

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

MARCIO DANTAS DE ANDRADE

VERSÃO BRASILEIRA:
Midiatizações e Relações da Dublagem na Cultura Audiovisual do
Brasil

SÃO PAULO
2025

MARCIO DANTAS DE ANDRADE

**VERSÃO BRASILEIRA:
Midiatizações e Relações da Dublagem na Cultura Audiovisual do
Brasil**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Sérgio Nesteriuk Gallo.

**SÃO PAULO
2025**

MARCIO DANTAS DE ANDRADE

Ficha Bibliográfica elaborada pela biblioteca UAM Com
os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

A568v

Andrade, Marcio Dantas de

Versão brasileira: Midiatizações e relações de dublagem na cultura
audiovisual do Brasil / Marcio Dantas de Andrade - 2025
321; 30 cm.

Orientador: Prof. Sérgio Nesteriuk

Dissertação (Mestrado em Comunicação Audiovisual)
Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo - 2025.

Bibliografia: f. 137 - 176.

1. Dublagem 2. Dublagem brasileira 3. Tradução para dublagem 4.
Dublador I. Andrade, Marcio Dantas de II. Título

CDD 302.2

VERSÃO BRASILEIRA:
Midiatizações e Relações da Dublagem na Cultura Audiovisual do Brasil

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Sérgio Nesteriuk Gallo.

Aprovado em 08/12/2025

Sérgio Nesteriuk Gallo
(orientador Universidade Anhembi Morumbi)

Lawrence Rocha Shum
(avaliador externo – PUC/SP / FAPCOM)

Sheila Schvarzman
(avaliadora interna – Universidade Anhembi Morumbi)

AGRADECIMENTOS

À minha amada esposa, Tamires, por todo amor, preocupação, cuidado e incentivo em cada nova missão. Toda esta trajetória não faria sentido sem você ao meu lado.

Aos meus pais, João e Maria, pelo amor incondicional, por acreditarem em mim e pelo incentivo que sempre deram para seguir em frente.

Aos meus irmãos, Maiara e João Marcos, por todo o apoio em meus estudos.

Aos meus cunhados, Marcelo, Tatiani e Eduardo, pelo encorajamento constante.

Aos meus amigos, de antes, durante e depois do início de minha pesquisa de mestrado, os que já estavam em minha vida e os que conheci durante esse percurso. Vocês sabem quem são.

Ao meu orientador, Sérgio Nesteriuk Gallo, pelos ensinamentos, apoio, paciência e cuidado para que eu entregasse o melhor trabalho de pesquisa possível.

Aos profissionais que conversaram comigo para compor minha pesquisa e autorizar que nossas conversas se tornassem parte importante desta dissertação. Suas contribuições foram de extrema importância.

A Deus, pois a fé que me trouxe até aqui contribuiu para que essa jornada fosse cumprida.

RESUMO

A presente pesquisa investiga a trajetória da dublagem no Brasil, analisando aspectos históricos, técnicos, culturais e laborais desde os primeiros registros na década de 1930 até os desafios contemporâneos decorrentes da globalização, das inovações tecnológicas e das disputas por direitos. Objetiva-se mapear a formação e consolidação dos estúdios brasileiros especializados, o desenvolvimento da indústria e o papel dos dubladores na mediação e acesso a conteúdos audiovisuais. Adota-se uma perspectiva interdisciplinar e metodologias combinadas (revisão bibliográfica, análise documental, entrevistas com profissionais do setor e estudos de caso sobre produções emblemáticas) para apreender tanto transformações estruturais quanto práticas cotidianas. Além de traçar uma linha do tempo das principais transformações no campo da dublagem, a pesquisa também inclui estudos de caso específicos sobre produções.

Palavras-chave: Dublagem, dublagem brasileira, tradução audiovisual, tradução para dublagem, dublador.

ABSTRACT

This research investigates the trajectory of dubbing in Brazil, analyzing historical, technical, cultural, and labor aspects from the earliest records in the 1930s to contemporary challenges arising from globalization, technological innovations, and disputes over rights. It aims to map the formation and consolidation of specialized brazilian studios, the development of the industry, and the role of voice actors in mediating and providing access to audiovisual content. An interdisciplinary perspective and combined methodologies (literature review, documentary analysis, interviews with industry professionals, and case studies of emblematic productions) are adopted to capture both structural transformations and everyday practices. In addition to outlining a timeline of the main transformations in the field of dubbing, the research also includes specific case studies of productions.

Keywords: Dubbing, brazilian dubbing, audiovisual translation, translation for dubbing, voice actor.

SUMÁRIO

Introdução.....	1
1. Qualidade e crítica na dublagem: fundamentos, falhas e estudos de caso	4
1.1 – Revisão de literatura e definição.	4
As críticas à qualidade técnica artística.	13
1.2 – Qualidade(s) na dublagem.	22
Nova Onda do Imperador e outras obras dos estúdios Walt Disney.....	26
Chaves e Chapolin Colorado.	28
1.3 – “Desculpe nossa falha”: ausência de qualidade(s) na dublagem.	40
2. A dublagem no Brasil.....	46
2.1 – Primórdios da dublagem no Brasil (1929-1949)	46
O caminho da dublagem no Brasil – Branca de Neve e os sete anões	52
Momento da dublagem no Brasil após Branca de Neve e os Sete Anões	56
2.2 – Hiato de dublagem em produções estrangeiras e consolidação da dublagem na televisão (1950-1970)	58
Expansão e polêmicas na década de 1960	60
Consolidação na televisão e obstáculos legais.....	64
2.3 – Avanços e reconhecimento da qualidade técnica da dublagem brasileira (1970-1989)	69
Greve dos dubladores de 1978.....	73
Qualidade e dublagem de filmes nacionais.....	79
Década de 1980 e a dublagem de O Iluminado: um estudo de caso.....	82
O Iluminado: processo de dublagem e repercussão	84
Dublagem na década de 1980, seus aspectos técnicos e artísticos	87
Jaspion e Changeman: Dublagens brasileiras de séries live-action japonesas na década de 1980	88

