

O início da legendagem de filmes no Brasil*

The introduction of film subtitling in Brazil

■ RAFAEL DE LUNA FREIRE**

Universidade Federal Fluminense, Departamento de Cinema e Vídeo,
Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Niterói-RJ, Brasil

RESUMO

A conversão do cinema silencioso para o sonoro no Brasil na passagem para a década de 1930 pode ser mais bem definida como a adoção sistemática da projeção de filmes sonorizados mecânica e sincronicamente como padrão comercial do circuito cinematográfico exibidor nacional. Este processo não foi breve nem simples, mas longo e complexo, envolvendo ainda alterações significativas nos modos de distribuição, exibição e recepção das cópias de filmes estrangeiros. O artigo analisa, através de pesquisa na imprensa da época, como a legendagem foi introduzida e se consolidou em meio a inúmeros procedimentos experimentados para se apresentar de forma compreensível e atraente ao público brasileiro os filmes originalmente falados em inglês.

Palavras-chave: Cinema silencioso, cinema sonoro, distribuição de filmes, legendagem, dublagem

ABSTRACT

The conversion to sound cinema in Brazil beginning in the late 1920's can be best defined as the systematic adoption of mechanic and synchronized sound film projection as the standard practice in the national theatrical exhibition circuit. This process was not short nor simple, but long and complex, resulting also in changes in the way imported film copies were distributed and exhibited in Brazil. The paper analyzes, through research in the contemporary press, as film subtitling was introduced and consolidated amid numerous procedures that were tried to present in an understandable and appealing way to the Brazilian public movies originally spoken in English.

Keywords: Silent cinema, sound cinema, film distribution, subtitling, dubbing

* Artigo produzido no âmbito do Grupo de Pesquisa CNPq *A conversão para o cinema sonoro no Brasil* (<<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogru-po/3391727225853845>>).

** Professor de História do Cinema Brasileiro no Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF) e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF. Seu último livro é *Cinematographo em Nitheroy: história das salas de cinema de Niterói* (2012). E-mail: rafaeldeluna@hotmail.com

INTRODUÇÃO

OS PARCOS ESTUDOS que tratam mais diretamente da chegada do cinema sonoro ao Brasil relataram, vaga e sucintamente, como foram realizadas muitas experiências até a consolidação da legendagem no mercado nacional, diferentemente de outros países europeus, latino-americanos e asiáticos que vieram a adotar a dublagem como padrão comercial (Paranaguá, 1995; Gonzaga, 1996; Costa, 2008).

Observando essa lacuna na historiografia do cinema no Brasil, o objetivo deste artigo é investigar com maior minúcia os meandros do processo de consolidação da legendagem como prática hegemônica que, adotada no início do cinema sonoro, vem sendo mantida como dominante até a atualidade no circuito exibidor nacional. Se hoje a legendagem é tida como algo natural e comum, a opção dos distribuidores e exibidores por esse procedimento e sua aceitação por parte do público brasileiro foi o resultado de um processo histórico marcado por experiências de fracassos e êxitos, de tentativas e erros. Esse artigo demonstra, portanto, a necessidade de estudos históricos mais aprofundados para uma compreensão verdadeiramente rica e nuançada das complexas traduções e adaptações nos processos de recepção de meios de comunicação de massa transnacionais como o cinema.

FILME SINCRONIZADO E FILME FALADO

A primeira exibição de um filme sonoro no Brasil ocorreu em 13 de abril de 1929, na inauguração do luxuoso Cine Paramount, em São Paulo. Antecedido por filmes curtos, sendo um discurso em português e três canções líricas, o longa-metragem exibido, *Alta traição* (*The Patriot*, dir. Ernst Lubitsch, 1928/1929br), tinha em sua banda sonora apenas músicas, vozerio e ruídos, praticamente não apresentando diálogos. Esta estreia reflete a tendência inicial de apresentação no Brasil do cinema sonoro ou sincronizado, mas não necessariamente do cinema falado.

Já no mês seguinte, quando da primeira exibição no País de um filme parcialmente falado em inglês, o *Anjo pecador* (*The Shopworn Angel*, Richard Wallace, 1928/1929br), com diálogos apenas no clímax final, o mesmo Cine Paramount – pertencente ao estúdio e agência distribuidora de mesmo nome – teve que buscar algum tipo de adaptação. Para facilitar o entendimento do filme pelo público, foram distribuídos livretos aos espectadores, como ocorria tradicionalmente nas apresentações de óperas. A medida foi elogiada pelo crítico Octávio Mendes, correspondente em São Paulo da revista carioca *Cinearte*: “Os programas distribuídos à entrada, inteligentemente, davam a tradução dos diálogos. Ao menos, assim, o público sabia do que se tratava e podia acompanhar com o devido interesse o desenrolar do *fim do filme*” (Mendes, 1929, n. 170: 20-21) [sem grifo no original].

Entretanto, não se tratava de um procedimento destinado a se tornar padrão no circuito comercial, pois se a novidade pareceu interessante na primeira vez, o próprio Octávio Mendes criticaria esses mesmos *folhetos* seis meses depois. Isso se daria, sobretudo, quando a quantidade de diálogos nos filmes sonoros em exibição tinha crescido de quantidade, passando a estar presente em toda a duração da película:

[O programa] traz todos os diálogos do filme e sua tradução na folha seguinte. Os versos das canções. É, enfim, um folheto completo. Isto, porém, obriga o público a decorar duas coisas. A tradução e os versos da canção... Ou, então, é preciso que o cinema exibidor saia de seu regime e, ao público em geral, forneça umas lanterninhas especiais para que a gente possa ouvir e ler, no escuro, ao mesmo tempo... (Mendes, 1929, n. 199: 16).

Talvez o procedimento de distribuição de livretos só fosse considerado aceitável no caso de filmes parcialmente falados, como também ficaria claro nas críticas à exibição do primeiro filme sonoro no Rio de Janeiro, em junho de 1929. Na visão do exibidor e distribuidor Francisco Serrador, os diálogos em inglês supostamente não seriam um grande problema para essa estreia, pois apesar de ter um enredo, os atrativos de *Melodia da Broadway* (*The Broadway Melody*, dir. Harry Beaumont, 1929), luxuosa produção da Metro-Goldwyn-Mayer, eram as canções e os números musicais de teatro de revista.

A mesma opinião foi compartilhada pelo jornalista do Correio da Manhã após assistir ao filme *todo falado* em sessão fechada para a imprensa, no dia 19 de junho, véspera da estreia no reformado cinema Palácio Theatro. Ele comentou que, apesar de *Melodia da Broadway* ser falado em inglês, “a explicação que os programas fornecem, dando o enredo da película, com bastante minúcia, permitirá aos espectadores compreender cena por cena do que vai na tela” (O Cinema..., 1929: 6).

Contudo, mesmo com o enorme sucesso que *Melodia da Broadway*, com seu apelo à moda do jazz e do fox-trot, alcançou na estreia do cinema sonoro no Rio, o crítico da revista Fon-Fon! não deixou de fazer uma reclamação: “É lamentável que o diálogo fosse em inglês, língua que noventa por cento das pessoas não compreende. Com o diálogo muito logicamente se prescindiu das legendas. A confusão foi ainda maior” (Fon-Fon!, 1929, n. 27: 69). Em O Globo, o problema também foi apontado:

Os diálogos, todos em inglês, isto é, em norte-americano, falado rapidamente, perdem-se na sua quase totalidade. Os espectadores adivinham o enredo. No final, porém, saem satisfeitos... e com vontade de aprender inglês (O Rio... 1929: 5).

Em carta pessoal ao seu irmão Júlio Ferrez, o exibidor concorrente Luciano Ferrez comentou que o público assistiu com prazer esse primeiro *ensaio* do cinema falado, embora afirmasse que Serrador errou ao fazer a estreia do cinema sonoro no Rio com um longa-metragem todo cantado e falado em inglês, mesmo sendo um filme-revista.

No entanto, na correspondência seguinte entre os irmãos, com data de 27 de junho de 1929, Luciano mencionava que Serrador tinha percebido seu equívoco e mandando fazer um contratipo – material negativo produzido a partir de um filme positivo que pode dar origem a novas cópias de exibição – contendo palavras breves correspondentes ao que os atores falavam.¹

De fato, o exibidor rapidamente corrigiu o problema inicial, passando a anunciar nos jornais a exibição do filme *Melodia da Broadway* “**TODO MUSICADO – CANTADO – SINCRONIZADO e FALADO (Mas desde DOMINGO com os DIÁLOGOS TRADUZIDOS em legendas sobrepostas, em PORTUGUÊS)**” (Correio..., 29 jun. 1929:16) [grifo no original] (Fig. 1).

