderno 2, no dia 6 de dezembro de 2002. Também há uma matéria da *Folha de São Paulo*, publicada em 27 de outubro do mesmo ano, chamada "Perdidos no Espaço volta modernizado", que trata de uma nova versão da série para a TV e também lembra do episódio entre Harris e Borges de Barros.

astros do cinema, e até mesmo os da televisão, não estavam propensos a abaixar seu salário para dar voz a um personagem de desenho animado. Muitos faziam isso quando estavam em início ou fim de carreira. A Disney começou a usar atores cinematográficos conhecidos em dublagens. Peter Ustinov, ator vencedor de dois Oscars como melhor ator-coadjuvante, nunca foi um grande nome da sétima arte, mas fez a voz do Príncipe João no desenho animado *Robin Hood*, de 1973.

Artistas da TV também fizeram *voice acting*, como protagonistas ou em participações especiais. O robô *Frankenstein Jr.*, da Hanna Barbera, era interpretado por Ted Cassidy, o mordomo Tropeço da primeira versão para a televisão do seriado *A Família Addams*. Don Adams, não um parente da família monstruosa e sim o ator que deu vida a Maxwell Smart no seriado cômico *Agente 86*, deu o mesmo tom irônico ao personagem do *cartoon Inspetor Bugiganga*.

Entretanto, a partir da década de 90, esta história começa a mudar. Artistas famosos começam a descobrir a *voice acting* para produções animadas no cinema e na televisão. No início do filme *Uma babá quase perfeita*, o ator Robin Williams interpreta um dublador de desenhos animados, fazendo a voz de um gato e de um rato. Certamente, o motivo principal para que ele fosse a voz do Gênio na produção animada da Disney, *Aladdin*, foi o seu estilo de comédia, uma "metralhadora-giratória" capaz de criar vários tipos de

tonalidades vocais. Alguns artistas conhecidos já haviam experimentado este caminho¹¹⁶, mas nenhum havia conseguido tanto sucesso como o comediante. Houve até sugestões para que ele fosse indicado ao Oscar¹¹⁷.



Figura 12: Robin Williams

Este momento, ocorrido em 1992, é o divisor de águas na história do *voice acting* e, mais especificamente, da dublagem em todo o mundo. Agora, artistas pediam, e até imploravam

¹¹⁶ Um exemplo é o ator principal de *Patton, Rebelde ou Herói*, George C. Scott, que fez um vilão no desenho de longa-metragem da Disney *Bernardo e Bianca na Terra dos Cangurus*.

¹¹⁷ Segundo o *Jornal da Tarde* do dia 24 de novembro de 2002, esta possibilidade pode voltar a acontecer em 2003, quando o ator britânico Andy Serkis tem chances de ser indicado ao Oscar por sua interpretação de Gollum, em *O Senhor dos Anéis - As Duas Torres*. A figura do artista foi substituída por uma criatura inteiramente feita por computação gráfica, só aparecendo a sua voz.

para conseguir papéis como atores vocais em produções animadas. Os estúdios ficavam seduzidos em ter uma personalidade famosa emprestando sua voz ao produto, e seu nome à publicidade.

A Disney, nesta época, estava mudando seu esquema de animação, tanto na questão visual, com a computação gráfica, como nas tramas, com histórias que visavam agradar não só ao público infantil, mas ao juvenil e ao adulto também. A empresa, então, buscou uma renovação nas vozes usadas. Aliás, a Disney sempre utilizou nomes famosos em suas caracterizações vocais, como disse o *voice actor* Bob Bergen:

Se você olhar para a história da Disney, eles sempre usaram as celebridades do momento para os seus desenhos. Muitas eram do rádio, mas vozes bem conhecidas pelo público. Então, não é uma novidade. Eu acho que parece com uma novidade por causa da quantidade de projetos de animação por lá. Nenhuma [outra] época em cinema possuiu tantas animações sendo produzidas¹¹⁸.

Então, com um nome de peso no elenco de vozes de uma animação, o filme pode conseguir alguns milhões a mais na bilheteria. Esta estratégia é, principalmente, direcionada para os adultos, tanto os que levam seus filhos para o cinema ou alugam uma fita ou DVD, como também aqueles que não são muitos fãs de desenhos, além das pessoas que se sentiam mal

¹¹⁸ BEVILACQUA, J. 2002: p.1. *If you look at Disney's history, they've always used the celebrities of the day for their cartoons. Many were from radio, but well known voices to the audience. So this isn't a new trend. I think it feels like a new trend because of the amount of animation projects out there. No [other] time in film has there been so much animation being produced.*

em dizer que gostam de desenho animado e não reúnem coragem para ir ao cinema sozinho.

Para a criança, o gênero "desenho animado" já é suficiente. Porém, com um artista famoso nas produções deste tipo, e histórias mais amplas às audiências de várias faixas etárias, os pais vão apreciar um produto que poderá lhe agradar mais. Se um garoto quiser pegar um filme na locadora, alegando que é da Disney, um rapaz pode alugar o mesmo título porque a voz do personagem é do Robin Williams, um comediante que ele adorou em outros filmes. Por último, um homem balzaquiano possui a desculpa de assistir a um filme considerado infantil porque as vozes são de artistas famosos do *show biz* internacional.

Além disso, eles fazem uma ótima propaganda para a produção. Mesmo que custem bem mais do que os *voice actors* profissionais, o nome deles pode ser destacado nos cartazes, como também os artistas podem comparecer aos programas de entrevistas ou especializados em filmes para promover o seu trabalho. Os DVDs apresentam entrevistas com os atores famosos, mas quase nunca com os *voice actors*, porque eles não possuem apelo comercial, são meros "desconhecidos" do público. Os grandes nomes de Hollywood é que vão às entrevistas coletivas, ou contam como é o seu papel e a trama da produção nos *making ofs*.

Alguns exemplos de artistas, bastante famosos ou apenas conhecidos, que fizeram atuações vocais para produções do cinema, foram:

- para a Disney: Matthew Broderick, Whoopy Goldberg, Jeremy Irons, James Earl Jones, Rowan Atkinson e Nathan Lane, em *O Rei Leão*; Mel Gibson, em *Pocahontas*, *O Encontro de Dois Mundos*; Tom Hanks, em *Toy Story 1 e 2*; Tom Hulce, Demi Moore e Kevin Kline, em *O Corcunda de Notre Dame*; Susan Sarandon e Richard Dreyfuss, em *James e O Pêssego Gigante*; James Woods e Danny de Vito, em *Hércules*; Dave Foley, Kevin Spacey e Madeleine Kahn, em *Vida de Inseto*; Eddie Murphy, em *Mulan*; Tony Goldwyn, Glenn Close, Wayne Knight, Nigel Hawthorne e Rosie O'Donnel em *Tarzan*; John Hurt, o narrador em *Tigrão, o Filme*; Billy Cristal, John Goodman, Steve Buscemi, Jennifer Tilly, Bonnie Hunt e James Coburn, em *Monstros S.A.*;
- para a DreamWorks: Val Kilmer, Ralph Fiennes, Michelle Pfeiffer, Steve Martin, Martin Short, Sandra Bullock e Eric Goldblum, em *O Príncipe do Egito*; Woody Allen, Gene Hackman, Sylvester Stallone, Danny Glover, Dan Arkroyd, Christopher Walken e Sharon Stone, em *FormiguinhaZ*; Kevin Kline, Kenneth Brannagh, Rosie Perez e Armand Assante, em *O Caminho para El Dorado*; Mel Gibson e Miranda Richardson, em *A Fuga das Galinhas*; Mike Myers, Cameron Diaz, Eddie

Murphy, John Lithgow e Linda Hunt, em *Shrek*; Matt Damon, em *Spirit, o Corcel Indomável*;

- para a Fox: Meg Ryan, John Cusack e Christopher Lloyd, em *Anastácia*; Matt Damon, Drew Barrymore, Bill Pullman e Nathan Lane, em *Titan*; Ray Romano, John Leguizano e Denis Leary, em *A Era do Gelo*;
- para a Columbia: Michael J. Fox e Nathan Lane, em *O Pequeno Stuart Little*; os mesmos atores, além de Christopher Walken e Melanie Griffith, em *O Pequeno Stuart Little 2*;
- para a Nickelodeon: Patrick Stuart e Martin Short, em *Jimmy Nêutron, o Menino Gênio*;
- para a MGM: Charlie Sheen, Ernest Borgnine e Dom DeLuise, em *Todos os Cães Merecem o Céu 2*¹¹⁹.

Como o processo de *voice acting* é, na grande maioria das vezes, o primeiro a ser feito, muitos artistas já estão confirmados para produções a serem lançadas futuramente. É o caso de *Sharkslayer*, que contará com as vozes de Will Smith, Angelina Jolie e Renne Zellweger, mas só será concluído em 2004.

Outra atração são os cantores e compositores famosos chamados para cantar o tema principal ou compor as canções de

¹¹⁹ Muitos artistas são famosos apenas nos Estados Unidos ou para públicos específicos no Brasil, como o comediante Ray Romano, da série *Everybody Loves Raymond*. Outros tiveram momentos de destaque, como Tom Hulce, ator que interpreta *Amadeus* no filme homônimo do diretor Milos Forman, ou ator inglês Rowan Atkinson, que ficou conhecido com o personagem *Mr. Bean*.

algumas animações. Os desenhos da Disney quase sempre usaram a música como elemento fundamental na trama. Nesta nova fase da animação, Celine Dion foi a intérprete, ao lado de Peabo Bryson, de canção-tema de *A Bela e a Fera*, da Disney, antes mesmo de estourar nas paradas de todo o mundo com *My Heart Will Go On*, da trilha sonora de *Titanic*.

Mas o primeiro astro da música a fazer composição para a Disney foi Elton John, em *O Rei Leão*. Ele também trabalhou em *O caminho para El Dorado*. Depois vieram vários outros, como Phil Collins, Sting e Bryan Adams, numa tentativa das empresas para, além de incentivar ainda mais as pessoas a assistirem o filme, elevar o número de vendas das trilhas sonoras das animações. Muitas garotas devem ter assistido *Mulan* porque Christina Aguilera cantava a canção principal.

No caso da televisão, *Os Simpsons* foi o primeiro a receber a voz de uma grande quantidade de pessoas famosas. O primeiro foi o ator Albert Brooks, do filme *Nos Bastidores da Notícia*. Depois, foi uma enxurrada de participações especiais, que não se limitaram aos atores e atrizes de cinema e televisão. Vários cantores e grupos musicais já se apresentaram em forma animada. Até pessoas fora do ramo artístico, como o biólogo e paleontólogo Stephen Jay Gould, estiveram presentes a episódios da família de Springfield. Além do sucesso, colabora também para a presença de

personalidades no desenho que ele esteja no horário nobre na televisão americana.

Depois de *Os Simpsons*, muitos artistas também começaram a emprestar vozes para desenhos animados e outros produtos que exijam *voice acting*. Só para se ter uma idéia, o desenho *Hércules*, a versão Disney para a TV, possui um elenco de 166 vozes, o maior da história da animação televisiva, e alguns nomes famosos na mídia americana e mundial, como o ex-integrante do grupo cômico Monty Python, Eric Idle, a atriz da série *Friends*, Jennifer Anniston, além de William Shatner, o Capitão Kirk da clássica série *Jornada nas Estrelas*¹²⁰.

Assim, o *cast*, que era de até três *voice actors* no início da década de 60, e de aproximadamente 20 nos anos 70, aumentou assustadoramente nos anos 90, embora algumas produções não utilizem mais que 10 vozes diferentes, já que isso representa um aumento considerável nos custos. No caso de *Hércules*, que possui tantos personagens constantes e esporádicos, vários atuam em apenas um ou dois episódios.

A animação *South Park* tem apenas quatro *voice actors* principais. Dois deles são os próprios criadores da série, além de Isaac Hayes, cantor do tema da primeira versão do filme *Shaft*, como Chef, e uma mulher que faz todas as vozes femininas. Mas astros já fizeram papéis em alguns episódios, como George Clooney, Ozzy Osbourne e a banda Radiohead.

¹²⁰ Cf. KENYON, H. 2002: p.1.

Ainda assim, há várias atrações da TV com famosos como *voice actors* constantes. Um exemplo é Eddie Murphy, que faz o personagem principal da série *The P.J.'s*, produzida em *stop motion*. Katey Sagal, a esposa na série *Married With Children*, é a Leela, a ciclope alienígena no desenho *Futurama*.

Até mesmo as produções que vão direto para o vídeo ou DVD possuem nomes conhecidos nas caracterizações vocais. Matthew Broderick, que já havia feito a voz do Simba adulto em *O Rei Leão*, repetiu o papel em *O Rei Leão 2, O Reino de Simba*, que não passou nos cinemas.

O que importa é pegar um artista famoso, ou o que está em evidência no momento, e encaixá-lo na obra, ou aquele que tenha uma aparência semelhante ao personagem referido no roteiro, e não a voz que mais se adapte a ele, como era no caso dos *voice actors* costumeiros. Às vezes, um astro que não tenha nada a ver com o papel, mas seu nome nos letreiros já será o bastante para a produção obter êxito comercial.

Um outro motivo para que atores fizessem atuações vocais é para mostrar que eles também possuem competência, e não são apenas um "rostinho bonito". Só que a técnica de interpretação é diferente, e muitos não conseguem se dar bem no ramo. O meio é diferente e, como alguns rádio-atores foram rejeitados na TV por não terem fotogenia adequada, e atores de televisão fracassam no teatro por não saberem projetar sua

voz, astros da televisão e do cinema acabaram fazendo interpretações razoáveis ou medíocres em *voice acting*.

Entretanto, outros conseguem tanto destaque que voltam a executar a função, como Eddie Murphy, Robin Williams e John Goodman. Em outro caso, Mark Hamill, conhecido como o Luke Skywalker dos primeiros filmes produzidos da série *Guerra nas Estrelas*, pôde se livrar do estigma de "ator marcado pelo personagem", depois de sua interpretação como o Coringa nos novos desenhos do *Batman*.

Mas devemos lembrar também que os famosos que dão vozes a alguns personagens são ajudados por outras pessoas que não aparecem tanto na mídia, como os *voice actors* profissionais e os diretores. Atualmente, alguns deles já conseguem uma condição financeira melhor do que os atores vocais de antigamente, cuja função correspondia a aproximadamente 10% de seus ganhos. Especula-se que Dan Castellaneta, a voz de Homer em *Os Simpsons*, ganha US\$200 mil por episódio, o que representa que, mesmo com as participações especiais de personalidades, os *voice actors* são bastante importantes para o sucesso de um *cartoon* ou outro produto audiovisual que precisa de seus trabalhos.

Nomes como Frank Welker, Charlie Adler, Rob Paulsen, Billy West, June Foray, Maurice LaMarche, Jim Cummings, apesar de pouco conhecidos pela maioria, ainda são bastante valorizados no mercado por causa de sua versatilidade na

criação de vozes com timbres, tons e inflexões diferentes para cada papel representado.

5.2. *Ideologia*

Uma das grandes discussões para se traduzir uma obra audiovisual estrangeira refere-se a qual processo deve ser utilizado. Qual seria o melhor? Qual o preferido pelo público? Dublagem ou legendagem? Somente pesquisas esporádicas são divulgadas acerca do assunto, feitas sob encomenda por canais e emissoras de televisão, mas nunca foi realizado um estudo aprofundado sobre o tema.

A dublagem e a legendagem constituem nas duas principais formas de tradução de textos audiovisuais. A preocupação com o trabalho de transformar um filme, seriado ou outra variação compreensível para a audiência de um determinado país é cada vez mais objeto de estudos no mundo inteiro, o que ainda é reduzido no Brasil.

A Tradução de Textos Audiovisuais vem crescendo em importância pela grande quantidade de produções estrangeiras exibidas nas televisões e nos cinemas do mundo inteiro. A qualidade desses filmes e programas tem levado as várias entidades envolvidas na área a buscar a melhoria desse setor. Aliás, a qualidade das traduções no ambiente audiovisual foi tema de um congresso realizado em 1998 em Berlim por profissionais da área (tradutores, distribuidores, laboratórios, exibidores etc.) e representantes de várias universidades¹²¹.

A legendagem corresponde a todo o processo de tradução de um produto audiovisual que é feito através da inserção de

¹²¹ ARAÚJO, V. 2000: p. 41.

caracteres¹²² na matriz de uma fita ou produto digital, desde o envio do material a ser legendado até a confecção de cópias com o resultado final e a distribuição. Apesar de se chamar a gravação das legendas pelo mesmo nome, alguns estudiosos da área preferem tratar esta fase como "legendação", além de considerar o profissional que traduz o roteiro como "legendista" e a pessoa responsável por inserir os caracteres de "legendador". Vamos utilizar esta nomenclatura para evitar complicações no entendimento.

Como a dublagem, a legendação exige uma sincronia, mas não em relação aos lábios dos personagens. O texto traduzido entra durante as falas, mas não quer dizer que a legenda irá sair exatamente no momento que o ator deixa de falar. Isto acontece porque o processo exige certos requisitos técnicos para que o público mediano tenha condições de ler os caracteres em tempo hábil:

- o espaço na tela disponível para o texto: a legenda tem no máximo duas linhas de 2s cada; num filme de 35 mm (o mais usado na TV) o máximo de caracteres por linha é entre 32¹²³ e 40, no de 16 mm o máximo fica entre 24 e 27;
- o tempo disponível para cada legenda depende de três fatores - a quantidade de texto, a velocidade de leitura dos telespectadores (normalmente entre 150 a 180 palavras por minuto) e os intervalos entre uma legenda e outra (aproximadamente ½ segundo);
- o tempo de inserção e retirada de cada legenda: geralmente são observados os cortes (mudança de cena), as

¹²² Caráter é cada unidade de espaço horizontal, como letras, números, pontuação e intervalos entre as palavras, na escrita, tipografia ou digitação. Este termo é mais usado no Brasil no plural, mas os dicionários aceitam a forma singular.

¹²³ Na legendagem para vídeo e TV no Brasil, o máximo de caracteres por linha utilizado é 32. [Nota da autora].

pausas (quando o personagem se cala para respirar) e o formato das legendas na tela (centralizadas, alinhadas à direita, à esquerda e o tipo de fonte usada)¹²⁴.

Quanto ao aspecto lingüístico, as legendas para produtos audiovisuais mais comuns são as interlinguais, que servem para traduzir o texto em uma língua de partida para outro na língua de chegada. Também é possível a legendação intralingual, ou seja, no mesmo idioma, que é usada para ajudar os espectadores com deficiência auditiva, permitir o entendimento de reportagens onde o som está pouco audível ou colaborar no aprendizado de línguas estrangeiras.

Existem alguns tipos de legendagem, de acordo com a maneira que ela é veiculada no programa transmitido. A legenda aberta é aquela sobreposta à imagem na tela, mas sem a possibilidade de retirá-la. No caso de fitas de vídeo, a gravação é feita através de caracteres eletrônicos. Nos filmes para o cinema, as legendas são "queimadas" a ácido ou a laser na película. Elas também podem ser geradas por satélite, no caso dos programas nas TVs por assinatura.

A legenda fechada, ou *closed caption*,

... é a interpretação condensada de toda a trilha sonora de uma produção audiovisual escrita em letras brancas, em caixa-alta ou caixa-baixa, sobre fundo preto (tarja), cujo acesso ficará a critério do telespectador. Essas legendas são convertidas em códigos eletrônicos e inseridas no sinal regular de TV. O telespectador tem acesso à legenda fechada através do controle remoto da TV. Há em alguns aparelhos de TV o "decodificador de legenda". Geralmente, aproxima-se de uma transcrição (intralingual), isto é, a legenda fechada traz quase toda

¹²⁴ ARAÚJO, V, 2000: p.55.

a fala original, diferentemente da legenda aberta, em que muita edição deve ser feita¹²⁵.

No Brasil, os noticiários e alguns filmes exibidos pela Rede Globo possuem este sistema. O problema é que, por indicar toda a trilha sonora, com narração, música, ruído e outros sons, as legendas na parte inferior da tela passam de forma rápida e sem sincronia. As linhas de caracteres correm de baixo para cima, e não surgem quase que imediatamente, como o que acontece com o sistema mais comum. Ou seja, ainda é um processo que precisa ser aperfeiçoado.

Vera Araújo apresenta estas duas variantes em sua tese de doutorado, mas existem outras duas que não podem ser enquadradas em quaisquer das categorias. As legendas para DVD, por exemplo, quando estão na mesma língua do original, servem como auxílio para os deficientes auditivos, e vêm com a interpretação de toda a trilha sonora sem a tarja no fundo. O texto em outras línguas serve como uma tradução interlingual comum. O espectador opta por qual tipo de versão da obra deseja, dublada, legendada ou original.

Outro caso é o uso das legendas eletrônicas, muito comum em festivais e mostras de cinema e animação. Este sistema surgiu no Brasil em 1994, durante a Mostra de Cinema do Espaço Banco Nacional. O aparelho que transmite os caracteres, eletronicamente sincronizados, fica fora da tela, o que permite consertos se houver algum erro na tradução. A

¹²⁵ ARAÚJO, V. 2000: p. 56.

desvantagem é que o espectador precisa desviar seus olhos da tela para acompanhar o texto traduzido, o que pode acarretar em perda de detalhes da obra audiovisual.

O processo de legendagem aberta interlingual, o mais comum para produtos audiovisuais estrangeiros no Brasil até o momento, é principalmente utilizado para cinema e vídeo. O trabalho começa quando o cliente entrega o produto audiovisual em fita de vídeo, CD ou outra mídia. Vem junto o roteiro original e informações sobre a produção a ser legendada. Primeiro, é feita a marcação do texto, para estabelecer quando a legenda deve aparecer ou sumir na tela, proporcionando a sincronia. Uma cópia do filme com o TCR é providenciada para facilitar este serviço.

Então, o legendista traduz, adapta e arruma os diálogos para depois inserir as legendas, de acordo com as marcações previamente estabelecidas. Geralmente, as legendas são dispostas na imagem centralizadas. Há *softwares* disponíveis para a gravação direta por parte do legendista na fita matriz, mas normalmente eles não possuem os programas de computador específicos.

Assim, o legendista faz a tradução num *software* de texto comum e manda o material em disquete de volta ao cliente, que confere o trabalho e o repassa aos laboratórios especializados, que inserem os caracteres. Com isso, o

produto já pode gerar novas cópias legendadas, para depois estarem aptas ao mercado.

Um fato interessante a se notar é que os críticos ferozes da dublagem apresentam vários argumentos contrários ao processo, além de pontos positivos da legendagem. É o mesmo, no caso das pessoas que são favoráveis à dublagem, obviamente fazendo as devidas inversões.

Uma das vantagens que podem ser atribuídas à legendagem é a possibilidade de se adicionar informações que não são possíveis, na maioria das vezes, numa dublagem sincronizada. Isto acontece muito com as piadas e trocadilhos em outra língua¹²⁶. Há alguns anos, a Fox buscou fazer algo diferente para as atrações legendadas de seu canal de TV por assinatura. Algumas palavras ganhavam grifos se pudessem gerar dúvidas no entendimento, então as pessoas poderiam acessar o *site* da Fox e ver o sentido exato.

A legendagem também permite entrar em contato com as línguas estrangeiras, o que serve de teste para as pessoas que conhecem o idioma do filme original ou que querem aprender mais. E, no mundo atual, que exige para algumas funções com melhor remuneração a fluência em pelo menos uma

¹²⁶ Os integrantes do grupo Casseta e Planeta fizeram uma espécie de "assessoria humorística" para a tradução do filme *Austin Power em o Homem do Membro de Ouro*, exibido nos cinemas do Brasil a partir de setembro de 2002. A idéia da distribuidora foi dar um toque nacional às piadas [Cf. PIADAS americanas para brasileiro ver. 2002: p.5]. Isso já havia acontecido nos Estados Unidos, com a dublagem do filme francês *Os Visitantes*, que teve a tradução supervisionada pelo ator e comediante Mel Brooks [Cf. RONDEAU, J. 1995: p. 12].

língua a mais que o português, então este requisito torna-se fundamental. Ver uma produção internacional legendada também dá condições para apreciar o trabalho original dos atores.

Sob aspectos econômicos, a legendagem é um processo muito mais barato do que a dublagem, pois envolve uma quantidade bem menor de profissionais e pode custar até quinze vezes menos. Além disso, um produto legendado sai mais rápido do que o dublado. Enquanto um filme de duas horas com uma média de 700 diálogos pode levar quatro dias para se inserir as legendas e devolver a fita matriz para o cliente, dura uma semana ou mais para dublar o mesmo produto. Além disso, o processamento das legendas nos produtos que vão para as salas de cinema ou para as distribuidoras de vídeo é bastante rápido. O laboratório da Videolar, em São Paulo, por exemplo, faz 15 mil cópias de fitas legendadas por dia.

A dublagem também possui suas vantagens. A principal é que você pode acompanhar o filme sem precisar desviar o seu olhar para alguma parte da tela e ler as legendas. É claro que os caracteres inseridos na tela não tiram tanto a atenção como o aparelho eletrônico de legendagem localizado abaixo, mas o nosso campo de visão não permite ver, ao mesmo tempo, legenda e detalhes de um filme no cinema, por mais prática que tenhamos em assistir filmes legendados.

A televisão possibilita uma melhora para acompanhar mais atentamente, mas ainda perdemos algumas informações que

podem ser cruciais se prestarmos atenção mais à cena do que às linhas na parte inferior da tela. Tanto que no *talk show Programa do Jô*, durante o quadro "Piscou, Dançou", as legendas são retiradas das partes dos filmes exibidos, pois elas poderiam interferir na visão do espectador na hora de tentar ver qual o erro de continuidade no filme.

Ainda sobre os prós da dublagem, ela é um meio de tradução que permite chegar às pessoas com escolaridade mais baixa, que teriam dificuldades em acompanhar legendas, e até a analfabetos. Num país como o Brasil, com mais de 16 milhões de pessoas que não conseguem escrever o próprio nome¹²⁷, a legenda serve nada para estes. Crianças menores e idosos com dificuldades visuais também seriam beneficiados.