2.4 – Década de 1990 e a consolidação da dublagem brasileira (1990-2000).....	95
Avanços técnicos	96
Greve de dubladores de 1997.....	98
Um estudo de caso da série “Anos Incríveis” (1988-1993).....	99
Família Dinossauros e Os Cavaleiros do Zodíaco: sucessos populares em que a dublagem contribuiu.....	102
Os Cavaleiros do Zodíaco: a nova onda da cultura pop japonesa	104
Família Dinossauros e Os Cavaleiros do Zodíaco: recepção e impacto social	106
Legado da dublagem nas décadas de 1980 e 1990	108
2.5 – Evolução, impacto e novos desafios para a dublagem brasileira (2001-atual).	109
O fenômeno Netflix e a midiatização da dublagem.....	112
Pandemia de COVID-19 e a dublagem no Brasil	113
Novos desafios: Inteligência Artificial e reconhecimento da profissão	114
Considerações finais	121
Referências Bibliográficas.....	127
Referências Eletrônicas	146
Referências Audiovisuais	164
Apêndice 1: Linha do tempo da dublagem no Brasil	167
Apêndice 2: Transcrição de entrevistas	182
Angélica Santos – Dubladora e diretora de dublagem.....	182
Carlos Alberto – Dublador, locutor e apresentador	192
Carlos Falat – Dublador, cantor lírico e diretor de Dublagem.....	194
Lawrence Rocha Shum – Doutor em Comunicação Semiótica, locutor, produtor, dublador e diretor de dublagem	201
Miriam Ficher – Dubladora e diretora de dublagem.....	214
Nelson Machado – Dublador e diretor de dublagem	223

Orlando Viggiani – Dublador, locutor e diretor de dublagem.....	235
Rafael de Luna Freire – Doutor em Comunicação, responsável por pesquisas em História do Cinema Brasileiro, Preservação Audiovisual e Tecnologias das Imagens em Movimento.....	247
Raquel Marinho – Dubladora e diretora de dublagem.....	251
Raul Schlosser – Dublador e diretor de dublagem	265
Rodrigo Fonseca – Jornalista e pesquisador	277
Sandra Mara Azevedo – Dubladora e diretora de dublagem	281
Sylvio Back - Cineasta, roteirista, jornalista, crítico e produtor.....	290
Thiago Longo – Dublador, diretor de dublagem e jornalista.....	292
Vitor Gagliardo – Jornalista e biógrafo do dublador e diretor de dublagem Orlando Drummond (1919-2021)	301

INTRODUÇÃO

A dublagem no Brasil representa uma prática técnica e cultural fundamental, cujo desenvolvimento tem importância singular na mediação entre produções audiovisuais estrangeiras e a audiência brasileira. Desde os primeiros esforços para substituir vozes originais por novas vozes em idiomas locais, culminando com a dublagem pioneira da animação *Branca de Neve e os Sete Anões* em 1938, realizada sob a supervisão direta dos estúdios Walt Disney e com participação do compositor e adaptador Carlos Alberto Ferreira Braga, o Braguinha, que também dirigiu o elenco de vozes e adaptou as canções (SEVERIANO, 1997; FREIRE, 2014), a dublagem consolidou-se como um processo complexo que vai além da mera tradução, envolvendo uma série de adaptações culturais, técnicas e interpretativas que visam proporcionar uma experiência audiovisual acessível, fluída e emotiva ao público brasileiro.

A trajetória da dublagem no Brasil esteve sempre alicerçada na interlocução entre evolução técnica, políticas culturais e demandas sociais. Herbert Richers, produtor e empresário central para estruturação do setor a partir da década de 1950, teve papel protagonista na profissionalização e expansão do mercado, introduzindo inovações tecnológicas e organizacionais e estabelecendo padrões de qualidade técnica (GONÇALO JÚNIOR, 2014). Conforme afirmado pelo próprio Richers, a dublagem populariza o acesso ao audiovisual em um país com elevados índices de analfabetismo funcional e diversidade linguística, permitindo que grande parte da população compreenda e se aproprie das narrativas audiovisuais estrangeiras em sua língua materna (GONÇALO JÚNIOR, 2014).

No campo da tradução audiovisual, a dublagem no Brasil segue um modelo de *lip-sync*, sincronizando o discurso à movimentação labial da personagem original, mas inserindo adaptações linguísticas e culturais necessárias para melhor compreensão e identificação dos espectadores. Como Lessa (2002) relata sobre processos de dublagem, a escolha do elenco, a adaptação dos textos e a direção vocal são etapas decisivas para construir uma voz que preserve a personalidade da personagem e a carga emotiva da obra, sem perder de vista as especificidades do contexto cultural brasileiro. A padronização de vozes para personagens recorrentes, a preservação de sotaques e o equilíbrio entre fidelidade e naturalidade são desafios constantes para diretores e dubladores que buscam fortalecer a identidade das produções no Brasil (LESSA, 2002).

Além do contexto técnico e artístico, as políticas públicas brasileiras tiveram papel relevante no estabelecimento da obrigatoriedade da dublagem em produções estrangeiras veiculadas na televisão a partir da década de 1960. Decretos presidenciais e projetos de lei, como o Decreto nº 544/1962 e o Projeto de Lei nº 37/1960, apresentaram formas do Estado em supostamente fortalecer a língua portuguesa e promover a identidade nacional frente à crescente influência cultural externa. Tais iniciativas provocaram debates intensos sobre os custos, a qualidade da obra e o impacto na indústria audiovisual nacional (SANTOS, 2018; BRASIL, 1960). Tais políticas foram motivadas também pelo reconhecimento da dublagem como geradora de empregos e desenvolvimento tecnológico nacional, reforçando seu papel socioeconômico dentro do setor artístico e cultural.