1. Documentação integrante do Arquivo Família Ferrez (Arquivo Nacional).



FIGURA 1 – Anúncio da cópia legendada de *Melodia da Broadway* (Correio..., 29 jun. 1929: 16)

Isso foi comentado ainda na crônica *O cinema falado fez sucesso no Rio*, escrita pelo poeta Manuel Bandeira, correspondente na capital federal do jornal de Recife, A Província:

O Palácio Teatro, a maior sala de teatro do Rio, esgotou diariamente as lotações com a exibição do primeiro *film* falado que se levou no Rio. Apesar de o diálogo ser todo em inglês – e que inglês! o *twang* nasal americano –, o público interessou-se e

gostou. É verdade que as situações são sempre eloquentes à simples vista, e todo o mundo já está treinado por vinte anos de cinema a compreender o enredo só pela viagem muda. Além disso, o empresário brasileiro mandou escrever no próprio *film* algumas legendas mais indispensáveis (Bandeira, 1929: 3-4).

Em seu livro sobre as chanchadas, o jornalista Sérgio Augusto indicou que *Melodia da Broadway* havia inaugurado no Brasil – e quiçá no mundo – o processo de legendagem de filmes sonoros estrangeiros: “um dia [...] o italiano Paulo Benedetti [...] sugeriu aos escritórios da MGM, no Rio, a eliminação das redundantes cartelas. A Metro aceitou a sugestão e, no lugar das cartelas, surgiram legendas, iguais às de hoje” (Augusto, 1989: 76). Entretanto, Augusto não apresentou nenhum dado que comprovasse esse pioneirismo e nenhuma explicação sobre como essa legendagem havia sido realizada pioneiramente antes desse processo ser adotado mais amplamente.

A resposta para esse caso isolado de legendagem está num artigo publicado na revista *Cinema*, sete anos depois do ocorrido, intitulado *Memórias de um publicista de cinema*, que relata as experiências profissionais de Waldemar Torres, chefe de publicidade da agência distribuidora da Metro no Brasil. Ao mencionar a exibição do primeiro filme falado no Rio de Janeiro, o publicista recordou-se de “subidas em automóvel, depois da meia-noite, aos laboratórios do Benedetti, lá em Tavares Bastos [rua no bairro do Catete], para colocar algumas legendas no filme” (Torres, 1936: 4).

Ou seja, as legendas de *Melodia da Broadway* foram produzidas no Brasil, após a estreia do filme, no laboratório de Benedetti a pedido da agência brasileira da Metro. Técnico radicado no País desde 1897 (e no Rio de Janeiro desde 1916), além de eventualmente participar da realização de filmes nacionais – como *Barro humano* (dir. Adhemar Gonzaga, 1929) – Benedetti ganhava seu sustento cotidiano confeccionando para as distribuidoras estrangeiras os trailers e cartelas em português dos lançamentos de Hollywood.

Waldemar Torres prossegue em seu valioso relato:

The Broadway Melody estreou numa sexta-feira, sem legenda alguma em português. No sábado teve oito ou dez legendas (comigo rezando, na plateia do Palácio, para que nenhuma estivesse fora de sincronismo) e no domingo mais vinte legendas (oh, os sustos que dava o Vitafone!). E entre um dia e outro, uma noite no laboratório de Paulo Benedetti, eu a marcar os lugares das traduções dos diálogos – e os seus auxiliares a postos, fazendo os contratipos das cenas que iriam ganhar as poucas legendas sobrepostas, talvez as primeiras usadas em todo o mundo! (Ibid.).

Em primeiro lugar, fica claro pelas lembranças do publicista que se tratou de uma operação improvisada e quase de emergência diante das críticas – e, provavelmente, também da reação da plateia das primeiras sessões – ao fato dos diálogos em inglês serem incompreensíveis para a maioria dos espectadores e prejudicarem o entendimento do filme.

Em segundo lugar, percebe-se que os diálogos do filme não foram integralmente traduzidos e legendados em português. As *legendas sobrepostas* continham provavelmente apenas um resumo dos principais diálogos e acontecimentos ou concentravam-se somente nos momentos-chave do filme. Como apontou Manuel Bandeira, eram apenas as legendas *mais indispensáveis*.

Em terceiro lugar, a cópia vinda dos Estados Unidos não recebeu a impressão (sobreposição) das legendas em português, como se tornaria o processo padrão de legendagem. Na verdade, foram revelados e copiados no laboratório brasileiro trechos legendados que substituíram as partes dialogadas, sendo preciso, portanto, remontar a cópia para a inclusão dessas partes contratipadas. Isso parece indicar que a cópia de *Melodia da Broadway* exibida e legendada era sonorizada no sistema Vitaphone, cujo som estava registrado em outro suporte, o que só permitia a substituição de trechos da película desde que por outros trechos exatamente da mesma extensão (ou seja, com o mesmo número de fotogramas), para não resultar em perda de sincronia².

Apesar de todos esses contratemplos, *Melodia da Broadway* permaneceu em cartaz com casa lotada por vários dias, batendo recordes de bilheteria. Somente por pressão da distribuidora First National (estúdio então já adquirido pela Warner Bros.), a produção da Metro foi substituída por *A divina dama* (*The Divine Lady*, dir. Frank Lloyd, 1929), filme que possuía apenas músicas, canções e ruídos sincronizados por discos. Assim, era anunciado que a fita “será facilmente compreendida porque não tem diálogos, mas tem legendas em português” (Gazeta..., 2 jul. 1929: 5). Nesse caso, porém, não se tratava de legendas sobrepostas às imagens como em *Melodia da Broadway*. Na verdade, por legendas o jornalista se referia aos *intertítulos*, isto é, cartelas geralmente com o fundo negro e textos escritos em letras brancas, que eram *intercaladas* às imagens no filme. Na época, porém, os intertítulos eram também chamados no Brasil de legendas, letreiros, subtítulos ou títulos³. Outro comentário da imprensa não deixa dúvidas a respeito disso ao afirmar que “os letreiros habituais nele [*A divina dama*] se encontravam como de costume” (Phono-arte, 1929, n. 23: 36).

Esse mesmo procedimento mais simples e já costumeiro foi adotado, em seguida, quando da exibição de *Follies de 1929* (*Fox Movietone Follies of 1929*, dir. David Butler, 1929), filme musical da Fox no mesmo gênero de *Melodia*

2. Essa questão é controversa. Um comentário de leitor, ao reclamar que “o ruído que faz o microfone, mormente quando passa por uma emenda, é simplesmente detestável”, indicaria que a cópia seria em som ótico, no sistema Movietone (Cinearte, 1929, n. 176: 19).

3. Embora também use o termo intertítulo (*intertitles*), Kristin Thompson (1985: 442) indica que nos EUA, nos anos 1910, as expressões mais utilizadas eram *leaders* ou *sub-titles* – isto é, subtítulos, pois os créditos seriam os títulos principais. Entretanto, em meados dessa década e até o final do período silencioso, o termo *sub-titles* passou a ser mais frequentemente utilizado do que *leaders*.

da Broadway. Não resta dúvida do procedimento adotado, pois a imprensa anunciou que os espectadores compreenderiam tudo, uma vez que, “apesar dos diálogos serem em inglês, [eles] estão intercalados de letreiros em português que nos explicam detalhadamente todas as cenas” (Gazeta..., 1º ago. 1929: 5).

Constatamos, portanto, que o termo *cinema sonoro* referia-se a uma imensidade de possibilidades, já que os filmes podiam ser parcial ou totalmente musicados, cantados e/ou falados, assim como exibidos nos sistemas Vitaphone (som registrado em discos separadamente das imagens) ou Movietone (som impresso fotograficamente na mesma película do filme: o som ótico).

Geralmente eram chamados *filmes sincronizados* aqueles que possuíam apenas músicas, ruídos e canções, mas sem diálogos em inglês (esses eram *filmes falados*), mantendo-se naturalmente a prática usual de inserção de intertítulos com textos escritos. Afinal, se até aquele momento o procedimento padrão no mercado brasileiro era a tradução e substituição nos filmes silenciosos da *informação escrita em língua estrangeira* pela *informação escrita em português*, o mesmo passou a ser feito nos filmes sincronizados que continuavam possuindo cartelas com explicações ou diálogos. O novo problema estava em como fazer para *explicar* para os espectadores o conteúdo dos novos filmes parcial ou totalmente falados em inglês. Isto é, de que forma traduzir ou adaptar para as cópias brasileiras a novidade da *informação verbal em língua estrangeira*.

Diante desse dilema, naquele primeiro momento a atração do público pelo cinema sonoro provavelmente levou os exibidores e distribuidores a se concentrarem menos na solução do problema da compreensão pelo público brasileiro dos diálogos em inglês, do que experimentarem de diversas formas o apelo múltiplo da novidade.