Se há uma questão pendente ainda hoje entre dublagem e legendagem, isto já começou no final da década de 20 do século passado. Quando os filmes sonoros estrangeiros começaram a chegar para os cinemas do mundo, era necessário escolher como seriam traduzidos nos países. Cada um escolheu uma forma diferente, de acordo com alguns fatores.

Assim, a França, com forte identidade cultural, escolheu dublar os filmes para que a invasão hollywoodiana fosse menos percebida. Países como Espanha, Itália, Alemanha e China, em épocas de governos totalitários, colocaram vozes

¹²⁷ Cf. CENSO 2000. 2001: p.3. O argumento da dublagem ser fundamental para os analfabetos ou semi-analfabetos vale como uma solução temporária para democratizar o acesso aos filmes, mas o importante é fazer com que não existam mais pessoas sem capacidade de ler no futuro.

nacionais nas produções estrangeiras para evitar influência externa e poder até mudar as histórias. A Rússia e a Polônia, por questões econômicas, escolheram a "voice-over". Lugares onde o índice de analfabetismo é baixo, como Portugal, Suécia e Holanda, optaram pelas legendas. Os Estados Unidos, que quase não recebem produções estrangeiras, preferem dublá-las pela simples falta de costume de assistir produções legendadas, como os outros países de língua inglesa.

O caso do Brasil é especial, porque temos a predominância da legendagem no cinema e vídeo, uma esmagadora presença da dublagem na TV aberta e um misto dos dois na TV por assinatura. O brasileiro sempre foi acostumado a um ou a outro tipo de tradução, dependendo dos fatores que envolviam a época, e nunca foi perguntado qual preferia.

Os cinemas nacionais começaram a exibir filmes sonoros legendados, um processo mais rápido e barato. Uma nota publicitária, publicada em 1938 no *Jornal do Brasil*, alerta para os perigos das legendas, tentando persuadir as pessoas a fazerem um curso de inglês:

V.S. gosta de cinema falado? Ora, que pergunta! Quem é que não gosta? Bem, mas V.S. gostará ainda mais se souber acompanhar todos os lances de cada filme sem se preocupar com as legendas em português, que, além de serem resumos, são muitas vezes mal traduzidas. Não é "fan" completo aquele que não souber inglês. Por isso recomendamos a V.S. aprender inglês na

The Motta Academy Of Languages
Avenida Rio Branco, 183 - 7º andar¹²⁸.

¹²⁸ O INGLÊS e o cinema falado. 1938: p.6.

A dublagem para o cinema no Brasil começa em 1938, mas é pouco utilizada. Enquanto isso, estúdios como o alemão Babelsberg e o italiano Cinecittá usam o processo a todo vapor para traduzir obras audiovisuais estrangeiras. Um detalhe a se constatar é que o som nos cinemas brasileiros era de baixa qualidade, o que tornava menos atrativo uma versão de um filme com vozes nacionais. E isto continuou até alguns anos atrás, quando foram inauguradas as primeiras salas com som digital. Isto criou um hábito no brasileiro acostumado a ir ao cinema.

O espectador para acompanhar o enredo do filme dublado tem que ter legendas. Isto obriga seus olhos a percorrer muito rapidamente a imagem, antes de baixar para a legenda, que ele lê rapidamente, para depois voltar à imagem, se der tempo, e recomeçar o processo no aparecimento da legenda seguinte. O resultado disso é que ele se torna um espectador que não tem o tempo de se deter nas imagens, ele mal as vê. Pouco treinado visualmente, é também pouco treinado auditivamente, porque não tem que acompanhar o diálogo pelo ouvido, mas lendo. A nossa própria formação como espectador está profundamente marcada pela presença de um cinema legendado. E isto repercute sobre nossa relação com o cinema, bem como, por exemplo, sobre as salas de cinema: por que uma boa acústica, se o cinema é lido e não ouvido?¹²⁹.

A televisão é que acaba trazendo o costume de produções dubladas. A qualidade de imagem dos aparelhos de TV da época não colaborava para o uso de legendas, então começou a se utilizar o processo. Os artistas dos filmes e seriados chegavam às casas das pessoas falando português. A lei de 1961 de Jânio Quadros, que tornava compulsória a dublagem

¹²⁹ BERNARDET, J. 1996: p.28-9.

para a televisão brasileira, veio apenas para reforçar algo que já era costumeiro para os espectadores.

Depois de uma época de certa popularidade nos anos 60, a dublagem teve um momento de estagnação na década de 70, mas a TV já superava o cinema no gosto da população brasileira, processo que já começara em outros países já no final da década de 50. Mais aparelhos televisores estavam sendo comprados, enquanto mais salas de cinema eram fechadas. Os cinemas precisaram se modernizar para trazer o público de volta. Foi o início do processo que possibilitou, mais recentemente, salas com som digital, cadeiras mais confortáveis e telas maiores, além de melhor qualidade de imagem. Claro que isso não quer dizer que todas os cinemas no país são assim.

O mais impressionante é que a tecnologia de legendas para filmes exibidos no cinema brasileiro ainda é arcaica. Uma reportagem do *Jornal da Tarde* de 3 de abril de 2002 apontou um problema, percebido no momento de legendar o filme *A Era do Gelo*, que mostra como o processo para a adaptação de um filme para a audiência nacional precisa melhorar:

Como no Brasil não existe legenda colorida, a comédia de animação entrou em cartaz com todas as cópias dubladas, já que seria impossível ler as traduções aplicadas sobre as imagens permanentemente brancas das geleiras e nevascas. Ainda assim, o filme vem batendo recordes de bilheteria¹³⁰.

¹³⁰ Cf. *A ERA do Gelo: Deu Branco na Legenda*. 2002: p.1. Não existem legendas coloridas para traduzir os filmes exibidos nos cinemas do Brasil, mas há para as produções que chegam em vídeo e televisão.

A intenção da distribuidora Fox era ter 20% de cópias do filme legendadas para exibir nos cinemas do país. Entretanto, acabou esbarrando na deficiência técnica dos laboratórios brasileiros, que trabalham normalmente com dois tipos de legendagem. Há o processo ótico, que demora dois dias para inserir os caracteres, mas o sistema a laser é mais comum, por ser mais barato e mais rápido, podendo levar duas horas para se executar o mesmo serviço. Ainda existe a "trucagem"¹³¹, que é realizada com a matriz, mas o Brasil ainda não possui essa tecnologia, que custa dez vezes mais do que a legendagem convencional.

O videocassete chega no Brasil, na década de 80, mas começa a se tornar mais acessível no início da década de 90, deixando de ser um eletrodoméstico apenas presente na casa dos mais abastados. Os televisores deixavam de ser preto e branco, possuíam uma qualidade de transmissão melhor, tanto no som como na imagem. Então, as distribuidoras optaram pela legendagem da maioria das produções, mais uma vez pela questão financeira. Até porque a legislação brasileira começava a afrouxar as rédeas para lei da dublagem, já abrindo espaço para a TV por assinatura. Algumas emissoras já traziam filmes legendados de madrugada, ou em sessões de

¹³¹ "Trucagem" é a mudança de imagens previamente filmadas tanto em sua forma como na ordem seqüencial de projeção. A modificação necessária para o filme *A Era no Gelo* seria a superposição de letreiros.

produções consideradas "clássicos" ou sob o rótulo de "filme de arte".

A TV paga surgiu no Brasil em 1987, mas a primeira programadora, a TVA, só começa suas operações em 1991¹³². De repente, de poucas emissoras de rede nacional, o mercado passa a ter outras opções, principalmente com a TV a cabo e o sistema via satélite, que chega a oferecer até 200 canais; alguns deles com programação na língua original, sem legendas. Com a segmentação da televisão brasileira, optou-se pela legendagem, já que o produto é destinado principalmente às classes A e B. Porém, o mercado da dublagem ainda conseguia seu espaço, já que os canais infantis constituem uma boa audiência.

Os aparelhos "people meter", que o Ibope utiliza para aferir a audiência com base em uma amostragem nos domicílios (250 em São Paulo e 150 no Rio), revelaram que, entre março e agosto deste ano, 36,9% das crianças de 4 a 11 anos passaram pelo menos um minuto sintonizadas no Cartoon (Network). Em seguida, aparece o Fox Kids, com 26,9%; o Nিকেolodeon é o terceiro com 19,5%. O primeiro canal não-infantil a surgir na lista é o TNT, em quarto lugar, com 9%¹³³.

Por falar na TNT, o canal mostra filmes dublados que já foram exibidos na TV aberta, mas alcança uma audiência surpreendente. O Ibope divulgou uma pesquisa que coloca o TNT em segundo lugar entre os canais de filmes mais assistidos, bem próximo do Telecine Premium, que apresenta apenas as produções mais recentes do cinema legendadas¹³⁴.

¹³² LEÃO, T. 2000: p.4.

¹³³ MAGLIACCIO, M. 2001, p.8.

¹³⁴ Cf. QUEM ganha e quem perde nas TVs por assinatura. 2001: p.17.

As emissoras da TV aberta, por sua vez, mantêm a dublagem como primordial para traduzir as produções estrangeiras, devido ao alcance que possuem, atendendo várias camadas da sociedade, atingindo até 100% do território nacional. Entretanto, uma pesquisa do Instituto Los Medios y Mercados de Latinoamérica constatou que 57% dos brasileiros preferem as atrações legendadas. Por outro lado, O Telecine anunciou que a participação da classe C na fatia dos assinantes subiu de 2 para 10% em dois anos, o que pode aumentar o público que prefere a dublagem¹³⁵.

Assim, alguns canais resolveram oferecer programação dublada, total ou parcialmente. O canal GNT resolveu dublar alguns de seus documentários, bem como o Telecine Happy, uma das divisões do Telecine, busca seguir a linha do TNT.

Entretanto, alguns canais enveredaram-se no caminho inverso. O canal de séries e filmes de aventura e pancadaria AXN era originalmente todo dublado, pois imaginava que seu público-alvo preferiria assim, mas acabou optando pela legendagem depois de tantas reclamações dos assinantes. A HBO buscou uma solução mista: apresenta filmes dublados, com legendas em português para quem acionar a tecla SAP. Só é preciso lembrar que nem todos os aparelhos de televisão possuem o recurso do segundo canal de áudio para ouvir o som original.

¹³⁵ Cf. DUBLAGEM ou legenda?. 2002: p.1.

O jornalista Tom Leão fez um comentário na Revista da Tevê do jornal *O Globo* de 30 de dezembro de 2001 em relação aos filmes dublados na TV paga, e não sabe se considera isso "uma opção ou uma chateação", já que algumas pessoas procuram os canais por assinatura para uma programação diferenciada e em busca de filmes sem intervalos e legendados¹³⁶.

Aliás, reclamar da dublagem na TV por assinatura é bem comum, até porque muitas são realmente mal feitas. O caso é que alguns canais por assinatura resolveram economizar e criaram a "dublagem de Miami", com pessoas comuns fazendo as vozes para serem inseridas nas produções a serem exibidas. A legendagem também sofre com os mesmos problemas, já que distribuidoras entregam os roteiros das produções para brasileiros no exterior traduzirem, e alguns nem possuem mais contato com a língua materna.

O DVD foi mais uma evolução tecnológica que já está conquistando o mercado brasileiro. O disco é capaz de conter até 8 trilhas de som para diversas línguas e 32 idiomas diferentes de legendas. Porém, a necessidade econômica falou mais alto outra vez no Brasil. Como se não bastasse alguns títulos lançados com dois discos nos Estados Unidos serem reduzidos a um por aqui, alguns DVDs só possuem a dublagem em português em canal de áudio 2.0, enquanto o som original está

¹³⁶ Cf. LEÃO, T. 2001: p.18.

disponível em 5.1¹³⁷. Às vezes, as atrações extras não possuem dublagem nem legendagem. Só para se ter uma idéia, o DVD do desenho *A Princesa Mononoke* lançado no Japão possui oito trilhas de áudio diferentes, sendo uma em português. E o *anime* ainda não tem previsão de chegar no país.

Uma nova possibilidade para legendagem e dublagem são os jogos de computador, mas qual será o processo utilizado? Ou serão os dois? A discussão sempre haverá. Porém, os dois processos sofrem com um mesmo problema, a necessidade de se acabar o serviço rapidamente para atender aos compromissos comerciais de distribuição, fato que acaba gerando muitos erros na hora de traduzir. A *Revista SET*, na sua edição nº 94, publicou uma matéria sobre a quantidade de erros nas legendas dos filmes para o vídeo, alguns bem graves. Mas faz questão de mostrar como o profissional é mal remunerado, a pressão para entrega do trabalho o mais rápido possível é forte e o cliente raramente confere o trabalho.

A dublagem também acaba tendo problemas com a pressa exigida pelos clientes, e isto proporciona produtos mal feitos. Mas pensar que somente a questão mercadológica interfere negativamente no processo é ingenuidade.

5.3. *Estética e outras visões*

¹³⁷ O canal de áudio 2.0 se refere ao som estéreo nas televisões, e o 5.1 é relacionado com o sistema de caixas de som do *home theater*. Ou seja, as distribuidoras entendem que pessoas que possuem este tipo de equipamento preferem a legendagem à dublagem.

Quantas vezes já lemos na seção de cartas nos cadernos de TV dos jornais críticas em relação à dublagem de uma novela mexicana? Em outra parte, um crítico adora dizer que a versão em português pode estragar o filme, porque uma grande atuação está sendo encoberta. Será que a dublagem brasileira é tão ruim assim? Já ouvimos em algumas ocasiões que o Brasil possui a melhor dublagem do mundo. Mas de onde vem a pesquisa que confirme isso?

Antigamente, críticos tentavam mostrar que esta profissão favoreceria a expansão do imperialismo comercial e da dominação cultural, principalmente pelos americanos. Hoje, a questão envolve mais o caráter técnico e estético, embora ainda o fator mercadológico seja fator fundamental. José Eustáquio Romão foi um dos estudiosos em Cinema a avaliar a dublagem sob tais aspectos.

A dublagem (...) apresenta uma série de inconvenientes. Em primeiro lugar, nunca se conseguirá traduzir para o português o espírito de determinadas expressões francesas, inglesas ou de qualquer outra língua. Em segundo lugar, a dublagem nunca é totalmente perfeita, a ponto de coincidir o movimento dos lábios dos atores com o som¹³⁸.

O jornalista Paulo Francis também manifestou seu ponto de vista em sua coluna "Diário da Corte", publicada em *O Globo* no dia 23 de janeiro de 1997. Ele disse que "a dublagem não precisa ser ruim como é no Brasil", além de lembrar que

¹³⁸ ROMÃO, J. 1981: p.37.

Walt Disney tinha um tratamento especial com a versão de seus filmes para cá.

Pelo mesmo jornal, Telmo Martino declarou, em 28 de maio de 1997, que "ver um desenho dublado talvez seja bem pior que ler qualquer livro, mesmo aqueles sem figurinhas". O crítico de cinema Rubens Ewald Filho sempre manifestou sua ojeriza à dublagem, tratando-a como uma coisa maldita que destrói qualquer tipo de interpretação do filme original.

A dublagem também possui seus defensores. Quando o escritor João Ubaldo Ribeiro apenas manifestou sua opinião pessoal em preferir ver filmes com o som original, sem atacar a dublagem ou profissionais da área, recebeu tantas manifestações contrárias que resolveu nem mais tocar no assunto¹³⁹. A jornalista e editora da revista *TV Séries*, Fernanda Furquim, defendeu seu ponto de vista acerca da dublagem no editorial da publicação de março de 1998:

É muito fácil criticar a qualidade da dublagem brasileira. Em todo o mundo ela é valorizada como um trabalho de arte, com exceção - adivinhem? - do Brasil. Aqui é tão desvalorizada pelas emissoras (mas não por seu público) que os profissionais chegam a sentir vergonha de admitir serem dubladores. Sua valorização em outros países é tanta, que produtores como STEVEN SPIELBERG e GEORGE LUCAS chegam a exigir eles mesmos a escolha de dubladores estrangeiros para seus filmes e séries. Se por um lado a dublagem ruim pode condenar um produto, a boa pode salvá-lo. Afirmar que a dublagem brasileira é inexpressiva é concluir erroneamente que todos os atores estrangeiros são expressivos e com boa dicção. Se um filme ou série é mal dublado, a culpa não é da profissão e sim da empresa que escalou um dublador despreparado para o filme e das emissoras que o aceitaram. Desqualificar ou condenar a arte da dublagem porque ela é

¹³⁹ RIBEIRO, J. 2002: p.1.

inexpressiva e atrapalha o filme é afirmar que dubladores como LIMA DUARTE, NATÁLIA THIMBERG, IDA GOMES, ARY COSLOV, OTÁVIO AUGUSTO, FRANCISCO MILANI, ENIO SANTOS, FLÁVIO GALVÃO, BORGES DE BARROS, ALEXANDRE LIPPIANI, TONY RAMOS, DANIEL FILHO, DENIS CARVALHO, OSMAR PRADO, ORLANDO DRUMMOND, JOSÉ SANTACRUZ, MILTON GONÇALVES, ZEZÉ MOTA, MÁRIO LAGO e CLÁUDIO CAVALCANTI jamais deveriam ter escolhido a profissão de ator¹⁴⁰.

Sem manifestar qualquer posição, as reportagens que surgem na mídia sobre dublagem são normalmente bem didáticas, explicando passo a passo o processo. Também apresentam alguns dubladores, e seus respectivos "bonecos", e falam da dificuldade da área e das fortes críticas.

Só que, várias vezes, as matérias vêm recheadas de informações erradas. A revista *SET* publicou, em setembro de 1995, uma matéria chamada "Dublês da Voz", que recebeu uma carta furiosa de resposta de Pierângela Piquet, da empresa de dublagem BKS, inconformada em "ler tantas inverdades desnecessárias". A reportagem apresenta erros, confirmados pela própria revista, como dar crédito a Rolando Boldrin pela dublagem de Humphrey Bogart em *Casablanca*¹⁴¹.

Algumas reportagens lembram dubladores antigos que se tornaram mais conhecidos, como Lima Duarte e Francisco Milani¹⁴². Também podem destacar o trabalho de um ator ou um grupo que participa da dublagem de uma produção de sucesso ou

¹⁴⁰ A FALTA de apoio do Ministério da Justiça e do Trabalho. 2003: p.1.

¹⁴¹ Cf. CARTAS. 1995: p. 92.

¹⁴² A mais conhecida performance de Francisco Milani na dublagem é a voz do ator Tom Selleck no seriado *Magnum*. Ele já foi o narrador do *Casseta e Planeta Urgente* e atualmente faz o Saraiva no humorístico *Zorra Total*.

a ser lançada no Brasil. Ainda mais se o filme reunir artistas famosos emprestando suas vozes.

O costume de usar personalidades da TV e da música para a trilha sonora de alguns produtos audiovisuais estrangeiros, lançados para o cinema ou para a televisão, segue o mesmo caminho do resto do mundo. Mesmo nos Estados Unidos, as produções estrangeiras podem ganhar vozes famosas, como é o caso da dublagem para o anime *A Princesa Mononoke*, com os atores Billy Bob Thornton, Gilliam Anderson e Claire Danes¹⁴³. Outros desenhos japoneses contam ainda com cantores e grupos conhecidos por lá na trilha musical.

No caso brasileiro, as versões da Disney para o mercado nacional já trouxeram Magro, do MPB4, para a direção musical de *Aristogatas*. Ivon Curi, que já havia interpretado o gato Thomas O'Malley e cantado a canção-tema no mesmo filme, voltou para fazer o candelabro Lumière em *A Bela e a Fera*, no início dos anos 90. Voltando aos anos 80, Léo Jaime, Adriana Calcanhoto e Paulo Ricardo foram chamados para interpretar as canções de *Oliver e Sua Turma*, originalmente cantadas por Billy Joel, Betty Midler e Huey Lewis.

Mas o *punch* mercadológico foi a escolha de Eduardo Moscovis para fazer a voz de *Tarzan*. Depois disso, as

¹⁴³ Cf. PRINCESA *Mononoke*. 2000: p.9. Billy Bob Thornton participou de filmes como *Um Plano Simples* e *Na Corda Bamba*, Gilliam Anderson é a agente Dana Scully do seriado *Arquivo X* e Claire Danes fez par romântico com Leonardo deCaprio na versão recente de *Romeu e Julieta*. Além disso, Neil Gaiman, responsável pela série de quadrinhos *Sandman*, ficou a cargo da adaptação do texto japonês para dublagem e legendas em inglês.

distribuidoras resolveram colocar, em algumas produções, pelo menos um ator ou cantor de peso na trilha sonora. E não quer dizer que somente produções infantis estavam incluídas neste caso. A aventura *Coração de Dragão* contou com Miguel Falabella substituindo, na versão em português, a voz original de Sean Connery para o papel de Draco. Já a comédia *Dr. Doolittle* teve a presença de Tom Cavalcante, que repetiu a dose na continuação, agora ao lado de Márcio Garcia.

Alguns exemplos de artistas escalados para emprestarem sua voz para personagens de produções foram: Danielle Winitz, em *O Caminho Para El Dorado*; Caio Blat e Marcos Mion, em *Como Cães e Gatos*; Selton Mello e Humberto Martins, em *A Nova Onda do Imperador*; Maitê Proença e Camila Pitanga, em *Atlantis, O Reino Perdido*; Rodrigo Santoro, nas duas partes de *O Pequeno Stuart Little*; Márcio Garcia e Tadeu Mello, em *A Era do Gelo*; Cláudia Raia e Miguel Falabella, em *Rugrats, Os Anjinhos em Paris*; Jacqueline Petkovic e Babi, no desenho animado argentino *A Tartaruga Manuelita*.

Os cantores que já participaram de trilhas sonoras são: Ed Motta, em *Tarzan* e *A Nova Onda do Imperador*; Maurício Manieri, em *O caminho para El Dorado* e, ao lado de Ivan Lins, em *Tigrão, o Filme*; o vocalista da banda J. Quest, Rogério Flausino, em *Planeta do Tesouro*; entre outros. Até artistas internacionais já cantaram canções-tema em português, como o cubano Jon Secada em *Pocahontas, O Encontro de Dois Mundos*,

fazendo dupla com Daniela Mercury, e o porto-riquenho Ricky Martin em *Hércules*.

O rosto e o nome dos artistas ficam sempre em destaque no cartaz e em outras formas de propaganda do filme. Agora, eram possíveis entrevistas promocionais das produções estrangeiras animadas no Brasil, pois pessoas famosas estavam interpretando as vozes, e não os "desconhecidos" dubladores. No DVD, os atores e atrizes brasileiros poderiam contar mais um pouco sobre o filme, como foi dublar o personagem e seu contato anterior com obras de animação, o que antigamente ficava restrito aos astros de Hollywood que davam vozes às produções.

O importante para tentar cada vez mais ter alcance a vários tipos de público é chamar pessoas que estão em evidência no momento. No longa de animação em computação gráfica da Disney, *Dinossauro*, Fábio Assunção e Malu Mader foram as vozes principais, pois já faziam par romântico numa novela da Rede Globo na época, *Força de Um Desejo*, e Hebe Camargo e Nair Belo interpretaram duas velhas amigas "dinossauras" pela proximidade das duas na vida real.

Outro fator que pode ser levado em conta é ter uma semelhança com o personagem, já que, originalmente, ele é feito originalmente com base nos detalhes de atuação do *voice actor*, o que pode lhes conceder características comuns. Então, as distribuidoras começaram a escolher pessoas

parecidas com os personagens, como aconteceu com Marieta Severo, a Yzma de *A Nova Onda do Imperador*. Até mesmo o olhar do mamute Manny, de *A Era do Gelo*, é bastante parecido com o de Diogo Vilela. Quem vê o ogro *Shrek*, pensaria que ele foi criado pensando no humorista Bussunda.

Na televisão, ainda não houve a mesma "invasão". O único exemplo, por enquanto, é a participação de Mariana Ximenes para dar voz à personagem principal, uma menina de aparelho dentário, no desenho *Sorriso Metálico*¹⁴⁴. Mas, mesmo se for para TV ou cinema, Borges de Barros explica em sua entrevista que o artista famoso ganha o mesmo pela dublagem, só que recebem mais pelo uso de nome e imagem para a promoção do filme. Isto é feito para que os dubladores costumeiros não reclamem que outros vão receber mais pelo trabalho, que já possuem uma remuneração própria estipulada.

Porém, se estes fatores podem representar garantia de aumento de interesse do público e mais lucro para os distribuidores, isso não quer dizer que houve um acréscimo de qualidade na dublagem. Ao escolher pessoas que nem são atores, como Bussunda, a versão nacional pode ficar bem abaixo do esperado. O humorista, que também chegou a ser cogitado para dublar o urso Archie em *Dr. Doolittle 2*¹⁴⁵, teve aulas de interpretação e usou uma atuação-base já gravada por

¹⁴⁴ Isabel Lira, que também participa da dublagem de *Sorriso Metálico*, disse em entrevista ao projeto que a ordem chegou da distribuidora, a Fox, para que a Mariana Ximenes fizesse a personagem.

¹⁴⁵ Cf. BRAVO, Z. 2001: p.8.

um dublador. Apesar disso, sua interpretação é fraca. Mariângela Cantú acredita que isso é uma desvalorização dos verdadeiros profissionais do ramo.

Eu entendo o lado do distribuidor, o lado da mídia, mas, ao mesmo tempo, se a gente pensa no nosso bolso, fica muito mal. Esse artista está ganhando 10, 20 vezes mais do que ganhamos e muitas vezes não vai fazer bem feito, como é o caso do *Shrek*. O Mauro Ramos fez a dublagem do personagem, e ele é excelente. Depois chamaram o Bussunda, e usaram a gravação do Mauro como base. O Mauro deve ter ganhado uns R\$500 pelo trabalho todo¹⁴⁶.

Houve protestos de dubladores também por causa da versão nacional de *Dinossauro*, com quatro artistas famosos que não fizeram nada de excepcional no trabalho. Pior, prejudicaram ainda mais a qualidade do filme, que já peca pela história desinteressante.