Em paralelo, o processo de globalização cultural e os avanços tecnológicos, incluindo o desenvolvimento da inteligência artificial na dublagem, têm provocado mudanças profundas no campo, suscitando mobilizações diversas, como o surgimento do movimento Dublagem Viva, que reivindica a regulamentação dos direitos autorais e a defesa do trabalho dos profissionais da área ante os novos desafios mercadológicos e tecnológicos (DUBLAGEM VIVA, 2024).

No campo de estudos acadêmicos, a revisão da literatura sobre dublagem brasileira mostra um campo de estudo interdisciplinar caracterizado por crescente relevância social, mas marcado por lacunas metodológicas e temáticas que desafiam a produção científica nacional. Inicialmente, a maioria dos trabalhos se concentra em análises documentais e de produto final, com poucos estudos empíricos que observam o cotidiano profissional em estúdios ou que realizam entrevistas com dubladores, diretores e tradutores. Referências como Doria (2019) e Lessa (2002) descrevem que a produção acadêmica nacional sobre dublagem tem avançado nos últimos anos, porém ainda persiste um número reduzido de pesquisas qualitativamente aprofundadas, especialmente no que se refere às dinâmicas laborais e à prática da dublagem. Esses estudos indicam que grande parcela da produção acadêmica está concentrada em questões linguístico-fonéticas, processos de roteirização, estratégias de adaptação cultural e procedimentos de domesticação, incluídos aí mecanismos que incorporam fenômenos de circulação memética e referências locais em produtos audiovisuais.

A organização dos capítulos desta dissertação viabilizou o cruzamento de múltiplos enfoques: enquanto os primeiros capítulos periodizam a trajetória da dublagem desde seus marcos inaugurais até os desafios impostos pela contemporaneidade, os capítulos seguintes aprofundam a análise como uma linha do tempo, abordando regulação estatal, mobilizações profissionais e

aspectos socioculturais, com destaque para políticas públicas, legislações e movimentos que buscaram consolidar direitos autorais e de intérprete na atuação profissional relacionada ao campo. Tal organização também dedicou atenção à evolução tecnológica e às transformações trazidas pelas plataformas digitais e inteligência artificial, problematizando os impactos da inovação sobre o fazer profissional e os parâmetros de qualidade adotados pelo setor.

Estudos empíricos e entrevistas com nomes centrais da dublagem brasileira, como os dubladores Orlando Viggiani (2024) e Miriam Ficher (2025), endossam a importância de uma equipe especializada que compreenda as particularidades do ofício, conciliando a interpretação vocal com a exigência técnica da sincronização labial. Também revelam o impacto afetivo da dublagem na cultura popular, por exemplo, nas adaptações brasileiras de séries como *Chaves*, cuja dublagem é parte integrante da sua identificação nacional (JOLY; THULER; FRANCO, 2014). Isso permitiu detalhar experiências e estratégias criativas de adaptação cultural, colaborando para uma visão plural e dinâmica da dublagem como fenômeno plural e multifacetado. A busca intencional pelo cruzamento entre capítulos e fontes permitiu dialogar de maneira sistemática com os dilemas, consensos e controvérsias do campo, subsidiando uma síntese crítica sobre o estado da arte e os caminhos futuros da pesquisa científica sobre dublagem.

A análise interdisciplinar do campo mostra que a dublagem ultrapassa a função de mera tradução audiovisual e constitui dispositivo de mediação responsável pela mediação cultural das obras no mercado audiovisual brasileiro. Essa atuação abrange desde escolhas estilísticas e processos de adaptação cultural até a aplicação rigorosa de técnicas, como o *lip-sync*. Os resultados da investigação indicam que a atividade demanda reconhecimento acadêmico e institucional, sobretudo, mas, não apenas, para conciliar a proteção dos direitos trabalhistas dos profissionais com os desafios impostos pela automação e pelas inovações tecnológicas. Ainda, recomenda-se a continuidade de estudos que explorem aspectos econômicos, regionais e comparativos, potencializando a formulação de políticas públicas que garantam condições de trabalho, preservem a criatividade humana e fortaleçam o papel da dublagem como agente ativo na construção e disseminação da cultura audiovisual no país.

Dessa forma, esta pesquisa contribui para o aprofundamento e a valorização da dublagem enquanto prática cultural multifacetada, estratégica para a mediação e circulação das obras dentro do espaço cultural brasileiro.

1. QUALIDADE E CRÍTICA NA DUBLAGEM: FUNDAMENTOS, FALHAS E ESTUDOS DE CASO

1.1 – REVISÃO DE LITERATURA E DEFINIÇÃO

A dublagem, no contexto desta dissertação, é entendida como uma técnica de tradução audiovisual em que as falas originais de uma obra (filme, série, animação etc.) são substituídas por gravações em outro idioma. Em essência, “consiste na substituição de todas as falas do filme original por enunciados traduzidos e gravados por dubladores” (RAMALHO, 2011). Em outras palavras, dublar equivale a substituir o “código oral original” por um “código oral traduzido”, preservando os diálogos e a narração da história (BARROS; PUERTAS, 2017).

A dublagem é um exercício de interpretação que tem como objetivo *dobrar*, ou seja, superpor uma interpretação em língua local, no caso portuguesa. Há uma interpretação estrangeira para fazer uma adaptação num caminho muito próximo ao que é a tradução, trazendo aquela língua de outro território para o território em questão, no caso o Brasil. Ou seja, eu aplico uma interpretação em português do Brasil, sobre uma interpretação em francês, em inglês, italiano, onde for. (FONSECA, 2024)

Conforme registram Chaume e Dotel (2024), com a chegada do cinema falado adotaram-se estratégias como versões multilíngues, até que a dublagem e a legendagem¹ se firmaram mundialmente como os dois principais modos de transferência audiovisual.

