

REFLEXÃO SOBRE A DUBLAGEM EM PORTUGAL

*REFLECTIONS ON
DUBBING IN PORTUGAL*

“Uma hipótese de democratização cultural: a dobragem audiovisual” é dissertação de Pedro Halpern Veiga Pereira para obtenção do mestrado em Gestão e Estudos da Cultura pelo Departamento de História do Instituto Universitário de Lisboa. Seu trabalho logra os seguintes objetivos: explicar como a lei 2027 de 1948, que institui a proibição da dublagem (ou dobragem, forma lusitana) em Portugal, manteve-se em vigor até 1993, e descrever o ambiente intelectual e político que favoreceu a proibição da dublagem em Portugal.

O trabalho é dividido em cinco capítulos, à parte de introdução, conclusão e apêndice. Na introdução, Veiga Pereira nos dá o contexto político de Portugal quando da proibição da dublagem, remetendo-nos ao pós-Segunda Guerra: por decisão do Estado Novo, adotaram-se medidas protecionistas que a proibiram sob qualquer circunstância. Essas medidas, mesmo após 1974, continuaram em vigor, e o estudo da dublagem permaneceu recluso nas faculdades de Letras como subcategoria dos estudos tradutológicos.

¹ PEREIRA, Pedro Halpern Veiga. Uma hipótese de democratização cultural: a dobragem audiovisual. Lisboa: ISCTE-IUL, 2014. Dissertação de mestrado. Consultado em 6/4/2017. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10071/8823>>.

Marcelo Módolo

modolo@usp.br

Pós-doutorado em Linguística histórica e semântica cognitiva e professor de Filologia e Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo

Pedro Mohallem R. Duarte

pedromrd96@gmail.com

Graduando em Letras pela Universidade de São Paulo

DOI: doi.org/10.21882/ruc.v5i8.676

Recebido em: 10/04/2017

Aceito em: 14/06/2017

Ainda na introdução, subseção “O que é a dobragem?”, o autor elucida o conceito trabalhado: um processo complexo, que abrange tradução, adaptação, escolha de vozes e direção de atores dubladores. Mostra-se como um recurso cinematográfico superior à legendagem que, segundo Veiga Pereira, rouba 1/3 da percepção do espectador e nem sempre corresponde ao que realmente foi dito, negando ao público a possibilidade de apreender um filme em sua totalidade. A subseção “Estrutura”, por sua vez, esquematiza os cinco capítulos, como veremos posteriormente. Igualmente, em “Metodologia”, o autor apresenta seu material de análise: a lei 2027/48 de 18 de fevereiro, que instaura a proibição da dublagem; o decreto-lei 350/93 de 7 de outubro, que a anula; e as leis e decretos-lei que mediarão entre as duas datas. Ao todo, 19 decretos-lei e 6 leis foram analisadas. Além disso, compõem seu corpus 7 diários da Assembleia Nacional e 4 diários da Assembleia da República, jornais especializados em cinema e 19 entrevistas, que envolveram membros da XII Comissão de Educação, Ciência e Cultura da Assembleia da

República, Diretoras da programação ou aquisição de programas das três televisões portuguesas (RTP, SIC, TVI), realizadores e responsáveis de produção nos principais estúdios de dublagem. As entrevistas ora se realizaram presencialmente, ora por e-mail e revelaram-se mais adequadas para a abordagem de um tema pouco discutido atualmente.