Mas, se alguns dubladores receiam estar perdendo espaço no mercado para os artistas famosos, pelo menos o talento pode ser reconhecido, mesmo entre os astros nos papéis principais. Um bom exemplo é o elogio de *Veja* para o dublador Guilherme Briggs, para a interpretação de Kronk, em *A Nova Onda do Imperador*, que a crítica da revista considera "inspirada"¹⁴⁷.

Os famosos também recebem parabéns por uma boa atuação vocal. Miguel Falabella, que já fez mais de uma participação especial em dublagens, ganhou destaque em *O Pequeno Stuart Little*. A revista *SET* considerou "um ótimo trabalho de

¹⁴⁶ Trecho da entrevista com Mariângela Cantú [p.xlviii].

¹⁴⁷ Cf. *VEJA* Recomenda Férias. 2000: p.49.

desenhar um sorriso no rosto"¹⁴⁸, e a *Época* acrescentou que "o ator ressaltou o jeitão afetado e ranzinza do gato Snowbell"¹⁴⁹.

Alguns dos artistas consagrados conseguem bom desempenho porque já passaram pela dublagem. Eduardo Moscovis fez curso e Selton Mello chegou a passar oito anos no ramo. O seu irmão, Danton, também é ator e dublador, aliás os dois possuem uma voz bem parecida. Mas a maioria das interpretações das estrelas da televisão não acrescenta nenhum aspecto artístico, somente financeiro.

Mas, independente de contar com famosos ou não, a principal questão no trabalho da dublagem é que, em épocas passadas, todos os dubladores interpretavam juntos no estúdio. Com apenas um microfone, precisava-se usar a criatividade para criar uma situação como uma pessoa falando alto em meio a uma multidão. Como explica Baroli, "para fazer fala em primeiro plano e vozerio, colocava-se o dublador em frente ao microfone e os outros ficavam juntos, um pouco afastados"¹⁵⁰. No filme de Cacá Diegues, *Dias Melhores Virão*, que mostra o trabalho de dubladores, as cenas referem-se a este esquema de dublagem em conjunto.

Porém, atualmente, cada dublador entra no estúdio sozinho para gravar suas falas. Apenas algumas produções da

¹⁴⁸ BROGINI, A. 2000: p.15.

¹⁴⁹ EDUARDO, C. 2000: p.107.

¹⁵⁰ Trecho da entrevista com Gilberto Baroli [p.lxxvii].

Disney exigem o trabalho em conjunto, que é cada vez mais raro. Este esquema de trabalho individual é o mesmo seguido para o processo de *voice acting* para animação.

Para as produções animadas que possuem astros, isto é feito porque é difícilimo que eles estejam sempre disponíveis ao mesmo tempo. Em certas ocasiões, os *voice actors* interpretam vários personagens, o que exige caracterizações vocais diferentes. Por exemplo, se um ator precisasse interpretar dois ou mais personagens num mesmo produto, gravava as vozes do principal no primeiro dia e deixava as outras para o dia seguinte.

Na dublagem brasileira, os estúdios usam o esquema individual porque é mais econômico. Quando um grupo está dentro do estúdio para gravar um *loop*, todos têm direito à remuneração pelo serviço, mesmo que um dos atores tenha apenas uma fala. Entretanto, se é apenas um dublador, só ele recebe, e os outros esperam a sua vez.

Além disso, a questão técnica de captação de som e acústica foi aprimorada, pois o microfone pega apenas um ator, que fica a sua frente. Quando são vários dubladores no estúdio, eles vão estar distribuídos a distâncias variadas do aparelho, e a captação pode não ser uniforme para todos, como também existe a possibilidade de haver mais ruídos para interferir na gravação.

O processo fica mais rápido, pois não é mais necessário voltar todo um *loop* por causa de um erro, como acontece quando mais de um dublador está no estúdio. Quando se está sozinho, basta repetir a fala. O diretor, por sua vez, tem sua função facilitada, já que vai orientar apenas um ator. Os dubladores também têm condições de conseguir mais trabalhos, na área de dublagem, artística em geral ou em outro setor, já que não são mais obrigados a esperar toda a gravação.

Os dubladores mais antigos, porém, desaprovam esta prática. Gilberto Baroli chama isso de "poleiro". A grande desvantagem do esquema individual é, sem dúvida, a troca energética com os atores juntos. Mesmo num monólogo no teatro, o ator possui o público para se relacionar. Mas o dublador, não. Está com um texto em mãos, que sugere diálogos, se não for um documentário de um narrador. Porém, ele está sozinho, preso numa sala de baixa iluminação, com o seu diretor, que vê apenas através de um vidro grosso. É neste regime de "solitária" que o profissional de dublagem precisa fazer o seu serviço.

O trabalho pode ficar mais imperfeito por causa da necessidade de se fazer a dublagem o mais rápido possível, devido à pressão dos clientes. O diretor não consegue estudar bem o roteiro que lhe é passado. No estúdio, se o texto estiver com falas mal adaptadas, haverá a necessidade de mudá-las, o que vai levar mais tempo. Se a atuação é feita

com rapidez e sem estudar a voz a ser criada para aquele determinado personagem, há o perigo da atuação se tornar mecânica, cheia de clichês e maneirismos.

Então, dublando sozinho, a interpretação não ganha força a cada momento, e corre o perigo de ficar numa interpretação ordinária, sem criatividade. Borges de Barros garante que, quando a dublagem é feita com todos juntos, há "a troca, o calor humano"¹⁵¹.

Várias vezes, as pessoas reclamam que são sempre as mesmas vozes que estão nas versões em português. Com a obrigação de agilizar o serviço, pegam-se dubladores experientes que, se pressentirem que o trabalho precisa ser concluído urgentemente, podem até adaptar uma interpretação feita anteriormente, com poucas mudanças. E como os mais jovens vão pegar ritmo, se não são escolhidos? É a parte tecnológica e econômica superando o aspecto artístico.

Até alguns profissionais da área se revoltam com esta situação atual da dublagem. Isaac Bardavid, no ramo desde 1959 e bastante chamado para fazer voz de personagens de má índole, deu uma entrevista para o jornal carioca *O Extra*, publicada em 4 de julho de 2001, falando que havia perdido o prazer de dublar porque "a máquina é fria". Álvaro Serrão, por sua vez, constata que "a tecnologia avançou" e

¹⁵¹ Trecho da entrevista com Borges de Barros [p.xciv].

"apareceram muitos bons dubladores", mas a dublagem, "para o pessoal mais antigo, ficou muito fria"¹⁵². Fria!

Já o dublador Hermes Baroli, filho de Gilberto, deu uma entrevista confessando que "dublagem é legal no começo", mas depois a pessoa "sente que vai ser eternamente anônima, e o ator precisa ser conhecido"¹⁵³. Deve ser um dilema na cabeça do ator que não aparece, como acontecia com o rádio-ator. Permanecer no anonimato, mas estar no subconsciente do público. Tanto que, muitas vezes, quando ouvimos a voz de um dublador, o que pensamos na mesma hora?

A provável resposta para a pergunta anterior é "Eu Conheço Essa Voz", justamente o nome de um projeto dos dubladores Márcio Seixas e Mariângela Cantú, que consiste em um filme e uma peça de teatro. Só que, depois de procurar patrocínio e ver que nenhuma empresa queria dar apoio, tudo teve que ser arquivado por enquanto. Talvez os empresários pensem em não investir seu dinheiro em um "bando de desconhecidos".

Também pesa bastante o fato que a classe de dubladores é considerada de "segunda linha", aqueles que não conseguiram um emprego de ator em novela, ou que não teriam capacidade de interpretar, de corpo e alma, alguns dos papéis que dublam, como insinuou Jorge Luis Borges em *Sobre a Dublagem*. Temos que levar em consideração que são 2 mil atores tirando

¹⁵² Trecho da entrevista com Álvaro Serrão [p.xliiii].

¹⁵³ GRECO, M. s/d [2]: p.37.

registro por dia só no Rio de Janeiro, onde fica o maior núcleo dramático no Brasil, num total de 15 mil associados, aproximadamente, no sindicato dos atores carioca¹⁵⁴. Devemos acreditar que poucos possuem um talento especial, como em qualquer atividade, mas existem "diamantes brutos" entre os dubladores, que não podem ser lapidados por causa do aspecto financeiro que envolve o processo.

Uma sugestão dada por Gilberto Baroli para que as dublagens melhorem o nível de qualidade no Brasil é

... criar uma espécie de ISO, um instituto de qualidade para este tipo de trabalho, para analisar o que está sendo feito. Isso seria importante para que as casas, o distribuidor e a TV tivessem um bom serviço. O meu sonho é que, um dia, os estúdios sejam escolhidos pela qualidade, e não pelo preço baixo. Há umas casas de dublagem que fazem economia nos atores e acabam realizando grandes porcarias. No geral, 50% da dublagem atual são muito mal feitas, 40% poderiam ser muito melhores, e algumas coisas são muito boas, umas até por acaso. Eu vi o DVD de *A Fraternidade é Vermelha*, cuja versão é feita pela Dublavídeo, que já fez grandes porcarias, mas esta, em particular, saiu boa. Talvez porque o filme só tenha dois atores importantes mesmo. Então, eles devem ter pegado dois bons dubladores, o que não fica tão caro¹⁵⁵.

Borges de Barros, por sua vez, sugere que a avaliação parta das secretarias e ministério da Cultura. Porém, se elas não conseguem controlar a programação atual das televisões, com cenas impróprias passando em qualquer horário, como vão fiscalizar a dublagem? Assim, alguns canais de TV escolhem os serviços de dublagem que cobrem mais barato, geralmente de uma qualidade pior, que podem estar sendo desempenhados por

¹⁵⁴ SAITO, B. 2002: p.6.

¹⁵⁵ Trecho da entrevista com Gilberto Baroli (p.lxxvi).

peessoas que nem são registradas como ator. Por causa destes trabalhos, toda uma categoria é prejudicada.

Mas não se deixe enganar pensando que só a dublagem é assim. Cada vez mais, os filmes e as novelas da TV se rendem ao "individualismo". Quando os horários de dois artistas que iriam fazer algumas cenas juntos não coincidem, são chamados dublês, que gravam as cenas de costas para a câmera com o ator ou atriz. Depois, na edição, faz-se a "mágica" dos dois contracenarem. Até o teatro, quem diria, começou a trilhar o mesmo caminho, pois muitos ensaios de peças já estão sendo feitos separados. Os músicos, por sua vez, podem gravar as suas partes individualmente, para depois serem mixadas.

Atualmente, escolhem-se menos os atores pela sua competência artística, e mais pela sua constituição física e estética. Até os teatros estão lotados de "produções caça-níqueis", com atores-modelos. Nem mesmo as óperas escaparam: como é raro hoje vermos tenores gordos como Luciano Pavarotti. Agora todos são galãs como Plácido Domingo. E até a dublagem, cuja função não revela de imediato sua aparência, teve o mesmo destino.

Por outro lado, se os próprios dubladores reclamam do processo, é porque algo está errado. A categoria é atacada por todos os lados, não possui forte amparo da Justiça e ainda é desunida, como foi dito por todos os dubladores entrevistados para o projeto.

Mas há acomodação artística também, porque fazer a interpretação individualmente denota a necessidade de acelerar o trabalho, gerando decréscimo de qualidade, enquanto mais trabalhos podem ser adquiridos. Parece que a casa e o dublador estão de acordo em correr com o trabalho.

Todavia, se o cliente sabe que o trabalho pode ser executado em menor tempo, ele vai forçar as empresas dubladoras a terminarem o serviço o mais rápido possível. E ainda podem criar uma concorrência entre elas para determinar qual o local que consegue completar o processo num período mais curto.

Stanislavski nos ensinou que, "se na vida real a comunicação entre as pessoas é importante, no palco é dez vezes mais importante"¹⁵⁶. Escutar a voz do outro por um fone de ouvido não é o mesmo que estar ao lado, ouvindo e sentindo a interpretação do companheiro. O estúdio de dublagem é como um palco, só que cada ator se vira para um lado e interpreta para si, de costas para o público, ficando alheio às vaias.

Se as facilidades tecnológicas estão a serviço para a modernização dos estúdios, as empresas poderiam criar um sistema em que vários atores pudessem atuar no estúdio, sem perda de qualidade no som, a necessidade de se gravar todo um *loop* outra vez ou prejudicar o trabalho de todos os profissionais envolvidos no processo.

¹⁵⁶ STANISLAVSKI, C. 1991: p.214.

Agora, em relação à preferência popular, por que devemos nos escravizar nas condições como "a decisão da maioria"? A escolha deve partir do público, e não ser imposta a ele, mas ela precisa ser feita individualmente. Novas tecnologias como o DVD e as televisões com tecla SAP e *closed caption* permitem a oportunidade de opção, mas ainda é necessário melhorar os meios de exibição de produtos audiovisuais.

Os canais por assinatura prometem há tempos oferecer captação de legendas, mas até hoje isto não aconteceu. Se o futuro dos cinemas pode estar na transmissão dos filmes via satélite para as salas, então por que não oferecer alternativas para que as pessoas decidam qual tipo de tradução preferem? Fones de ouvido com áudio dublado parecem uma idéia excêntrica, mas pode ser a solução ideal para as distribuidoras não precisarem fazer cópias dubladas e legendadas em separado.

Afinal, chavões-clichê como "país civilizado exige filme dublado", "filme dublado todo mundo entende" ou "ninguém gosta de filme dublado" não levam a nada. País civilizado dá direito de escolha. Quem deve decidir o que ver, e como ver, é cada um de nós.

6. CONCLUSÃO

O projeto não buscou esgotar o tema, pois há outros caminhos que podem ser pesquisados futuramente. Em relação ao Brasil, sugerimos uma pesquisa ampla sobre a preferência popular dentre os meios de adaptação de uma obra audiovisual. A dublagem no mundo, ou num determinado país estrangeiro, é um projeto que vai servir como comparação ao modelo brasileiro. Um trabalho na área de Línguas pode criar melhorias nas traduções de textos audiovisuais. As Ciências Econômicas podem avaliar a dublagem como "produto", e as Ciências Jurídicas podem estudar sobre as leis de dublagem no país e os entraves na Justiça Trabalhista.

Uma das constatações tiradas é que a dublagem se torna cada vez mais um elemento mecânico e mercadológico do que artístico. Por mais que haja talentos entre os que desempenham a função e que o aprimoramento em detalhes como o sincronismo, percebe-se que os trabalhos apresentados utilizam uma dinâmica artística errada e prejudicial a eles mesmos. As imposições do mercado obviamente atrapalham, mas a própria estrutura de trabalho dentro do estúdio impede uma interpretação vívida.

Deve-se lembrar que não podemos usar os Estados Unidos como parâmetro para que as empresas de dublagem do Brasil utilizem o sistema individual, porque lá a maioria dos setores da área cultural segue um esquema pragmático de

resultados financeiros imediatos, e nem sempre esteticamente artísticos.

Entretanto, se os outros países também adotam a técnica de gravar sozinho em estúdio, então a dublagem no mundo caminha para se mercantilizar totalmente, tornar-se um produto que o cliente, se quiser economizar, leva o mais barato, mas de pior qualidade, ou gasta um tanto mais para ter um que possa lhe dar mais garantias de boa qualidade. Ora, até mesmo as outras classes artísticas possuem o seu lado de fuga da "arte pelo dinheiro".

Um ponto de vista interessante a se destacar foi que o mercado sempre tentou formatar a vontade pública impondo produtos audiovisuais traduzidos da maneira que mais fosse compensadora, mas nunca as pessoas são consultadas antes da implementação.

O nosso costume cinematográfico foi adaptado à péssima qualidade das salas de exibição no passado. Ouvíamos mal e, quando desviávamos nosso olhar para as legendas e tentávamos voltar para acompanhar as cenas, também assistíamos mal. Nem mesmo o DVD, que possibilita legendas e versões em outras línguas, escapa da redução de custos, oferecendo vários títulos com atrações extras sem qualquer das duas opções.

Acreditamos que o caminho da dublagem seja uma mudança que deva partir de todos os setores, inclusive da classe de dublagem. Porém, esta mudança deve ser bem planejada, pois

afeta o tempo de duração do processo, o sistema de remuneração. É necessário um meio termo entre a estética artística e a questão tecnológica e mercadológica na dublagem brasileira.

Por fim, não podemos menosprezar que os dubladores exercem um certo fascínio no público, como acontecia no rádio. Se percebemos que há vozes que aparecem demasiadamente nos filmes, é porque nós as reconhecemos. Nossa mente está recheada delas e, quando encontrarmos um dublador pela rua, estranharemos o fato de achar que conhecemos a tal pessoa.

Se há reportagens com os profissionais da área e encontros que os convidam para comparecer e até dar palestras, há algo mais que nem todos percebem. É necessário, pois, dar crédito à dublagem, um processo realizado por quase-anônimos, que resiste às duras críticas há 75 anos, mas que continua no batente, traduzindo obras audiovisuais estrangeiras para o Brasil.

7. BIBLIOGRAFIA

- 1) AGUIAR, José. *Perdidos no espaço* volta modernizado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 nov. 2002, TVFolha, p.3.
- 2) ALBAGLI, Fernando. *Tudo sobre o Oscar*. 2.ed. Rio de Janeiro: EBAL, 1992.
- 3) ARAÚJO, Inácio. *Cinema: O Mundo em Movimento*. São Paulo: Scipione, 1995.
- 4) ARAÚJO, Vera Lúcia Santiago. *Ser ou não ser natural: eis a questão dos clichês de emoção na tradução audiovisual*. São Paulo: USP, 2000. [Tese de doutorado ainda não publicada].
- 5) ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1966.
- 6) ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios).
- 7) A VOLTA do Homem Morcego. *Revista SET*, São Paulo, Peixes, n.168, jun. 2001, p.82.
- 8) BAHIANA, Ana Maria. *Hollywoodiana*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 3 set. 1999, Segundo Caderno, p.5.
- 9) BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. 11.ed. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Coleção Primeiros Passos).
- 10) BEUTTENMÜLLER, Glorinha. *O Despertar da Comunicação Vocal*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1995.
- 11) BONFIM, Nei. *Dublês de Voz*. *Revista SET*, São Paulo, Azul, n.99, set. 1995, p.50-3.
- 12) ----- . *A traição da tradução*. *Revista SET*, São Paulo, Azul, n.94, abr. 1995, p.34-7.
- 13) BRAVO, Zean. *Você conhece essas vozes*. *O Dia*, Rio de Janeiro, 24 jul. 2001, Caderno D, p.8.
- 14) BROGINI, Ariane. *Novos Filmes - O Pequeno Stuart Little*. *Revista SET*, São Paulo, Peixes, n.153, mar. 2000, p.14-5.
- 15) BRUNO, Cynara. *Cores e Formas da Voz: A Arte de Dublar*. *Hoje em Dia*, Belo Horizonte, 8 jul. 2001, Domingo, p.2.

- 16) CARTAS. *Revista SET*, São Paulo, Azul, n.102, dez. 1995, p.92.
- 17) CENSO 2000. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 dez. 2001, c. Especial.
- 18) CINEMA. Edição comemorativa dos 100 anos do Cinema e dos 50 anos de Cinema de Herbert Richers. *Faculdade da Cidade*, Rio de Janeiro, mai. 1995.
- 19) COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. 14.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. (Coleção Primeiros Passos).
- 20) EDUARDO, Cléber. Um roedor tagarela. *Revista Época*, Rio de Janeiro, Globo, n.94, 6 mar. 2000, p.107.
- 21) FALHA Deles. *Revista SET*, São Paulo, Editora Peixes, n.170, ago. 2001, p.15.
- 22) FAVELIZAÇÃO atinge 30% das cidades. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 abr. 2001, c. Brasil, p.5.
- 23) FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Dicionário prático da língua portuguesa*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- 24) FERREIRA, Léslie Piccolotto (org.). *Trabalhando a voz: vários enfoques em fonoaudiologia*. 2.ed. São Paulo: Summus, 1988.
- 25) FILME infantil é sucesso de público. *O Diário*, Campos dos Goytacazes, 10 set. 2002, Caderno Dois, p.6.
- 26) FORTUNA, Marlene. *A performance da oralidade teatral*. São Paulo: Annablume, 2000.
- 27) GAYOTTO, Lúcia Helena. *Voz, partitura da ação*. São Paulo: Summus, 1997.
- 28) GRECO, Marcelo Del. A voz de Andrômeda. *Revista Herói Gold*, São Paulo, Sampa, s/d, p.10-5.
- 29) ----- . A voz de Pégasus. *Revista Herói Gold*, São Paulo, Sampa, s/d, p.32-7.
- 30) ----- . A voz de Shina. *Revista Herói Gold*, São Paulo, Sampa, s/d, p.8-13.

- 31) ----- . A voz do Shiryu. *Revista Herói Gold*, São Paulo, Sampa, s/d, p.8-13.
- 32) GORDIRRO, André. O som que faz o cinema. *Revista SET*, Peixes, São Paulo, n.161, nov. 2000, p.80-1.
- 33) GUIDUCCI, Wendell. O velho oeste sob um olhar selvagem. *Tribuna de Minas*, Juiz de Fora, 2 jul. 2002, Caderno Dois, p.3.
- 34) HÉRCULES. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 jun. 1997, Caderno Especial-Projetos de Marketing.
- 35) JUNIOR, Carlos Dal Rovere. Heroínas ocupam lugares nas lutas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 7 jul. 2001, TVFolha, p.4-5.
- 36) LEÃO, Tom. A TV que vem. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 set. 2000, Segundo Caderno, p.1-2 e 4.
- 37) ----- . Filmes dublados na TV paga, uma opção ou uma chateação? *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 dez. 2001, Revista da TV, p.18.
- 38) LIPPMANN, Walter. Estereótipos. In: STEINBERG, Charles S. (org.). *Meios de Comunicação de Massa*. São Paulo: Cultrix, 1970, p.149-59.
- 39) MAGLIACCIO, Marcelo. Desenhos ameaçam até o ibope da guerra. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 out. 2001, TVFolha, p.8-9.
- 40) MARTINS, Sérgio. Os reis do Iê-Iê-Iê. *Revista SET*, São Paulo, Peixes, n.163, jan. 2001, p.24-7.
- 41) MASSON, Celso. Tarzan radical. *Revista Veja*, São Paulo Abril, n.1604, 30 jun. 1999, p.166.
- 42) MAZZINI, Rubia. Bom pra cachorro. *O Dia*, Rio de Janeiro, 4 out. 2002, Caderno D - Show & Lazer, p.1.
- 43) McLUHAN, Marshall. *Os meios como extensões do homem*. 4.ed. São Paulo: Cultrix, 1974.
- 44) ----- . Visão Som e Fúria. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. 5.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p.147-62.

- 45) MINIDICIONÁRIO Michaelis Inglês-Português/Português-Inglês. São Paulo: Melhoramentos, 1989.
- 46) MULAN. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1998, Caderno Especial-Projetos de Marketing.
- 47) NORONHA, Luiz. Mortimer vira Mickey e ganha a imortalidade. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 ago. 1999, *O Globo 2000*, fascículo 15, p.250-1.
- 48) O INGLÊS e o cinema falado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 fev. 1938, Caderno 1, Seção Cinemas, p.6. [Arquivo em fotolito da Biblioteca do Museu Nacional, no Rio de Janeiro].
- 49) O REI Leão. *O Globo*, Rio de Janeiro, s/d, Caderno Especial-Projetos de Marketing.
- 50) PANOFISKY, Erwin. Estilo e Meio no Filme. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. 5.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p.339-64.
- 51) PATO Donald 50 Anos da Revista: Edição Especial de Luxo. São Paulo: Abril, 2000.
- 52) PIADAS americanas para brasileiro ver. *O Dia*, Rio de Janeiro, 11 set. 2002, Caderno D, p.5.
- 53) POCAHONTAS, O Encontro de Dois Mundos. *O Globo*, Rio de Janeiro, s/d, Caderno Especial-Projetos de Marketing.
- 54) PRINCESA Mononoke. *Revista Herói 2000*, São Paulo, Conrad, dez. 2000, p.9.
- 55) PROGRAMA de férias. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 28 jun. 2002, Cultura & Lazer, p.8.
- 56) QUEM ganha e quem perde nas TVs por assinatura. *Revista SET*, São Paulo, Peixes, n.168, jun. 2001, p.17.
- 57) QUINTERO, Eudisia Acuña. *Estética da voz: Uma voz para o ator*. São Paulo: Summus, 1989.
- 58) REYZÁBAL, Maria Victoria. *A comunicação oral e sua didática*. Bauru: EDUSC, 1999.
- 59) ROMÃO, José Eustáquio. *Introdução ao Cinema*. Juiz de Fora: /s.n/, 1981.

- 60) RÓNAI, Paulo. *A Tradução Vivida*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- 61) RONDEAU, José Emilio. Conexão L.A. *Revista SET*, São Paulo, Azul, n.95, p.12, mai. 1995.
- 62) SAITO, Bruno. "Reality show" mesmo é ser ator no Brasil. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 3 fev. 2002, TVFolha, p.6-7.
- 63) SEVERIANO, Jairo. *Braguinha: Yes, nós temos Braguinha*. 2.ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. (Coleção MPB; 21A).
- 64) SKLAR, Robert. *História Social do Cinema Americano*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- 65) SODRÉ, Muniz. *O monopólio da fala*. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1981.
- 66) STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. 10.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- 67) VARÓN, Paloma. A arte da dublagem. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 mai. 2002, TV Folha, p.5-6.
- 68) VEJA Recomenda Férias. *Revista Veja*, São Paulo, Abril, n.1681, 27 dez. 2000, p.48-9.