A dublagem constitui, no contexto brasileiro contemporâneo, uma preferência consolidada por parte do público consumidor de produções audiovisuais (INGRESSO.COM, 2022). Não obstante a ampla recepção popular, verifica-se uma produção bibliográfica relativamente escassa acerca do tema – sobretudo em língua portuguesa. Historicamente, a prática da dublagem no Brasil remonta às primeiras décadas do século XX, com registros importantes: o primeiro filme estrangeiro

¹ Segundo Agost (1999), trata-se da “inserção de legendas na língua de chegada na tela em que é exibido um texto audiovisual em sua versão original, fazendo com que as legendas coincidam, aproximadamente, com as intervenções dos atores”. Gottlieb (2012) define legendagem como uma “tradução diamésica em uma mídia polissemiótica (incluindo-se filmes, TV, vídeos e DVD) na forma de uma ou mais linhas de texto escrito apresentado na tela sincronicamente ao conteúdo verbal original”. A legendagem interlinguística é caracterizada por Guillot (2019, p. 34) como a “interação de três componentes distintos, mas interdependentes: a fala do texto fonte, o texto escrito e o plano visual”. (LIMA; SOUSA, 2024, p. 13)

dublado no país foi o longa-metragem animado *Branca de Neve e os Sete Anões*, em 1938 (GONÇALO JÚNIOR, 2014) e o primeiro registro de dublagem em produção cinematográfica brasileira data 1949 com *Luar do Sertão* (LIMA, 2017).

Apesar da longevidade da prática, os esforços de investigação acadêmica sobre dublagem surgiram tardiamente no país. Lessa (2002) já assinalava a “escassez de pesquisas (...) tanto na parte teórica quanto na prática”, indicando uma lacuna persistente na literatura especializada. Em consonância com essa constatação, uma revisão sistemática posterior concluiu que, até meados de 2019, o número de autores dedicados ao estudo da dublagem no Brasil era reduzido, ainda que se observasse um incremento de trabalhos na última década precedente à revisão (DÓRIA, 2019).

A própria revisão bibliográfica de Dória (2019), exemplifica tanto a escassez de produções quanto a necessidade de procedimentos metodológicos rigorosos para mapear o campo. Baseando-se em procedimentos metodológicos preconizados por Vergnano-Junger (2015) quanto à importância da revisão bibliográfica e por Leite (2017) quanto ao uso de buscadores e classificação de gêneros acadêmicos, a autora operacionalizou uma busca sistemática delimitada a um recorte temporal de dez anos (2007–2017), empregando como fontes o Google Scholar, o Portal de Periódicos da CAPES e o Banco de Teses e Dissertações da CAPES. A adoção dessa estratégia metodológica permitiu não apenas identificar a produção existente, mas também analisar criticamente as lacunas temáticas e metodológicas no corpus pesquisado.

Do universo inicial, após aplicação dos critérios de seleção, foram selecionados 16 trabalhos: oito oriundos do Banco de Teses & Dissertações (duas teses e seis dissertações) e oito artigos científicos elegíveis a partir de buscas e posterior seleção no Google Scholar, além de dois artigos obtidos no Portal de Periódicos CAPES (Freire, 2011; 2014). A metodologia predominante entre os estudos selecionados foi documental (análise do produto final e pesquisas bibliográficas), havendo escassez de investigações de campo; destacam-se como exceções a dissertação de Mendes (2007), que incorporou observação de sessões de gravação e entrevistas, e o trabalho de Nascimento (2014), que entrevistou profissionais da área.

Os resultados apontam para um crescimento quantitativo da produção sobre dublagem no período analisado, mas corroboram ainda sua insuficiência e limitada representatividade frente à complexidade do mercado profissional brasileiro. Tematicamente, os trabalhos concentram-se em

questões linguístico-fonéticas e em procedimentos de tradução/adaptação de roteiro, com fundamentação teórica predominantemente estrangeira e poucas citações a referências nacionais. Ademais, observa-se que poucas pesquisas de pós-graduação *stricto sensu* tiveram desdobramentos editoriais posteriores. Doria (2019) conclui que, embora a dublagem tenha se consolidado como objeto de investigação nas áreas de Letras/Linguística, Estudos da Tradução e Comunicação, persiste uma lacuna metodológica significativa — a ausência de estudos de campo que descrevam *in loco* o processo de dublagem em estúdio.

Ao complementar o trabalho de Doria (2019) no cenário vigente em 2025, observou-se que não houve avanços substanciais na produção de pesquisas acerca da dublagem e do ofício do dublador que alterem significativamente as conclusões apresentadas pela autora. Em termos quantitativos e metodológicos, mantêm-se lacunas especialmente relativas a investigações de campo e estudos longitudinais que descrevam a prática profissional em estúdio.

A despeito disso, a literatura produzida desde o recorte temporal (2007–2017) de Doria continua a oferecer perspectivas relevantes — incluindo estudos de caso e trabalhos de caráter mais abrangente sobre a dublagem brasileira — que ampliam o escopo analítico e subsidiam o debate acadêmico. Identifica-se, portanto, a pertinência da realização de pesquisas com desenho metodológico diversificado e com ênfase em pesquisa empírica para consolidar e aprofundar o conhecimento sobre as especificidades do processo profissional de dublagem no Brasil.

Neste sentido, diversos estudos levantados nesta pesquisa dedicam-se a periodizações, a debates legislativos e às implicações socioculturais e laborais do fenômeno, oferecendo abordagens que articulam fontes históricas, análise documental e reflexão crítico-teórica (FREIRE, 2011; FREIRE, 2014; SANTOS, 2018; MELO, 2024; LOUISE, 2024).

