



Departamento de História

Uma hipótese de democratização cultural:
a dobragem audiovisual

Pedro Halpern Veiga Pereira

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de

Mestre em Gestão e Estudos da Cultura

Orientador:

Doutor, José Soares Neves, Professor Auxiliar Convidado

ISCTE- Instituto Universitário de Lisboa

Setembro 2014



Departamento de História

Uma hipótese de democratização cultural:
a dobragem audiovisual

Pedro Halpern Veiga Pereira

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de

Mestre em Gestão e Estudos da Cultura

Orientador:

Doutor José Soares Neves, Professor Auxiliar Convidado

ISCTE- Instituto Universitário de Lisboa

Setembro 2014

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a colaboração e apoio das seguintes pessoas,
Professor Doutor José Soares Neves, José Luís Alves do Estúdio112, Daniel Sasportes, António Borga, Ana Camoesas do Estúdio Santa Clauss, Dra. Vanessa Tierno e Ricardo Gonçalves da SIC, Margarida Pereira da TVI, Teresa Paixão da RTP, Dr. Nuno Gonçalves da NOS/Lusomundo, José Fonseca e Costa (realizador), António Pedro Vasconcelos (realizador), , Secretário de Estado da Cultura: Dr. António Barreto Xavier, o IGAC, as secretárias da XII CECC da AR, os deputados do PS, PCP, PEV, e BE membros da XII CECC da Assembleia da República

E ainda aos,
meus pais

Resumo

O objetivo deste trabalho de dissertação é conseguir explicar como uma lei, lei 2027 de 1948, que instituiu a proibição da dobragem, se manteve em vigor até 1993. É nosso propósito descrever qual o ambiente intelectual e político que favoreceu a proibição da dobragem. Para este objetivo procedeu-se à análise documental da legislação produzida, dos Diários dos debates na Assembleia Nacional e Assembleia da República, da imprensa especializada, e realizaram-se entrevistas com parlamentares, responsáveis políticos e profissionais de cinema e audiovisual. Concluiu-se que passados 40 anos sobre o 25 de Abril de 1974, que instaurou a democracia em Portugal, o ambiente continua adverso à dobragem apesar de esta ter sido legalizada em 1993 e é atualmente utilizada quase exclusivamente para programas infanto-juvenis.

Palavras-chave: proibição, dobragem audiovisual, legendagem, lei, indústria, cultura

Abstract

The aim of this dissertation is to explain how a law, law 2027 of 1948, establishing the prohibition of dubbing, remained in force until 1993. Our purpose is to describe the intellectual and political environment that favored the ban on dubbing. To cope within this objective we had to do a documental analysis of the legislation, the debates registered on the Diaries of the old National Assembly and of the democratic Parliament, the specialized press, and we made some interviews with parliamentary members, political officers and professionals of cinema and audiovisual. The conclusion is that past 40 years after the April 25, 1974, which introduced democracy in Portugal, the environment remains adverse for dubbing despite it has been legalized in 1993 and is currently used almost exclusively for children's programs.

Key-Words: prohibition, dubbing, law, industry, culture

Índice

INTRODUÇÃO, pg. 4

- I) CINEMA, ARTE E ENTRETENIMENTO, pg.10
 - II) O ADVENTO DO SONORO IMPLICA A DOBRAGEM, pg.19
 - III) PORTUGAL “ORGULHOSAMENTE SÓ”- RAZÕES DA PROIBIÇÃO DA DOBRAGEM, pg.26
 - IV) O 25 DE ABRIL DEMOCRATIZOU O ACESSO AO CINEMA?, pg.41
 - V) CONTRIBUTO DA DOBRAGEM PARA A DEMOCRATIZAÇÃO E PARA A SUSTENTABILIDADE DA INDÚSTRIA DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL EM PORTUGAL, pg.46
- CONCLUSÃO, pg.55
- FONTES, pg.57
- BIBLIOGRAFIA, pg.59
- ANEXOS, pg.II a CVI

INTRODUÇÃO

Na origem deste trabalho de investigação esteve a vontade de desvendar quais as razões que levaram à proibição da dobragem para português de filmes em língua estrangeira, através da Lei 2027/48 de 18 de fevereiro, e porque a mesma se manteve até 1993.

Lembremos que após a Segunda Guerra Mundial o Estado Novo decidiu, como diversos regimes políticos europeus, adotar medidas protecionistas relativamente ao cinema português. Mas enquanto a Espanha, a Itália, a Alemanha, e a França, avançavam no estabelecimento da obrigatoriedade da dobragem no cinema (e mais tarde na televisão pública), como forma de proteger a língua nacional e desenvolver a indústria cinematográfica nacional, Portugal faz exatamente o contrário proibindo a dobragem. Perante este facto, pareceu útil perceber como esta medida da política cultural do Estado Novo pôde continuar em vigor em democracia Estes 45 anos de proibição não foram isentos de discussões parlamentares, ou entre agentes do meio cinematográfico e até na imprensa especializada. No entanto, mesmo depois do 25 de abril de 1974, os estudos sobre a dobragem mantiveram-se acantonados na Faculdade de Letras, onde estão enquadrados nos estudos sobre tradução. Nem a escola de cinema do conservatório nacional tem estudado esta problemática, nem a escola de teatro do conservatório nacional prepara atores para esta atividade¹. Existem alguns estudos sobre técnicas de tradução, mas não existem estudos sobre políticas culturais que abordem a questão da dobragem.

Do ponto de vista metodológico, esclarecer esta questão implicou analisar a legislação produzida entre 1948 e 2014, de forma a perceber as alterações introduzidas e como estas condicionaram a atividade cinematográfica e em especial a dobragem. A leitura de revistas especializadas e jornais nacionais da época permitiu visitar os debates que se travaram aquando da decisão de proibir a dobragem. Estes debates na imprensa foram completados com a leitura dos Diários da Assembleia Nacional, permitindo deste modo apreender o ambiente político e intelectual que rodeou a proibição da dobragem. Por outro lado, recorreremos a entrevistas, por email e face-a-face, de modo a perceber qual a perceção atual que a questão da dobragem suscita, quer na classe política quer nos profissionais de cinema. Finalmente, procedemos a leituras referentes à história do cinema português e mundial de forma a contextualizar

¹ Contactada a Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC) foi-nos confirmado a inexistência de qualquer formação na área da dobragem quer para atores quer para técnicos . (Ver anexo G, email de resposta da ESTC)

a questão da dobragem no panorama internacional. Estas leituras foram completadas com recurso a uma bibliografia mais especializada quer nas questões da oferta cultural quer nas questões relativas às indústrias culturais e, mais especificamente, à indústria do cinema.

Por outro lado, a aparente continuidade (neste campo) entre o período do Estado Novo e o período pós-25 de abril, parece indicar que as políticas públicas relativas ao cinema mantiveram uma atitude protecionista para com a produção cinematográfica portuguesa e foram ineficazes quando pretenderam condicionar a exibição, nomeadamente através das quotas de exibição.

O que é a dobragem?

Lembremos que a dobragem é uma técnica que permite colocar qualquer voz na “boca do ator”. Isto quer dizer que um ator pode dobrar-se a ele próprio para corrigir erros ocorridos na filmagem e assim melhorar a sua representação sem ser necessário filmar a cena em causa outra vez. Esta técnica também permitiu que, no início do sonoro, atrizes com péssima voz fossem dobradas por vozes mais adequadas. Portanto, a dobragem pode ser uma forma de aperfeiçoar e corrigir os diálogos captados durante a filmagem, ou pode ainda ser utilizada como um processo de tradução audiovisual.

Neste trabalho abordaremos a dobragem como forma de adaptar um filme em língua estrangeira para a língua nacional, no caso a portuguesa. Ou seja, estamos perante um processo que implica um trabalho de tradução/adaptação, de escolha de vozes de atores e de direção de atores durante a gravação. Percebemos, que não se resume a uma questão técnica de pós-sincronização mas também envolve uma forte componente artística. O realizador italiano Federico Fellini inventou um processo no qual os atores, durante as filmagens, debitavam números em vez do seu texto, sendo este introduzido *a posteriori* através do processo de dobragem dirigido pelo próprio Fellini. Para ele, a dobragem permitia melhorar a qualidade final do filme, mas também permitia ultrapassar as barreiras linguísticas.²

A dobragem está hoje enquadrada no conceito de Tradução Audiovisual (TAV),³ onde é uma das 12 variantes definidas. A dobragem audiovisual é assim uma técnica de

² No anexo H Entrevista nº11 , José Fonseca e Costa, encontra-se uma descrição pormenorizada das razões desta invenção de Federico Fellini.

³ Esta noção é desenvolvida por Gambier, Yves (2004), « La traduction audiovisuelle : un genre en expansion », *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 49, nº 1, , pg. 1-11.

tradução inter-linguística que consiste numa tradução adaptada ao contexto cultural da língua de receção falada. Obviamente, esta técnica de tradução só se desenvolveu com o advento do cinema sonoro, e visava quebrar as barreiras linguísticas. Posteriormente, desenvolveu-se um outro processo de tradução dos filmes que resultou nas legendas tal como as conhecemos hoje. Portanto, desde os finais dos anos 30, existem dois processos de traduzir os diálogos de um filme, a dobragem em que a voz do ator ou atriz original é substituída por outra, e a legendagem em que o texto do diálogo traduzido é impresso sobre a película. Qualquer um destes processos, resulta do progresso tecnológico e da necessidade de tradução para efeitos de exportação/importação. Qualquer um destes processos de tradução implica um trabalho de adaptação que decorre por um lado dos constrangimentos tecnológicos (por exemplo o espaço limitado para as legendas: 2 linhas de 32 caracteres), mas também da adaptação aos valores sociais e culturais de cada país.

O cinema visto em modo de legendagem nega ao público a possibilidade de vivenciar um filme na totalidade porque estabelece uma barreira estranha ao espetáculo cinematográfico.

...si la traducción es fiel al texto original y la adaptación semántico-cultural justa y pertinente con la lengua destino, el doblaje es un fenómeno comunicativo eficaz: el anclaje de las nuevas voces en las imágenes que las sustentan preserva para los receptores dicha coherencia gracias al fenómeno percetivo de la audiovisión. La audiovisión explica y al mismo tiempo es causa de la eficacia comunicativo - informativa del doblaje.⁴

De facto, quando vemos um filme legendado a atenção do espectador tem de estar constantemente a saltar da imagem para um texto inserido sobre a imagem. Neste movimento, de sobe e desce, perde-se 1/3 da perceção do filme. Por um lado, enquanto lemos, não vemos o jogo do ator, e por outro, o nosso olhar está concentrado no primeiro plano, escapando-nos o que se passa na profundidade de campo (em 2º plano). A isto teremos que acrescentar que dado falarmos mais depressa do que lemos, e uma vez que existe um espaço limitado fisicamente e temporalmente para a legenda, esta não corresponde sempre ao que foi realmente dito.

⁴ Villa, Rosa María Palencia(2004), "El doblaje audiovisual: barrera o puente en el diálogo multicultural?Problemas y propuestas", Comunicação apresentada na conferência *Comunicación y diversidad cultural*, organizada pelo Fòrum Universal de las Cultures com a colaboração do Institut de la Comunicació de la Universitat Autònoma de Barcelona (InCom-UAB) ,Barcelona, 25 a 27 de maio de 2004, pg.4

Estrutura

No capítulo I, “*cinema, arte e entretenimento*”, apresentamos a discussão teórica em torno da definição do que é o cinema e do seu público, questão que este debate originou. Esta discussão foi também uma divisão entre escolas teóricas europeias e norte-americanas. Confrontaremos os argumentos de “cultura cultivada” com os teóricos da “popular art”, evocaremos os críticos da “sociedade das imagens” e das indústrias culturais. Deste modo, encontrar-nos-emos diante do confronto entre cultura de elites e cultura de massas.

No capítulo II, intitulado “O advento do sonoro implica a dobragem” pretendemos abordar o debate de carácter económico-tecnológico acerca da necessidade intrínseca do cinema, enquanto indústria cultural, assentar num modelo de produção e distribuição industrial, o qual baseia a sua viabilidade económica numa constante procura pela inovação e por uma uniformização do produto final:

As exigências das indústrias culturais engendram uma uniformização mais ou menos importante dos produtos, que traduz menos uma escolha dos autores da obra do que as prioridades do sistema.⁵

No capítulo III, intitulado “Portugal «orgulhosamente só» - razões da proibição da dobragem”, faremos uma análise dos aspetos legais, mas também dos debates na Assembleia Nacional, e nalgumas publicações (livros, imprensa, revistas especializadas). Por outro lado, mostraremos que na mesma época, outros países europeus estabeleciam a obrigatoriedade da dobragem utilizando exatamente o mesmo argumento de “defesa da língua” e do cinema nacional que serviu para proibir esta atividade em Portugal.

Seremos levados a tratar da “colonização” do mundo pelo cinema americano, e das diferentes estratégias de resistência à mesma.

No capítulo IV, discutiremos a noção de democratização da cultura problematizando o percurso das políticas culturais relativas ao cinema. Sob um título em jeito de interrogação provocatória, “O 25 de abril democratizou o acesso ao cinema?”, pretende-se compreender quais os motivos que levaram a que uma medida democratizadora (no sentido de proporcionar um alargamento do público de cinema), como a dobragem, não tenha sido implementada. A análise deste percurso procurará mostrar que depois de uma época de grande diversidade da oferta se caminhou para uma maior concentração empresarial no campo da distribuição e que o filme português continuou a ter que lutar para ser exibido em Portugal em condições de igualdade face à concorrência estrangeira, ao contrário do que as diferentes leis do cinema pareciam

⁵ Becker, Howard S.(2010) *Mundos da Arte*, Livros Horizonte, Lisboa, pg.125

defender. Vale a pena recordar aqui as palavras, infelizmente ainda muito atuais, de Félix Ribeiro a propósito da exibição do filme *Os Lobos*, de Rino Lupo:

O filme, que desde sempre temos considerado como a obra mais brilhante de todo o nosso cinema da época muda, teve no São Luiz uma carreira efémera a que certamente não foi alheia a época em que se verificou a sua estreia, isto é em pleno verão. Aliás, passaria a ser essa, mais tarde, a sina de muitos e muitos filmes portugueses – o de só encontrarem datas livres nos cinemas de estreia, em plena canícula...⁶

No Capítulo V, intitulado “A dobragem, uma arma para a democratização e para a sustentabilidade da indústria do cinema em Portugal”, tentaremos mostrar que apesar de Portugal ser um pequeno país é não só possível como desejável que se desenvolva uma política cultural que permita criar as condições favoráveis ao desenvolvimento de uma indústria cinematográfica, audiovisual, e multimédia. Para além dos benefícios diretos para todos aqueles que trabalham nesta área (atores, estúdios de dobragem, tradutores, profissionais das novas tecnologias), seria igualmente possível melhorar a qualidade sonora dos filmes portugueses e ganhar novos públicos quer internamente, quer internacionalmente. Num mundo globalizado, as línguas enfrentam uma competição crescente e por isso é necessário criar mecanismos que possibilitem que a língua portuguesa possa ser dominante, pelo menos em Portugal no setor da distribuição cinematográfica, audiovisual e multimédia (onde atualmente o inglês é a língua dominante da maior parte dos conteúdos).

Metodologia

Para o propósito que enunciámos, temos por um lado que proceder a uma análise documental da legislação e dos jornais - diários das sessões da Assembleia Nacional e Assembleia da República; jornais e revistas especializados em cinema e teremos que analisar as entrevistas realizadas.

A análise documental da legislação relativa à dobragem, envolve não só a lei 2027/48 de 18 de fevereiro, que estabelece a proibição da dobragem, e o decreto-lei 350/93 de 7 de outubro, que termina com essa proibição, com implica a leitura e análise das leis e decretos-lei que mediaram entre estas duas datas. A análise da lei 55/2012 de 6 de Setembro e do decreto-lei 124/ 2013 de 30 de agosto serviram apenas para verificar qual o tratamento mais recente que era dado à dobragem audiovisual. Foram explorados 19 decretos-lei e 6 leis com o objetivo de enquadrar a proibição da dobragem na restante produção de textos legais. Sendo a dobragem uma técnica que

⁶ Ribeiro, Félix (1978), *Os mais antigos cinemas de Lisboa, 1896-1939*, *A distribuição de filmes em Portugal 1908-1939*, IPC-Cinemateca Portuguesa, , pg.43

permite, entre outras coisas, a melhoria da circulação de um filme era natural que nos interessássemos especialmente pelas disposições relativas à distribuição e exibição.

A leitura dos Diários da Assembleia Nacional e da Assembleia da República - 7 diários da AN e 4 diários da AR- permitiu perceber quando se discutiu a questão da dobragem e quem foram os protagonistas desses debates. Verificou-se que os debates essenciais ocorreram em 1947 quando se discutiam as alterações ao decreto-lei 36.062/46 de 27 de setembro, que resultaram na aprovação da lei 2027/48 de 18 de Fevereiro.

A exploração dos jornais especializados em cinema centrou-se naqueles que de uma forma ou de outra refletiam os debates que se viviam na Assembleia Nacional, pelo que o período pós-25 de abril não foi alvo da nossa análise. Esta análise dos jornais especializados em cinema, permitiu formar uma caracterização dos argumentos, por vezes bem vigorosos, esgrimidos pelos partidários e críticos da lei da dobragem.

Esta análise documental tinha por objetivo conseguir retratar o ambiente intelectual e político no qual se afirmou a proibição da dobragem.

A análise da situação presente, implicou não só ler as leis em vigor como nos levou a recorrer à entrevista para captar as opiniões de parlamentares, de responsáveis políticos e de profissionais do cinema e audiovisual. Não tendo encontrado fontes que dessem conta dos eventuais debates na Assembleia da República ou nos jornais e revistas especializados, o recurso à entrevista revelou-se o mais adequado para abordar um tema que deixou de estar na ordem do dia. O método de entrevista revelou-se útil para ouvir as opiniões daqueles que dentro e fora do Parlamento têm responsabilidades políticas ou profissionais.

Este método permitiu ultrapassar alguns problemas práticos, como a disponibilidade para responder, e sobretudo permitiu escolher um leque de entrevistados que representasse as forças político-partidárias atuais. Assim, fizemos 19⁷ entrevistas que envolveram os membros da XII Comissão de Educação, Ciência e Cultura da Assembleia da República, Diretoras de programação ou aquisição de programas das três televisões portuguesas, realizadores e responsáveis de produção nos principais estúdios de dobragem. Por questões práticas, as entrevistas foram em parte efetuadas por email enquanto outras foram face-a-face. Esta diferença não influenciou a qualidade das respostas, se bem que alongou um pouco as respostas face-a-face. A opção por entrevistas permitiu diferenciar as perguntas em função do cargo de cada entrevistado. Naturalmente, as respostas variaram em função do interesse que as

⁷ Nem todos os contactados, responderam. No caso das instituições e das empresas, os nossos interlocutores foram escolhidos por estas.

perguntas suscitaram, mas também é verdade que as próprias respostas ajudaram a revelar novos trilhos possíveis para futuras investigações sobre este campo de estudo.

CAPÍTULO I: CINEMA, ARTE E ENTRETENIMENTO

O cinema, tal como a fotografia, teve um percurso atribulado até ser reconhecido pelos críticos e pelas instituições culturais como uma arte, a “sétima arte”. O cinema com o seu poder de tornar a tela mais real do que o real, moveu-se desde os seus primórdios entre o experimentalismo, a ficção e o realismo de cariz mais ou menos naturalista. Também a fotografia começou por ser uma fotografia do retrato antes de chegar a uma noção mais conceptual da imagem.

Ainda a sala de cinema era um “templo do silêncio”, e já estavam definidos os vários caminhos possíveis do cinema: o documentário retratando o real, a ficção imitando o real, e cada um deles temperado com mais ou menos experimentalismo. Dos irmãos Lumière, a Méliès, ou de Vertov a Eisenstein, de Edison a Griffith, é sempre a mesma questão que é posta: O que é a realidade? É esta a pergunta que se pede que qualquer artista formule, pois um artista distingue-se do comum dos mortais pela sua capacidade de exprimir de forma única a sua relação como o real.

No entanto, o debate em torno do cinema começou por opor a seriedade da arte à diversão do cinema. A arte sendo vista como um estado superior da expressão humana, resultante de um trabalho de criação de uma obra única, de uma ou mais pessoas possuidoras de qualidades técnicas e expressivas superiores ao comum dos mortais. Põe-se portanto a questão da autoria, do carácter único da obra, do “génio criador”:

The tendency to imagine that quite distinct impulses aim and processes operate in the production of popular movies and of film art perhaps reflects a secularized hangover from the belief in art as the product of divine inspiration.⁸

Esta visão da arte, ainda hoje defendida, implica uma estratificação social do produtor e do recetor. Ou seja, nem todos os artistas são reconhecidos como tal, e nem todos podem apreciar as mesmas obras. Não se trata de limitações materiais, mas antes de limitações de capacidades sejam elas técnicas, cognitivas, expressivas, ou emocionais. Daqui aliás decorre que a arte usualmente definida como popular, é considerada uma arte mais “bruta” ou “naif”, menos estilizada, menos concetualizada,

⁸ Perkins, V. F.(1992), “The Atlantic divide”, in *European Popular Cinema*, ed. Dyer, Richard & Vincendeau, Ginette, Routledge, London, pg.196

e portanto de mais fácil recepção, mais utilitária, e mais ligada ao lazer. Relembremos aqui as palavras de Adorno:

Adequando-se por completo a necessidade, a obra de arte priva por antecipação os homens daquilo que ela deveria procurar: liberá-los do princípio da utilidade. Aquilo que se poderia chamar o valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca, em lugar do prazer estético penetra a ideia de tomar parte e estar em dia; em lugar da compreensão, ganha-se prestígio. O consumidor torna-se o álibi da indústria de divertimento, a cujas instituições ele não se pode subtrair.⁹

Estas palavras remetem para a questão dos horizontes das expectativas tão cara a Jauss, o qual estabeleceu a distinção entre “verdadeira arte” e “arte culinária”, onde a segunda

...preenche perfeitamente a expectativa suscitada pelas orientações do gosto dominante, satisfaz o desejo de ver o belo reproduzido sob formas familiares, confirma a sensibilidade nos seus hábitos, sanciona os desejos do público, serve-lhe o “sensacional” sob a forma de experiências estranhas à vida quotidiana, convenientemente preparadas ou então levanta problemas morais - mas apenas para os “resolver” no sentido mais edificante, como tantas outras questões cuja resposta é previamente conhecida.¹⁰

A “verdadeira arte” como o nome indica teria o poder de chocar, de tirar o público da sua zona de conforto e portanto levá-lo para um mundo desconhecido. A “arte culinária” seria o reino dos arquétipos, dos estereótipos, dos modelos e das receitas já provadas. Portanto, percebemos que a definição de cinema como um entretenimento revela a vontade de colocar o cinema num patamar inferior da arte, a arte popular. Assim, o cinema seria um produto da busca do lucro, e portanto indigno de ser uma arte superior:

Toda a Praxis da indústria cultural transfere, sem mais, a motivação do lucro às criações espirituais. A partir do momento em que estas mercadorias asseguram a vida dos seus produtores no mercado, elas já estão contaminadas por essa motivação.¹¹

Estes são os argumentos daqueles que repudiam as artes nascidas da era da reprodutibilidade técnica (Benjamim,1955). As indústrias culturais só produziram produtos que seriam unicamente inovadores em termos formais e não em termos de conteúdo. Acresce que estes novos artistas não seriam livres na medida em que a sua produção não visava a satisfação espiritual mas apenas a satisfação monetária.

⁹ Adorno, Theodor (2009), *Indústria cultural e sociedade*, seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida, Paz e Terra, São Paulo, pg.36

¹⁰ Jauss, Robert citado por Lopes, João Teixeira, in *A boa maneira de ser público*, Consultado através de www.boc.ubi.pt

¹¹ Adorno, Theodor (1946), *A indústria cultural*, Conferência radiofónica, pg.288 in: <http://pt.scribd.com/doc/7429346/Theodor-Adorno-A-Industria-Cultural>

Esta arte ideal, não é mais do que uma idealização da arte. O reconhecimento do artista implica o reconhecimento de um valor de uso, sagrado ou profano, atribuível ao objeto artístico. O artista não é um ser exterior à sociedade, nem à sua evolução, a sua arte reflete a sociedade e os modos como esta comunica. Seja um artesão que faz o totem de uma tribo, ou um pintor que pinta um quadro, ambos serão reconhecidos como artistas na medida em que o objeto corresponda aos anseios/expectativas dos recetores. Portanto, estamos perante um mito da arte pura que ilustraremos, para o nosso propósito, através de uma polémica entre o cineasta António Escudeiro e o cineclubista e realizador Ernesto de Sousa:

Escudeiro, depois de constatar que o cinema ainda não tinha conseguido "balizar os seus elementos constitutivos", reclamaria na revista Imagem, o nascimento de um "cinema puro", isto é, um cinema livre de outras formas de expressão e de qualquer compromisso com a realidade social - o que, embora não fosse explicitamente afirmado, implicava também a rejeição de qualquer compromisso com as expectativas dos espectadores de cinema (...). A liberdade dos adeptos do cinema puro, observava Sousa, não era "a de toda a gente, mas uma liberdade interior e existencial..." que só quem possuísse a "estranha e intuitiva inteligência", e "a arguta subtilidade" descritas por Escudeiro poderia usufruir.¹²

Assim a "arte superior" seria algo reservado a poucas pessoas, porque esta arte exige não só do produtor, mas sobretudo do recetor, uma capacidade que só a acumulação de capital cultural (Bourdieu1978) poderia permitir. Por isso, a "arte superior" não pode ser apreciada de forma imediata, pois exige todo um trabalho árduo e prévio à fruição. Sem esse trabalho não é possível atingir o significado pleno da obra. Daqui decorre que a democratização do acesso à "arte superior" implica a intervenção de "mediadores" ou de "facilitadores". A arte contemporânea é um exemplo deste fenómeno. O reconhecimento dos artistas corresponde a uma "*mise-en-scène*" em que aqueles que legitimam a obra são críticos de arte, e agentes vários como os galeristas ou os comissários de exposições que enquadram e promovem um artista, valorizando-o para que a sua legitimidade se possa traduzir num valor de troca. Ou seja, a arte contemporânea precisa de produzir todo um discurso de legitimação para ganhar valor e para permitir a eventual fruição ou aquisição final. Assim, alguns artistas "hereges" recorrem às técnicas das indústrias culturais para criarem apresentações públicas que certamente horrorizam os mais ortodoxos defensores da "arte superior", mas que são a inequívoca vontade de alargar os horizontes do seu reconhecimento. Portanto, percebemos que o cinema ao ser uma arte que convoca imediatamente as questões ligadas à comunicação, venha pôr em causa a posição do artista afastado do público e da própria conceção do que é a arte.

¹² GRANJA, Paulo (2007)- "Cineclubes e cinefilia: entre a cultura de massas e a cultura de elites". In: *Estudos do Século XX*, n. 7, pg. 378

O cinema é uma arte coletiva, na medida em que é preciso uma grande quantidade de intervenientes para realizar um filme, e é uma arte para todos uma vez que nasce da possibilidade da reprodutibilidade técnica.

Contrairement à la majorité des disciplines artistiques, le cinéma est par essence un art de collaboration qui mobilise des acteurs de formations, de métiers, de compétences et d'origines extrêmement variés.¹³

O aparato humano e a parafernália de equipamentos técnicos necessários tornam desde logo necessário reunir meios técnicos e financeiros importantes. Assim, a necessidade de procurar um retorno sobre o investimento implica que um filme tenha que ter um público-alvo mesmo antes de ter começado a ser fabricado. Se acrescentarmos a estas condicionantes, a necessidade constante de prover o mercado com filmes de todos os géneros, facilmente concluímos que o cinema está organizado para produzir filmes standardizados para um público alargado. Nestas circunstâncias, quando um realizador consegue imprimir a sua marca a um filme, estamos perante uma possível obra de arte. Mas uma obra de arte que pode ser imediatamente apreendida pelo espectador porque este domina a gramática da linguagem cinematográfica (ao contrário da iliteracia vis à vis da artes plásticas).

O cinema quando nasceu era uma arte popular que era vista em tendas, salas de espetáculos musicais (p.ex.music-halls). Os filmes eram curtos pelo que eram precisos cada vez mais para alimentar a atração por esta nova forma de espetáculo. O cinema teve um êxito popular porque era um entretenimento mais barato do que o teatro e correspondia aos anseios da sociedade:

Um dos fatores fundamentais para a difusão do cinema constitui-se nos baixos valores cobrados pelos ingressos ao espetáculo, possibilitando o acesso às projeções a um conjunto alargado da população. Todavia, não somente os baixos preços dos bilhetes incentivavam a adesão pelo público, sendo necessário questionar outros fatores, relacionados ao universo cultural e social, onde o cinema emerge como uma grande atração. A acolhida fervorosa do cinema e o seu estabelecimento entre as práticas culturais da época dependeram fundamentalmente da existência de um público ávido por observar as imagens em movimento, descritas como a “realidade”.¹⁴

Os primeiros filmes reproduziam a lógica dos “quadros”, própria dos espetáculos de revista, o ponto de vista era o de uma câmara no centro da plateia, as primeiras histórias eram pouco complexas e com uma narrativa linear. Mesmo o génio inventivo de um Méliés era aplicado a fazer do cinema um novo género de espetáculo de

¹³ Benghozi, J.P.(1989), *Le cinéma : entre l'art et l'argent*, Éditions L'Harmattan, Paris (E. book), pg.99

¹⁴ Moraes, Juliana de Melo (2012), *A receção do cinematógrafo no Norte de Portugal :algumas hipóteses de investigação*, in Cinema Português IV Jornadas, Org. Frederico Lopes, Livros LabCom, , pg.60

entretenimento. Passadas as primeiras imagens em movimento dos irmãos Lumière, de seguida era preciso alimentar o sucesso, filmar tudo e todos, pois nos filmes não eram só os poderosos e ricos que eram retratados mas todos independentemente da sua classe social, da idade, do género ou da cor. O cinema era popular porque a sociedade se sentia retratada nos filmes.

Ao contrário do que afirmava António Escudeiro, o cinema enquanto linguagem artística tem, desde cedo, os seus fundamentos bem definidos e compreendidos pelo público. As sucessivas modificações técnicas e artísticas têm sido submetidas à aprovação do público, e muitas delas ficaram pelo caminho como por exemplo a possibilidade de colorir filmes a preto e branco, ou certos formatos de projeção. Ou seja, o cinema é uma arte popular na medida em que:

It is not an art created for everybody, calculated to reach as many as possible; but it is a kind of art which has the pressure behind it to be widely available and understood.¹⁵

Portanto, o cinema é um meio moderno de comunicação e isto traduz-se pela possibilidade de apropriação imediata e fácil acessibilidade. O cinema é uma arte aberta, disponível. No cinema cabem artistas tão diversos como Charlie Chaplin, Serguei Eisenstein, John Ford, Alfred Hitchcock, René Clair, Jean Renoir, Luis Buñuel, Andrei Wadja, Akira Kurosawa, Ingmar Bergman, Stanley Kubrick, artistas que, apesar da complexidade dos constrangimentos financeiros, técnicos, artísticos e humanos que acompanham a feitura de um filme, conseguiram deixar a sua marca de autor.

Durante muito tempo, os debates em torno do cinema como arte puseram em causa o modelo de produção dos grandes estúdios americanos por estes não permitirem ao realizador impor a sua marca. Mas o mais surpreendente, é que um realizador como Alfred Hitchcock tenha acabado por ser reconhecido como um “mestre do suspense”, e elevado aos píncaros por uma revista como os Cahiers du Cinéma. Surpreende que os defensores de um cinema com forte marca local e autoral, enalteçam um realizador que se dedicou toda a vida a fazer filmes sem qualquer conteúdo local e social, e que se notabilizou pelo domínio perfeito do modo de produção dos estúdios. No caso de A. Hitchcock podemos mesmo dizer que mais do que um autor, ele estabeleceu um cânone para os filmes de “suspense” assim como John Ford para os filmes de “cowboys”.

O modelo de produção em estúdio decorre num primeiro momento dos constrangimentos técnicos e depois da vontade de racionalizar e poupar nos custos

¹⁵ Hall, Stuart & Paddy Whannel (1964), *The Popular Arts, a critical guide to mass media*, Boston, Beacon Press, pg.68

com o pessoal. Este modelo de estúdios só é viável se houver uma produção contínua de filmes. Deste modo, torna-se possível ter atores sob contrato por vários anos ou vários filmes. A quantidade de filmes produzidos obriga igualmente a reunir os melhores meios técnicos e humanos de modo a poder alimentar o mercado e fazer face à concorrência. A quantidade de filmes produzidos permite garantir um nível médio, e é esse nível médio que permite o aparecimento de obras cinematográficas de maior ambição. Lembremos que A. Hitchcock fez 69 filmes entre séries para a televisão, longas-metragens, curtas-metragens e documentários. Destes só alguns foram reconhecidos como obras-primas.

Um filme pode participar da arte cinematográfica e ao mesmo tempo constituir-se como um entretenimento. Mais, o cinema é uma arte popular que tanto pode produzir “blockbusters” que se aproximam da cultura de massas, como pode produzir filmes que se aproximam de uma cultura mais elitista.

Commercial cinema in the first ninety years has produced innumerable movies, programmed to be tuned out week after week almost like factory goods. It has sought to attract the best talent by the biggest rewards of money and fame, and in the level of technical quality and professional performance has succeeded pretty well. The level is as high as the average novel, the average play or the average painting. Nor does it rule out the occasional masterpiece, though no “system” can command them.¹⁶

No século XX, captar e manipular imagens e sons tornou-se no principal modo de comunicação. Através deste processo e dos progressos técnicos associados, nasceu uma nova forma de contar histórias, fossem elas reais ou ficções. O êxito do cinema como arte popular obrigou à construção de um sistema de produção e distribuição para alimentar a procura crescente. Este modelo industrial está preparado para produzir filmes standardizados.

No entanto, para Hannah Arendt,

Culture relates to objects and is a phenomenon of the world; entertainment relates to people and is a phenomenon of life. An object is cultural to the extent that it can endure; its durability is the very opposition of functionality, which is the quality which makes it disappears again from the phenomenal world by being used and used up.¹⁷

Esta visão de Arendt, aproxima-se das visões de Adorno e de Jauss, para os quais existe uma cultura superior resultante de um trabalho de acumulação de capital cultural. De facto quando Jauss distingue entre “cultura” e “cultura culinária” está a valorizar uma cultura do estudioso que consegue relacionar e descodificar os vários períodos históricos da arte. Teríamos por um lado uma cultura do “usa e deita fora” e

¹⁶ Stephenson, Ralph & Phelps (1989), Guy, *The cinema as art*, London, Penguin Books, pg.24

¹⁷ Arendt, Hannah,(1964) *Between Past and Future*, Cit. por Hall, Stuart & Paddy Whannel, *The Popular Arts* , a critical guide to mass media, Boston, Beacon Press, pg.51

por outro uma cultura baseada na acumulação, sendo a primeira acessível a todos e a segunda unicamente aos mais informados e educados. No mesmo movimento, Adorno repudia a indústria cultural porque está condenada a produzir bens de consumo para as massas, e porque a cultura de massas ao minorar a marca individual do artista só pode produzir produtos homogêneos.

Estas visões mais ao menos catastróficas, têm como pano de fundo a experiência então recente das ditaduras fascistas e comunistas, e das duas guerras mundiais que abalaram a Europa e o mundo no século vinte. Há portanto, uma desconfiança ideológica para com a capacidade inusitada de produzir (e manipular) imagens, típica da sociedade moderna, e que se acentuou com as novas tecnologias da informação. Indo mais longe, Hans Belting realça o vazio de conteúdo das novas imagens:

O imaginário de outrora é ocupado pelo virtual e abastecido pelo fictício. As máquinas da imagem suscitam mais interesse do que as imagens que produzem.¹⁸

Esta oposição entre uma cultura resultante de um labor individual, apesar de condicionado pelas condições de exercício deste trabalho de acumulação de capital cultural, e uma cultura do entretenimento caracterizada pelo consumo fácil onde os horizontes se resumem ao que já é conhecido, remete para uma culpabilização do público e do entretenimento,

Duhamel chama ao cinema "um passatempo para a ralé, uma diversão para criaturas iletradas, miseráveis, gastas pelo trabalho e consumidas pelas preocupações...um espetáculo que não exige concentração nem pressupõe qualquer capacidade de raciocínio...que não ilumina nenhum coração e que de forma alguma desperta qualquer esperança a não ser a esperança ridícula de vir um dia a ser estrela em Los Angeles."¹⁹

Assim, surgiu uma desvalorização do grande público decorrente da sua alegada incompetência para ver o cinema como arte. Se num primeiro momento, o movimento cineclubista nasceu para educar o público para a arte do cinema, num segundo momento os realizadores, nomeadamente os realizadores portugueses do "cinema novo" reivindicaram a sua qualidade de artistas para se afirmarem.

Trata-se por um lado de querer retirar o cinema à lógica de mercado, e por outro mantém-se um queixume contra o público por este não aderir aos filmes produzidos. Esta contradição fica bem clara na posição de Eduardo Prado Coelho, de 1983:

¹⁸ Belting, Hans (2011), *A verdadeira imagem*, Ed. Dafne, pg.30

¹⁹ Duhamel (1930), *Scènes de la vie future*, Paris, pg.58, citado por Benjamin, Walter, in, *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, pg.31 consultado através de :

http://cei1011.files.wordpress.com/2010/08/benjamin_a-obra-de-arte-na-epoca.pdf

Mas este movimento de grande importância teve um preço: o de uma aura de incomunicabilidade que se veio a associar a um cinema que, para muitos, passou a ser demasiado literário, cerebral, experimentalista, intelectualizado ou politizado. Daí que os anos mais recentes tenham visto o agitar de um novo mito cinematográfico: o da necessidade de uma reconciliação do público com o cinema português. Este processo, não isento de ambiguidades e de desastrosas recaídas, procura encontrar uma via intermédia entre a vanguarda, a rutura, o arrojo, a não-contemporaneidade inerente a qualquer obra de arte e o empreendimento comercial, feito de reconhecimentos fáceis, de empatia, cumplicidade, aconchego de sentimentos e ideias.²⁰

Reconhecemos aqui um paradoxo, por um lado a rejeição de qualquer cedência à cultura de massas e por outro a necessidade de estar presente nos media. A este propósito lembraremos, com Dominique Wolton, que o cinema, tal como antes a rádio e depois a televisão, é um medium da democracia moderna onde se encontram lógicas contraditórias e conflituantes. Por outro lado, seria necessário lembrar que se a democracia é a ditadura do número, não é menos verdade que a democracia permitiu elevar o nível cultural médio da população.

O problema é menos salvar a cultura de elite, ameaçada por um nivelamento por baixo, do que situar o lugar e o papel dela numa sociedade onde o modelo cultural foi alargado, nomeadamente graças à televisão. A questão é mais de saber como organizar a coabitação de vários modelos de cultura, correndo-se no entanto o risco duma segmentação e duma estrita coabitação indiferenciada.²¹

Do mesmo modo, podemos reconhecer que a indústria do cinema norte-americana é dominante no mundo inteiro, mas isto não quer dizer que o cinema americano é uniforme, nem que o cinema do resto do mundo será inevitavelmente semelhante ao de Hollywood. Apesar da dominância, não estamos todos a contar a mesma história da mesma forma. O problema está na circulação destas diferentes histórias, e por isso o enfoque das políticas de apoio ao cinema europeu deveria estar na distribuição e não na produção:

...as políticas culturais no século XX acostumaram-se a pensar mais nos criadores que no público, mais na produção que na distribuição, mais na arte que na comunicação.²²

Hoje, já não faz sentido estabelecer categorias de consumos culturais muito estritamente relacionadas com a classe social, uma vez que a progressiva libertação simbólica desses consumos levou também a uma diversificação das formas de legitimação cultural. Na realidade, hoje temos uma pulverização de públicos e de circuitos de legitimação, os “nichos”, que demonstram a liberdade e a vitalidade da

²⁰ Coelho, Eduardo Prado (1983), *Vinte anos de cinema português(1962.1982)*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e Cultura, , pg.9

²¹ Wolton, Dominique (1994), *Elogio do grande público – uma teoria crítica da televisão*, edições ASA,. Pg.221-222

²² Mantecón, Ana Rosas (2009), “O que é o público?”, in *Revista Poiésis*, n 14, Dez. de, pg. 175-215 , pg.184

sociedade moderna. Por outro lado, a mediatização da sociedade veio colocar novas necessidades de comunicação para as quais muitos artistas não estavam preparados. Finalmente, a questão que se coloca aos artistas nesta “sociedade do espetáculo”, é como encontrar uma legitimidade que não obedeça aos critérios únicos da “publicidade individual”.

Capítulo II: O ADVENTO DO SONORO IMPLICA A DOBRAGEM

A era do cinema mudo durou até final dos anos 20 do século XX. Durante cerca de trinta anos os espectadores de cinema eram mais sonoros do que o espetáculo a que assistiam, quer fosse num teatro ou numa feira. Os filmes eram curtos e alguns usavam intertítulos para explicarem o enredo do filme ou sublinharem um diálogo. Lembremos que os primeiros filmes reproduziam a situação ideal do espectador de teatro: plano fixo no centro da plateia.

Podemos dizer que as próprias condições de receção condicionaram o tipo de filmes produzidos. De facto, a passagem do nickelodeon ao kinetoscópio, obrigou não só à criação de salas escuras para ver filmes como criou a possibilidade de fazer filmes mais longos e portanto mais complexos. Com o Kinetoscópio, o cinema deixou de ser uma experiência individual para ser uma experiência coletiva e acessível a todos. Uma sessão típica em Nova Iorque, nos anos 20, durava uma hora e era constituída por cerca de 4 a 5 filmes de diferentes géneros: comédias, dramas, aventuras, romances e até documentários. As sessões eram acompanhadas ao piano ou com acordeão. E neste sentido, o cinema era um espetáculo moderno mas também mais democrático e portanto mais popular.

Com o som, o cinema conquistara definitivamente a média burguesia, mas tornava-se num simples divertimento de massas, tanto mais desprezado pelas elites, quanto mais popular se tornava.²³

O advento do sonoro, com o filme "Jazz Singer" de 1927, veio alterar de forma dramática quer os modos de produção dos filmes, quer os modos de receção dos filmes. Atores e realizadores do cinema mudo deixaram de ter trabalho, pois o seu estilo expressionista já não era necessário, a arte gestual do corpo deixava de ser a única forma de expressão, a voz invadia os filmes, conhecidos como *talkies*. Para muitos críticos o advento do sonoro é o fim do cinema como arte, alguns realizadores como Chaplin e Eisenstein tentam resistir em vão.

José Régio, num artigo sobre "a querela entre o cinema silencioso e o cinema sonoro" na Presença, queixar-se-ia, por outro lado, de que a maioria dos novos espectadores "não procura

²³ GRANJA, Paulo (2007) - "Cineclubes e cinéfila: entre a cultura de massas e a cultura de elites". In: *Estudos do Século XX*, n.º 7, pg.367

[va] emoções artísticas. Procura [va] excitações mais ou menos grosseiras, e passatempos mais ou menos acomodados à sua mediocridade".²⁴

Há portanto uma grande desconfiança das elites europeias em relação a esta nova distração que possibilitava a pessoas de todas as classes, género, cor, ou religião comungarem de um mesmo prazer na escuridão das salas de cinema. No entanto, as imagens em movimento são fascinantes e até hipnóticas. Elas respondem no campo cultural, à modernização da sociedade e à aceleração tecnológica que permitiu em poucos anos introduzir inovações tão importantes como a luz elétrica, os automóveis, e o transporte aéreo.