SITES

- 69) *A ERA do Gelo: Deu Branco na Legenda*. *Estadão.com.br*, Jornal da Tarde, SPVariedades, 3 abr. 2002. Disponível em: <<http://www.jt.estadao.com.br/editorias/2002/04/03/var042.html>>. Acesso: em 15 dez. 2002.
- 70) A FALTA de apoio do Ministério da Justiça e do Trabalho. *Eu Conheço Esta Voz*, /s.d./. Disponível em: <<http://www.aquifolium.com.br/essavoz/porque.html>>. Acesso em: 11 jan. 2003.
- 71) BARREAU, Jacques. *Defining a New Vocabulary for Voice Characterization*. Disponível em: <http://mag.awn.com/index.php3?type=all&sort=date&article_no=1345&page1>. Acesso em: 22 mar. 2002.

- 72) BEVILACQUA, Joe. *Celebrity Voice Actors: The New Sound Of Animation*. AWN, 1 abr. 1999. Disponível em:<http://mag.awn.com/index.php3?ltype=all&sort=Date&article_no=1034&page2>. Acesso em: 21 ago. 2002.
- 73) CASTRO, Ruy. Mia, Connery, Raquel - todos reprovados. *Estadão.com.br*, O Estado de São Paulo, Caderno 2, 8 jun, 2002. Disponível em:<www.estado.estadao.com.br/editorias/2002/06/08/cad035.html>. Acesso em: 15 dez. 2002.
- 74) CHINN, Debra K. *International Theatrical Dubbing: It's More Than Meets the Eye*. AWN, set. 1998. Disponível em:<<http://www.awn.com/mag/issue3.6/3.6pages/3.6chinndubbing.html>>. Acesso em 15 dez. 2002.
- 75) DUBLAGEM ou legenda? *NetEstado*, O Estado de São Paulo, 5 jul. 1998. Disponível em:<<http://www.estado.estadao.com.br/jornal/suplem/tele/98/07/05/tele016.htm>>. Acesso em: 21 ago. 2002.
- 76) DUBLAGEM: Voz Anônima da Televisão. *RetrôTV*, /s.d./. Disponível em:<<http://www.retrotv.com.br/especiais/index1>>. Acesso em: 15 dez. 2002.
- 77) EVANIER, Mark. *Cartoon Voices Frequently-Asked Questions*. POVonline, 2002. Disponível em:<<http://povonline.com/CartoonVoiceFAQ.htm>>. Acesso em: 12 set. 2002.
- 78) ----- . *POVonline: Point of View*. POVonline, 2002. Disponível em:<<http://povonline.com/COL328>>. Acesso em: 12 set. 2002.
- 79) FOX verte catálogo para o espanhol. *Estadão.com.br.*, Arte e Lazer, 25 jun. 2002. Disponível em:<<http://www.estado.com.br/divirtase/noticias/2002/jun/25/228.htm>>. Acesso em: 15 dez. 2002.
- 80) GOODMAN, Martin "Dr. Toon". *Voices of Experience*. AWN, 1 abr. 2000. Disponível em:<http://mag.awn.com/index.php3?ltype=all &sort=date&article_no=1034>. Acesso em: 21 ago. 2002.
- 81) JACINTHO, Etienne. Band investe nas atrações de sábado à noite. *Estadão.com.br.*, O Estado de São Paulo, Telejornal, 1 dez. 2002. Disponível em:<<http://www>>.

estado.estadao.com.br/suplementos/tele/2002/12/01/tele016.html>. Acesso em: 15 dez. 2002.

- 82) KENYON, Heather. *Jamie Thomason: Casting and Directing Disney Television*. AWN, set. 1999. Disponível em:<<http://www.awn.com/mag/issue4.06/4.06pages/kenyon/thomasonvoice.php3>>. Acesso em: 15 dez. 2002.
- 83) MEDEIROS, Jotabê. Morre Jonathan Harris, o eterno Dr. Smith. *Estadão.com.br*, O Estado de São Paulo, Caderno 2, 6 nov. 2002. Disponível em:<<http://www.estado.estadao.com.br/editorias/2002/11/06cad036.html>>. Acesso em: 15 dez. 2002.
- 84) MIYAZAWA, Pablo. *Roberto Benigni se "demite" das dublagens de Pinóquio*. Herói.com.br, 5. dez. 2002. Disponível em:<<http://www.heroi.com.br/papum/ler.asp?id=53037&raiz53037&forum=Cinema&tema=4>>. Acesso em: 17 jan 2003.
- 85) O GATO que dá voz ao rato. *Estadão.com.br.*, Jornal da Tarde, SPVariedades, 9 nov. 2002. Disponível em:<<http://www.jt.estadao.com.br/editorias/2002/11/09/var030.html>>. Acesso em: 4 out. 2002.
- 86) OTA. *Por quê redublar?* RetrôTV, /s.d./. Disponível em:<<http://www.retrotv.com.br/dublagem/artigo01.html>>. Acesso em: 15 dez. 2002.
- 87) PADIGLIONE, Cristine, JIMENEZ, Keila. O Brasil que passa na TV dos outros. *Estadão.com.br*, O Estado de São Paulo, Telejornal, 21 jun. 2002. Disponível em:<<http://www.estado.estadao.com.br/suplementos/tele/2002/07/21/tele028.html>>. Acesso em: 21 jul. 2002.
- 88) PAQUIN, Robert. *Translator, Adapter, Screenwriter: Translating for the audiovisual*. Disponível em:<<http://accurapid.com/journal/05dubb.htm>>. Acesso em: 17 jan. 2003.
- 89) RIBEIRO, João Ubaldo. *A Luta Para Ser Politicamente Correto*. *Estadão.com.br.*, O Estado de São Paulo, Caderno 2, 8 abr. 2001. Disponível em:<<http://www.estado.com.br/editorias/2001/04/08/cad413.html>>. Acesso em: 15 dez. 2002.
- 90) RICARDO, Hamilton. *História da dublagem*. Disponível em:<<http://members.tripod.com/~hamric/dubla>>. Acesso em: 15 dez. 2002.

- 91) ROBERTO Barreiros tem mil faces. *RetrôTV*, /s.d./. Disponível em:<<http://www.retrotv.com.br/especiais/index3>>. Acesso em: 15 dez. 2002.
- 92) ROCHA, Janaína. A volta de Braguinha e sua coleção de disquinhos coloridos. *Estadão.com.br*, O Estado de São Paulo, Caderno 2, 4 out. 2001. Disponível em:<<http://www.estado.estadao.com.br/editorias/2001/10/04/cad024.html>>. Acesso em: 4 out. 2001.
- 93) ROSEMBERG, Miguel. *Breve histórico da dublagem no Brasil*. Quem dubla quem, 2000. Disponível em:<<http://usuarios.skydome.net/monja/dublagem/>>. Acesso em: 15 mai. 2002.
- 94) SERAZA, Haroldo Ceravolo. O cinema e o ofício do verso, segundo Borges. *Estadão.com.br.*, O Estado de São Paulo, Caderno 2, 25 nov. 2000. Disponível em:<<http://www.estado.com.br/editorias/2000/11/25/cad342.html>>. Acesso em: 15 dez. 2002.
- 95) SHIRTS, Matthew. Como dublar um americano. *Estadão.com.br*, O Estado de São Paulo, Caderno 2, 9 abr. 2001. Disponível em:<<http://www.estado.com.br/editorias/2001/04/09/cad503.html>>. Acesso em: 15 dez. 2002.
- 96) SILVA, Cynira R. *Homens de lá, as vozes de cá*. RetrôTV, /s.d./. Disponível em:<<http://www.retrotv.com.br/especiais/index2>>. Acesso em: 15 dez. 2002.
- 97) SOUCIE, Kath. *And I Get paid?!: The Life of a Voice Actor*. AWN, mar. 1998. Disponível em:<<http://www.awn.com/mag/issue2.12/2.12pages/2.12soucievevoice.html>> Acesso em: 15 dez. 2002.
- 98) UM ROBÔ pode ser indicado ao Oscar. Disponível em:<<http://www.jt.estadao.com.br/editorias/2002/11/24/var019.html>>. Acesso em: 24 nov. 2002.

8.1. *Entrevista - Maria Cecília Braga*

Maria Cecília, filha única do casal Braguinha e Astréa, nasceu em 1939 e hoje é responsável por todo o legado deixado pelo pai, um dos principais nomes da MPB.

Como escreveu Jairo Severiano, na biografia oficial: "Carlos Alberto Ferreira Braga - Braguinha para os amigos, Carlinhos para a família e João de Barro para a música popular brasileira". Ele nasceu em 1907, na Gávea, zona sul do Rio. Pioneiro da dublagem no Brasil, é responsável pela primeira versão nacional para o longa-metragem de animação *Branca de Neve e os Sete Anões*, em 1938.

Autor de mais de 400 canções, teve como um de seus grandes sucessos *Carinhoso*, que fez ao lado do maestro Pixinguinha. Trabalhou como diretor artístico da Columbia e da Continental. Em 1945, ele e o amigo Wallace Downey fundam a Todamérica Música Ltda., uma editora responsável por direitos autorais de composições brasileiras. Em 1960, lança a série *Disquinho*, com várias histórias infantis consagradas mundialmente e algumas criadas por ele, relançada em CD em 2001. É casado com Astréa desde 1938, vivendo harmoniosamente juntos num apartamento em Copacabana, onde moram há mais de 25 anos.

A entrevista com Maria Cecília foi concedida na Todamérica Música Ltda., na rua Santa Luzia, 799, sala 304, no Centro do Rio de Janeiro, na tarde do dia 19 de setembro de 2002.

P - Como começou o vínculo de Braguinha com a dublagem?

R - Bem, eu acredito que foi assim, pelo que meu pai me contou. Em 1928, chegou ao Brasil um americano chamado Wallace Downey, que veio dirigir a gravadora Columbia. Alguns anos depois, ele viu que estavam começando a ser feitos os filmes sonoros. Então, ele fundou aqui um estúdio de filmagem para fazer musicais, mas não deu muito certo. Aí, ele se juntou a Ademar Gonzaga, o dono da Cinédia, que estava começando a fazer filmes. Os dois fundaram a Waldow-Cinédia. Mas como Downey não conhecia ninguém no Rio de Janeiro, pois estava mais em São Paulo, e na época, em 1934, o meu pai estava começando a fazer sucesso, Wallace convidou-o e o Alberto Ribeiro, que foi o maior parceiro musical de papai, para ajudarem na escolha de elenco. O meu pai já estava no meio musical, com Carmen e Aurora Miranda, Carlos Galhardo, Dircinha Batista. Assim, eles fizeram *Alô, Alô Brasil* e *Alô, Alô Carnaval*.

Em 1938, Downey se separou do Ademar Gonzaga, e fundou a Sonofilmes ao lado de Alberto Byington Jr.¹⁵⁷, e o papai continuou junto ao Downey. Foi justamente nesta época que o Walt Disney produziu o primeiro desenho animado de longa-metragem sonoro, *Branca de Neve e os Sete Anões*, uma adaptação da história dos Irmãos Grimm. Uma vez eu perguntei ao meu pai "Como é que você foi chamado para fazer a dublagem do Disney?", e ele respondeu: "Ora, mas eu já não era da Cinédia?". Então, meu pai já tinha experiência com cinema, e naquela época não havia muita gente neste ramo. Ele fez as letras das músicas, orientou toda a dublagem e escolheu todo o elenco. Um americano que estava aqui¹⁵⁸ ficava impressionado com o fato de se conseguir fazer isso no Brasil com o equipamento sonoro que nós tínhamos. E aqui era tudo muito empírico ainda, até mesmo na gravação de discos. Diziam que, para fazer eco, tinham que cantar do banheiro. E *Branca de Neve...* foi um sucesso.

P - Já relançaram *Branca de Neve...* em vídeo com uma nova dublagem. Talvez porque a dublagem tenha se perdido com o tempo.

¹⁵⁷ Alberto Byington Jr. era responsável pela Byington e Cia., representante da *holding* nova-iorquina Columbia Phonograph Company Inc. no Brasil, entre os anos 30 e 40 do século passado.

¹⁵⁸ O americano em questão era Jack Cutting, engenheiro da equipe da Disney que veio ao Brasil para supervisionar a sonorização do desenho animado.

R - E o som daquela época não é o mesmo de atualmente. Mas, em 1940, meu pai teve a idéia de lançar o disco com as mesmas músicas e os mesmos artistas do filme. Ele também fez a dublagem de outros desenhos da Disney, como *Bambi*, *Pinóquio*, *Dumbo*, *Alice no País das Maravilhas*¹⁵⁹, e aí eu já havia nascido. Eu me lembro do meu pai falando: "Eu preciso de uma menina de dez anos para fazer a voz da Alice". Mas eu era muito acanhada, então foi escolhida a filha da Mara Rúbia, Terezinha. E tinha de ser uma criança um pouco desafinada.

P - Ele teve que viajar para os Estados Unidos alguma vez por causa dos filmes?

R - Não, ele nunca foi lá. Aliás, foi o Walt Disney que quis conhecer o meu pai quando esteve no Brasil. Trouxe um relógio de ouro assinado de presente e um isqueiro. Quando o meu filho nasceu, ele mandou um quadro dos *101 Dálmatas* com dedicatória. Disney ficou muito agradecido ao meu pai. Uma conhecida disse pra mim que, no vídeo de *Cinderela*, aparece o nome de papai. A Simone de Moraes, que fez a dublagem do papel-título do filme e também participou de várias gravações das dublagens e dos discos, reclamou que Braguinha fez a

¹⁵⁹ Curioso notar que algumas das produções da Disney ganharam novas dublagens quando foram relançadas em vídeo no Brasil, como *Bambi* e *Dumbo*. Entretanto, o SBT exibiu este último, nos dias 8 e 13 de outubro de 2002, com uma dublagem feita para um relançamento anterior. Ou seja, o desenho do elefantinho voador já passou por três dublagens em nosso país.

dublagem para o cinema, e não para o vídeo, e o nome dele está lá. Ela entrou na justiça e ganhou, mas o meu pai pediu para deixar isso de lado. Também aparece nos vídeos da coleção *Cante com Disney* as dublagens feitas pelo meu pai (*canta um pedaço de uma das canções de Alice no País das Maravilhas*).

P - Ele chegou a fazer a dublagem do *Peter Pan* da Disney?

R - Eu não sabia disso, mas recentemente achei umas cartas nos guardados do meu pai, dizendo que o filme seria lançado em seis meses, para ele ir se preparando. Devia ser de um americano que sabia pouco português, porque a escrita tinha muita coisa errada. Aí guardei para lembrar que papai também fez *Peter Pan*¹⁶⁰.

P - Quando Braguinha teve a idéia de fazer os discos com as histórias infantis?

R - Quando ele fez a dublagem da *Branca de Neve...*, teve a idéia de transformar a história em disco, e ninguém havia tido esta idéia ainda. Mais tarde, ele fez a do Chapeuzinho Vermelho. Todos pensam até que a música *Pela estrada afora* é de domínio público, mas foi composta pelo meu pai. Aí, ele

¹⁶⁰ A direção de dublagem de *Peter Pan* no Brasil coube a Braguinha e Gilberto Souto [Cf. ROSEMBERG, M. 2002: p.1].

foi adaptando todas as histórias. Mas cada um as conta a sua maneira. Elas viraram parte do folclore mundial¹⁶¹.

P - Braguinha sabe inglês?

R - Não, ele sabe poucas coisas, talvez o Downey traduzisse as coisas para ele. Mas ele fez versões de muitas músicas estrangeiras. E *Luzes da Ribalta*¹⁶², do filme do Chaplin, que era instrumental, ganhou letras em português pelo meu pai. Eu acho que o importante de uma dublagem é saber o que a música está querendo dizer, porque existem umas versões que não têm nada a ver e acabam não ficando boas.

P - Braguinha costumava dizer que "fazia" música, mas não "sabia" música?

R - O papai nunca estudou teoria musical. Ele tinha um colega que tocava violão muito bem. Ele já gostava de fazer uns versos, isso com uns 14, 15 anos. Então, começou a aprender

¹⁶¹ Maria Cecília conta em entrevista para o jornal *O Estado de São Paulo*, sobre o que Braguinha adaptou em uma das histórias para a série *Disquinho*: "Ele não deixou a vovó de Chapeuzinho Vermelho sofrer na barriga do lobo, como propõe a idéia original. E logo ela foi salva". [ROCHA, J. 2001: p.1].

¹⁶² *Luzes da Ribalta* ganhou o Oscar de música original para filme não musical de 1972, prêmio destinado a Charles Chaplin, Raymond Rasch e Larry Russel. O filme foi lançado em 1952, mas como o criador de Carlitos estava banido dos Estados Unidos por sua simpatia pela causa comunista, só estreou em Los Angeles 20 anos depois.

violão e fez um grupo com alunos do colégio batista onde estudou. Aí, ele percebeu que podia fazer música e letra.

P - Braguinha ganhou algum prêmio pelas suas dublagens?

R - Por dublagem, não. Eu acho que esta parte da história do meu pai é muito esquecida ou pouco estudada.

P - Braguinha faz alguma comparação das dublagens que ele fazia com as atuais?

R - Não, porque quando essas novas dublagens saíram, ele já estava bem senhor. Mas o meu pai tinha um espírito muito crítico. Quando ele não gostava de alguma coisa, dizia que era uma porcaria.

8.2. *Entrevista - João Carlos Fragoso*

O carioca João Carlos Fragoso, de 39 anos, é engenheiro de áudio com formação na área de Música pela Universidade de Berkeley, em Boston, Estados Unidos. É diretor técnico da Herbert Richers S.A. há mais de um ano. Empresa fundada em 1950, começou produzindo cinejornais e depois passou para os longas-metragens. Em 1960, foi para o ramo da dublagem, com a ajuda de Walt Disney, e hoje detém grande parte de tudo o que é dublado no Brasil.

A entrevista foi realizada no final da tarde do dia 25 de setembro de 2002, na Herbert Richers S.A., na rua Conde de Bonfim, 1331, bairro da Tijuca, zona norte do Rio de Janeiro.

P - Porque a Herbert Richers deixou de produzir filmes e passou para a área de dublagem?

R - Pelo que me contaram, a indústria cinematográfica teve a experiência do Cinema Novo e depois esvaziou. Só agora o movimento está voltando, com estes incentivos culturais. Foi coisa de mercado mesmo. O cinema não era mais viável. No final da década de 1970, a Rede Globo alugou o espaço de estúdio da Herbert Richers, e ficou 20 anos. O Projac de hoje era aqui, onde se fazia as novelas, minissérie. Temos estúdios com mais de 1.000 metros quadrados, que estão

voltando a ser utilizados agora, desde quando foi feito o filme *A Partilha*. Este ano nós estamos querendo divulgar o espaço para aluguel e também podemos voltar à produção de filmes em breve, com todos os incentivos para a cultura.

P - Como começa o processo de dublagem na Herbert Richers?

R - Eu não conheço as outras casas de dublagem, mas acredito que o processo seja igual. Acho que até pode ser terceirizada a tradução dos roteiros, mas o produto chega do cliente para qualquer estúdio da mesma forma, a fita matriz. A dublagem é feita nesta fita.

P - Os tradutores são necessariamente dubladores?

R - Não, normalmente são tradutores por profissão, só que aprenderam a traduzir adaptando para o português uma coisa que tem de ser falada, representada. Quem traduz para a dublagem precisa ter bastante fluência, porque ele tem que ver o filme e o adaptar para o português, encaixando no tempo da fala. Não dá para se traduzir literalmente. O filme e o roteiro vêm das distribuidoras, mas algumas vezes vem apenas o filme. Nós traduzimos normalmente em inglês e espanhol. Em francês e alemão, raramente. Em outra língua, só se for um

caso muito especial. Por exemplo, recentemente tivemos que dublar trechos de um filme que era em norueguês.

P - Este roteiro feito pelos tradutores é o definitivo?

R - Não, ele volta para o cliente e é verificado. Mas muitas vezes o cliente já confia e já vai direto para a dublagem. Para outros, por quererem uma coisa muito específica ou ainda sem a certeza no trabalho, a gente manda de volta por e-mail.

P - Quais os principais clientes da Herbert Richers?

R - Temos nacionais e internacionais. Os principais daqui são SBT, Record, Globo, esta mais através de outros clientes. Alguns dos estrangeiros são a Fox, Warner, Disney, TNT, Columbia e Discovery Channel.

P - Como são escolhidas as vozes? Há alguma exigência dos clientes para determinadas vozes?

R - Quando o filme é novo, o diretor de elenco faz uma pesquisa para ver se os dubladores já fizeram a voz de algum dos atores e atrizes. Se for artista novo, ninguém então o dublou, assim o diretor escolhe um novo talento. Faz-se um teste, que às vezes é enviado para o cliente, que concorda ou

não. Existe um esforço para que se mantenha a mesma voz para o ator, o "boneco", e até o próprio cliente exige isso. Aqui há um banco de arquivo, onde procurando o nome do artista no departamento de elenco, acha o profissional que o dubla. Personagens secundários podem ser qualquer um deles.

P - O que vem a seguir?

R - Na central técnica são feitas imediatamente as fitas de trabalho. São várias cópias de VHS para o diretor e o dublador, em Beta ou U-Matic para o estúdio ou a mixagem. Há também digitalização do vídeo, pois já existem alguns estúdios que trabalham com *hard drive*, prepara-se as fitas de áudio digital de oito canais, extrai-se a banda de música e efeitos para depois ser mixado com a versão em português. Isto tudo é feito e mandado para o arquivo.

Na segunda etapa, se o texto em português estiver bom ou depois de terem sido feitas as mudanças necessárias, vai para o departamento de dublagem. O diretor de elenco localiza os dubladores, são feitas as chamadas e marcam-se as datas e os estúdios. Neste momento, o material a ser dublado já está preparado. Quando o dublador chega no estúdio, está lá o diretor, que dirige o trabalho artístico e outras questões como sincronismo, e o operador de áudio para fazer a gravação e o auxílio na parte técnica. Aqui, já estamos na produção.

Depois disso, o filme vai para a mixagem. O mixador utiliza a fita matriz de áudio digital e, ao longo deste processo, ele repara os erros, como alguma fala cortada ou barulho de fundo, e então o trabalho segue para um revisor, que marca os problemas, como erros gramaticais. Daí, é feito o conserto. De preferência, é bom não ter coisa para redublar, mas algumas vezes não tem jeito. Após as correções, o material chega para a transcrição e é finalmente transferida para a matriz, na maioria das vezes digital, que volta para o cliente. Nos estúdios, nós trabalhamos com imagem e áudio em HD, mas os clientes ainda mandam em fita, se bem que já veio coisa em CD-Rom. Você percebe que o processo não envolve só a dublagem, mas a tradução, a adaptação, a mixagem. Muitas vezes, a gente faz também contra-regra e adaptação da pista de áudio, pois algumas vezes esta banda não está bem feita e faltam sons. Nós temos um departamento para inserir músicas. Também dublamos canções, mas neste caso, o coordenador musical tem que extrair a partitura e entrega a música, há a adaptação da letra para o português, depois se grava a voz em cima do instrumental e faz-se a mixagem.

P - Antigamente, estúdios de dublagem colocavam uma trilha musical de fundo diferente da original para colocar a voz do dublador.

R - A maioria dos produtos vem com pista de efeitos e música separada. O que pode acontecer é vir faltando alguma coisa, que nós complementamos. Outra situação, rara, é quando há uma cena que no original o artista fala em outro idioma. Um exemplo é um filme em que uma pessoa, falando em vietnamita, conversa com um outro homem, que responde em inglês. Se o vietnamita não fala simultaneamente com o inglês, nós podemos editar e dublar, colocando normalmente com a pista de fundo. Mas se há a simultaneidade, não há como isolar um do outro. A gente pode pegar uma pessoa que fale vietnamita. Mas normalmente esta parte é legendada. Num caso que aconteceu recentemente, era um intérprete em inglês de um homem vietnamita. Então, a gente dubla a intérprete e deixa o vietnamita do original. Mas tem outras situações em que há diálogos de um outro idioma num filme em inglês. A Herbert Richers mesmo insere as legendas em português, nós também oferecemos este serviço para estes casos específicos.

P - Que produtos audiovisuais são dublados na Herbert Richers?

R - Nós só trabalhamos com filmes, séries e novelas, na maioria para TV aberta e fechada, algumas vezes para cinema também. A gente faz para *home vídeo*, e já dublamos em canal de áudio 5.1 para versão em português em DVD. Só que, algumas

vezes, o cliente prefere o 2.0 para os produtos que ele acha que não vai fazer tanto sucesso, deixando apenas a versão em inglês em 5.1. e barateando os custos. Não estamos ainda na era do "Português 5.1". É meio absurdo isso, não se investir no padrão de qualidade em português.

P - Vocês ainda usam o esquema de colocar vários dubladores para fazer uma cena diretamente ou cada um faz sua parte?

R - Hoje em dia é uma combinação dos dois. O ideal é dublar um de cada vez porque se tem mais controle sobre o material. Existem facções que dizem que a interpretação sai melhor quando você está atuando com outro ator, mas há uma perda na qualidade do áudio, já que você não se posiciona corretamente, no local ideal para a captação do som pelo microfone. Porém, algumas vezes ainda se faz isso.

P - Se o cliente não aprovar a dublagem, vocês fazem tudo de novo? Há produtos que foram dublados e acabaram não sendo utilizados?

R - No começo, eles aprovam quem vai fazer as vozes. Mas, se eles pedirem, a gente faz tudo de novo. E o produto vem pra ser dublado mesmo. Se for engavetado, vai ser dinheiro jogado fora. Ele pode não gostar de uma voz, já aconteceu isso. Por

exemplo, nos 30 primeiros capítulos de uma novela mexicana e venezuelana, o cliente não gostou da dublagem de determinada personagem, então ela é redublada e remixada em todos os 30 capítulos.

P - Por falar nisso, antigamente todos falavam muito mal das dublagens das novelas mexicanas. Mas agora vocês que fazem a versão brasileira da maioria deste tipo de produto. O que mudou?