Como já mencionado, a chegada do cinema sonoro em São Paulo a partir de abril de 1929 obedeceu a uma estratégia gradual e progressiva, sendo exibidos inicialmente filmes apenas com música e ruídos sincronizados, como *Alta traição*. Em maio, começaram a chegar os primeiros filmes parcialmente falados, como *Anjo pecador*. Logo, por volta de junho, já era a vez da estreia das primeiras cópias de produções *100% faladas*, momento em que o primeiro cinema do Rio, o Palácio Theatro, se preparava para inaugurar seus equipamentos sonoros com *Melodia da Broadway*. Somente a partir daí e ao longo do segundo semestre de 1929, os distribuidores e exibidores brasileiros foram obrigados a enfrentar de fato o inevitável *problema linguístico* dos filmes falados, arriscando várias soluções diferentes.

Além da improvisada, custosa e trabalhosa legendagem de *Melodia da Broadway* – prática inviável de ser adotada como padrão para todos os lançamentos comerciais – uma das primeiras alternativas foi apelar para outros idiomas

que não o inglês. Este seria o trunfo de *Inocentes de Paris* (*Innocents of Paris*, dir. Richard Wallace, 1929), primeiro filme em Hollywood do *chansonieur* Maurice Chevalier, que empregaria o francês em “não pequeno número de diálogos e em quase todas as canções”. Anúncios chegavam a estampar ser o filme “50% cantado e falado em francês” (Folha..., 11 out. 1929: 17). Por esse motivo, a imprensa argumentava que o público de elite que aplaudia tantas companhias teatrais e líricas francesas poderia, “com satisfação completa, apreciar canções cuja letra foi trabalhada na doce língua de Molière” (Gazeta..., 4 out. 1929: 5). Divulgava-se, então, que com *Inocentes de Paris*, filme hollywoodiano parcialmente falado em francês, o problema linguístico seria minimizado e os espectadores brasileiros poderiam “ouvir e compreender” a nova produção da Paramount (Ibid.)⁴.

4. Apesar de seu estrondoso sucesso, *Inocentes de Paris*, em grande parte dialogado em inglês, não trouxe solução.

Na verdade, um crítico não deixou de ressaltar que “muitas e muitas cenas [do filme] tiveram os seus encantos deprimidos pela falta de compreensão das cenas” (O Paiz, 1929: 13).

Trocar o inglês por outro idioma também foi divulgado como a opção no caso de *Bulldog Drummond* (dir. F. Richard Jones, 1929):

Um filme, completamente falado, não pode ser exibido assim para uma plateia que não sabe a língua em que os atores falam [...]. O público brasileiro não sabe inglês e o número reduzido de pessoas que o entendem não compensa a projeção de um filme neste idioma (Gazeta..., 17 out. 1929: 5).

Por essa razão, a distribuidora United Artists anunciava para breve a exibição do filme com “diálogos em espanhol”, realizados através do emprego de “doubles” (dublês ou dubladores) (Ibid.).

Obviamente, trocar o inglês pelo francês ou espanhol não era uma solução definitiva para a quase totalidade do público das salas de cinema que falava e compreendia exclusivamente português.

VERSÕES SILENCIOSAS E A INSERÇÃO DE INTERTÍTULOS

Além da questão de como possibilitar o entendimento dos filmes falados pelo público das grandes e luxuosas salas lançadoras brasileiras adaptadas para o cinema sonoro ao longo de 1929, as distribuidoras enfrentavam também o problema de como atender à maior parte do circuito exibidor nacional ainda não equipado para a exibição dos chamados *talkies*, apelido dos *talking pictures* (cf. Freire, 2013).

Como as agências distribuidoras não podiam se restringir às então poucas salas aparelhadas nesses primeiros meses, é preciso ressaltar que os mesmos filmes sonoros também circularam no mesmo período em cópias silenciosas nos demais cinemas. Estas cópias silenciosas eram versões que haviam sido realizadas simultaneamente às versões faladas, mas sem a incorporação do som, ou eram simplesmente filmes sincronizados exibidos sem os discos correspondentes.

Ainda em junho de 1929, ao anunciar a última exibição em São Paulo de *A rosa da Irlanda* (*Abie's Irish Rose*, dir. Victor Fleming, 1928/1929br), a publicidade alertava: “esse filme só será apresentado com ‘som’ no Cine Paramount, e em nenhum outro cinema da capital, que só apresentarão a versão silenciosa” (Folha..., 16 jun. 1929: 6).

Além disso, até a inauguração do cinema sonoro no Palácio Teatro em junho, o público carioca vinha assistindo exclusivamente a cópias silenciosas de filmes sincronizados, como *Alta traição*, *A divina dama* ou *A rosa da Irlanda*, que nas salas aparelhadas em São Paulo já estavam sendo lançados acompanhados de discos Vitaphone. Nesses casos, a música e ruídos eram executados ao vivo pelas orquestras dos cinemas do Rio de Janeiro, como era de praxe até então.

Algo um pouco diferente ocorreu na exibição em São Paulo do filme de tribunal *Paixão sem freio* (*Interference*), que teve suas duas versões, silenciosa e falada, distribuídas conjunta e seguidamente, a primeira com o título em português (e acompanhada pela orquestra do cinema) e a segunda com o título original em inglês.

Paixão sem freio (dir. Lothar Mendes, 1928/1929br) foi exibido no Cine Paramount de segunda a quarta-feira, 24 a 26 de junho, cedendo lugar, a partir de quinta-feira, dia 27, à sua versão toda falada em inglês, *Interference*. A publicidade do cinema tentava convencer o espectador a ver ambas as versões, a primeira servindo para a compreensão do filme, e a segunda para o completo deleite da novidade do som:

Não deixe de assistir à versão silenciosa desse *film*, para entender depois a versão toda falada (sem letreiros), em inglês, que o Cine Paramount exibirá em breve, e, na qual, Evelyn Brent, Clive Brook, William Powell e Doris Kenyon falam durante todo o *film* (Folha..., 25 jun. 1929: 17).

A exibição de *Paixão sem freio* aparentemente representava a introdução no Brasil de uma criticada tentativa de adaptação de Hollywood para aquele momento de transição. Tratava-se da apresentação de um filme originalmente falado (em inglês) em uma versão *silenciosa* ou *sincronizada* através da supressão dos diálogos (substituídos por música) e o acréscimo de intertítulos⁵.

O procedimento era explicado (e defendido) na revista Mensageiro Paramount, veículo oficial da distribuidora norte-americana:

O lobo da bolsa (*The Wolf of Wall Street*, dir. Rowland V. Lee, 1929), nova produção de George Bancroft para a Paramount, conserva, na sua versão silenciosa, todos os passes cinemáticos do original falado. É um trabalho originalíssimo e vem

5. Essas versões eram chamadas de *International Sound Version*.

provar a perfeita adaptabilidade dos filmes vocalizados à nossa conhecida técnica de filmes de legendas. Isto quer dizer que as produções faladas da Paramount nada perdem quando vertidas em português ou outra qualquer língua (Mensageiro..., 1929, v. 9, n. 4: 26).

Por outro lado, o crítico de *Cinearte*, por exemplo, não manifestou a mesma opinião ao assistir justamente a esse filme. A versão silenciosa de *O lobo da bolsa*, exibida no Cine Capitólio, no Rio, foi criticada pela falta de cuidado em sua adaptação:

Para o transformarem em filme silencioso parece que só cortaram uns primeiros planos e nada mais [...] Títulos-falados enormes e que se sucedem vertiginosamente, a ação toda restrita a quatro ou cinco “sets” acanhados, primeiros planos injustificáveis, movimentação vagarosa e estudada como no teatro, “drama” nos subtítulos e títulos falados, um falatório que não se acaba mais e muitas outras coisas. Que coisa horrível é um filme falado sem voz! (Cinearte, 1929, n. 176: 29).

Com a chegada de cada vez mais filmes falados aos cinemas lançadores do Rio e São Paulo no segundo semestre de 1929, a crítica às suas correspondentes versões silenciosas também aumentou: “Filme sonoro privado de som constitui uma coisa absolutamente insuportável aí está para provar diversos deles já exibidos, como *Paixão sem freio*, *Evadidos* [*Fugitives*, dir. William Beaudine, 1929], *A guerra dos Tongs* [*Chinatown Nights*, dir. William Wellman, 1929] e tantos outros” (Cinearte, 1929, n. 181: 3).

Entretanto, a maior parte desses filmes originalmente falados que foram exibidos em versões silenciosas (como *O lobo da bolsa*) viria a ser reprisada no Rio de Janeiro, ainda em 1929, em cópias sonoras. Aliás, o fato de já se conhecer o filme em sua versão silenciosa era, inclusive, um argumento para se atrair novamente o público ao mesmo filme agora falado em inglês⁶.

Apesar do sucesso inicial do cinema sonoro, os exibidores e distribuidores tinham um complicado dilema diante de si. Ao mesmo tempo em que o público começou a rejeitar cada vez mais os filmes falados em inglês, cujos fartos diálogos a maioria dos espectadores não compreendia, continuava existindo o desejo dos fãs brasileiros por finalmente ouvir a verdadeira voz das estrelas de Hollywood. Ou seja, a atração do filme falado era justamente o fato dele ser falado, o que era, ao mesmo tempo, seu maior problema.