O cinema desde cedo procurou desenvolver uma linguagem ou gramática própria que o distinguisse do teatro. Em termos técnicos, passou-se do plano fixo ao centro da cena para uma sequência e montagem de planos de grandeza diferente que fazem o espectador viajar dentro da cena, alterando o ponto de vista. Mas não só "viajam pela cena" como os diferentes planos tem um valor emocional diferente, ou seja são pensados e utilizados para transmitir sentido e emoções ao espetador. O cinema é uma arte feita de efeitos, truques, apetrechos e técnicas que contribuem para criar uma ilusão de realidade. O cinema sonoro veio permitir novas expressões artísticas que reforçaram o carácter "fictício" desta arte. Como nos diz Tarkovsky,

The sounds of the world reproduced naturalistically in cinema are impossible to imagine: there would be a cacophony.²⁵

Acrescentaremos a esta citação a noção de que com o sonoro, o silêncio ganhou um valor dramático até aí nunca imaginado.

Os progressos técnicos permitiram que o cinema desenvolvesse continuamente novos processos de comunicação e de aperfeiçoamento da linguagem cinematográfica, e o público de cinema foi incorporando todas estas modificações na sua vivência do cinema:

L'industrie cinématographique naissante a réussi en peu d'années à codifier des pratiques cinématographiques qui devinrent conventionnelles, puis furent rapidement intégrées par le public en tant que normes.²⁶

O cinema sonoro aparece no início de uma crise financeira que se refletia na diminuição da afluência aos cinemas. É numa aposta desesperada que a Warner

²⁴ GRANJA, Paulo (2007) - "Cineclubes e cinéfila: entre a cultura de massas e a cultura de elites". In: *Estudos do Século XX*, n.º 7, pg. 366

²⁵ Stephenson, Ralph & Phelps, Guy (1989), *The cinema as art*, Penguin Books, , London, pg.186

²⁶ Creton, Laurent (1994), *Économie du cinéma – Perspectives stratégiques*, Nathan, Paris, pg.39

Brothers decide arriscar tudo num filme sonoro. “Jazz singer” foi estreado em 1927 com o sistema sonoro Vitaphone e alcançou um grande êxito de bilheteira apesar da maior parte das salas ainda não estar equipada com sistema de som adequado quando foi estreado, e o próprio filme não ser todo sonorizado. Só em 1928 é que se faz o primeiro filme totalmente sonorizado: “Luzes de Nova Iorque”, de Bryan Froy. Se o cinema sonoro salvou a Warner Bros da falência e resultou num regresso em força do público às salas de cinema, a verdade é que o cinema sonoro punha de imediato a questão da língua como entrave à circulação dos filmes:

The talkies dramatically reduced the immediate potential audience for any film to those who shared the language in which it had been made. The change failed to destroy the dominance that Hollywood had established during the First World War, but it splintered the already weak European industries. No satisfactory answer has been found to the problem of translation.²⁷

Lembremos, que desde o fim da Primeira Guerra Mundial o cinema americano mudo já era dominante em toda a Europa, ocupando cerca de 70% dos ecrãs. Não é pois de estranhar que os estúdios americanos se tenham instalado nos arredores de Paris para aí realizar várias versões linguísticas dos filmes americanos. A ideia era trazer atores de vários pontos da Europa e pô-los a representar no mesmo cenário as mesmas cenas, assim conseguir-se-iam filmes esteticamente iguais, com a mesma história representada por atores de diferentes línguas. Atores portugueses participaram nestas primeiras aventuras do cinema sonoro, mas em Portugal só estrearam três filmes apesar do êxito que obtiveram. Naturalmente este processo era muito caro, mas a solução apareceu em 1930, quando os realizadores Edwin Hopkins e Jacob Karol lançaram “The Flyer”, o primeiro filme a utilizar um sistema de sonorização que permitia substituir as vozes originais por outras gravadas em estúdio, o que já não implicava (re)filmar um filme inteiro em várias línguas, mas simplesmente gravar novas vozes que iriam substituir as vozes nas línguas originais. Em Portugal, apesar do seu êxito, um único filme foi alvo deste tratamento: *O Grande Nicolau*²⁸

Mas, voltemos ao início, para referir que a dobragem permitiu uma melhoria substancial da qualidade sonora dos filmes. De facto, nos anos 30 as máquinas de filmar eram muito pesadas e barulhentas, pelo que a captação do som direto era de má qualidade. As filmagens em estúdio visavam tentar controlar não só as luzes e

²⁷ Stephenson, Ralph & Phelps, Guy (1989), *The cinema as art*, Penguin Books, London, pg.178

²⁸ ***Son excellence Antonin*** (em Portugal ***O Grande Nicolau***), um filme francês realizado por Charles-Félix Tavano, em 1935. Estreou-se em Portugal no dia 8 de janeiro de 1936, sendo o primeiro filme dobrado em português. Anexo B –lista dos atores dobradores portugueses

cenários mas também permitiam manter as câmaras de filmar dentro de um compartimento sobre carris o mais insonorizado possível. Por isso, podemos observar que estes primeiros filmes sonoros correspondem a um retrocesso no trabalho da câmara, uma vez que esta tem de estar muito mais estática. Com a sincronização entre som e imagem resolvido, é agora possível não só introduzir músicas nos filmes mas também diálogos e sons (bruitage) que não foram captados na filmagem. Estes aspetos são fundamentais sobretudo para filmagens feitas no exterior (por exemplo: seria impensável gravar um diálogo entre duas pessoas no meio de uma feira). Portanto, não esqueçamos que a dobragem foi introduzida para possibilitar não só a tradução de uma língua estrangeira, mas também para melhorar o desempenho do ator. Este ponto é fundamental para perceber o que é o cinema: uma arte feita de fragmentos de representação justapostos de modo a criarem uma ilusão de realidade (diríamos de continuidade). Esta fragmentação da representação, implica que um ator não representa um diálogo, uma emoção de uma vez só. Ao contrário das outras artes performativas, a representação é feita sem público e de modo parcelar. Daqui decorre a perda de aura do artista de cinema, de que fala Walter Benjamin:

O ator que representa no palco, identifica-se frequentemente com um papel. Ao ator de cinema esta possibilidade é frequentemente recusada. A sua atuação não é, de modo nenhum, um trabalho único, mas sim o resultado de várias intervenções... Trata-se de necessidades elementares da maquinaria que dispersam a representação do ator numa série de episódios que é preciso depois montar.²⁹

Portanto, o que nos aparece como uma continuidade da representação, é na realidade o produto de um trabalho de montagem de vários momentos de representação, quer por necessidades de alteração da grandeza dos planos ou de movimentação da câmara de filmar, quer por questões de planeamento da produção do filme. Este trabalho de montagem implica que previamente, no local de filmagem se tenha tido o cuidado de garantir que a posição dos atores, a iluminação, o som, os adereços se mantêm de um plano para outro, de modo a ser possível a colagem dos planos. Daí que no local de filmagem esteja sempre alguém que tem por função controlar/garantir a continuidade fílmica. Do mesmo modo, as emoções expressas pelo ator são-no através de uma sequência de planos de grandeza diferente, o que obriga a uma repetição da representação destes sentimentos. Ao contrário do teatro, onde o ator representa de forma contínua os sentimentos do seu personagem, no cinema o ator tem de saber repetir e dominar o crescendo dos sentimentos em função do recorte dos

²⁹ Benjamin, Walter(1955), *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, pg11. Consult. http://ideafixa.com/wp-content/uploads/2008/10/texto_wbenjamim_a_arte_na_era_da_reprodutibilidade_tecnica.pdf

planos. Este aspeto é o mais enganador para o espectador, porque o que parece uma representação única é na realidade uma colagem de várias representações.

Neste quadro, a dobragem é um importante auxiliar da pós-produção uma vez que através dela o realizador poderá dominar e corrigir a interpretação vocal do ator sem ter que repetir a filmagem. Ou seja, a dobragem é um dos processos de pós-produção que permite melhorar, selecionar ou alterar o diálogo captado na filmagem:

De toute manière, j'aime le doublage qui permet de mieux connaître le matériel et de trouver des solutions de montage auxquelles on ne penserait pas. On y rattrape aussi beaucoup d'erreurs d'intonations, on change un peu le texte, on ajoute des phrases, on a le sentiment d'effectuer un travail positif.³⁰

A dobragem está presente em quase todos os filmes independentemente da sua qualidade ou origem. No entanto, a dobragem tem um lado polémico pelo facto de haver uma dissociação entre a representação visual e a representação vocal. Esta dissociação é minorada pelo trabalho de sincronização. A este propósito, François Truffaut recorda um episódio de filmagem no seu filme "La nuit américaine", no qual um realizador, Ferdinand, tenta dirigir a atriz Séverine:

Séverine reprend sa place de départ.
Ferdinand : Attention !...Séverine...
Séverine: Franchement, je ne te comprends pas, Alexandre, tu es bizarre depuis quelques temps. Hier soi, quand tu as quitté le repas en plein milieu, c'était très grossier vis-à-vis de Julie...Oh ! Shit! J'ai dit Jules et pas Paméla.
Tout en disant son texte Séverine s'est déplacée jusqu'à la cheminée devant laquelle elle s'est arrêtée lorsqu'elle a réalisé son erreur.
Ferdinand : ce n'est pas grave.
Séverine : Oh ! Non, ce n'est pas bien ! Écoute Ferdinand j'ai une idée. Pourquoi on ne joue pas avec les chiffres, je fais toujours ça avec Federico.³¹

Nesta sequência são abordados dois importantes aspetos da representação do ator de cinema. O primeiro prende-se com a representação e o segundo refere-se à dobragem como possibilidade de reunir elencos internacionais. O primeiro ilustra a perda de aura do ator de cinema uma vez que ele representa para uma câmara e não diretamente para o público como no teatro. Refere-se à capacidade do ator em reconstruir emoções mesmo fora do contexto, dentro de uma cabine de sonorização.

...o desempenho artístico do ator de cinema é apresentado ao público por um equipamento, o que tem dois tipos de consequências. Não se espera do equipamento que transmite ao público a atuação do ator de cinema, que respeite essa ação na sua totalidade...Assim, a representação do

³⁰ Truffaut, François (2000), *La nuit américaine, suivi du journal de tournage de Fahrenheit 451*, Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, Paris, pg156.157

³¹ Truffaut, François (2000), *La nuit américaine, suivi du journal de tournage de Fahrenheit 451*, Petites bibliothèques des Cahiers du cinéma, Paris, , pg43-44 . Trata-se da referência à substituição das palavras por números, técnica utilizada por Fellini.

ator é submetida a uma série de testes óticos...A identificação do público com o ator só sucede na medida em que aquele se identifica com o equipamento.³²

O segundo aspeto prende-se com a possibilidade de circulação de atores por filmes cuja língua não é a sua. Ou seja a dobragem ao serviço da internacionalização.

Lembremos o unanimemente celebrado filme de Luchino Visconti, “O leopardo”, de 1963, que tem nos papéis principais atores franceses, americanos, italianos, todos dobrados para as primeiras três versões produzidas para o mercado: em inglês, francês, italiano.³³ Este filme é um símbolo das possibilidades abertas pela dobragem.

Os acordos de coprodução entre a Itália e a França decorrem, nomeadamente dos dois países utilizarem a dobragem. O mesmo se aplica aos acordos entre a França e a Alemanha.

A dobragem de uma língua estrangeira é um processo técnico com valor artístico que se caracteriza pela tradução e adaptação dos diálogos de modo a poder substituir a voz original de um ator pela voz de outro ator. É um processo de tradução que não sendo perfeito consegue manter a oralidade e a interpretação, ao invés da legendagem que introduz formalismo onde havia fluidez:

Although some instances were found in dubbing, it was in subtitling that formal language appeared more frequently. This may be explained by the fact that subtitling is exhibited in the form of written language, which makes the professionals involved believe that it must follow the same rules of written language. Even if subtitlers view the situation differently, it is hard to convince distributors and subtitling companies that the language used to translate a film is usually colloquial.³⁴

Levanta-se aqui uma outra questão muito importante e que se prende com a tradução cinematográfica. A oralidade coloca problemas relativos a expressões idiomáticas, e a expressões que não tem o mesmo valor social. Estes problemas de adaptação aos condicionamentos locais são ainda mais importantes quando nos referimos à televisão.

Numa palavra, a dobragem é uma componente imprescindível da pós produção cinematográfica e audiovisual dado que ao permitir uma melhor audição dos diálogos permite um usufruto mais completo das três componentes do cinema: imagem, som e voz.

³² Benjamim, Walter, ob.cit. , pg 10

³³ Ainda houve versões dobradas em espanhol e alemão. Ver a lista dos atores dobrados no anexo 1

Em Portugal foi estreado a 7 de outubro de 1963 a versão italiana com legendas em português.

³⁴ Araújo, Vera Lúcia Santiago (2004), “To Be or Not to Be Natural: Clichés of Emotion in Screen Translation”, in *Meta: Journal des traducteurs*, abril, Les Presses Universitaires de Montréal, p.168-169

No plano da internacionalização do cinema, a dobragem é a única forma de tradução que permite a adaptação ao recetor, e manter a oralidade. Os exemplos de “más dobragens” só reforçam a ideia de que esta é uma área que deve ser regulada de modo a garantir qualidade e proteger a língua nacional.

Capítulo III : PORTUGAL “ORGULHOSAMENTE SÓ”- RAZÕES DA PROIBIÇÃO DA DOBRAGEM

Neste capítulo abordaremos a dobragem unicamente sob o ponto de vista da tradução de filmes falados em língua estrangeira. Ou seja, a dobragem como uma técnica que permite dar a um filme uma vida para além da comunidade de falantes da língua original do filme. Como já vimos, esta questão é especialmente importante pois o advento do sonoro dificultou a difusão do cinema europeu devido ao seu multilinguismo o que facilitou a afirmação do cinema americano e a sua “vocação universal”. Na Europa, os nacionalismos, os protecionismos e os fascismos, despontaram ou afirmaram-se no momento em que o cinema entrava na era do sonoro.

Lembremos, que o domínio mundial do cinema americano começou desde o tempo do cinema mudo. De facto apesar das primeiras projeções em ecrã terem sido realizadas pelos Irmão Lumières, e apesar das experiências bem sucedidas de Méliès, da Pathé, o cinema irá rapidamente depender de uma tecnologia cujas patentes são maioritariamente propriedade de empresas dos Estados Unidos da América. Em França, a empresa Pathé, na Alemanha a Tóbis, e em Inglaterra a Rank foram o rosto da capacidade de resistência ao rolo compressor da indústria cinematográfica americana. Se até 1910 o cinema europeu conseguiu penetrar nos EUA e até ser dominante, a partir do momento em que o mercado interno se organizou em cartéis estes passaram a dominar a produção, a distribuição e a exibição. A Primeira Guerra Mundial teve efeitos devastadores para a indústria cinematográfica europeia, e sobretudo permitiu que as empresas americanas se aproveitassem da fraqueza europeia para conquistarem uma posição de grande força. No início dos anos 20 do século XX, o cartel de Hollywood já estava estruturado de modo a controlar a produção, a distribuição e até a exibição:

One effective control mechanism utilized by the Hollywood cartel, which allowed it to dispense with such crude and obvious devices as high, onerous tariffs, was the distribution system. Hollywood's major producers also distributed most pictures (their own, foreign items, and U.S. independent product, domestically and offshore) to cinemas that were often owned by them.³⁵

³⁵ Segrave, Kerry (2004), *Foreign films in America – A history*, Mc Farland & Company, Inc. Publishers, Jefferson, USA, , pg.41

Portugal não escapou ao domínio americano, dado que apesar do interesse dos republicanos pelo cinema, a guerra, a crise financeira do país, a escassez de bens de primeira necessidade, tudo contribuiu para que empresas como a Invicta Filmes (1912-1924) tivessem uma vida efémera:

E foi precisamente a concorrência daqueles que obtinham cinema melhor e mais barato que acabou com a atividade da Invicta, já que o «produto nacional» por ela fabricado, ainda não beneficiava de qualquer políticas protecionistas, de um «prefira produtos portugueses», circunstâncias trágicas que ainda hoje acompanha o nosso cinema.³⁶

O cinema português nasceu numa sociedade ainda muito rural, iletrada, pouco eletrificada, em suma desde início pareceu ser um instrumento moderno ao serviço de uma sociedade retrógrada:

Paradoxalmente, o meio de comunicação que encarnava a própria modernidade seria usado para apresentar um país arcaico, rural, soterrado nas suas tradições e na sua história... Não havia então ideia mais atual, nem mais internacional, do que usar ferramentas mais modernas para inventar a antiguidade das nações.³⁷

Em Portugal o primeiro filme sonoro foi de género musical. “A severa” contava a história de uma jovem fadista, e estreou-se em 1931. O êxito foi enorme e permitiu alimentar a esperança de um futuro promissor. A Tóbis portuguesa era fundada em 1933, de modo a equipar o país com laboratórios e estúdios que permitissem a produção de filmes sonoros:

A empresa era a expressão local de uma luta internacional entre europeus e americanos pelo domínio das novas oportunidades trazidas pela tecnologia do sonoro. Na Europa o cartel germano-holandês que tinha gerado a Tóbis conseguia instalar os seus equipamentos nos principais estúdios ingleses, franceses e alemães. A Tóbis Portuguesa fazia parte de uma rede internacional de estúdios que partilhavam não só os mesmos equipamentos de registo de som, mas também vários técnicos e realizadores, assim como uma série de fórmulas cinematográficas de sucesso já testadas em vários países.³⁸

A implantação de uma ditadura em 1926, a crise económica de 1929, a fraca eletrificação do país, uma população muito pouco escolarizada, em suma um país pobre, pouco industrializado, ainda muito rural, marcaram negativamente o desenvolvimento do cinema em Portugal:

Com o filme sonoro verificou-se, no entanto, de início um retrocesso; o seu público passou a estar limitado por barreiras de língua e isto ao mesmo tempo que os interesses nacionais eram acentuados pelo fascismo. Mas mais importante do que registar este retrocesso que, aliás, foi neutralizado pela dobragem, é considerar a sua relação com o fascismo. A simultaneidade de ambas as manifestações tem a sua origem na crise económica (...) Considerado de fora, o filme

³⁶ Pina, Luis de (1978), *Panorama do cinema português das origens à atualidade*, ed. Terra Nova, Lisboa, , pg.11

³⁷ Baptista, Tiago (2008), *A invenção do cinema português*, Tinta da China, , Lisboa, pg.15

³⁸ Baptista, Tiago (2008), *A invenção do cinema português*, Tinta da China, , Lisboa, pg.36

sonoro promoveu assim interesses nacionais, mas considerado de dentro, internacionalizou a produção de filmes mais ainda do que anteriormente.³⁹

Numa Europa, ainda a recuperar da Primeira Guerra Mundial e da crise de 1929, o início da Segunda Guerra Mundial penalizou ainda mais a indústria cinematográfica europeia. Neste quadro, não é de admirar que o início do interesse dos Estados europeus pelo cinema tenha coincidido com o período em que se instauraram medidas protecionistas face ao cinema americano.

A primeira tentativa de controlo sistemático dos conteúdos da produção cinematográfica veio não da Europa mas dos EUA. A força das ligas para a decência moral, das ligas católicas e protestantes, acabou por se impor com o primeiro presidente da MPPA (Motion Pictures Producers Association) Williams Hays, diretor-geral dos correios dos EUA entre 1921 e 1922, e membro proeminente do Partido Republicano, tendo sido diretor da campanha eleitoral que levou à presidência Harding. O código Hays⁴⁰ como ficou conhecido o código de regras censórias do cinema americano, visava censurar não só o tipo de filmes a serem produzidos pela MPPA e por independentes americanos, mas também a exibição de filmes estrangeiros. A partir de 1930 (e de forma mais efetiva a partir de 1934), a exibição de um filme americano ou estrangeiro estava dependente da obtenção de um visto junto de uma Comissão de fiscalização da MPPA. A não obtenção de um visto impedia a normal exibição de um filme no circuito comercial. Por outro lado, os filmes censurados eram duplamente penalizados pois teriam que pagar uma multa em função do número de cortes e ainda teriam que acarretar com os custos das “correções” que fizessem. Obviamente, os associados da MPPA e até vários produtores independentes acabaram por adotar este código como forma de autocensura. Curiosamente, este código teve uma aplicação muito mais severa a partir de 1945 com o segundo presidente da MPPA, Joseph Breen. Foi nesta altura que a “caça aos comunistas de Hollywood” se tornou uma obsessão, liderada pelo Senador Mc.Carthy. Finalmente, nos anos 60, este código foi substituído por um sistema de classificação etária.

Códigos de natureza idêntica embora menos severos e sistemáticos já existiam noutros países. Em Portugal: o decreto-lei nº13564 de 6 de maio de 1927, no seu art.

³⁹ Benjamin, Walter (1055), *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, (consult. em 10-04-2014), pg.6

⁴⁰ Em 1929, Martin Quigley, Joseph Breen, o padre Daniel A. Lord S.J., o padre Fitz George Dinneen S.J., e o padre Wilfred Parsons (editor de Catholic publication America) discutiram sobre a conveniência de um novo e mais estrito código para os filmes. Com a bênção do Cardeal George W. Mundelein de Chicago, o padre Lord autorizou o código que mais tarde conhecer-se-ia como "O Código de Produção", "O Código", e "O Código Hays". Apresentado a William Hays em 1930 este dirá: “Quase me saem os olhos quando leio esta lei. Era exatamente isto o que eu procurava.” (cf. http://es.wikipedia.org/wiki/William_H._Hays)

133º define os critérios que levam à proibição da exibição de filmes. Como se pode verificar estas proibições aproximam-se muito dos fundamentos do código Hays,

Art.133º É rigorosamente interdita a exibição de fitas perniciosas para a educação do povo, de incitamento ao crime, atentatórias da moral e do regime político e social vigorantes e designadamente as que representarem cenas em que se contenham:

Maus tratos a mulheres

Torturas a homens e animais

Personagens nuas

Bailes lascivos

Operações cirúrgicas

Execuções capitais

Casas de prostituição

Assassínios

Roubo com arrombamento ou violação de domicílio, em que, pelos pormenores apresentados, se possa avaliar dos meios empregados para cometer tal delito.

A glorificação do crime por meio de letreiros ou efeitos fotográficos⁴¹

Após a ascensão de Oliveira Salazar à chefia do governo português foi instaurada um regime baseada, no respeito pelos valores morais católicos, no respeito pela tradição, pela autoridade do chefe e pelo seu cariz nacionalista. O governo de Salazar não se interessou especialmente pelo cinema, vendo nele uma indústria de entretenimento demasiado cara para um país pobre, mas quando o utilizou foi como forma de propaganda e modelagem dos espíritos. A ideia de cinema do Estado Novo supunha uma atualização da imagem idílica de um país:

O que o regime pretendia era, como aliás muitos cinéfilos e intelectuais modernistas que defendiam o cinema como arte, mais adaptações literárias e reconstituições históricas que pudessem propagandear o país nos festivais de cinema estrangeiros.⁴²

O cinema era visto como um instrumento de educação e de doutrinação das massas portuguesas e de propaganda nacionalista para o exterior. O organizador da “política do espírito”, António Ferro, fala mesmo em missão civilizadora do cinema:

O cinema português, com efeito, tem, entre outras, duas grandes missões: uma alta missão educativa dentro do país (no sentido estético e no sentido moral) e uma difícil missão externa levando aos outros povos o conhecimento da nossa vida, do nosso carácter e do grau da nossa civilização.⁴³

Por outro lado, a escassez de meios financeiros não permitia uma produção abundante de filmes, pelo que era necessário preencher os ecrãs dos poucos cinemas nacionais com produções oriundas do estrangeiro. Quando o cinema português começa a ser objeto de atenção por parte do Estado já o mercado da exibição estava dominado pela produção de origem americana. Deste modo, a preferência do Estado por um cinema de arte é também um meio de se opor à lógica comercial do cinema

⁴¹ decreto-lei nº13564/27 de 6 de maio, art. 133º

⁴² Baptista, Tiago (2008), *A invenção do cinema português*, Tinta da China, , Lisboa, pg.17

⁴³ Ferro, António (1950), *Teatro e Cinema (1936-1949)*, ed. SNI, Lisboa, , pg.71

americano. A lei da proteção do cinema nacional e a consequente criação do Fundo Cinematográfico Nacional, fizeram-se para:

os outros filmes, para aqueles que não se consideram suficientemente comerciais.⁴⁴

Refira-se que o decreto-lei 36062/46 de 27 de dezembro e a lei 2027/48 de 18 de fevereiro que lhe sucedeu, previam um mecanismo de taxação dos filmes através da obrigatoriedade de obter uma licença de exibição para cada filme. O Fundo Cinematográfico Nacional era financiado pelo produto desta licença e por eventuais dotações financeiras que o governo decidisse aplicar.

Ao prometer apoiar “os outros filmes” a legislação impulsionada por António Ferro, congrega o apoio dos nacionalistas, dos vanguardistas, e dos principais realizadores e produtores de cinema em Portugal.

Este desejo de “centralização”, de depender de um financiamento garantido, aproxima-se das intenções dos cineastas que estiveram na base da redação final da lei nº2027 (centralizadora, privilegiando a produção), que também desejava uma “melhoria da qualidade” do cinema nacional, projeto tão combatido por um homem como Roberto Nobre que via nessa dependência de protetores a criação de um cinema de estufa, ligado ao poder por via do favoritismo, do tráfico de influências.⁴⁵

Esta lei previa a proibição da dobragem como forma de proteger o cinema nacional. Nos debates na Assembleia Nacional, chega-se a afirmar que os distribuidores e exibidores portugueses estão ao serviço de potências estrangeiras, ou de uma forma mais singela afirma-se que não existindo interesses ligados à dobragem, a lei não tem nada que os proteger.

De resto, a dobragem é muito onerosa, não havendo quem a explore, até agora, em Portugal, pelo que não há interesses criados a proteger.⁴⁶

António Lopes Ribeiro, um dos cineastas mais competentes do regime, não deixou de pôr o dedo na ferida de uma forma assaz visual:

Nós, portugueses, armamos o cinema como um arraial, com foguetório e água-pé, em que o juiz da festa é sapateiro e se joga nas fitas como nas rifas da quermesse.⁴⁷

A lei de proteção do cinema nacional, numa primeira versão sob a forma do decreto-lei 36062/46, de 27 de dezembro, e depois através da lei 2027/48, de 18 de fevereiro, procura financiar o apoio ao cinema português através de taxas de exibição cobradas por cada filme exibido independentemente da sua nacionalidade. Seria o cinema estrangeiro, e em particular o cinema americano a financiar o cinema português. A lei

⁴⁴ Ferro, António (1950), *idem*, pg.70

⁴⁵ Torgal, Luís Reis, *O cinema sob o olhar de Salazar*, 2001, Temas e Debates, Lisboa, p.320

⁴⁶ Intervenção do deputado Pinheiro Torres, in *Diário da Assembleia Nacional*, 22-02-1947

⁴⁷ Ribeiro, António Lopes, in *Revista Imagem*, nº10, 01-08-1951

2027/48, de 18 de Fevereiro, é um exercício de equilíbrio formal que se traduziu na prática por um fraco apoio ao cinema nacional, e por um progressivo anquilosamento das estruturas de produção nacionais, pois na realidade não permite tanta protecção como supostamente se quer fazer querer. Ao estar dependente do financiamento do Estado e este estando dependente das receitas obtidas com a exibição de filmes estrangeiros, percebemos que esta relação de dupla dependência tem em si algo de perverso.

A vertente protecionista da lei 2027/48, de 18 de Fevereiro, é claramente afirmada quando define o filme português no art.11º, e em especial na alínea c):

c) Ser representativo do espírito português quer traduza a psicologia, os costumes, as tradições, a história, a alma colectiva do povo, quer se inspire nos grandes temas da vida e da cultura universais.

e quando proíbe no art.13º a dobragem de filmes estrangeiros :

Art.13º Para garantir a genuinidade do espectáculo cinematográfico nacional, não é permitida a exibição de filmes de fundo estrangeiros dobrados em língua portuguesa, salvo os produzidos em regime de reciprocidade, superiormente reconhecida.

Do mesmo modo já fora afirmado no preâmbulo, do decreto-lei 36062 de 1946, o carácter popular do cinema:

Não carece de demonstração a importância do cinema na vida dos povos modernos, o seu poder de insinuação nos espíritos, a sua influência como meio educativo, a sua força como instrumento de cultura popular.

O qual só pode realmente realizar-se se :

Interessa estimular a realização de filmes portugueses, com vista à progressiva nacionalização do espectáculo cinematográfico e à expansão no estrangeiro do justo reconhecimento da nossa terra , do nosso povo e da nossa história.

Sendo a exibição dominada por filmes americanos, é uma completa miragem conseguir uma “*progressiva nacionalização do espectáculo cinematográfico*” . Por outro lado, a proibição da dobragem de filmes estrangeiros condenava o cinema a não ser um espectáculo popular, na medida em que a legendagem marginalizava pelo menos os 50% da população portuguesa que eram analfabetos.

Ao diminuir o acesso ao cinema estava-se não só a limitar a viabilidade das salas de cinema, como a diminuir as receitas que poderiam alimentar o cinema nacional. O resultado final só podia ser uma anemia da produção cinematográfica nacional e uma frequência das salas de cinema diminuta. Foi o que levou os distribuidores nacionais a lutarem contra a proibição da dobragem,⁴⁸ pois viam nessa proibição uma limitação ao crescimento do número de salas. Aliás, os efeitos nefastos da lei 2027 de 1948 sobre a exibição não se fizeram esperar:

⁴⁸ Exposição dos Grémios Nacionais dos Cinemas e dos Distribuidores de filmes cinematográficos, in Diário da Assembleia Nacional, 29-01-1947

Só na cidade do Porto estão fechados sete cinemas! E nos registos desta União de Grémios foram canceladas as inscrições de 4 empresas em 1948, 10 em 1949, 26 em 1950 e 60 em 1951!...Por elementos fornecidos pelo Instituto Nacional de Estatística conclui-se que para a média inicial de cerca de 67% de espectadores está muito acima da verdade. Verifica-se que a frequência média em todo o país, foi nos anos de 1948 de 44,43%; em 1949 de 42,14%; em 1950 de 40,70%.⁴⁹

Mas já no debate na Assembleia Nacional, em 1947, se alertava para os efeitos negativos do decreto-lei 36062 de 1946 na exibição. O deputado Mendes Correia, chama a atenção para o facto de se dar um tratamento diferenciado aos cinemas de estreia em Lisboa e no Porto face aos cinema de bairro ou da província, face à obrigação de exhibir um contingente de filmes portugueses, o que poria em causa a própria sobrevivência destes cinemas:

...no texto atualmente posto em discussão o princípio do contingente se torna mais severo com os cinemas de província e de bairro, precisamente os que mais dificuldades têm em o executar, embora a preferência pelos filmes portugueses seja manifesta e lógica.⁵⁰

O resultado iria ser que o cinema passa a ser um espetáculo praticamente limitado às duas maiores cidades de Portugal continental. Assim de uma penada, tornou-se o cinema um espetáculo elitista e limitado a uma parte do país.

E são precisamente as casa distribuidoras, exclusivamente nacionais, as que menos podem com os novos encargos e as que terão de paralisar a sua atividade se a lei não for modificada.⁵¹

Quando o Estado decide intervir para proteger o cinema português, por um lado já é demasiado tarde uma vez que a exibição já é dominada pelo cinema americano, mas é ainda a ocasião para evitar uma produção nacional que pudesse produzir filmes que não se integravam na ideia de um cinema ao serviço da Nação.

O Estado Novo estaria disposto a encetar com estes especialistas estreita colaboração – seria até magnânimo, auxiliando e premiando – mas só com aqueles que o mais possível se afastassem de racionalidades exteriores à tradição autóctone; quanto às criações dos restantes, de imediato o juízo estatal as caracterizaria de anti-patriótica, isto é «dissolvente».⁵²

A proibição do filme de 16mm quer para exibição quer para produção, exemplifica a vontade de refrear qualquer possibilidade de massificação do cinema, e de prevenir contestações da ordem social e do regime político:

⁴⁹ Revista Imagem, nº11, secção *fita de fundo*, 01-09-1951

⁵⁰ Intervenção do deputado Mendes Correia, a propósito do Art.17º da Lei 2027, Debate parlamentar na Assembleia Nacional, 04-12-1947

⁵¹ Exposição dos Grémios Nacionais dos Cinemas e dos Distribuidores de filmes cinematográficos, in Diário da Assembleia Nacional, 29-01-1947

⁵² Ó, Jorge Ramos do (1999), *Os anos de Ferro - o dispositivo cultural durante a "política do Espírito" 1933-1949*, Estampa, Lisboa, , pg.47-48

“Por o filme de 16 milímetros constituir uma inovação que de tal forma torna fácil a divulgação do cinema, cumpria, a esta Assembleia tomar, nas suas disposições na matéria, uma resolução tendente a evitar quer uma divulgação inconsideradas e perigosa- porque o filme de 16 milímetros pode, inclusivamente, ser um instrumento facilimo das propagandas mais dissolventes-,quer um monopólio exercido por qualquer entidade particular que conseguisse obter esse exclusivo.”⁵³

Várias medidas visavam limitar o número de filmes estrangeiros exibidos. Entre elas, o estabelecimento de cotas de exibição estipulava que por cada cinco semanas de exibição de filmes estrangeiros seria obrigatório uma semana de exibição de filmes nacionais. A verdade é que sendo a produção nacional tão escassa, a mesma não constituía qualquer ameaça à hegemonia americana nos ecrãs portugueses. Deste modo, todas as medidas relativas ao contingente nacional tiveram um efeito perverso e não levaram a qualquer crescimento ou desenvolvimento do cinema nacional.

Detenhamo-nos nos artigos que proíbem a dobragem para exibição comercial. Também eles assentam na convicção de que essa proibição permitiria o desenvolvimento do cinema português. Mas também sustentam que a proibição da dobragem evitaria “a infiltração do que haja de mais condenável na produção estrangeira” ,como afirma o deputado Pinheiro Torres na Assembleia Nacional num debate sobre o decreto- lei 3096/46 de 27 de dezembro:

A dobragem tem ,como principal argumento de defesa, a acessibilidade do cinema.

Mas os que a atacam fazem-no porque a consideram antiartística e por contrariar o desenvolvimentos da cinematografia nacional.

É antiartística porque a dobragem nunca consegue adaptar-se inteiramente às expressões, pela diferença de pronúncia das línguas e porque se perde o ambiente verdadeiro do filme, a genuidade da produção.

É contrária ao desenvolvimento do cinema nacional sendo o seu maior inimigo, porque é sabido que a principal razão da preferência do público pela produção nacional está em o filme ser falado na própria língua.

Permitir a dobragem era, pois, dificultar o seu desenvolvimento.

Ainda a dobragem tem o grande inconveniente de permitir, com mais profundeza a infiltração do que haja de condenável na produção estrangeira.⁵⁴

Esta intervenção, revela não só as preocupações morais mas também as preocupações políticas do regime. É o que transparece também na intervenção do outro deputado, Querubim Guimarães, revela-se um receio de que a população ignorante possa ser contaminada pela visualização do cinema estrangeiro:

Perigos de desnacionalização porque enraizam em espíritos incultos ou insuficientemente preparados tendências para adotar como moderno e civilizado o que lá fora se exhibe de mórbido e contrário ou inadequado às nossas tradições e educação cristã.⁵⁵

⁵³ Intervenção do deputado Mendes Correia na Assembleia Nacional aquando do debate de 01-12-1947,discussão do Art.26º da lei 2027

⁵⁴ Intervenção do deputado Pinheiro Torres, in Diário da Assembleia Nacional, 22-02-1947

⁵⁵ Intervenção do deputado Querubim Guimarães, in Diário da Assembleia Nacional 20-03-1948

Portanto, retoma-se a ideia de um “povo-criança” que precisa de ser protegido dos males do mundo exterior (a Portugal). A própria censura é criticada por ser branda de mais ao deixar serem exibidos filmes impróprios para os portugueses.

Posição diferente têm outros deputados. É o caso do deputado e produtor cinematográfico (Chaimite, de Jorge Brum do Canto) Luís Pinto Coelho, que se pronunciou em favor da dobragem por ver nela a mola para tornar viável uma indústria cinematográfica nacional:

Falemos agora do problema da dobragem, outro problema que já aqui foi ventilado. Acerca do problema da dobragem não tenho uma convicção formada. Não tenho, porém, dúvida de que a dobragem em português tornava mais acessível os filmes às grandes massas do público, que não compreende as línguas estrangeiras e, pobre dele, não consegue ler, sequer, a legendas. A dobragem pode facilitar o desenvolvimento da própria indústria e, portanto, poderia contribuir para o desenvolvimento em mais larga escala dos filmes nacionais por intermédio do Fundo Cinematográfico Nacional, que veria aumentadas as suas receitas.

Dizer-se que é antiartística e perigosa para a produção nacional a dobragem, mas como a invasão dos filmes estrangeiros é enorme, com filmes falados, é claro, na sua língua de origem, e não se pode, de um dia para o outro, evitar essa invasão, talvez os inconvenientes não fossem, desde já, superiores às vantagens.

De resto, o próprio diploma consente a dobragem para os filmes produzidos em regime de reciprocidade. Mesmo que se invoque o argumento da defesa da pureza da linguagem, a própria exceção admitida mostra que os valores em jogo não são de tal ordem que não admitam a existência de vantagens no seu sacrifício. Uma vez que se tem de admitir exceções, devem admitir-se todas aquelas que possam conduzir, embora indiretamente, ao desenvolvimento da cinematografia nacional.⁵⁶

Também os distribuidores e exibidores consideravam que a dobragem possibilitaria o aumento da frequência e do número de salas.

Em primeiro lugar, discordam os dois Grêmios signatários da proibição quase absoluta da dobragem em língua portuguesa dos filmes estrangeiros. Reconhecem antes que em quase todos os países europeus a dobragem tem contribuído enormemente para o aumento substancial do número de cinemas e indiretamente para o desenvolvimento das produções nacionais.

Salvo o devido respeito, julgamos que este problema não é bem encarado e que proibir a dobragem em português equivale a proibir-se a tradução para a nossa língua das obras de teatro e literatura estrangeira, que o grande público melhor conhece através das traduções do que pela leitura na língua original.

O critério legal adotado é diverso e oposto ao seguido por muita legislação estrangeira e constitui um caso único e novo neste assunto.⁵⁷

No final, como era regra na Assembleia Nacional, todos os deputados votaram por unanimidade a lei de proibição da dobragem.

A experiência modernista acabaria domada e o ultra conservadorismo impor-se-ia, porque o fim da guerra criava um perigo ainda maior vindo do exterior: a democracia.

⁵⁶ Intervenção do deputado Luis Pinto Coelho, in Diário da Assembleia Nacional 22-02-1947

⁵⁷ Exposição dos Grêmios Nacionais dos Cinemas e dos Distribuidores de filmes cinematográficos, in Diário da Assembleia Nacional, 29-01-1947

Durante o regime de Salazar, a independência e a identidade remeteram em unísono para o isolamento, que será alimentado pela rusticidade da população camponesa, livre das aviltantes marcas do progresso e da abastança.⁵⁸

A proibição da dobragem teve um efeito positivo para o regime: impediu que o cinema pudesse vir a tornar-se um espetáculo popular com o perigo das massas confrontarem-se com outros imaginários e outras mentalidades. Na realidade, a lei de proteção do cinema foi o garante que este não se iria desenvolver para além de um limite muito baixo e de que não poderia sobreviver sem uma dependência total do Estado.

Fazer cinema passou a ser “fazer cinema oficial” e o gosto desta produção passava pela burocracia, pela manutenção do “divertimento”, pelo bom comportamento das histórias, pela submissão económica total, sem qualquer possibilidade do cumprimento da lei, aos interesses estrangeiros na distribuição.⁵⁹

Talvez por isso, o Instituto Camões tem no seu website uma página sobre a dobragem intitulada “Uma oportunidade perdida”, e que relata as desventuras das primeiras tentativas de versões dobradas em português, apesar das grandes esperanças neste processo:

Para o arrojado empreendimento, o administrador-delegado da Tobis, Campos Figueira, deslocou-se previamente a Nova Iorque, onde estudou as possibilidades, comprou equipamento e contratou técnicos. Na mira do negócio, estava ainda a colocação, desta e de próximas adaptações, no mercado brasileiro.⁶⁰

E de facto, quando vemos os distribuidores, aqueles que pagariam os custos associados à dobragem, serem a favor da dobragem como forma de rentabilizar as suas salas de cinema, verifica-se que não são os meios técnicos ou financeiros que impediam a dobragem ao contrário do que afirmou o realizador, crítico e professor de cinema, Lauro António:

Lauro António sublinha que.... na sua opinião, só não sucedeu devido às “deficientes condições técnicas do país”, uma vez que “não existiam laboratórios suficientes para permitir uma necessariamente rápida e constante dobragem de cerca de quatrocentos filmes que anualmente eram estreados em salas portuguesas”.⁶¹

⁵⁸ Ó, Jorge Ramos do (1999), *Os anos de Ferro - o dispositivo cultural durante a “política do Espírito” 1933-1949*, Estampa, Lisboa, pg.67

⁵⁹ Pina, Luís de, ob cit.,pg.39

⁶⁰ Ver Anexo F Página retirada do website do Instituto Camões-Set.2014

⁶¹ Lauro António a propósito da dobragem: in,

http://www.amordeperdicao.pt/especiais_solo.asp?artigoid=206:

A situação da dobragem nos outros países europeus

Num sentido diametralmente oposto, países com regimes aparentados como a Alemanha nazi, a Espanha franquista e a Itália fascista, ou antagónicos, como a França democrática impuseram a dobragem obrigatória. A defesa da língua e do cinema nacional foram utilizados para impor a dobragem como instrumento de uma política de resistência ao cinema americano e de desenvolvimento de um cinema nacional. Acrescenta-se que nem o fim do regime nazi na Alemanha ou fascista na Itália impediu a manutenção da dobragem. Do mesmo modo, o fim do regime franquista não levou ao abandono da dobragem em Espanha. Em qualquer um destes países a obrigatoriedade da dobragem permitiu o desenvolvimento de verdadeiras indústrias cinematográficas. Lembremos que a Alemanha no tempo da “República de Weimar”, já tinha adotado a dobragem de filmes estrangeiros, através de uma disposição protecionista que estipulava quotas de importação de filmes estrangeiros e implicava que estes fossem dobrados na Alemanha. A ascensão do nazismo levará ao progressivo fechamento do país à importação de filmes oriundos de países inimigos. Assim, em 1940 os filmes americanos deixam de ser exibidos na Alemanha. O fim da guerra correspondeu ao regresso à importação de filmes americanos, soviéticos, franceses ou ingleses e ao correspondente investimento em estúdios de dobragem alemães. A divisão em duas da Alemanha (RFA e RDA) não diminuiu o trabalho de dobragem, só implicou especializações relativas à origem dos filmes.

Em Espanha, a Ordem de 23 de abril de 1941, impõe a dobragem para castelhano de todos os filmes importados. O intuito de Franco era duplo: por um lado retirar as línguas regionais dos cinemas, e por outro estabelecer uma censura que não teve problemas em cortar cenas de filmes ou adulterar diálogos. Saliente-se que algumas produções espanholas ainda fizeram versões em castelhano e em português, mas a fraca aceitação das mesmas em Portugal e a falta de vontade política do governo de Salazar, que culminou na lei 2027/48 de 18 de fevereiro, não permitiram o desenvolvimento do possível intercâmbio.