R - Houve uma pequena mudança na parte de equipamento, mas o ponto fundamental foi na forma de dublar. Antigamente, as novelas eram dubladas em grupo. Hoje, reduziu-se isso, o que melhorou muito na qualidade de atuação e de som. Fica mais fácil para o diretor de dublagem comandar uma pessoa do que quatro num estúdio. Mudou também o conceito. Quando nós mandávamos para a mixagem, argumentava-se que a pista de efeitos estava ruim. Então, a Herbert Richers resolveu que não dá para ser assim, devemos mixar igual ao original, precisamos ter ambiências, efeitos, planos, etc. Uma coisa que fez cair um pouco a qualidade foi a produção em massa. Depois que engrenou o esquema, melhorou bastante. Fazer a dublagem de uma novela é bem diferente da de um filme. Novela é diária, deve-se entregar um episódio por dia, uma correria danada. Já o filme se faz com muito mais cuidado, pois se tem

mais tempo para dublar e não tem um outro capítulo vindo logo depois. Em relação a essa seqüência de episódios e a velocidade de entrega, poucas casas têm capacidade de seguir este ritmo, já que possuímos 10 estúdios e a capacidade de fazer um *casting* de 4 ou 5 novelas ao mesmo tempo sem repetir os dubladores, pois aqui temos aproximadamente 180 contratados. Temos capacidade de produzir 300 rolos de filmes dublados por mês, coisa que nenhuma outra dubladora consegue. São nestes pontos que a gente se destaca, e a qualidade dos anos de experiência. Mas foi complicado para chegar no nível de qualidade exigido pela empresa, precisando ainda se comprometer com os prazos e o gosto do cliente. Por exemplo, faz-se a mixagem de um capítulo rapidamente em várias salas diferentes. Como um mixador iria saber o que o outro estava usando? Então se criou um critério mais severo, e a partir dele, a qualidade do áudio ficou com "som de novela", quase como qualquer uma que passa na televisão. A velocidade dos computadores e das máquinas de vídeo também melhorou, o que colaborou para que o processo ficasse mais rápido. Com o tempo que tínhamos para a produção, nós fomos nos adaptando, e conseguimos chegar a um resultado bom, que é o atual.

P - A qualidade das dublagens do Rio são melhores do que as de São Paulo? Por que a maioria das distribuidoras é em São Paulo, mas grande parte das dublagens é feita no Rio?

R - Muitos atores moram aqui. E eu diria que a capital cultural do país é o Rio de Janeiro.

P - Vêm pessoas do exterior para inspecionar a dublagem de um filme ou de um outro produto na Herbert Richers?

R - Muito pouco, porque as distribuidoras já confiam no trabalho da nossa empresa. Um projeto especial talvez, mas é raro. A Disney sempre manda, pois eles zelam por aquela consistência, e possuem uma pessoa de confiança deles para acompanhar.

P - O equipamento usado para a dublagem é de primeira linha no Brasil?

R - Hoje em dia, o equipamento não é problema, a mão de obra que já é mais complicado.

P - Vocês já fizeram dublagem por Internet?

R - Não, somente o envio do programa pronto para o cliente, via mp3. Também mandamos teste de voz por e-mail.

P - O que você acredita que aconteceu para o declínio da popularidade da dublagem, depois do auge nas décadas de 1960 e 1970?

R - Houve um *boom* nos anos 90 com a TV a cabo, de 6 canais de TV aberta passou-se a ter uns 200. A dublagem nunca decaiu, ela teve seu auge com a expansão do mercado de televisões, nos anos 70 no Brasil. Neste momento, o ramo teve uma queda, por causa da situação complicada do "cabo" no Brasil.

P - Como é a relação da Herbert Richers com as outras empresas de dublagem no Brasil?

R - Normal. A concorrência existe, obviamente, mas é do dia-a-dia, do mercado.

P - O que você acha da dublagem feita nos Estados Unidos para produtos audiovisuais que chegam no Brasil?

R - Miami tem uma colônia enorme de brasileiros. São pessoas quaisquer que fazem. Os bons dubladores estão aqui. Eu não sei nada sobre isso. Agora eu me lembrei, quando eu morava em Nova Iorque, quase fiz a dublagem de um desenho para o canal USA, e realmente existem casas que dublam em português lá. Conheci pessoas que fizeram isso. Eu não sou ator e fui

convidado para fazer um teste. Você pode ser até um talento nato, imitar vozes, mas não se compara com um profissional experiente. É que desenho animado é mais timbre de voz, não há uma representação para transmitir sentimento com a voz.

P - Quando começou a se usar o "boneco" na dublagem?

R - Acredito que foi criado pelo próprio Herbert Richers. Ele atualmente é o presidente executivo, trabalha todo dia, ativamente?

P - Quando um produto é bem dublado, raramente se elogia, mas quando é mal dublado, várias críticas negativas são feitas. Como vocês vêem isso?

R - Quando ninguém comenta coisa alguma sobre a dublagem, é um bom sinal. Alguém leigo que diz que a versão não atrapalhou o filme, é como se fosse uma pessoa que entendesse o processo dissesse que está maravilhoso. A audiência não sabe dar este valor, acha que dublar, se não atrapalhar, já está bom. Agora, para uma dublagem se encaixar no labial de um outro idioma e mixar este trabalho todo, e entrega-se um produto que aparente ter sido feito em nosso idioma, este é exatamente o objetivo nosso. O importante é você assistir e não sentir tanto o fato de ver uma produção em uma língua que

não é a original. Isso é um fenômeno, uma coisa maravilhosa você conseguir colocar uma voz de um outro idioma e não se notar. O público não sabe a dificuldade que é fazer isso, acha que é só chegar lá e falar. Em relação à crítica dos jornais e revistas, só falam mal quando está ruim. Eles acham que é nossa obrigação estar perfeito. É claro que nossa intenção é chegar bem próximo da perfeição. É como ver um filme excelente, mediano e medíocre, você vai avaliar os pontos positivos e negativos. Se for perceber realmente o que acontece, em milhares de filmes que já saíram dublados, quantos foram criticados? Uma centena? Isto quer dizer que milhares passaram despercebidos. Não falar da dublagem é uma boa crítica.

P - Você acredita que a falta de produtos nacionais que necessitem a inserção de vozes, como desenhos animados, pode ser um dos motivos para a falta de reconhecimento da dublagem no Brasil?

R - Mas cadê desenho feito aqui? Há muito pouco. Existem bons desenhistas no Brasil, mas pouco volume de animações.

P - Há alguns anos, houve uma greve dos dubladores no Brasil. Como a empresa se posicionou nesta questão?

R - Por ser a empresa com maior número de dubladores contratados, aqui é que mais pesa. Aqui se definia o rumo deste assunto, de sindicato.

P - Vale a pena continuar investindo em dublagem no Brasil?

R - Se você me perguntasse isso há um ano e meio, dois anos atrás, eu diria que era óbvio. Agora, continuo achando que vale a pena investir, só que está numa época de recessão por causa da situação atual da TV a cabo no Brasil. Nós não sabemos o que vai acontecer. Mas, por exemplo, esta semana todos os estúdios estão ocupados, e eu estou precisando de espaço. Já houve épocas de se trabalhar até nos domingos. Aqui trabalha-se 24 horas mixando, 4 turnos de 6 horas, e 2 turnos de 6 horas de dublagem por dia. No caso de novelas, tentamos manter uma margem de 30 capítulos adiante. Se houver algum problema, ela diminui e retoma-se depois.

P - Quanto tempo leva para dublar um produto?

R - Depende da duração ou a quantidade de *loops*. Um capítulo de novela leva, mais ou menos, de 3 a 4 dias para ser dublado. Um filme pode demorar uma semana ou mais. Um episódio do seriado *Lei e Ordem*, da Warner, que a gente faz a versão aqui, possui muitas falas, cenas de julgamentos com 4

ou 5 pessoas falando ao mesmo tempo. Isso dá mais trabalho. Um produto de 30 minutos deve levar uns 5 a 6 dias para ficar totalmente pronto. Um desenho animado, que tem menos falas, consome um dia de dublagem, todo o processo, neste caso, deve levar uns 3 dias. A empresa é obrigada a avisar para um dublador pelo menos 48 horas antes de um trabalho, isso é norma do sindicato. Às vezes, você liga para todos, e se houver disponibilidade, eles podem fazer antes. Só não podemos forçá-los. O problema é que alguns dubladores contratados da Herbert Richers também fazem serviço em outras casas como *free lancers*, e desmarcam o que já havia sido agendado aqui, ou trabalham em outra hora. É comum combinarem com o operador de áudio no horário de almoço, e fazem tudo rapidamente. Isto é um problema para o nosso padrão de qualidade.

P - A empresa possui arquivo com as vozes dos dubladores?

R - Não, nós arquivamos cópia de um produto por um mês depois da fita matriz ser mandada de volta para o cliente. Em casos especiais, ela fica mais tempo. Se guardássemos tudo o que dublamos, talvez teríamos o maior arquivo do mundo. Deve ter alguma coisa que o Herbert guarda, ele possui um arquivo pessoal.

8.3. *Entrevista - Mariângela Cantú, Isabel Lira e Álvaro Serrão*

Mariângela Cantú, de 42 anos, é dubladora contratada pela Herbert Richers desde 1993. Já fez comerciais, locuções para TV, rádio e telefone, além de participações em novelas da Rede Globo. Ela foi a Danielle em *Suave Veneno*, de 1999. Também é diretora, produtora e escritora, entre outras funções, de peças teatrais. Uma delas é *Eu Conheço Essa Voz*, projeto que não foi à frente por falta de patrocínio.

Isabel Lira está na dublagem há seis anos. Também faz trabalhos de locução, como para o canal Futura.

Álvaro Serrão já foi responsável pela parte técnica de muitas dublagens nos últimos 35 anos, principalmente como mixador. Começou aos 17 anos e diz estar envolvido na área "a vida inteira", passando por quase todos os estúdios.

A entrevista foi realizada num chuvoso princípio de noite em 24 de setembro de 2002, no estúdio Animavox, rua Canuto Saraiva, 42, bairro da Tijuca, Rio de Janeiro. Álvaro é um dos sócios da casa, e Mariângela dá aulas de dublagem no local.

P - Quais são os seus "papéis" mais importantes?

IL - Em *A Nova Onda do Imperador*, eu faço a mulher do Pacha, a primeira boneca grávida da Disney. Na *Buffy, a Caça-Vampiros*, eu faço a Tara, namorada da Willow, um par homossexual. Em *Walker*, eu faço a Nathan. Em *Melrose*, eu fiz a Megan. Lembrar de tudo é difícil. Num desenho da Nickeolodeon, eu faço uma bonequinha. Tem um tal de *Nascar Rangers*, que eu faço uma piloto de carros de corrida, que se chama Megan também.

P - Há muita coisa também que, por causa desse ritmo de se fazer dublagem no Brasil, vocês fazem tanta coisa e nem sabem para onde vai passar aquilo.

MC - E tem uma coisa engraçada também. Às vezes, você está vendo um filme e daqui a pouco você percebe: "Ih, sou eu!". Você não sabe o filme que é, nem que você gravou sua voz ali.

IL - Eu gravei uma série inteira que se passa na África durante três anos. Começou na Herbert Richers, depois foi para a Cinevídeo. Já tem uns quatro anos que a série foi dublada, mas nunca passou. Nem título em português a série tinha ainda.

P - E isso acontece por causa da emissora, da distribuidora?

IL - Depende do caso. Tem muita coisa que é gravada simultaneamente. Num desenho que a Mariana Ximenes faz a voz de uma menina com aparelho dentário, *Sorriso Metálico*, eu fazia uma amiga dela. A gente gravava e no mesmo dia, praticamente, estava passando aquele episódio.

P - Os dubladores gravam as vozes juntos ou separados?

MC - Depende da produção, do esquema. Hoje em dia, é muito mais negócio, em termos de orçamento, nós gravamos separado. Por exemplo, eu estou numa gravação junto com a Isabel e, de repente, ela não está na cena. Ela vai ficar parada esperando, mas ainda sim está recebendo. E sai muito mais rápido, em termos de locação de estúdio, se você fizer só uma voz, e depois se faz tudo de novo com outra voz. Se eu errar e estiver gravado junto com ela, a Isabel vai ter que voltar para fazer esse *take*, e receber por isso.

IL - Acontece que você está no estúdio, numa cena difícil, aí eu erro. Se tem muita coisa junta, vai precisar voltar até da "cabeça", do início do *loop*.

P - Como é este início de ser dublador?

MC - Para ser dublador, você precisa ter o registro de ator, junto ao sindicato. Para isso, você tem que fazer um curso profissionalizante de teatro ou apresentar várias peças e comprovar que esteve nelas. Até 14 anos, não é necessário, mas você já pode começar desde pequeno. Uma criança que dubla junta seus papezinhos e, quando chegar na idade-limite, o sindicato dá automaticamente o registro de ator para ela. Com meus filhos, foi assim. Um começou aos 12 anos, hoje está com 21, e o outro foi aos nove, e está com 15 anos atualmente. Eles já têm registro de ator pela quantidade de trabalho.

P - Ambos por vontade própria?

MC - Sim, os dois quiseram e acabaram ficando. Você pode fazer um curso de dublagem sem ter o registro, mas precisa para exercer a profissão de ator. No meu caso, fiz dois anos de curso de teatro no Catete. Depois disso, eu fiz o curso de dublagem. Só quando eu me senti realmente pronta, segura, é que eu fiz um teste. Acho que funciona assim.

IL - A minha entrada na dublagem foi diferente. Eu queria fazer faculdade de Jornalismo, mas não passei, e não tinha dinheiro para pagar uma particular. Então, eu pensei: "Não vou ficar parada, quero fazer uma coisa que tenha que estudar". Eu gostava de ler, então fui fazer um curso de

teatro e comecei a trabalhar em escritório. Depois, fui parar no departamento pessoal da Herbert Richers, fechando pagamento dos dubladores. E eu odiava, um povo histérico, nervoso, e eu lidava com eles de 8 da manhã às 6 da tarde. Passei a não gostar de dublagem por causa disso, porque tratava de um outro lado, a parte burocrática, o lado chato, mas que é necessário. E, na época, fazia escola de teatro todos os dias, de 7 às 11 da noite, na Usina, perto da Herbert Richers. Eu pensava que jamais iria dublar, porque eu não queria ficar parecido com aquele pessoal. Um dia, um dublador passou por mim e perguntou se eu não queria pedir para fazer um teste. Eu respondi que não gostava. Mas aí fui fazer um teste e gostei. Achei muito difícil. Quando acabei minha escola de teatro, pedi demissão do departamento pessoal. Não consegui atuar muito em teatro, fiz mais projeto-escola e só, por causa da dificuldade de fazer teatro hoje em dia. É uma luta. Então, resolvi fazer um curso de dublagem para ter mais opções, e aí comecei a gostar. Hoje, eu gosto bastante, sou mais uma maluca, mais uma histérica. Agora, eu que vou ao departamento pessoal "encher o saco" da menina.

P - Quais as principais dificuldades no início?

MC - Há uma coisa. Se você parar para pensar, a maioria dos filmes possui homens em seu elenco. É muito difícil para a gente. Nós vibramos quando aparece uma novela mexicana para dublar, ou seriado como *Melrose* com várias mulheres, ou filme de freira, garota namorando garoto. Mas, fora isso, é filme de Stallone, Steven Seagal, é só filme com duas mulheres e 40, 50 homens. Normalmente, os homens ganham muito mais do que as mulheres por causa disso. Então, é um mercado mais competitivo. Eu comecei numa "rabuda" dessa, como protagonista de uma novela mexicana. Todo mundo queria me "matar". Eu era novata, apanhei "pra caramba", mas aprendi muito também. Para quem começa é difícil, as primeiras oportunidades são difíceis. Você começa fazendo vozerio, "mulher 1", recepcionista, alto-falante. É isso que você vai fazer, e é necessário. Alguém tem que fazer. Isso não quer dizer que uma pessoa com anos de estrada não possa fazer esses papéis também. Quando a gente começa a conseguir os nossos "bonecos", aí é maravilhoso.

P - E quais são os seus "bonecos"?

MC - O mais conhecido é a Carmem Sandiego, do desenho animado da Disney. Fiz a segunda voz da Marge Simpson também, inclusive a última voz faleceu na última sexta-feira. Aí, eu soube que a primeira voz iria retornar para a alegria de

todos, porque a Selma é que fez melhor mesmo. Fiz a tenente Uhura, de *Jornada nas Estrelas*. Tem duas séries que passam no SBT que eu faço, uma delas é *Third Watch - Parceiros da Vida*, interpreto a policial Faith Yokas. Faço também a assessor de imprensa C. J. Cregg em *The West Wing - Nos Bastidores do Poder*. Em *Melrose*, eu fiz duas personagens, a Brooke, casada com o Billy, que morreu afogada na piscina. E a pior coisa que tem para um dublador é quando o personagem morre ou entra em coma, que ele está lá sem falar nada, e a gente fica sem trabalho. Passou um tempo, e o diretor disse que iria me colocar de novo na série, ninguém mais lembra mesmo, e me deu a Samantha, que estava no outro núcleo do seriado, não tinha nada a ver com o Billy. Samantha saiu do outro núcleo e casou de novo com o Billy. Eu fui duas vezes a "mulher do Billy". Fiz a doutora Kate Austin em *Chicago Hope*, a Mary em *JAG - Ases Invencíveis*, a Daphne em *Frasier*. É tanta coisa que a gente faz que na hora pedem para falar e você fica sem lembrar de tudo mesmo.

P - E de filme?

MC - Bom, um dos últimos foi *Premonição*, eu fiz a professora. Fui a mãe da Amélie Poulain. Em *Atirador de Elite*, eu faço a mocinha. A gente dubla atrizes conhecidas também, mas não quer dizer que sejam "bonecas" nossas. Eu já dublei Kathleen

Turner, Linda Hamilton, Juliette Binoche, mas não quer dizer que elas sejam "bonecas" minhas, dublei num determinado filme. É complicado saber. Por exemplo, a Allison Janney, que ganhou o Grammy recentemente, eu já dublei em *The West Wing* e em outros dois filmes. A Maria Del Mar, que fazia a série *Tek War*, já dublei em mais três filmes. Mas, fora isso, é aquela que você faz e, daqui a pouco, você olha e já tem outra fazendo. Ah, e mãe! Eu sou todas as mães dos desenhos. Eu tenho voz de mãe, não é? Mãe no *Novo Batman*, mãe do garotinho de "não sei aonde".

P - Como vocês recebem?

MC - Ganhamos por quantidade de *loop* que a gente faz. Em São Paulo, chama-se "anel". Um *loop* equivale a 20 segundos, e independe se você grava individual ou em grupo. Se eu estiver gravando sozinha, 20 *loops* valem por uma hora. 21 *loops* já contam uma hora e meia. Se a Isabel estiver comigo no estúdio, não importa se ela fez dois *loops* e eu 19, ela vai ganhar junto comigo uma hora e meia. Se você dublar um segundo, você ganha uma hora do mesmo jeito.

P - É o diretor de dublagem que escolhe as vozes?

MC - Nem sempre. Depende do cliente. Se o trabalho for para a Globo, você pode estar cadastrado com aquele "boneco" e a emissora vai querer que você faça, mas pode pedir para substituir e fazer testes para encontrar uma outra voz, ou escolher diretamente uma pessoa.

IL - Acho que acontece isso com distribuidoras. Quando a Disney fala que quer o Fábio Assunção para fazer a voz num desenho, é uma ordem dela. Normalmente, pegam alguém que está na mídia. No *Sorriso Metálico*, já chegou a ordem lá da distribuidora que era a Mariana Ximenes que iria fazer.

MC - Eles fazem isso porque sai mais barato pagar um cachê alto para um "global" fazer a voz, e ele mesmo vai fazer a propaganda. É mais fácil de entrar na imprensa. Muitos atores consideram dublagem fim de carreira. Eu acho que todos deveriam passar pela dublagem.

IL - E os desenhos nos Estados Unidos são primeiramente dublados, com as características dos dubladores, é em cima da voz dele.

P - Quantos dubladores existem no Rio?

MC - Devem haver uns 350, 400. Em São Paulo, são um pouco menos.

P - Mas a maioria dos distribuidores está em São Paulo. Não era mais fácil se elas dublassem tudo lá? Falta de estúdios?

MC - Bem, na Herbert Richers tem 10 estúdios, na AudioNews mais dois, na DublaMix dois, na Cinevídeo dois, na Sincrovídeo acho que tem dois funcionando, na DoubleSound quatro, na VTI mais alguns, e a Telecine dois. Só na Animavox que tem um, que está começando agora. A maioria que é dona dos estúdios de dublagem vem da própria área ou é de cinema, como o Herbert Richers, o Verbara da VTI.

P - O que vocês acham das críticas à dublagem?

MC - Não lembro de ter lido nada. Mas, por exemplo, as pessoas dizem que gostam da dublagem de filmes, mas não de novelas mexicanas¹⁶³, e não entendem que o labial dessas novelas é muito parecido com a nossa, só muda uma ou outra palavra. Então, a pessoa acompanha tudo igual e, de repente, uma coisa diferente. Então, parece que é muito mal feita.

¹⁶³ É bom lembrar que algumas novelas consideradas como "mexicanas" são produzidas em outros países da América Latina, como Venezuela e Colômbia, e algumas são produções estadunidenses para o público hispânico em seu país.

IL - Eu acho também que a própria história, o cenário das novelas e as interpretações colaboram para isso.

MC - E é aquele negócio. Se você faz superinterpretado, como é a escola deles lá, o público daqui não gosta. Mas se você faz natural, como no Brasil, fica totalmente fora do que acontece na novela. Então, você precisa encontrar um meio termo.

P - Como vocês fazem para aliar a técnica de atuação com a necessidade de seguir as falas?

IL - Acho que precisa de um bom reflexo. Ajuda muito. Eu acredito ter um reflexo bom, mas têm dias que você está lento, erra em coisas que não costuma errar.

P - E conciliar com os outros trabalhos? Por exemplo, a Isabel, quando faz locução para o canal Futura, sente diferença em relação ao ritmo, de não ter que "correr atrás da boca do boneco"?

IL - Às vezes, dependendo do texto, lá no Futura eu tenho que gravar em 10, 20 ou 30 segundos. Há dias que eu "corro" para encaixar naqueles 10 segundos, ou sobra tempo. Acho que tudo é reflexo mesmo.

P - E quando vocês recebem um script que está mal traduzido?

MC - Ah, isso acontece toda hora. Às vezes, é o diretor que percebe. A maioria é traduzida aqui, mas depende do cliente.

P - Eu lembro do caso do filme *Austin Powers contra o Membro de Ouro*, em que o pessoal do Casseta e Planeta adaptou as piadas para o português na versão legendada. Eu havia conversado com o tradutor e dublador Renato Rosenberg, e ele disse que essa atitude só serve para desmerecer o trabalho de tradução, já que fica a impressão de que os tradutores "não sabem fazer humor"?

IL - Eu soube isso. Quando eu vi, não acreditei. E o Renato é um excelente tradutor. E o trabalho da tradução, de uns tempos para cá, tem melhorado muito, porque muitos dubladores foram para essa área, como Manolo Rey. Eles já sabem o que se encaixa melhor no texto, que já não está mais traduzido ao pé da letra. A piada que era para o americano entender agora tem uma cara mais nacional.

P - Vocês ouvem o original no estúdio antes de dublar. Como vocês fazem para que a interpretação não fique "americanizada" ou em relação a qualquer outra língua?

MC - A gente tenta ser o mais natural possível.

P - Esses scripts mal traduzidos são levados para serem corrigidos? Vocês levam script para casa?

MC - Não, é corrigido na hora.

IL - Alguns diretores não deixam mexer no texto, ele já aponta o que quer que você diga. Mas outros já te dão a liberdade de trocar, você pode colocar "jogadinhas".

P - Alguns atores utilizam bastante os "cacos" para obter um efeito cômico. Vocês conseguem isso na dublagem?

MC - Dá para mudar o texto todo. Dá para mudar até a história (*risos*). Mas é perigoso, tem que estar dentro do contexto. É um perigo quando o dublador trabalha sozinho no estúdio. Quando eu mudo o texto que pode haver um problema para alguma outra pessoa, eu escrevo no script e aviso ao diretor. Quando a outra pessoa entrar no estúdio, vai ver o texto rabiscado e vai saber direito o que foi mudado.

P - E as vozes de vocês podem ser transformadas na hora da edição e mixagem?

MC - Não, eles inserem efeitos sonoros, como telefone, ruídos dos carros. Por exemplo, se a minha voz é mais baixa que a dela, o editor pode aumentar o volume da minha ou diminuir a dela. A não ser que eles coloquem que deva haver um efeito na voz, como o Darth Vader. Há um seriado que usa isso, o *Terra Conflito Final*. Eu faço Zo'or, um alienígena hermafrodita. Eu dublo normal, jogando a voz mais em cima, e colocam o efeito depois. Fica uma coisa superestranha.

P - O que vocês acham de dublar artistas muito famosos?

MC - Muito bom (*risos*).

IL - A gente só poderia ganhar tanto quanto eles. Bem, uns 50 por cento estava bom.

MC - Um por cento já estava bom (*mais risos*)!

P - Para vocês isso atrapalha? Existe pressão no estúdio, sabendo que a crítica pode reclamar diante de uma dublagem mal feita?

MC - Bem, não há essa pressão dentro do estúdio em relação a isso. Eu vou te dar um exemplo do que aconteceu no *Forrest Gump*. Acho que o dublador deveria ter assistido o filme antes

porque é um trabalho delicado. O diretor não pode acompanhar a dublagem, e o dublador não havia visto o filme. É o Marco Ribeiro, que é a voz do Tom Hanks e hoje é dono da AudioNews. Ele não teve culpa na verdade, já que não sabia que aquele personagem era daquele jeito porque tinha algum problema. Ele havia avisado que não tinha tempo para dublar, e o diretor falou que não havia problema e pediu para que ele viesse e gravasse com o operador de áudio. Ele entrou no estúdio e fez o trabalho, mas não sabia da história. Matou o filme por uma falta de uma direção e de informação. Mas ele deveria ter visto o filme.