Uma tentativa de conciliação ocorreu com *O máscara de ferro* (*The Iron Mask*, dir. Allan Dwan, 1929), que se iniciava com um prólogo no qual o astro Douglas Fairbanks, falando em inglês, explicava diretamente à plateia os seus feitos e de seus três companheiros, os demais mosqueteiros do romance de Dumas. Assim, era satisfeito nesse prólogo o desejo do público de ouvir a voz do

6. Mais além, começaram a ser lançadas novas versões sincronizadas com música e ruídos de antigos filmes silenciosos, como o grande sucesso do falecido astro Rodolfo Valentino, *Sangue e areia* (*Blood and Sand*, dir. Fred Niblo, 1922), e até mesmo filmes mais recentes, como o popular *Garotas modernas* (*Our Dancing Daughters*, dir. Harry Beaumont, 1928/1929br), lançado poucos meses antes da estreia do sonoro no Brasil.

ator americano (mesmo sem talvez entender o que era dito), embora o filme em si não tivesse diálogos, e, por isso, não apresentasse nenhuma dificuldade para sua compreensão pelos espectadores brasileiros. Além disso, diferentemente dos recentes filmes falados criticados como lentos, imóveis e teatrais, *O máscara de ferro* teria ação “contínua, rápida, cheia de energia sem desfalecimentos” (Gazeta..., 1º set. 1929: 10).

A Paramount também tentou uma solução semelhante na qual seria inserido um prólogo explicativo, produzido nos Estados Unidos, mas com cartelas escritas e narradas em português. A revista Phono-Arte explicou do que se tratava:

A Paramount pediu ao público uma opinião sincera sobre a sua nova ideia de preceder as diversas sessões do filme, com textos explicativos em português, que à proporção que são reproduzidos na tela, nos são transmitidos pela voz de um “speaker”. A iniciativa, francamente, não foi das mais felizes. O “speaker” quase soletra as palavras, cansando o ouvinte, e sua pronúncia do idioma inglês, que ele utiliza quando nos transmite o nome dos artistas, ainda está necessitando alguns reparos. Preferimos muito mais o texto mudo, uma vez que o “discurso” não traz vantagem alguma (Phono..., 1929, n. 30: 24).

Nesse caso, o prólogo escrito e narrado em português explicava o que aconteceria depois no filme falado em inglês. Mal recebido, o procedimento não foi além da fase de experimento. Apesar do problema de antecipar os acontecimentos – como não deixava de ocorrer com os *folhetos* distribuídos aos espectadores – o objetivo dessa tentativa de inserir texto e voz explicando a narrativa *antes* do começo do filme tinha a provável intenção de evitar o prejuízo à montagem original da película, problema decorrente da necessidade de inclusão de cartelas explicativas em português nas cenas faladas. Isto teria ocorrido com o filme parcialmente falado *Presa de amor* (*His Captive Woman*, dir. George Fitzmaurice, 1929), pois um crítico reclamou que “quando os diálogos se interrompem para dar lugar à descrição cinematográfica das cenas narradas, deixa de existir a ‘continuidade’ desejada” (Phono..., 1929, n. 28: 26)⁷.

Afinal de contas, a *adição de intertítulos em português* foi a prática adotada com mais frequência nos primeiros filmes falados lançados no Brasil – e não somente nos longas metragens de ficção. Ainda em agosto de 1929, a revista Mensageiro Paramount anunciava a adoção do mesmo procedimento nos seus cinejornais, que “levarão títulos explicativos antes de cada incidente em que a música, os sons ou os discursos na língua do país de onde provenha o quadro desempenham a função principal” (Mensageiro..., 1929, v. 10, n.2: 35).

7. As consequências da inserção de intertítulos para o ritmo e suspense das narrativas também podem ser notadas nesta crítica em Cinearte ao filme *Fogo nas veias* (*Hot Stuff*, dir. Mervyn LeRoy, 1929): “Começa o filme. Falatório em inglês. [...] Depois, a parte culminante dos filmes agora é arruinada porque aparece sempre um letreiro que explica todo o diálogo final” (Rocha, 1929: 28).

Em setembro, a Fox novamente repetia essa prática no lançamento de *No velho Arizona* (*In Old Arizona*, dir. Irving Cummings, 1928/1929br), filme inteiramente falado. O método que o tornaria um *verdadeiro encanto* era explicado nos jornais:

É que nos principais momentos, e para os principais diálogos, foram inseridas legendas em português, de modo que o enredo não somente se torna compreensível, como empolga pelo que o espectador “ouve”. A voz do artista, a inflexão, os menores ruídos e sons, completam aquelas legendas (Gazeta..., 10 set. 1929: 5).

De fato, a revista Phono-Arte elogiou a iniciativa: “Ajudaram a compreensão do filme, uma série de letreiros em português, intercalados entre os vários diálogos, com bastante perícia” (1929, n. 27: 30).

Apesar de chamado por vários nomes, tratava-se daquilo que nomeamos como intertítulos, conforme vinham sendo utilizados no cinema silencioso, isto é, no cinema tal como ele existia até aquele momento. Este não era então o *cinema silencioso*, era simplesmente o Cinema. Isso pode ser comprovado quando se afirmava que *No velho Arizona* seria apresentado com:

... letreiros em português, de modo que se torna um filme comum, com a vantagem de termos a voz dos artistas e todos os ruídos da vida real. Um filme comum, dizemos no sentido de o compararmos aos filmes que estamos acostumados a ver, com letreiros (Gazeta..., 11 set. 1929: 3).

Se *No velho Arizona* era um exemplo de filme cujos intertítulos foram *adicionados* entre as cenas faladas em inglês, em outros filmes os intertítulos passaram a *substituir* as cenas dialogadas em versões agora *mudas* e somente *sincronizadas*. No primeiro caso o filme se tornava mais longo devido aos acréscimos. Já no segundo caso, a cópia era mutilada pelas substituições, mas provavelmente mantinha aproximadamente a mesma duração. Além disso, nessa situação também se alterava significativamente a montagem do filme, como notou Octávio Mendes na cópia de *Primeira noite* (*Twin Beds*, dir. Alfred Santell, 1929) produção da First National. O crítico apontava que filmes como esse – “todo musicado”, mas com os diálogos suprimidos – eram repudiados pelo público, pois, “pelos cortes que teve, dá saltos inacreditáveis” (Mendes, 1930, n. 201: 10).

É importante ressaltar que o primeiro procedimento, de adição de cartelas com a tradução dos diálogos, era realizado apenas nas cópias do sistema Movietone, com som ótico (como o era *No velho Arizona*, da Fox), nas quais o acréscimo de intertítulos não alteraria o sincronismo entre imagem e som, este impresso fotograficamente na película.

No caso das cópias do sistema Vitaphone (por exemplo, *Primeira noite*), com o som registrado em discos, a adição ou subtração descuidada de qualquer trecho da película resultaria na perda da sincronização de imagem (projetada do filme) com o som (reproduzido do disco). A alternativa para a inclusão de intertítulos sem perda de sincronia em cópias Vitaphone era a substituição de uma cena por uma cartela com exatamente a mesma metragem.

Por outro lado, nas cópias em Vitaphone a substituição de trechos do filme por intertítulos da mesma metragem não alterava a continuidade sonora – a música no disco continuaria tocando mesmo durante o letreiro incluído. Já nas cópias em Movietone, a inserção do intertítulo em português, embora não afetasse a sincronia entre imagem e som – que era interrompida e depois retomada – trazia um silêncio imprevisto, já que as cartelas adicionadas interrompiam a banda sonora ótica do filme. Isso foi percebido na crítica à *Letra e música (Words and Music)*, dir. James Tinling, 1929), produção da Fox, portanto, em Movietone: “Só notamos que os letreiros em português são demasiadamente extensos, extensão que se agrava com o silêncio forçado do sincronismo musical, o que produz mau efeito” (Fon-Fon!, 1929: 110).

Assim, além da exibição de versões silenciosas seguidas de suas versões sonoras, também ocorreu a reprise dos mesmos filmes em cópias com diferentes sistemas de sonorização. Foi o que aconteceu em seguida à primeira exibição de um filme sonoro no Cinema Pathé Palace, no Rio de Janeiro, na inauguração de seu projetor conjugado para os sistemas Movietone e Vitaphone, em 22 de agosto de 1929. O título escolhido para a estreia foi *Boêmios (Show Boat)*, dir. Harry A. Pollard, 1929), descrito pela imprensa como um “filme inteiramente sonoro, havendo música sincronizada, cantos e ruídos” (Gazeta..., 18 ago. 1929: 9). Tratava-se de uma cópia no sistema Vitaphone, com som em discos, mas sem os diálogos originais, versões eventualmente apelidadas pela imprensa de *filmes falados sem voz* ou *gritadores mudos*.