O pós Segunda Guerra Mundial viu nascer, em vários países europeus, legislação de apoio à produção cinematográfica, como, por exemplo, a Loi d'Aide à l'Industrie Cinématographique, de 1949, em França, e a Legge per la Difesa del Cinema, também de 1949, em Itália. Do mesmo modo, a criação de cursos, escolas, centros e institutos universitários inteiramente dedicados ao cinema, como, por exemplo, o Institut des Hautes Études Cinématographiques de Paris, em 1945, o Instituto de Filmologia na Sorbonne, em 1947, e o curso de Storia e Critica del Cinema, na Universidade de Roma, no início dos anos 50, são sinais evidentes que o cinema era um assunto de

Estado. São também de referir, as várias revistas especializadas em cinema, surgidas no pós-guerra, com projeção internacional, como, por exemplo, *Pilmcritica*, em 1949, *Les Cahiers du Cinéma*, em 1951, *Cinema Nuovo*, em 1952, *Positif*, em 1953, ou ainda os Festivais de Cinema de Veneza, a partir de 1932, e o de Cannes, a partir de 1946. Todo este interesse prova que os governantes destes países consideraram que o cinema enquanto arte e meio de comunicação moderno poderia ser um instrumento poderoso de afirmação das suas identidades nacionais.

Face à evidência da dominação do cinema americano nas salas europeias, os governos da Itália, Alemanha, França, e Espanha obrigaram os distribuidores a adotarem a dobragem. Os custos da adaptação para a língua nacional corriam (e correm) por conta dos distribuidores. Logo, os laboratórios de cinema, os estúdios de som, e outros equipamentos técnicos, assim como a formação de técnicos e atores foram financiados pelos distribuidores e por interesses nacionais que viram na dobragem uma oportunidade. Os benefícios foram: 1º um aumento da frequência das salas de cinema; 2º uma melhoria significativa da qualidade técnica dos filmes; 3ª a formação de uma força de trabalho qualificada e diversificada; 4º um aumento da produção nacional.

Os anos 1969-1974 ou o apoio ao cinema pela Fundação Calouste Gulbenkian

Em Portugal, os debates na Assembleia Nacional, nos jornais, e nos cineclubes comprovam a existência de uma grande corrente de apoio político, intelectual e artístico ao rumo que o cinema tinha em Portugal. A ideia dominante era que um pequeno país não tinha a possibilidade de enfrentar o poder do cinema estrangeiro e em particular americano, pelo que deveria estimular um cinema de arte baseado nas raízes portuguesas. Neste quadro, os próprios cineclubes viviam e morriam em resultado de disputas em torno de qual a sua função na sociedade portuguesa:

Iniciava-se, assim, um divórcio, que haveria de persistir até aos nossos dias, entre uma cinefilia popular, pouco preocupada com o estatuto estético ou cultural do cinema, e uma cinefilia erudita ou intelectual, que se apropriaria do cinema para fazer dele uma arte. E os cineclubes ver-se-iam eles próprios, salvo raras exceções, divididos entre a necessidade de atrair o maior número de sócios para legitimar o cinema como arte universal e a vontade de ver o cinema erigido ao estatuto de arte superior, isto é, de arte de elite.⁶²

É neste quadro, que, no seguimento de umas reuniões no cineclubes do Porto, é criada o CPC – Centro Português de Cinema, com uma estrutura cooperativa. A cooperativa

⁶² GRANJA, Paulo (2007)- "Cineclubes e cinefilia: entre a cultura de massas e a cultura de elites". In: *Estudos do Século XX*, n.º 7, pg. 361-384, , pg.365

Portuguesa de Cinema criada em 1969 terá até 1974 o apoio anual da Fundação Calouste Gulbenkian. Mas o número crescente de cooperantes realizadores, e a consequente redução de meios, a dependência do apoio da Fundação ou do Estado, contribuíram para as dissensões no interior da cooperativa que levaram ao seu fim em 1977.

O período do apoio da Fundação Calouste Gulbenkian ao cinema, permitiu que uma geração de realizadores, que tinham estudado e trabalhado no estrangeiro, pudessem realizar as suas primeiras obras. Howard Becker mostra que mesmo em regimes ditatoriais, é deixada uma pequena frincha aberta para deste modo satisfazer uma pequena classe criativa:

Mesmo os governos muito repressivos podem fechar os olhos às atividades de artistas que se destinam a uma pequena elite cultivada.⁶³

Mas estes realizadores estrangeirados não viram as suas obras recompensadas pela afluência do público às salas. Ora, o cinema não se contenta com poucos espectadores, ele é por natureza um meio de expressão que se dirige a um grande número. Deste modo é compreensível a frustração de muitos dos realizadores perante o insucesso das suas obras:

Perante o fracasso comercial destes primeiros filmes, alguns realizadores adotaram uma posição de radicalismo e rutura total com possíveis concessões ao público. Com *Uma Abelha na Chuva*, Fernando Lopes assume um risco justificado pelo "desespero": "Apostámos sinceramente em filmes muito pessoais, sem nos importarmos que viessem a atrair 8 ou 80 espectadores". Também António de Macedo, com *Nojo aos Cães*, procurou fazer um filme de "desespero" e de "revolta", sem qualquer concessão ao designado gosto do público.⁶⁴

De tal modo, assim foi, que a formação de uma cooperativa de produção, Centro Português de Cinema, CPC, visava aceder a financiamentos da Fundação Calouste Gulbenkian que possibilitariam a independência face ao público:

A formação da cooperativa de produção Centro Português de Cinema (CPC) permitia a esta nova geração de cineastas "fazer filmes em cuja conceção a conquista de um público não pesava, ou se quiserem não era um elemento vital, mais importante para nós era a presença em Festivais e a reação da crítica internacional. Julgávamos que os filmes acabariam por se impor de fora para dentro".⁶⁵

As lutas internas do CPC, reeditaram as lutas entre fações elitistas e populistas, entre modernistas e neorrealistas, e revelaram quais os realizadores que estavam dispostos a ceder ao público e quais os que não estavam.

⁶³ Becker, Howard S. (2010), *Mundos da Arte*, Livros Horizonte, , Lisboa, pg.168

⁶⁴ Cunha, Paulo (2007)- "O Público e o Novo Cinema Português",in: *Estudos do Século XX*, n.º 7, , pg. 355

⁶⁵ Cunha, Paulo (2007)- "O Público e o Novo Cinema Português",in: *Estudos do Século XX*, n.º 7, , pg. 355, (o discurso direto nesta citação é do realizador Fernando Lopes)

Conscientes de que o período de experiência haveria de terminar, e com ele os dinheiros da Gulbenkian, alguns membros do CPC - sobretudo Fernando Lopes - iniciam a defesa do princípio de que a cooperativa deveria começar a constituir fundos próprios:

"Nos quatro filmes de cada ano, eu achava ter cabimento um título que oferecesse possibilidades de recuperação do dinheiro investido, como de resto aconteceu com a Promessa." Contrários a esta ideia, um grupo onde se integravam Seixas Santos, Paulo Rocha e António-Pedro Vasconcelos recusam totalmente qualquer concessão estética em nome do público.⁶⁶

Não deixa de ser curioso que o grupo que defendia um cinema mais inspirado na realidade social do país, tenha sido também aquele que procurou com mais afincamento atingir um público mais vasto:

Para além de Maria Cabral, os filmes de Cunha Telles e de Fonseca e Costa tinham uma característica em comum: eram os elementos do novo cinema que mais se aproximavam da realidade social de então. Esta proximidade dos problemas sociais permitia que o público se identificasse e se revisse nas personagens, proximidade que, aliada a uma linguagem cinematográfica mais simples e objetiva do que a habitual, convenciona o público a deslocar-se ao cinema para ver o filme.⁶⁷

A lei 7/71, de 7 de dezembro, que veio substituir a já muito criticada e desatualizada lei 2027/48 de 18 de fevereiro, adapta-se à nova realidade provocada pelo aparecimento da televisão em Portugal. A 1ª emissão de televisão em Portugal foi em 1957, pelo que o atraso legislativo corresponde à falta de entusiasmo como este novo meio de comunicação. A lei 7/71, de 7 de dezembro, vem reafirmar a proibição da dobragem e introduz uma nova forma de cálculo das taxas de exibição que aumentará substancialmente as receitas do Instituto Português do Cinema (IPC) que vem substituir o Fundo Cinematográfico Português. Será necessário esperar mais dois anos para obter a sua regulamentação. Esta lei do cinema, lei 7/71, de 7 de dezembro, é especialmente perversa no seu discurso e como se vê em relação à dobragem é completamente contraditória e nessa medida ilusória de uma qualquer "abertura":

Base XXII

1. É permitida a dobragem em língua portuguesa de filmes estrangeiros, desde que seja executada em Portugal e não afete a qualidade do filme.
2. Em regulamento serão definidas normas de qualidade a observar no processo de dobragem, destinadas a garantir o respeito pelos direitos de autor e pelo valor artístico dos filmes.
3. O Instituto Português do Cinema poderá impor a exibição de cópias legendadas ou não permitir a dobragem de filmes de reconhecido valor artístico ou cultural.
4. É obrigatória a legendagem em português dos filmes falados noutras línguas quando destinados a exibição comercial.

Nesta base XXII da lei 7/71, de 7 de Dezembro, estão condensados alguns defeitos desta lei: no ponto 2 relega para um futuro regulamento (nunca apresentado) as normas de qualidade de um procedimento, a dobragem, autorizado no ponto 1 mas proibido no ponto 4. Mais, é afirmado que este imbróglio legal existe porque o Estado

⁶⁶ Cunha, Paulo (2007), Idem, pg.356

⁶⁷ Cunha, Paulo (2007), Idem, pg.358

deve velar pela proteção dos direitos de autor e pelo valor artístico dos filmes, o que pode levar este mesmo Estado a decidir não permitir a dobragem “dos filmes de reconhecido valor artístico ou cultural”. Conclusão, todo o cinema destinado à exibição comercial devia ser legendado, e aquele que eventualmente fosse exibido fora do circuito comercial (cineclubes, associações) também, uma vez que os cineclubes deveriam exibir filmes de reconhecida qualidade artística.

No entanto, o problema da distribuição dos filmes portugueses permanecia evidente:

Mas a lição mais importante que Cunha Telles vai, então levar à prática é a que consiste em ter compreendido que o cinema novo, fosse ele português, brasileiro, italiano ou suíço, não seria facilmente aceite pelo público enquanto se não modificassem os hábitos e as estruturas da distribuição e da exibição.⁶⁸

Talvez por isso, criou uma pequena distribuidora, a Animatógrafo, que para além de distribuir filmes de “arte e ensaio”, distribuía os filmes produzidos pelo produtor Cunha Telles. Mas o problema residia na falta de salas, nas condições de exploração das mesmas e nas condições impostas para a construção de novas salas. Tudo contribuía para manter um status quo:

São ainda princípios desta natureza (a proteção dos monopólios e dos aparelhos ideológicos oficiais) que determinam a existência, na lei de cinema nº7/71, de 7 de dezembro de 1971, e no decreto nº286/73 de 5 de junho de 1973, de disposições onde se promete auxílio técnico e assistência financeira às entidades e empresas particulares que queiram construir ou remodelar salas, de preferência com a inclusão de um palco, mas se omite a urgência da implantação de um circuito nacional popular de salas, por todo o país.⁶⁹

⁶⁸ Geada, Eduardo (1976), *O Imperialismo e o fascismo no cinema*, Moraes editores, , Lisboa, pg.97
⁶⁹ Idem, pg.105

Capítulo IV: O 25 DE ABRIL DEMOCRATIZOU O CINEMA?

Quando ocorreu o 25 de abril havia em Portugal, em 1974, uma forte concentração de empresas distribuidoras de filmes. Segundo Eduardo Geada (1976) o mercado estava dominado pela Lusomundo que atuava essencialmente em Portugal, e pelo grupo Doperfilme(Mundial/Doper) que tinha o domínio da distribuição dos filmes em Angola e Moçambique⁷⁰. No mercado ainda operavam outras empresas de menor dimensão como a Castelo Lopes, e representantes diretos de empresas americanas como a Warner

Nestas circunstâncias, o filme português pouco espaço conseguia nas salas e a produção de longas metragens raramente chegava aos 10 filmes por ano.

Após o fim da censura no dia 25 de abril⁷¹, os dois anos que se seguiram foram caracterizados por um cinema de militância, e por uma urgência de filmar o presente, ou a “revolução em marcha”, conforme uma expressão típica daquela época. Mas também foi o tempo da libertação dos costumes. O que era imoral, passou a ser visível, e os cinemas de Lisboa e Porto encheram -se de filmes de eróticos ou mesmo pornográficos.

Em 17 de Setembro de 1982,o Decreto-lei n.º 391 dotou o Instituto Português do Cinema - IPC de um novo estatuto; com o Decreto-lei 25/94, de 1 de Fevereiro, o IPC é transformado em Instituto Português do Cinema e do Audiovisual – IPACA; com o Decreto-lei 408/98, de 21 de Dezembro, o IPACA é transformado em Instituto do Cinema Audiovisual e Multimédia – ICAM; o Decreto-lei 95/2007, de 29 de março, transforma o ICAM em Instituto do Cinema e Audiovisual. Esta sucessão de mudanças no organismo que tutela o cinema foi acompanhada por uma sucessão de portarias e decretos-lei que foram regendo o cinema português até ao Decreto-lei 350/93, de 7 de outubro, que veio substituir a lei 7/71, de 7 de dezembro. Refira-se que ao legislar por decreto-lei os sucessivos governos limitaram as hipóteses de existir debate parlamentar, como exemplifica a deputada Inês Medeiros, membro da XII Comissão de Educação Ciência e Cultura –CECC, a propósito do Decreto-lei 350/93:

Dado que a alteração legislativa de 93 foi feita por Decreto-lei, só haveria debate no parlamento se tivesse havido um pedido de apreciação parlamentar que eu não encontrei.⁷²

⁷⁰ Geada, Eduardo (1976), *O imperialismo e o fascismo no cinema*, Moraes editores,Lisboa, pg.115

⁷¹ Declaração do Presidente da Junta de Salvação Nacional, General António de Spínola, às 01h30 do dia 26 de abril de 1974

⁷² Ver Anexo H – Entrevista Nº 4 XII CECC, deputada Inês Medeiros pelo Partido Socialista

As leis do cinema continuaram a preocupar-se essencialmente com as condições de produção dos filmes. As medidas relativas à distribuição e exibição não passaram de intenções piedosas que nunca tiveram efetivo cumprimento.

Um exemplo claro disto é o primeiro decreto-lei pós 25 de abril (relativo ao cinema) Decreto-Lei n.º 296/74, de 29 de junho, que se preocupa unicamente com os exibidores ao desagrar-lhes uma parte dos seus lucros: os exibidores deverão reter nos seus cofres 7,5%, da sua receita de bilheteira (fundo a criar) para possibilitarem o bom desenvolvimento e modernização da sua atividade, sendo que o valor arrecadado não será contabilizado como receita para efeitos tributários. A justificação deste desagramento de impostos sobre as sociedades exibidoras decorre igualmente da obrigação de exibir um hipotético contingente de filmes nacionais,

Entendeu-se necessário estabelecer de imediato um regime que, provisoriamente, permitisse às empresas exibidoras dispor dos meios financeiros indispensáveis não só à sua manutenção e desenvolvimento, como ao exato cumprimento da obrigatoriedade de exibição de contingentes de filmes nacionais e equiparados nos termos das bases XXVI XXXIII, XXXIV e XXXV da Lei n.º 7/71.⁷³

Mas esta medida revela igualmente de forma clara a capacidade de pressão de que falava o 1º Presidente da MPEAA (Motion Picture Export Association of America), Eric Johnston:

Os nossos filmes ocupam cerca de 60% do tempo de projeção dos países estrangeiros. Se qualquer destes países nos quer impor restrições, vou ver o respetivo Ministro das Finanças e faço-lhe notar, sem ameaças, muito simplesmente, que os nossos filmes mantêm abertas mais de metade das salas. Isto significa postos de trabalho e, por consequência, um apoio apreciável para a economia do país em questão, seja ele qual for. Lembro ainda ao Ministro das Finanças, o peso das taxas sobre as receitas das salas. E se o ministro recusar a ouvir estes argumentos eu posso ainda de dispor de outros recursos apropriados.⁷⁴

Será preciso esperar pelo Decreto-lei 125/2003, de 20 de Junho, para que a questão do controlo das bilheteiras seja resolvida definitivamente graças à informatização das bilheteiras. Quanto às cotas de exibição ou “contingente nacional”, elas nunca foram regulamentadas.

Em 1989, Decreto-lei 196-A, de 21 de junho, os exibidores são premiados com a diminuição do adicional sobre os bilhetes de cinema de 15% para 10%, com o argumento de que se introduziu a cobrança do IVA sobre os bilhetes. O IVA veio substituir o Imposto sobre transações, e, para além de decorrer do processo de adesão à CEE, contribuiu para uma diminuição da fuga aos impostos.

⁷³ Ver anexo 3- Decreto-lei 296/74 de 1974

⁷⁴ Citado por Geada, Eduardo (1976), *O Imperialismo e o fascismo no cinema*, Moraes editores, Lisboa, pg.31

E em 1999, Decreto-Lei nº 15, de 15 de janeiro, foram decretados novos apoios aos exibidores, desta vez para aqueles que exibissem privilegiadamente cinema europeu e nacional:

Artigo 29º

Apoio a programações especiais

Mediante contrato a celebrar com as empresas exibidoras, o Ministério da Cultura pode apoiar as salas que se dediquem, de uma forma regular, à exibição comercial de filmes nacionais, filmes equiparados a filme nacional e europeus, de filmes de qualidade e de cinematografias menos divulgadas.

Esta medida poderia ter ajudado as salas de cinema independente, mas em 1999 muitas já não existiam. Sendo a honrosa exceção as salas exploradas pelo Paulo Branco (Medeia filmes).

No campo da distribuição e exibição as leis pós-25 de abril continuaram a garantir uma situação de privilégio para o cinema estrangeiro e em especial para o cinema americano. Hoje os multiplex dos centros comerciais são o exemplo do falhanço das políticas culturais (e de ordenamento urbano), uma vez que a multiplicação de ecrãs não correspondeu a mais diversidade, e levou ao fecho de inúmeras salas de cinema no centro das cidades portuguesas, contribuindo para a sua desertificação. A lógica industrial destas salas deixa muito pouco tempo para os filmes portugueses, uma vez que a necessidade de maximizar o retorno sobre o investimento feito nestas salas implica que se aposte em filmes que vêm acompanhados de uma forte promoção mediática. Esta homogeneização progressiva da distribuição, impede a afirmação de modos de produção diversos:

Cette opposition entre modes de production extrêmement variés et modes de diffusion relativement homogènes tient notamment à ce que les dépenses de production sont largement supérieures aux frais de diffusion : publicité et frais de copies ⁷⁵

Uma política cultural que promovesse a diversidade deveria procurar manter um equilíbrio entre os vários modos de exibição. Não deveria ser possível uma empresa dominar horizontalmente e verticalmente o mercado do cinema em Portugal,

L'analyse des marchés concernés a permis de vérifier l'existence d'une forte concentration au niveau de la distribution et de la diffusion, la principale entreprise de distribution ayant, en même temps, le contrôle d'un nombre significatif de salles. En outre, les relations d'exclusivité existantes entre les distributeurs et les représentants des maisons de production américaines confèrent aux premiers un plus grand pouvoir, et rendent plus difficile l'entrée de nouvelles entreprises sur le marché. ⁷⁶

⁷⁵ Benghozi, Jean-Pierre (1989), *Le cinéma entre l'art et l'argent*, Éditions Harmattan, versão ebook

⁷⁶ ORGANISATION FOR ECONOMIC CO-OPERATION AND DEVELOPMENT-OCDE

Competition Policy and Film Distribution, Paris, 1996, Pg.34. Reflexão sobre o caso português

como é o caso da NOS/Lusomundo,

Une atteinte à la diversité de l'offre est présumée lorsqu'un distributeur contrôle plus de 25 pour cent du marché ou qu'il possède plus du quart des installations de projection du pays ou d'une région linguistique.⁷⁷

As condições de apoio à produção cinematográfica nacional melhoraram substancialmente com as leis de 1971 e 1993. Isto permitiu que muitos realizadores e sociedades de produção tenham surgido desde 1974. Mas, verifica-se que destes realizadores, poucos fizeram mais do que um filme, e das sociedades de produção poucas são aquelas que duram mais do que o tempo de produzir um filme. Mas, permaneceram as fragilidades da produção nacional, não se tendo procedido à adoção de medidas que visassem a estruturação e fortificação do tecido empresarial.

Em 1986, é o deputado do CDS, Gomes de Pinho, quem vem defender a dobragem:

De facto, num país em que os analfabetos ultrapassam os 20% do total dos portugueses, em que duas faixas predominantes da população são os jovens e os idosos, pensamos que se deve introduzir a dobragem, imediata, para português dos programas infantis, e a dobragem faseada em relação às produções de carácter cinematográfico, desde que razões ponderosas de ordem cultural pontualmente, a não desaconselhem. A dobragem, velha reivindicação dos atores profissionais portugueses que assim veriam substancialmente alargado o seu campo profissional, com reflexo imediato e positivo para o progresso do teatro e do cinema em Portugal, impõe-se tal como a fixação de quotas mínimas para a exibição de peças, de teatro...⁷⁸

Esta defesa da dobragem não teve a adesão de outras forças políticas, e limitou-se a alguns apoios individuais, de onde se destacaram José Fonseca e Costa,

Eu recordo-me de um debate, na Sociedade de Belas-Artes, em que o Lauro António estava a dizer uma coisa muito sábia sobre isto das emoções, e que era lamentável que se impedisse o ator de exprimir as emoções como as tinha expresso quando filmou. Isto é que era genuíno, o resto é tudo falsificado. Eu, a certa altura, pedi para falar. Na altura, estava em exibição um filme do Kurosawa, japonês legendado em português, e eu perguntei ao Lauro António se ele percebia japonês, ele ficou um bocado atrapalhado, "...mas porquê que me está a perguntar isto?", respondi "... é só para saber se você quando está a ver o filme japonês sente que é mais genuíno", ele atrapalhado, "mas onde é que quer chegar?", retorqui "Quero chegar a um ponto muito simples, acho que é muito mais importante que o maior número possível de pessoas possa ver e compreender o filme japonês dobrando-o do que legendando-o. Neste país onde a maior parte das pessoas não sabem ler, era muito importante que o filme do Akira Kurosawa pudesse chegar a todo o país dobrado em português. E isto não retira as emoções."⁷⁹

e António Pedro Vasconcelos

⁷⁷ ORGANISATION FOR ECONOMIC CO-OPERATION AND DEVELOPMENT-OCDE

Competition Policy and Film Distribution, Paris, 1996, Pg.40

⁷⁸ Intervenção do deputado Gomes de Pinho na Assembleia da República, a 26 de maio de 1986, in Diário da Assembleia da República, I SÉRIE - NÚMERO 75, pg. 2812

⁷⁹ Ver Anexo H Entrevista nº ,José Fonseca e Costa, realizador

Não sei se podemos dizer que foi imposta: diria que a dobragem foi a salvação do cinema porque salvou o star system americano e permitiu a uma maioria de espectadores iletrados continuarem a frequentar as salas e acreditar na “ilusão de realidade” que está na base da popularidade do cinema. E permitiu a internacionalização dos filmes. Muita gente não sabe que os filmes europeus que, até meados dos anos 70 tiveram maior sucesso nos Estados Unidos, eram exibidos dobrados em inglês!

...

O problema principal da dobragem é que o investimento é muito caro. Sobretudo, a formação de tradutores/adaptadores. Se pensarmos que em Espanha, em França, em Itália e na Alemanha se dobra há mais de oitenta anos, é preciso um investimento político para recuperar o atraso!⁸⁰

Nas duas décadas, pós-25 de abril manteve-se a proibição da dobragem, tendo sido raramente discutida em termos políticos.

⁸⁰ Ver Anexo G Entrevista ,º ,António Pedro Vascoceles, realizador

CAPÍTULO V: CONTRIBUTO DA DOBRAGEM PARA A DEMOCRATIZAÇÃO E PARA A SUSTENTABILIDADE DA INDÚSTRIA DO CINEMA EM PORTUGAL.

O 25 de abril permitiu a instauração da liberdade e da democracia. O fim da censura permitiu a entrada no país de obras cinematográficas anteriormente proibidas e permitiu que os realizadores nacionais pudessem realizar livremente as suas obras. O Estado assumiu um papel central na estruturação da atividade, ao regulamentar a atribuição de apoios à produção cinematográfica, mas também à distribuição e à exibição.

Assim, democratizar tem sido entendido como um processo que visa, também, garantir o pluralismo de expressão sem censura estética. Isto implica assegurar a diversidade da oferta, sendo que o enfoque é posto mais na origem nacional do que na diversidade de géneros.

Tomando como referência a última produção legislativa ao cinema, lei 55/12, de 6 de setembro, e o decreto-lei nº124/13, de 30 de agosto, que a regulamenta, os apoios do Estado à exibição são para a divulgação de cinematografias minoritárias:

O ICA, I.P., apoia a distribuição em território nacional, de obras nacionais que não tenham sido objeto de apoio financeiro, de obras europeias ou de obras de outros países cuja distribuição em Portugal seja inferior a 5% da quota de mercado.⁸¹

Um outro aspeto da democratização é a preservação do património cinematográfico (nacional e internacional) e a sua disponibilização ao público através de Cinematecas:

O Estado assegura ainda a exibição e exposição públicas, segundo critérios museográficos, das obras cinematográficas e audiovisuais que integrem ou venham a integrar o seu património, em obediência ao direito dos cidadãos à fruição cultural.⁸²

Finalmente, democratizar passa também por educar o público para o valor da arte cinematográfica, em especial o público escolar:

3 - O ICA, I.P., apoia a promoção e a divulgação do cinema português e de obras cinematográficas de referência junto do público escolar.⁸³

Destas medidas a mais ambígua é aquela que limita o apoio em função da quota de mercado dos filmes por nacionalidades.

Por outro lado a democratização do cinema tem por objetivo aumentar o interesse e facilitar o acesso ao cinema. Neste quadro, a dobragem seria um excelente meio de

⁸¹ Decreto-lei 124/13, de 30 de agosto, artº. 31, alínea 3

⁸² Lei nº55/12, de 6 de setembro, artº.4, alínea 3

⁸³ Decreto-lei 124/13, de 30 de agosto, artº37, alínea 3

trazer para o cinema uma parte importante da população que continua a ter problemas de iliteracia. Ver cinema em língua portuguesa poderia ser um meio de aumentar a compreensão e o interesse por esta arte. Como já mostrámos anteriormente, a integração dos diálogos dos filmes na perceção total do filme só é possível se estes não forem legendados.

Por outro lado, apesar da dobragem ter sido legalizada em 1993, na sequência da liberalização do mercado televisivo, esta prática continua a ser vista como “boa” para os filmes infantojuvenis, por o seu público-alvo não saber ler ou não saber línguas estrangeiras, em especial o inglês. A investigação realizada permitiu ainda mostrar que a dobragem não é percecionada como potencial motor para a criação de uma indústria cultural.

Ainda hoje, percebemos, pelas respostas às entrevistas que realizámos junto da XII Comissão para a Educação, Ciência, e Cultura, que a dobragem não é um tema que desperte grande interesse nas forças políticas presentes no Parlamento. Refira-se que as deputadas do PSD e do CDS não responderam ao nosso questionário, apesar dos esforços das secretárias da XII CECC. As entrevistas feitas aos profissionais do cinema e da televisão, mostram que a falta de reconhecimento da profissão é o elemento mais perturbador para o bom funcionamento da dobragem.

De forma a organizar as 18 entrevistas realizadas, propomo-nos agrupá-las em torno de quatro questões essenciais: 1) dobragem e aumento de espectadores; 2) Regulação do setor; 3) Imposição da dobragem por lei; 4) Dobragem e internacionalização. Sempre que for julgado pertinente, ilustraremos as posições com citações extraídas das entrevistas realizadas.

1) Dobragem e aumento de espectadores

A opinião generalizada na CECC XII é que a dobragem é útil para captar um público infantojuvenil (até aos 14 anos), e que as experiências realizadas não mostram a adesão de públicos mais crescidos. Por outro lado, para justificar uma perspetiva cética quanto ao efeito da dobragem sobre o aumento de espectadores de cinema, são também apontadas as mudanças de hábitos de consumo, agora mais caseiros como salienta a deputada Heloísa Apolónia do PEV, ou o empobrecimento da população ou ainda o carácter monopolista do mercado, como refere o deputado Miguel Tiago do PCP:

Ao mesmo tempo, a dobragem por si só, num contexto de empobrecimento generalizado da população e de concentração monopolista da exibição de cinema, não resolverá.⁸⁴

⁸⁴Anexo G Entrevista nº 1 , CECC XII, deputado Miguel Tiago(PCP)

As duas entidades de defesa e promoção da língua e da lusofonia MIL e IILP, também não encontram razões para considerar que a dobragem traria mais espectadores. No mesmo sentido, é a resposta do Secretário de Estado da Cultura, Jorge Barreto Xavier:

A defesa da dobragem em 1948 teria a ver com os elevados níveis de analfabetismo que se registavam. Havendo filmes dobrados, haveria, eventualmente, um número maior de pessoas a ir ver filmes. Hoje em dia a taxa de analfabetismo é quase residual e, ao fim de quase 6 décadas a ver filmes na sua versão original legendada, julgo que se criou este hábito no público português. Alterá-lo iria causar uma extrema estranheza e, possivelmente, afastar ainda mais o público das salas.⁸⁵

Em contraste, está o otimismo dos profissionais da dobragem, nomeadamente Ana Camoesas, coordenadora do Estúdio Santa Clauss que afirma:

Acho que no futuro eles vão aceitar muito bem, se alguém quiser investir neste ramo daqui dez anos eles vão aceitar muito bem a dobragem.⁸⁶

Ou ainda Nuno Gonçalves administrador da NOS/Lusomundo que não tem dúvidas

Sim, a dobragem, em minha opinião permitiria levar mais espetadores ao cinema.⁸⁷

Já quanto às televisões, percebemos que se a RTP e a TVI querem manter as dobragens para as crianças, a SIC tem uma posição mais ativa como explica Vanessa Tierno, Diretora da área internacional de compras de programas estrangeiros para todos os canais da SIC,

O que eu acho é que a dobragem tem que ir crescendo com o público. Portanto o ideal é que, já que temos dobragem para um público infantojuvenil, é “esticar”este público infantil. E foi isto que tentámos fazer com o “REX”...⁸⁸

Ao mesmo tempo Vanessa Tierno, lembra que o facto de estarmos habituados a ouvir falar inglês como língua original vem dificultar a aceitação de outra língua:

Por exemplo, por altura da Páscoa comprámos uma mini-série do Pinóquio alemã, de grande qualidade mas alemã, dobramos e aquilo foi um sucesso. Se tivéssemos passado este conteúdo com legendas em português não teria sido o mesmo sucesso, porque as pessoas não estão habituadas a ouvir alemão.⁸⁹

2) Regulação do setor

⁸⁵ Anexo H Entrevista nº 15 , Secretário de Estado da Cultura, Jorge Barreto Xavier

⁸⁶ Anexo H Entrevista nº 16 , Estúdio Santa Clauss- Respostas de Ana Camoesas

⁸⁷ Anexo H Entrevista nº 6, Nuno Gonçalves NOS/Lusomundo

⁸⁸ Anexo H Entrevista nº9 , Vanessa Tierno, diretora da área internacional de compras de programas estrangeiros para todos os canais da SIC e pela programação juvenil internacional para a SIC generalista incluindo a área de animações

⁸⁹ Anexo H Entrevista nº 9 , Vanessa Tierno, SIC

A maioria dos membros da CECC XII, pronunciaram-se a favor de uma regulação da profissão de modo garantir direitos dos atores e restantes profissionais:

O que deve ser regulado é o mercado laboral mas isso prende-se com direitos dos intermitentes do espetáculo, direitos de autor e conexos.⁹⁰

Se bem que existe a ideia que são os próprios profissionais que devem organizar-se:

Sem prejuízo de eventuais clarificações que o setor sinta como necessárias, de facto a ausência de regras é simplesmente ausência de fiscalização e de reivindicação dos profissionais. O código de trabalho é claro: quem desempenha uma função sujeita a uma hierarquia e horário definido pela entidade empregadora e em local e com instrumentos dessa entidade está numa relação de trabalho subordinado a que terá de corresponder um contrato de trabalho. O abuso de “trabalho independente” é isso mesmo: abuso. Acresce que a legislação específica para os trabalhadores do espetáculo e audiovisual prevê tipologias de contrato que enquadram as oscilações de atividade próprias desta atividade.⁹¹

No mesmo sentido pronunciou-se o Secretário de Estado da Cultura, Jorge Barreto Xavier, realçando que não tem informações para pensar que seria necessário uma regulação da profissão:

É necessário ter muito boas razões para regulamentar uma profissão ou uma atividade económica. Considero não dispor de estudos ou outras informações que evidenciem problemas sistemáticos de qualidade. Além disso, cabe recordar que a atividade de dobragem é, regra geral, exercida por atores profissionais, ou por atores que se especializam na atividade de dobragem, donde não parece haver, à partida, problemas de competências nesta área.⁹²

No entanto, os próprios profissionais entrevistados, lamentam a falta de uma organização sócio-profissional que pudesse representá-los junto do poder político, mas também que pudesse ajudar na formação profissional:

Nesse âmbito, nós ainda tentámos fazer um movimento mas se nem os colegas nos ajudarem... estou a falar dos próprios interessados, locutores, atores, tradutores, etc..também não se juntaram, nem tentaram dizer “não em Portugal isto tem de continuar assim”. Ou seja, foi como se nada se tivesse passado...Eu acho que somos comodistas...também tentámos um projeto para enviarmos mas com a crise, e de qualquer maneira acho que ficaria lá, por um dos corredores.⁹³

Enquanto António Pedro Vasconcelos lembra que faltam tradutores-adaptadores:

A única dificuldade está nos tradutores/adaptadores, uma técnica que exige uma grande especialização profissional. Devíamos aproveitar a existência em França (o país onde a dobragem é mais perfeita) de portugueses que exercem essa profissão para virem instruir os futuros tradutores/adaptadores portugueses em Portugal.⁹⁴

3) Imposição da dobragem por lei

⁹⁰ Anexo H Entrevista nº4, CECC XII, deputada Inês Medeiros (PS)

⁹¹ Anexo H Entrevista nº 2, XII CECC, deputada Catarina Martins (BE)

⁹² Anexo H Entrevista nº 15, Secretário de Estado da Cultura, Jorge Barreto Xavier

⁹³ Anexo H Entrevista nº 16, Estúdio Santa Clauss- Ana Camoesas, coordenadora

⁹⁴ Anexo H Entrevista nº12, António Pedro Vasconcelos, realizador

Esta questão foi quase unanimemente respondida com um não absoluto pelos membros da CECC XII, o que conforta a posição do Secretário de Estado da Cultura, Jorge Barreto Xavier, que não vê qualquer necessidade nem considera desejável tal opção. A título de exemplo cita-se a posição da deputada do PS, Inês de Medeiros:

Tal como o disse em relação à dobragem de filmes portugueses tendo em vista a sua internacionalização, são os distribuidores e exibidores, em acordo com os produtores, que determinam se um filme deve ser estreado com uma versão dobrada ou legendada. E isso depende da sensibilidade do próprio mercado. Considero por isso que qualquer ação legislativa do governo no sentido de impor a dobragem seria tão excessiva quanto fora a de proibir. Tanto para a televisão como para o cinema.⁹⁵

Só o deputado Miguel Tiago, do PCP, é que defendeu uma posição diversa:

A facultatividade em salas de cinema pode ser uma opção. Uma boa solução talvez fosse a obrigatoriedade em TV e a obrigatoriedade da oferta original e dobrada em sala.⁹⁶

A diferenciação entre televisão e cinema é pertinente, e retomada pelo realizador António Pedro Vasconcelos que liga a dobragem à democracia:

Juscelino Kubitchek impôs a dobragem na TV brasileira, o que foi uma medida fundamental, porque não existe uma TV popular com legendas. Acho que podia ser uma solução, mas a RTP, repito, devia dar o exemplo.⁹⁷

Vanessa Tierno, SIC, lamenta que não seja obrigatória para todas as televisões generalistas (RTP, SIC, TVI), enquanto Margarida Pereira, diretora de Programação Internacional da TVI é frontalmente contra, assim, como a sua colega Teresa Paixão, Diretora de Programas infantojuvenis da RTP:

Não, não considero bom. Há pessoas que nunca vão ao cinema ora nunca teriam oportunidade de ouvir a verdadeira interpretação da Cate Blanchet ou do Di Caprio e olhe que vale a pena. E já agora “ E os surdos senhores?”⁹⁸

No entanto, mesmo entre os profissionais do setor existe a ideia de que seria contraproducente tentar impor a dobragem através de uma lei:

Imagina, se existisse uma lei que dissesse que todos os filmes tem de ser dobrados, dificultava de certeza absoluta muito o acesso das pessoas à produção cinematográfica porque o mercado é pequeno, o mercado não dava para pagar o custo das cópias. Obrigaria à existência de um ramo de atividade, de uma sub-indústria que é a indústria da dobragem, que existe em Espanha e França.⁹⁹

4) Dobragem e Internacionalização do cinema português

⁹⁵ Anexo H, Entrevista nº 4 , XII CECC ,deputada Inês Medeiros (PS)

⁹⁶ Anexo H, Entrevista nº 1 , XII CECC ,deputado Miguel Tiago (PCP)

⁹⁷ Anexo H, Entrevista nº 12 , António Pedro Vasconcelos, realizador

⁹⁸ Anexo H, Entrevista nº 8 ,Teresa Paixão, diretora de programas infantojuvenis da RTP

⁹⁹ Anexo H, Entrevista nº 11 ,José Fonseca e Costa, realizador

Este é um tema que põe de acordo todos os membros da CECC XII e os profissionais que vêm na exportação para países dobradores e na lusofonia uma oportunidade de negócio, como seja José Luis Alves, do Estúdio 112,

Mas o ato de fazer ou não, não é complicado. Claro tem que haver uma tradução do guião para as línguas que quisermos. E na produção portuguesa, é sempre a tal história da banda internacional ou Música e Efeitos, que tem de ir sempre à parte, são todos os ruídos e sons que acontecem à parte das falas, para que depois quando se fizer as dobragens é só preciso misturar com estes sons ambientes todos. Por aquilo que eu sei, nós não nos preocupamos com isto, e claro que isto é mau porque ao exportar ainda vamos ter que fazer o M&E do zero. Mas os produtores, o custo também não é assim tão elevado, poderiam já começar a se preocupar com este tipo de situação e já se prevenia em relação ao futuro. Não seria complicado, nada complicado, ainda mais hoje, antigamente quando se trabalhava em rolos, em filme, isto era uma complicação, seria quase impossível. Hoje em dia como se trabalha tudo em digital, seria muito simples ou pelo mais¹⁰⁰ fácil.

No entanto, são os realizadores José Fonseca e Costa e António Pedro Vasconcelos quem não vê a utilidade da dobragem para a internacionalização dos filmes:

Não...os filmes portugueses como sabes vão muito pouco ao estrangeiro, seriam dobrados se tivessem que fazer grandes circuitos. Como os filmes portugueses nunca fazem grandes circuitos, não são nada dobrados, são legendados.¹⁰¹

E

O problema do cinema português é que, por via de políticas totalmente erradas e mesmo criminosas, não tem expressão nem dentro nem fora do país. Seria preciso uma geração, pelo menos, para mudar o estado das coisas.¹⁰²

Do mesmo modo, o Secretário de Estado da Cultura não vê qualquer necessidade de se recorrer à dobragem para melhorar a internacionalização do cinema português:

Hoje em dia os filmes portugueses circulam por todo o mundo, por países onde é costume legendar filmes e por outros onde a dobragem é a prática corrente. Salvo alguma rara exceção, os filmes portugueses são exibidos em versões legendadas. Não me parece que a legendagem levante qualquer impedimento à circulação da cinematografia nacional.¹⁰³

As entrevistas realizadas permitem analisar as diferentes posições políticas, mesmo se a maior parte dos partidos não tem posição oficial sobre a dobragem. As entrevistas que fizemos aos profissionais da área do cinema e televisão salientam a falta de laços entre as empresas e profissionais das várias fileiras do cinema e do audiovisual, assim como a falta de uma organização representativa destes profissionais. Esta situação tornou-se mais grave, dado que o progresso tecnológico permitiu que qualquer pessoa possa montar facilmente um pequeno estúdio de gravação e oferecer os seus préstimos. O resultado é a "lei da selva", o setor funciona

¹⁰⁰ Anexo H Entrevista nº 17 , José Luis Alves do Estúdio 112

¹⁰¹ Anexo H Entrevista nº 11 , José Fonseca e Costa, realizador

¹⁰² Anexo H Entrevista nº 12 , António Pedro Vasconcelos, realizador

¹⁰³ Anexo H Entrevista nº 15 , Secretário de Estado da Cultura, Jorge Barreto Xavier

sem qualquer regulamentação que vise estabelecer regras de remuneração ou normas de acesso.

Fomentar a dobragem

Uma política de apoio e fomento da dobragem permitiria alargar o hábito de ouvir o português nas salas de cinema e na televisão, mas sobretudo permitiria fortalecer os laços entre as várias empresas da fileira do cinema e audiovisual.

A dobragem é essencialmente utilizada para alcançar um público infantojuvenil, pelo que são essencialmente os desenhos animados que são dobrados. Apesar disto, as empresas de dobragem enfrentam o problema da falta de novas vozes. Face à saturação das vozes, são os próprios estúdios que fazem periodicamente uns workshops para recrutar novos talentos. Neste momento, não há em Portugal nenhuma escola de cinema que forme atores e diretores de atores, ou técnicos de som especificamente para a dobragem. Do mesmo modo, é fundamental formar tradutores-adaptadores para garantir uma qualidade superior.

Assim, a falta de organização e regulamentação do setor acaba por prejudicar o funcionamento das empresas e a qualidade final dos trabalhos. O desenvolvimento deste setor é fundamental para garantir que os investimentos feitos nos filmes vão obter retorno:

A través de esse truco audiovisual se puede facilitar la recuperación del dinero invertido universalizando el filme de maneira que puede acudir , en igualdad de condiciones, a la mayor cantidad de mercados posibles.¹⁰⁴

Assim, a dobragem não só é um meio de alargar o público nacional para os filmes estrangeiros, como pode ser um instrumento para o cinema português entrar nos circuitos comerciais internacionais. De facto, verifica-se que nos países onde a dobragem é a regra, os filmes legendados são remetidos para um circuito paralelo muito inferior ao circuito comercial.¹⁰⁵ No entanto, é preciso também ter em atenção as especificidades de cada país. Apesar de os EUA terem o apelo de serem o maior mercado cinematográfico, é também um mercado tradicionalmente muito fechado às produções europeias. Mesmo as produções inglesas são mal aceites. Por um lado, os EUA são um mercado autosuficiente em termos de produção audiovisual e por outro os espectadores americanos têm um conhecimento da Europa muito reduzido.