Freire, em *Versão brasileira* (2011) e em *Dublar ou não dublar* (2014), realiza uma reconstrução histórica da dublagem cinematográfica no Brasil, com ênfase nas décadas de 1930 e 1940, e investiga o debate em torno da obrigatoriedade da dublagem de obras estrangeiras nas telas de cinema e nos meios televisivos nas décadas de 1960 e 1980. Freire (2011) propõe que muitas das questões contemporâneas relativas ao som cinematográfico já estavam em discussão desde as primeiras décadas do cinema sonoro, destacando como a exibição e dublagem de *Branca de Neve e os Sete Anões* (1938), realizada por técnicos e artistas provenientes do rádio, constituiu marco

histórico sujeito, porém, à resistência crítica que privilegiava as versões originais. Em sua continuidade analítica, Freire (2014) contextualiza os projetos legislativos que visavam tornar obrigatória a dublagem no âmbito das políticas culturais e de radiodifusão, articulando-os a preocupações ideológicas (medo de “invasão” linguística) e a posturas protecionistas relativas à indústria audiovisual nacional; observa, ademais, que a prática da dublagem já estava consolidada em determinados circuitos televisivos antes mesmo das regulamentações formais, como o decreto presidencial de 1962 (Freire, 2011).

No que tange às relações entre políticas culturais e práticas de recepção, Santos, em *A indústria da dublagem no Brasil* (2018), analisa as estratégias estatais e institucionais para a difusão de produções audiovisuais estrangeiras e para a promoção da língua portuguesa enquanto recurso de construção identitária. Santos (2018) recorre a autores como Freire (2014) e Fonseca (1961) para demonstrar como intervenções estatais buscaram padronizar expressões de identidade nacional mediante práticas de tradução/normalização linguística (o “vernáculo correto”), defendendo, simultaneamente, a legitimidade estética e artística da dublagem frente a leituras que a desqualificam como mero “parasita” das artes audiovisuais.

Abordagens mais recentes ampliam o escopo para perspectivas tradutórias e laborais. Melo (2024), em *Dublagem Brasileira: Uma Perspectiva Intercultural*, problematiza a dublagem como modalidade de tradução audiovisual de caráter intercultural e intersemiótico, examinando o texto dublado como resultado de escolhas tradutórias condicionadas por fatores socioculturais e de circulação — dentre os quais ressalta o analfabetismo e as limitações da legendagem nos anos iniciais de difusão de filmes estrangeiros como fatores que favoreciam a adoção da dublagem. O autor também discute a polissemia do termo “dublagem” e a elevada estima popular por determinadas versões dubladas, que por vezes são percebidas como enriquecedoras em relação ao texto-fonte devido a performances e ajustes culturais incorporados. O autor também analisa a dimensão tecnológica da dublagem, a partir do estudo de caso do game *Cyberpunk 2077* (2019) e seu sistema de animação facial generativa, em que constatou como a dublagem em games demanda um estudo mais aprofundado de como a tradução da voz nesse contexto é diferente da tradução da voz em outras formas audiovisuais (MELO, 2024).

Completa o panorama a investigação socio laboral de Louise (2024), *O vozerio: O mercado de dublagem e seus trabalhadores*, que combina análise do mercado, estudo de caso documentário

e reflexões sobre as reivindicações profissionais dos dubladores. Louise (2024) enfatiza a historicidade das lutas por reconhecimento de direitos autorais e de intérprete — com acentuado ponto de inflexão após a promulgação da Lei nº 6.533/1978 — e problematiza os impactos das transformações tecnológicas: embora a difusão de estúdios e recursos digitais tenha ampliado o acesso à produção, também contribuiu, segundo a autora, para práticas de desvalorização por volume de trabalho e pressão por redução de custos, fenômenos que repercutem sobre a qualidade técnica e as próprias condições de trabalho.

Ainda abordando as condições dos profissionais da dublagem e suas lutas por reconhecimento e direitos trabalhistas, Brisola (2024), em *Um estudo experimental sobre o estilo de fala em dublagem*, realiza análise experimental do uso de “*star talents*” (celebridades) na dublagem, investigando a percepção do público e as características estilísticas do desempenho vocal. O autor caracteriza o trabalho do dublador e identifica parâmetros recorrentes na seleção desses profissionais, com ênfase nas exigências técnicas e interpretativas que moldam práticas de contratação e remuneração (BRISOLA, 2024). Brisola (2024) observa que a profissão requer, usualmente, registro profissional na Delegacia Regional de Trabalho (DRT) e formação em artes cênicas, uma vez que competências interpretativas e experiência teatral são consideradas elementos centrais para a execução do trabalho. Além disso, o autor destaca que a dublagem constitui, para muitos atores autônomos (*freelancers*), a principal fonte de renda, o que torna premente as discussões sobre condições contratuais e reconhecimento de direitos trabalhistas.

No que se refere à percepção profissional e à dimensão interpretativa da dublagem, Pereira e Céfaló (2018), em *Versão Brasileira: Dublagem, mais que uma arte*, propõem um minidocumentário que problematiza a dublagem enquanto prática artística e recurso de acessibilidade. A partir de entrevistas com atores e diretores de dublagem, os autores ressaltam o caráter ativo e criativo do intérprete — cuja atuação vai além da mera substituição vocal — e contestam leituras depreciativas que tratam a dublagem como uma forma de “estrago” da obra-fonte. Argumentam, ainda, que uma dublagem realizada por profissionais qualificados, pode agregar valor estético e simbólico ao produto audiovisual e desempenha função social relevante ao facilitar o acesso de crianças, pessoas com deficiência visual e de parcelas da população com dificuldades de leitura (PEREIRA; CÉFALO, 2018).