Em “Cinema, arte e entretenimento”, primeiro capítulo, o autor apresenta a discussão teórica em torno da definição de cinema e seu público, remetendo-nos aos primórdios da arte cinematográfica: uma tradição popular, executada em tendas e music-halls, com filmes curtos e mais baratos que peças de teatro. A partir daí, expõe o antigo debate entre a seriedade da arte e a diversão do cinema; e a antítese estabelecida pelo crítico alemão Robert Jausss entre “verdadeira arte”, cujo objetivo é chocar, tirar o público de sua zona de conforto, e “arte culinária”, que trabalha com estereótipos, lugares-comuns e fórmulas consagradas. Essa, diz Veiga Pereira, é a visão de quem repudia as artes nascidas da reprodutibilidade técnica (conceito de Walter Benjamin), isto é, obras que não contam com a unicidade que lhes resguardaria o valor, mas que, como o cinema, dependem de um processo de reprodução constante para sobreviver. As exigências de reprodutibilidade tornaram o cinema uma arte coletiva, por depender de uma grande quantidade de profissionais das mais diversas áreas, e também uma arte para todos, democratizada. Põe-se, assim, contrária à “arte superior”, a pintura, cuja democratização implica a intervenção de críticos de arte, galeristas e expositores, responsáveis por legitimar e promover artistas.

O autor explica que o trabalho dos novos artistas do cinema não visava à satisfação espiritual, como esperado pelos idealistas, mas ao retorno monetário apenas, combatendo o mito da arte pura. Todavia, Veiga Pereira não nega ao cinema a possibilidade de produzir uma verdadeira obra de arte, o que aconteceria quando, em um amontoado de filmes voltados ao entretenimento da massa, o realizador conseguisse imprimir sua marca no filme. Assim, além dos filmes blockbuster, o cinema poderia produzir obras mais próximas de uma cultura elitista.

Devido às ditaduras fascistas e comunistas e às duas Guerras Mundiais, o ambiente cinematográfico, que dominava os meios de comunicação no século XX, foi assolado por certa desconfiança ideológica e pela oposição entre a cultura ligada à acumulação de capital cultural e a cultura do entretenimento descartável, o que culminou na desvalorização do grande público, julgado incapaz de ver o cinema como arte. Os realizadores do movimento cineclubista, então, reivindicaram sua qualificação de artistas como tentativa de se afirmarem; entretanto, tal investida expunha uma enorme contradição: ao passo que tentavam retirar o cinema da lógica de mercado, falhavam por não angariar público, visto que não trabalhavam com a cultura de massas. Esse paradoxo serviu para denunciar o maior problema relativo às políticas de apoio ao cinema europeu: a má distribuição de obras cinematográficas, com destaque à hegemonia norte-americana e seu modelo de filme.

O segundo capítulo, “O advento do sonoro implica a dobragem”, explica como a tecnologia sonora, criada para combater uma crise financeira que esvaziava mais e mais os

cinemas, alterou drasticamente o modo de produção e recepção dos filmes.

Essa nova técnica permitiu novas expressões artísticas que reforçariam o caráter fictício da obra cinematográfica; além disso, Veiga Pereira destaca em certo momento que, graças ao sonoro, “o silêncio ganhou um valor dramático até aí nunca imaginado”. Entretanto, embora houvesse salvado a Warner Bros da falência com o lançamento de “Jazz singer” (1927), a dublagem trazia à tona novos entraves quanto à distribuição e circulação dos filmes: o problema da língua. Para isso, desenvolveu-se um sistema de sonorização capaz de substituir as vozes originais por outras, gravadas em estúdio, sendo “The Flyer” (1930) o primeiro filme capaz de suportar esse tipo de tecnologia. Em Portugal, apesar do sucesso desse novo sistema, apenas um filme recebeu o tratamento da dublagem na época: “Son excellence Antonin” (1935), ou “O grande Nicolau” (1936).

Veiga Pereira destaca a importância da dublagem no desempenho do ator, que quase sempre não conta com a continuidade de uma encenação teatral em sua interpretação, forçando-o a emular sentimentos diversos sem uma progressividade coerente: com a dublagem, o ator pôde, no estúdio, recriar um trecho de sua fala que não houvesse exprimido da maneira mais adequada, com o sentimento mais exato; além disso, tal recurso permitia a inserção de trilha sonora e de diálogos não captados na filmagem. Contudo, seria fundamental um trabalho apurado de sincronização, para que a dissociação entre o visual e o vocal (sobretudo no caso de dublagem para outra língua) fosse reduzida ao máximo. Em suma, a dublagem é tida como um processo artístico, que mantém ambas oralidade e interpretação, o que não é

possível com a legendagem. Claro, essa é a visão da “boa dublagem”. A “má dublagem”, segundo Veiga Pereira, é um atestado da falta de regularização da área.