A exibição desta versão de *Bohemios* foi comentada por Octávio Mendes. Conforme o crítico, o filme “teve a sua parte falada suprimida. Ficaram, apenas, os trechos cantados pela *double* de Laura La Plante e a canção final de Jules Bledsoe que, indiscutivelmente, é bonita e emotiva” (Mendes: 1929, n. 182: 9).

Continuava o correspondente de Cinearte em São Paulo:

Isto é louvável. É, mesmo, inteligente. Mas, por si só, já nos mostra um dos defeitos do filme falado. E ele é o terem de ser os filmes, quase todos para serem aqui exibidos, cortados e até mutilados. Ou na sua parte falada. Ou na sua parte representada. E, mesmo, terem filmes inteiros que até nós não chegarão...

Nota-se, perfeitamente, que há supressão de *dialogues*. A cena [...] foi visivelmente

suprimida. E, no entanto, eu cria que era uma sequência que poderia ficar falada, mesmo, porque só o modo de Emily falar e a maneira de Joseph representar, exagerado, valeriam como efeito cômico para o público (Ibid.).

Entretanto, algumas semanas depois da estreia dessa versão sincronizada em Vitaphone, os jornais anunciavam “*Boêmios em Movitone*” [sic]: “Depois da versão sonora sobre discos, a Universal recebeu a versão movimentada [sic] do mesmo filme (Gazeta..., 3 out. 1929: 5). Tratava-se da “versão americana, com diálogos muito expressivos” (Ibid.), além de um prólogo no qual o famoso produtor Florenz Ziegfeld – responsável pela montagem teatral que fora adaptada para o cinema – conversava com os espectadores (Ibid.). Sendo falada e em Movitone, essa nova cópia, diferentemente da anterior, possuía “alguns letreiros em português, que aliados às cenas muito expressivas, permitem compreender-se perfeitamente o enredo, mesmo por aqueles que não conhecem o idioma inglês” (Ibid.). Como essa reportagem não indicava a sala de cinema na qual esta nova cópia seria estreada, pode-se considerá-la provavelmente uma matéria paga da agência distribuidora da Universal, que não possuía então cinema lançador próprio no Rio⁸.

8. A cópia Movietone de *Bohemios* só foi de fato exibida no Pathé Palace cinco meses depois (O Paiz, 1930a: 5).

De qualquer forma, diferentemente de certo *cuidado* percebido por Octávio Mendes na feitura da versão não dialogada em Vitaphone de *Bohemios*, a maior parte das cópias *mudas* de filmes originalmente falados era criticada pela falta de adaptação nos cortes ou supressões. Por outro lado, as cartelas acrescidas nas cópias Movietone atrapalhavam o ritmo e continuidade do filme, também provocando protestos. Diante dos problemas vindos de todos os lados, multiplicaram-se na imprensa brasileira reclamações pela supostamente equivocada opção de Hollywood pelo cinema sonoro, maltratando seus fãs de outros países.

DA ADIÇÃO OU SUBSTITUIÇÃO POR INTERTÍTULOS À SOBREPOSIÇÃO COM LEGENDAS

Com o crescente repúdio nos últimos meses de 1929 aos *incompreensíveis* filmes dialogados em inglês, a atestada má qualidade das versões silenciosas ou mudas era tida como a razão da rejeição do público e da crise do mercado cinematográfico brasileiro. A preocupação dos distribuidores e exibidores só aumentou, por volta de novembro daquele ano, quando a “invasão dos *films* falados em inglês” e o desemprego crescente dos músicos das orquestras das salas de cinemas começaram a motivar a discussão de projetos de leis para a elevação de impostos que limitassem a importação de filmes sonoros estrangeiros (Freire, 2014).

A situação parecia não mudar mesmo com os estúdios de Hollywood declarando oficialmente que o cinema silencioso continuava merecendo o mesmo *interesse e importância* que os *talkies*. Um editorial de Cinearte resumia enfaticamente qual seria o verdadeiro problema: “99% dos nossos cinemas não estão aparelhados para o sonoro. E as versões mudas não estão à altura” (1929, n. 194: 3).

A questão era grave, pois se o cinema falado estava diante de um impasse, os demais filmes também não estavam agradando. Afinal, conforme afirmava uma reportagem da revista *Selecta* (1929: 14), o público do Rio de Janeiro assistia quase somente às versões silenciosas ou aos filmes sincronizados. A reportagem relatava ainda que nas telas dos cinemas cariocas os filmes dialogados em inglês raramente apareciam “e a maior parte de sincronização se limita às músicas que acompanham os filmes” (Ibid.). Nesse ínterim, inclusive, começou a se esboçar uma esperança junto aos produtores brasileiros de que o cinema nacional, através de filmes silenciosos, poderia ocupar as salas de cinema que não tinham condições de arcar com a dispendiosa conversão para a projeção sonora. Tratava-se de um vasto mercado negligenciado pelas distribuidoras norte-americanas que privilegiavam, naquele momento, a comercialização das grandes produções faladas ou sincronizadas nos cinemas lançadores de cidades como Rio, São Paulo, Curitiba ou Porto Alegre⁹.

Nesse contexto em que circulavam cópias cheias de intertítulos em português em substituição aos diálogos originais em inglês, o principal crítico de Cinearte, Paulo Vanderlei, dizia que num filme como *Último recurso* (*Fast Life*, dir. John Francis Dillon, 1929), exibido no Odeon carioca, “a gente vê mais letreiros do que imagens” (Vanderlei: 1929, n. 198: 28). O mesmo motivo explicava sua rejeição a *O segredo do médico* (*The Doctor's Secret*, dir. William C. De Mille, 1929), exibido no Capitólio do Rio, uma adaptação da peça de J. M. Barrie. Tratava-se da segunda produção da Paramount inteiramente falada na qual todas as palavras eram substituídas por “subtítulos quilométricos e títulos falados de uma pretensão inconcebível” (Vanderlei, 1929, n. 199: 28).

O caso da exibição do filme *Maneiras de amar* (*Fashions in Love*, dir. Victor Schertzinger, 1929), no Cine Império, chegou a ser tratado com ironia pelo mesmo crítico:

Este filme “resolve” o problema do Cinema falado no Brasil. Agora é fácil. O público não quer filmes falados em inglês?

Muito bem – substituir toda a dialogação por longos títulos-falados é a primeira medida. Introduzir sub-títulos explicativos e mais umas dezenas de títulos falados inúteis e... fracos é a segunda medida que se impõe.

9. Apesar dessa análise estratégica, parece ter havido um destaque maior pela historiografia à suposta ingenuidade de um *otimismo delirante* ou de uma *falsa euforia* do cinema brasileiro pela afirmação de que “o público preferirá um filme sofrível falado em brasileiro, a um muito bom todo falado em inglês”, como escreveu Pedro Lima em outubro de 1929 (apud Gomes, 1974: 350, 353; apud Vieira, 1987: 134-135).

E a terceira – para que o filme possa cair na classe de tapeação sonoro, sincronizado, musicado, cantado e outras besteiras – arranja-se uma centena de discos horríveis e no mais absoluto contraste com a ação do filme e azucrina-se os ouvidos do público da primeira a última cena (Vanderlei, 1929, n. 194:28).

A revolta de Paulo Vanderlei com esse filme *sonoro* no qual o astro Adolphe Menjou aparecia mudo parece compreensível, pois devia se tratar de uma versão silenciosa do filme originalmente falado cujos (fracos) intertítulos em português foram adicionados pelo distribuidor brasileiro e que foi sonorizada por discos (mal) selecionados pelo próprio exibidor carioca.

Se a *adição* de intertítulos, por exemplo, nos cinejornais sonoros talvez ampliasse a duração das reportagens filmadas, no caso da ficção a recorrente *substituição* das cenas dialogadas por esses mesmos intertítulos não necessariamente alterava a duração dos filmes, mas elevava a proporção de letreiros. Conforme David Bordwell (1985: 60), entre 1915 e 1928 os intertítulos equivaleriam a aproximadamente 15% do número total de planos dos filmes de Hollywood. Por outro lado, Kristin Thompson (1985: 186-187) apontou que, a partir de meados dos anos 1910, se propagou a ideia de que os filmes norte-americanos deviam contar a história apenas visualmente, sendo os *títulos explicativos* preteridos pelas cartelas com os diálogos dos personagens (os *títulos falados*). Além disso, durante os anos 1920 o uso de intertítulos em geral foi sendo severamente limitado. Aliás, esse histórico também foi feito por Sérgio Barreto Filho, em Cinearte:

A titulação já foi um recurso indispensável no cinema, nos seus tempos primitivos. Depois começou-se a tratar disso com o máximo carinho. Em 1922 apareceu um filme que não trazia um único título, mas a ideia não deu resultado. Por último, a introdução do “detalhe” suprimiu a abundância de títulos explicativos, deixando, como indispensável, apenas os títulos falados. *A última gargalhada* [dir. F. W. Murnau, 1924] foi o melhor exemplo dessa orientação verdadeiramente artística e cinematográfica. Porém, vieram os *talkies* (Barreto Filho, 1930: 8).