¹⁰⁴ Ávila. Alejandro (1997), *El doblaje*, ediciones Cátedra S.A, Madrid, Pg.19-20

¹⁰⁵ Por exemplo: Nos EUA e em Inglaterra, este circuito é essencialmente o das Universidades e dos festivais de cinema, em França são as salas de “Art et Essai” e os festivais

Relembremos que o cinema europeu só representa entre 1 e 2% do mercado norte-americano, e mesmo nos anos 1960-70 as versões dobradas de filmes europeus só atingiram 4%:

Those foreign producers who dreamed of hitting it big in the States, he thought, were largely unaware of “how limited” the market for foreign product was in the U.S, and how high the costs and risks involved in releasing foreign films, even just in New York.¹⁰⁶

Em contrapartida, a existência de uma história e de culturas de tronco comum torna possível e desejável um aumento da circulação de filmes europeus na Europa. É a própria EU, através da Comissão para o audiovisual quem reconheceu em 1992 a dobragem como setor prioritário. Num mundo globalizado, a dobragem seria um modo eficaz de promover o valor económico da língua portuguesa e reforçaria os laços que nos ligam (ainda) aos países da CPLP,

Para lhe responder, acho que a dobragem podia/devia começar na televisão, nomeadamente na RTP. É uma irresponsabilidade cega não apostar na dobragem quando temos oportunidades e as responsabilidades que temos no domínio da lusofonia.¹⁰⁷

A lusofonia poderia ser uma excelente base para o desenvolvimento de coproduções e assim alcançar públicos mais vastos. Não se trata de reinventar um neocolonialismo mas antes de usufruir de uma língua comum que pode ser uma ponte para o conhecimento mútuo e trocas culturais. No entanto, um aspeto fundamental é a standardização da norma portuguesa:

Se Portugal e Brasil não tivessem desenvolvido processos de normatização divergente da língua no século XX, ou se não o tivessem feito sob a égide de um nacionalismo intolerante à heteroglossia, o mercado da dobragem poderia funcionar de maneira integrada, incluindo todos os países de língua portuguesa e agora também a Galiza, que há dois meses aprovou a Iniciativa Legislativa Paz Andrade, hoje Lei de Aproveitamento da Língua Portuguesa que propõe a circulação do audiovisual na norma galega da língua portuguesa nos países lusófonos e vice-versa. Creio que este desenvolvimento ainda demorará um tempo, o Brasil é extremamente fechado aos produtos audiovisuais dos demais países lusófonos e nas raras vezes em que um produto português é transmitido usa-se legendas ou mesmo uma dobragem interna da norma portuguesa para a norma brasileira, como ocorreu com a novela Equador na TV Brasil há dois anos.¹⁰⁸

O exemplo galego, basco, e catalão mostram que a viabilidade da dobragem depende mais da vontade política e capacidade negocial do que de algum impedimento económico ou técnico.

¹⁰⁶ Segrave, Kerry (2004), Foreign films in America, a history, Mac Farland & Company, Pg.194, versão ebook

¹⁰⁷ Anexo H Entrevista nº 12 , António Pedro Vasconcelos, realizador

¹⁰⁸ Anexo H Entrevista nº 14, Gilvan Müller de Oliveira, Diretor executivo do IILP

Los exhibidores y distribuidores han sufrido pérdidas importantes cuando se han decidido a estrenar películas dobladas em idiomas autonómicos diferentes al castelhana, por lo que, sin duda, su penetración en las pantallas cinematográficas passa por la imprescindible voluntad y ayuda de la administraciones.¹⁰⁹

O desenvolvimento da internet e em especial da “banda larga” permitiu que esta se tornasse um canal de difusão audiovisual extremamente concorrencial face aos canais tradicionais. Novos canais, novos problemas, e sobretudo novos problemas relativos aos direitos de autor:

A questão central e transversal a praticamente todos os países do mundo está no facto do direito de autor assentar, sobretudo, no princípio da territorialidade. Como se sabe, a internet não tem fronteiras e os Estados atuam perante os respetivos domínios (no caso PT).

Acontece que nestas redes como em todos os mecanismos tecnológicos, os domínios são os mais diferenciados e partem dos mais variados operadores, sendo que a mudança de domínio para outro território é hoje feita com muita facilidade. No caso das obras protegidas, é necessário aos Estados e respetivas autoridades provar que determinada obra a circular não está autorizada e isso só pode ser afirmado ou denunciado pelos respetivos titulares de direitos.¹¹⁰

A baixa constante do número de espectadores das salas de cinema¹¹¹, mostra que estas passaram a ser uma plataforma de apresentação de filmes que cada vez mais encontram o seu público noutros suportes. As salas são agora locais de passagem para outros suportes, mas contínua a ser através destas que são feitas as promoções mediáticas que depois ecoam pelos outros media. Nestes novos suportes, cada vez mais versões linguísticas começam a estar disponíveis quer através de legendas quer através da dobragem. Esta evolução veio acelerar a necessidade de aumentar a produção de novos produtos audiovisuais. Impulsionar a dobragem é pois uma oportunidade de divulgar a língua portuguesa quer através da produção nacional, insuficiente mas que poderá crescer em quantidade e qualidade, quer através da exploração comercial do potencial de exportação das versões dobradas em Portugal de filmes ou séries estrangeiras, nomeadamente para os países da CPLP. Pode-se compreender, por tudo o que foi dito, que a dobragem é um setor de atividade que tem um potencial de crescimento ainda não explorado.

¹⁰⁹ Ávila, Alexandre, ob.cit., p24-25

¹¹⁰ Anexo G Entrevista nº 5 , Elisabete Rodrigues, IGAC

¹¹¹ Ver Anexo E – Quadro de progressão das audiências 1961- 2013

CONCLUSÃO

Iniciámos este trabalho com o objetivo de desvendar porque esteve a proibição da dobragem em vigor 45 anos, de 1948 a 1993. Era intrigante saber que uma medida com tanto impacto no mundo do cinema em Portugal, tinha sido criada no Estado Novo e se tinha mantido durante 19 anos após o nosso país ter estabelecido a democracia.

A pesquisa nas fontes legislativas permitiu mostrar que as leis reguladoras da atividade cinematográfica procuram limitar o seu desenvolvimento mais do que o suscitar. Isto é feito quer através do condicionamento da produção, quer através do condicionamento da exibição dos filmes portugueses. Assim, a proibição da dobragem apareceu-nos como mais um entrave à possibilidade de um desenvolvimento industrial do cinema. Por detrás da aparente proteção ao cinema português estava a vontade de limitar o alcance popular desta arte do século XX.

A consulta dos Diários da Assembleia Nacional e da Assembleia da República, permitiu analisar os argumentos utilizados nos debates, e revelar que existiu mais discussão política em torno da aprovação da lei da proibição da dobragem do que perante o seu fim. Os artigos na imprensa diária e nas revistas especializadas em cinema permitiram definir o ambiente cultural e intelectual ao longo dos anos que mediaram entre o estabelecimento da proibição e a sua revogação.

As dezoito entrevistas realizadas permitiram não só ouvir os deputados da XII CECC, como foram uma ocasião de conhecer os problemas comuns a todos os estúdios de dobragem, e as opiniões de pessoas com poder de decisão nas televisões privadas e na RTP1. Conseguimos igualmente obter respostas junto do maior distribuidor e exibidor português, a NOS/Lusomundo. Conseguimos abordar os dois realizadores que mais se distinguiram na defesa da dobragem, assim como obtivemos respostas do Secretário de Estado da Cultura, Jorge Barreto Xavier e da Inspeção Geral das Atividades Culturais, IGAC. Procurámos obter respostas qualitativamente importantes e por isso optámos por escolher “peças-chave”. Nem todas as empresas, entidades ou pessoas responderam aos nossos pedidos de entrevista, no entanto aqueles que responderam permitiram completar uma primeira visão de conjunto sobre um tema pouco estudado. Verificou-se que continua a existir um ambiente político e intelectual adverso à dobragem, e continua, igualmente, a não se relacionar o desenvolvimento da dobragem com o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica e audiovisual. Ao abordar a dobragem cinematográfica o nosso propósito foi mostrar como uma medida relacionada com a exibição podia condicionar todo o modo de funcionamento do campo cinematográfico. Procurou-se mostrar como a proibição da dobragem teve

como efeito imediato a desafetação do público do cinema, e teve como efeito colateral impedir que a atividade cinematográfica passasse de um modo de produção artesanal para um modo industrial. Esta “oportunidade perdida” poderia ser recuperada hoje que as novas tecnologias facilitam não só as comunicações como o próprio trabalho técnico da dobragem. Por isso, procurou-se desvendar os caminhos que poderiam levar ou não a um renascer da dobragem.

A falta de dados fiáveis sobre a dimensão do setor da dobragem em Portugal, decorre igualmente da falta de organizações representativas dos empresários e dos técnicos do setor. O próprio Estado parece não ter um conhecimento deste setor de atividade, como parece indiciar a falta de resposta do Instituto do Cinema e do Audiovisual, ICA. Ao abordar uma política cultural para o cinema pretendeu-se ligar a dobragem à democratização da cultura de forma a propor pistas para o estabelecimento de estratégias para o seu desenvolvimento sustentável. Por outro lado, a falta de reconhecimento da profissão de dobrador coloca problemas relativos a direitos e remunerações. Esta situação dificulta a criação de padrões de qualidade, condição indispensável para a aceitação de um produto, diríamos, sobretudo se é um produto cultural.

Nesta investigação, deparamos com algumas resistências pelo simples facto de querermos abordar o tema da dobragem. Estas resistências estimularam a nossa curiosidade, e se muito ficou por fazer é porque encontramos novos pontos de interesse. Nomeadamente, em futuros trabalhos gostaríamos de explorar melhor as questões laborais, e as questões ligadas ao direito de autor, mas também as questões ligadas à viabilização económica da dobragem audiovisual em língua portuguesa. Mais especificamente, gostaríamos de analisar em que medida é que a lusofonia pode ser uma plataforma interessante para desenvolver uma estratégia relativa à rentabilização da dobragem, também, mas sobretudo de valorização da língua portuguesa e das culturas lusófonas.

FONTES

Jornais

Diário da Assembleia Nacional – sessão de 29.01.1947
Diário da Assembleia Nacional – sessão de 11.02.1947
Diário da Assembleia Nacional – sessão de 21.02.1947
Diário da Assembleia Nacional – sessão de 22.02.1947
Diário da Assembleia Nacional – sessão de 20.03.1947
Diário da Assembleia Nacional – sessão de 15.03.1947
Diário da Assembleia Nacional – sessão de 04.12.1947
Diário da Assembleia da República – sessão de 26 de maio de 1986

Revista Imagem, nº01, 23-10-1950

Revista Imagem, nº05, 015-02-1951

Revista Imagem, nº08, 01-06-1951

Revista Imagem, nº09, 01-07-1951

Revista Imagem, nº10, 01-08-1951

Revista Imagem, nº11, 01-09-1951

Revista Imagem, nº12, 01-10-1951

Revista Imagem, nº22, 08-05-1952

Revista de Cinema, nº 22, 29-02-1952

Revista de Cinema, nº 25-26, 29-05-1952

Textos Legislativos

Decreto-lei 13564/27 de 6 de maio

Decreto-lei 23054/33 de 25 de setembro

Decreto-lei 36062/46 de 27 de dezembro

Decreto-lei 39926/54 de 24 de novembro

Decreto- lei 41062/57 de 10 de abril

Decreto- lei 42660/59 de 27 de novembro

Decreto-lei 48686/68 de 15 novembro

Decreto- lei 184/73 de 25 de abril

Decreto-lei 286/73 de 5 de junho

Decreto- lei 296/74 de 29 de junho
Decreto- lei 257/75 de 26 de maio
Decreto- lei 196-A/89 de 21 de junho
Decreto- lei 350/93 de 7 de outubro
Decreto lei 15/99 de 15 janeiro
Decreto-lei 227/06 de 16 de novembro
Decreto-lei 124/13 de 30 de agosto

Lei 2005/45 de 14 de março
Lei 1994/43 de 13 de maio
Lei 2027/48 de 18 de fevereiro
Lei 7/71 de 7 dezembro
Lei 42/04 de 18 de agosto
Lei 55/12 de 6 de setembro

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor (2009), *Indústria cultural e sociedade*, seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida, Paz e Terra, São Paulo, (consult.12-04-2014), disponível:
http://minhateca.com.br/margareth.alberico/Livros/*23++Por+Autor/T/Theodor+Adorno/ADORNANO*2c+Theodor+++A+Ind*c3*bastria+Cultural+IN+P*c3*bablico*2c+massa+e+cultura,1171396.pdf
- Adorno, Theodor, *A indústria cultural*, conferência radiofónica (consult. 05-03-2014), disponível:
<http://pt.scribd.com/doc/7429346/Theodor-Adorno-A-Industria-Cultural>
- Araújo, Vera Lúcia Santiago (abril 2004), "To Be or Not to Be Natural: Clichés of Emotion in Screen Translation", in *Meta: Journal des traducteurs*, Les Presses Universitaires de Montréal, pg.172-181(consult.23.04.2014)
disponível : <http://www.erudit.org/revue/meta/2004/v49/n1/009031ar.pdf>
- Ávila. Alejandro (1997), *El doblaje*, ediciones Cátedra S.A, Madrid,
- Baptista, Tiago (2008), *A invenção do cinema português*, Tinta da China, Lisboa
- Becker, Howard S.(2010), *Mundos da Arte*, Livros Horizonte, Lisboa
- Benjamin, Walter(1955), *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, (consult. em 10-04-2014),disponível:http://ideafixa.com/wp-content/uploads/2008/10/texto_wbenjamim_a_arte_na_era_da_reprodutibilidade_tecnica.pdf
- Belting, Hans (2011), *A verdadeira imagem*, Ed. Dafne,
- Benghozi, J.P. (1989), *Le cinéma : entre l'art et l'argent*, Éditions L'Harmattan, Paris (E. book)
- Bourdieu Pierre(1979), « Les trois états du capital culturel », In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 30, novembre. L'institution scolaire. pg. 3-6. ; consultado através de :
url :[/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1979_num_30_1_2654](http://web.revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1979_num_30_1_2654)
- Coelho, Eduardo Prado, (1983), *Vinte anos de cinema português (1962-1982)*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e Cultura, Lisboa
- Creton, Laurent, *Économie du cinéma – Perspectives stratégiques*, Nathan, 1994, Paris
- Cunha, Paulo (2007), *O Público e o Novo Cinema Português*, in: *Estudos do Século XX*, n.º 7, , pg. 349-360
- Freire, Susana Alexandre (2005), *As práticas de receção cultural e os públicos do cinema português*, ISCTE, tese de mestrado
- Gambier, Yves, « La traduction audiovisuelle : un genre en expansion »
Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, vol. 49, n° 1, 2004, pg. 1-11.
consultado através de : <http://id.erudit.org/iderudit/009015ar>
- Geadá, Eduardo (1976), *O Imperialismo e o fascismo no cinema*, Moraes editores, Lisboa
- Granja, Paulo (2007), *Cineclubes e cinéfila: entre a cultura de massas e a cultura de elites*. In: *Estudos do Século XX*, n.º 7, pg. 361-384
- Hall, Stuart & Paddy Whannel, (1964), *The Popular Arts , a critical guide to mass media*, Beacon Press, Boston
- Lopes João Teixeira, in *A boa maneira de ser público*, Consultado através de www.boc.ubi.pt
- Mantecón, Ana Rosas, (2009), "O que é o público?", in *Revista Poiésis*, 14, Dez., pg. 175-215

- Moraes, Juliana de Melo (2012), "A receção do cinematógrafo no Norte de Portugal: algumas hipóteses de investigação", in *Cinema Português IV Jornadas*, Org. Frederico Lopes, Livros LabCom, , Lisboa
- Ó, Jorge Ramos do (1999), *Os anos de Ferro - o dispositivo cultural durante a "política do Espírito" 1933-1949*, Estampa, , Lisboa
- Pina, Luis de (1978), *Panorama do cinema português das origens à atualidade*, ed. Terra Nova, , Lisboa
- Perkins, V. F. (1992), "The Atlantic divide", in *European Popular Cinema*, ed. By Dyer, Richard & Vincendeau, Ginette, Routledge, , London
- Ramos, Rui (1998), "O chamado problema do analfabetismo": as políticas de escolarização e a persistência do analfabetismo em Portugal (séculos XIX e XX), in *Ler História*, 35, , Lisboa
- Rapport Media Consulting Group (2007)
ÉTUDE DES BESOINS ET PRATIQUES DE L'INDUSTRIE AUDIOVISUELLE EUROPÉENNE EN MATIÈRE DE DOUBLAGE ET SOUS TITRAGE, Nov.
- Segrave, Kerry (2004), *Foreign films in America – A history*, Mc Farland & Company, Inc. Publishers, Jefferson, USA, E.book
- Stephenson, Ralph & Guy Phelps, (1989), *The cinema as art*, Penguin Books, , London
- Torgal, Luís Reis, (2001) *O cinema sob o olhar de Salazar*, Temas e Debates, , Lisboa
- Truffaut, François (2000), *La nuit américaine, suivi du journal du tournage de Fahrenheit 451*, Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, , Paris
- Villa, Rosa María Palencia (2004), "El doblaje audiovisual: barrera o puente en el diálogo multicultural? Problemas y propuestas", Comunicação apresentada na conferência *Comunicación y diversidad cultural*, organizada por el Fòrum Universal de las Cultures com a colaboração do Institut de la Comunicació de la Universitat Autònoma de Barcelona (InCom-UAB) ,Barcelona, 27 de maio.
- Wolton, Dominique (1994), *Elogio do grande público – uma teoria crítica da televisão*, edições ASA, Lisboa

Lista de Anexos

Anexo A: ficha técnica do elenco da dobragem do filme *O leopardo*, pg.III

Anexo B: ficha técnica do 1º filme dobrado *O Grande Nicolau*, pg.IV

Anexo C: Receitas de bilheteira 1961-2013, pg.V

Anexo D: Nº médio de espetadores 1961-2013, pg.VI

Anexo E: Nº de espetadores por ano 1959-2013, pg.VII

Anexo F: Página de website do Instituto Camões, pg.VII-IXI

Anexo G: email de resposta da Escola Superior de Teatro e Cinema, pg. X

Anexo H Entrevistas :

1: Entrevista XII CECC–resposta de Miguel Tiago do PCP, pg.XI a XIII

2: Entrevista XII CECC–resposta de Catarina Martins do BE, pg.XIV a XVII

3: Entrevista XII CECC–resposta de Heloísa Apolónia do PEV, pg.XVIII a XX

4: Entrevista XII CECC –resposta de Inês de Medeiros do PS, pg.XXI a XXVIII

5: Entrevista Elisabete Rodrigues, IGAC, pg. XXIX a XXXI

6: Entrevista Nuno Gonçalves, NOS/Lusomundo, pg. XXXII a XXXIII

7: Entrevista Margarida Pereira, TVI, pg.XXXIV a XXXVI

8: Entrevista Teresa Paixão, RTP, pg.XXXVII a XL

9: Entrevista Vanessa Tierno, SIC, pg.XLI a XLVI

10: Entrevista Ricardo Gonçalves, SIC, pg.XLVII a LI

11: Entrevista José Fonseca e Costa, pg LII a LIX

12: Entrevista António Pedro Vasconcelos, LX a LXII

13: Entrevista MIL, Renato Epifanio,pg.LXIII a LXIV

14: Entrevista IILP, Gilvan Muller de Oliveira, pg.LXV a LXVII

15: Entrevista Secretário de Estado da Cultura, pg.LXVIII a LXXII

16: Entrevista Estúdio Santa Clauss, pg.LXXIII a LXXX

17: Entrevista Estúdio 112,pg.LXXXI a XC

18: Entrevista António Borga, pg.XCI a XCVI

19: Entrevista Daniel Sasportes, pg.XCVII a C

Anexo A

Filme *O leopardo* de Luchino Visconti, 1963

Ficha técnica (dobragem)

René Barjavel	...	dialogue: french version (uncredited)
Isa Bellini	...	voice dubbing: Anna Maria Bottini (uncredited)
Lando Buzzanca	...	voice dubbing: Serge Reggiani (uncredited)
Pino Colizzi	...	voice dubbing: Pierre Clémenti (uncredited)
Solveyg D'Assunta	...	voice dubbing: Claudia Cardinale (uncredited)
Franco Fabrizi	...	voice dubbing: Terence Hill (uncredited)
Corrado Gaipa	...	voice dubbing: Burt Lancaster (uncredited)
Sydney Pollack	...	dubbed version supervisor: USA (uncredited)
Carlo Sabatini	...	voice dubbing: Alain Delon (uncredited)
Alberto Testa	...	choreographer (uncredited)
Jacques Willemetz	...	dubbing diretor: french version (uncredited)

Anexo B

Filme *Son Excellence Antonin*, na versão portuguesa *O Grande Nicolau*, 1935

Ficha técnica (Dobragem)

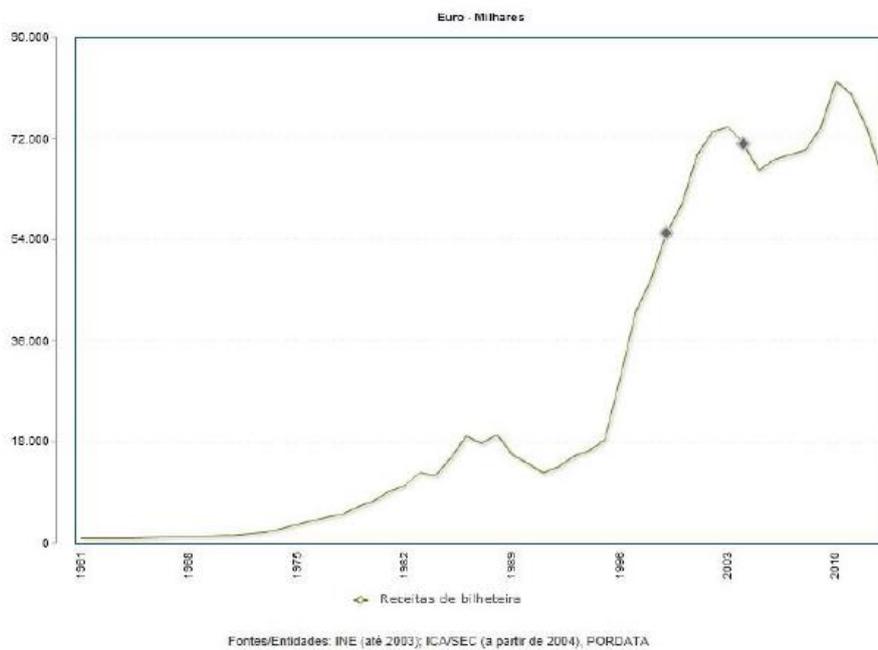
- Adaptação de diálogos:
 - José Galhardo
 - Alberto Barbosa

- Sonorização:
 - Paulo de Brito Aranha

 - Vozes:
 - Vasco Santana... Nicolau
 - Hortense Luz
 - Rafael Marques
 - Filomena Lima
 - Alberto Ghira
 - Francisco Ribeiro
 - Armando Machado

Anexo C

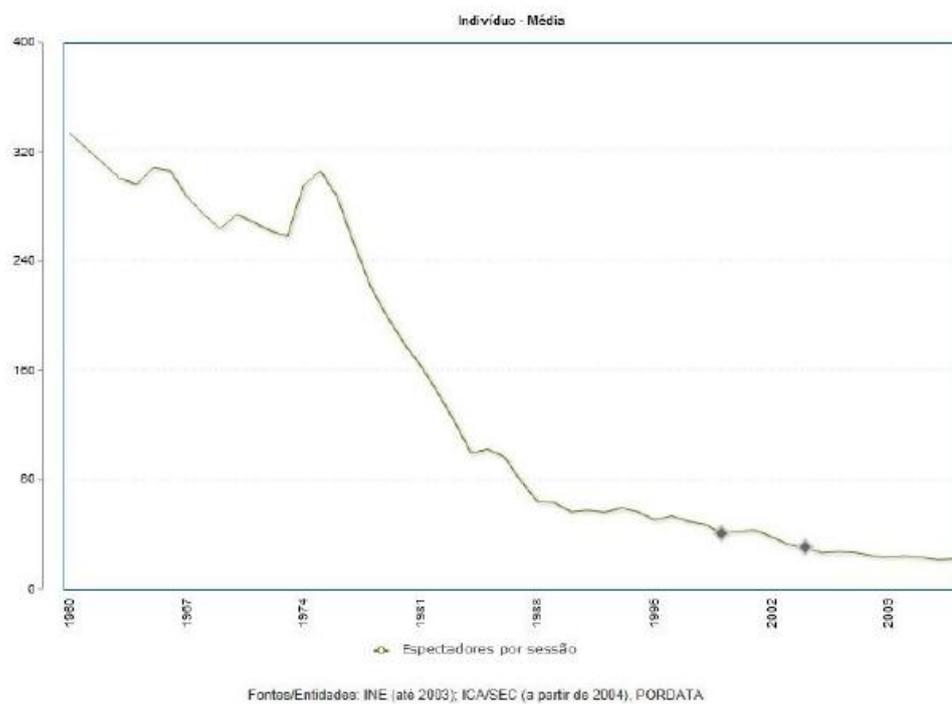
Receitas de bilheteira 1961-2013



fonte INE

Anexo D

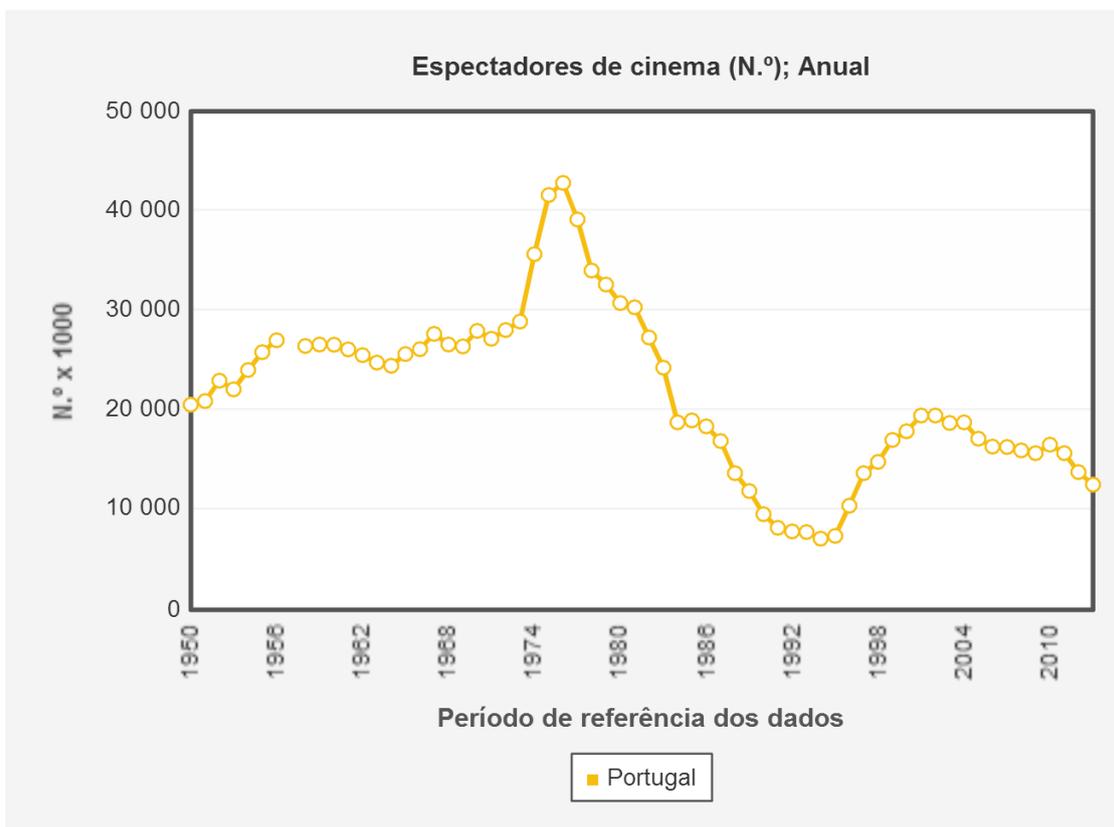
Numero médio de espectadores por sessão 1961-2013



fonte INE

Anexo E

Numero de espetadores 1950-2013



fonte INE

Anexo F

A DOBRAGEM - UMA APOSTA PERDIDA

Opção com significativos reflexos industriais, artísticos e comerciais - porventura aquela em que, dum ponto de vista histórico ou mesmo na atualidade, o fonocinema continua a suscitar as maiores e mais radicais controvérsias - é a dobragem. Ela chegou até nós na época de 1935/36, quando os filmes portugueses, dirigidos por nova e talentosa geração de realizadores aqui nascidos, logravam já - a partir de *A Severa* (1931), de Leitão de Barros, ou de *A Canção de Lisboa* (1933), de Cottinelli Telmo - estimulantes resultados.

O primeiro *dubbing* efetuou-se sobre *Son Excellence Antonin* (1935), de Charles-Felix Tavano, produzido em França pela Lux, a que foi dado o título *O Grande Nicolau*. Associaram-se no projeto a distribuidora Filmes Império e a Tobis Portuguesa, com o apoio da congénere gaulesa, através dum registo no sistema patenteado Tobis Klang Film. Para o arrojado empreendimento, o administrador-delegado da Tobis, Campos Figueira, deslocou-se previamente a Nova Iorque, onde estudou as possibilidades, comprou equipamento e contratou técnicos. Na mira do negócio, estava ainda a colocação, desta e de próximas adaptações, no mercado brasileiro.

Quanto a *O Grande Nicolau*, a autoria dos diálogos pertenceu a José Galhardo e Alberto Barbosa, com base no original de Jean Deymon e René Pujol. A responsabilidade da sonorização coube a Paulo de Brito Aranha. Vasco Santana cedeu voz a Raymond Cordy em Nicolau, envolvendo-se ainda Hortense Luz, Rafael Marques, Filomena Lima, Alberto Ghira, Francisco Ribeiro/Ribeirinho e Armando Machado. A estreia decorreu no Odeon e no Palácio (Lisboa) e no Águia d'Ouro (Porto), em janeiro de 1936, com assinalável sucesso de público. No entanto, porque a publicidade - referindo, embora, tratar-se de dobragem - salientava a participação daquelas populares vedetas, parte da assistência, incauta, protestaria por não os ver em ação... De qualquer forma, a modalidade não vingou, sobretudo por incapacidade tecnológica e por deficiências de sincronização, além da escassa rendibilidade económica.

Afinal, viriam a ensaiar-se outras potencialidades - circunstanciais algumas, mas com peculiar significado, quanto às referências criativas no meio lisboeta. É exemplo *O Chapéu Florentino* (1939), ou *Der Florentiner Hut* - filme alemão produzido pela Terra (Berlim), com realização de Wolfgang Liebeneiner. No elenco, destacavam-se Heinz Ruhmann, Herti Kirchner, Christl Mardayn ou Paul Henckels. Estes e mais elementos, normalmente constantes num genérico inicial, tiveram insólita divulgação para o público da capital - aquando da estreia de *O Chapéu Florentino* no Politeama, em fevereiro de 1940.

De facto, a distribuidora Lisboa Filme produziu um prólogo em substituição das legendas de entrada, apresentado pelo popular Manuel Santos Carvalho. Disfarçado de homem-do-realejo, e - ao que se promocionou - «com a sua costumada graça e à-vontade», cabia-lhe citar o título, nome dos artífices e intérpretes, segundo uma indicação literária, em verso, concebida pelo escritor teatral e cinematográfico João Bastos. Embora anónima, a direção deste *sketch* preambular - exposta por total ineditismo - terá pertencido ao prestigiado Arthur Duarte, com fortes e antigas ligações à indústria germânica. Aliás, fora a Terra Film a concretizar, em 1930, *Amor no Ring*, de Reinhold Schunzel - onde apareciam Duarte e José Santa (Camarão), levando ao ecrã as primeiras cenas faladas em português.

Anexo G

Assuntos Académicos <aacademicos@estc.ipl.pt> 2/05

para mim

Boa tarde,

Não temos nenhuma formação particularmente ou explicitamente vocacionada para a atividade de dobragem audiovisual, no entanto, se for na perspetiva da interpretação, convido-o a consultar os programas das unidades curriculares de Voz do ramo de Atores da licenciatura em Teatro disponíveis em http://www.estc.ipl.pt/teatro/programas_lic_actores.html de modo a averiguar se se debruçam particularmente sobre essa atividade.

Cumprimentos,

Tiago Ferrolho

Escola Superior de Teatro e Cinema

Núcleo de Assuntos Académicos

Av. Marquês de Pombal, 22 B | 2700-571 Amadora PORTUGAL
[+351 21 498 94 00](tel:+351214989400) | Fax: [+351 21 498 94 01](tel:+351214989401) | www.estc.ipl.pt

Anexo H

Entrevista 1

ENTREVISTA SOBRE A DOBRAGEM (por email 21-07-14)

Comissão Parlamentar de Educação, Ciência
e Cultura

Nome: Miguel Tiago

Cargo: Deputado do Partido Comunista Português

- 1) A dobragem de uma língua estrangeira para uma língua nacional, foi inicialmente uma forma da indústria do cinema ultrapassar as barreiras linguísticas que decorreram do aparecimento do cinema sonoro. Pensa que a dobragem poderia facilitar a internacionalização do cinema português, nomeadamente em países como a Espanha, a Itália, a França e a Alemanha, onde os filmes são exibidos no cinema e na televisão maioritariamente dobrados?**

Julgo que a utilização da dobragem deve sempre ser tida em conta como possibilidade, particularmente em países onde é habitual ver cinema dobrado. Dobrar filmes portugueses em locais onde a dobragem é comum, pode ser uma forma de contribuir para a internacionalização do cinema português.

- 2) Eduardo Geda, realizador de cinema, escreveu em 1978 um livro intitulado “O imperialismo e o fascismo no cinema”, no qual afirma que “...a consequência económica e social mais importante da proibição da dobragem foi, sem dúvida, a estagnação a que se viu votada a indústria e o comércio do cinema em Portugal, situação que hoje se reflete na inexistência de estruturas de produção e difusão das películas, na reduzida frequência cinematográfica e até na estranheza com que o público ouve falar português nos filmes.” Este diagnóstico só teve efeito na lei do cinema de 1993, onde desaparece pela 1ª vez a proibição da dobragem. Porque demorou tanto tempo a ser extinta a proibição da dobragem? Depois do 25 de abril, esta questão nunca foi debatida, ou existia um forte apoio parlamentar a esta proibição?**

Não tenho conhecimento histórico sobre a matéria.

- 3) Hoje, existe uma corrente do multilinguismo que tem conseguido impor recomendações, do Parlamento Europeu, que valorizam a legendagem em detrimento da dobragem, com o argumento de que a legendagem permite reconhecer a diversidade linguística, e que, apesar de não estar cientificamente provado, contribuiria para o ensino das línguas. Está de acordo com esta perspetiva?**

O meu partido não tem posição política sobre a dobragem. Pessoalmente, julgo que a dobragem deve ser utilizada sempre que o autor/realizador do filme esteja de acordo.

- 4) As televisões públicas e privadas têm visto na dobragem uma forma de captar públicos infantojuvenis. Desde 1993, os cinemas têm mostrado versões dobradas em português de Portugal com o mesmo intuito. No entanto, existe uma total ausência de regras quer para exercer esta profissão, quer para contratar os serviços. Pensa que o governo deveria intervir de modo a regulamentar a atividade da dobragem?**

Julgo que o Governo não deve intervir, excetuando no reconhecimento da profissão e nas garantias de direitos que o ator/profissional de dobragem devem ter. As regras das profissões devem, na maior parte dos casos, ser estabelecidas pelas próprias profissões, salvo nos casos em que está em causa o interesse nacional ou a segurança das populações. Neste caso, julgo que a constituição de uma associação de profissionais poderia ser o suficiente e necessário para assegurar a qualidade do trabalho.

- 5) Nalguns países, a dobragem é obrigatória na televisão e facultativa nos cinemas. Considera isto uma boa solução?**

Julgo que a dobragem deve ser sempre uma escolha do autor da obra de arte (opinião pessoal) e que deve ser, sempre que possível, a técnica utilizada quer em televisão, quer em cinema. Todavia, julgo que a possibilidade de apresentar as Versões Originais em cinema deve continuar. A facultatividade em salas de cinema pode ser uma opção. Uma boa solução talvez fosse a obrigatoriedade em TV e a obrigatoriedade da oferta original e dobrada em sala.

- 6) Existe hoje um público que cresceu com as dobragens, faz sentido acompanhar este crescimento dobrando os filmes (salas e TV) e séries estrangeiras para maiores de 14 anos?**

Não vejo qual o problema de investir mais em dobragem.

7) Algumas opiniões avançam com o argumento de que a dobragem cinematográfica não é viável em Portugal, devido ao seu reduzido mercado. Qual a sua opinião?

Não estou de acordo. Claro que não é viável num contexto em que estamos ainda muito habituados à legendagem. Mas isso pode mudar.

8) Em 1948, os distribuidores e exibidores portugueses foram dos poucos a defenderem a dobragem contra a lei que iria proibi-la até 1993. Hoje face à diminuição quer de salas quer de público(-de 50% dos portugueses vai 1 vez ao cinema por ano) pensa, como então pensavam os distribuidores, que a dobragem poderia levar mais gente ao cinema?

O analfabetismo em Portugal hoje não é tão significativo como durante os tempos do fascismo, todavia, julgo que a oferta de cinema dobrado não iria diminuir os públicos. Ao mesmo tempo, a dobragem por si só, num contexto de empobrecimento generalizado da população e de concentração monopolista da exibição de cinema, não resolverá.

9) O progresso tecnológico permite a edição de vídeos e videojogos em formato multilingue, quer dobrados quer legendados. O que falta para que o português também esteja sempre incluído nestas opções? (Em especial nos videojogos, há inúmeros casos em que temos as regras em português mas depois todo o conteúdo do jogo é numa língua estrangeira.) Deveria o Parlamento legislar e tornar obrigatória a venda em Portugal destes produtos audiovisuais com versões completas em português?

Parece-me uma ideia razoável, sobre a qual também ponderaremos.

Autorizo que as respostas às questões sejam utilizadas no âmbito desta investigação científica, e que possam ser tornadas públicas no caso de publicação desta tese.

Entrevista 2

ENTREVISTA SOBRE A DOBRAGEM (por email 24-07-14)

Comissão Parlamentar de Educação, Ciência
e Cultura

Nome: Catarina Martins

Cargo: Deputada do Bloco de Esquerda

- 1) A dobragem de uma língua estrangeira para uma língua nacional, foi inicialmente uma forma da indústria do cinema ultrapassar as barreiras linguísticas que decorreram do aparecimento do cinema sonoro. Pensa que a dobragem poderia facilitar a internacionalização do cinema português, nomeadamente em países como a Espanha, a Itália, a França e a Alemanha, onde os filmes são exibidos no cinema e na televisão maioritariamente dobrados?**

Tanto quanto percebo esta pergunta refere-se a uma política pública de dobragem de filmes falados em português para que sejam mais facilmente internacionalizáveis. Julgo que seria uma boa medida de apoio ao cinema, mas que teria de ser desenvolvida num quadro mais vasto de apoio à internacionalização. Lembro que, enquanto realizadores e produtores de outros países são acompanhados pelas televisões públicas ou ministérios da cultura nacionais nas feiras e festivais internacionais, os realizadores e produtores portugueses estão quase sempre isolados.

- 2) Eduardo Geda, realizador de cinema, escreveu em 1978 um livro intitulado “*O imperialismo e o fascismo no cinema*”, no qual afirma que “...a consequência económica e social mais importante da proibição da dobragem foi, sem dúvida, a estagnação a que se viu votada a indústria e o comércio do cinema em Portugal, situação que hoje se reflete na inexistência de estruturas de produção e difusão das películas, na reduzida frequência cinematográfica e até na estranheza com que o público ouve falar português nos filmes.” Este diagnóstico só teve efeito na lei do cinema de 1993, onde desaparece pela 1ª vez a proibição da dobragem. Porque demorou tanto tempo a ser extinta a proibição da dobragem? Depois do 25 de abril, esta questão nunca foi debatida, ou existia um forte apoio parlamentar a esta proibição?**

Não conheço a história desse debate no parlamento. Posso afirmar que nos últimos tempos é um debate que não tem acontecido. O Bloco de Esquerda abordou o tema lateralmente nalgumas propostas, nomeadamente no debate da lei da televisão e no quadro da acessibilidade de conteúdos às pessoas portadoras de deficiência.

3) Hoje, existe uma corrente do multilinguismo que tem conseguido impor recomendações, do Parlamento Europeu, que valorizam a legendagem em detrimento da dobragem, com o argumento de que a legendagem permite reconhecer a diversidade linguística, e que, apesar de não estar cientificamente provado, contribuiria para o ensino das línguas. Está de acordo com esta perspetiva?

Temos defendido a promoção do multilinguismo europeu por oposição à hegemonia do inglês. E consideramos que os instrumentos tecnológicos hoje disponíveis permitem ao espectador (exceto, por enquanto, no caso das salas de cinema) escolher entre legendagem, dobragem, legendagem e dobragem, ou apenas língua original. Julgamos que proceder à dobragem e legendagem dos conteúdos e possibilitar assim a escolha que a tecnologia já permite (seja em DVD ou equivalente, televisão em TDT ou box) é a opção que respeita a liberdade individual e garante a acessibilidade de pessoas com diferentes níveis de literacia, diferentes línguas maternas e de pessoas portadoras de deficiência. Não há hoje razões para oposição entre legendagem e dobragem, para lá das associadas aos custos. É no entanto certo que os custos tanto da dobragem como da legendagem baixaram com o desenvolvimento tecnológico e que a garantia de acessibilidade a todos e todas têm custos que devem ser assumidos.

4) As televisões públicas e privadas têm visto na dobragem uma forma de captar públicos infantojuvenis. Desde 1993, os cinemas têm mostrado versões dobradas em português de Portugal com o mesmo intuito. No entanto, existe uma total ausência de regras quer para exercer esta profissão, quer para contratar os serviços. Pensa que o governo deveria intervir de modo a regulamentar a atividade da dobragem?

Sem prejuízo de eventuais clarificações que o setor sinta como necessárias, de facto a ausência de regras é simplesmente ausência de fiscalização e de reivindicação dos profissionais. O código de trabalho é claro: quem desempenha uma função sujeita a uma hierarquia e horário definido pela entidade empregadora e em local e com instrumentos dessa entidade está

numa relação de trabalho subordinado a que terá de corresponder um contrato de trabalho. O abuso de “trabalho independente” é isso mesmo: abuso. Acresce que a legislação específica para os trabalhadores do espetáculo e audiovisual prevê tipologias de contrato que enquadram as oscilações de atividade próprias desta atividade. A pergunta é: como pode a própria televisão pública compactuar (diretamente ou através das empresas que subcontrata) com o abuso e porque tem tão poucos meios para atuar nestas (e noutras) situações a Autoridade para as Condições de Trabalho? A resposta só se encontra na falta de vontade política dos sucessivos governos.

5) Nalguns países, a dobragem é obrigatória na televisão e facultativa nos cinemas. Considera isto uma boa solução?

Poderá ser. Não tenho uma posição informada.

6) Existe hoje um público que cresceu com as dobragens, faz sentido acompanhar este crescimento dobrando os filmes (salas e TV) e séries estrangeiras para maiores de 14 anos?

Remeto para a resposta ao número 3

7) Algumas opiniões avançam com o argumento de que a dobragem cinematográfica não é viável em Portugal, devido ao seu reduzido mercado. Qual a sua opinião?

Esse é o mesmo argumento que nos levará a considerar que não é possível ter uma indústria cinematográfica num país com 10 milhões de habitantes. O investimento em cultura não pode ser ponderado em termos de retorno imediato nem direto.