Já no capítulo III: “Portugal ‘orgulhosamente só’ – razões da proibição da dublagem”, o autor delimita o escopo de sua análise, considerando a dublagem somente enquanto tradução de filmes estrangeiros. Veiga Pereira afirma que a era do cinema sonoro surgiu em meio ao contexto em que despontaram e se afirmaram os nacionalismos, protecionismos e fascismos na Europa, que resistiram, cada um a seu modo, à indústria cinematográfica norte-americana. Entretanto, a Primeira Guerra Mundial teve efeitos devastadores para a indústria cinematográfica europeia, o que assegurou a soberania do cinema dos Estados Unidos. Portugal não escapou do domínio norte-americano: o país apresentava uma sociedade muito rural, iletrada e — com a ditadura de 1926, a crise econômica de 1929, a baixa industrialização e o ensino precário — o cinema nunca se desenvolveu efetivamente ali.

A Segunda Guerra Mundial penalizou ainda mais a indústria cinematográfica europeia. Os EUA apresentaram a primeira tentativa de controle da produção cinematográfica, com o diretor-geral dos correios e republicano William Hays na presidência da Motion Pictures Producers Association, elaborando um código de regras censórias que ficou conhecido como “código Hays”. Dessa forma, tanto os filmes nacionais de produção independente quanto os estrangeiros sofreram forte censura, dependendo da obtenção de visto junto da comissão de fiscalização da MPPA para circular. Joseph Breen, segundo presidente da Motion Pictures Producers Association, aplicou ainda mais severamente

o código censório de Hays, e na mesma época estourou nos Estados Unidos a “caça aos comunistas de Hollywood”. Em 1960, tal código seria substituído enfim por um sistema de classificação etária.

Em Portugal, na mesma época, semelhante código já entrava em vigor, dado o desinteresse do governo Salazar pelo cinema, visto apenas como um instrumento de doutrinação das massas e de propaganda nacionalista. Quando, enfim, o Estado demonstrou algum interesse pela produção cinematográfica nacional, era tarde: o mercado já estava dominado pelas produções norte-americanas. Para assegurar e valorizar a produção nacional, e também para evitar “a infiltração do que haja de mais condenável na produção estrangeira” instaurou-se a lei 2027/48 de 18 de fevereiro, que previa a proibição da dublagem. Seu *modus operandi* consistia em taxas de exibição sobre cada filme exibido, independentemente de sua nacionalidade, de modo que o cinema norte-americano acabaria por financiar o cinema português. Entretanto, a proibição da dublagem e a valorização da legendagem “despopularizavam” cada vez mais o cinema português, visto que quase metade da população era analfabeta. Além disso, o Estado Novo procurou limitar o número de filmes estrangeiros em exibição, estabelecendo a cota de uma semana de exibição de filmes nacionais a cada cinco de internacionais.

A consequência dessa medida foi o esvaziamento das salas de cinema e o protesto de distribuidores nacionais a favor da dublagem, o que mobilizou diversas opiniões contrárias à vigente. De encontro às ideias censórias de políticos como Pinheiro Torres e Querubim Guimarães, o deputado e produtor cinematográfico Luís Pinto Coelho

acreditava que a dublagem ajudaria a viabilizar a indústria cinematográfica nacional; com ele, muitos distribuidores e exibidores acreditavam que a dublagem aumentaria a frequência e o número de salas de cinema. Apesar disso, a dublagem permaneceu proibida, o que teve um efeito positivo para o regime de Salazar: as massas não tiveram acesso a outras mentalidades e imaginários estrangeiros.