Dessa forma, com a popularização do procedimento de substituição das cenas faladas por intertítulos adotado nas cópias brasileiras dos *talkies* hollywoodianos a partir de 1929, a porcentagem de cartelas escritas em relação às imagens parece ter subido em relação ao então habitual nos filmes silenciosos a ponto de merecer a revolta dos críticos brasileiros.

Como isso não freou a expansão do cinema sonoro nas capitais brasileiras, as reclamações contra as versões silenciosas aumentaram ainda mais no começo de 1930. O editorial de Cinearte de 22 de janeiro de 1930, por exemplo, protestava acintosamente contra aquele estado de coisas:

...torcemos o nariz ao filme dialogado, admitimos o sincronizado, mas refutamos com todas as nossas energias as versões silenciosas, sobrecarregadas de legendas explicativas que nos estão a impingir os produtores *yankees* e que acabarão por deixar os cinemas às moscas (Cinearte, 1930, n. 204: 3).

No número anterior da revista, o editorial comentava a crise do mercado cinematográfico no País citando o depoimento de um funcionário da filial de uma distribuidora norte-americana no Brasil que teria reclamado da política dos estúdios de Hollywood de só produzirem filmes sonoros, enviando para cá “os bagaços de filmes que são as versões silenciosas dos filmes dialogados”, o que ameaçaria as filiais brasileiras de falência (Cinearte, 1930, n. 203: 3).

Como já se reconhecia naquele momento, a simples substituição das cenas dialogadas por intertítulos não resolvia o problema do cinema falado, pois apesar de torná-lo compreensível, os filmes ficavam menos atraentes. Este seria o caso de *Ante os olhos do mundo* (*Thru Different Eyes*, dir. John G. Blystone, 1929/1930br). Essa adaptação teatral, segundo a avaliação do crítico de Cinearte, era um filme “muito mais para ser lido nos letreiros do que visto. Era falado. É mudo” (Vanderlei, 1930, n. 206: 29).

Uma das soluções sugeridas seria os produtores norte-americanos investirem mais esforços nas versões silenciosas dos filmes falados, como recomendava um texto não assinado de Cinearte:

Em *Curvas perigosas* (*Dangerous Curves*, dir. Lothar Mendes, 1929), por exemplo, aquela cena em que Clarinha [Clara Bow] vai ao quarto de Richard Arlen chamá-lo para voltar ao circo, podia ser muito mais curta. Dois letreiros explicariam tudo e o resto da cena poderia ser cortado para se aproximar mais do ritmo do filme silencioso. Só substituir os diálogos por letreiros não basta. Os produtores poderiam mesmo filmar algumas cenas mais, para servirem nas tais “versões”... (Cinearte, 1930, n. 204: 37).

Os estúdios, por sua vez, aparentemente tentavam mudar esse cenário. Uma edição de Mensageiro Paramount comentava que na realização do primeiro filme falado do comediante Harold Lloyd, *Haroldo encrocado* (*Welcome Danger*, dir. Clyde Bruckman, 1929/1930br), houve maior cuidado com a versão silenciosa: “Inúmeras cenas dessa versão muda foram filmadas dando força à mímica de outrora; outras, porém, aparecem indistintamente nas duas versões, a falada e a muda” (Mensageiro..., 1930, v. 11, n. 1: 7).

Alguns meses depois, em relação ao filme sonoro *Agora ou nunca* (*The Virginian*, dir. Victor Fleming, 1929/1930br), filmado ao ar livre, a mesma revista destacava que:

Quem quer que veja a sua versão silenciosa, cheia de movimento, decalcada sobre o mesmo panorama luxuriante das películas de oeste dos tempos do famoso drama mudo, não há de sentir a diferença de ambiente, porque este lá está em todas as suas manifestações de beleza. Como se vê, não há incompatibilidade entre os dois sistemas. Um bom filme falado dá sempre um bom filme mudo (Mensagem..., 1930, v. 11, n. 5: 32).

Apesar dessas afirmações, a enxurrada de críticas às *versões mudas* prosseguiu nos primeiros meses de 1930. Uma exceção que confirmava a regra foi *A cativante viuvinha* (*The Last of Mrs. Cheyney*, dir. Sidney Franklin, 1929/1930br), da Metro: “É o primeiro filme falado cuja versão silenciosa é verdadeiramente silenciosa e não muda como acontece há meses. É uma versão que forçosamente se afasta do falado em muitos pontos. É provável que com raras exceções as suas seqüências faladas tenham sido refilmadas” (Vanderlei, 1930, n. 209: 28).

Consequentemente, os distribuidores tentaram três novas formas de adaptar os filmes falados em inglês ao público brasileiro. A primeira foi o lançamento das primeiras *versões em língua estrangeira*¹⁰ – produções de Hollywood que, mantendo o roteiro, cenário e figurinos originais, eram refilmadas em outros idiomas com elenco internacional. No Brasil, as versões em espanhol começaram a ser exibidas em meados de 1930. A segunda novidade naquele ano foi a exibição dos primeiros filmes estrangeiros dublados em português¹¹.

Enquanto nas versões em língua estrangeira e nas dublagens havia a substituição de um idioma por outro, na terceira alternativa experimentada em 1930 mantinha-se o costumeiro oferecimento da informação verbal sob a forma de informação escrita. Entretanto, tratava-se de não mais *substituir* os diálogos pelo texto escrito e nem *intercalar* cartelas entre as imagens, mas sim *sobrepor* ambas. Ao invés de trocar uma informação (verbal, em inglês) por outra (escrita, em português) ou alterná-las (texto / imagem e som / texto / imagem e som), *elas passaram a ser oferecidas simultaneamente*.

O filme opereta *Alvorada de amor* (*The Love Parade*, dir. Ernst Lubitsch, 1929/1930br) – segunda parceira em Hollywood do diretor alemão com o cantor francês Maurice Chevalier depois do sucesso de *Inocentes de Paris* – foi o filme que verdadeiramente popularizou o método dos “títulos explicativos fotografados sobre as cenas” (Mensagem..., 1930, v. 12, n. 1: 12) (Fig. 2).

Se antes de *Alvorada de amor*, o filme *Melodia da Broadway* já tinha sido parcialmente legendado ao ser exibido no Rio de Janeiro, a produção da Paramount trazia duas grandes diferenças em relação ao lançamento do ano anterior. Em primeiro lugar, o musical com Maurice Chevalier era integralmente legendado,

10. Chamadas de *foreign-language version* ou *multiple-language version*.

11. Sobre a recepção à dublagem no Brasil, ver Freire, 2011.

e não somente em suas partes principais. Em segundo lugar, a legendagem foi realizada nos Estados Unidos, diretamente sobre a cópia a ser exportada, e, portanto, com muito maior qualidade e homogeneidade fotográfica do que ocorrera com o filme da Metro. O processo era assim descrito pela revista da Paramount:

O filme é mandado ao estrangeiro todo em dialogação inglesa, tal como é apresentado na América, sendo os letreiros explicativos impressos sobre o negativo de tal maneira que há perfeita sincronia entre as frases verbais. Assim, quem não sabe o inglês segue o sistema das legendas impressas ao pé das cenas enquanto que os que entendem a linguagem do filme o apreciam através do verbo falado (Mensageiro..., 1929, v. 10, n. 6: 25).

Essas diferenças são evidenciadas pelo fato de, antes de vir ao Brasil, a cópia ter sido especialmente exibida em Los Angeles para o correspondente da revista brasileira Cinearte em Hollywood. Mas para Lamartine S. Marinho a legendagem compreensivelmente parecia apenas mais uma dentre as inúmeras experiências do momento:

The Love Parade, de Maurice Chevalier, que me convidaram a assistir, outro dia, tem seus letreiros sobrepostos em cada cena. E isto, naturalmente, agrada ao público brasileiro. O *film* é todo dialogado em inglês. Mas passa, porque o letreiro auxilia a compreensão perfeita da ação. É esta a última novidade. Não haverá outra para a semana que vem?... (Marinho, 1930: 34).

Apesar das reticências de Marinho, o sucesso de *Alvorada de amor* no Brasil foi estrondoso, mostrando aos distribuidores o potencial da legendagem. Lançado dia 21 de abril no Rio de Janeiro, o filme ficou mais de um mês em cartaz na Cinelândia, batendo recordes de bilheteria. Consequentemente, o método começou a ser aplicado a outros lançamentos. A revista *Vida Capichaba*, por exemplo, comentou que depois do pioneirismo de *Alvorada do Amor*, cujos “letreiros sobrepostos” foram recebidos no Brasil “com justos aplausos”, o filme musical *Glorificação da beleza* (*Glorifying the American Girl*, dir. Millard Webb, 1929/1930br) também adotou o mesmo processo com “idêntico sucesso”: “Trabalho feito pelos técnicos americanos, a impressão dos dizeres em nada prejudicou a projeção da película, graças ao processo de fazer com que as letras



FIGURA 2 – Anúncio da cópia legendada de *Alvorada de amor* (O Paiz, 1930b: 10)

se diluíssem tão depressa estivesse esgotado o tempo julgado necessário para a sua leitura” (Vida Capichaba, 1930, n. 233: 145).