8) Em 1948, os distribuidores e exibidores portugueses foram dos poucos a defenderem a dobragem contra a lei que iria proibi-la até 1993. Hoje face à diminuição quer de salas quer de público(-de 50% dos portugueses vai 1 vez ao cinema por ano) pensa, como então pensavam os distribuidores, que a dobragem poderia levar mais gente ao cinema?

É uma possibilidade que merece ser estudada. Tendo a considerar que seria importante para alguns públicos, mas não tenho nenhum dado que suporte essa intuição.

9) O progresso tecnológico permite a edição de vídeos e videojogos em formato multilingue, quer dobrados quer legendados. O que falta para que o português também esteja sempre incluído nestas opções? (Em especial nos videojogos, há inúmeros casos em que temos as regras em português mas depois todo o conteúdo do jogo é numa língua estrangeira.) Deveria o

Parlamento legislar e tornar obrigatória a venda em Portugal destes produtos audiovisuais com versões completas em português?

Tem existido uma ponderação difícil entre as exigências legislativas e a resposta do mercado. Há quem considere que uma exigência dessas, levaria distribuidoras a abdicarem do mercado português. Não acompanhamos esse argumento e julgamos que o legislador deve ser mais exigente.

Foi aliás o argumento económico que foi usado para chumbar as propostas do Bloco de Esquerda de obrigatoriedade da opção legendagem e dobragem/áudio descrição na televisão para garantir acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência.

Autorizo que as respostas às questões sejam utilizadas no âmbito desta investigação científica, e que possam ser tornadas públicas no caso de publicação desta tese.

Entrevista 3

ENTREVISTA SOBRE A DOBRAGEM (por email 30-07-14)

Comissão Parlamentar de Educação, Ciência
e Cultura

Nome: Heloísa Apolónia

Cargo: Deputada do Partido Ecológico Verde

1) **A dobragem de uma língua estrangeira para uma língua nacional, foi inicialmente uma forma da indústria do cinema ultrapassar as barreiras linguísticas que decorreram do aparecimento do cinema sonoro. Pensa que a dobragem poderia facilitar a internacionalização do cinema português, nomeadamente em países como a Espanha, a Itália, a França e a Alemanha, onde os filmes são exibidos no cinema e na televisão maioritariamente dobrados?**

Pode facilitar.

2) **Eduardo Geada, realizador de cinema, escreveu em 1978 um livro intitulado “*O imperialismo e o fascismo no cinema*”, no qual afirma que “...a consequência económica e social mais importante da proibição da dobragem foi, sem dúvida, a estagnação a que se viu votada a indústria e o comércio do cinema em Portugal, situação que hoje se reflete na inexistência de estruturas de produção e difusão das películas, na reduzida frequência cinematográfica e até na estranheza com que o público ouve falar português nos filmes.” Este diagnóstico só teve efeito na lei do cinema de 1993, onde desaparece pela 1ª vez a proibição da dobragem. Porque demorou tanto tempo a ser extinta a proibição da dobragem? Depois do 25 de abril, esta questão nunca foi debatida, ou existia um forte apoio parlamentar a esta proibição?**

Não sei responder. Essa questão merece ser estudada, designadamente através da leitura dos Diários da AR que abordem a matéria.

3) **Hoje, existe uma corrente do multilinguismo que tem conseguido impor recomendações, do Parlamento Europeu, que valorizam a legendagem em detrimento da dobragem, com o argumento de que a legendagem permite reconhecer a diversidade linguística, e que, apesar de não estar cientificamente provado, contribuiria para o ensino das línguas. Está de acordo com esta perspetiva?**

Em geral sim.

4) As televisões públicas e privadas têm visto na dobragem uma forma de captar públicos infantojuvenis. Desde 1993, os cinemas têm mostrado versões dobradas em português de Portugal com o mesmo intuito. No entanto, existe uma total ausência de regras quer para exercer esta profissão, quer para contratar os serviços. Pensa que o governo deveria intervir de modo a regulamentar a atividade da dobragem?

Não me parece.

5) Nalguns países, a dobragem é obrigatória na televisão e facultativa nos cinemas. Considera isto uma boa solução?

Não.

6) Existe hoje um público que cresceu com as dobragens, faz sentido acompanhar este crescimento dobrando os filmes (salas e TV) e séries estrangeiras para maiores de 14 anos?

Não.

7) Algumas opiniões avançam com o argumento de que a dobragem cinematográfica não é viável em Portugal, devido ao seu reduzido mercado. Qual a sua opinião?

Acho que somos um público habituado à legendagem e que a dobragem se torna estranha para nós.

8) Em 1948, os distribuidores e exibidores portugueses foram dos poucos a defenderem a dobragem contra a lei que iria proibi-la até 1993. Hoje face à diminuição quer de salas quer de público(-de 50% dos portugueses vai 1 vez ao cinema por ano) pensa, como então pensavam os distribuidores, que a dobragem poderia levar mais gente ao cinema?

Não (mas atenção, porque hoje não temos uma sociedade com o nível de analfabetismo de então, pelo que as motivações e fundamentações de opiniões podem não ser comparáveis!). O facto das pessoas não irem ao cinema regularmente não me parece que se prenda com a legendagem, mas sim, por exemplo, com o caso de hoje existirem alternativas para ver filmes em casa (com uma oferta mais diversificada) e dos orçamentos familiares serem magros.

9) O progresso tecnológico permite a edição de vídeos e videojogos em formato multilingue, quer dobrados quer legendados. O que falta para que o português também esteja sempre incluído nestas opções? (Em especial nos videojogos, há inúmeros casos em que temos as regras em português mas depois todo o conteúdo do jogo é numa língua estrangeira.) Deveria o Parlamento legislar e tornar obrigatória a venda

em Portugal destes produtos audiovisuais com versões completas em português?

Não conheço bem a realidade dos videojogos, pelo que me custa pronunciar-me.

Entrevista 4

ENTREVISTA SOBRE A DOBRAGEM (por email, 28-07-14)

Comissão Parlamentar de Educação, Ciência
e Cultura

Nome: Inês de Medeiros

Cargo: Deputada do Partido Socialista

Agradeço as perguntas que me permitiram rever um pouco mais em detalhe a legislação ao nível da dobragem, tema que esteve totalmente ausente das discussões em torna da revisão da Lei do cinema.

1) A dobragem de uma língua estrangeira para uma língua nacional, foi inicialmente uma forma da indústria do cinema ultrapassar as barreiras linguísticas que decorreram do aparecimento do cinema sonoro. Pensa que a dobragem poderia facilitar a internacionalização do cinema português, nomeadamente em países como a Espanha, a Itália, a França e a Alemanha, onde os filmes são exibidos no cinema e na televisão maioritariamente dobrados?

Se me permite, começo por acrescentar um elemento em relação à história do surgimento e generalização da dobragem que me parece essencial para percebemos o que está aqui em causa. Se é verdade que a dobragem é importante para ultrapassar a barreira da língua, os objetivos são:

- Em primeiro lugar, económicos, para reduzir custos. Até aos finais dos anos 20 os filmes eram refilmados em várias versões nas diferentes línguas. Foi o caso dos filmes humorísticos de Laurel e Hardy (os famosos Bucha e Estica) que chegaram a representar foneticamente em várias línguas ou o Anjo Azul de Josef von Stenberg em 1930 que teve duas versões, uma alemã, outra inglesa. Embora com resultados muito positivos em termos de público, isto significava um investimento considerável que impedia a expansão da indústria.

- O segundo objetivo, e mais substancial, era o de melhorar a afluência nas salas dos filmes estrangeiros e permitir uma melhor entrada dos filmes estrangeiros nos mercados nacionais.

Ainda hoje em França, onde 80% da exploração de longas-metragens se faz em versão dobrada, segundo a televisão privada francesa TF1 existe uma perda automática de 30% de público para um filme não dobrado.

Concluindo: a dobragem deve sempre ser encarada como elemento decisivo para a exploração de um filme no mercado nacional, pois ao eliminar a barreira linguística beneficia a “familiaridade” (em mercados dinâmicos em termos cinematográficos...) de um filme falado em língua original e aumenta o seu poder de influência.

Permita-me lembrar que a indústria cinematográfica nazi, dirigida por Goebbels, mestre em propaganda, o percebeu muito rapidamente e o famoso Jud Suss estreia no Festival de Veneza em setembro de 1940 com versões dobradas e legendadas, batendo aliás um triste recorde de público, 20 milhões de espectadores...

Não estou obviamente a fazer qualquer paralelo entre o pensamento nazi e a dobragem (importa ser clara) mas não podemos falar da questão da dobragem sem ter em conta que ela é um elemento decisivo para a avaliação de políticas culturais e de proteção económica de cada país e mercado.

Antes ainda de responder concretamente à sua questão, para se perceber o sucesso da dobragem no espaço europeu, importa também lembrar o que foi o plano Marshall, os acordos celebrados entre James Byrne e Léon Blum em maio de 1946 onde a questão da abertura do mercado europeu à indústria cinematográfica americana é central. Os EUA não estavam apenas a conquistar um mercado, estavam com uma clara e assumida campanha para alargar a sua esfera de influência. E a dobragem tem um papel essencial nessa estratégia.

Talvez por isso os produtores estrangeiros continuam sem conseguir impor a dobragem dos seus filmes no território americano e no mercado anglo-saxónico. Finda esta pequena introdução vou à sua pergunta: Considero que a dobragem pode eventualmente facilitar a internacionalização do cinema português, nomeadamente em países como a Espanha, a Itália, a França e a Alemanha, onde os filmes são exibidos no cinema e na televisão maioritariamente dobrados, mas essa questão só depende da vontade dos distribuidores e exibidores em cada um desses países, pois são eles que decidem se querem estreiar os filmes em versão original ou dobrada.

No entanto devo também dizer que preferia esta hipótese do que a generalização de produções portuguesas originalmente faladas em inglês, em nome da internacionalização.

Uma questão muito diferente é a de saber se os filmes estrangeiros devem ser dobrados em Portugal, mas a isso responderei nas outras perguntas.

2) Eduardo Geda, realizador de cinema, escreveu em 1978 um livro intitulado “O imperialismo e o fascismo no cinema”, no qual afirma que

“...a consequência económica e social mais importante da proibição da dobragem foi, sem dúvida, a estagnação a que se viu votada a indústria e o comércio do cinema em Portugal, situação que hoje se reflete na inexistência de estruturas de produção e difusão das películas, na reduzida frequência cinematográfica e até na estranheza com que o público ouve falar português nos filmes.” Este diagnóstico só teve efeito na lei do cinema de 1993, onde desaparece pela 1ª vez a proibição da dobragem. Porque demorou tanto tempo a ser extinta a proibição da dobragem? Depois do 25 de abril, esta questão nunca foi debatida, ou existia um forte apoio parlamentar a esta proibição?

Não sei responder com exatidão a estas perguntas pois para tal deveria fazer um estudo mais aprofundado dos debates na altura expressas na imprensa. Dado que a alteração legislativa de 93 foi feita por Decreto-Lei, só haveria debate no parlamento se tivesse havido um pedido de apreciação parlamentar que eu não encontrei. Por isso farei apenas uma interpretação pessoal, até em função do pequeno historial que fiz no início.

Não espanta que a Lei 2027 de 1948, do SNI de António Ferro tenha proibido a dobragem. Sob o pretexto de proteger uma indústria nacional, parece evidente a vontade de limitar a exibição de filmes estrangeiros, excluindo parte significativa da população que não sabia sequer ler, e assim minimizar o seu poder de influência considerada perniciosa num regime que gostava de se pensar “orgulhosamente só”.

Esta justificação política é tanto mais evidente que, como o relata Luis de Pina na sua História do Cinema Português, as poucas tentativas de dobrar filmes não receberam o acolhimento do público.

Convém no entanto fazer aqui uma correção: a proibição de dobragem foi teoricamente abolida em 1971, tal como o demonstra o excerto da Lei 7/71 que anexo. Curiosa é a observação que acompanha a autorização de dobragem: “desde que não afete a qualidade do filme”... Haverá critério mais subjetivo? Uma versão legendada permanece obrigatória mas, embora não sendo jurista, creio que esta deve ser entendida como a impossibilidade de exhibir comercialmente uma obra estrangeira sem qualquer forma de tradução.

Não sei por que razão a dobragem permaneceu condicionada até 93. Eu não excluiria a inatenção, mas talvez seja ingenuidade da minha parte...

Mas a questão da dobragem ainda hoje levanta questões políticas e questões de direitos fundamentais. Existe hoje um debate em torno das “adaptações” na

tradução dos textos que alguns consideram como um controlo (leia-se eventual censura) sobretudo por parte das televisões.

Resta a questão do protecionismo económico. O facto é que a dobragem permitiu que a indústria americana passasse a dominar o mercado europeu e que os EUA, alegando que nenhum americano suporta a dobragem, proibam (ou limitem ao máximo, não consegui verificar se a proibição se mantem) a importação de filmes dobrados. E a razão é clara: proteger o seu próprio mercado interno.

3) Hoje, existe uma corrente do multilinguismo que tem conseguido impor recomendações, do Parlamento Europeu, que valorizam a legendagem em detrimento da dobragem, com o argumento de que a legendagem permite reconhecer a diversidade linguística, e que, apesar de não estar cientificamente provado, contribuiria para o ensino das línguas. Está de acordo com esta perspetiva?

Esta será uma resposta muito muito pessoal. Concordo e faço-o com base no facto de ter vivido durante 17 anos num país dominado pelo sistema de dobragens (França) e por poder constatar o fraquíssimo nível dos jovens franceses em línguas estrangeiras e particularmente no inglês. De forma ainda mais empírica, pude constatar o quanto vir viver para Portugal e passar a ver habitualmente filmes e séries na televisão legendadas contribuiu para que os meus filhos melhorassem o seu nível de inglês.

Acho que é um facto indesmentível que ouvir regularmente línguas estrangeiras contribui para a melhoria do ensino das línguas. E que é aflitivo perceber que as crianças francesas nunca ouvem outra língua que não seja o francês quase até aos doze anos, ou seja quando começam a ver outros filmes que não os infantis.

4) As televisões públicas e privadas têm visto na dobragem uma forma de captar públicos infantojuvenis. Desde 1993, os cinemas têm mostrado versões dobradas em português de Portugal com o mesmo intuito. No entanto, existe uma total ausência de regras quer para exercer esta profissão, quer para contratar os serviços. Pensa que o governo deveria intervir de modo a regulamentar a atividade da dobragem?

5) Nalguns países, a dobragem é obrigatória na televisão e facultativa nos cinemas. Considera isto uma boa solução?

Se me permite responderei a estas duas questões (4 e 5) em conjunto. Tal como o disse em relação à dobragem de filmes portugueses tendo em vista a sua internacionalização, são os distribuidores e exibidores, em acordo com os produtores, que determinam se um filme deve ser estreado com uma versão dobrada ou legendada. E isso depende da sensibilidade do próprio mercado. Considero por isso que qualquer ação legislativa do governo no sentido de impor a dobragem seria tão excessiva quanto fora a de proibir. Tanto para a televisão como para o cinema.

O que deve ser regulado é o mercado laboral mas isso prende-se com direitos dos intermitentes do espetáculo, direitos de autor e conexos. Embora, como espectadora, eu não seja uma adepta da dobragem, considero que esta decisão deve depender dos distribuidores e exibidores, e tenho consciência que é um mercado e uma fonte de emprego muito importante.

6) Existe hoje um público que cresceu com as dobragens, faz sentido acompanhar este crescimento dobrando os filmes (salas e TV) e séries estrangeiras para maiores de 14 anos?

Mais uma vez, não creio que deva haver qualquer imposição a este nível. Mas acho que devo lembrar o que se debatia quando eu era miúda e até quando comecei a trabalhar como atriz. As televisões eram totalmente dominadas pelas novelas brasileiras e séries estrangeiras. Dizia-se que era impossível produzir novelas e ficção de qualidade portuguesas pois os portugueses não suportavam ouvir a sua própria língua. O absurdo da ideia foi repetidamente afirmada e servia de desculpa para que não houvesse um verdadeiro compromisso na dinamização da produção nacional. Justiça seja feita à RTP que ousou contrariar esta suposta evidência e hoje, tal como em todos os países “normais”, as novelas nacionais superam as novelas brasileiras porque os portugueses, como todos os povos, preferem ouvir a sua própria língua. Este facto obriga por isso a uma reflexão mais profunda e abrangente. Ou seja, se é verdade que uma imposição da dobragem poderia dinamizar todo um mercado, poderia também fragilizar ainda mais a débil produção nacional. Penso sinceramente que seria mais importante incentivar todo o tipo de produção nacional do que impor a dobragem seja a que nível for.

7) Algumas opiniões avançam com o argumento de que a dobragem cinematográfica não é viável em Portugal, devido ao seu reduzido mercado. Qual a sua opinião?

Não tenho dados suficientes para dar uma resposta sustentada. Posso constatar que a dobragem dos filmes infantis tem tido boa aceitação ao nível do público. Já houve algumas tentativas de dobragens de filmes e séries, mas se as televisões e exibidores não prosseguiram deve ser por não terem obtido os resultados esperados. Não vejo outra razão possível.

8) Em 1948, os distribuidores e exibidores portugueses foram dos poucos a defenderem a dobragem contra a lei que iria proibi-la até 1993. Hoje face à diminuição quer de salas quer de público(-de 50% dos portugueses vai 1 vez ao cinema por ano) pensa, como então pensavam os distribuidores, que a dobragem poderia levar mais gente ao cinema?

Mais uma vez quem pode responder a esta questão de forma séria são os próprios distribuidores e exibidores. Nada os impede de investirem ou negociarem uma versão dobrada. Se não o fazem é porque aparentemente o mercado não tem respondido bem à oferta. Não creio, e até acho que seria uma intromissão indesejável, que o legislador deva impor qualquer sistema. Ao legislador e ao poder executivo compete criar as condições adequadas para a dinamização de um mercado, para que uma atividade se faça em condições de equidade, justiça social e laboral, impedir monopólios, proteger e estimular a produção nacional e defender a língua portuguesa. Dentro deste quadro regulador deve deixar que a atividade se desenvolva em liberdade.

9) O progresso tecnológico permite a edição de vídeos e videojogos em formato multilingue, quer dobrados quer legendados. O que falta para que o português também esteja sempre incluído nestas opções? (Em especial nos videojogos, há inúmeros casos em que temos as regras em português mas depois todo o conteúdo do jogo é numa língua estrangeira.) Deveria o Parlamento legislar e tornar obrigatória a venda em Portugal destes produtos audiovisuais com versões completas em português?

Esta é uma questão que já entra no âmbito da defesa da língua portuguesa e nesse sentido concordo que o sistema multilingue seja cada vez mais uma imposição ao nível da importação de edições de vídeo e de vídeo jogos, tal como ela é uma necessidade ou até uma condição sine qua non para os produtores portugueses, sobretudo ao nível multimédia, entrarem no grande mercado mundial.

Junto os excertos das respetivas legislações citadas:

Lei 2027 de 18 de fevereiro de 1948:

IV

Dobragem e legendas de filmes estrangeiros

Art. 13.º Para garantir a genuinidade do espectáculo cinematográfico nacional, não é permitida a exibição de filmes de fundo estrangeiros dobrados em língua portuguesa, salvo os produzidos em regime de reciprocidade, superiormente reconhecida.

Art. 14.º Fica proibida a importação de filmes de fundo estrangeiros falados em língua portuguesa, completos ou incompletos, com excepção dos realizados no Brasil e dos reconhecidos superiormente como produzidos em regime de reciprocidade.

Art. 15.º Os filmes de complemento das categorias E e F serão falados em língua portuguesa.

§ único. Exceptuam-se do disposto neste artigo os complementos importados até 31 de Dezembro de 1946.

Art. 16.º A sobreimpressão de legendas portuguesas que não for feita em laboratórios nacionais, estabelecidos em território português, por cada parte não superior a 300 metros pagará uma licença suplementar de 1.000\$, a favor do Fundo de cinema nacional.

Lei 7/71 de 7 de dezembro de 1971

BASE XXII

1. É permitida a dobragem em língua portuguesa de filmes estrangeiros, desde que seja executada em Portugal e não afete a qualidade do filme.
2. Em regulamento serão definidas normas de qualidade a observar no processo de dobragem, destinadas a garantir o respeito pelos direitos de autor e pelo valor artístico dos filmes.
3. O Instituto Português de Cinema poderá impor a exibição de cópias legendadas ou não permitir a dobragem dos filmes de reconhecido valor artístico ou cultural.
4. É obrigatória a legendagem em português dos filmes falados em outras línguas quando destinados a exibição comercial.
5. A exibição de filmes estrangeiros sonorizados em língua portuguesa fora do País, com excepção dos filmes brasileiros, dos jornais e das revistas de actualidades, só poderá ser autorizada em casos especiais devidamente justificados.

Diretiva 65/264/CEE relativos a proibição de restrições sobre a suspensão das restrições à importação e projecção de filmes

- considérant que, conformément au titre IV A du programme général pour la suppression des restrictions à la liberté d'établissement, les restrictions à l'ouverture de salles spécialisées dans la projection exclusive de films étrangers dans la langue du

pays d'origine doivent être éliminées pour la fin de la deuxième année de la deuxième étape de la période transitoire;

- considérant que, conformément au titre V C c du programme général pour la suppression des restrictions à la libre prestation des services, les problèmes posés par la réalisation d'un marché commun de la cinématographie doivent être résolus progressivement avant la fin de la période transitoire ; qu'en vue de cette réalisation et compte tenu de la partie de la période de transition déjà écoulée, il est nécessaire de procéder à la suppression de certaines restrictions qui subsistent après l'adoption de la directive du Conseil en date du 15 octobre 1963 ; que parmi ces restrictions celles concernant l'importation et la projection des films limitent de manière considérable les échanges communautaires et qu'il convient de les supprimer simultanément, étant donné qu'elles ont des effets analogues sur les échanges;

- considérant que le doublage des films peut être assuré d'une manière satisfaisante dans le pays exportateur et que, dès lors, l'obligation de doubler les films ayant la nationalité d'un État membre dans le pays de projection n'est plus justifiée;

Autorizo que as respostas às questões sejam utilizadas no âmbito desta investigação científica, e que possam ser tornadas públicas no caso de publicação desta tese.

Entrevista 5

ENTREVISTA SOBRE A DOBRAGEM (por email, 05-09-14)

Inspeção Geral das Atividades Culturais

Nome: Elisabete Rodrigues

Função: Técnica Superior da Direção de Serviços de Estratégia, Inovação e Comunicação

1) O fim da proibição da dobragem aconteceu só em 1993. Porque pensa que uma medida imposta no Estado Novo (lei 2:027 de 1948), demorou tanto tempo a ser revogada?

Terá sido uma opção de mercado aliada a questões de incapacidade tecnológica e deficiências de sincronização, a que não terão sido alheios motivos de viabilidade financeira.

O sucesso do filme da Disney (Rei Leão) em 1994, dobrado em português terá sido fator que justificou a continuidade face aos meios tecnológicos então já existentes e que terão justificado, do ponto de vista do mercado, a sua continuidade.

2) As televisões públicas e privadas têm visto na dobragem uma forma de captar públicos infantojuvenis. Desde 1993, os cinemas têm mostrado versões dobradas em português de Portugal com o mesmo intuito. No entanto, existe uma total ausência de regras quer para entrar nesta profissão, quer para contratar os serviços. Pensa que o governo deveria intervir de modo a regulamentar a atividade da dobragem?

A IGAC é um órgão executivo e não pode opinar sobre possíveis intenções do Governo, enquanto órgão legislativo. São opções políticas e que a ser ponderadas têm assento entre as tutelas responsáveis pela área. Neste particular, o ICA enquanto entidade responsável pela área do cinema poderá estar mais habilitado para uma resposta uma vez que a IGAC não tem intervenção ao nível desta atividade, como também acontece com a legendagem onde eventuais desvios são habitualmente reportados ao Instituto do Consumidor.

3) O IGAC tem algum poder para fiscalizar as empresas que se dedicam à dobragem? É preciso alguma licença ou autorização do IGAC

para exercer a profissão de ator-dobrador, ou para abrir um estúdio de dobragem?

Não há qualquer norma legal nesse sentido em relação à IGAC, quer na componente da fiscalização, quer na autorização de dobragem.

4) Nalguns países, a dobragem é obrigatória na televisão e facultativa nos cinemas. Considera isto uma boa solução?

É uma opção que nos parece estar relacionada, sobretudo, com idiossincrasias de cada país. Afigura-se-nos que as opções político-legislativas são contextualizadas em função de vários fatores e as soluções adotadas com base em diferentes especificidades e evolução histórica e dimensão do mercado e do desenvolvimento tecnológico, em particular.

5) Em 1948, os distribuidores e exibidores portugueses foram dos poucos a defenderem a dobragem contra a lei que iria proibi-la até 1993. Hoje face à diminuição quer de salas quer de público pensa, como então pensavam os distribuidores, que a dobragem poderia levar mais gente ao cinema?

Essa resposta só pode ser dada pelos distribuidores.

6) O progresso tecnológico permite a edição de vídeos e videojogos em formato multilingue, quer dobrados quer legendados. O que falta para que o português também esteja sempre incluído nestas opções? Deveria o Estado legislar e tornar obrigatória a venda em Portugal destes produtos audiovisuais com versões em português?

É uma opção política, exclusivamente da competência dos Governos.

7) Nalguns países é proibido as empresas de distribuição de filmes serem ao mesmo tempo exibidores. Pensa que o cinema europeu é prejudicado por no seu espaço esta proibição não existir?

Não temos dados que nos permitam confirmar ou infirmar em qualquer dos sentidos.

8) As redes P2P no campo audiovisual exploram os buracos legislativos e põem em causa os direitos dos autores. O IGAC tem meios para atuar neste campo?

A questão é pertinente e não se trata tanto dos meios existirem com ou maior ou menor expressão.

A questão central e transversal a praticamente todos os países do mundo está no facto do direito de autor assentar, sobretudo, no princípio da territorialidade. Como se sabe, a internet não tem fronteiras e os Estados atuam perante os respetivos domínios (no caso PT).

Acontece que nestas redes como em todos os mecanismos tecnológicos, os domínios são os mais diferenciados e partem dos mais variados operadores, sendo que a mudança de domínio para outro território é hoje feita com muita facilidade.

No caso das obras protegidas, é necessário aos Estados e respetivas autoridades provar que determinada obra a circular não está autorizada e isso só pode ser afirmado ou denunciado pelos respetivos titulares de direitos, Sempre que há denúncias, com prova da titularidade de um direito e da ilicitude da sua utilização, a IGAC atua e se o domínio for de operador sediado em Portugal, é ordenada a retirada do site. Isso sucede sem qualquer problema, em termos absolutos. Sucede, porém, que no minuto seguinte é possível alterar-se o domínio para estado sob outra jurisdição a que acrescem outras questões sensíveis como o princípio da neutralidade da rede e direitos, liberdades e garantias que muitas vezes podem estar em confronto quando se atua.

9) Pensa que a dobragem podia ajudar a combater a pirataria de filmes estrangeiros no nosso país?

O combate à pirataria exige uma estratégia integrada que agregue medidas de cooperação, pedagógicas, preventivas, repressivas e de formação. Pelas razões apontadas, a questão da dobragem não pode ser vista isoladamente mas num contexto muito mais amplo.

Autorizo que as respostas às questões sejam utilizadas no âmbito desta investigação científica, e que possam ser tornadas públicas no caso de publicação desta tese.

Entrevista 6

ENTREVISTA SOBRE A DOBRAGEM (por email 29-06-14)

NOS, Lusomundo audiovisuais

Nome: Nuno Gonçalves

Função: Administrador

1) Quando compram os direitos dos filmes, compram logo para a sua exploração em vários suportes (sala, TV generalista, TV paga, vídeo)?

Os direitos de filmes independentes (os das majors são licenciados por “atacado”: representamos todos os filmes de um estúdio em Cinema) são comprados para todas as plataformas por um período de tempo delimitado.

2) As empresas (produtoras e distribuidoras) a quem compram filmes compartilham nos custos da dobragem, e em que proporção?

Todos os custos inerentes ao lançamento de um filme, incluindo dobragem, são geralmente compartilhados a 50% pelos produtores.

3) Qual a razão pela qual adquirem filmes para serem dobrados?

Os filmes são adquiridos pelo seu interesse comercial, sendo que alguns deles, por existir um mercado “kids & family”, justificam a sua dobragem.

4) Sendo a dobragem mais cara do que a legendagem, pode dizer-se, no caso da Lusomundo, que o aumento de espetadores compensa o aumento dos custos?

Até ao momento, os filmes dobrados, têm justificado o investimento feito na dobragem. Contudo a recuperação do investimento não se faz só em cinema.

5) Existe hoje um público que cresceu com as dobragens. Faz sentido acompanhar este crescimento dobrando os filmes (salas e TV) e séries estrangeiras para maiores de 16 anos?

A nível estritamente pessoal, e é só a minha opinião, deveríamos começar a ter uma política mais proativa de dobragem de filmes. Mais que não seja por uma questão de lusofonia.

6) Pensa que a dobragem de um filme estrangeiro para língua portuguesa desqualifica ou desvaloriza esse mesmo filme?

Não tenho essa opinião.

7) Algumas opiniões avançam com o argumento de que a dobragem cinematográfica não é viável em Portugal, devido ao seu reduzido mercado. Qual a sua opinião?

Em muitos casos certamente será verdade, mas penso que existem mercados não explorados, para rentabilizar o investimento: cinema e TV nos Palop's.

8) Nalguns países, a dobragem é obrigatória na televisão e facultativa nos cinemas. Considera isto uma boa solução?

Não sou favorável a uma obrigatoriedade desse tipo, salvo ao nível do serviço público.

9) Em 1948, os distribuidores e exibidores portugueses foram dos poucos a defenderem a dobragem contra a lei que iria proibi-la até 1993. Pensa, como então pensavam os distribuidores, que a dobragem poderia levar mais gente ao cinema?

Sim, a dobragem, em minha opinião permitiria levar mais espetadores ao cinema.

10) O progresso tecnológico permite a edição de vídeos e vídeo- jogos em formato multilingue, quer dobrados quer legendados, e até box de televisão que permitem estas opções. O que falta para que o português também esteja incluído nestas opções?

Falta de vontade política, comercial e visão.

Autorizo que as respostas às questões sejam utilizadas no âmbito desta investigação científica, e que possam ser tornadas públicas no caso de publicação desta tese.

Entrevista 7

ENTREVISTA SOBRE A DOBRAGEM (por email, 27-07-14)

TVI

Nome: Margarida Victória Pereira

Função: Diretora de Programação Internacional da TVI

- 1) A TVI foi a 1ª televisão privada a apostar na produção nacional. Nesse contexto, a dobragem era considerada uma atividade que poria em risco a produção audiovisual nacional (no sentido em que é mais barato dobrar um programa estrangeiro do que produzir um original em português)?**

Não, e essa opção nunca esteve presente nessa decisão. Investir em produção nacional tem a ver com a proximidade do público aos seus autores, aos seus atores e às suas histórias, tem a ver com as referências dos nossos telespectadores. A dobragem é sempre um produto estrangeiro falado em Português.

- 2) Sendo a dobragem mais cara do que a legendagem, pode dizer-se, no caso da TVI, que o aumento de audiências compensa o aumento dos custos?**

Não, não compensa. O custo da dobragem é cerca de 10 vezes mais caro que o custo de legendagem e não temos dez vezes mais audiência.

- 3) O que levou a TVI a optar por tratar a dobragem em regime de outsourcing?**

Porque é muito mais barato do que fazê-lo internamente. A TVI no início fazia as dobragens internamente, o que implicava ter estúdios de som, equipa de produção para tratar de cast, atores, tradutores, etc.

- 4) Algumas opiniões avançam com o argumento de que a dobragem cinematográfica não é viável em Portugal, devido ao seu reduzido mercado. Qual a sua opinião?**

Concordo. A dobragem cinematográfica é muito cara e só se justifica em filmes (animação) que sabem à partida que vão ser êxitos de bilheteira. Não existindo a tradição de se ir ao cinema ver um filme dobrado, acredito que o público não iria aderir.

- 5) Que influência teve a abertura do acesso aos canais por cabo no desenvolvimento da dobragem na TVI?**

Nenhuma. A TVI sempre dobrou as animações (o que continua a fazer) e fez uma experiência de dobragem de uma série para o público juvenil chamada Dawson's Creek. Mais recentemente dobrámos uma série espanhola intitulada O Tempo Entre Costuras mas essas opções não tem a ver com os canais de cabo.

6) Hoje os canais por cabo que passam documentários estão a voltar à legendagem (ex. canal história, National Geographic magazine, Discovery, etc). Pensa que faria sentido o governo português regulamentar no sentido de tornar obrigatório a dobragem para todos os canais de televisão?

Não penso que faça sentido o governo português legislar nessa matéria – esta deve ser uma escolha editorial de cada canal.

7) Existe hoje um público que cresceu com as dobragens. Faz sentido acompanhar este crescimento dobrando os filmes e séries estrangeiras para adultos?

Nós também crescemos com as dobragens de animação. E vimo-las até muito tarde pois não existiam estas séries de imagem real que funcionam para um público mais infantojuvenil. Mas depois passámos para as legendagens... assim como os jovens de hoje.

8) Nalguns países, a dobragem é obrigatória na televisão e facultativa nos cinemas. Considera isto uma boa solução?

É uma boa solução para os países que tem a prática da dobragem.

9) A dobragem promove a língua portuguesa?

Tal como a legendagem...

10) Pensa que a dobragem de um filme estrangeiro para língua portuguesa desqualifica ou desvaloriza esse mesmo filme?

Só o desvaloriza na medida que não estamos a ouvir o “acting” original dos atores. A escolha dos atores é muito importante para um realizador e nesse sentido fica-nos a faltar alguma coisa...

11) O progresso tecnológico permite que se possam comercializar produtos audiovisuais em suportes cada vez mais leves e que suportam cada vez mais informação. Torna-se possível, um filme, um videojogo ou um programa de televisão ter legendas e versões dobradas em várias línguas. O que falta em Portugal para que estas possibilidades se tornem realidade e incluam a língua portuguesa?

Investimento.

Autorizo que as respostas às questões sejam utilizadas no âmbito desta investigação científica, e que possam ser tornadas públicas no caso de publicação desta tese.

Entrevista 8

ENTREVISTA SOBRE A DOBRAGEM (por email 25-06-14)

RTP

Nome: Teresa Paixão,

Cargo: Diretora do departamento de programas infantojuvenis da RTP

- 1) Quando e porque é que começou a dobragem de programas infantojuvenis na RTP? Pergunto isto porque até à lei do cinema de 1993, a dobragem de filmes estrangeiros era proibida exceto se originária do Brasil.**

Sempre houve dobragens de programas infantis para crianças que ainda não sabiam ler na RTP, a lei era para o cinema e não para os programas infantis

- 2) Que influência teve a abertura dos canais privados no desenvolvimento da dobragem na RTP?**

Uma influência enorme! Mais por questões pedagógicas do que financeiras, a RTP só dobrava para crianças do pré escolar, acreditava que ler legendas e ouvir outra língua era um enriquecimento. Mas reconheço que cedemos a essa ideia quando nos demos conta, em 1992, que ninguém nos via e uma das razões era porque os privados tinham a animação toda dobrada, mesmo para meninos que já liam com a vontade.

- 3) Que influência teve a abertura do acesso aos canais por cabo no desenvolvimento da dobragem na RTP?**

Nenhuma. Quando os canais de cabo apareceram já a RTP dobrava tudo. Houve uma vantagem negocial uma vez que em alguns casos, partilhamos custos de dobragem.

- 4) A dobragem na RTP é uma atividade deficitária?**

Não sei o que é que quer saber !

- 5) Existe hoje um público que cresceu com as dobragens, não faria sentido acompanhar este crescimento dobrando os filmes e séries estrangeiras para adultos?**

Credo ! Não, não faz sentido. Não faz sentido reinterpretar a Meryl Streep, ou o Brad Pitt, não faz sentido dizer em português palavras que são típicas de um contexto e de uma cultura. Não faz sentido cantar em português folk ou blues. E não faz sentido impedir os surdos de poderem ver um filme. O desenho animado é muito diferente, ninguém sabe como é voz de rato, ou de bule, ou

de comboio. O que fazia sentido é que o público visse mais cinema português e teatro depois de ser “instruído” a ouvir português mas infelizmente ainda não se conseguiu.

6) A dobragem é considerada uma atividade que põe em risco a produção audiovisual nacional? (no sentido em que é mais barato dobrar um “enlatado” do que produzir um original em português)

Não faz sentido nenhum ver isso desse modo. Sejam realistas, Portugal não tem nem dinheiro, nem saber, nem estações de tv suficientes para produzir e exibir o mesmo número de horas que os países com indústria de animação. A dobragem permite aos mais novos verem o que de melhor se faz no mundo mas também tomarem contacto com os clássicos.

7) A atividades ligadas à dobragem são desvalorizadas pelos restantes profissionais?

Presumo que esteja a falar dos atores, dos pares, penso que não. A RTP já contratou para dobrar pessoas como a Laura Soveral, a encenadora Cristina Carvalhal para dirigir e o cantor Rui Baeta para diretor musical e todos aceitaram com muito gosto. O cinema de animação americano tem usado atores de primeira linha para a dobragem e olhe que eles sabem muito!

8) Existe alguma escola de dobragem, onde se possa aprender as características técnicas e artísticas?

Existe a escola Superior de Teatro que espero que tenha esta disciplina.

9) Do seu ponto de vista, a dobragem é uma atividade artística ou é um trabalho técnico onde não existe criatividade?

A dobragem é um trabalho de interpretação, sobretudo na animação que precisa muito de expressividade. Quando calha um ator ser muito técnico fica sem graça nenhuma. Em suma é uma atividade artística.

10) Hoje os canais por cabo que passam documentários estão a voltar à legendagem (ex. canal história, National Geographic magazine, Discovery, etc). Pensa que faria sentido o governo português regulamentar no sentido de tornar obrigatório a dobragem para todos os canais de televisão?

Não, detesto coisas obrigatórias. Acho que o ideal é avaliar-se cada produto e ver qual o melhor tratamento. A legendagem permite ao espetador um fator para mim muito importante, a experiência de ouvir outras línguas o que é absolutamente essencial para se aprender a fala-las.

11) Nalguns países, a dobragem é obrigatória na televisão e facultativa nos cinemas. Considera isto uma boa solução?

Não, não considero bom. Há pessoas que nunca vão ao cinema ora nunca teriam oportunidade de ouvir a verdadeira interpretação da Cate Blanchet ou do Di Caprio e olhe que vale a pena. E já agora “ E os surdos senhores?”

12) O progresso tecnológico permite que se possam comercializar produtos audiovisuais em suportes cada vez mais leves e que suportam cada vez mais informação. Torna-se possível, um filme, um videojogo, um programa de televisão ter legendas ou versões dobradas em várias línguas. O que falta em Portugal para que estas possibilidades se tornem realidade?

Falta um número de imigrantes suficientemente significativo para que essa necessidade se coloque.

13) A dobragem protege a língua portuguesa?

Acho que não porque não é esse o propósito. A língua portuguesa é protegida com boas produções nacionais , bons jornais e bons livros e bons espetáculos.

14) Algumas opiniões avançam com o argumento de que a dobragem cinematográfica não é viável em Portugal, devido ao seu reduzido mercado. Qual a sua opinião?

Eu acho que é por respeito à obra original. Já se dobram as longas metragens para crianças e ainda assim há o bom senso de também ter uma sessão na língua original e isso parece-me ir ao encontro de vários interesses. O mercado é muito pequeno mas há filmes que seriam relativamente baratos a dobrar porque têm poucos atores.

15) Estima-se que cerca de 50% dos portugueses nunca vão ao cinema, considera que a dobragem pode trazer mais pessoas às salas de cinema?

Estou convencida de que o aumento não seria significativo. Os 50% que vão e que gostam de versões originais certamente deixariam de ir – eu seria dessas – e quem gosta de cinema gosta dele na verdadeira versão porque a verdadeira versão é que traz a emoção que o ator lhe imprimiu.

16) Algumas opiniões defendem que as legendas permitem aprender ou aperfeiçoar as línguas estrangeiras. Acha que as legendas podem ajudar os portugueses a aprender russo ou chinês?

Russo ou chinês não direi porque são línguas com estruturas muito distintas da nossa, mas posso dizer-lhe que aprendi italiano com a série “O Polvo” (La

Piovra) e ainda que não discuta política em italiano desenvencilho-me muito bem na vida quotidiana. E ainda assim foi com “Adeus Minha Concubina” que aprendi que “xéxé” queria dizer obrigada em chinês. E que Schnell em alemão quer dizer “rápido” com as séries sobre a Segunda Guerra Mundial. Como vê sempre se aprende.

17) Existe alguma razão para vermos tão poucos produtos audiovisuais espanhóis?

Nos infantis há imensos, compramos muitíssimos desenhos animados espanhóis –Pockoyo, Telmo e Tula, Sandra a Detetive, Lola e Virgin, Vicky – que por ficarem todos a falar português ninguém sabe que são espanhóis. Na programação para adultos a única razão é que os espanhóis só há 10 anos é que começaram a produzir em massa, e com uma qualidade acima da média. E mesmo assim o Conta-me Como foi é um formato espanhol E a Operação Triunfo também.

Entrevista 9

ENTREVISTA SOBRE A DOBRAGEM (face-a-face,12-06-14)

SIC

Nome:Vanessa Tierno,

Cargo: Diretora da área internacional de compras de programas estrangeiros para todos os canais da SIC e pela programação juvenil internacional para a SIC generalista incluindo a área de animações.

Porque a SIC só faz dobragens para programas infantojuvenis?

Portugal é um país diferente do resto da Europa, isto também tem a ver com uma questão cultural...A dobragem em muitos países foi imposta pelos governos. Por exemplo, em Espanha foi com a ditadura de Franco que foi feita esta aproximação e que foi imposta a obrigação da dobragem. Em Portugal isto nunca aconteceu, e o que acontece neste momento é que a dobragem é muito mais cara do que a legendagem, e isto acontece porque ao contrário dos outros países onde ao mesmo tempo foi evoluindo uma indústria paralela, de atores, de estúdios, que foram crescendo com as medidas tomadas. Como em Portugal isto nunca existiu, nós temos um grupo de atores muito reduzido que fazem dobragens, isto no fundo faz com que o custo seja maior, temos menos quantidade, temos menos escolhas. Portanto, a nossa escolha por dobrar conteúdos infantojuvenis, tem a ver com o facto de as crianças até certa idade não aprenderem a ler...Agora nós já fizemos várias experiências aqui na tentativa de dobrar outros programas. Eu vou-lhe explicar porquê: neste momento, com esta crise europeia, e em especial em Portugal obviamente que dobrar um programa estrangeiro, uma série americana, aquilo a que chamamos um “procedural drama”, um “C.S.I”, um “Doctor House”, uma “Anatomia de Grey”, é muito mais barato do que produzir uma série. O que é que aconteceu? Neste momento, com a grave crise financeira o que aconteceu é que deu-se um retorno das séries estrangeiras durante o horário nobre das televisões europeias e isto é possível porque nesses mercados as televisões dobram nas suas línguas. Em Portugal isto era uma coisa impossível, porquê? Vou-lhe explicar: Em Portugal 60 a 70% das pessoas não consegue

acompanhar as legendas e fazer outra coisa, e portanto esta solução não é possível no horário nobre

Porque não dobrar essas séries?