P - Eu lembro que houve uma crítica no jornal *O Globo*, na parte de "Nota 0, Nota 10" falando justamente sobre a dublagem do *Forrest Gump*, dizendo que o dublador estava fora de sintonia com o personagem. Aliás, dublagem nunca leva "nota 10" nessas críticas.

MC - Mas há filmes maravilhosos, como *A Nova Onda do Imperador*. *O Grinch* é um exemplo de um filme bem dublado.

P - Há uma matéria da revista *Set* que mostra o Ézio Ramos como dublador de Tom Hanks no *Forrest Gump*.

MC - Não, está errado. O Ézio é de São Paulo. Foi o Marco. Pode ter sido lançado no vídeo feito por uma dubladora de lá, mas eu tenho certeza que o Marco fez aqui.

P - Aliás, um representante do sindicato dos artistas mandou uma carta para a redação da *Set*, reclamando da quantidade de erros na matéria. (*Mariângela apresenta Álvaro Serrão*) Como está o trabalho para os técnicos de dublagem atualmente?

AS - Hoje está até mais difícil do que antigamente porque a gente gravava todas as vozes numa pista só. Claro, a qualidade melhorou.

P - Antigamente, muitos desenhos animados tinham a trilha sonora alterada.

AS - A maioria dos filmes vinha sem trilha. E o dublador colocava a voz sem o "som-guia", o som original para se orientar. A gente editava com tesoura, gilete. Eu ficava com dedo todo cortado. Se uma edição antigamente levava três ou quatro dias, hoje leva um só.

P - Você acha que a dublagem de antigamente é melhor que a atual?

MC - Eu não concordo. Hoje em dia, está muito melhor interpretada. E sincronismo, então, nem se fala. Antigamente, a interpretação era muito rebuscada. Para a época, poderia valer, mas para agora, não. Mas acredito que as pessoas evoluíram muito, mesmo os antigos. Por exemplo, a Nelly Amaral, que faleceu, não dublava como fazia antigamente. O Newton da Matta, que faz a voz do Bruce Willis, é outro. Alguns até têm ainda, mas hoje é bem mais natural. Porém, existem filmes que exigem que você fale assim, e alguns dubladores novos que não respeitam, como uma corte real, que você precisa colocar a voz no local correto. Tem gente que põe o "carioquês" e não está nem aí. Deve-se ter um respeito com cada filme, que precisa ser dublado de uma maneira diferente. Como na novela mexicana, se falar muito natural, vai soar falso. Em *Guerra nas Estrelas*, quando foi redublado, algumas coisas eu discordei. Eu achava que estava atual demais, e o filme é de um outro tempo. Algumas coisas daquela época deveriam ter sido mantidas.

P - O que vocês acham dos trabalhos redublados? Alguns precisam disso porque a dublagem se estraga.

MC - Dá uma pena! Eu não conseguiria ver o *Perdidos no Espaço* com o Dr. Smith fazendo outra voz a não ser a do Borges de Barros, lá de São Paulo. O trabalho dele é

fantástico. Nos *Simpsons* mesmo, quando me chamaram para fazer a voz da Marge, eu telefonei para a Selma Lopes, a dubladora anterior, e falei que eu não tinha nada a ver, e ela disse "Vai, minha filha, vai lá e dubla!". Eu saí depois por causa da greve dos dubladores, que eu fui mandada embora, e aí surgiu uma "terceira Marge Simpson".

P - O que aconteceu nessa época de greve?

MC - Nós pedíamos um aumento justo, que há mais de sete anos havia sido prometido.

P - Você acredita que a classe de dubladores é unida?

MC - Antigamente, era. Hoje em dia, não. Sempre tinham aquelas pessoas que faziam por conveniência naquela época, mas acho que a grande maioria não. Atualmente, seria por conveniência. Está muito difícil. Hoje, muita gente só quer saber do seu lado, para pagar minhas contas no final do mês. Na época, a campanha que fizemos foi muito bonita.

IL - Vendemos doce em teatro que a Nelly Amaral fez, nós duas fomos ao teatro vender quindim para fazer cesta básica para as pessoas que estavam em necessidade. Uma frase da Nelly é que "a gente nunca deveria se vender por 30 'dinheiros'". Ela

levantava na Assembléia e falava isso. Ela já era "das antigas", e acabou segurando muitos jovens que estavam começando na época e ficavam com receio. E teve conseqüências. Acho que fui a primeira a ser mandada embora, nós ficamos sem trabalhar em várias empresas. Outra dubladora, a Sheila Dorfman, também. Então, começou a "enxurrada", um a um sendo mandado embora. Só os diretores conscientes começaram a chamar a gente de volta para trabalhar. Eu escrevi uma peça, *Socorro, os Desenhos Ficaram Mudos*, para um projeto-escola. Metade do dinheiro que a gente arrecadou com ela foi para as cestas básicas e a outra foi para os atores da peça, que também estavam sem trabalhar. Vendemos camisetas, plásticos em sinal. Conseguimos mais de 100 cestas básicas. Minha casa ficou abarrotada de cestas.

IL - Este plástico que ela está falando é um adesivo escrito "País dublado exige filme civilizado".

MC - Que está grudado ainda no meu carro aí fora. Aliás, é o mesmo carro da greve, que é desde que comecei a dublar (*risos*).

P - O que vocês acham da "dublagem de Miami"?

MC - Bem, toda dublagem para o Brasil deve ser feita em solo brasileiro. Mas o pessoal dos canais por assinatura alega que o canal não é só para o nosso país, é para a América Latina. E você sabe como é feita, não é? Chega um padeiro e diz "Olha o pão!", "Mas, olha, você fala português, venha cá!", "Mas o que é para fazer?", "Ah, é só acompanhar ali e quando ele falar, você fala!".

P - Mas o caso é que a dublagem em Miami é mais barata?

IL - Mas aqui não é tão cara assim. O problema é que "esses caras" só querem ganhar dinheiro em cima. Daria para pagar todo mundo muito bem, o dono da empresa ganhar muito bem, o dublador ganhando bem, trabalhando feliz, com saúde. Puxa, quantos dubladores que perdem voz por causa de câncer na garganta? Existem alguns que trabalham há 50 anos, não possuem um carro ainda e moram em Niterói, como é do caso do Ayrton Cardoso. Num mês você ganha R\$1 mil, e no outro consegue 200. Não está certo. Você não pode fazer uma conta porque num mês sua produção está alta, mas no outro ela caiu. É um trabalho maravilhoso, que o país deveria respeitar, e começa pelo povo mesmo, que quer tudo do americano, quer nome em inglês... Ninguém está falando a língua mais!

MC - E outra coisa: quantos brasileiros possuem uma leitura fluente? E os cegos, os deficientes físicos? E os idosos, que tem dificuldades para acompanhar as legendas? E as crianças? Os analfabetos? Os semi-analfabetos? Tem muita gente que lê palavrinha por palavrinha, e se é uma frase grande, a pessoa acaba não sabendo o que aconteceu.

(a Isabel se despede, já que estava com horário marcado para trabalhar na Herbert Richers às 20h30)

P - Como o diretor se comunica com o dublador? Eles pegam bastante no pé de vocês?

MC - Se ele sentir que não tem a ver o que você está fazendo, ele vai falar. Vai ter dias que eu não vou estar legal na interpretação. O diretor está ali para isso. Particularmente, eu prefiro este tipo de diretor, que corrija algum erro no trabalho de interpretação.

P - E o pessoal da parte técnica? Como está esse trabalho? E a relação com os dubladores?

AS - A tecnologia avançou, apareceram muitos bons dubladores. Mas só que a dublagem, a meu ver e para o pessoal mais antigo, ficou muito fria. Por exemplo, o dublador que fez o

Forrest Gump não viu o filme, mas o diretor sim. O que acontece é que têm muitos aí sem qualificação para trabalhar em dublagem. A pessoa está ocupando um lugar que não deveria estar. Muitos jovens já dirigiram e nem fizeram carreira dentro da dublagem. Entram e já pensam em estar lá em cima, na direção. Não têm nem experiência ainda e dirigem. Eu sou mixador "das antigas". Precisa saber de equalização, se a música está adequada para a cena. Mas tem uns garotos que acham que só porque mexem em computador podem trabalhar como mixador. Por isso que, quando você vê um filme hoje na tecla SAP, o som ambiente original está uma coisa e a versão dublada está outra.

P - O jornalista Paulo Francis criticava muito, falando que antigamente vinham técnicos de fora para fazer a dublagem dos filmes da Disney, e hoje nem tanto.

MC - O Paulo Francis é um dos que meteu mais o "malho" em nossa dublagem. Ele e o Jô Soares. O Jô porque tentou e não conseguiu.

AS - Eu acredito que os melhores dubladores estão no Rio de Janeiro. Teve uma época que São Paulo empatava, que foi quando havia a AIC. Mas eles não tiveram a renovação que o Rio teve.

MC - O meu filho é o dublador do Elijah Wood, e a dublagem de *O Senhor dos Anéis* foi feita em São Paulo, pela Marsh Mallow. Ele ficou arrasado.

P - E o equipamento para a dublagem? É bom aqui no Brasil?

AS - Não deve nada ao que tem no exterior. Som aqui no Brasil já melhorou bastante. O de *Cidade de Deus* disseram para mim que está muito bom.

P - Eu já vi muitos filmes no cinema, brasileiros e estrangeiros, em que a música estava muito alta, e os diálogos com o som lá em baixo.

AS - Naquela série, *Miami Vice*, o forte era a trilha sonora. Então, o diretor da MCA falava para eu valorizar a trilha e deixasse a dublagem lá em baixo. Eu o aconselhei legendar, porque se ele queira dublado, então a dublagem deveria ser valorizada. Ele continuou pedindo e aí parei de mixar, senão eu iria ganhar "atestado de bobo", porque seria responsável por um trabalho mal feito, era o meu nome que estava ali.

P - O que vocês acham dessa preferência do brasileiro pelo filme legendado, enquanto em outros países, como Estados Unidos e Alemanha, prefere-se o dublado?

MC - Acho que o brasileiro tem essa tendência de gostar do americano. Na Itália, mais de 90 por cento dos filmes lá são dublados. Acho que até a dublagem de filmes começou com Mussolini. Ele resolveu que não entrava língua estrangeira no país. E aí outros países começaram a achar interessante começar a entender o que acontece nos filmes. Se as pessoas fossem um pouco mais inteligentes, perceberiam os benefícios da dublagem. Para uma pessoa que entende inglês fluentemente, pode ver um filme na tecla SAP numa boa. Agora, quantos no Brasil sabem inglês com fluência? São a maioria. O senhor Jô Soares sabe várias línguas, ele vai entender, e há outras pessoas que pensam assim. Mas e o "povão"? A maioria é "povão" mesmo! É sacanagem fazer filme só para os ricos!

P - O Jô Soares, no programa dele, já "brincou de dublagem" com o Du Moscovis, no desenho *Tarzan*.

MC - Ele já levou a Fernanda Furquim, que era editora da "TV Séries", sobre séries antigas. Eu não a conhecia, mas depois que vi a entrevista dela no Jô, eu queria conhecê-la, essa mulher é maravilhosa! Ele ficou o tempo todo tentando induzi-la a falar mal da dublagem, e ela dizia que não, que ele estava equivocado, e falou na altura. Ele não teve mais o que falar. As pessoas falarem sem saber o porquê é muito fácil.

P - O que você acha sobre a utilização de artistas famosos na dublagem de alguns produtos?

MC - É chato. Eu entendo o lado do distribuidor, o lado da mídia, mas, ao mesmo tempo, se a gente pensa no nosso bolso, fica muito mal. Esse artista está ganhando 10, 20 vezes mais do que ganhamos e muitas vezes não vai fazer bem feito, como é o caso do *Shrek*. O Mauro Ramos fez a dublagem do personagem, e ele é excelente. Depois chamaram o Bussunda, e usaram a gravação do Mauro como base. O Mauro deve ter ganhado uns R\$500 pelo trabalho todo. Se você prestar bem atenção, recebemos por volta de R\$45 por hora, dependendo da casa. E a gente não trabalha oito horas por dia. Por exemplo, eu sou um dubladora que "rala" bastante. Ontem, eu não trabalhei. Hoje, eu tive uma hora. Amanhã, tenho duas, depois de amanhã, mais uma, e sexta não tenho nada ainda. Semana passada fiquei dois dias sem dublar. Neste mês, eu fiz até agora 10 horas na Herbert Richers e mais 7 horas e meia nas outras casas. Mês passado, eu fiz muito mais do que isso. Em fevereiro, fiz três vezes isso.

Bem, voltando ao assunto, o Bussunda fez a dublagem do *Shrek* que foi para os cinemas. Podem até passar a mão na cabeça dele. Mas, em primeiro lugar, ele não é ator. Eu acho que todas as participações que envolvem atuações no *Casseta* e *Planeta Urgente* são péssimas. Eles são humoristas, aliás

ótimos. Adoro o programa, embora algumas coisas já caiam na mesmice, mas o Bussunda não tinha condições de fazer. Eles o chamaram porque é a cara do Shrek. Outro exemplo é *Dinossauro*, o trabalho da Malu Mader está supercomprometido, eu adoro a Malu. E eles não fazem nenhuma adaptação antes de fazer a dublagem, só parte da orientação do diretor, e tem um momento que se limitam, porque não são dubladores. Agora, há atores de TV que fazem trabalhos maravilhosos, como a Marieta Severo, em *A Nova Onda do Imperador*, além da personagem ser a cara da Marieta. Em *Dinossauro*, eles pegaram o casal da época que estava na novela. O Fábio Assunção foi bem. A Malu deixou a desejar. A Nair Belo estava melhorzinha, mas teve momentos que ficava deficiente, e a Hebe Camargo foi muito ruinzinha também. Às vezes, isso acaba comprometendo o filme. Eu lembro que, quando eu comecei a dublar, o Du Moscovis estava fazendo curso de dublagem, nem era famoso ainda. Então, ele tinha noção do que era quando fez o Tarzan. É o caso do Selton e do Danton Mello, que não comentam tanto que começaram em dublagem. No caso de *Dinossauro*, quem iria dublar uma das dinossauras do filme era a Nelly Amaral. Aí, tirou o trabalho de uma pessoa que iria ganhar uns R\$500 pelo filme todo, e que esse dinheiro faria falta para ela, para colocar um artista que vai ganhar não-sei-quantos mil reais.

P - Você acha que isso pode trazer uma popularização para a dublagem ou fazer com os dubladores fiquem cada vez mais "obscuros" na mídia?

MC - É engraçado que, quando a gente vai numa repartição pública, os funcionários estão te atendendo mal e, de repente, perguntam qual é o nosso emprego. Quando dizemos que somos dubladores, os olhos deles brilham. Eles começam a perguntar um monte de coisas. Você atinge a maioria das pessoas quando diz que é dublador. Hoje em dia, as pessoas têm sempre curiosidade em saber alguma voz de um personagem famoso. Mas há aqueles que não estão nem aí, dizem que não assistem televisão.

P - Nos Estados Unidos, os atores que dão vozes a desenhos animados são conhecidos. Você acha que a falta de produtos nacionais a serem dublados prejudica o trabalho de vocês?

MC - Eu gostaria de ter dublado um jogo da Carmem Sandiego para computador, mas ninguém nunca me chamou, e eu sou a única dubladora da Carmem. Mas a Anima Mundi esteve aí para mostrar que existem desenhos nacionais, há uma tendência para crescer este mercado no Brasil.

P - O Allan Sieber, do curta metragem animado *Deus é pai*, premiado no Anima Mundi, utiliza o cineasta Otto Guerra e o cantor de rock Edu K na dublagem dos personagens.

MC - É, mas aí acontece o processo inverso, como nos Estados Unidos. Eles dublam antes e depois são feitos os desenhos.

P - Também há nos Estados Unidos os artistas que participam da dublagem de grandes produções animadas. Mas existem aqueles que trabalham exclusivamente, ou quase exclusivamente, como dubladores.

MC - Eu trabalho só como dubladora! Se fosse viver de teatro, eu estou "ferrada"! Eu fui arquiteta por 10 anos e larguei a profissão para ser atriz.

P - E nos Estados Unidos há prêmios para os melhores dubladores.

MC - Mas, sinceramente, sabe qual é o nosso prêmio? É quando a gente encontra alguém que gosta do nosso trabalho. Outro dia, o pessoal do elenco da peça que eu estou fazendo saiu para tomar um chopp. E aí todo mundo começou a achar legal que fazia dublagem e me perguntaram que personagens eu fazia. Quando eu disse que dublava a Carmem Sandiego, eles não

acreditavam e pediam para eu fazer. Eu fazia e o pessoal adorava. Isso é gostoso, de saber que a gente consegue tocar alguém. Meu filho já falou que tinha uma amiga dele que queria me conhecer porque eu fazia a Carmem. Aí, você está no meio da rua ou dentro da loja, e alguém pede para fazer a Marge Simpson.

P - Como você fazia a Marge? Tinha que ser uma voz bem rouca.

MC - Primeiro, eu seguia pelo original. Então, você joga a voz para a garganta (*faz a voz da Marge*). Da primeira vez, quando eu fui tentar imitar a Selma e o original, foram três horas seguidas de dublagem, e no dia seguinte eu estava sem voz. Aí, eu vi que tinha jogado a voz no lugar errado. Agora, quando eu fiz, percebi que minha garganta começou a arder. Até que eu aprendi a colocar a voz no lugar certo, que era um pouco mais para o peito. Já a Carmem Sandiego é algo assim (*faz a voz*), você tira toda a aspereza da voz. No *Melrose*, são meninas, mais jovens do que eu, então eu jogo uma voz mais leve, mais na cabeça (*faz a voz*).

P - Os dubladores comentam entre si quando o trabalho de alguém está mal feito?

MC - É difícil, é mais comum quando eu vejo um bom trabalho, vou falar com a pessoa. Faço questão porque sei que isso é muito bom de ouvir.

P - Quais os dubladores antigos que você admira?

MC - O Newton da Matta. Olha, eu adoro o Bruce Willis, mas o Newton melhorou a voz dele. O Francisco Milani também. Puxa, eu nem pensava em ser dubladora e, na época, estava grávida da minha filha. Falei com uma amiga minha que era fã dele. Eu disse que no dia que encontrar esse cara, paro e falo que gosto do trabalho dele. Uma semana depois, estava num bazar fazendo compras e, de repente, escutei a voz do Milani. No que eu me virei, eu vi que era ele mesmo. Fui lá, com uma barriga enorme, bati no ombro dele e pedi licença. "Sabe o quê? Eu admiro tanto o seu trabalho, sei que você é diretor musical, que você faz a voz do *Magnum*, e eu sempre quis ter o prazer de conhecê-lo, e estou tendo este prazer agora. Era só isso que eu queria dizer para você". Ele agradeceu meio sem graça. Ele tinha acabado de ser atendido, e eu também, pensando que tinha "pagado o maior mico". Ele estava saindo, e eu, do outro lado da loja, "na minha". Aí ele foi onde eu estava, eu falei que era um prazer enorme conhecê-lo, então ele disse "Não, o prazer é todo meu!". Para mim, aquilo foi o máximo.

O Isaac Barnavid também é fantástico. Ele fez o Wolverine. É maravilhoso. A Nelly Amaral é uma pessoa que eu vou guardar com todo carinho. A Selma Lopes, para mim a Marge é ela, não sou eu. A Maria Helena Pader, como a Mortícia, da *Família Addams*, não existe igual. O meu filho fez o Tropeço. Existem pessoas "da antiga" maravilhosas, com têm novos maravilhosos também, que é o caso do Guilherme Briggs. Para mim, o filme mais perfeitamente dublado que eu já vi foi *O Grinch*. Inclusive, a menina que dubla também, a Indiane, é fantástica. Fiz *A Usurpadora* com ela, eu interpretava a Vovó Piedade (*faz a voz*). E é isso. Você tem que brincar com a voz, senão fica limitado. Quando dou aula de dublagem, eu bato muito em cima dessa tecla, que foi uma coisa que meu professor Hamilton Ricardo fazia questão de lembrar sempre, não ter medo de ousar. Quanto maior for o seu limite de voz, mais trabalho você vai ter. Você pode fazer "dobra" no filme. Por exemplo, se precisar fazer uma secretária e uma velhinha que passa na rua, o diretor pode me chamar porque sabe que eu posso fazer. Mas há pessoas que só fazem a voz dos 20 aos 25 anos, não consegue fazer outra coisa, então vai ter muito menos trabalho. Criança não dá mais para mim. Menino ainda vai, mas menina é mais difícil. Menino é "biquinho", mas eu acho que fica ridículo. Graças a Deus existem muitas crianças que dublam. Num vozerio, com crianças na frente e adultos atrás, você faz também. É aquele famoso "Passa a bola!"

(*fala com voz de criança*). Fica falso "pra caramba". Mas se for um desenho animado, ainda pode fazer.

P - O que você achou da sua primeira dublagem?

MC - Primeiro, eu já falei, entrei num "ninho de cobra", todo mundo queria me matar. Fui conquistando as pessoas aos poucos, mostrando como eu era, que não queria tirar trabalho de ninguém, que o Sílvio Santos queria vozes novas, eu fiz o teste e passei. Foi muito difícil. Passei bem no teste para a *Marielena*, mas na hora dos *loops* mais complicados, eu apanhava. Mas aprendi muito. Já fui muitas mocinhas em novela mexicana, agora eu sou as mães das mocinhas. O nome da atriz que fazia a *Marielena* era Lucia Mendez, e, engraçado, ela nunca mais fez nada, e o pessoal dizia que ela fazia coisa a beca. Mas essa Vovó Piedade, a atriz Magda Guzmán, eu já a dublei em outras duas novelas. Eu fazia a mãe da *Esmeralda*, aquela "canastrooona", e já a interpretei em três ou quatro novelas. O problema é quando duas "bonecas" suas estão na mesma novela. Aí não pode fazer. Então, o SBT escolhe qual a que você vai fazer.

P - E os seus filhos, quando souberam que você fazia dublagem? Qual foi a reação deles?

MC - O meu filho, com 12 anos, começou o curso de dublagem junto comigo. Foi assim: eu já estava há dez anos trabalhando. Comecei como projetista, fiquei cinco anos na Modern Closets, depois fui para Nuova e fiquei mais três anos na Dellanno. E ser arquiteta no Brasil, e não ter um pai que monte um escritório para você, é muito complicado. Chegou num ponto que estava faltando algo mais. Quando minha filha completou um ano de idade, eu fiz uma peça no aniversário dela, e as pessoas começaram a dizer que eu levava jeito para isso. Eu sempre quis ser atriz, mas meus pais diziam que isso não era coisa de "gente direita". Então, acabei sendo arquiteta porque tinha jeito para desenho. Mas chegou uma hora que não, "pombas"! Eu já estava casada, com três filhos, e falei para meu marido que iria fazer um cursinho de teatro para espairecer. Até hoje, ele me cobra isso (*risos*). Na minha primeira peça, o pessoal me dizia para eu não parar. Fiz a segunda, tudo amador ainda. Um dia, quando trabalhava na Nuova, eu ouvi uma voz. Era a Sumara Louise, a voz da Gata em *A Gata e o Rato*, que estava comprando uma cozinha lá. Nós ficamos uma hora conversando, eu disse que tinha loucura por dublagem. E ela disse que, para ser dubladora, precisava do registro profissional. Falei que fazia curso, mas ela falou que, ainda sim, era necessário o registro. Fiquei dois anos fazendo curso de teatro, mais alguns meses fazendo curso de dublagem, até sentir que estava pronta. Na primeira aula, a

professora Mônica Rossi disse que, numa turma, às vezes, saía apenas um dublador. Aí, eu coloquei na minha cabeça que iria ser eu. E nessa turma, saiu eu, a Carla Pompidó e mais uma outra, que hoje em dia não faz mais. É força de vontade, é seguir em busca de um sonho mesmo! Hoje eu estou muito realizada. De vez em quando eu faço um projetinho só de hobby, mas hoje eu sou atriz, me joguei de cabeça nessa profissão. Agora, sou dubladora, professora de dublagem, e me dá muito prazer fazer isso. Estou com uma peça na UFRJ com pessoas que não são atores, são alunos de Química, que vão encenar a peça em novembro. Dificílima a peça, por sinal, é de um autor sueco. Estou ensaiando com eles há dois meses, e tenho mais dois pela frente. É um desafio. Estou com uma peça em cartaz, que eu sou a protagonista, faço uma mãe de 74 anos. Eu mudo totalmente a voz para interpretá-la. Vou até outubro com ela. Já me chamaram para fazer *A Professora Maluquinha*, que vai rodar o país. Não sei como vai ser, mas já topei. Estou fazendo um curso de teatro da Ana Kfoury, é uma reciclagem. Inscrevi uma esquete para um festival da UERJ, e ela foi classificada entre as oito finalistas. Fui chamada para fazer um filme, estou fazendo mais duas peças, e tenho este projeto com o Márcio Seixas, que eu torço que vá à frente.

P - Como está o mercado para novos dubladores? Há boas possibilidades de trabalho?

MC - Para homens e crianças, sim. Para mulheres, se elas quiserem muito, sim.

P - Como é o curso de dublagem? Você usa livros?

MC - Não, eu fiz uma apostila falando sobre cada coisa.

P - Você acha que precisa atuar em cinema ou teatro para levar a experiência para a dublagem?

MC - Eu vou te dizer ao contrário. Você precisa fazer teatro para se soltar para a dublagem. Agora, a dublagem te dá uma coisa muito legal: em qualquer teste de leitura, você ganha o papel, porque você já lê pronto.

P - O que você mais gosta de dublar?

MC - Mãe, é um papel que eu sou mais autêntica. Um seriado que adoro fazer, que eu acho um dos mais bem produzidos hoje em dia, é o *Parceiros da Vida*, que as pessoas têm feito muitos elogios, talvez porque eu me sinto mais à vontade. A doutora Austin, em *Chicago Hope*, eu gostava de fazer, mas

acho que estava melhor no *Parceiros da Vida* e em *The West Wing*.

P - Eu pensava que os dubladores gostassem mais de desenho, pois era ali que eles poderiam se soltar mais.