Ou seja, a prática dos *letreiros sobrepostos* adaptava a inclusão de textos explicativos no filme à qualidade mais valorizada no início do cinema sonoro: a *sincronização*. Oferecido não mais antes do início da sessão (nos livretos ou nos prólogos) ou imediatamente antes ou depois das cenas correspondentes (nos intertítulos adicionados), o texto passava a ser apresentado ao espectador tão somente no momento em que eram proferidas as palavras às quais ele correspondia, evitando ainda qualquer alteração no ritmo original das imagens e sons do filme.

Diante da aparente aceitação do público, a revista Mensageiro Paramount passou a anunciar que lançamentos como *Aplausos* (*Applause*, dir. Rouben Mamoulian, 1929/1930br) seriam exibidos em duas versões: “Com títulos portugueses sobrepostos às cenas faladas e outra toda muda” (1930, v. 11, n. 4: 12).

Entretanto, se lançamentos como *No rodopio da vida* (*The Dance of Life*, dir. John Cromwell e A. Edward Sutherland, 1929/1930br), *Queridinha* (*Sweetie*, dir. Frank Tuttle, 1929/ 1930br) e *A batalha de Paris* (*The Battle of Paris*, dir. Robert Florey, 1929/1930br) foram exibidos no Brasil em versões sonoras com legendas em português, nem todos os títulos da Paramount lançados ainda em 1930 foram legendados. Por isso, a revista comentou a realização de uma *semana inglesa* no Cine Império, no Rio, com a exibição de filmes falados na versão original destinada às colônias inglesa e americana e aos espectadores que dominavam o idioma.

O motivo da realização desta *experiência* estaria nos custos adicionais mais altos que ainda impediam que o procedimento de legendagem fosse imediatamente aplicado a todos os lançamentos: “Esse sistema de exibição, como logo se deduz, abrange apenas certo número de filmes que não entraram no nosso plano de tradução portuguesa com os títulos fotografados sobre as cenas” (Mensageiro..., 1930, v. 12, n. 1: 12). Nesses casos, assim como havia sido feito eventualmente no ano anterior, era distribuído nas sessões um programa com a íntegra dos diálogos em inglês ao lado de sua tradução para o português (Fig. 3)¹².

A partir de meados de 1930, aumentou consideravelmente o número de filmes lançados com legendas em português, embora coexistindo com outros métodos e sem constituir-se ainda em uma prática padronizada e adotada sistematicamente no Brasil por todas as agências distribuidoras, o que se refletia inclusive em como o processo era descrito. Como forma de se diferenciar o que hoje entendemos como legendagem da prática de adição de intertítulos, por exemplo, fazia-se questão de explicitar tratar-se de *títulos sobrepostos*, *títulos sobre as cenas* ou ainda *títulos fotografados sobre as cenas*.

12. Os filmes exibidos na semana inglesa foram:

O anjo da discórdia (*Why Bring That Up?*), *A repudiada* (*The Laughing Lady*), *O poderoso* (*The Mighty*), *Órfãos do divórcio* (*The Marriage Playground*), *O processo de Mary Dugan* (*The Trial of Mary Dugan*) e *Uma pequena das minhas* (*The Saturday Night Kid*). Posteriormente, alguns desses filmes, como *A repudiada*, foram relançados em cópias legendadas.

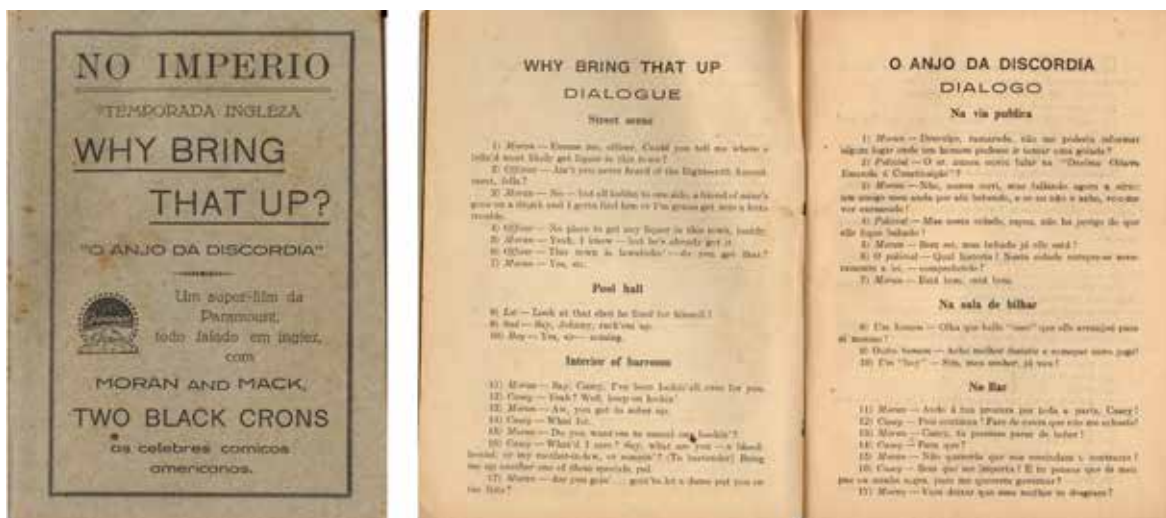


FIGURA 3 – Programa da exibição de filme *todo falado em inglês* em 1930 (Acervo Cinemateca do MAM-RJ)

Em fins de 1930, a legendagem começou a ser vista pelos críticos como o melhor sistema quando comparado aos demais, fossem as versões mudas, dubladas ou em espanhol. A constatação, por exemplo, é apontada na crítica a *O adorador impostor* (*The Texan*, dir. John Cromwell, 1930): “Estas versões faladas que a Paramount nos tem exibido, com letreiros superpostos, são melhores, sem dúvida, do que as versões *mudas*. Porque servem a *gregos e troianos*, ou seja, aos que entendem inglês e aos que não entendem” (Cinearte, 1930, n. 248: 28). O mesmo ocorria na avaliação da produção americana falada em espanhol *Assim é a vida* (*Asi es la Vida*, dir. George Crone, 1930):

As fitas faladas em inglês são melhores francamente. Pode ser que ninguém entenda, mas, ao menos, existirão os letreiros sobrepostos. As em espanhol, tem inúmeros motivos: são sem letreiros e obrigam, assim, a todos ouvirem aquilo sem entenderem, na maioria dos casos, pelas más dicções ou pela língua estrangeira que ela não deixa de ser e, ainda, quase sempre possuem elencos com os artistas mais fracos que já nos foram dados a apreciar (Cinearte, 1930, n. 244: 29).

Na crítica à *Noiva da esquadra* (*True to the Navy*, dir. Frank Tuttle, 1930), com Clara Bow, o crítico chegava a chamar de *sistema Paramount* os filmes com “letreiros sobrepostos e cópias totalmente faladas” (Cinearte, 1930, n. 251: 29). Em sua opinião, os filmes deviam ser lançados apenas em versões silenciosas com sincronização musical, ou “totalmente falado e com letreiros sobrepostos ou intercalados. *Mudos* é que não são agradáveis” (Ibid.). Percebemos, portanto,

que apesar da crescente popularidade da legendagem, mantinha-se e ainda era aceita a prática de inserção de intertítulos nas cópias dos filmes falados lançados no mercado brasileiro.

CONCLUSÃO: A CONSOLIDAÇÃO DA LEGENDAGEM

Apesar das experiências iniciais da Paramount com a dublagem em português realizada em Nova York, EUA, e com as refilmagens, inclusive em português, em Joinville, na França, a legendagem acabou por se tornar o procedimento dominante para a distribuição dos filmes falados no Brasil. Das três alternativas, era certamente a menos dispendiosa, assim como a que provocava menos rejeição junto aos críticos e fãs, segundo se apreende nos comentários da imprensa da época.

Ao longo de 1931, tornando-se mais raros os anúncios de versões silenciosas ou filmes apenas parcialmente falados, a revista Mensageiro Paramount passava a esclarecer quando se tratava do lançamento de um filme *todo falado*, mas com *títulos explicativos em português* ou *todo explicado por legendas*. Ocorria a ênfase justamente nos adjetivos *todo* e *explicado* provavelmente como forma de superar a repulsa inicial aos primeiros *talkies*, falados numa língua que os espectadores brasileiros não conseguiam compreender.