Poderíamos ter dobrado, e seria maravilhoso se tivéssemos esse costume, mas isto não aconteceu em Portugal... Já houve várias tentativas na SIC, e eu até fui a grande impulsionadora disto aqui na SIC porque eu acho que isto é uma questão de tempo... Primeiro deixe-me regredir porque houve várias tentativas. A primeira foi a RTP com uma série super conhecida, "Friends",... prontos, não funcionou. Depois a SIC dobrou uma série de médicos que já não me lembro o nome, mas também não funcionou, a TVI também dobrou uma série que se chama "Dawson Creek" também não funcionou. Houve várias tentativas... O que eu acho é que a dobragem tem que ir crescendo com o público. Portanto o ideal é que já que temos dobragem para um público infantojuvenil, é "esticar" este público infantil. E foi isto que tentámos fazer com o "REX"... Porquê? Porque o "REX" foi comprado uma segunda vez para um horário do meio-dia. Aquilo começava às 11h45, e portanto saíamos de uma secção de animações para aquilo que se chamava "teens box", para uma secção de imagem real que hoje chamamos de "live action", e nós dobramos todas. Portanto, a ideia de ir buscar o "REX" foi de esticar o horário com uma série familiar, especialmente também porque na nossa concorrência temos uma série muito similar ao "REX", uma "verdadeira" cópia que se chama "Inspetor Max". Portanto, isto está tudo interligado ☺. Mas nós fizemos várias outras tentativas. Ainda recentemente, fizemos uma tentativa (não sei se o Ricardo já lhe falou) com uma série da Marvel (super heróis), sempre na mesma lógica de ir crescendo com o público.

Isto não resultou?

Não, e é muito difícil de ir sózinho. O que eu acho é que isto funcionava se houvesse uma lei, imagine, que obrigasse as televisões em sinal aberto a dobrar.

E estaria a favor?

Eu, super a favor, porque a questão é que repare, não temos cinema dobrado, e depois conforme o público vai crescendo vai se virando para outro género de conteúdos, para o "cabo" e no cabo é impossível dobrar porque os orçamentos dos canais por cabo são mínimos...

E não é possível obrigá-los a dobrar?

Possível, é tudo possível...Agora, era possível se fizesse uma lei, mas os canais não sobreviveriam...Não lhe vou falar de preços, mas só para ter uma ideia a dobragem por vezes custa mais do que o custo do episódio. E isto que lhe estou a falar é na televisão generalista, na televisão por cabo nós pagamos 4 vezes menos. Portanto, está a ver (rissos)...Por exemplo, a única razão pela qual o canal K consegue suportar dobragem é porque essa dobragem é assumida pelo canal generalista. Isto porque normalmente quando compramos os conteúdos, compramos para os dois canais e portanto o peso da dobragem vem para a generalista, senão era impossível...Está ver, é complicado.

Portanto a dobragem de programas é deficitária, isto se a isolarmos?

Sim, claro. Imagine, se pegar no orçamento de um canal infantil e de outro canal temático, o canal infantil é muito mais caro.

No entanto a Disney tem um canal todo dobrado...

Sim, mas a Disney é o maior e melhor produtor de produtos audiovisuais dobrados.

Agora, nós continuaremos a fazer dobragens mas o que já percebi é que conforme as crianças vão crescendo vão se virando para os canais temáticos, vão indo ao cinema sem ser para ver animação e vão ver uma realidade na qual habitam-se a ouvir as versões originais. Nas versões originais, vou lhe dizer isto, também é um problema no sentido em que a língua que estamos habituados a ouvir é o inglês, não só é o inglês como o mais aceitável é o norte-americano. Portanto, imagine, existem séries fantásticas de grande valor de produção, de ação, alemãs, nórdicas, que não entram no mercado português e entram no mercado italiano, no mercado espanhol, porque são dobradas. Esse conteúdo chega aqui de outra forma e o nosso público não está acostumado a ouvir estas línguas.

Então porque não as legendamos?

A questão é que nós não podemos pôr uma série assim solta, tem de haver uma coerência.

Imagine, tenho um filme fantástico alemão, mas a língua alemã não é facilmente aceite pelo grande público. Quando se vai ao cinema, a maioria do cinema é norte-americano. Olhe eu por acaso, vou para a semana a uma grande feira de séries nos Estados Unidos onde se fazem as apresentações das séries do próximo ano. E o que acontece é que estão lá, a FOX, a Disney, a Warner, a Sony, é assim no fundo estão lá os grandes estúdios de cinema. Percebe?

O que tentamos fazer, e devo dizer que com grande sucesso, isto é verdade, até porque eu acredito mesmo na dobragem. Nós hoje em dia, os grandes momentos de cinema para a SIC são as festas, ou seja a Páscoa, o Natal, nesses dias se olhar para a nossa grelha vai ver que existe muito cinema e que quase todo o cinema é cinema familiar dobrado. Portanto, existe de vez em quando cinema dobrado por vezes pelas próprias empresas como a Disney ou por vezes nós também dobramos. Por exemplo, por altura da Páscoa comprámos uma mini-série do Pinóquio alemã, de grande qualidade mas alemã, dobramos e aquilo foi um sucesso. Se tivéssemos passado este conteúdo com legendas em português não teria sido o mesmo sucesso, porque as pessoas não estão habituadas a ouvir alemão.

Imagine, em Espanha, na Itália ou na Alemanha, eles não sabem de onde é que é o conteúdo, porque o que lhes interessa é que a voz que lhes chega a casa é uma voz familiar de um ator que eles já reconhecem. É completamente distinto. Portanto, neste caso, que temos feito? O que temos feito é nestes dias de festa tentar programar todo o cinema, mas quando digo todo é de manhã à noite, com cinema dobrado e funciona muito bem. A questão é que também não existem assim tantos filmes já dobrados, o que implica um investimento nosso, e nós conseguimos fazê-lo para pequenos projetos como esta mini-série, mas veja que um mini-série são 4 horas. É difícil, está a ver... Se todas as televisões estivessem obrigadas a fazer dobragem mudava tudo na nossa cultura.

...

É que haveria atores dedicados à dobragem, os nossos atores estão habituados a fazer dobragem para animação. Esta mini-série, o Pinóquio, era uma mistura de animação com “live action” portanto já é preciso outras qualidades. Já no ano passado comprámos “o Marco” que era uma mini-série espanhola ótima. É por isso que estou sempre a bater-me porque existe muito conteúdo internacional não só bom mas muito mais barato. Vou dar-lhe um exemplo, o Pinóquio que fez um resultado equivalente a um filme da Pixar, custa 30 vezes menos, 30 vezes.

No fundo, nós já fizemos vários testes e nós só conseguimos naqueles dias em que quem manda são os miúdos, e portanto para estes conteúdos não me choca. Agora repare, a RTP não faz, a TVI não faz, e portanto conseguimos fazer isto pontualmente, e gostávamos de fazer mais. Este ano já fizemos duas tentativas, e não falharam.

Existe a ideia de que uma série ou um filme sem atores conhecidos poderia ter mais aceitação. Está de acordo?

Sim, pode ter alguma razão. A questão é que à medida que as crianças vão crescendo, elas vão-se apercebendo quem são estes atores. E hoje vivemos num mundo muito mais pequeno, uma criança portuguesa reconhece quem é o ator de Hollywood, reconhece a voz do homem aranha, percebe o que estou a dizer...É distinto, sabe que é a voz do Johnny Depp que faz de Piratas das Caraíbas...Em Espanha não sabem, vou-lhe dar um exemplo. Em Espanha é sempre a mesma pessoa, é sempre a mesma voz, ele esteja numa série ou num filme é sempre a mesma voz que faz o Johnny Depp.

Agora, gostava de saber se quando compram os direitos sobre um filme...

Nós compramos os direitos para X tempo e para X passagens

O filme já vem dobrado?

Não, a maior parte das vezes não. Basicamente, só os filmes de animação é que já vêm dobrados, tudo o resto são originais.

Mas vem dobrado do Brasil?

Não, não. Imagine, a Disney como também produz filmes, eles criam primeiro a dobragem para os filmes, uma vez que os filmes saem primeiro no cinema antes de virem para a televisão, e portanto a dobragem está incluída nos custos do filme para o cinema e portanto quando nós compramos o valor já inclui a dobragem. Mas isto é pontualmente! Eu vou-lhe dizer, imagine, eu compro 50 filmes à Disney por ano e para aí só três destes é que são dobrados, todos os vêm em versão original e nós legendamos, ponto, Não existe, podíamos optar por uma versão brasileira mas isso não, tem a ver com a nossa identidade.

Portanto os custos da dobragem recaem todos sobre o canal?

Sim, se eu quiser dobrar um filme qualquer que não exista dobrado, que são 99% deles (sorrisos), teríamos que investir na dobragem e não teríamos hipóteses...

E depois, sobre essa dobragem tem possibilidade de tentar comercializar esse filme dobrado para outros países lusófonos ou não?

Sim, tenho, quer dizer...No caso dessas grandes empresas eles querem que a versão original criada aqui, seja sempre deles em 50%.

Mesmo não tendo investido na dobragem?

Sim, sim mesmo sem terem investido nada

Isto será igual para o cinema?

Não no caso dos cinemas quem investe são os estúdios. O que acontece é que um distribuidor como a Lusomundo tem um acordo com estas grandes empresas e portanto recebe as versões dobradas. Por exemplo a Disney tem em Espanha uma área de qualidade, que trata da dobragem e é só controlo de qualidade, eles fazem isto para Espanha e para Portugal. Eles são muito rígidos...todas as vozes tem de ser aprovadas por eles. O trabalho é feito cá e depois enviado para eles para controlo de qualidade.

Enquanto nas séries têm mais liberdade?

Há distribuidoras que nos obrigam à aprovação de vozes outras que não

Entrevista 10

ENTREVISTA SOBRE A DOBRAGEM face-a-face, 12-06-14)

SIC

Nome: Ricardo Gonçalves, SIC

Cargo: Responsável pela escolha e acompanhamento do processo de dobragem na SIC

A decisão de dobrar séries infantojuvenis é unicamente para angariar mais audiências?

Não, Inicialmente, não é uma estratégia para aumentar as audiências. Ao longo dos anos temos feito algumas experiências para captar o público juvenil, à volta dos 16 anos, umas correram melhores outras piores. Mas o que se nota é que eles não aderem tanto quando se trata de um produto de “live action”, figura humana e não animação. Normalmente a figura humana quando é dobrada não tem tanta adesão como sendo legendada porque eles vão ver essas séries no youtube, e portanto já conhecem as séries e as vozes originais. Portanto eles têm tendência a rejeitar as séries de live action dobradas. Mas também depende um pouco da qualidade da série, se a série tem como base uma escola e os dilemas dos jovens, ou se é uma coisa mais “pesada”. Nós há pouco tempo dobramos uma série muito boa, “os agentes da schield”, uma série produzida pela Disney e que tinha super-heróis(o Iron man, o Capitão América). Começámos por passá-la dobrada mas tivemos que parar, e era uma série excelente de live action. Provavelmente, se fosse um pouco mais feminino abrangeria mais público e atingiria outro resultado...Mas como deve saber em Portugal não há tradição de ver as coisas dobradas como há em Espanha, com há em França, como há no Brasil . Nestes países eles provavelmente nunca ouviram a voz do George Clooney original, conhecem é a voz do Georges Clooney espanhol...

No entanto os canais por cabo como o Disney Channel dobram cada vez mais...

Sim, a Disney até tem a possibilidade de se ouvir em português ou na versão original, é possível escolher através do comando da televisão. Eles tem um produto diferente, mais abrangente...e depois essas séries têm uma particularidade: têm muitas músicas; e essas séries vivem muito dessas músicas.

Mas em termos de qualidade técnica, algumas séries da Disney deixam muito a desejar...

Sim, nem todas as séries tem a mesma qualidade, mas no nosso caso (SIC e SIC radical) isto acontece porque às vezes há restrições, não se pode fazer isto ou aquilo, ou o ator que nós queremos não está disponível e temos que escolher outro. Há uma série de condicionantes que às vezes nos impedem de melhorar ainda mais o produto. Agora a Disney faz isto porque é um canal para miúdos, se fosse legendado as crianças não conseguiam ler e mudavam de canal.

Sendo a dobragem mais cara do que a legendagem, pode dizer-se, no caso da SIC e da SIC K, que o aumento de audiências compensa o aumento dos custos?

Sim, se nós pusermos desenhos animados legendados os miúdos não vão querer ver porque não vão perceber. Por isso, a dobragem é a única forma de “agarar” esse miúdos e ao contrário do que se diz eles não vêm tudo.

Nós ao fim de semana, começamos às 06h45 e temos animação até às 10h15. Neste período se vamos por coisas legendadas não vamos ter público porque o público disponível para este horário não consegue acompanhar as legendas. Neste caso, a dobragem é quase uma “imposição” para conseguirmos escoar o produto a quem se destina.

Existe hoje um público que cresceu com as dobragens. Faz sentido acompanhar este crescimento dobrando os filmes e séries estrangeiras para adultos?

Nós esperamos que sim, mas as coisas estão a mudar tanto e tão depressa. Veja, hoje os miúdos e graúdos já vão buscar coisas à internet... No entanto, num destes sábados passámos um filme todo dobrado “o Pinóquio”, e funcionou muito. A versão original era alemã, por isso a dobragem impunha-se porque estar duas horas e tal a ouvir alemão...(Carreta) não é bem a nossa praia.

É óbvio que o nosso objetivo a longo prazo é que o miúdos queiram e prefiram ver essas séries juvenis dobradas. É um percurso que temos vindo a trilhar mas que não é fácil.

Uma série que funcionou bem foi o “Rex”, e que atingiu um público mais velho.

Pensa que foi porque era alemã e não tinha atores conhecidos?

Tem a ver com várias coisas. Tem a ver com uma tendência que se começa a manifestar de forma evidente nos miúdos: os miúdos já não querem historiazinhas, já querem mais um estilo “reality game show” com personagens com os quais eles se identificam. A historiazinha da princesa a partir dos 8-10

anos já não interessa “é para miúdos”. E portanto com a série “Rex” tínhamos este aspeto de “história para mais crescidos”, tínhamos o cão (personagem principal), os animais funcionam sempre muito bem, e tínhamos muita ação. O horário a que estava a ser emitido, era o horário em que os miúdos estão com o avô, a avó ou a mãe, e portanto aquela série confortava os adultos que estão fartos de animação e os miúdos que se sentiam crescidos. De certa forma deixa de ser uma série juvenil para ser uma série para a família, onde o avô, o neto, e o pai estão juntos a ver. Portanto, depende muito do produto até porque isto não é uma ciência exata.

A SIC e a SIC radical compram os originais e custeiam a totalidade dos custos da dobragem?

Sim os custos são todos nossos.

E depois podem vender esse trabalho?

Existe essa possibilidade. Imagine nós compramos a série A, mandamos dobrar e emitimos, e há uma distribuidora ou editora qualquer que quer vender a série A em DVD. Eles vão procurar se existe uma versão portuguesa e vão tentar comprá-la, mas só compram o áudio pois eles têm sempre que adquirir a versão original. Depois, depende do tipo de contrato que se faz. Imagine que nós comprámos a série à Sony, e se alguém quer fazer um DVD dessa série compra os direitos para fazer o DVD à Sony e depois pode combinar com a Sony que quer acesso à versão portuguesa por um custo X. Pode também negociar essa versão portuguesa diretamente com a SIC, depende do contrato, Eu terei que receber uma carta da Sony a dizer que a empresa Y comprou a série e que estão autorizados a aceder à versão portuguesa, mas as condições de acesso implicam um pagamento. Porque nós quando fazemos um contrato de dobragem ficamos com todos os direitos para todos os formatos e plataformas existentes ou que possam vir a existir. Imagine que é proprietário de um estúdio e eu entrego-lhe uma série para dobrar, com x vozes e as especificações técnicas. Pago X, e no contrato está lá escrito que a sua empresa abdica de todos os direitos sobre a versão portuguesa. (direitos sobre a tradução, direitos dos atores).

Existe a ideia que na televisão a dobragem é feita de forma menos cuidada do que no cinema, isto porque haveria menos tempo...

O que posso dizer-lhe é que nós tivemos durante três anos um contrato de exclusividade em que atribuímos todo o trabalho a uma empresa só. O tempo veio a demonstrar que não foi uma boa ideia porque eram sempre as mesmas vozes, porque o cuidado não era aquele que era pedido pela SIC, até porque o

volume de trabalho daquela empresa era muito e chegou a um ponto em que tiveram dificuldade em manter a qualidade. Neste momento isto já não acontece, neste momento estamos a trabalhar com quatro/cinco estúdios. Portanto, eu recebo uma série para dobrar, e quando faço a atribuição a este ou aquele estúdio (eu já conheço o trabalho de todos os estúdios) eu já sei que aquele estúdio é o melhor para fazer determinado tipo de séries. Há estúdios de dobragem a quem eu não entrego “live action” porque eu sei que eles não estão habituados a este tipo de trabalho. Há outros casos, de certas séries, em que o trabalho não é tão específico, e envio para dois ou três estúdios uma proposta de trabalho com um vídeo da série e a indicação de quantas vezes e quantos episódios. Faz-se um concurso e é atribuído o trabalho, não necessariamente pelo valor mais baixo. Outras séries, como uma da Dreamworks, que está ainda em exibição, baseada no filme “como treinares o teu dragão”, até teve um preço de dobragem por episódio mais elevado porque nós queríamos que tivesse um “casting” bom porque aquela série pedia isso, para além de algumas exigências que o distribuidor, Dreamworks, nos fez e nós temos que completar isto.

Nenhuma série que passe na SIC ou na SIC K é tratada como “faz lá isto despacha-te que preciso de pôr no ar”, nenhuma garanto-lhe eu.

Depois há uma série de condicionantes, por exemplo nós gostávamos de ter a música do genérico em português mas não temos autorização para isso porque o distribuidor não nos deixa, ou porque propusemos três vozes e eles acham que aquelas vozes não são boas e querem outras que nós não achamos boas, mas eles é que mandam. Às vezes há uma série de condicionantes para que a dobragem seja melhor ou pior. Eu tenho sempre em atenção vários aspetos: a voz que está a fazer o personagem tem de fazer um “match” perfeito, aquela cara tem que ter aquela voz e não pode ter outra; eu não permito que se use estúpido, parvo, idiota, ou qualquer coisa que possa ser ofensiva ou considerada ofensiva não gravamos. Ainda há pouco tempo, tivemos aí um problema, até foi no “Rex”, em que um tipo dizia “já matámos a preta”, e o estúdio ligou-me preocupadíssimo...Não, “já a matámos” ou “já matámos a outra”, mas “já matámos a preta” não existe, não pode existir! Há uma série de cuidados...

Mesmo que esteja no original?

Sim, não quero saber...Para mim não há dobragem sem adaptação.

Eu ia-lhe a dizer, quando nós atribuímos uma série, antes mesmo das gravações começarem, eu peço sempre um episódio piloto. Eu quero ouvir as

vozes todas, para ficarmos logo fechados: esta voz sim, esta voz não, esta voz tem de ser mais aguda, esta tem de ser mais infantil, esta está muito puxada, esta não está com boa dicção, é feita esta avaliação. Quer tenhamos mais tempo quer não tenhamos, cuidado com as animações é sempre o mesmo. Depois disto tudo, faço esta análise, dou o meu OK ao estúdio ou as correções que devem ser feitas. Se houver correções a fazer refazem esse piloto e voltam a enviar-me, até na SIC dizerem-me “está tudo correto, podem avançar”, até lá ninguém avança quer tenha estreia daqui uma semana quer seja daqui um mês. Caricaturando, nas novelas as pessoas também não entram em cena com metade da roupa. As coisas ou vão para o ar em condições ou mete-se outra coisa, adia-se a estreia. Sair daqui trabalho mal feito, não. Esta é uma das razões pela quais nem todos os estúdios trabalham com a SIC.

Hoje os canais por cabo que passam documentários estão a voltar à legendagem (ex. canal história, National Geographic magazine, Discovery, etc). Pensa que faria sentido o governo português regulamentar no sentido de tornar obrigatório a dobragem para todos os canais de televisão?

Não acho bem porque se estes canais tiverem aflitos com dinheiro não é o governo que vai lá pôr dinheiro.

Para além disto, hoje dobrar custaria pelo menos o quadruplo do que legendar e portanto é natural que eles optem por legendar...Um documentário de 45 minutos legendado sairá por qualquer coisa como 80 euros, um locutor se for um bom locutor nunca cobrará menos de 400 euros, só aí justifica. Eu acho que estas decisões já não são tomadas cá, devem ser tomadas em Espanha.

Eu odiava estar a ouvir a voz original e depois o português em cima, que não era misturado. Os nossos documentários da BBC, em que nós utilizamos sempre a voz do Eduardo Rego, tem lá o inglês original, mas nós não vamos pôr o Eduardo Rego por cima do original, nós limpamos o original e fica só o Eduardo Rego, mas isto tem um custo. Essas empresas do História, do Odisseia, do National Geographic, teriam que ter um estúdio que limpasse o original, que gravasse o português, que fizesse a mistura dos sons, dos sons dos animais ou do que chamamos M&E- Music and Effects (vem independente). Ora eles limitavam-se a pôr o português por cima. Estamos a falar de um trabalho que é feito em 45 minutos ou de um trabalho que é feito em três horas. Resumidamente tudo implica mais custos, daí que legendar é o mais simples.

Entrevista 11

ENTREVISTA SOBRE A DOBRAGEM (face-a-face, 30-07-14)

Nome: José Fonseca e Costa

Profissão: Realizador

Muitas vezes diz-se que se fizer a dobragem perde-se a emoção do ator e o trabalho original do ator. Ora o cinema é uma arte de fragmentos, é depois na montagem que se junta tudo. Portanto não há propriamente uma continuidade na representação...

Sim é verdade. Quem pensa, quem invoca essa razão da emoção e do sentimento, está a pôr de parte uma possibilidade de utilização tecnológica que pode enriquecer o trabalho de quem está a fazer um filme. Ou seja, a dobragem ou pós-sincronização pode ser mais um elemento que ajuda á chamada criatividade de quem está a fazer um filme. De maneira que eu, por princípio, recuso toda e qualquer limitação à exploração ao máximo de todas as possibilidades de introduzir novas coisas numa obra de arte que me são dadas pela técnica.

A dobragem ou pós-sincronização, porque depende o conceito não é exatamente o mesmo. Mas a dobragem, tal como se fala nela habitualmente entre intelectuais que leva alguns a dizerem “ quando se faz a dobragem de um filme” - ou seja quando se substitui à voz de quem o interpretou a voz de outra pessoa - “está-se a perder a emoção”. Bom, quem pensa assim eventualmente achará que um filme como o *Gatopardo* do Visconti, é um filme do qual desapareceram completamente todas as emoções, porque o *Gatopardo* sendo um filme que tem um ator americano que filmava inglês durante a filmagem, atores franceses que falavam francês e atores italianos que falavam italiano, teve que ser integralmente dobrado. De resto, o seu autor Luchino Visconti por exigência de contrato dirigiu as principais versões nas línguas principais em que o filme foi exibido. Sendo que as principais versões eram a inglesa, a francesa e a italiana. Eu já vi o filme na versão inglesa, na versão italiana, nunca vi na versão francesa, e acho que a emoção nunca se perde. Não é pelo facto de serem utilizadas vozes diferentes das dos atores que se perde emoção.

Dizer isso, é na minha opinião, pôr em causa o trabalho de uma quantidade de cineastas que nunca fizeram outra coisa senão utilizar ao máximo as

possibilidades técnicas que lhes são dadas pela existência de múltiplos recursos tecnológicos à sua disposição. E eu colocava em primeiro lugar dos cineastas capazes de fazer isto o Federico Fellini. O Federico Fellini era conhecido, para já todos os filmes deles eram dobrados ou pós-sincronizado, não há um único filme que tenha sido feito com som direto. Ele tinha o péssimo hábito ou o ótimo hábito de falar enquanto estava a filmar. Quer dizer, uma das coisas extraordinárias dos filmes de Fellini, principalmente das relações com os atores com quem ele trabalhou mais, é o facto de estabelecer-se entre ele e o seu ator favorito designadamente Marcelo Mastroianni, uma relação durante a filmagem que enriquecia prodigiosamente a interpretação do Marcelo Mastroianni, e que o Fellini depois resolvia justamente na pós-sincronização ou dobragem. Uma das coisas que o Fellini inventou, porque é literalmente inventada por ele, é a substituição de palavras por números. A maior parte das pessoas que falam contra a dobragem devem achar, eu já ouvi uma vez um cineasta espanhol e outro francês numa reunião internacional de cineastas a coimarem de criminoso o tipo que tinha inventado a substituição das palavras por números durante as filmagens. Ora quem inventou isso foi o Fellini. E porquê que ele inventou isto? Porque quando fez *La dolce Vita*, ele mandou vir uma grande atriz internacional Anita Eckberg, sueca, que falava muito mal inglês e não falava italiano, e tinha diálogos imensos com o Marcelo Mastroianni. O Fellini tinha algumas dificuldades com o inglês e tomou uma decisão: ela vai dizer números e o Marcelo responde com números. Há de resto uma filmagem de um filme feito por ingleses sobre o Fellini a filmar, em que se vê o Federico Fellini ter à frente dele creio que o Marcelo Mastroianni e estar a dizer-lhe que números é que ele há de dizer “uno, tre, quatro, cinco”, e depois quando vez o filme e quando ele faz a dobragem é “eu gosto muito de ti” e bate perfeitamente certo. Fazer o acerto das labiais com aquilo que se diz é um problema de natureza técnica. Quanto a perder-se a emotividade, tenho a impressão que já te disse o bastante para que as pessoas de boa fé, tenham percebido que não é pelo facto de haver dobragem que isto se perde. Isso perde-se se os atores não forem bem dirigidos quando se estiver a dobrar o que acontece muitas vezes porque se forem bem dirigidos é um enriquecimento.

Por fim, no país onde se fazem mais filmes, o país onde o cinema é tratado como um produto comercial que tem de ser vendido em todo o mundo, e com uma indústria poderosíssima nos Estados-Unidos da América, todos os filmes são feitos com som direto, gravado diretamente nas filmagens, e logo a seguir

dobrados, o que dá a quem está a fazer a mistura final do filme, ou seja ao realizador, a possibilidade de escolher aquela que ele acha a melhor “Take”. Portanto eu suponho que este problema da dobragem é um falso problema, muito empolado por alguns intelectuais que não percebem minimamente o que é o cinema e as capacidades que o cinema põe à disposição de quem faz, para exercer o seu poder de criatividade que não se reduzem apenas à filmagem, vão muito para lá disso.

Acerca da proibição da dobragem em 1948

Havia um homem no cinema português, um homem muito estimável e um cineasta interessantíssimo, António Lopes Ribeiro que se pronunciou sempre contra a dobragem. Foi ele o autor da lei, era ele o principal conselheiro do Salazar nessa matéria, e foi ele quem o aconselhou a meter na lei que a dobragem era proibida.

Associada à proibição da dobragem estava a proteção do cinema nacional face à concorrência internacional...

Era exatamente esta a ideia. Repara, nos principais europeus, na França, na Alemanha, na Itália, a dobragem é obrigatória como sabes. São países de dobragem e tinham grandes indústrias cinematográficas. O António Lopes Ribeiro, em Portugal país de pequena produção, entendeu que o facto dos filmes serem dobrados retiraria muito público aos filmes portugueses. Portugal era, e infelizmente continua a ser, um país de gente muito analfabeta.

Mas por exemplo em Espanha onde havia uma indústria cinematográfica fortíssima durante o franquismo, era obrigatória a dobragem, e em Espanha não é pelo facto de haver filmes com dobragem que foi prejudicada a produção espanhola. A produção espanhola, nessa altura, chegou a atingir proporções consideráveis, Espanha chegou a produzir 80-100 filmes por ano. Portanto a ideia do Lopes Ribeiro tenho a impressão que era uma ideia, enfim porventura adequada a este país onde o analfabetismo era assustador. Provavelmente, o António Lopes Ribeiro não terá pensado bem nessa altura.

Houve uma altura que esteve na moda discutir-se a dobragem, faziam-se sessões, e algumas orientadas pelo Lauro António e eles opunham-se à dobragem. Opunham-se à dobragem justamente com os argumentos que falámos, da perda de emoções. Eu recordo-me de um debate na Sociedade de Belas-Artes em que o Lauro António estava a dizer uma coisa muito sábia sobre isto das emoções, e que era lamentável que se impedisse o ator de

expressar as emoções como as tinha expresso quando filmou, isto é que era genuíno, o resto é tudo falsificado. Eu a certa altura pedi para falar. Na altura estava em exibição um filme do Kurosawa, japonês legendado em português. E eu perguntei ao Lauro António se ele percebia japonês, ele ficou um bocado atrapalhado, “mas porquê que me está a perguntar isto”, respondi “Oh, homem, é só para saber se você quando está a ver o filme japonês sente que é mais genuíno”, ele atrapalhado, “mas onde é que quer chegar?”, retorqui “Quero chegar a um ponto muito simples, acho que é muito mais importante que o maior número possível de pessoas possa ver e compreender o filme japonês dobrando-o do que legendando-o. Neste país onde a maior parte das pessoas não sabem ler, era muito importante que o filme do Akira Kurosawa pudesse chegar a todo o país dobrado em português. E isto não retira as emoções.”

Acerca do cinema Novo

Conheces coisa mais velha do que o tal cinema novo português?

As pessoas que fazem cinema em Portugal, ao contrário do que aconteceu em França, em Itália, no Brasil, não discutem, tomam partido e depois fazem grupinhos. Seria desejável que no fim da projeção de um filme feito por um de nós, nos reuníssemos numa sala, víssemos o filme e discutíssemos. Em Portugal isto nunca foi possível, foi possível em Itália, em França, no Brasil. Caramba, eu era amigo dos homens do cinema novo brasileiro, eu bem sei como é que eles trabalhavam. Tu no Brasil podes falar de cinema Novo, em Portugal não podes, é um exagero do caraças, qual cinema novo, o cinema que eles fazem é velho.

Além disto, tu tens uma data de gente fundamentalista. Os grandes fundamentalistas normalmente tomam conta das coisas. Eu ainda me lembro de ter sido feito uma escola de cinema, no Conservatório Nacional, com dinheiro dado pela Gulbenkian, feita por um fundamentalista que teve o descaramento de dizer que agora já não é preciso os portugueses irem estudar para o estrangeiro porque agora há em Portugal uma escola de excelente qualidade...É uma escola que nunca foi boa, e onde certas pessoas não podiam entrar, eu era uma delas. Eu não podia entrar porque a pessoa que fez aquilo odiava-me, e onde as pessoas não sabiam bem o que estavam a ensinar. Ainda me lembro desse fundamentalista, O Sr. Seixas Santos um tipo incrível...Nós éramos todos muito novos e uma vez o Federico Fellini veio a Portugal. Havia um exibidor em Portugal que era muito ousado, era o homem que programava o cinema Império, o Sr. Engº Gil...e convidava os realizadores dos filmes a virem cá. E o Fellini veio, conferência de imprensa no hotel Tivoli,

e nós os jovens sequiosos, gostávamos muito do cinema italiano e queríamos saber como aquilo era feito. E esse jovem fundamentalista vira-se para o Fellini, que era um homem com um prodigioso sentido de humor, e pergunta-lhe “mas onde é que aprendeu a fazer cinema?”, e o Fellini olha para ele muito espantado e diz “Na escola da vida”, o fundamentalista insiste “deixe-se de brincadeiras...é impossível fazer filmes como os seus sem ter andado numa escola de cinema”, ao que o Fellini responde” meu caro amigo, eu tenho as ideias e sei o que quero fazer e depois contrato os melhores técnicos”. Ou seja, as escolas de cinema para formarem realizadores não fazem sentido, é como tu pensares que para ser escritor tens de frequentar a faculdade de Letras, tu deves ter escolas de preparação técnica, de diretores de fotografia, técnicos de montagem, misturadores, técnicos de som, e isto tu não tens.

A propósito da distribuição

Existe uma empresa em abuso de posição dominante que, ao contrário do que determina a Europa, representa todas as majors americanas e se representasse mais uma era um escândalo. Inventaram uma espécie de associação com Espanha e chamaram aquilo Big Picture e estão a importar filmes, nalguns casos dobram porque são filmes para crianças, mas também já estão a importar filmes da Warner. O Estado não intervém porque não quer, aliás o Estado não está interessado em que exista cinema português.

No 25 de abril a frequência às salas era de 40 milhões ano, agora são 7

Uma das coisas que fazem com que os mercados cresçam e se desenvolvam, é o facto de haver concorrência, quando não há concorrência morre o negócio A Zon/Lusomundo está dar tiros nos pés, o negócio está a morrer, eles açambarcaram tudo, não há concorrência, tens o mesmo produto em todas as salas. Porquê que havemos de ir ao cinema se é tudo igual? A falta de concorrência afastou as pessoas do cinema.

A existência de muitos canais de televisão, e o facto de haver hoje em dia muitos meios de difusão, através da televisão, e excelente qualidade faz que muita gente fica em casa a ver cinema. Hoje em dia tens “trinta mil coisas”, mas isto não mata o cinema, nem mata as salas. Há países onde o cinema continua a ser visto como era antes. Se em muitos deles o cinema está a morrer completamente, é justamente por falta de proteção dos Estados, por falta de interveniência de uma entidade. Em Portugal não há lei da concorrência, a entidade da concorrência não atua, não proíbe, não se quer meter com os interesses do grande capital, porque o que está envolvido são os

interesses do grande capital. Repara bem, hoje em dia no que se refere a esta droga a que se chama televisão, tu estás obrigado a subscrever um contrato com duas empresas. Tu já não tens antena livre, é uma vergonha, tens que fazer contrato com uma ou com outra, e elas entre si digladiam-se mas formam um cartel.

História acerca do François Truffaut

Vou-te contar outra história. O François Truffaut era um rapaz que vem da província para Paris, chega a Paris com 16-17 anos, completamente apaixonado por cinema, e sob que havia uma coisa chamada Cinemateca, na rue Dunes, onde se podiam ver os filmes originais, e ele vai a correr para a Cinemateca porque iam passar o *Casablanca*, e o ator favorito dele era o Humphrey Bogart. Ele entra na sala, o filme começa e um quarto de hora depois o Truffaut sai da sala a chorar. Porquê que ele estava a chorar? “Este tipo tem uma voz que não é aquela a que estou habituado!”. Pois claro, o François Truffaut que vinha da província, estava habituado a ver os filmes dobrados em francês, e havia um homem que dobrava o Humphrey Bogart, e portanto para ele a voz do Bogart era aquela que ele trazia na cabeça, não era a voz do próprio Humphrey Bogart.

A propósito do prazer de ouvir falar a voz original do ator

Este é um argumento tão preconceituoso, tão elitista, tão indiciador de que há pessoas que se julgam superiores às outras que até me choca. Porque quem invoca a pureza da voz do Marlon Brando ou da Nicole Kidman, está a dar-te a entender que convive com eles, que os conhece, ou que domina tão bem a língua inglesa que é capaz de entender tudo o que eles dizem, e eu duvido que eles consigam.

Os seus filmes quando são exibidos no estrangeiro são dobrados?

Não...os filmes portugueses como sabes vão muito pouco ao estrangeiro, seriam dobrados se tivessem que fazer grandes circuitos. Como os filmes portugueses nunca fazem grandes circuitos, não são nada dobrados, são legendados.

A propósito da legendagem

E vou-te dizer uma coisa sobre a legendagem, a legendagem é um horror, hoje em dia como os filmes já não são impressos em película o que te vou contar já não acontece. Hoje em dia um filme é um ficheiro. No tempo em que os filmes eram feitos em película, e havia a “sous-titrage”, a legendagem. a legendagem era um processo químico, e fazia com que os sítios onde apareciam as letras queimavam completamente a imagem, isto é que era criminoso. Bolas, uma

das coisas fundamentais de um grande cineasta é a composição do quadro. Ora bem, tu compuseste um quadro, depois há um processo químico que vem alterar o quadro que tu fizeste queimando-o...

Uma história espanhola

Normalmente os ditadores odeiam o cinema, o Salazar tinha um ódio de morte ao cinema. Em Espanha tinhas um ditador, o Sr. General Franco, “O Generalíssimo”, que era doido por cinema e que mandou construir uma sala de cinema no Palácio do Pardo, onde ele viveu sempre, equipada com tudo o que havia de mais moderno para ver filmes, e claro levavam-lhe os filmes para ele os ver. O General Franco tinha uma atriz favorita, alias favorita de milhões de pessoas nessa altura, que era a Rita Hayworth. Saiu um filme chamado *Gilda*, e o filme chega a Espanha já com a aura de ser um filme que devia ser proibido por razões morais e políticas. E, então, o “Generalíssimo” pediu para lhe trazerem o *Gilda* para ele ver. Trouxeram-lhe o *Gilda*, obviamente já legendado (penso que é um lapso do JFC, pois seria dobrado) em espanhol, com os censores a dizerem-lhe “Generalíssimo, nós vamos proibir este filme”. E, o “generalíssimo” depois de ver o filme disse não, este não proíbem...Era com a Rita Hayworth de maneira que não proíbem...a Rita Hayworth era de origem espanhola, chamava-se Rita Cansino. A família Cansino é uma família que emigra, creio que do Sul de Espanha para os Estado-Unidos.

Stanley Kubrick e a dobragem

O Stanley Kubrick que era um homem que trabalhava sempre para a mesma produtora, a qual tinha muita confiança nele, deixava o fazer o que ele cria e gastar, porque os filmes dele eram muito rentáveis no chamado “box Office” e não era por isso quer deixavam de ser grandes obras de arte. Ele fazia uma exigência sempre, de entre várias, ele tinha uma personalidade tão forte e tantos argumentos a favor dele que os produtores aceitavam-nas. E a exigência dele em relação à exibição dos seus filmes nos países onde havia dobragem era uma: “eu é que escolho o diretor que vai fazer a dobragem do meu filme”. Portanto, em cada país onde havia dobragem, ele tinha um colega seu a quem pedia para ir dirigir a dobragem dos seus filmes. Em Espanha, por exemplo era o Carlos Saura. Todos os filmes do Stanley Kubrick exibidos em Espanha foram dobrados com direção do Carlos Saura

Depois, há dobragens de categoria A, categoria, B, C,D. Uma dobragem bem feita é uma coisa muito trabalhosa, mas podes fazer-se em cinco minutos, ficará é uma grande porcaria.

Uma experiência francesa

Eu já fiz um filme para franceses, e eu trabalhei nas condições em que normalmente se trabalha: durante a filmagem nós tínhamos som que em princípio era utilizado na montagem, o filme foi filmado aqui (exceto duas ou três cenas) com atores portugueses e franceses, e depois passámos para a montagem (em França). Quando cheguei à sala de montagem, a primeira coisa que o produtor disse foi “ agora vamos dobrar tudo”, então há uma empresa que entra em contacto contigo, com o teu montador, que é uma empresa que faz as dobragens, e essa empresa já viu o filme e vem propor vozes parecidas com as vozes dos atores que entram no filme. Ora bem, tu não imaginas a qualidade do trabalho deles, eu não sabia que pudesse ser tão bom como é quando é bem feito. Eles viram o filme, eu tinha atores como por exemplo o Herman José ou o Nicolau Breyner, e apresentaram-me um tipo para dobrar o Herman José ou o Nicolau Breyner e tinham vozes exatamente iguais à do Herman e do Nicolau. Ou seja, deram-me mais uma possibilidade de escolha. Quando eu estava a misturar o filme, eu tinha a possibilidade de escolher entre o som direto ou o som dobrado, as vozes eram iguais ou praticamente as mesmas. Claro, tudo isto custa dinheiro.

Acerca da possibilidade de impor a dobragem através de uma lei.

Imagina, se existisse uma lei que dissesse que todos os filmes tem de ser dobrados, dificultava de certeza absoluta muito o acesso das pessoas à produção cinematográfica porque o mercado é pequeno, o mercado não dava para pagar o custo das cópias. Obrigaria à existência de uma ramo de atividade, de uma sub-indústria que é a indústria da dobragem, que existe em Espanha e França. Aliás aqui já começa a existir, para os filmes para as crianças. Há empresas que têm os seus atores que vão fazer regularmente aquelas dobragens, digamos que é mais um salário que os atores passam a dispor pelo facto de se ter tomado a decisão de se dobrar os filmes para as crianças. Agora, o tamanho do mercado não justifica que se faça essa imposição, era demasiado caro, dobrar bem um filme custa dinheiro.

Entrevista 12

ENTREVISTA SOBRE A DOBRAGEM (por email 20-09-14)

Nome: António Pedro Vasconcelos

Profissão: Realizador

1) O fim da proibição da dobragem aconteceu só em 1993. Porque pensa que uma medida imposta no Estado Novo (lei 2:027 de 1948), demorou tanto tempo a ser revogada?

Porque, apesar de ser uma medida política que o António Lopes Ribeiro e o António Ferro venderam ao Salazar para proteger o cinema do Regime, ver filmes legendados tornou-se um hábito inquestionável e tanto os intelectuais como os críticos constituíram-se como uma força de resistência e bloqueio ao simples debate sobre o problema.

2) A dobragem de uma língua estrangeira para uma língua nacional, foi historicamente imposta em vários países europeus. Pensa que é possível desenvolver esta atividade sem intervenção legislativa do Estado?

Não sei se podemos dizer que foi imposta: diria que a dobragem foi a salvação do cinema porque salvou o star system americano e permitiu a uma maioria de espectadores iletrados continuarem a frequentar as salas e acreditar na “ilusão de realidade” que está na base da popularidade do cinema. E permitiu a internacionalização dos filmes. Muita gente não sabe que os filmes europeus que, até meados dos anos 70 tiveram maior sucesso nos Estados Unidos, eram exibidos dobrados em inglês!

Para lhe responder, acho que a dobragem podia/devia começar na televisão, nomeadamente na RTP. É uma irresponsabilidade cega não apostar na dobragem quando temos oportunidades e as responsabilidades que temos no domínio da lusofonia.

O problema principal da dobragem é que o investimento é muito caro. Sobretudo, a formação de tradutores/adaptadores. Se pensarmos que em Espanha, em França, em Itália e na Alemanha se dobra há mais de oitenta anos, é preciso um investimento político para recuperar o atraso!

3) As televisões públicas e privadas têm visto na dobragem uma forma de captar públicos infantojuvenis. Desde 1993, os cinemas têm mostrado

versões dobradas em português de Portugal com o mesmo intuito. No entanto, existe uma total ausência de regras quer para entrar nesta profissão, quer para contratar os serviços. Pensa que o governo deveria intervir de modo a regulamentar a atividade da dobragem?

Penso que está respondido atrás. Mas convém não confundir a dobragem de desenhos animados (mais fácil e cuja necessidade não se discute uma vez que os filmes se dirigem a crianças iletradas ou semi-iletradas) com a dos filmes com atores reais, onde a técnica é mais sofisticada.

- 4) A dobragem para português de filmes de animação estrangeiros têm atingido patamares de qualidade superior e que inclusive mereceram prémios internacionais. Mas existe falta de formação profissional quer de atores quer de direção de atores para dobragem o que dificulta a possibilidade de desenvolver a dobragem para filmes com atores “em carne e osso”. O que pode o Estado fazer para ajudar a desenvolver a formação profissional nesta área?**

Tudo tem a ver com a aposta política na dobragem, em nome da democracia e da lusofonia. Mas posso assegurar-lhe por experiência própria que não faltam atores capazes de cobrar com perfeição atores de outras línguas. A única dificuldade está nos tradutores/adaptadores, uma técnica que exige uma grande especialização profissional. Devíamos aproveitar a existência em França (o país onde a dobragem é mais perfeita) de portugueses que exercem essa profissão para virem instruir os futuros tradutores/adaptadores portugueses em Portugal.