MC - Não, eu prefiro seriado. Eu gosto de uma continuidade. Também gosto de fazer novela mexicana.

P - Você se sente como se estivesse modificando uma obra com a dublagem?

MC - Sim, por isso é preciso o cuidado. Existem obras que podem ser modificadas, e outras não.

P - A procura pelos cursos de dublagem é alta?

MC - É, mas nem todo mundo termina. As pessoas vão desistindo pelo meio do caminho.

P - Como é o curso?

MC - Normalmente, eu decupo os filmes. Pego *loops* fáceis, médios e difíceis. As primeiras aulas são sobre vozerio, e a evolução vai de acordo com a turma. Eu peço o mínimo de três

meses, com três horas por semana, que é normal para a pessoa pegar todas as técnicas e se soltar.

P - O ideal é que tenha o curso de teatro antes de fazer o curso de dublagem?

MC - É o ideal. Quando a pessoa quer fazer o curso, a primeira coisa que a gente pergunta é se ela tem o registro. Se não tiver, a gente informa que ele é necessário para ser dublador.

P - Parece-me que os mais novos chegam com tanta vontade de dublar que fariam até de graça.

MC - Tem muita gente que chega assim, então explicamos que não é bem desse jeito. Há aqueles que acham estranho que a gente ganhe para fazer isso, como se não fosse um trabalho. Aí, a pessoa se oferece para fazer várias "dobras". Mas ele precisa ter consciência e respeito pelos outros. Isso é normal para o jovem dublador, então eu falo sempre, para contar os *loops*.

P - Quando surgiu o projeto *Eu conheço essa voz*?

MC - Há uns oito anos atrás. O Márcio Seixas assistiu a uma peça minha e pediu para que eu escrevesse uma junto com ele, me dando as idéias que eu iria jogar no papel. Nós fomos criando juntos isso. Ele ia lá para casa, trazia umas cenas, eu escrevia outras. Fizemos a peça. Colocamos muito dinheiro nisso. Está tudo pronto, só falta uma grana para começarmos. O Márcio disse que queria vender a moto, mas eu avisei que poderia vender umas 10 que não teria como. A peça seria só com dubladores, um fazendo a voz do outro. Está todo pronto, com 17 cenas, e têm no elenco o Orlando Drummond, o Mário Cardoso, o José Santacruz. Aliás, quem trabalhou na sonorização foi o Ivo Dias, que é um dos donos da Animavox. Aqui era um estúdio de música que está começando agora na área de dublagem. Ele me chamou para dar o curso.

P - A peça seria dirigida pelo Cláudio Cavalcanti?

MC - Na época, sim. Agora não sei. A gente chegou a chamar o Francisco Milani, mas ele estava muito enrolado.

P - Depois que você viu que iria sofrer com a falta de apoio financeiro para o projeto, você analisou o projeto de novo para ver se havia algo de errado?

MC - Não, acho que foi mais o dia-a-dia que nos deixou virados para outras coisas. Deixamos *books* em vários lugares. Tivemos apoio do C.C.A.A., na parte de filmagem, foi lá que eu conheci o Ivo. Tivemos também da Xerox, que deu parte de cópias. O resto a gente tirou do nosso bolso. Se somar, eu devo ter gastado uns R\$6 mil, que eu poderia usar para comprar um carro novo.

P - E você, vê filme dublado ou legendado?

MC - Depende muito. Depende de quem faça a dublagem. Ih, não sei se posso falar, não sei para onde vai isso...

P - Você deve estar se referindo às dublagens de São Paulo.

MC - É (*risos*). Bem, eu já vi filmes dublados em São Paulo muito bons. Mas a grande maioria deixa a desejar. E é engraçado que você conversa com a pessoa e ela não tem sotaque nenhum, mas na hora de dublar ele aparece. Mas, por exemplo, *Friends*. O seriado foi dublado aqui no Rio, mas *Friends*, para mim, só legendado. E eu fiz a Janice, que fala "Oh, my God!", que é superengraçado, mas no português fica "Ai, meu Deus!". Qual a graça? Eu faço igual, mas não tem graça, perde-se a piada. Como dublar o Chandler, que abre a boca e não fala nada? E você tem que colocar alguma coisa

ali, pois o telespectador não tem fone em casa e não sabe que ali não foi falado nada no original. É muito complicado. Assisti *Friends* duas vezes dublado e odiei! Nunca me vi fazendo a Janice.

P - Houve algum personagem que você não gostou de fazer?

MC - Eu não me atrevo a ouvir a Marielena que eu fiz há dez anos atrás, que deve estar um terror! Várias vezes eu já me ouvi na TV e achava que podia ter feito melhor. Mas têm outros que eu acho legal e fico superorgulhosa.

8.4. *Entrevista - Gilberto Baroli*

Gilberto Baroli, 60 anos, é ator desde 1967. Trabalhou com teatro, TV e dublagem, mas a partir de 76, passou atuar apenas como dublador. Ele também dá palestras, contando sobre a história da dublagem e as curiosidades da profissão. Reside em São Paulo, onde também faz serviços de tradução e adaptação de roteiros estrangeiros para serem dublados. A entrevista foi concedida por telefone na noite do dia 8 de janeiro de 2003.

P - Como começou a dublagem?

R - Em 1928, aconteceu a transição do cinema mudo para o falado. Antes disso, os filmes chegavam a ter narração ao vivo nas salas de exibição. Quando começou o cinema falado, aí foi necessária a gravação de duas pistas, uma delas para a trilha sonora. Os Estados Unidos, para não perderem terreno no mercado, gravavam seus filmes com artistas estrangeiros em idiomas diferentes, nos estúdios americanos ou em outras locações. Na França, um filme chegou a ser rodado 60 vezes, sempre em uma língua diferente.

P - Eu me lembro que o filme *O Anjo Azul*, com a Marlene Dietrich, foi rodado em alemão e em inglês. Mas este processo era muito dispendioso.

R - Exato. Então, surgiu a dublagem. Um dos trabalhos de dublagem era em filmes de países de língua não-inglesa para o inglês nos próprios locais onde foram produzidos para que chegassem ao mercado americano. E isto existe até hoje. Nós podemos perceber bem a dublagem no filme *Cantando na Chuva*, a atriz de voz fanha finge cantar, mas depois a cortina se levanta e percebemos que era a Debbie Reynolds a responsável pela bela voz.

P - E em relação à dublagem de um produto audiovisual de uma outra língua?

R - Nos Estados Unidos, não havia problema, pois a grande maioria dos filmes era produzida lá mesmo. Mas em países da Europa que não falavam inglês, produções nesta língua poderiam se tornar um empecilho. Na Alemanha nazista e na Itália fascista, não se admitia a entrada de produções em um idioma que não fosse o deles. Então, começou a se colocar atores para dublar as produções estrangeiras. Na Itália, as dublagens eram feitas nos estúdios da Cinecité. Além da dublagem, havia a censura, que mudava a trama de acordo com os interesses do governo. Aqui no Brasil, na época da ditadura, uma produção que falava sobre tráfico de drogas teve que ser trocada, na dublagem, para contrabando de pedras preciosas, por causa dos censores. Essa censura também parte, às vezes, das próprias distribuidoras. Quando eu traduzi *O Belo Antônio*, não queriam que eu usasse o termo "impotente" para designar o personagem principal, ordenando que fosse trocado por "incapaz". E essa era a trama principal do filme.

P - E a dublagem no Brasil?

R - Iniciou com os filmes da Disney na década de 40. Há duas crônicas de Guilherme de Almeida, no jornal *Estado de São Paulo*, que tratam do assunto. A partir dos anos 50, começou a dublagem para a televisão porque não havia uma boa tecnologia para colocar legendas nos filmes para a TV, elas eram

difíceis de serem lidas. Esta parte da dublagem surgiu em São Paulo. A Cinematográfica Maristela, por volta de 1954, foi extinta. Então se aproveitaram os equipamentos de som para fundar a Gravasom, o estúdio pioneiro que daria origem a AIC, num imóvel que depois passou para a BKS.

P - AIC é a sigla de Arte Industrial Cinematográfica. O que quer dizer BKS?

R - Depois da falência da AIC, que ficou devendo a todo mundo, inclusive ao "idiota que vos fala", Pierângela Piquet e Bodan Kostiw entraram como sócios em 1976 para um serviço de som onde ficavam os estúdios, então das iniciais de Bodan surgiu o BKS.

P - Quando você começou como dublador?

R - Foi em 67. Eu tinha acabado de começar no teatro, quando a Helena Samara me levou para fazer dublagem. Na época, a AIC contava com uns 50, 60 dubladores. Mas, naquela época, era uma loucura conseguir espaço no meio de tantas feras, como Flávio Galvão, Luis Carlos de Moraes, Denis Carvalho e Ary Fernandes, que é o criador do *Vigilante Rodoviário*. Havia também o Older e Olney Cazarré, que eram irmãos, mas todos pensavam que Older era pai de Olney. Os dois eram irmãos.

Older era mais velho e, como tinha um porte magrinho e careca, só fazia papel de velhinho. Ele morreu atingido por uma bala perdida, quando dormia em seu apartamento no Rio de Janeiro, que ficava próximo a uma favela. O Olney foi o corinthiano da *Escolhinha do Professor Raimundo*.

P - Como era a relação entre os dubladores naquele tempo?

R - Eles eram muito bacanas. Por exemplo, o Borges de Barros, que fez a voz do Dr. Smith em *Perdidos no Espaço*, é meu amigo até hoje. Eles me chamavam no estúdio, "Vem cá e faz isso", e estou até hoje fazendo isso.

P - Qual foi seu primeiro trabalho como dublador?

R - Eu já fiz muita coisa, mas a primeira não há como esquecer. Fui um piloto que só tinha duas falas num desenho do *Maguila, o Gorila*.

P - Você fez o robô do *Perdidos no Espaço*?

R - Eu fiz a segunda voz. O primeiro a fazer foi o Amauri Costa, mas ele teve que ir para o Rio, então fiz um teste e fiquei no lugar dele.

P - Como era a gravação?

R - Só havia duas pistas de som, na época: uma de música e efeitos, conhecida como "M.E.", e outra de voz. Algumas vezes, não vinha a M.E., então as músicas e os efeitos eram recriados em estúdio.

P - Há alguns desenhos animados que, quando entravam as falas, existia uma mesma música de fundo, diferente da original.

R - É, isso acontecia quando mandavam o desenho só com a pista com tudo junto. Então, se reaproveitava alguma parte sem fala para servir de fundo, para encobrir a parte falada em inglês.

P - Quantos microfones eram utilizados no estúdio?

R - Um só, e todos ficavam em volta. Como só havia uma pista de voz, não havia como fazer fala uma em cima da outra. Para fazer fala em primeiro plano e vozerio, colocava-se o dublador em frente ao microfone e os outros ficavam juntos, um pouco afastados.

P - O que você pensa da dublagem de hoje, em que cada ator vai individualmente ao estúdio para gravar?

R - Eu chamo isso de "poleiro". Colocam o cara lá no estúdio, "encarrapitado" num banquinho, para fazer todas as falas. Eu, quando dublo, peço para ouvir o que já foi dublado para saber a entonação necessária para se dar uma resposta, por exemplo.

P - Nos anos 60, com a Herbert Richers e a AIC como as principais casas de dublagem do país, havia rivalidade entre Rio e São Paulo?

R - Houve uma época de rivalidade por causa de cláusulas de acordo de trabalho, devido à pressão de empresários. No Rio e São Paulo, os dubladores ganham praticamente o mesmo valor, mas há algumas coisas diferentes. Em São Paulo, se você faz 15 ou 20 anéis, você pode dobrar, o que não é permitido no Rio. Neste último acordo, os setores tiveram que lutar em separado. Mas no acordo de 1997, houve uma união da categoria, com uma paralisação que durou 45 dias. Vários trabalhos estavam atrasados, mas os empresários não admitiam ceder. Eu mesmo fui bastante prejudicado. Mesmo depois de cinco meses após o final da greve, eu fiquei sem dublar. Por ter sido um dos líderes do movimento, colocaram-me na "geladeira".

P - O motivo da maioria das dublagens passarem para o Rio foi por causa da Rede Globo?

R - Principalmente por causa disso. Aliás, essa relação já vem de longa data, já que algumas novelas da Globo eram rodadas nos estúdios da Herbert. Durante algum tempo, a emissora exigia que as produções estrangeiras só poderiam ser dubladas lá. Nesta época, na década de 70 e 80, a AIC acabou, surgiu a Odil Phono Brasil, que fez dublagem um tempo, mas fez pouca coisa conhecida. A empresa era do Ademar de Barros Filho, que a usava para "lavar" o imposto de renda. Nos anos 60, eu cheguei a largar o trabalho de ator para vender enciclopédia de porta em porta. Muitos saíram para fazer televisão, como Flávio Galvão, que estava indo para a Tupi, Dênis Carvalho e Osmar Prado, se preparando para ir para a Globo.

P - Nos anos 80, surgiu a Maga.

R - A Maga começou com a TVS, que se tornou o SBT. A emissora queria empresas responsáveis em escalar e pagar os atores para as produções estrangeiras, pois não queria ter vínculo empregatício com os dubladores. Elas eram uma espécie de "intermediárias". As dublagens eram feitas nos estúdios da TVS. Então, veio a Elenco, a Maga e algumas outras. A Maga

era do Marcelo Gastaldi, que as duas primeiras letras de seu nome e sobrenome formavam o nome da empresa. Ele era a voz do Chaves, do seriado mexicano.

P - Por falar nisso, as dublagens das novelas mexicanas eram muito criticadas.

R - Porque eram feitas às pressas. A má qualidade não era culpa de Sílvio Santos, mas das pessoas que ele determinava para os departamentos que ficavam responsáveis por esta parte, pois elas queriam fazer tudo de qualquer jeito para botar "unzinho" no bolso. Quando o SBT acabou com o estúdio de dublagem, a Elenco praticamente fechou. A Maga "sub-existiu", passando a trabalhar nos estúdios da Marsh Mallow, que alugava um de seus dois estúdios. Depois do falecimento do Marcelo, a Maga acabou. Mas as reclamações que eu ouço agora é que a dublagem das novelas mexicanas no Rio é que é muito ruim.

P - Quando você começou a ser diretor de dublagem? Você teve muitos problemas em aceitar este tipo de esquema de dublagem, individual?

R - A partir de 72. Não, a gente apenas acompanha as coisas que vão acontecendo. Como a gravação começou a ser em várias

pistas, acharam melhor que todos fizessem separadamente sua gravação.

P - O que você tem a falar sobre o "boneco"?

R - Isso é muito desrespeitado no Rio. Toda hora mudam a voz de um ator porque o filme é dublado numa casa onde o dublador não é bem visto, então eles chamam outro.

P - E a distribuidora aceita?

R - Bem, também há o caso de que, se o filme for dublado noutra casa, o dublador pede mais pelo serviço. Então, a empresa comunica à distribuidora que ele está querendo mais pelo serviço.

P - Desde quando trabalha com tradução? Os dubladores levam vantagem sobre os tradutores na hora de adaptar um trabalho audiovisual estrangeiro?

R - Desde 72. Acho que o dublador possui a noção de ritmo. Muitas vezes, já dentro do estúdio, precisávamos mudar coisas no roteiro porque vinham frases muito longas. Outro problema foi uma vez que ficou um cara de uma distribuidora dentro do estúdio, do meu lado, vendo a dublagem do desenho japonês

Cavaleiros do Zodíaco. Ele vinha para nós com falas em espanhol, e roteiro em inglês, e nem sempre os dois batiam, e o desenho vinha em lotes, o que não permitia que a gente conhecesse toda a história. Então, num determinado momento, apareceu o personagem "Unicórnio", mas o cara da distribuidora mandou mudar para "Capricórnio", porque só havia boneco para vender nas lojas deste último. Mas era "Unicórnio", e depois os fãs do desenho, que eram muitos, ligavam para reclamar com a gente. Mas isso era bom, porque muitos nos ajudavam.

P - Você comentou sobre *Cavaleiros do Zodíaco*. O seu filho, Hermes Baroli, fez o Seiya, um dos personagens principais do desenho. Há vários casos de filhos de dubladores que acabam seguindo pelo mesmo caminho do pai?

R - É porque eles crescem dentro do estúdio com a gente. Mas desde pequeno, o Hermes tinha aptidão para artes cênicas. Quando ele ainda era criança e estava fazendo uma dublagem, eu o estava dirigindo na Álamo. Ele não conseguia fazer algumas reações como riso, e eu ficava atrás dele fazendo cócegas. As crianças, geralmente, possuem dificuldades com essas reações que vêm do peito.

P - Como você desempenha a função de tradutor?

R - Eu uso TV e vídeo. Coloco o filme, traduzo e vejo as falas. O meu processo dura 3 a 4 vezes mais tempo que os tradutores convencionais. Eles não adaptam as falas para a dublagem, e nem fariam isso, porque seria economicamente inviável. A profissão de tradutor é muito mal remunerada. Eu já fiquei bastante tempo sem traduzir por causa disso.

P - O que você acha da situação da dublagem atual em São Paulo?

R - Está melhorando, mas ainda não é o ideal. Pior foi nos últimos quatro meses de 2001, com várias casas com poucos ou nenhum estúdio com trabalho.

P - Quantos estúdios há em São Paulo?

R - São vários. Atualmente, a BKS aluga dois de seus quatro estúdios para a Mastersound. Até o fim do ano passado, gravavam nos antigos estúdios Zankowski, que eram muito usados para o cinema nacional, na época da pornochanchada. A Álamo possui oito, mas apenas três ou quatro funcionando. Há a Sigma, que fez muita coisa da Disney. A Megasom e a Gota Mágica fecharam. O Estúdio Gábia ainda existe, é de propriedade de Ronaldo Gábia. Também existe a Parisi Vídeo, do ex-dublador José Parisi, a Dublavídeo, a Clone, que também

faz legenda para filmes. A Centauro, no momento, tem pegado pouquíssimo trabalho, mas eles dublaram o infantil *Barney e Seus Amigos*.

P - O que é necessário para ser tradutor de produtos audiovisuais estrangeiros? Pelo menos, saber uma outra língua, não é?

R - Na verdade, eu acho que o importante é saber português. Você quer ver uma coisa? Foi algo inusitado e que muita gente não sabe. Havia um *anime* chamado *A Princesa e o Cavaleiro*, e aconteceu uma coisa rara com ele. Ele possuía 34 episódios, metade ia ser dublada na Cinecastro, no Rio, e metade em São Paulo, na AIC. Só que o desenho não tinha a pista sonora, nem o roteiro, só a imagem. Aí, perguntaram para mim se eu poderia criar as histórias. Naquela época, eu não podia desperdiçar trabalho algum, então aceitei, mas pedi antes para assistir os 34 capítulos para conhecer os personagens, pegar o fio condutor da história. Isso não é tão difícil. Com 12, 15 anos, queria ser escritor. Lia Machado de Assis e José de Alencar e desejava escrever igual a eles. Se você conhece um autor, você consegue terminar uma obra dele. Por isso, vi todos os episódios do desenho.

P - Ainda existe a dubladora DPN, em Santos? Ela fazia muita coisa para o Discovery Channel.

R - Sim. A DPN possui estúdio em Santos, e dois estúdios em São Paulo, no bairro Paraíso. Ela continua fazendo coisas para o Discovery, e está com a nova fase do desenho *Dragonball*, que passa atualmente na TV por assinatura. O pessoal da empresa dava uma compensação para os dubladores que iam para Santos, mas depois eles viram que isso era inviável e montaram os estúdios em São Paulo. Para quem quer ser dublador, as casas estão no eixo Rio-São Paulo.

P - Como vão as palestras?

R - Há uma conversa para que, no início de fevereiro, eu dê duas palestras sobre dublagem em Belo Horizonte, com atores locais. A Sated/BH me ligou, mas ainda não há confirmação. Quando aparece algum convite, eu faço. O assunto específico a ser abordado varia de acordo com cada lugar, mas eu sempre abro espaço para perguntas depois da palestra. Eu não tenho material escrito, falo tudo de cabeça. E não posso me queixar da recepção. Muitos fãs aparecem, querem saber curiosidades sobre a dublagem, sobre quem fez determinada voz, fazem críticas.

P - O que pensa das críticas em relação à dublagem?

R - Eu acho que isso envolve vários pontos. O primeiro é que existe uma turma interessada em economizar e fala que os filmes devem ser legendados. Outro ponto é que nós precisamos criar uma espécie de ISO, um instituto de qualidade para este tipo de trabalho, para analisar o que está sendo feito. Isso seria importante para que as casas, o distribuidor e a TV tivessem um bom serviço. O meu sonho é que, um dia, os estúdios sejam escolhidos pela qualidade, e não pelo preço baixo. Há umas casas de dublagem que fazem economia nos atores e acabam realizando grandes porcarias. No geral, 50% da dublagem atual são muito mal feitas, 40% poderiam ser muito melhores, e algumas coisas são muito boas, umas até por acaso. Eu vi o DVD de *A Fraternidade é Vermelha*, cuja versão é feita pela Dublavídeo, que já fez grandes porcarias, mas esta, em particular, saiu boa. Talvez porque o filme só tenha dois atores importantes mesmo. Então, eles devem ter pegado dois bons dubladores, o que não fica tão caro.

P - Você acredita que precisa ter uma experiência em outras áreas de atuação para ser dublador, ou a dublagem seria o caminho inicial para os novos atores?

R - A dublagem é muito diferente, é um trabalho tão específico que alguns atores famosos não conseguem dublar. Não acho que sejam necessárias outras formações artísticas.

P - No início, muitos rádio-atores foram para a dublagem.

R - Na época, havia um *boom* de novelas radiofônicas. A Rádio São Paulo era o que hoje é a Globo. Mas hoje não há mais rádio-atores, só locutores de rádio com um vozeirão. Na dublagem, não são necessárias grandes vozes, e sim grandes atores.

P - O que acha de artistas famosos fazendo dublagem no Brasil de filmes e desenhos?

R - Acho perfeitamente possível se são grandes atores. Eles ganham o mesmo que um dublador normalmente ganha. Mas para colocar o seu nome é que custa mais. Mas, se os artistas famosos ganhassem um cachê muito alto para dublar, criaria um mal estar muito grande na categoria. Por exemplo, no filme brasileiro feito inteiramente em computação gráfica *Cassiopéia*, queriam um grande nome para a dublagem. Pensaram, inicialmente, em Jô Soares, mas ele detesta dublagem, fala muito mal dela. Isso é porque ele não consegue dublar. Então,

eu sugeri Osmar Prado, que é uma pessoa excelente. Ele aceitou e foi muito bom.

P - Já ouvi outros dubladores falando mal do Jô.

R - Ele possui uma grande capacidade intelectual, mas lhe falta humildade. Nas entrevistas, ele quer ser a estrela. Se o entrevistado está tomando conta do programa, ele corta. Está fazendo o programa errado.

P - Quais são os papéis em que você mais se destacou na dublagem?

R - Bem, qualquer trabalho a gente tenta fazer bem. Sobre os mais conhecidos, eu fui a segunda voz do robô em *Perdidos no Espaço*. Também fiz a voz do Marshall no seriado *O Elo Perdido*. Eu encontro com pessoas nas ruas, algumas até telefonam para mim, e pedem para fazer a voz do Saga, do *Cavaleiros do Zodíaco*.

P - Qual a diferença entre se dublar filme e seriado?

R - Bem, o filme é uma coisa rápida, você termina de dublar em três, quatro dias. Nas séries, por durar mais, é possível

ter uma certa continuidade no trabalho. Mas eu fiz muito desenho também.

P - Quais são os dubladores que você considera excelentes?

R - Quando eu entrei no ramo, havia o Waldir Guedes, um grande ator e dublador, o melhor do Brasil na época. Ele fez a voz do primeiro Barney no desenho *Os Flintstones*. Outro excepcional é o Borges de Barros. Ele é muito conhecido pelo Dr. Smith e pelo Moe, mas a dublagem que ele fez do Charles Laughton no filme *O Corcunda de Notre Dame*, a versão em preto e branco, é realmente fantástica.

8.5. *Entrevista - Borges de Barros*

Borges de Barros é um comediante com quase 60 anos de carreira. Saiu com a família de Corumbá, no Mato Grosso do Sul, para passar a juventude em Mato Grosso. Depois foi para São Paulo, onde começou a trabalhar em rádio e, mais tarde, com dublagem de cinema nacional. Daí, adquiriu experiência para dar as vozes aos personagens das produções estrangeiras. Ele é mais conhecido pela dublagem do Dr. Zachary Smith, em *Perdidos no Espaço*, e do Moe, de *Os Três Patetas*. Ele também fez o Mendigo Milionário no programa *A Praça da Alegria* e em

sua reedição *A Praça é Nossa*. A entrevista foi realizada por telefone no começo da tarde do dia 13 de janeiro de 2003.

P - Como estava a situação artística no seu início de carreira?

R - Com o processo criativo do rádio e do disco, o teatro estava perdendo um pouco do seu espaço. O rádio era inovador naquela época. Adquirimos qualidade de interpretação utilizando apenas um único instrumento: a voz, ou seja, a nossa garganta. Quase todo bom dublador saía do rádio, pois estes sabiam que o som vem da boca, e não do alto-falante.

P - Como foi o início no rádio?

R - Comecei no rádio em 1943, depois de me formar em Ciências e Letras, em 1942, que durava cinco anos e era uma espécie de científico antes do vestibular para ser professor secundário. Eu fiz parte de uma elite privilegiada, que participou da era de ouro do rádio. Fazíamos tudo na voz, e o resto da história o povo imaginava. Aprendíamos tudo lá, coisas como interpretação, a inflexão. Outro grande dublador que veio do rádio foi Lima Duarte. Há grandes dubladores que vieram do teatro, mas muitos que eram dos palcos não conseguiam dublar. Ainda há remanescentes desta época, rádio-atores que, em vez

de ir para o teatro ou para a televisão, entravam para a dublagem.

P - Qual foi seu primeiro trabalho em dublagem?