A dimensão técnica e gerencial da produção também tem sido objeto de estudo acerca da

dublagem. Reis (2018) trata da otimização de processos produtivos, visando reduzir retrabalhos, desperdícios e custos operacionais. A pesquisa de mestrado profissional, defendida em 2018, descreve um projeto de intervenção realizado na empresa Centauro — estúdio especializado em dublagem e legendagem — cujo objetivo consistiu em aumentar a eficiência produtiva. Para tanto, foram adotadas metodologias de diagnóstico organizacional, entre as quais análise SWOT² e mapeamento de processos, que permitiram identificar falhas recorrentes nos fluxos de trabalho, na comunicação interna e nos sistemas tecnológicos. Essas deficiências foram apontadas como causas primárias do elevado índice de retrabalho, do incremento dos custos operacionais e do aumento do tempo médio de entrega dos projetos aos clientes.

A intervenção proposta estruturou-se em três pilares: redesenho dos processos operacionais, automatização de sistemas e implementação de um programa de avaliação de desempenho para a equipe. A implementação das medidas resultou em efeitos mensuráveis, destacando-se redução significativa dos custos associados ao retrabalho e diminuição do tempo médio de entrega de projetos. Concluiu-se que a aplicação integrada de métodos de gestão de processos e de controles de desempenho pode contribuir para ganhos de produtividade em estúdios de dublagem e legendagem, recomendando-se investigações longitudinais para avaliar a sustentabilidade dos resultados. O estudo sugere uma preocupação com modelos de gestão da produção audiovisual que possam incrementar a eficiência sem comprometer a qualidade técnica, tema de relevância para a sustentabilidade econômica dos estúdios e para a melhoria das condições laborais (REIS, 2018).

Analizando a dublagem como dispositivo educacional, Grohmann (2021), em seu artigo *Duble uma teoria: a dublagem como dispositivo educacional no ensino de teorias da comunicação* (2021), discute a dublagem como uma ferramenta pedagógica inovadora no ensino de teorias da comunicação. O autor explora as possibilidades, limites e “brechas” desse dispositivo, buscando compreender questões de práxis, circulação de sentidos e a própria comunicação das Teorias da Comunicação para além do campo acadêmico (GROHMANN, 2021). A proposta é um movimento duplo: “epistemologizar a cultura pop” e “popularizar a epistemologia” (GROHMANN, 2021). Utilizando experiências pedagógicas de 2012 a 2018, Grohmann (2021) argumenta que a dublagem pode converter discussões epistemológicas em experiências “concretas”. Os alunos atuam

² Análise *SWOT*, termo em inglês que significa as forças (*strengths*), fraquezas (*weaknesses*), oportunidades (*opportunities*) e ameaças (*threats*), é uma ferramenta de planejamento estratégico que avalia as Forças, Fraquezas, Oportunidades e Ameaças de um negócio ou projeto (SEBRAE, s.d.).

como produtores e consumidores de conteúdo, "editando" e construindo um "mundo das teorias da comunicação" (GROHMANN, 2021). A elaboração de um roteiro consistente com os conceitos teóricos é crucial, e o processo pedagógico foi aperfeiçoado para evitar caricaturas ou representações simplistas dos autores (GROHMANN, 2021). O artigo destaca as vantagens da dublagem na reapropriação e circulação de sentidos, mas também suas limitações, como o processo lento de crítica midiática para evitar "humor pelo humor" e as condições de infraestrutura para circulação midiática (GROHMANN, 2021).

Também há estudos de casos, como o feito por Santos (2013), em *Tendências de tradução de mexicanismos em roteiros e episódios das séries televisivas Chaves e Chapolin: análise com base na linguística de corpus e na tradução audiovisual*, que examinou as tendências de tradução de *mexicanismos* — unidades léxicas e culturais típicas do espanhol mexicano — em roteiros das séries *Chaves* e *Chapolin*, originalmente produzidas no México na década de 1970 e exibida no Brasil desde 1984. A autora empregou procedimentos da linguística de corpus aliados a métodos de tradução audiovisual para confrontar versões acadêmicas produzidas por pesquisadores de Letras — Espanhol com as retraduições efetuadas pela equipe de dublagem e legendagem da Amazonas Filmes, tendo diferenças de estratégia tradutória decorrentes de objetivos comunicativos, restrições técnico-práticos e opções de domesticação cultural (SANTOS, 2013).

Em outra investigação de caso centrada na recepção e na visibilidade do tradutor, Brezolin e Perretta (2023) analisam, em *Domesticação, infidelidade abusiva e a ilusória invisibilidade do tradutor: o caso dos memes na dublagem brasileira da animação (Des)encanto*, a dublagem em português brasileiro da primeira temporada da série *(Des)encanto* (Netflix, 2018). A partir da coleta de quinze diálogos originais em inglês e suas correspondentes versões dubladas, os autores demonstram como mecanismos intensos de domesticação — por meio da inserção de memes e referências culturais locais — podem paradoxalmente tornar o tradutor altamente visível, desafiando a noção tradicional de invisibilidade tradutória e problematizando critérios de fidelidade e naturalização na tradução audiovisual (BREZOLIN; PERRETTA, 2023).

Ao cruzar as informações dos diversos trabalhos acadêmicos sobre dublagem no Brasil, é possível perceber uma série de temas recorrentes, consensos, divergências e lacunas que caracterizam o campo de estudo.

A história da dublagem no Brasil é marcada por uma dualidade. Por um lado, emergiu como uma solução pragmática para o problema do analfabetismo, popularizando o acesso a conteúdos audiovisuais estrangeiros e promovendo a língua portuguesa como parte da identidade nacional (FREIRE, 2011; SANTOS, 2018; MELO, 2024). A preferência popular pela dublagem, especialmente na televisão, é um fato incontestável (LESSA, 2002; PEREIRA; CÉFALO, 2018; LOUISE, 2024).