- 5) Nalguns países, a dobragem é obrigatória na televisão e facultativa nos cinemas. Considera isto uma boa solução?**

Juscelino Kubitchek impôs a dobragem na TV brasileira, o que foi uma medida fundamental, porque não existe uma TV popular com legendas. Acho que podia ser uma solução, mas a RTP, repito, devia dar o exemplo. O problema dos cinemas é que teriam que impor o hábito e fazer um investimento nos primeiros anos, que só poderia vingar com subsídios! Mas valia a pena. Era bem melhor do que esbanjar milhões de euros a financiar filmes que ninguém vê!

- 6) Existe hoje um público que cresceu com as dobragens. Faz sentido acompanhar este crescimento dobrando os filmes (salas e TV) e séries estrangeiras para maiores de 14 anos?**

Está respondido atrás. A dobragem é fundamental por todas as razões. Pela democratização do acesso aos melhores filmes e séries, pela abertura à internacionalização do cinema português, pela política da lusofonia, etc. A

dobragem, com a alternativa das legendas para os fanáticos da “versão original” (sem se darem conta que perdem pelo menos 1/3 dos filmes a olhar para as legendas, como concluiu um estudo feito no Centro Sperimentale di Cinematografia!), é um imperativo democrático e não só.

7) Algumas opiniões avançam com o argumento de que a dobragem cinematográfica não é viável em Portugal, devido ao seu reduzido mercado. Qual a sua opinião?

Tem que ser uma decisão política e subsidiada. Pelo menos num primeiro tempo. Depois, ajudaria seguramente a popularizar o cinema e a aumentar as audiências na TV.

8) Em 1948, os distribuidores e exibidores portugueses foram dos poucos a defenderem a dobragem contra a lei que iria proibi-la até 1993. Hoje face à diminuição quer de salas quer de público pensa, como então pensavam os distribuidores, que a dobragem poderia levar mais gente ao cinema?

Se for bem feita, não tenho qualquer dúvida!

9) A circulação de filmes europeus na Europa é muito fraca, mas entre os países com dobragem é apesar de tudo maior do que nos outros. Se assim é, pode-se dizer que os filmes portugueses ganhariam a serem dobrados nas diferentes línguas europeias?

O problema do cinema português é que, por via de políticas totalmente erradas e mesmo criminosas, não tem expressão nem dentro nem fora do país. Seria preciso uma geração, pelo menos, para mudar o estado das coisas.

Autorizo que as respostas às questões sejam utilizadas no âmbito desta investigação científica, e que possam ser tornadas públicas no caso de publicação desta tese.

António-Pedro Vasconcelos

Entrevista 13

ENTREVISTA SOBRE A DOBRAGEM (por email, 25-07-14)

MIL- Movimento Internacional Lusófono

Nome: Renato Epifânio

Cargo: Presidente do MIL: Movimento Internacional Lusófono

1) Do seu ponto de vista, a dobragem audiovisual é uma atividade artística ou é um trabalho técnico?

Não tenho, por princípio, uma posição favorável sobre as dobragens – exceto para filmes infantis. Todavia, quando são bem feitas, decerto que têm uma dimensão artística.

2) A dobragem protege/promove a língua portuguesa?

Não necessariamente. A legendagem, para quem tenha poucos hábitos de leitura, pode ser ainda mais útil para proteger/promover a língua portuguesa. Admito, porém, que, para alguns países lusófonos, em que o domínio da língua não é ainda muito generalizado, a dobragem seja um fator objetivamente positivo.

3) Pensa que a dobragem de um filme estrangeiro para língua portuguesa desqualifica ou desvaloriza esse mesmo filme?

Sem dúvida. Nalguns casos, pode ser mesmo um atentado à obra. Fala a minha costela cinéfila...

4) Existe hoje um público que cresceu com as dobragens na televisão e no cinema (no caso dos desenhos animados). Faz sentido acompanhar este crescimento dobrando os filmes e séries estrangeiras para adultos?

Não vejo porquê. O conhecimento de outras línguas é igualmente fundamental para o processo de crescimento.

5) Hoje os canais por cabo que passam documentários estão a voltar à legendagem (ex. canal história, National Geographic magazine, Discovery, etc). Pensa que faria sentido o governo português regulamentar no sentido de tornar obrigatório a dobragem para todos os canais de televisão?

Não. Considero inclusive que essa não generalização das dobragens é uma marca cosmopolita da cultura lusófona, que valorizo positivamente.

6) Nalguns países, a dobragem é obrigatória na televisão e facultativa nos cinemas. Considera isto uma boa solução?

Não. Já vi televisão noutros países e lembro-me de ter ficado muito mal impressionado com algumas dobragens. Sobretudo quando se conhecem os originais...

7) Algumas opiniões avançam com o argumento de que a dobragem cinematográfica não é viável em Portugal, devido ao seu reduzido mercado. Qual a sua opinião?

Como não sou por princípio favorável às dobragens, não vou contra-argumentar. Por princípio, porém, enquanto Presidente do MIL: Movimento Internacional Lusófono, tendo sempre a pensar numa escala lusófona – nunca estritamente nacional.

8) Um videojogo em Portugal, atualmente, vem com a possibilidade de ter as vozes em inglês, francês, espanhol, e outras línguas, mas não em português. Não pensa que se devia lutar para que estes suportes audiovisuais fossem obrigados a ter versões dobradas em português?

Esta é outras das exceções que aceito. Nestes casos, sim – para que a língua portuguesa não saia, comparativamente, minorizada face a outras.

Autorizo que as respostas às questões sejam utilizadas no âmbito desta investigação científica, e que possam ser tornadas públicas no caso de publicação desta tese.

Entrevista 14

ENTREVISTA SOBRE A DOBRAGEM (por email 29-07-14)

Instituto Internacional de Língua Portuguesa

Nome: Gilvan Müller de Oliveira

Cargo: Diretor Executivo do IILP

1) Do seu ponto de vista, a dobragem audiovisual é uma atividade artística ou é um trabalho técnico

Trata-se de um trabalho complexo, com aspetos artísticos e técnicos.

2) A dobragem protege/promove a língua portuguesa?

Sim, promove a língua. Não vejo o procedimento como uma “proteção” da língua portuguesa no sentido de evitar que o falante entre em contacto com outra língua, mas de promoção, como todos os procedimentos que dão acesso a conhecimentos novos em português, independentemente da língua em que tenham sido produzidos, e que, portanto, permitem ao lusófono aceder a conteúdos sem ter que abandonar a sua língua.

3) Pensa que a dobragem de um filme estrangeiro para língua portuguesa desqualifica ou desvaloriza esse mesmo filme?

De nenhuma maneira, é um procedimento entre outros para o trânsito de bens culturais entre línguas. Obviamente, no entanto, é interessante que o utilizador possa optar pela versão dobrada, com legendas ou que inclusive possa ter acesso ao filme na língua original, se preferir. Nesse sentido, deve-se evitar a oferta exclusiva do filme na versão dobrada, como ocorre no Brasil, o que provoca o efeito de que muitos adultos não se acostumem e não se sintam à vontade com a versão legendada.

4) Existe hoje um público que cresceu com as dobragens na televisão e no cinema (no caso dos desenhos animados). Faz sentido acompanhar este crescimento dobrando os filmes e séries estrangeiras para adultos?

É preciso pensar que cada estratégia traz certas vantagens. No Brasil há 5 milhões de surdos, para quem evidentemente a legendagem é um procedimento mais interessante que a dobragem...há países de língua portuguesa com baixo grau de literacia, e isso traz dificuldades para o consumo

de filmes. Há, enfim, diferentes contextos, nos quais cada um dos procedimentos pode ter vantagens.

5) Hoje os canais por cabo que passam documentários estão a voltar à legendagem (ex. canal história, National Geographic magazine, Discovery, etc). Pensa que faria sentido o governo português regulamentar no sentido de tornar obrigatório a dobragem para todos os canais de televisão?

Não, penso que é positivo que haja uma heterogeneidade de procedimentos para permitir o acesso aos filmes.

6) Nalguns países, a dobragem é obrigatória na televisão e facultativa nos cinemas. Considera isto uma boa solução?

É uma solução entre outras. Analisando o problema do ponto de vista da língua portuguesa, vejo que há países que dobram demais, como o Brasil, e outros que dobram de menos, como Cabo Verde. Uma integração do mercado linguístico permitiria melhor acesso do público a diferentes versões.

7) Algumas opiniões avançam com o argumento de que a dobragem cinematográfica não é viável em Portugal, devido ao seu reduzido mercado. Qual a sua opinião?

Se Portugal e Brasil não tivessem desenvolvido processos de normatização divergente da língua no século XX, ou se não o tivessem feito sob a égide de um nacionalismo intolerante à heteroglossia, o mercado da dobragem poderia funcionar de maneira integrada, incluindo todos os países de língua portuguesa e agora também a Galiza, que há dois meses aprovou a Iniciativa Legislativa Paz Andrade, hoje Lei de Aproveitamento da Língua Portuguesa que propõe a circulação do audiovisual na norma galega da língua portuguesa nos países lusófonos e vice-versa. Creio que este desenvolvimento ainda demorará um tempo, o Brasil é extremamente fechado aos produtos audiovisuais dos demais países lusófonos e nas raras vezes em que um produto português é transmitido usa-se legendas ou mesmo uma dobragem interna da norma portuguesa para a norma brasileira, como ocorreu com a novela Equador na TV Brasil há dois anos.

8) Um videojogo em Portugal, atualmente, vem com a possibilidade de ter as vozes em inglês, francês, espanhol, e outras línguas, mas não em português. Não pensa que se devia lutar para que estes suportes audiovisuais fossem obrigados a ter versões dobradas em português?

Difícilmente isso ocorre no Brasil, pois o proprietário do jogo perderia um mercado consumidor muito substancial. Mais uma vez a desintegração do mercado linguístico do português e o tratamento das questões só ao nível nacional coloca falsos problemas. É preciso avaliar se a estratégia de “obrigar” que os jogos sejam dobrados na norma portuguesa surtiria o efeito desejado. O próprio crescimento exponencial dos falantes de português na África Meridional – Angola e Moçambique – e o crescimento do poder aquisitivo das classes médias urbanas daqueles países, nos levará a ter que repensar as soluções puramente nacionais e estabelecer negociações inter-normas: aprender a consumir produtos nas diferentes normas linguísticas, aproveitando o potencial de dobragem, legendagem de cada país, de modo a dar consistência a um mercado linguístico ampliado e veicular que o português ainda não tem no atual modelo de gestão, oriundo dos séculos XIX e XX.

Autorizo que as respostas às questões sejam utilizadas no âmbito desta investigação científica, e que possam ser tornadas públicas no caso de publicação desta tese.

Entrevista 15

ENTREVISTA SOBRE A DOBRAGEM (por email 10-10-14)

Nome: Jorge Barreto Xavier

Cargo: Secretário de Estado da Cultura

1) O fim da proibição da dobragem aconteceu só em 1993. Porque pensa que uma medida imposta no Estado Novo (lei 2:027 de 1948), demorou tanto tempo a ser revogada?

Até meados dos anos 90, a proibição da dobragem foi sendo contornada, no caso do cinema de animação, recorrendo a versões dobradas em português do Brasil que se encontravam autorizadas pelos estúdios. Ora, se repararmos, é precisamente no início dos anos 90 que começam a estrear os grandes sucessos de animação dos estúdios Disney (“A Pequena Sereia”; Aladino” e “A Bela e o Monstro”), todos eles dobrados em português do Brasil, precisamente porque neste País existia uma delegação ou sucursal da Walt Disney. Suponho que o sucesso que estes filmes tiveram suscitou a necessidade de arriscar e lançar um deles na sua versão dobrada em português de Portugal. A revogação da lei resultou na estreia, em 1994, de “O Rei Leão”, dobrado em português.

Convém notar que esta proibição não nasceu em Portugal e que ainda hoje não é uma liberdade que esteja na mão do distribuidor ou exibidor nacionais.

De facto as dobragens têm de ser autorizadas, previamente, pelos produtor/realizador da obra e muitas vezes pelos próprios atores originais que não permitem, sobretudo no cinema, que os filmes sejam dobrados por qualquer um. Após autorização as vezes têm de ser aprovadas e a maioria das dobragens de filmes estrangeiros são realizadas pelo próprio Produtor do filme.

2) Em 1948, os distribuidores e exibidores portugueses foram dos poucos a defenderem a dobragem contra a lei que iria proibi-la até 1993. Hoje, face à diminuição quer de salas quer de público pensa, como então pensavam os distribuidores, que a dobragem poderia levar mais gente ao cinema?

Não, de todo. A defesa da dobragem em 1948 teria a ver com os elevados níveis de analfabetismo que se registavam. Havendo filmes dobrados, haveria, eventualmente, um número maior de pessoas a ir ver filmes. Hoje em dia a taxa de analfabetismo é quase residual e, ao fim de quase 6 décadas a ver filmes na sua versão original

legendada, julgo que se criou este hábito no público português. Alterá-lo iria causar uma extrema estranheza e, possivelmente, afastar ainda mais o público das salas. Assim como, proibir a dobragem em países que a ela recorrem por sistema teria o mesmo efeito.

Acresce que optar pela dobragem em todos os filmes iria arredar das salas de cinema a comunidade surda que assim seria privada da arte cinematográfica.

3) As televisões públicas e privadas têm visto na dobragem uma forma de captar públicos infanto-juvenis. Desde 1993, os cinemas têm mostrado versões dobradas em português de Portugal com o mesmo intuito. No entanto, existe uma total ausência de regras quer para entrar nesta profissão, quer para contratar os serviços. Pensa que o governo deveria intervir de modo a regulamentar a atividade da dobragem, e assim garantir padrões de qualidade, e fomentar a formação profissional?

É necessário ter muito boas razões para regulamentar uma profissão ou uma actividade económica. Considero não dispor de estudos ou outras informações que evidenciem problemas sistemáticos de qualidade. Além disso, cabe recordar que a actividade de dobragem é, regra geral, exercida por atores profissionais, ou por atores que se especializam na actividade de dobragem, donde não parece haver, à partida, problemas de competências nesta área. Se, por razões de custos ou outras, houver situações de degradação da qualidade, o próprio mercado tenderá a sancionar essas práticas, designadamente por não corresponder ao acordado com o titular originário de direitos que autorizou a dobragem, caso em que poderá, no limite, requerer indemnização por a obra não corresponder aos padrões de qualidade originais na sequência da dobragem.

4) Nalguns países, a dobragem é obrigatória na televisão e facultativa nos cinemas. Considera isto uma boa solução?

O que ficou dito acima (resposta 2) também é relevante para a resposta a esta questão. A televisão procura audiências, se entender que a dobragem é necessária para atingir determinados públicos, será ela própria a optar pela dobragem.

Acresce que nas televisões de sinal aberto e generalistas (em Portugal vulgo RTP1, RTP2, SIC e TVI) uma parte da programação deve ser em língua portuguesa existindo quotas para esse efeito que têm de ser cumpridas.

Finalmente e precisamente pelo argumento já anteriormente referido, sobretudo os canais generalistas, estão obrigados a criar condições para que exista acessibilidade mesmo de públicos minoritários às suas emissões, Daí a introdução da linguagem gestual, do teletexto e também a manutenção da legendagem para os programas falados noutras línguas.

5) Algumas opiniões avançam com o argumento de que a dobragem cinematográfica não é viável em Portugal, devido ao seu reduzido mercado. Qual a sua opinião?

A dobragem cinematográfica é viável em alguns sectores cinematográficos, nomeadamente, na animação para público infantil.

6) A dobragem foi uma solução criada para fazer face à barreira à internacionalização que foi a introdução do som no cinema, hoje pensa que poderia ajudar os filmes portugueses a internacionalizarem-se?

A dobragem foi uma das soluções, a outra foi a legendagem. Em Portugal e em muito outros países, optou-se pela legendagem. Hoje em dia os filmes portugueses circulam por todo o mundo, por países onde é costume legendar filmes e por outros onde a dobragem é a prática corrente. Salvo alguma rara excepção, os filmes portugueses são exibidos em versões legendadas. Não me parece que a legendagem levante qualquer impedimento à circulação da cinematografia nacional.

7) Portugal tem utilizado os fundos europeus existentes para apoio à dobragem?

Não há fundos específicos para a dobragem. Há cobertura de despesas de dobragem no âmbito, por exemplo, dos apoios à distribuição em alguns programas europeus ou internacionais. Os nossos distribuidores conhecem esses apoios e, sempre que apropriado, candidatam-se aos mesmos.

8) O progresso tecnológico permite a edição de vídeos e videojogos em formato multilingue, quer dobrados quer legendados. O que falta para que o português também esteja sempre incluído nestas opções? Deveria o Estado legislar e tornar obrigatória a venda em Portugal destes produtos audiovisuais com versões em português (na maioria dos casos é fornecido um manual de instalação e guia dos comandos mas o conteúdo da história ou da ação é falado numa língua estrangeira)?

Os videogramas (DVDs e Blurays) comercializados em Portugal têm necessariamente versão portuguesa. Quanto ao domínio dos videojogos, não disponho de conhecimento para me pronunciar, mas saliento que é uma área em que é cada vez mais frequente a comercialização direta, online, logo sem versão local.

9) A dobragem obrigatória de filmes em língua estrangeira poderia ser um fator de desenvolvimento da indústria cinematográfica e audiovisual portuguesa?

Julgo que forçar o público português a uma realidade que lhe é estranha, a dobragem obrigatória de obras cinematográficas e audiovisuais, poderia até implicar o risco de afastar público e não me estou a referir à comunidade surda que ficaria privada do

cinema, mas do público em geral que tem particular gosto em admirar a interpretação original dos atores seja em que língua for que o filme tenha sido realizado.

10) O governo português tem poder para obrigar as distribuidoras a exibirem versões legendadas e versões dobradas dos filmes estrangeiros?

O Estado pode ter esse poder, mas, como acima foi dito, é necessário ter muito boas razões, e a certeza de não haver outros meios, para impor constrangimentos regulamentares que, ademais, representam encargos para as empresas. A defesa do interesse público, incluindo o acesso alargado à cultura e a promoção da língua portuguesa, poderia eventualmente justificá-lo; mas teria de ser ponderado, também, em função do direito das minorias ao cinema. Mais uma vez, nada leva a crer que tal medida seja necessária ou desejável.

11) Nalguns países é proibido as empresas de distribuição de filmes serem ao mesmo tempo exibidores. Pensa que o cinema europeu é prejudicado por no seu espaço esta proibição não existir?

Não conheço estudos nem disponho de informação que me permita opinar sobre uma questão tão vasta e complexa, sabendo, de resto, que a situação dos sectores da distribuição e da exibição na Europa é bastante diversificada.

Em Portugal, a Autoridade da Concorrência, que é competente nesta matéria, nunca entendeu dever intervir neste domínio.

12) As redes P2P são por vezes vistas (Obercom, 2009, Gustavo Cardoso), como sendo uma possibilidade do cinema europeu se afirmar face ao quase monopólio dos filmes dos EUA nas salas e televisões europeias. Qual a sua opinião?

Poderá haver efeitos de divulgação, mas não é possível advogar tal prática, já, que, quando falamos de redes P2P, falamos, habitualmente, de actividades de partilha de ficheiros que circulam em moldes pouco claros e que, em muitos casos, consubstanciam crimes de pirataria.

13) Existe uma corrente contra a dobragem na Europa que tem a sua expressão em documentos que acusam a dobragem de ser a causa da falta de aptidão para as línguas. Qual a sua posição?

Não tenho conhecimento relativo aos documentos que refere. A expressão “falta de aptidão para as línguas” parece-me demasiado genérica e associar isso à questão da dobragem de filmes parece-me ser um pouco redutor.

14) A dobragem é um contributo para a defesa da língua portuguesa?

A dobragem possibilita, desde logo, que as camadas mais jovens da população portuguesa, que ainda não dominam a linguagem escrita, tenham acesso a obras cinematográficas e audiovisuais estrangeiras. Uma tradução e dobragem de qualidade é, sim, uma forma de valorização da língua, neste caso, junto das crianças. Mas o mesmo se aplica à legendagem: uma tradução de qualidade e um original de qualidade têm um impacto cultural e linguístico positivo.

Autorizo que as respostas às questões sejam utilizadas no âmbito desta investigação científica, e que possam ser tornadas públicas no caso de publicação desta tese.

Entrevista 16

ENTREVISTA SOBRE A DOBRAGEM (face-a-face, 15-07-14)

Estúdio Santa Clauss

Nome: Ana Camoesas

Função: Coordenadora de produção

Apresentação da Santa Clauss

A Santa Clauss existe há 16 anos. Desde o início a Santa Clauss tem estúdios de gravação áudio, quer seja para música,, locução e publicidade. Ao mesmo tempo, desde o início, que fazem traduções, retroversões, e legendagem.

A grande mudança é no campo da tradução, uma vez que os avanços tecnológicos nas comunicações, permitem que já não seja preciso a presença física dos tradutores.

As vozes são escolhidas pelos clientes: nós enviamos umas opções e eles escolhem aquelas que lhes agradam mais.

A dobragem foi iniciada como forma de alargar o leque de clientes, nomeadamente com as locuções para os canais de documentários , os quais agora já não fazem para grande pena nossa. Tenho uma grande pena que o povo português consuma tudo o que lhe põe à frente sem qualquer exigência, e ainda por cima estes serviços (TV por subscrição) não são baratos, mas tiraram as versões portuguesas e foi como se nada tivesse acontecido. Cheguei a enviar uma carta à associação dos cegos para ver se eles se juntavam a um protesto, uma vez que com a versão dobrada eles teriam acesso a estes programas que são sempre didáticos, mas nem sequer obtive resposta...Isto só neste país!

Quem paga a dobragem de um filme , de um documentário.

Nós trabalhamos maioritariamente para canais infantis, sobretudo desde que os canais de documentários abdicaram da dobragem. Nós continuamos a trabalhar com estes canais mas agora fazemos é legendagem. A dobragem foi criada por causa do público infantil, a RTP já fazia trabalhos de dobragem antes de aparecerem os canais privados. A RTP tem estúdios de dobragem próprios, mas como tinham um volume grande de trabalho também precisou de pedir auxilio a estúdios independentes, e portanto nós começámos a trabalhar com eles. Entretanto apareceram os canais por cabo, os canais temáticos

como o Panda, Panda é para as crianças e portanto tem de ser dobrado, o Panda que nós costumamos ver é para crianças entre 1 e 7 anos. Depois há o Panda Bigs que apanha outra faixa etária e aí alguns programas são legendados mas também estão a incutir a dobragem das séries para jovens. O canal Nickelodeon também tem cada vez mais programas dobrados.

Esses canais são distribuidores?

Não bem, na medida em que eles compram os filmes que difundem a distribuidores de filmes, séries. Por exemplo nós trabalhamos com uma empresa chamada Look, essa é que distribui filmes para o canal Panda, para a RTP, ou seja eles compram. Há sempre uma feira que se realiza todos os anos, onde os diretores dos canais vão lá e compram os produtos. As televisões funcionam simplesmente como emissores. Os vários canais são exibidores se quiser.

Então a dobragem é paga por quem? Pelo exibidor ou pelo distribuidor?

Depende, porque por exemplo eu trabalho para o Panda e são eles que pagam mas também trabalho para o fornecedor do Panda e eles pagam-me em direitos porque querem vender os produtos. Há produtos como o Xichang que é um produto culto em Espanha e noutros sítios do mundo, eles aí como distribuidor preferem vender o material já dobrado, então eu aí já trabalho diretamente com o distribuidor e dou-lhe o trabalho dobrado e ele vem cá e vende imagine à SIC, à TVI, etc..Ou seja, rentabiliza porque a série que irá para o Panda é o Panda a pagar, se for para o Nickelodeon são eles a pagar, rentabiliza porque está a vender um produto já dobrado aos vários canais.

O tal canal Look umas vezes vende programas dobrados outras vezes vende por dobrar, esta escolha depende de quê?

Depende da oferta do próprio distribuidor, da confiança que ele tem de conseguir vender a vários canais. No caso do Xichang, a série culta que estava a falar, a empresa distribuidora assumiu o risco, mas ele tem outros produtos que serão as emissoras a terem que pagar e escolher os estúdios com quem trabalham.

O exibidor tem preferência em receber o produto já dobrado?

Nem sempre, porque às vezes eles preferem ser eles a escolher o tipo de vozes, a RTP por exemplo trabalha de forma diferente, os nomes têm de ser sempre em português, tem de se manter o máximo de familiaridade ao português. Existem outros canais onde já se pode brincar com o inglês, e já se pode utilizar os nomes das personagens em inglês, etc..Cada canal tem a sua própria definição de trabalho, ou seja há canais que não me pedem casting, há

outros que me pedem casting, depende do produto. Se eles compram um produto da Warner, a Warner por si só exige que seja ela a escolher as vozes que serão utilizadas, Tudo o que seja estes nomes mais sonantes como a Warner, Disney, Sony, aí obrigatoriamente quando um canal compra a série ou assina um contrato para o comprar, temos sempre que passar pela casa mãe porque eles é que aprovam. Imaginemos a voz do pato Donald, está aprovada há anos e portanto é sempre o mesmo ator a fazer essa voz. Em Itália, por exemplo, a voz do Silvester Stalone é sempre feita pelo mesmo ator, o qual claro está sempre desejoso que seja feita um novo filme. Eu estive em Itália a acompanhar o acabamento de um trabalho de dobragem, e o italiano dizia-me: a primeira vez que eu ouvi a voz verdadeira do Silvester Stalone eu não acreditava, não pode ser aquela não pode ser a voz dele...” Portanto, em Itália já nem sequer identificam que o homem possa falar inglês, eles já identificam aquela pessoa com aquela voz e a falar italiano. É uma mentalidade bastante diferente da nossa. Sendo que isso eu concordo, filmes para adultos devia haver as duas hipóteses, mas eu acho que o trabalho de um ator também é a sua voz, também implica um trabalho de voz que compõe a sua representação.

Pensa que se Portugal adotasse a dobragem, como a maioria dos países europeus, ficaria mais fácil também integrarmo-nos num mercado europeu?

Os canais tentaram. Lembra-se do “Kid”, aquele carro...A TVI se não me engano tentou dobrá-lo, mas lá está a minha geração não estava habituada a isso. E por exemplo a mim eu lembro-me que me chocou muito, ainda por cima eu tinha visto a versão original. Agora, a minha mãe e meu irmão já preferem ver os filmes infantis em versão dobrada, porque temos muito bons dobradores, e fazem adaptação para a nossa realidade porque há brincadeiras que se adequam ao nosso país, é essa adaptação para o nosso país que ainda dá mais graça aos filmes. Assim, vejo que muitos adultos preferem a versão dobrada dos desenhos animados...Para os filmes é que continua a não haver opção, já tentaram com alguns filmes que dão para adulto e para jovem.

Há pouco falou-me do caso dos canais de documentários que deixaram de dobrar. Foi uma decisão unilateral, devido à crise?

Sim, mas também avançam com o argumento de que em Portugal estamos habituados à legendagem, o que é verdade...Os canais generalistas fazem a locução das voz-of e legendam o “vivo” ou seja os intervenientes. Isto podia ter sido uma boa opção para estes canais cortarem custos porque imagine, a estrutura funciona sempre assim: temos o tradutor, temos a voz-of que ganha sempre mais porque é a voz do documentário e portanto são feitas por

peças conhecidas, depois temos mais 4 intervenientes, portanto isto quer dizer custo, custo, custo. Nós ainda pusemos esta hipótese, então vamos fazer a tradução para a legendagem e a voz-of, o que correspondia a poupar nas vozes dos intervenientes. Se reparar, a RTP, a SIC, e a TVI fazem assim.

Ainda acerca do fim das dobragens para documentários. Acerca da falta de organização...

Nesse âmbito, nós ainda tentámos fazer um movimento mas se nem os colegas nos ajudarem...

Está a falar das outras empresas?

Não, esses também poderiam estar interessados mas estou a falar dos próprios interessados, locutores, atores, tradutores, etc..também não se juntaram, nem tentaram dizer “não em Portugal isto tem de continuar assim”. Ou seja, foi como se nada se tivesse passado...

Acha que foi por medo?

Eu acho que somos comodistas...também tentámos um projeto para enviarmos mas com a crise, e de qualquer maneira acho que ficaria lá por um dos corredores.

E da parte da Secretaria e Estado da Cultura sentiram algum interesse?

Não, e o que me custa é que somos uma das línguas mais falada em todo o mundo

Não há portanto nenhuma legislação que estabeleça a obrigação de usar o português?

Creio que só há para a publicidade.

No entanto estes canais eram dobrados desde que há TVcabo?

Sim, sim Aliás nós temos 16 de atividade e canais como História festejaram agora 15 anos, portanto os serviços de dobragem surgiram por causa desta abertura de canais novos. Antes era praticamente só para a RTP e para algumas coisas como longas-metragens da Disney. Os canais como Discovery ou História que são multinacionais, aproveitaram a crise para reduzir custos.

Mas nos outros países onde a dobragem é obrigatória por lei eles mantiveram a dobragem?

Sim, não sei se é por uma questão legal. A verdade é que nós estamos habituados à rapidez das legendas. Para um povo que não esteja habituado às legendas, seria muito confuso, seria muito difícil. Ou seja, eles terem que estar a ver a imagem, lerem que ler as legendas e estar a ouvir, para eles isto gera

uma certa confusão, e acham sempre que o tempo de leitura das legendas é sempre muito escasso. Nós como crescemos habituados à legendagem, já sabemos ler rapidamente, até entre palavras, as legendas.

Agora uma coisa é verdade, corta-nos sempre um bocado da realização e da direção de fotografia porque quando damos conta já não estamos propriamente a ver o que está no ecrã mas a legenda...Perde-se sempre o filme como um todo, porque enquanto estamos a ler estamos a perder o que se está a passar.

Em Portugal, há um estatuto de ator-dobrador?

Não, eles têm de se inscrever como atores ou então como fornecedores de serviços de tradução e afins, ou através de direitos de autor, mas não é reconhecida como uma profissão. O ator recebe direitos de autor, o estúdio não. Uma vez que entrega o trabalho é pago e acabou, mas os atores que estão inscritos na SPA tem direitos a receber anualmente.

Na maior parte dos filmes nem sequer aparece o nome dos atores que fizeram a dobragem...

Não, a maior parte dos clientes nem pede a ficha técnica nem é obrigatório. A RTP pede sempre a ficha mas é uma exceção. Repare, inserir a ficha técnica implica um trabalho de imagem o que corresponde a um novo custo...Nos filmes a Disney, agora já põe os atores, quem é o tradutor, diretor de dobragem porque nestes filmes já temos um diretor de dobragem para ajudar na interpretação, na entoação, na articulação.

A tradução via legendagem é mais barata do que a dobragem?

Sim, especialmente porque nestes 16 anos devido aos progressos técnicos deixaram de precisar a vir aqui ao estúdio. Antes tínhamos aqui uma máquina para introduzir os Timecode, e isto implicava que os tradutores tinham que vir cá, hoje é tudo feito informaticamente portanto os tradutores não precisam de ir aos vários estúdios e já não precisamos daquelas máquinas que ainda por cima eram caríssimas. Portanto a partir do momento em que começaram a trabalhar em casa os preços desceram muito. E depois há muita gente formada e desempregada...

Os nossos colaboradores, a maior parte são atores, cantores, sendo que também existem alguns colaboradores que só fazem dobragem, ou seja a sua vida é suportada pela dobragem, não fazem mais nada. São atores exclusivamente de dobragem.

Qualquer pessoa pode ser ator dobrador?

As pessoas julgam que sim ☺ Nós recebemos muito este tipo e email: “a minha filha tem um a voz muito gira, faz uns bonequinhos muito giros”. Ora, não é só fazer uma vozinha, a voz tem que bater certo com o Lipsync, a pessoa tem que estar a ler um texto, estar concentrada no microfone, e não é um trabalho fácil. Em Espanha existem escolas, em Portugal não.

Da televisão para o cinema há por vezes grandes diferenças de qualidade...

A televisão é fábrica, e inclusivamente os preços são diferentes. Mas, de qualquer maneira nós utilizamos os melhores atores na área e os tradutores também. Procuramos conciliar a qualidade com o tempo que nos dão. Pelo menos aqui na Santa Claus nós só trabalhamos com atores. Na televisão, eles têm que emitir x episódios num determinado tempo e isso pode levar por vezes a tratarem com menos carinho o produto

A tradução tem direitos?

A tradução é paga e acabou. A tradução é fundamental para a dobragem. Na legendagem é uma tradução que tem de encolher o texto original para caber naquele espaço e no tempo de exibição da legenda. Por vezes temos dificuldade em arranjar bons tradutores de dobragem porque eles vêm da legendagem e estão habituados a encolher o texto, fazem as frases curtas de mais e depois temos que estar a acrescentar texto para bater certo como o tempo da fala. São duas maneiras distintas de traduzir. Para além, disto há também o trabalho de adaptação uma vez que os programas são dirigidos sobretudo a crianças.

Também deve haver dificuldades com as expressões idiomáticas...

Pois há, Isso são umas batalhas. Eu bato-me imenso por isso, porque há séries que tem um excelente sentido de humor , mas a adaptação para português é tão difícil, tão difícil que perde a graça. Da mesma forma que nós temos tantas expressões idiomáticas que é muito complicado traduzi-las, e ainda temos variações regionais. É pena o povo não dar valor à sua língua porque o português é lindíssimo e rico.

Porque só se dobram programas infantis ou documentários?

Porque não estamos habituados. Eu acredito que esta geração dos 15 aos 16 , se de um momento para o outro se começarmos a introduzir lentamente também a versão portuguesa, eu acho que quando forem adultos aceitarão com mais facilidade. As televisões de vez em quando fazem estas experiências, fazem filmes dobrados mas depois em termos de audiência é muito fraca...por isso voltamos ao público infantil como no Natal em que

apresentamos uma data de filmes, que já são quase considerados de idade adulta mas que são dobrados porque no Natal as crianças estão em casa, são o centro de atenção. Por isso no Natal temos um pico de trabalho porque até os filmes que não seriam dobrados aí eles pedem para dobrar exatamente para apanhar aquele público. O filme até pode ter passado legendado, mas para esta ocasião eles investem mais um pouco.

Quem decide?

São os próprios canais. Quem manda é a audiência, e eles já perceberam que assim até funciona melhor porque estamos em família e o avô, os pais, os múdos, todos percebem e cria um ambiente familiar diferente do que se tiverem cada um ligado a um aparelho diferente.

Quanto aos videojogos como está a situação?

Este é um mercado que se está a desenvolver, começa a haver empresas que produzem versões portuguesas de jogos. Mas como diz estes aspetos legais dos audiovisuais estão muito difusos. Pessoalmente, considero que devia ser obrigatório o português nos jogos.

O Video on demand VOD que surgiu nos pacotes de TV por subscrição, é uma nova oportunidade de trabalho?

Às vezes também recebemos material para dobrar porque é para o segmento infantil. O que acontece é que esta abertura foi boa porque há mais trabalho, mas também a crueldade do mercado leva a que o que se fazia por um X agora já não se faz porque “o sua colega já me deu isto” (orçamento mais baixo). E talvez por isso, se possa por vezes notar algumas falhas de qualidade. É que nesta luta dos preços, chega a um certo ponto em que eu não posso estar a ocupar um estúdio não sei quantas horas para depois receber uma ninharia...Isto no fim é um negócio, tem que ser rentabilizado, por muito amor que tenhamos á camisola, por muito que o técnico de som que conheceu, o Luís, sofra por ver como se transformou o mercado, a verdade é esta: somos um negócio. A Santa Clauss continua a tentar a qualidade, mas eu já tive clientes que me dizem “eu não quero saber da qualidade, quero saber é de preços”.

Se amanhã eu lhe disser acabaram as dobragens, a Santa Clauss sobrevive só com as legendagens?

Não, uma estrutura como esta com equipamentos, técnicos, estúdios não. Mas isto não irá acontecer porque tendencialmente eu estou a ver que há mais dobragens para uma faixa etária maior, por isso isto não me assusta. O que me

assusta é cada vez mais haver clientes que me dizem que não querem saber da qualidade, querem saber é o valor e isto para mim é uma coisa que me assusta, até porque eles dizem-me “eles vêm à mesma”. Portanto, isto também é culpa do consumidor português porque “come tudo o que lhe dão”.

Considera que a dobragem de filmes traria mais gente ao cinema?

A Lusomundo fez uma experiência que não correu bem...Mas agora com os jovens, e preguiçosos como eles são, (risos), eles já não estão para ler ponto. Acho que no futuro eles vão aceitar muito bem, se alguém quiser investir neste ramo daqui dez anos eles vão aceitar muito bem a dobragem. Nós, eu que trabalho no ramo não me sinto cómoda a ir ver um filme com o Martin Friedman com aquela voz, eu não quero ouvir aquilo dobrado, eu quero ouvir o Jack Nicholson, eu conheço aquela voz desde sempre, é normal, eu cresci assim fui educada assim. Tem tudo a ver com a educação.

E considera que seria benéfico obrigar a televisão a ter tudo dobrado?

Não, devia haver é as duas opções, a possibilidade do espectador escolher se quer ver legendado ou dobrado.

Tecnicamente é possível?

Sim, bastaria criar um menu como nos DVD's ...O que eu acho que deveria ser obrigatório é a dobragem dos documentários, ou seja serem locutados em português. Porque lá está, a ouvir absorvemos mais informação do que se estivermos a ouvir e depois a ler, e perdemos mais o sentido do documentário. Quando estamos a ouvir a nossa língua materna é-nos mais fácil compreender as coisas. Acho, que é uma pena o que aconteceu com os canais temáticos.

Entrevista 17

ENTREVISTA SOBRE A DOBRAGEM (face-a-face, 23-07-14)

Estúdio 112

Nome: José Luis Alves

Função: Sócio-gerente, fundador do Estúdio 112

Apresentação:

A Estúdio 112 foi criada em 2007, somos uma pequena empresa como todas nesta área. Temos seis pessoas fixas e depois pessoas que colaboram que chegam a quase a 100, dependendo do mês e do número de atores que são utilizados nas mais diversas séries.

Quando fundou a empresa foi logo com a dobragem como core-business?

Quando iniciámos foi os desenhos animados por causa dos contactos que já tenho à algum tempo com as televisões, o canal Panda, o Panda Bigs, o Nickelodeon. Eles têm muitos desenhos animados em produção e portanto a ideia era trazer para a televisão portuguesa estes desenhos animados. E continua a ser.

Não fazem dobragem de séries com atores?

Fazemos, a Nickelodeon hoje é um canal que aposta muito mais em “live action”, por isso temos séries como Sam cats ou Vine de vin” Thunderbirds que são séries de live action e temos gravado com atores. Essa é uma tendência hoje de alguns canais como a Nickelodeon que tem produção própria, porque no mundo hoje o consumo de animação é brutal, as pessoas querem sempre mais episódios, mais episódios, e há mais canais, assim produzir animação é caro, animação é um produto caro. É muito mais fácil colocar uns adolescentes desconhecidos num estúdio, ligar uma câmara, ter um guião mais ou menos simplório e criar uma determinada série. É muito mais barato do que fazer animação. Muitos canais de animação de produção própria, têm produções de “live action” que são muito mais baratas. Depois passado um dois anos aqueles atores passam a ser famosos e fica mais complicado renovar

contratos, aí é simples acaba-se a série e reinventa-se outra. O importante é manter os custos baixos, trabalhar com pessoas inexperientes porque é nisso que é mais barato do que fazer animação.

Normalmente diz-se que a dobragem não é viável, o mercado seria demasiado pequeno...

Bom, não há dúvida que a legendagem é muito mais barata. A diferença de custo é de 5 ou 6 vezes mais caro dobrar do que legendar.

Há uma curiosidade aqui em Portugal. Sempre dizem que uma parte das séries ou filmes não são dobrados em Portugal por causa do respeito à obra original, por respeito às questões artísticas. São tretas, ninguém está preocupado com questões artísticas ainda mais no nosso país em que a cultura e a arte ninguém se preocupa com nada disto. Este é um chavão que foi utilizado, e acho lindo que alguns “intelectualóides” adorem usar este chavão, eles que nem vêm televisão, como desculpa. A grande desculpa é custos, vamos gastar menos dinheiro. São essas pessoas que têm o poder de tomar a decisão que preferem adotar a legendagem porque é mais barata, é só isso.

O nosso mercado é pequeno, não há dúvida. Mas repare, aqui há uns anos atrás quase não se faziam novelas, depois começaram a chegar à conclusão do que o português gosta de ver na televisão. O português só gosta de ver três coisas na televisão; notícias, futebol e novelas. Só vê isto. O vizinho Espanha, pergunta por determinadas séries americanas que tem lá muito sucesso, porque que isto não aparece nem no top 20 em Portugal? Bem, porque é legendado ou passa em horários de madrugada. Repare que a TVI era conhecida nos anos 90, como o canal dos “seriados”, pelas dez ou onze da noite havia sempre seriados americanos muito bons, como o *Sinfield*, que eram produtos de topo e as pessoas gostavam. Mas as audiências eram baixas porque as pessoas não gostam de ler legendas, as pessoas não tem velocidade de leitura. Se coloca uma novela numa língua que as pessoas entendem aquilo tem audiências, e aí voltamos a uma explicação dúbia, que é a de que o nosso mercado é muito pequeno e não suporta tudo isto,..O nosso mercado é tão pequeno e suporta tantas novelas...Porque inunda-se o mercado de telenovelas que são faladas em português do Brasil ou

português de Portugal porque aquilo atrai as pessoas. Repare que a partir das 18h30, exceto a RTP que tem o Program O preço certo, a SIC a TVI só aposta em telenovelas, portuguesas ou brasileiras, depois é o noticiário, e depois é novelas até à uma da manhã. E as novelas têm um custo muito maior do que a dobragem de qualquer coisa, mas apostam naquele horário porque é a única coisa que tem para poder entrar e atrair os patrocinadores que vão sustentar os canais.

A SIC fez uma aposta muito engraçada agora há pouco tempo , que foi aos sábados e domingos de manhã colocar séries juvenis todas dobradas em português. Não tiveram sorte, porque na contenção de custos você também terá que fazer o trabalho a uns custos mais baixos e eventualmente não foram utilizados os melhores atores para fazerem determinados trabalhos. A TVI, não gastou nada , colocou o “Inspetor Max”, uma série feita há mais de 10 anos (quase 15 anos), e que todos acham piada por causa daquela coisa do cão, do detetive, da polícia pegar os bandidos, tudo muito simplório mas que funciona muito bem, são uma produções muito baratas. E isto ganha às séries americanas, canadianas e australianas, dobradas em português.

Existe a ideia que a dobragem prejudica a produção nacional de audiovisual...

Isto é um erro. È ver o mercado espanhol. Em Espanha, com a crise diminui muito as produções, estamos agora numa fase da nossa história muito triste e difícil de analisar, mas enfim, espero que seja passageira. Bom, mas em Espanha os filmes espanhóis, apesar de todos os filmes estrangeiros serem dobrados, tem um público maravilhoso, os espanhóis adoram ver os seus artistas no cinema, adoram ver as suas produções, as ante-estreias deles são verdadeiras ante-estreias de Hollywood, os cinema estão cheios e aquilo funciona Se em Espanha funciona desta maneira, tudo bem não devemos nos comparar aos espanhóis porque eles têm outra realidade. Apesar de sermos bons vizinhos. Porque não haveria de poder funcionar também cá da mesma maneira?

Considera que a dobragem dos filmes portugueses para outras línguas poderia ajudar a entrar no mercado audiovisual dos países que dobram (maioria da Europa)?