R - Foi em 1949, 1950, para o filme *O Cangaceiro*, dos Estúdios Vera Cruz, em que eu fiz o som também. Eu fui contra-regra, mas não sonoplasta. A Vera Cruz foi a primeira indústria cinematográfica de peso, a dar impulso nesta área no Brasil. Antes, eram aqueles filmes da Atlântida, com Grande Otelo e Oscarito. A gente chegou a dublar alguns filmes da Atlântida, mas a maioria era dublada lá. O que sobrava vinha para São Paulo. Todos esses filmes das empresas cinematográficas eram dublados na Companhia Maristela de Filmes. Essa prática foi fundamental para a dublagem de filmes estrangeiros no futuro. Fiz a dublagem também em *Tico-Tico no Fubá* e *Terra Sempre Terra*, além de todos os filmes do Anselmo Duarte, do Nelson Pereira dos Santos. Ele me contou que cinema não pagava bem.

P - Você chegou a atuar no cinema?

R - Atuei em dois filmes. Em *Simão, o Caolho*, fiz uma participação pequena como um pai-de-santo. Também trabalhei em *Se o Meu Dólar Falasse*, com Dercy Gonçalves e Grande

Otelo. O meu nome era o terceiro que aparecia nos créditos, mas o filme era centrado no personagem da Dercy. Mas fazia muito mesmo dublagem de outros atores. Para perceber o valor desse trabalho, há uma história que aconteceu em *O Pagador de Promessas*, filme com o Leonardo Villar, Glória Menezes e Norma Bengell na década de 60. Foi filmado na Bahia, na frente da Igreja de São Francisco. O Anselmo Duarte levou a equipe para filmar lá num intervalo entre as novelas. Quem não viu este filme, ainda não nasceu. Existia um homem em São Paulo chamado Zé Coió, que tocava viola. Era um comediante de circo que fazia apresentação em boates boca-do-lixo do Largo do Paysandu. Quando o descobriu, o Anselmo Duarte percebeu que o tipo casava bem com um personagem para o filme, um vendedor de folhetim com poesias, que era conhecido na região como "Cuíca de Santo Amaro". Não me pergunte que eu não sei por quê. O nome dele era Roberto Ferreira, era um baianinho, magrinho, baixinho. Como eu tinha facilidade para imitar "nortista", pegaram-me para dublá-lo. E eu fiz muito bem. Acho que acertei mais por felicidade do que por perfeição. Ele assistiu ao filme já com a minha voz e disse que eu havia feito melhor do que ele. Levou uns cinco a dez dias para fazer. Ele acabou ganhando um prêmio como ator revelação do cinema nacional. E esse prêmio não é igual àqueles prêmios de hoje, antigamente examinavam até a cueca do cara para analisar o papel. Esta é a importância da dublagem,

Antigamente não se trazia publicações, isso não era importante, mas agora já faz parte.

P - E no caso de dublagem de produções estrangeiras?

R - Algumas vezes, a dublagem fica melhor do que o original. Sou assinante da Net e, em alguns canais, só há filmes em inglês com legendas, mas eu e minha esposa identificávamos quem faziam as vozes aqui. Percebíamos que, em alguns filmes, a voz do cara não correspondia com seu tipo físico, por exemplo, um grandalhão falando fino. Eu sou conhecido pela dublagem do Dr. Smith, em *Perdidos no Espaço*, que é considerada um padrão. O seriado ganhou por cinco vezes o Prêmio Roquette Pinto, que apontava os melhores do rádio e da TV. Depois veio o Troféu Imprensa, mas não é a mesma coisa, era um conselho de autoridades no assunto que faziam a escolha. Acho que a série ganhou o prêmio em quase todos os anos em que estava no ar no Brasil. Para fazer aquela voz do Dr. Smith, eu tive que pegar todas as características. Ficou tão bom, que confundiu a voz minha com a do personagem. Tanto que, quando o Jonathan Harris morreu ano passado, eu recebi condolências. Muitos pensaram que eu havia morrido! Também recebi muitas homenagens, muitas reportagens lembraram do nosso encontro aqui no Brasil.

P - Como é que foi o seu encontro com o Jonathan Harris?

R - Na verdade, ele quis encontrar comigo. Estava acontecendo o Festival de Cinema do Rio, e grandes atores eram chamados para participar do evento. E a dublagem se destacou tanto que muitos dubladores foram convidados pelo destaque. O Dr. Smith já era um personagem carismático, para mim foi como um pênalti no último minuto de jogo. Saiu uma matéria no Estadão que retrata a verdade. O meu sindicato me prestou uma homenagem. Eu devo ser um dos únicos dubladores com fã-clube, o "Perdidos no Espaço". É formado por um pessoal que possui todos os episódios gravados, mesmo aqueles em preto e branco. Eles sempre me pedem para fazer palestra, há um debate tremendo, falam sobre o que mais gostam no seriado. O principal episódio é um que tem a mulher de verde que fica no ar. Outro preferido é o que o Dr. Smith possui uma espécie de clone, colocaram-no num sarcófago e saíram dois. E eles conversavam entre si. Isso em 1963, 1964, 1965. Ele me deu um quadro com a sua fotografia, que vem escrita em inglês "Para o meu melhor dublador no mundo", algo assim. Isso ele já tinha falado pessoalmente comigo.

P - Lá mesmo no programa da Hebe Camargo?

R - É. O programa da Hebe se chamava *O Mundo É das Mulheres*, quase igual ao que ela faz hoje no SBT, levando convidados. Então, descobriram que o Jonathan Harris queria conhecer o dublador do Dr. Smith no Brasil. Eu estava na Gravasom, um estúdio que fica na Lapa, um tanto longe de onde ficava a Record. Mandaram buscar-me de lá, tivemos que parar a gravação que eu estava fazendo. Seguraram o programa no ar até eu chegar na emissora. Quando eu apareci, foi uma festa. Realmente, não sei se foi talento ou se foi sorte minha fazer a voz do Dr. Smith. Foi um casamento feliz. Eu não entendo inglês, aprendi alguma coisa durante as dublagens, então o intermediário da conversa foi o Jô Soares, em começo de carreira. Depois a série parou de passar no Brasil. Parece que tinha mais uma parte, mas não compraram para cá. Os personagens voltam à Terra. A nave chega aos Estados Unidos e eles são recebidos pelo presidente da época mesmo. Acho que não trouxeram para o Brasil porque não perceberam o valor de *Perdidos no Espaço*. Aos domingos, às cinco horas da tarde, era uma audiência enorme.

P - Você disse que o Jô Soares foi o intermediário da conversa sua com o Jonathan Harris. Mas dizem que ele não gosta de dublagem.

R - Ele não é fã de dublagem. Mas eu sou meio suspeito para falar. Acho que ele não é um grande espectador, uma pessoa que chega em casa, janta mais cedo para ver um filme na televisão. Mas ele passa a imagem de ser esnobe. Aquele negócio de ser de família rica, que ele teve educação na Suíça. Para estudar lá, naquela época, tinha que ter muita grana. Talvez isso seja mais do que um filho do Antônio Ermírio de Moraes ou do Abílio Diniz conseguiria. Acho que, para não cair do pedestal, ele foi o intérprete, até porque ele fala quatro ou cinco línguas. Talvez tenha feito isso por amizade à Hebe.

P - Alguns dubladores contam que ele tentou entrar nesta área, mas não conseguiu.

R - Pode ser que ele tenha tentado, não conseguiu e ficou com mágoa. É aquele negócio, ele deveria pensar que sabia tudo, podia fazer tudo, mas acabou não conseguindo. Sinceramente, eu só ouvi falar nisso, mas não sou burro. Parece aquela história da raposa e das uvas, que ela pula para tentar alcançar o cacho, não consegue, então diz que não queria mesmo porque as frutas estavam verdes. Talvez ele tenha se transformado na raposa.

P - Nesta época, várias pessoas tentaram ingressar na dublagem?

R - Foram feitos vários testes. Muitos atores de fama passaram pela dublagem e não conseguiram fazer. Acho que o único que deu certo na área foi o Lima Duarte, mas ele tinha experiência em rádio. O Paulo Goulart tentou. Falam também do Tarcísio Meira, mas este eu não tenho certeza. O Sérgio Cardoso, ator conhecido de teatro, com nome em teatros no Rio e em São Paulo, achava-se que tinha a mesma fama do Paulo Autran. Ele foi dublar um filme do meu lado, na Gravasom, que era da Carla Civelli, com o capital do Ademar de Barros, depois foi passado para o filho dele. Ela gostava de teatro, trouxe vários filmes para cá. Então, nós dois fomos escalados para fazer as vozes em *O Pepino de Filipo*. Eu dublava o Totó, o comediante italiano famoso na época. Ele tinha uma voz rouca, e acharam que a voz dele batia com a minha. Mas o Sérgio tentou umas 10, 20 vezes e não conseguiu. Parece que o Paulo Autran também tentou, mas eu não sei.

Precisa ter muito respeito com a função de dublador. Quantas profissões novas já foram inventadas? Mas quem não consegue, começa a dizer que dublagem não presta. Igual a se dizer que dinheiro não é tudo na vida. Fala isso porque não tem. Eu, por exemplo, tenho 1,69m de altura, e posso dizer que "o que vale é ser homem". Mas é mentira, é inveja, eu

queria ser alto, olhos verdes, cabelos louros, porém sempre sendo eu mesmo, com meus dotes.

P - Qual foi sua estréia em rádio?

R - Eu gravava para a Rádio Tupi *As Aventuras de Tarzan* a *As Aventuras do Vingador*, que passavam a partir das 17h30. Na época, gravava-se em disco e passavam o programa depois. Eu escrevi tudo. Havia experiências de gravação em fio de aço, pois este possibilitava gravar em cima do erro, o que não era possível no disco, já que eram sulcos. Mas a gente usou primeiro disco, depois passou para o fio. Eu fazia o bandido ou o índio selvagem no Tarzan. No Vingador, eu era o bandido chefe. Lembro que um tinha o nome de Três Tiros, outro era o Mão Pequena, aqueles vilões que atiravam primeiro e perguntavam depois.

Depois fui para Rádio Cultura. Passei para a Rádio América, onde fazia novela de manhã e programa humorístico à noite. Comecei lá em 5 de junho de 1945, foi a primeira rádio que eu trabalhei como contratado realmente. Após isso, trabalhei na Cruzeiro do Sul, Eldorado, Excelsior e Nacional de São Paulo. A Rádio Nacional do Rio aproveitou os elementos da Rádio Excelsior daqui para formar a Nacional de São Paulo. A produção de texto vinha toda do Rio. Havia programas como *PRF 8* ou *80*, e a emissora aqui nem era a mesma prefixação.

Outro era *Nada Além de Dois Minutos*. O principal era o *Balança Mas Não Cai*, que foi de grande valia. O Paulo Gracindo e o Brandão Filho faziam o Primo Rico e o Primo Pobre no Rio, e Manoel de Nóbrega e eu fazíamos o quadro em São Paulo. Ele tinha a voz debochada como a do Gracindo, então o Manoel foi o Primo Rico. O Pobre calhou para mim. Foram seis, sete anos assim.

P - Esta experiência em rádio e TV que você teve está faltando aos dubladores de hoje?

R - Isso faz falta, como diriam, uma formação acadêmica, uma escolaridade interpretativa. Se houvesse novelas de rádio nos dias de hoje, talvez fosse melhor. Aqueles que não tiveram este tipo de formação fazem as coisas "em cima dos pregos e da brasa". Mas pode ser até o filho do dono que esteja fazendo.

P - Você se lembra de sua primeira dublagem?

R - Isso é igual ao primeiro sutiã, nunca se esquece. Foi através do Cristóvão de Alencar, narrador dos cinemas na década de 40 que o Zé Vasconcellos gostava de imitar na rádio. Ele trouxe uns filmes, como a série do Roy Rogers, e contratou um pessoal das novelas de rádio para dublá-los nos

estúdios da Ibrasom, com sua direção. A Ibrasom veio antes mesmo da Gravasom, do Mário Audrá. Aí, escolheu o pessoal das novelas de sucesso, que passavam todos os dias na rádio, selecionou um grupo em que eu estava no meio. Meu primeiro trabalho foi um ator que eu dublei de novo esses dias. Quando vi no "espelho", com o nome dos atores e seus respectivos dubladores, vi que era ele, Ned Patte. Está vivo até hoje, um velhinho saudável. As séries eram para a TV, mas vinham em película ainda. Só muito tempo depois que surgiu o videotape. A primeira foi a Excelsior, em 63, 64.

P - Vocês não tinham ainda, nesta época, o som guia com o original para acompanhar. Como vocês faziam para dublar?

R - Só tinha a boca, quer dizer, a imagem, o cinema. Era tudo prática. A gente marcava com um risquinho onde virava. Quando via o risco, dublava. Eu sou péssimo para decorar as falas, então tinha que olhar o roteiro, contar os segundos e falar. Esse método é mais difícil, mas, como a dublagem é dividida em anéis, fica menos complicado. Fazia isso nos filmes nacionais.

P - *Os Três Patetas* foi seu primeiro trabalho com dublagem na AIC?

R - Não, já tinha feito algumas outras coisas. Eram os tempos que ficaram conhecidos como a "época de ouro da dublagem". Eram várias séries dubladas na AIC: *Terra de Gigantes*, *Perdidos no Espaço*, *Túnel do Tempo*, *Viagem ao Fundo do Mar*, *Chaparral*, *O Homem de Virginia*. Gravávamos um episódio dos *Três Patetas* de manhã e outro à tarde. Hoje, isso não acontece tanto. Era uma coisa fora de série. Era uma coisa amorosa, de muita dedicação. Hoje existe isso também, *pero no mucho*. Éramos o dono da voz, daquele tipo. Atualmente, nem isso é respeitado. Mas eram apenas duas ou três casas de dublagem, a gente tinha maior controle sobre isso. Eu fazia participações nos episódios das séries que tinham atores convidados.

P - Eu lembro de um episódio de *Perdidos no Espaço* em que o Jonathan Harris faz uma participação especial como vilão, e era a sua voz.

R - É, eu lembro também de ter feito um grandão, meio homem meio bicho, em *Viagem ao Fundo do Mar* (faz a voz). Era um grupo pequeno de dubladores naquele tempo, mas todos eram ótimos.

P - Conseguia se sustentar só com a dublagem?

R - Não. No começo de carreira, eu não tinha um gosto seletivo, queria trabalhar. Mas a dublagem era muito barata. Fazia rádio e depois ingressei na TV. Estou na ativa até hoje. Gravava novelas de rádio em disco para o interior do estado, mas isto é muito de vez em quando. Como aqueles comediantes de Las Vegas, fazia shows em boates, mas eram apenas umas quatro ou cinco casas. Fazia temporada. E aos sábados e domingos, ia para o circo interpretar o Primo Rico e o Primo Pobre com um amigo. Havia uma apresentação antes, nosso número era a segunda parte do espetáculo.

P - Quais foram os seus trabalhos em dublagem que mais agradaram?

R - Gostei de tudo. Geralmente vou pelo que me deu mais dinheiro. Cobro aquele preço e, se eles aceitam, está bom. Mas cada um teve seu valor em si, como uma obra num todo. Não destaco nada. Um filme que eu tenho lembranças é *O Corcunda de Notre Dame*, com o Charles Laughton. Às vezes, é sorte. A técnica é importante, mas tem horas que o timbre cai em cima. Fiz o Burl Ives, em *Algemas de Cristal*, que ele é um juiz e tem uma mulher viciada. Só vi uma vez. Nunca vi esse filme em locadora. Acho que falta isso também, um lugar, como uma videoteca em cada cidade, para filmes dublados. Uma

"dublateca", por assim dizer. Podia até vender. Isto contribui para a nossa cultura, é uma boa idéia.

P - Você sente falta do público na hora de dublar?

R - É uma defasagem, um vazio. A gente sente muito. Um abandono. Eu considero o rádio o mais difícil de se fazer. Televisão é fácil, teatro mais ainda, mas dublagem é complicado. Você fica num estúdio sozinho, como se dubla hoje, só com o diretor numa outra sala, com um vidro no meio. Você precisa pensar, imaginar. Aparece um índio, e você precisa pensar que ele tem uma cultura própria, que ele deve ser assim. Mas a voz original, geralmente, não bate bem com a fisionomia do personagem, 80% dos filmes não servem de guia.

P - Você já pegou algum filme que veio sem o som original?

R - Era muito raro.

P - O que você pensa dos trabalhos num estúdio de dublagem hoje?

R - Eu acho que é para fazer tudo mais depressa, já que na dublagem paga por hora. É tecnicamente e artisticamente errado.

P - Muitos dentro da dublagem concordam com isso, porque daria mais tempo para fazer mais trabalhos em outras casas.

R - É, o cara vai lá e faz tudo em meia hora, pega um táxi para ir ao outro estúdio. Numa casa ele faz um elefante, na outra faz o pai da mocinha, muda de concepção muito rapidamente. O que conta é o lado comercial, a casa quer que o dublador faça o trabalho na sua casa primeiro.

P - O que acha de se fazer a dublagem sozinho no estúdio?

R - Há casos em que se precisa fazer todos juntos. Hoje são quatro pistas: de som, de música, de efeitos e de voz. Quando tem muitas vozes juntas é obrigado a fazer assim, para gravar na trilha de voz. Mas a maioria das vezes é sozinho mesmo. Acho que trabalhar deste jeito é pior. Quando estamos juntos, sentimos a troca, o calor humano. Às vezes, nós queremos melhorar nossa parte, então pedimos para ouvir o que o cara fez antes para saber como colocar a emoção. E muitas vezes não dá para seguir pelo original, por causa da diferença de entonação de cada língua. No inglês, a expressão "Morreu minha mãe" talvez não teria ênfase como se fosse falado em italiano. Este faria um escândalo para dizer isso.

P - Por falar em línguas diferentes, vocês tentavam "abrasileirar" algumas coisas.

R - Nomes, não. Este recurso era pouco usado. Por exemplo, das tribos indígenas americanas, nós só deixávamos *sioux*, que era a mais conhecida. Havia piadas do humor americano que, contadas aqui, não teriam a menor graça, muito difícil bater com o nosso costume. Ninguém vai rir no Brasil se tiver uma piada em que um cara fala com outro que estava doente, então pergunta qual era a doença, o primeiro responde: "Febre amarela". E o outro diz: "Puxa, que cor horrível!".

P - Vocês mudavam as falas no estúdio mesmo?

R - Dentro do estúdio, falando com a pessoa certa, nós podíamos mudar alguma coisa. Muitas frases parecem que foram escritas a quatro mãos, mas algumas vezes é feita por uma só. Quem fazia a versão dos filmes naquela época era o Hélio Porto, um excelente tradutor e diretor de dublagem por questões econômicas. Ele foi muito importante em grande parte deste processo. Foi idéia minha o Moe chamar os outros de "cabeça de pudim", no original era cabeça de outra coisa. Chamar o robô de "lata de sardinha enferrujada" em *Perdidos no Espaço*, fui eu que criei isso também. Eu mudei o texto, e o Hélio disse "Pode fazer!". Era quase que uma molecagem. Eu

fico até com medo, porque pode parecer esnobe demais, só porque fez sucesso.

P - O Gilberto Baroli, que é seu amigo, também fazia tradução. Fica mais fácil para um dublador fazer a adaptação dos produtos a serem dublados?

R - O Baroli e o Hélio são os melhores adaptadores em São Paulo. Deve haver outros no Rio, mas aqui são os dois. Se o trabalho caísse na mão de um ou de outro, ficávamos tranqüilos. Baroli tinha conhecimento e talento.

P - Havia representantes das distribuidoras para fiscalizar as dublagens?

R - Eles tinham medo no início. Sempre tinha uma espécie de inspetor, um representante da importadora nos dois ou três primeiros capítulos. Alguns nem falavam português direito, comunicavam-se com a ajuda de um intérprete. Eles queriam que ficasse igual ou até melhor que o original. O importante era agradá-lo, assim o dono da casa estava recebendo da distribuidora e nos pagando.

P - Por causa disso, no começo, muitas coisas ficavam como o pessoal do Casseta e Planeta gosta de brincar no "Fucker and Sucker"?

R - É, acontecia porque nós estávamos engatinhando, aprendendo a andar. Não fizemos faculdade, somos como o Brasil, "gigantes pela própria natureza". A imitação de voz foi ficando meio esquecida.

P - E havia muitas dublagens em que se percebiam o sotaque paulista ou carioca.

R - No começo. Isso foi colocado erroneamente, depois foram corrigindo espertamente, percebendo que aqueles filmes iriam para todo o Brasil. Agora isso acontece menos. Mas, às vezes, colocam uma dublagem de um bandidão, um malandro com sotaque carioca (*faz o bandido com sotaque carioca*).

P - Nos anos 70, com a Herbert Richers pegando a maioria dos trabalhos, atrapalhou a renovação da dublagem em São Paulo?

R - Atrapalhou sim. O Herbert Richers formou uma empresa, com uma organização muito boa, fez grande dinheiro, depois passou o negócio para a mão dos parentes, mas já está rico. Hoje, a Herbert possui muitas rivais, mas antigamente era só ela. Em

1975, aproximadamente 95% dos trabalhos foram para lá. Isso por culpa da negligência dos donos da empresa de São Paulo. Foi muita picaretagem, ficaram com parte do dinheiro. O Herbert cuidou e descobriu a seiva da longa vida. Ele levou a sério. Não fizemos isso aqui, por causa desses "marreteiros", que entraram nessa só para ganhar dinheiro.

P - Gilberto Baroli considera a maioria da dublagem atual no Brasil mal feita. Você considera o mesmo?

R - A maioria não, parte dela. Não sou tão radical quanto o Baroli, mas respeito sua opinião. Muita coisa é feita somente pelo lado comercial. Como não tem policiamento, como um departamento de cultura para fiscalizar as empresas, alguns picaretas faziam o que fosse preciso para ganhar dinheiro. Eu não cito nomes, mas se perguntar para os dubladores, eles vão saber certinho.

P - Como você vê as críticas em relação à dublagem?

R - São sempre coisas direcionais. São coisas de críticos que não têm nada para fazer! Estão ali para fazer matéria, então buscam alguma coisa ruim para meter o pau porque precisam fazer matéria. Depois de 50 anos que eu trabalho com dublagem, eu só vi uma crítica positiva. Foi na revista *Veja*,

um comentário sobre um filme que iria passar na Globo, *Férias de Amor*, com William Holden. O crítico cumprimenta o roteirista que, no caso, é o tradutor da dublagem, pela versão estar à altura do filme. Enfiar o pau é fácil, é fazer igual estes programas na televisão: junta-se um bando de pessoas para falar sobre traição ou sobre pedofilia, e elas ficam a semana inteira só falando sobre isso. É começar e pronto. É uma tremenda falta de talento, de cultura.

P - Como está o mercado da dublagem hoje em São Paulo?

R - Parado, quase em falência. As portas vão se fechando, vão se vendendo negócios. Uma das grandes razões é a econômica, porque a legendagem é bem mais barata. É só ir lá no aeroporto de Cumbica que já pega o filme praticamente pronto, é mais fácil. A parte econômica está comendo a dublagem e estraçalhado toda a parte artística, de todas as áreas. Hoje, vem esse pessoal de fora com grandes espetáculos prontos, trazem *A Bela e a Fera* para cá e depois vão embora para buscar outro.

P - Mas a televisão aberta continua passando filmes dublados.

R - Mas, justamente pelo efeito econômico, não há como colocar filmes dublados durante 24 horas. Existem emissoras

hoje que ficam direto no ar, ou 22, 20 horas. Então, enchem com programas de culinária e de fofoca, que são mais para vender produtos, para cobrir. Com isso, é um filme dublado que não vai ao ar. Só se a dublagem fosse mais respeitada, mas nem a lei que existe para a classe é seguida, jogaram pela janela. Talvez um político que queira fazer nome pode tentar voltar. A dublagem ficou em segundo plano. As distribuidoras põem o original ou vêm pela tabela quanto fica a dublagem. O americano resolve colocar o que quer no país do outro. A profissão está acabando, ou está limitada. Antigamente, era um trabalho integral, agora é apenas uma ou duas vezes por mês.

P - Quais os dubladores que você destaca?

R - Todos do Rio e de São Paulo, não faço destaque para ninguém. Existem um ou dois ruins, 40 bons e 10 excelentes, mas não mais do que isso.

P - Muitas pessoas reclamam que as vozes são sempre as mesmas nos filmes.

R - Ainda é a questão da economia, fazer melhor e mais depressa. Os clientes são exigentes. Quando vem da Globo, eles já indicam o dublador que querem, há pessoas lá

responsáveis por estudar nosso trabalho. A emissora quer os melhores filmes, os melhores programas, o resto vai para as outras. Quando as casas marcam um determinado horário na escalada, a gente já sabe, é a pressa. Não devia ser assim. Deveria ser feita uma seleção, um trabalho melhor.

P - O que você acha dos artistas famosos que fazem dublagem em alguns desenhos animados ou filmes?

R - Nem sei se você pode escrever isso, mas eu acho uma m...! Não retratam aquilo que é o nosso trabalho. Trabalham só porque tem uma carinha bonita. Não há sentido nisso. Eles não plantaram aquela rosa, eles vão cortando em qualquer lugar. É uma insensibilidade, uma infiltração no meu negócio. Pode ser até despeito, raiva minha, mas eu sei que faço melhor, e dou melhor rendimento. Uma dubladora excepcional como a Isaura Garcia pode ser substituída por uma Hebe Camargo, que acho que até aquela risadinha vai colocar na dublagem. Assim, não fica valendo a parte artística, a função não vai se aperfeiçoando, fica relegada ao segundo plano. Eu faço tudo com carinho, senão a remuneração depois não vai servir para me satisfazer, só para me alimentar.

P - A classe de dubladores é unida?

R - Não, completamente desunida. Um não ama o outro, às vezes nem respeita. São como fosse um grupo de saltimbancos, cada um chega na cidade e vai para um canto diferente. Dizem que nós entramos no Sated, mas foi o Sated que entrou em nós.