A primeira subseção desse capítulo intitulada “A situação da dobragem nos outros países europeus” reitera que a defesa da língua e do cinema nacional impuseram a dublagem na Alemanha, na Espanha, na Itália e na França como forma de resistência ao cinema americano. Por exemplo, o nazismo interrompeu a importação de filmes dos países inimigos, e a Espanha retirou as línguas regionais dos cinemas e estabeleceu uma censura que livremente cortava cenas e adulterava diálogos de filmes.

Após a Segunda Guerra Mundial, houve um grande apoio à produção cinematográfica nos citados países, com a criação de cursos, escolas, centros e institutos universitários dedicados ao cinema e à publicação de revistas especializadas em cinema. Isso porque os governantes viam o cinema como um instrumento de afirmação de suas identidades nacionais. Por conta da dominação do cinema norte-americano nas salas europeias, os governos de Itália, Alemanha, Espanha e França adotaram obrigatoriamente a dublagem, o que aumentou a frequência das salas de cinema, melhorou a qualidade técnica dos filmes, formou uma força de trabalho qualificada e diversificada e aumentou a produção nacional.

A segunda subseção desse capítulo, intitulada “Os anos 1969-1974 ou o apoio ao cinema pela Fundação Calouste Gulbenkian”, é focada no pós-Guerra Mundial e pré-Revolução dos Cravos sob o ponto de vista de Portugal, quando um grande apoio político, intelectual e artístico à criação de um cinema de raízes portuguesas. A Fundação Calouste Gulbenkian cuidou de investir em cooperativas, por meio de apoios anuais, o que permitiu que uma geração de cineastas pudesse realizar suas primeiras obras, o que, por outro lado, não lhes assegurava a afluência do público às salas de cinema. Por isso, a cooperativa de produção CPC, Centro Português de Cinema, buscava mais financiamentos da Fundação, a fim de não depender do volume de espectadores para se manter. Isso reativou os embates entre populistas e elitistas, dispostos e indispostos a ceder ao gosto do público.

Em seguida, ainda na subseção, fala-se da lei 7/71 de 7 de dezembro, sucessora da 2027/48 de 18 de fevereiro, cujo discurso era completamente perverso e contraditório em relação à dublagem, não cedendo nenhum tipo de abertura à técnica e mais uma vez favorecendo a legendagem (por exemplo, todo cinema destinado à exibição comercial devia ser legendado, e aqueles fora do circuito comercial também). Assim, a falta de salas de projeção e as qualidades requeridas para a construção de novas salas contribuía para manter em total desprezo e indiferença a técnica da dublagem em Portugal.

No quarto capítulo, “O 25 de abril democratizou o cinema?”, Veiga Pereira analisa a sucessão de portarias e decretos-lei que regeram o cinema português pós-Estado Novo, até que se instaurasse o decreto-lei 350/93, de 7 de outubro, substituindo a lei

7/71 de 7 de dezembro de proibição da dublagem. O autor percebeu que os sucessivos governos travavam a possibilidade de um debate parlamentar em torno da dublagem, e que as leis do cinema continuaram voltadas tão somente às condições de produção de filmes, negligenciando quase que integralmente ambas distribuição e exibição. Um exemplo claro dessa negligência é o decreto-lei nº 296/74 de 29 de junho, que somente tratava da exibição ao ordenar a retenção de 7,5% da receita de bilheteria dos exibidores, retenção essa decorrente da obrigação de se exibir um certo contingente de filmes nacionais.