Por outro lado, a dublagem sempre esteve no centro de um debate acalorado, especialmente entre críticos e parte da academia, que a via como uma "mutação" da obra original, prejudicial à experiência artística e ao estímulo à leitura de legendas (FREIRE, 2011; LESSA, 2002; PEREIRA; CÉFALO, 2018). Essa oposição, muitas vezes, reflete uma visão mais elitista da cultura, que negligencia o trabalho realizado pelos diferentes profissionais da dublagem, assim como as necessidades de acessibilidade de um público mais amplo (LESSA, 2002; PEREIRA; CÉFALO, 2018). O embate entre a preservação da "autenticidade" da obra original e a necessidade de adaptação para a cultura-alvo é um dilema central, muitas vezes resolvido por razões determinadas pelo mercado (FREIRE, 2014; MELO, 2024).

Uma questão central que emerge dos estudos é que a dublagem não é um mero processo técnico de substituição de vozes. É uma atividade complexa e multifacetada que envolve a colaboração de diversos profissionais em processos criativos e de interpretação audiovisual. Mendes (2007) destaca que o diretor de dublagem e o próprio dublador atuam como "coautores" do texto final, tomando decisões importantes em tempo real para garantir o sincronismo labial e a naturalidade do diálogo. Essa "autoria" não termina nas mãos do tradutor, mas se estende à orientação do diretor e à performance do dublador (MENDES, 2007).

A dubladora e diretora de dublagem Raquel Marinho, em entrevista ao pesquisador, afirmou que o diretor de dublagem atua como uma ponte crucial entre o cliente, os tradutores e os dubladores, garantindo que o produto final seja de alta qualidade e culturalmente relevante (MARINHO, 2024).

A interpretação e a caracterização vocal da personagem são aspectos fundamentais, exigindo que o dublador possua formação de ator (PEREIRA; CÉFALO, 2018; BRISOLA, 2024). O trabalho vai além da leitura do roteiro, buscando a "fluência cênica" e a "naturalidade" para que a dublagem seja imperceptível ou, como aponta Hermes Baroli em entrevista concedida a Pereira e Céfaló

(2018), "não se nota que ela (a dublagem) foi feita originalmente em outro idioma". Melo (2024) reitera que a dublagem é uma forma de tradução intercultural e intersemiótica, na qual elementos da voz e visuais interagem, e estereótipos sociais são frequentemente utilizados.

A tradução de referências culturais e do humor na dublagem apresenta desafios constantes. Estudos como os de Oliveira (2017) e Quiroz (2018) demonstram que a “domesticação” – a adaptação do texto para a cultura-alvo – é uma estratégia comum, especialmente para tornar o conteúdo acessível e cômico para o público brasileiro. A substituição de referências históricas ou culturais desconhecidas por equivalentes locais é um exemplo claro dessa prática (QUIROZ, 2018).

No entanto, essa domesticação pode, paradoxalmente, tornar a "voz do tradutor" mais audível, especialmente quando são inseridos memes ou referências tipicamente brasileiras, como analisado por Martins (2021) sobre a dublagem de (Des)encanto. Isso contradiz a ideia de "invisibilidade do tradutor" frequentemente associada à domesticação (VENUTI, 1995). A prioridade do humor pode levar a escolhas que de alguma forma se desviam do original, mas são mais eficazes no contexto cultural brasileiro (OLIVEIRA, 2017).

Os estudos analisados nesta pesquisa revelam que a dublagem é mais do que uma mera técnica de tradução; é um processo técnico e criativo, além de um dispositivo de acessibilidade que permite maior acesso a conteúdos audiovisuais. A participação ativa de dubladores e diretores de dublagem no processo de "coautoria" da tradução final também é um ponto de consenso, revelando a complexidade e a criatividade intrínsecas à atividade.

Entretanto, o campo enfrenta desafios constantes, tanto na prática profissional, com a luta por direitos trabalhistas e reconhecimento, quanto na pesquisa acadêmica, que carece de mais estudos empíricos e investigações aprofundadas sobre o processo de dublagem em si. A tensão entre a domesticação (adaptação cultural) e a fidelidade ao original continua a ser um tema central.

É evidente que cada trabalho, em seu recorte específico, contribui com peças valiosas para o mosaico da dublagem brasileira. No entanto, a amplitude do tema e as constantes transformações do cenário audiovisual exigem um esforço contínuo e colaborativo para aprofundar a compreensão sobre essa prática audiovisual presente no cotidiano dos brasileiros. As lacunas identificadas servem como um convite para futuras pesquisas que possam explorar novas facetas, métodos e questionamentos, contribuindo para uma visão cada vez ampla e plural da dublagem no Brasil.

As críticas à qualidade técnica artística

As críticas veiculadas na imprensa periódica entre 1960 e 1990 frequentemente se concentravam na qualidade técnica e artística da dublagem. Uma das objeções mais persistentes era a falta de sincronia labial entre o áudio dublado e o movimento da boca dos atores na tela. Essa dessincronia era apontada como um fator que prejudicava a imersão do espectador.

Rubens Ewald Filho analisou em sua coluna *Roteiro Cultural*, publicada no *Jornal A Tribuna* em 29 de janeiro de 1971, a dublagem do filme nacional *Se meu Dólar Falasse...* (1970), dirigido por Carlos Coimbra e estrelado por Dercy Gonçalves e Borges de Barros. O crítico de cinema destaca que a opção pela dublagem, comum na época devido ao menor custo em comparação ao som direto e à possibilidade de correções na pós-produção, nem sempre resultava em qualidade satisfatória. Para Ewald Filho (1971), o filme repete a estrutura narrativa de *13 Cadeiras*, centrando-se na busca por dólares perdidos, mas é prejudicado por falhas técnicas e artísticas:

O esquema da história [...] é o mesmo de '13 Cadeiras', com Oscarito, e de várias caças ao dinheiro perdido. Para complicar, há um traficante de tóxicos (Zelia Hoffman completamente arruinada pela dublagem [...]), um bandido chefe de capoeira (Milton Ribeiro, fazendo piadas com seu personagem de cangaceiro) e uma festa de 'embalo' (em que toca o conjunto santista 'Blow Up'). Certamente não por culpa deles, a cena é fraquíssima e o conjunto acaba sendo outro dos mal aproveitados. (EWALD FILHO, 1971)