As repudiadas versões mudas – em que “tirava-se a voz, entravam os letrados, e, em lugar disso tudo, apenas o som e a música, quase sempre má” (Cinearte, 1931, n. 263: 28) – ainda foram notadas pela imprensa especializada até pelo menos o início de 1931, mas aparentemente desapareceram definitivamente ao longo daquele ano nos grandes cinemas das capitais. Nesse momento, a revista Cinearte reclamava que apenas os filmes da Fox e da Universal ainda eram exibidos em versões sem as cenas dialogadas, mas que, quando estes estúdios “resolverem adotar o mesmo sistema” (Ibid.), isto é, dos letrados intercalados ou sobrepostos, a questão estaria finalmente liquidada.

Em 1932, enquanto a opção pelos letrados sobrepostos ainda não tinha sido totalmente adotada e naturalizada, casos individuais de legendas bem feitas, inclusive em termos visuais, permaneciam sendo destacados. Isso ocorria com o filme *Modelo de Amor* (*The Common Law*, dir. Paul L. Stein, 1931/1932br): “... o que é mais notável ainda é o acerto das legendas sobrepostas, as melhores que da América nos tem mandado. Elas traduzem os diálogos numa síntese admirável, em palavras rápidas, de conversa comum e tem a vantagem de ser em letras gordas, bem legíveis” (O Globo, 1932: 5).

Por volta de 1933, nas principais capitais brasileiras a grande parte das salas já estava adaptada para o cinema sonoro. Naquele contexto de crise econômica mundial e acentuada desvalorização da moeda brasileira frente ao dólar, as

distribuidoras vinham diminuindo o número de cópias lançadas no mercado, privilegiando apenas uma parte do circuito exibidor. A legendagem, portanto, se consolidou como prática para a distribuição dos grandes lançamentos nas melhores salas do país – que atingiam ao público alfabetizado e de poder aquisitivo mais alto – e que geravam maiores lucros para as agências. Estas, porém, representavam cerca de um terço apenas do número total de salas de cinema do país.

A maioria do circuito exibidor nacional, que consistia de cinemas localizados nos subúrbios das capitais e nas cidades pequenas e médias, ainda estaria às voltas com a conversão tecnológica para a projeção de filmes sonoros durante a primeira metade da década de 1930. Atingir o público popular e analfabeto – que frequentava essas salas de exibição e para quem as legendas não fossem talvez a melhor solução – não tinha sido a prioridade das distribuidoras entre 1929 e 1931. Desse modo, experiências de dublagem só voltariam a ser arriscadas a partir do final da década, quando a conversão do circuito exibidor brasileiro estaria completa. Contudo, nesse momento também a legendagem já tinha definitivamente se consolidado como o padrão de adaptação das cópias estrangeiras para o mercado brasileiro. ■

REFERÊNCIAS

- AUGUSTO, S. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- BANDEIRA, M. O cinema falado fez sucesso no Rio. *A Província*. Recife, p. 3-4, 11 ago. 1929.
- BARRETO FILHO, S. Cinema de amadores. *Cinearte*, v. 5, n. 212, p. 8, 19 mar. 1930.
- BORDWELL, D. The classical Hollywood style, 1917-60. In: _____; STAIGER, J.; THOMPSON, K. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Nova York: Columbia University Press, 1985. p. 1-84.
- CORREIO da Manhã. Rio de Janeiro, p. 16, 29 jun. 1929.
- COSTA, F. M. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2008.
- FOLHA da Manhã. São Paulo, p. 6, 16 jun. 1929.
- _____. São Paulo, p. 17, 25 jun. 1929.
- _____. São Paulo, p. 17, 11 out. 1929.
- FON-FON!. Rio de Janeiro, v. 23, n. 27, p. 69, 6 jul. 1929.
- _____. Rio de Janeiro, v. 23, n. 51, p. 110, 21 dez. 1929.
- FREIRE, R. L. “Versão brasileira”: Contribuições para uma história da dublagem cinematográfica no Brasil nas décadas de 1930 e 1940. *Ciberlegenda*. Niterói: UFF, n. 24, p. 7-18, mai-jun. 2011.

- FREIRE, R. L. A conversão para o cinema sonoro no Brasil e o mercado exibidor na década de 1930. *Significação: revista de cultura audiovisual*, São Paulo, USP, v. 40, n. 40, p. 29-51, 2013.
- . O projeto de lei de taxação de filmes falados em língua estrangeira. In: MOURÃO, M. D. et al. (orgs.). *XVII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine – Anais de Textos completos*. São Paulo: Socine, 2014. p. 563-573. GOMES, P. E. S. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GONZAGA, A. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- MARINHO, L.S. De Hollywood para você... *Cinearte*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 216, p. 34, 16 abr. 1930.
- O CINEMA falado e a sua inauguração, hoje, no Palácio Theatro. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, p. 6, 20 jun. 1929.
- O GLOBO. Rio de Janeiro, p. 5, 30 mar. 1932.
- O PAIZ. Rio de Janeiro, p. 13, 20 out. 1929.
- . Rio de Janeiro, p. 5, 7 abr. 1930a.
- . Rio de Janeiro, p. 10, 12 abr. 1930b.
- O RIO já tem o cinema falado. *O Globo*. Rio de Janeiro, p. 5, 21 jun. 1929.
- PARANAGUÁ, P. A. Duas ou três coisas sobre a transição ao cinema falado na América Latina. *Imagem*, Campinas, Unicamp, n. 5, p. 34-40, ago.-dez. 1995.
- ROCHA, A. Fogo nas veias. *Cinearte*, v. 4, n. 193, p. 28, 6 nov. 1929.
- SELECTA. Rio de Janeiro, v. 15, n. 49, p. 14, 4 dez. 1929.
- THOMPSON, K. The formulation of the classical style, 1909-28. In: BORDWELL, D.; STAIGER, J.; ———. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Nova York: Columbia University Press, 1985. p. 155-240, 441-443.
- TORRES, W. Memórias de um publicista de cinema. *Cinema*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 9, p. 4, fev./mar. 1936.
- VANDERLEI, P. Maneiras de amar. *Cinearte*. Rio de Janeiro, v. 4, n. 194, p. 28, 13 nov. 1929.
- . Último recurso. ———. Rio de Janeiro, v. 4, n. 198, p. 28, 11 dez. 1929.
- . O segredo do médico. ———. Rio de Janeiro, v. 4, n. 199, p. 28, 18 dez. 1929.
- . Ante os olhos do mundo. ———. Rio de Janeiro, v. 5, n. 206, p. 29, 5 fev. 1930.
- . A captivante viuvinha. ———. Rio de Janeiro, v. n. 209, p. 28, 26 fev. 1930.
- VIDA Capichaba, n. 233, p. 145, 30 jun. 1930.
- VIEIRA, J. L. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, F. (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987. p. 129-187.

Periódicos citados

- CINEARTE. Rio de Janeiro, v. 4, n. 176, p. 29, 10 jul. 1929; v. 4, n. 181, p. 3, 14 ago. 1929; v. 4, n. 194, p. 3, 13 nov. 1929; v. 5, n. 203, p. 3, 15 jan. 1930; v. 5, n. 204, p. 3, 22 jan. 1930; v. 5, n. 204, p. 37, 22 jan. 1930; v. 5, n. 244, p. 29, 29 out. 1930; v. 5, n. 248, p. 28, 27 nov. 1930; v. 5, n. 251, p. 29, 17 dez. 1930; v. 6, n. 263, p. 28, 11 mar. 1931.
- GAZETA de Notícias. Rio de Janeiro, p. 5, 2 jul. 1929; p. 5, 1º ago. 1929; p. 9, 18 ago. 1929; p. 10, 1º set. 1929; p. 5, 10 set. 1929; p. 3, 11 set. 1929; p. 5, 3 out. 1929; p. 5, 4 out. 1929; p. 5, 17 out. 1929.
- MENDES, O. De São Paulo. *Cinearte*. Rio de Janeiro, v. 4, n. 170, p. 20-21, 29 mai. 1929; v. 4, n. 182, p. 9, 21 ago. 1929; v. 4, n. 199, p. 16, 18 dez. 1929; v. 5, n. 201, p. 10, 1 jan. 1930.
- MENSAGEIRO Paramount. New York, EUA. v. 9, n. 4, p. 26, abr. 1929; v. 10, n. 2, p. 35, ago. 1929; v. 10, n. 6, p. 25, dez. 1929; v. 11, n. 1, p. 7, jan. 1930; v. 11, n. 4, p. 12, abr. 1930; v. 11, n. 5, p. 32, maio 1930; v. 12, n. 1, p. 12, jul. 1930.
- PHONO-ARTE. Rio de Janeiro, v. 1, n. 23, p. 36, 15 jul. 1929; v. 2, n. 27, p. 30, 15 set. 1929; v. 2, n. 28, p. 26, 30 set. 1929; v. 2, n. 30, p. 24, 30 out. 1929.

Artigo recebido em 14 de novembro de 2012 e aprovado em 11 de novembro de 2014.