Sim, também, Mas o ato de fazer ou não, não é complicado. Claro tem que haver uma tradução do guião para as línguas que quisermos. E na produção portuguesa, é sempre a tal história da banda internacional ou Música e Efeitos, que tem de ir sempre à parte, são todos os ruídos e sons que acontecem à parte das falas, para que depois quando se fizer as dobragens é só preciso misturar com estes sons ambientes todos. Por aquilo que eu sei, nós não nos preocupamos com isto, e claro que isto é mau porque ao exportar ainda vamos ter que fazer o M&E do zero. Mas os produtores, o custo também não é assim tão elevado, poderiam já começar a se preocupar com este tipo de situação e já se prevenia em relação ao futuro. Não seria complicado, nada complicado, ainda mais hoje, antigamente quando se trabalhava em rolos, em filme, isto era uma complicação, seria quase impossível. Hoje em dia como se trabalha tudo em digital, seria muito simples ou pelo mais fácil.

Quem paga a dobragem?

É muito simples, por exemplo um filme Disney, Dreamworks, ou Warner, quem paga é a Major norte-americana. A Disney por exemplo chega cá e pede para dobrar um filme e pede orçamento, “eh, está muito alto, tem de ser tanto, X, Y”, pronto fechamos o negócio e vamos fazer o trabalho, eles é que pagam, assumem os direitos daquilo, e depois aquilo é exibido nos cinemas que eles quiserem, etc..exploram em DVD, Blueray, e em todos os suportes em que aquilo for utilizado, o lucro é todo deles. Existe outra situação, que é o caso da Zon/Lusomundo, eles têm vários filmes que não são daquelas Majors, então determinados filmes que acham interessantes, compram os direitos desses filmes e são eles que fazem a dobragem. Isto serve depois para quê? É cinema, depois começa ficar cansativo, vai para os canais de TVcine, Morve, canal Hollywood, DVD’s depois vira Blueray, ou vídeo clube de aluguer. Hoje a Zon/Lusomundo é uma grande empresa e investe nisso. Por exemplo, há agora um filme que saiu agora sobre magia, não lembro o título, em que foi contratado o nosso grande mágico, Luís de Matos, que não é ator nem nunca fez dobragem, é péssimo naquilo. Então foi contratado, imagino o trabalho que o diretor de dobragem teve com ele em estúdio, porque uma pessoa se desenvencilhar bem em estúdio e fazer o trabalho dele – cada pessoa

é um profissional – outra coisa é ficar frente ao microfone, é complicado e tem que respeitar estes profissionais. Eu sei, imagino o trabalho que deu, mas ficou um bom trabalho. E depois usa-se a imagem do mágico para divulgar o filme que é também sobre magia, e aí a Zon/Lusomundo consegue rentabilizar, atrai mais gente às salas de cinema, atrai mais pessoas a comprar DVD's e Blu-ray's, alugar em videoclubes, e depois são filmes que vão ter as suas audiências nos canais multimédia. Esta é uma forma inteligente de tentar gerir as coisas. É claro que neste caso o que é que ela fez : o ator de dobragem coitado é exprimido e apertado o tempo todo em relação a cachets e orçamentos de estúdio também. O Luís Matos é um caso à parte, como ele é um chamado “star talent”, ele é contratado por um valor muito mais alto, e às vezes o valor dele é quase tanto ou mais do que o de todos os restantes atores que participaram no filme, para tentar a divulgar o filme e ajudar a vender o produto. Hoje é uma estratégia de marketing muito utilizada.

É como se eu pegasse num Ricardo Araújo Pereira e tentasse...

Exatamente, há vários filmes que fazem isto, quando entra o Rui Unas ou grupo dos Gato Fedorento. Falando francamente, sem desmerecer essas pessoas, nesse trabalho de dobragem são muito maus...mas o que interessa é o marketing.

Aponta-se muitas vezes o dedo à má qualidade das traduções para criticar a legendagem ou a dobragem...

Tentando defender a classe dos tradutores eu diria que na legendagem existem dois tipos de problemas. Erros mesmo, erros horrorosos, pessoas que traduzem à letra determinadas expressões idiomáticas e aquilo não é bem aquilo que está ali, são traídos pela pressa, “vamos, vamos precisamos entregar”, e acontecem muitas asneiras. Outra situações, é que a legendagem tem um limite de caracteres por linha, só posso usar duas linhas e um determinado número de caracteres por linha, e às vezes o ator, americano por exemplo, está a falar a uma velocidade tal e a quantidade de informação é tanta que somente duas linhas daqueles caracteres não chegam para dizer exatamenteaquilo que ele estava a dizer, e o tradutor quase que faz um resumo daquele tipo de fala para conseguir passar a informação: “eh, ele no filme não disse

exatamente isso que estou a ver, há aqui um erro”. Não é bem um erro, é um limite de tempo daquilo que ele está a falar e de espaço, então às vezes tem de fazer a tal adaptação para legendagem.

Às vezes determinados programas que passaram na televisão legendados, e depois dizem “agora vamos dobrar, eu vou enviar o guião das legendas para facilitar o trabalho”, eu digo “ Oh filho, eu não quero nada disto” mas eles “mas isto já está traduzido , e pode baixar custos, podem aproveitar as legendas”, eu respondo” não vou aproveitar nada”, porque as legendas normalmente são mais curtas do que as falas, e nas bocas não vai entrar nunca porque falta texto, então “esqueça, “eu não preciso disto para nada”. Então, a tradução começa sempre no zero...

E ainda há as questões fonéticas...

Confesso que às vezes o tradutor faz o trabalho dele, mas quando chega no estúdio, depende do ator que está a fazer o trabalho, o diretor de dobragem é obrigado a adaptar o texto todo em função do ator que estiver a gravar, porque o ator tem um determinado ritmo diferente, consegue pronunciar de forma mais distinta, então é mais fácil utilizar uma palavra com esse ator do que outra. A mensagem está lá, e então é a busca da palavra correta para que fique bem. O diretor de dobragem tem muito trabalho em estúdio, dependendo do ator que está do outro lado da cabine.

E quanto à qualidade...

Os estúdios de uma forma geral, quase que tentam reeducar o seu cliente. Os canais sempre achavam que entregava um determinado produto e que daí uma semana, dez dias, já tem vários episódios prontos...Meus amigos isto não é assim, isto não é a padaria mete-se no forno e ele sai depois de uma hora. Nada disto, temos que ter paciência. Começamos a ter canais educados, a perceber que tudo tem um timing, um tempo certo para que aquilo saia minimamente com qualidade. Não vou dizer todos, mas a maioria trabalha com atores mesmo bons que nos ajudam a manter uma qualidade mesmo a custo muito baixo, uma qualidade razoável. Hoje quando vê um canal como o Nickelodeon, a qualidade da dobragem é mesmo muito boa, porque eles são “chatos.”. Antes de começar uma série, eles não permitem que sejamos nós a

escolher quem vai fazer os papéis principais, temos que fazer um casting para cada ator principal, o responsável da Nickelodeon vem ao Estúdio para escolher exatamente qual o ator que ele acha mais conveniente para cada papel, e se de repente fazemos um casting com dois atores que já tenham trabalhado muito com eles, “eh, pá esse não porque entra numa série que entra no horário anterior a esta, e as pessoas vão dizer afinal de contas ele quem é? Está numa série e depois noutra, não, não”. Então para defender as séries, les procuram uma maior variedade de vozes, e os próprios estúdios começam a estar educados nesse sentido, e começam a perceber “porque é que eu vou perder tempo com um casting com o ator A, B, ou C” que tem trabalhado muito com eles nos últimos anos, se eu já sei, apesar de serem muito bons, que vão ser recusados. Então nem o chamo.”. Portanto, tentamos reequilibrar este tipo de coisas. Este é um canal que nos ajuda no sentido em que é exigente.

O Panda e o Panda Bigs, é curioso porque a exigência é feita pelo próprio telespectador. È que o jovem hoje reclama mesmo! Ele, via, as páginas do Facebook ou coisa do género, tem essa maior interatividade com o canal e protesta, “Porque é que a personagem tal foi feita por fulano, porque é que isto acontece, etc..”. Então temos que tomar muito cuidado porque há 15 anos atrás era tudo muito mais fechado não é, estúdios, TV, e quem vê nem sabíamos quem era. Hoje ele participa, o telespectador jovem vai no facebook ou na página do canal Panda, e protesta” Não gostei por isso, porquê isto e aquilo, porque aquela música não foi cantada...” Há muito isso, e o canal Panda e Panda Bigs, é muito curioso, daí o sucesso deles ao longo destes anos todos, é o respeito total por aquele que vê o canal. Tudo aquilo que é reclamado é respondido, há sempre resposta, e havendo uma reclamação eles enviam imediatamente para nós, “tomem cuidado porque estão a reclamar disto, olhe estão a falar sobre isto”. Então. Nós temos que nos precaver.

Havendo toda essa exigência e experiência porque não se faz dobragem de programas para adultos?

Já se tentou fazer. Nos anos 90, a SIC tentou fazer com uma série chamada *Chigago hope*. O problema também é que as televisões

escolheram mal as séries que quiseram apresentar. Essa era uma série muito interessante sobre médicos, não tinha a ver com *Anatomia de Grey* ou *Dr.House*, mas era um ambiente de hospital. E, agora imagine, como os canais de televisão quando começam a apostar num coisa destas , escolhe logo mal quando escolhem a pior série possível...Estamos a falar de medicina, termos médicos muito complicados, a pronúncia de determinados termos é altamente técnica, orçamento apertado, “temos orçamento x, tem de usar no máximo 10 atores para este trabalho”, o hospital tem 300 médicos, tem não sei quantos pacientes, uma série de pessoas dentro do hospital, é muita gente. Depois está na sala de cirurgia, o médico operando enquanto diz” sim me passa aquilo, agora a doença está com uma fibro...” . Aquilo começou a ser visto por médicos, e as críticas que caíram sobre a SIC nessa altura, as críticas foram tão severas...porque as televisões impõem um timing aos estúdios, “preciso,preciso” mas depois também “não te quero pagar”, Os estúdios não tem dinheiro para chamar um médico ou um conselheiro para dizer “cuidado isto não se diz assim, ou a tónica não é no o é no i, etc..” Imagino como os médicos riam com determinados termos que foram mal pronunciados, por falta de conhecimento dos atores, os atores também não são obrigados a saberem os termos demedicina. Aquilo caiu mal no meio médico, começaram a fazer críticas , e a SIC depois de meia dúzia de episódios decidiu retirá-la do ar e depois exibiu-a legendada. Ficaram preocupados, “Se este correu mal , os outros também vão correr mal”. É claro, escolheram mal, escolheram uma série médica, com muitas personagens e limitam os estúdios a usarem só no máximo 10 atores. Quer dizer, a questão dos custos é logo imposto, não posso gastar muito, e logo uma série do pior, escolhem mal. Estas coisas têm que ser séries policiais, de ação, ou então comédia que tem de ser adaptados. Mas cuidado que é complicado, a piada americana o tradutor-adaptador tem de saber adaptar muito bem à nossa realidade para que aquilo continue a ter piada para nós. É que cada povo tem as suas especificidades, então tem de fazer a adaptação para que nós também possamos achar graça a aquilo. Então, os canais quando começaram, escolheram mal, e depois ficaram com medo, sempre ficaram com medo. E depois é mais fácil

novelas, porque apesar do custo ser mais alto, um episódio de novela é muito mais caro do que um episódio de uma série americana dobrado, não tenho dúvida nenhuma. Mas a novela tem a certeza que funciona...

Voltando à sua experiência profissional no Brasil...Lá é tudo dobrado?

Na televisão é tudo dobrado, mas no cinema é legendado. Do ponto de vista técnico é ótimo, é um sistema maravilhoso: para cinema é legendado, para televisão é tudo dobrado, mas já existem hoje canais em que eu tenho a opção de também poder ver na língua original, legendado em brasileiro, ou seja, é um mercado maravilhoso porque dá trabalho para todo o mundo, eu ganho dinheiro com a legendagem, eu ganho dinheiro com a dobragem, isto é uma maravilha. É um mercado muito grande e respeita todos os profissionais e todos ganham dinheiro, é mesmo bom. A dobragem no Brasil, da mesma maneira do que em Espanha, também existe uma espécie de sindicato que protege os atores, eles têm um determinado mínimo, quer dizer existem tabelas de valores mínimos a ser respeitados e dificilmente entram pessoas de fora para fazer determinadas situações, a não ser no cinema com os tais “star talent” em que eles chamam um apresentador de televisão ou alguma pessoa conhecida para ajudar na tal promoção do filme. Mas no dia a dia não, são mesmo aqueles chamados atores de dobragem, isto cria um mercado engraçado, porque protege, para manter uma determinada qualidade de trabalho (dobrar não é só saber fazer vozes), um aspeto artístico do país, porque dobragem também é arte.

Em Portugal isto também poderia ser feito, mas nunca houve muito interesse, nunca aconteceu absolutamente nada. As empresas são fracas, o mercado é muito pequeno, os canais repetem muitos desenhos, muitas séries, e quase não há nenhum estúdio no mercado português que esteja bem de vida, nem eu nem nenhum outro, estamos sempre muito apertados, muito justos, não existe folga para nada. E o próprio governo, temos um Secretário da Cultura que não faz absolutamente nada pela cultura, então a cultura é uma coisa completamente desprezada pelo país.

Nos videogames, aparentemente não existe nenhuma norma que obrigue a que estes jogos sejam comercializados em versões dobradas, basta traduzir uma espécie de bula em papel...

O governo também podia obrigar a isto...

Sim, mas é costume avançar-se com o argumento que a dobragem iria encarecer muito o jogo...

Bom, vamos ser francos, tudo isto é conversa. O mercado funciona de uma forma muito interessante. Suponhamos que um determinado jogo vão custar 50€, “à mas se fizer isto e mais aquilo vai custar 100€”. Ok, sabe muito bem que se vender a 100€, ninguém compra. “ ...mas os custos e tal...”, meus amigos façam em situações em que vocês sabem que a margem que vocês têm é muito grande, e que em vez de vender por 100 vão vender por 55 ou 60, mas não têm olho grande de achar que todo aquele custo vai ser posto à parte e com percentuais em cima daquilo. E depois a pessoa vai pensar “bem mas eu sou obrigado a fazer, eu tenho que vender o jogo eu não posso sair do país, este país sempre teve um mercado engraçado. O que é que eu faço? Olha vou ter que fazer contas e vender por um preço mais interessante. È que é sempre cómodo largar esta desculpa, “vai ficar bem mais caro”. Porquê?... Eu vou aumentar os meus custos de produção mas com o objetivo de realizar mais vendas!

Põe-se o mesmo problema com os DVD's...

Sim, mas aí o que veio estragar o negócio em geral foi a pirataria, é uma tristeza o que se passa. Existem pessoas a filmar os filmes nas salas para depois fazer DVD's!.

Entrevista 18

ENTREVISTA SOBRE A DOBRAGEM (ao vivo, 08-07-14)

António Borga

Nome: António Borga

Função: jornalista, produtor audiovisual, desempenhou cargos de chefia e direção na SIC e na RTP, no jornal “O Diário” e na RTP Meios, foi administrador no Grupo Valentim de Carvalho e Presidente da Associação de Produtores Independentes de Televisão.

Os detratores da dobragem vêm nesta uma deturpação da obra original...Qual a sua posição?

O mesmo argumento pode ser usado para a legendagem porque a legenda também altera a obra, e não só altera a obra porque é um corpo estranho uma vez que quando se faz o filme não é suposto ter lá uma legenda, como altera a própria maneira de ver o filme porque a pessoa ao fixar-se na legenda está a abstrair-se do enquadramento e até mais do que perder o jogo do ator perde a profundidade da imagem. Ao fixar-se na legenda e tendo esta uma duração limitada, fica muito pouco tempo para poder apreciar a cena e explorar convenientemente os enquadramentos.

Agora, é preciso lembrar o quê que pesava muito nessa altura em que se utilizava este argumento da proteção da integralidade da obra: pesava muito a censura, no caso português. As pessoas tinham muito medo que a dobragem a ser autorizada, fosse uma maneira de censurar as obras. Ou seja aquilo que houvesse nas obras que não fosse conveniente, em vez de proibir o filme omitia-se o que se tornava mais fácil através da dobragem do que através da legendagem, porque quem percebesse a língua original poderia perceber que uma determinada afirmação não tinha sido traduzida ou tinha sido deturpada.. Havia sempre o medo da censura e da dobragem e isso estava sempre presente nas discussões nos cineclubes. Os filmes ou eram proibidos ou passavam com legendas censuradas mas não eram cortados até porque isto poderia trazer outros problemas com os distribuidores.

Há um argumento na lei que, por aquilo que me disse, coincidia com uma posição minoritária mesmo na esquerda que considerava a dobragem importante como forma de levar mais gente ao cinema. Isto era um bocado contrariado por quem

dizia que o importante não é dobrar o importante é fazer filmes portugueses. E este era o argumento da lei que tinha a concordância dos meios culturais e cinematográficos da época. Ainda hoje os grandes conglomerados de telecomunicações que dominam as televisões e cinemas continuam a dizer que não há dinheiro para a produção nacional. Quando sabe-se que estes operadores de telecomunicação multicanais ganham milhões. A questão é a falta de investimento porque os conteúdos audiovisuais geram milhões para estes operadores. Nesse sentido, pode-se argumentar que a dobragem é uma forma de perpetuar o domínio das obras estrangeiras sobre a produção nacional. Pode dizer-me que temos vivido sem dobragem e que isto não permitiu à produção nacional “levantar voo”. Independentemente de outros fatores o que se temia é que a dobragem viesse a ser mais um obstáculo à produção nacional. Pessoalmente, estou de acordo que as evidências mostram que sem dobragem o cinema português não descolou pelo que as razões devem procurar-se mais fundo.

Mas a dobragem poderia ajudar à sustentabilidade do cinema português, tal como em França, Espanha, Itália ou Alemanha?

Repare que em países como a França, a Itália ou a Alemanha não foi o investimento na dobragem que desenvolveu o cinema, uma vez que é mais barato dobrar do que produzir. Mais, repare que em países como a França, onde a dobragem é obrigatória, o cinema francês também entrou em decadência. A dobragem continuou mas a produção nacional decaiu. Comparando com os anos sessenta e setenta, o cinema francês ou italiano entraram em decadência, produziam-se muito mais filmes...Pode dizer-me que não havia televisão, e portanto não havia tanta produção para televisão, mas o que é facto é que há menos produção de filmes para cinema. Hoje há menos filmes produzidos, e veja quantos realizadores de referência italianos ou franceses têm existido por época e notará uma clara diminuição.

Mas a dobragem não poderia contribuir para a internacionalização?

A última lei do cinema e em especial a sua regulamentação introduziram algumas novidades importantes. Por um lado, passaram a existir concursos para apoios ao audiovisual e por outro existe agora um concurso para financiar a feitura de “pilotos” de produtos audiovisuais quer seja uma série, um programa de entretenimento, ou um filme. Isto é tanto mais importante que na feira do mercado audiovisual de Cannes deste ano mais de 40% das aquisições foram

feitas com base em episódios piloto. Paralelamente, existe agora um apoio à internacionalização que inclui uma verba para tratamento do programa que se quer apresentar no mercado, depois o produtor é que decide se se vai para a legendagem ou para a dobragem. Por exemplo, se, se trata de uma obra de ficção ele pode fazer um piloto de 30 ou 35 minutos e pode dobrá-la e levá-la dobrada, concorrendo para tal ao concurso para comercializar internacionalmente as obras portuguesas o que já dá uma ajuda razoável.

Houve um período, nos anos sessenta e setenta, em que os filmes europeus conseguiram grande penetração nos Estados-Unidos e os realizadores franceses e italianos tornaram-se conhecidos (Godart, Resnais, Rossellini, Fellini). Isto foi resultado da dobragem dos filmes europeus para americano. Esta prática depois acabou por volta dos anos oitenta.

RTP e dobragem

Quando saí da RTP em 2008, a RTP legendava toda a programação infantil, e tinha sempre duas séries em dobragem internamente, portanto tinha 2 equipas de dobragem o que permitia ter duas séries a serem dobradas em simultâneo, e trabalhava com seis ou sete estúdios exteriores. Mantinha essas duas equipas por um lado, quanto a mim, estava a cumprir o seu papel de serviço público que o contrato de concessão lhe atribuiu: estava a ser referência para o mercado através das duas equipas que, digamos assim, estabeleciam um certo nível da dobragem e por outro estava a garantir trabalho no setor. Não sei exatamente o que se passou mas sei que a RTP acabou internamente com a produção de dobragem própria..Funciona agora em regime de outsourcing, e são visíveis os efeitos negativos, basta comparar as séries para perceber que a qualidade piorou muito quer a nível de tradução, a RTP mantinha uma equipa de tradutores muito qualificados e que incluía professores universitários. Hoje em dia não existe nada disto e portanto piorou muito a qualidade da dobragem.

SIC e dobragem

Relativamente a programas para adultos, nós na SIC fizemos uma experiência com uma série para adultos, antes da série *friends*, se não me engano era *hospital central*, a série que lançou o George Clooney, e fizemos esta experiência com uns tipos que investiram, acho que era a Metragem ou Miragem mas não me lembro bem, sei que era uma empresa espanhola de dobragem que fez uns estúdios ali ao pé de onde era a TSF, perto da Expo. Bom, eles tinham investido num estúdio bastante bom e portanto tinham boas perspetivas no

sentido de por um lado o investimento compensar e por outro de criar uma habitação que tornasse viável o negócio. Acontece que a dobragem era em muitos aspetos de boa qualidade, mas sob o ponto de vista orçamental faltava-lhe a “bruitage” ou a “atmosfera”, o que é fundamental...Se reparar, hoje, no canal Disney, várias séries, com atores, para público juvenil só têm os diálogos, faltando-lhes a bruitage. A dobragem apagou a pista da bruitage original, e portanto seria preciso recriá-la, tal como não é possível pôr a voz sobre a faixa do som ambiente original. Esta impossibilidade de misturar os sons é uma forma de os produtores originais protegerem o seu produto . Por exemplo o produtor do som internacional não separa os canais para proteger o investimento que ele fez a não ser que a pessoa (distribuidor/emite) compre esses direitos. O produtor só vai investir nesta separação de canais se tiver a garantia de receber uma compensação porque o filme vai ser dobrado, se não, será o comprador (distribuidor/emite) do filme que terá que fazer este investimento. Os americanos estão-se nas tintas se o filme é dobrado ou legendado, o ónus do custo da legendagem ou da dobragem cai sobre o exibidor em cada país ou zona e não sobre o produtor inicial. O distribuidor americano não vai investir no tratamento para a exibição na Europa, ele sabe que existe uma pressão enorme para que o cinema e as séries americanas sejam exibidas nas salas de cinema e nas televisões europeias. Aliás veremos se as atuais negociações comerciais não vão levar ao levantar das poucas proteções à produção europeia.

Não é uma impossibilidade técnica, e como diz hoje existem meios tecnológicos que facilitam muito essa operação, é uma questão de ter ou não orçamento para comprar o filme nessas condições.

Mas, veja bem que até o Canal Disney não se preocupa em passar séries para adolescentes sem sincronismo ou praticamente sem bruitage (ou som ambiente), só com os diálogos. É absolutamente primário... E são a Disney que em principio devia primar pela qualidade...

Dobragem e línguas

A dúvida que se põe é de saber se estas crianças continuam a ver programas dobrados, ora o que se constatou é que à medida que vão crescendo vão-se afastando deste tipo de produtos, por uma lado, como diz, porque estão estigmatizados como sendo para crianças, e por outro porque há uma familiaridade cada vez maior com o inglês: os miúdos no computador, na internet, nos videojogos, lidam cada vez mais com o inglês e portanto é quase

uma questão de estatuto. Em termos factuais, sabemos que nenhuma das séries para adultos dobradas resultou.

Não deixa de ser curioso que em Portugal já ninguém debata a questão da dobragem. Há algumas pessoas que continuam militantemente a defender a dobragem, militantemente deixaram de o fazer porque desistiram como é o caso do António Pedro Vasconcelos que é um defensor da dobragem, e que em tempos participou em grandes polémicas.

Tecido empresarial

O único mercado das empresas de dobragem é o mercado infantil e são as locuções para o canal História, para a RTP, e outros canais temáticos. O facto de, como diz , alguns destes canais estarem a passar da dobragem para a legendagem resulta de um vazio, ou melhor de uma falta de vontade política. Portugal é dos poucos países em que não existe regulamentação dos canais estrangeiros que são distribuídos em plataformas portuguesas, por distribuidores portugueses. Inclusive, estes canais têm total liberdade de se financiar no mercado publicitário português, passam publicidade portuguesa, mas não têm obrigações de investimento em produção o que não acontece com os canais por cabo portugueses. Portanto, os canais por cabo portugueses estão numa situação de concorrência desleal relativamente a esses canais por cabo estrangeiros. Por exemplo, a SIC Radical tem obrigações de investimento em produção nacional, em produção local, mas o Panda ou a Disney não têm. Se investem é porque querem, mas há uns que nem investem. O operador de telecomunicações é que deveria cobrar junto destes canais, uma vez que é ele que estabelece as condições e portanto se os canais estrangeiros querem entrar no mercado têm de obedecer às condições. O Brasil, por exemplo, multiplicou muito a sua produção independente a partir do momento em que aprovou a lei da televisão paga por subscrição que obriga todos os canais brasileiros ou estrangeiros que são distribuídos por subscrição no Brasil a investir em produção local, a tal ponto que alguns abriram mesmo canais brasileiros. Alguns obedecem a critérios como quotas, horários para a produção local, mas alguns abriram mesmo um canal de produção brasileira como por exemplo o canal HBO americano, especializado em séries, criou a HBO Brasil com produção brasileira e que passaram a vender para todo o mundo.

No Brasil e dobragem é obrigatória na televisão e facultativa no cinema...

Aí entra o argumento do grande analfabetismo, da grande massas de analfabetos que há no Brasil e portanto sendo a televisão um meio de massas torna-se necessário e é essa a explicação que dão os brasileiros...

Em Portugal, a seguir ao 25 de Abril não se foi por esse caminho...

De facto, mas é preciso perceber que esta medida é especialmente importante em relação aos canais temáticos, porque a nossa televisão generalista, hoje, passa cada vez menos cinema e cada vez menos séries. Os canais generalistas hoje têm cada vez menos programação estrangeira, têm é cada vez mais é telelixo, não têm ficção para além das telenovelas. As grandes séries internacionais inglesas, americanas passam no cabo, as francesas ou italianas nem passam, e nos canais portugueses algumas passam depois da meia-noite e portanto já não se coloca a questão das massas...e muito menos da dobragem. Por outro lado, a atitude dominante no meio e na crítica foi e continua a ser “purista” no sentido em que a dobragem é vista como uma adulteração da obra original.

A dobragem poderia ser um instrumento de internacionalização?

A produção audiovisual é hoje considerada um soft power, portanto Portugal tem que ter audiovisuais seja para os nossos canais audiovisuais seja para vender. As televisões de todo o mundo vão aos mercados para comprar, há uma enorme procura de conteúdos e não há conteúdos portugueses para vender, nós vamos sempre aos mercados na condição de compradores. As telenovelas são vendidas mas a preços muito baixos, vamos a ver como é que se porta esta que foi vendida para a RAI para exibição em prime-time. Em termos industriais era bom que obtivesse bons resultados, talvez estimulasse a produção de outras coisas...

Neste momento, para se poder dar uma oportunidade à dobragem teria que haver uma concertação de esforços que só poderia existir com políticas públicas. Ora, como sabe, a esfera pública a nível cultural, como em muitas outras áreas, é paupérrima e uma decisão em prol da dobragem iria provocar uma enorme algazarra, uma enorme polémica com os críticos e com as pessoas do meio e custos políticos que nenhum governo está para suportar sobretudo quando já tem que suportar críticas por questões como os cortes dos salários ou das pensões, ou o desemprego.

Mas a dobragem até podia criar emprego...

Pois, mas em Portugal o que está a segurar o meio são as telenovelas. Se as telenovelas entrarem em crise são dezenas, centenas de atores

desempregados, quem diz atores diz técnicos, argumentistas são poucos uma vez que as telenovelas são quase todas adaptações de guiões sul-americanos...

Entrevista 19

ENTREVISTA SOBRE A DOBRAGEM (ao vivo, 09-09-14)

Daniel Sasportes

Nome: Daniel Sasportes

Função: Freelancer na área de Produção audiovisual com vasta experiência no campo da dobragem, trabalhou na SIC, teve uma empresa de figuração

Quando te iniciaste na produção de dobragens?

Eu trabalhei naquela série que era *A mala de cartão*, da Linda de Suza, que era uma coprodução entre a TF1 e a RTP. Aqui a produção foi do Animatógrafo do Cunha Telles, e havia muito atores que falavam em francês mas havia outros que não falavam em francês, portanto teriam que ser dobrados. Nessa dobragem eu, que lidava com os atores dessa série, quando começaram as dobragens eu encontrava um ator e perguntava “Então já foste fazer a dobragem?” e ele “Ninguém me contactou para ir fazer qualquer dobragem”, neste caso era dobrar para português. Na versão francesa alguém dobrou o português, e neste caso era de português para português, o ator ia dobra-se a ele mesmo. Isto porque uma vez que a captação era feita com atores que falavam francês outros português, isto não funcionava a nível de som. Portanto teve que se dobrar tudo. A direção era do António Montez e isto era feito na Videocine, para mim o que era estranho é que os atores não se tinham ido dobrar a eles próprios, como é que era possível! Lá vi o resultado final, não achei mau, mau, mas achei que podia ter ficado muito melhor.

Mas foram dobrados por quem?

Sei lá, se calhar o António Montez fez 100 vezes, outra pessoa fez mais 20 e outra 40. Não me recordo quem é que as fez, mas não foi o próprio.

Bom, depois tive umas passagens por Itália onde pude sentir a estranheza de ouvir atores conhecidos dobrados em italiano, por isso a minha relação com a dobragem não é das melhores.

Em 1992 fui para a SIC, de início ninguém sabia muito bem o que ia acontecer a nível de produção, para onde é que aquilo ia, até que no fim do primeiro ano, talvez, apareceu uma série que era *Moglie, o livro da selva*. Essa série tinha uma série de problemas técnicos, as pistas não estavam bem, e pediram-me para falar com os italianos uma vez que era uma produção italiana. Expliquei-lhes os problemas e pedi para enviarem as pistas bem alinhadas. Isto já estava a ser feito, a dobragem seria na Nacional Filmes, e como não havia ninguém para tratar desse setor, a Carmo Mozer achou que era melhor ser eu a tratar do assunto uma vez que eu já tinha iniciado o processo e tinha os contactos dos atores. E foi aí que comecei a tratar dessa produção, no fundo. Deixei de ser Assistente de realização, que na televisão é uma função surreal, e passei a tratar só desta fase das dobragens.

As dobragens eram feitas da seguinte maneira, e era um sistema que funcionava bem, sobretudo ao nível do grupo. Havia uma relação de grupo que hoje não há. Eu tinha seis personagens e estas seis personagens eram feitas por seis atores em estúdio que interagiam entre si. Isto era gravado numa fita de arrasto, e portanto era tudo gravado ao mesmo tempo, se um se enganasse tinham todos que repetir..O que acontecia, é que se criava um espírito de grupo, um equipa, como se fosse, uma representação teatral. Hoje não há esse espírito de equipa, as pessoas estão a fazer o seu personagem individual e o outro ou já está feito ou não, a interação é com uma voz que lá está, não é direto. Portanto isto deu uma certa união a esse grupo que era constituído por António Montez, Adelina Duarte, Carlos Freixo, António Feio, José Pedro Gomes, Helena Isabel, Joel Constantino, Rui de Sá, Carmen Santos, havia todo este grupo de pessoas, ainda a Alexandra Silva, a Teresa Sobral, o Paulo Ohm, Isabel Ribas, O Buda, a Leonor Alcácer .O que acontecia é que este grupo era muito fechado, estavam habituados a trabalhar juntos e era difícil por ali alguém de fora. Nós (SIC) começámos a ter várias séries e para mim não fazia sentido ter as vozes todas iguais. Eu conhecia os atores, conhecia o meio, “temos que abrir o leque”. E portanto comecei a ver quem é que fazia mais dobragens, onde e quem. E apareceu-me este José Luis Alves que estava na Matinha (Estúdio) com o Carlos Freixo, e que fazia as coisa da Disney. E comecei a pedir orçamentos também a ele. Portanto, para além daquele grupo fechado, apareceram pessoas novas, novos estúdios, e consegui trabalhar com seis ou sete estúdios nas séries de animação que a SIC punha no ar. As vozes eram completamente diferentes, trabalhei com a Som Norte por exemplo, Telecine, Videocine, Nacional Filmes, Nova Vaga, Cantinho da Música, e portanto as vozes eram

muito diferentes. A programação passou a ser de duas horas e meia o que correspondia a seis série por dia e portanto não podia ter as vozes todas iguais. O mercado abriu, mas a concorrência aumentou e eles começaram a baixar os preços para terem as séries. A qualidade também baixou, não vou dizer que não, até porque o sistema era outro, já não havia grupo, as pessoas gravavam de maneira diferente, passou a ser muito mais rápido porque o sincronismo com o digital não tinha nada a ver com o analógico, o analógico tinha que ser no sítio porque estava o vídeo agarrado ao som, ali não as coisas estavam separadas portanto som podia mexer, podia expandir-se e portanto passou a ser uma coisa mais de corte e costura. Apareceram pessoas que funcionavam bem em dobragem, outras nem tanto. Eu penso que algumas destas novas pessoas foram “apanhadas” por este grupo bastante fechado. Esta estratégia tem algum risco, mas até funcionou. Como esta série de live action “two and a half man”, eram cenas curtas, exceto os principais que eram pessoas já com alguma experiência, os outros tentávamos sempre apanhar atores que não fossem digamos da “velha guarda”.

O Caso *Chicago Hope*, primeira série dobrada de live action na SIC

A SIC preocupou-se com a qualidade, mas...Olha nós tivemos uma série de live action, penso que foi a primeira série de figura humana que a SIC dobrou. Foi feito na Nacional Filmes, o António Feio era o diretor de dobragem e foi buscar aquele núcleo dele, portanto só pessoas da velha guarda. A série até funcionou, tivemos uma reunião com o Rangel e Manuel Fonseca para dizer que a série era uma aposta da SIC, que a SIC queria apostar em dobrar filmes de figura humana. O que aconteceu, é que nós queríamos apostar em qualidade, tanto mais que era uma série para adultos, e fomos buscá-los a eles porque eles têm muito mais experiência e know-how do que os da animação. Fizemos os primeiros 13 episódios, eu acompanhei muito as dobragens para ver se tudo corria bem, porque o problema da figura humana, muito mais do que na animação, é se a voz bate certo com o corpo, se funciona ou não. Fizemos a primeira série e na segunda série, nós frisámos bem que isto era uma aposta comum, do Estúdio Nacional Filmes, dos atores e da SIC. Portanto, queríamos mudar as mentalidades e tentar colocar uma série de figura humana para adultos. Nos primeiros episódios as pessoas estranharam mas depois aquilo lá foi entrando, quando veio a segunda série nós dissemos bom vocês estão dispostos a fazer? E eles “sim, mas agora queremos mais não sei quanto por episódio”. Bom, achámos que não fazia sentido nenhum, já que estávamos numa segunda série e que estávamos a apostar todos num produto novo, estar

a aumentar custos. Até porque o custo da dobragem era incomparavelmente superior à legendagem...O António Feio foi muito flexível, o José Pedro Gomes é que foi o mais inflexível, a SIC não aceitava portanto aquilo morreu ali.

Apesar do êxito?

Os primeiros episódios não, mas depois sim. Mas depois a segunda série foi legendado e programado noutra hora, e o êxito foi incomparavelmente maior. Bem, por isso é que este *Two and a half man* também passou para legendagem. As pessoas não estão habituadas, terias que criar um hábito. Hoje em dia há muita animação dobrada, de pequenino já se vão habituando.

A partir de 1992-93, em vez de teres 50 pessoas a trabalhar em dobragens passaram a ser duzentas. Depois passaste do analógico para o digital, deixaste de ter grupo, as pessoas já não precisavam de estar juntas e portanto já nem se conheciam, depois como já não precisavas de ter uma sala para um grupo mas só para uma ou duas pessoas, os meios tecnológicos necessários mais reduzidos, portanto preços muito mais baratos. Apareceram estúdios “de vão de escada”, a direção de dobragem passou a ser feita por um técnico exceto raras séries. O problema aqui era o timing, sobretudo com séries longas como os Dragonball, que passavam todos os dias e obrigavam a um trabalho diário. O controlo de qualidade era feito na SIC, exacto para os programas da Disney em que tínhamos que enviar as cassetes para eles, mas quando recebes as cassetes para alterar na véspera não há nada a fazer.

A figura humana requer trabalho desde o início. A Alexandra Sedas que fazia traduções e fazia ela também as direções de dobragem, trazia uma mais valia porque ela quando estava a fazer a tradução está perfeitamente a ver o número de palavras que vai ter que meter. Na dobragem se a tradução for feita por alguém que também faça a adaptação é muito mais fácil. A adaptação é muito importante. Hoje como é tudo a correr, acaba por ser uma coisa de compromisso. No cinema tens mais tempo, trabalhas mais e melhor, é um mundo diferente

CURRICULUM VITAE

SETEMBRO 2014

PEDRO HALPERN VEIGA PEREIRA

Av.Aníbal Firmino da Silva, 267, 6ºft

Quinta da Alagoa

2775-692 Carcavelos

Telf:(+351) 912559774

Email : pedro.hvp21@gmail.com

Data de Nascimento: 21 de Março de 1962

Naturalidade: Lisboa

Formação

Em curso

Mestrado de Gestão e Estudos da Cultura, ISCTE, 2012-2014

Ensino Superior

Licenciatura em Antropologia Social, ISCTE, 1991

Ensino Secundário

Liceu Francês Charles Lepierre (secção francesa), BAC – B, Lisboa

Ensino Primário

École Jules Ferry, Antony, França

Resumo profissional

Mais de 15 anos de experiência na divulgação e animação cultural, ao serviço de várias instituições públicas e privadas

Pontos fortes

Liderança, capacidade de organização, gestão por objetivos, gestão de projetos, capacidade de trabalhar em grupo, boa cultura geral, bilingue português e francês, fluente em inglês.

Experiência Profissional

Sururu, Produções Culturais, Unipessoal

2003/2012

Editor

Responsabilidades

Definição da orientação editorial (incluindo escolha dos títulos e autores), gestão da produção e divulgação, gestão do site/loja online (www.sururu.com.pt)

Projetos editoriais

- Livros infantis
 - Coleção Oficina da Ciência (recomendada pelo Programa Ciência Viva e pelo Programa Ler+)
 - Coleção O que é que eu vou fazer?
 - Coleção Fisi Ka (ed.original Le Pommier)

- Coleção Economia e Democracia
- Coleção África

Livraria do Teatro (Teatro Nacional D. Maria II)

2006/2008

Gestor da Livraria do Teatro

Responsabilidades

Definição da estratégia de desenvolvimento da livraria, gestão dos títulos disponíveis e controlo de operações

Projetos

- Inauguração da primeira livraria especializada em teatro em Portugal (ao fim de 6 meses já era um bom investimento e assim permaneceu durante a minha gestão)
- Implementação da venda à distância (via email), gestão de clientes
- Participação na Feira Internacional do livro de teatro de Madrid
- Reaproveitamento de materiais de divulgação para produzir acessórios (sacos, bolsas, etc)

INATEL

2004

Coordenador do Setor do Teatro Amador por 8 meses (março-novembro)

Responsabilidades

Gestão e dinamização da relação com os grupos de teatro amador e organização de 1 mostra de teatro

Projetos

- Organização do concurso anual de teatro (Prémio Inatel, Prémio Revelação)
- Organização de uma grande mostra de teatro internacional e de espectáculos ao ar livre em torno da luz negra (Aveiro)
- Organização de workshops
- Edição e distribuição de peças de teatro pelos grupos de teatro associados do INATEL

Marfilmes, Distribuição de Produtos Audiovisuais

2002/2005

Conselheiro Cultural

Responsabilidades

Aconselhamento para definição da estratégia de vendas, incluindo a preparação de um catálogo de vendas

Subdiretor

Responsabilidades

Organização do concurso anual de apoio às artes do espetáculo, gestão de pessoal e reorganização de processos internos e externos

Projetos

- Elaboração e organização do concurso anual de apoio às artes do espetáculo
- Lançamento do site público do IPAE
- Organização da base de dados actualizada sobre as artes do espetáculo em Portugal
- Implementação do modelo de gestão de projetos, especialmente importante no quadro do aproveitamento dos fundos comunitários.

Ministério da Cultura

2000/2001

Adjunto no Gabinete do Ministro da Cultura

Responsabilidades

Aconselhamento do Ministro da Cultura

Projetos

- Elaboração de relatórios para aconselhamento na decisão
- Task force para escolher e preparar a futura Capital da Cultura, a escolhida foi Coimbra
- Porto Capital Europeia da Cultura 2001

Delegação Regional da Cultura do Norte

1998/2000

Assessor para a área do cinema e audiovisual, fotografia e teatro

Responsabilidades

Gestão das relações com outras instituições, gestão dos processos de candidaturas relacionados com o estatuto da "Utilidade Pública" e do "Mecenato Cultural", organização e dinamização de projetos de animação cultural em estreita colaboração com organizações e associações culturais.

projetos

- Dinamização dos cineclubes da região; Parceria com Festival de Cinema brasileiro de Sta. Maria da Feira, Festival de Cinema de Vila do Conde (Curtas)

- Implementação de itinerâncias de exposições fotográficas; Parceria com O Centro Português de Fotografia.
- Dinamização de projetos audiovisuais com escolas; Parceria com a Mediateca do Porto
- Organização de residências artísticas (nos domínios das artes plásticas e do teatro); Parceria com Fundação de Serralves, e com o grupo de teatro Visões Úteis.
- Produção de um filme sobre o Parque do Alvão (recebeu uma menção honrosa no Festival de Cinema Ecológico de Seia.

Produtora Cinematográfica e de Publicidade AMA **1995/1996**
Assistente de Direção na produtora cinematográfica e de publicidade AMA

ISCTE **1993**
Assistente de investigação (Equipa Professor Doutor Raul Iturra)

Free-lancer **1988/1993**
Assistente de produção, assistente de montagem e assistente de realização para as principais produtoras nacionais.

Línguas e Tecnologia

Bilingue em português e francês; Inglês: fluente; Espanhol (básico)

Windows (word, excel e powerpoint), Photoshop, Adobe Premier

Formação adicional

Curso de Gestão de Vendas para executivos na Universidade Católica - 20011

Cursos de formação: do plano de negócios ao marketing na Internet - 2009-2010

Seminário sobre "Marketing para as Artes e Cultura - Identificação de Mercados para Empreendimentos Artísticos e Culturais", organizado pelo Centro Cultural de Belém - 2002

Curso Internacional sobre Gestão Cultural organizado pelo Observatoire des Activités Culturelles do Ministério da Cultura de França, realizado em Grenoble. (1999)

Curso de Argumento Cinematográfico, orientado por Sérgio Vecchio no ACARTE. 1991

Seminário sobre a elaboração do argumento cinematográfico, orientado por Suso Cecchi D'Amico, no ACARTE. 1991

Outras atividades

Co-adaptação, co-realização e actor principal de "O Eterno Passageiro", Banda desenhada/fotográfica, publicada na revista "K" em Agosto de 1992 e, em 1998, publicada em álbum pela Baleia Azul/Bedeteca de Lisboa.