Com o decreto-lei 125/2003, o problema do controle das bilheterias foi solucionado, porém a questão do contingente nacional permanece ainda hoje sem regulamentação. Em suma, a homogeneização da distribuição de filmes, que valorizava mais os filmes estrangeiros e sobretudo os norte-americanos que os nacionais (porque, afinal, era necessário apostar em filmes com um grande valor midiático), impediu a afirmação de modos de produção diversos ao estabelecido na América. Com as leis de 1971 e 1993, as condições de apoio à produção cinematográfica melhoraram. No entanto, as fragilidades da produção nacional permaneceram, de modo que muitos realizadores da época não tiveram condições de produzir mais de um filme. Duas décadas após o 25 de abril, a dublagem permaneceu proibida, e poucos, como o deputado Gomes de Pinho, José Fonseca e Costa e António Pedro Vasconcelos, ainda a defendiam.

O quinto e último capítulo da dissertação, “Contributo da dobragem para a democratização e para a sustentabilidade da indústria do cinema em Portugal”, apresenta

o fichamento das entrevistas realizadas com políticos e profissionais do cinema, categorizados das seguintes formas: “dobragem e aumento de espectadores”, “regulação do setor”, “imposição da dobragem por lei” e “dobragem e internacionalização”.

Em “Dobragem e aumento de espectadores” e em “Regulação do setor”, percebe-se o total desacordo das classes entrevistadas: dentro da Comissão de Educação, Ciência e Cultura (CECC XII), entende-se que a dublagem ajuda a atrair o público mais jovem e que, no entanto, não se percebe adesão do público crescido. Os membros da comissão divergem entre si acerca da regulamentação e organização dos profissionais da dublagem, alguns acreditando ser necessária, outros não. Para o Movimento Internacional Lusófono (MIL) e o Instituto Internacional de Língua Portuguesa (IILP), não há razões para crer que a dublagem traria mais espectadores. Os profissionais da dublagem, contudo, são otimistas e acreditam no crescimento do mercado em que estão inseridos, embora faltem tradutores/ adaptadores no mercado e eles mesmos careçam de uma organização de grande representatividade e de formação profissional. Algumas redes de televisão pretendem manter a dublagem para a programação infantil, outras pretendem estender para programação diversa de maneira gradual.

Em “Imposição da dobragem por lei”, os membros da CECC XII foram unânimes na resposta negativa, embora um deputado do PCP defendesse a obrigatoriedade da dublagem na televisão, diferentemente das salas de cinema, que deveriam manter obrigatoriamente a versão original e a dublada. Dentro da classe política, não há total acordo: alguns defendem a obrigatoriedade da dublagem na tevê aberta, outros são frontal-

mente contra. Mesmo os profissionais do setor são contra a imposição da dublagem por lei, julgando tal medida contraproducente.

Em “Dobragem e internacionalização do cinema português”, põem-se de acordo todos os membros da CECC XII e os profissionais do cinema, salvo pelos realizadores José Fonseca e Costa e António Pedro Vasconcelos e o Secretário de Estado de Cultura, que não veem necessidade de dublagem para a internacionalização do cinema. As entrevistadas, enfim, salientam, nesse aspecto, a falta de laços entre empresas e profissionais da área do cinema e audiovisual, sem nenhuma regulamentação, o que Veiga Pereira chama de “lei da selva”.

Por fim, em “Fomentar a dobragem”, o autor conclui o capítulo, ciente de que a dublagem “é um setor de atividade que tem um potencial de crescimento ainda não explorado”. Destaca o problema da falta de escolas de formação de profissionais da área, e acredita ser necessário o incentivo da dublagem por alargar o público nacional para filmes estrangeiros e internacionalizar o cinema português, promovendo o valor econômico da língua portuguesa. O autor diz que o maior empecilho para que isso ocorra é meramente político, não técnico ou econômico, pois os novos suportes audiovisuais disponibilizam e facilitam um sem-número de novas versões linguísticas de filmes e programas previamente moldados pela política das salas de cinema.

O trabalho de Veiga Pereira mostra assunto ainda pouco discutido na área de Letras e Comunicação, no contexto brasileiro. Esperamos que sirva para inspirar discussões semelhantes em nosso meio acadêmico, que requer política adequada para esse setor.