Essa observação não era incomum nas críticas de Rubens Ewald Filho, que frequentemente destacava os problemas técnicos e artísticos da dublagem, independentemente da obra em questão. Em sua coluna no mesmo jornal, publicada em 22 de abril de 1971, o crítico abordou o filme *Verão de Fogo* (1971), dirigido por Pierre Kalfon, ressaltando os equívocos decorrentes do processo de dublagem (EWALD FILHO, 1971). Segundo o crítico, a adaptação do francês para o português foi mal executada, priorizando a sincronia labial em detrimento da precisão linguística. Além disso, também afirmou que a qualidade técnica (resolução) comprometeu a inteligibilidade dos diálogos, prejudicando a experiência do espectador:

Tudo é piorado pela necessidade de se dublar. Os atores todos falam francês e, na dublagem, ocorrem coisas como traduzir ('*parler doucement*' por 'falar

docemente' em vez de 'devagar') com o único critério de encaixar as palavras com os movimentos labiais [...] Mas ainda há outro problema sério: a dublagem é tão ruim que se perde pelo menos metade do diálogo. Não que se tenha muito a perder. Mas no mínimo que se pode exigir é ouvir o que dizem. (EWALD FILHO, 1971)

A crítica de Rubens Ewald Filho à dublagem transcende as produções nacionais e versões brasileiras de produções vindas de outros países. O crítico estende sua aversão às obras internacionais, como evidenciado em sua análise do relançamento do filme *E Deus Criou a Mulher* (1956), de Roger Vadim. Na coluna publicada em 19 de janeiro de 1972, o crítico argumenta que a dublagem para o inglês comprometeu elementos essenciais da obra, particularmente a performance da atriz Brigitte Bardot. Para Ewald Filho (1972), a substituição da voz original por uma versão dublada resultou na perda de características fundamentais que conferiam autenticidade ao personagem, demonstrando como escolhas técnicas podem impactar negativamente a recepção de um filme mesmo anos após seu lançamento original: "Há uma razão para o filme perder seu charme: a dublagem para o inglês, perdendo-se a voz tão característica de Brigitte." (EWALD FILHO, 1972)

Outro ponto de crítica era a qualidade das traduções. Dubladores frequentemente reclamavam que os textos eram excessivamente literais, exigindo que eles próprios fizessem modificações no estúdio para que o diálogo soasse mais natural em português. Conforme exposto por Orlando Viggiani em entrevista ao pesquisador (2024), o tradutor desempenha um papel crucial ao adaptar o conteúdo original para o português, considerando não apenas o diálogo, mas também o contexto da obra. O entrevistado destaca que, em produções de época, por exemplo, é imprescindível que os tradutores possuam especialização para evitar anacronismos, como o uso inadequado de termos contemporâneos em narrativas situadas em períodos anteriores (VIGGIANI, 2024).

Viggiani ainda ressalta que a qualidade da tradução está intrinsecamente ligada à excelência da dublagem. O entrevistado aponta que, devido às diferenças estruturais entre o inglês e o português, é necessário um meticuloso ajuste linguístico para preservar o sentido original, além de adaptações técnicas para sincronização labial. Atualmente, conforme observa, o monitoramento tornou-se mais eficiente, com clientes acompanhando a dublagem em tempo real e exigindo correções imediatas — um contraste em relação às décadas de 1960, quando a ausência desse

acompanhamento demandava um trabalho ainda mais minucioso por parte dos diretores (VIGGIANI, 2024). Essa transformação, embora garanta maior controle de qualidade, também reflete mudanças nas dinâmicas de produção, em que a agilidade nem sempre se alinha ao primor técnico outrora exigido.

Porém, é necessário pontuar que entre as décadas de 1960 até metade da década de 1980, a dublagem, assim como todas as obras artísticas, sofria com a censura prévia em que o Brasil foi vítima durante o período da ditadura militar e um pouco depois, até a promulgação na nova Constituição, em 1988. Em matéria do Jornal do Brasil de 6 de novembro de 1986, intitulada "Verdade Explícita" e assinada pelo escritor, tradutor e crítico Marcos Santarrita, expõe os problemas enfrentados por àqueles responsáveis pela dublagem de filmes para a televisão:

A República é - dizem - Nova, mas a censura é a mesma velha de decênios, e continua atormentando a vida de artistas e consumidores de artes com leis daquele tempo. 'Nossa lei antitóxicos é rigorosa e determina que toda cena que mostra utilização de tóxicos é indutora ao uso, já que transmite ao público a técnica', diz o chefe da Censura, Coriolano Fagundes -, como se candidato a viciado precisasse do cinema ou da televisão para saber como é que se faz.

A verdade é que a própria Censura não sabe o que faz. Em O Poderoso Chefão I, todo conflito do filme, centrado na oposição de Don Corleone (Marlon Brando) a que sua família mafiosa entre no tráfico de drogas, se perde inteiramente na versão para a televisão, porque na dublagem drogas e tóxicos são "traduzidos" para contrabando. A obra é não só mutilada, como se torna incompreensível, com diálogos como: "Não permito contrabando nas portas das escolas." Uma manchete de jornal que diz em inglês "Tira ligado ao tráfico de drogas" é traduzido como "Tira ligado ao contrabando."

Já em Operação França II, também na televisão, embora essa mutilação continue, a tradução de heroína por muamba (contrabando), aparecem cenas explícitas em que traficantes aplicam injeções da droga à força no detetive Popeye (Gene Hackman) para torná-lo dependente. A Censura não cortou.

Todos esses filmes são respeitáveis, de diretores conceituados - Francis Ford Coppola e John Frankenheimer -, mas isso certamente será bobagem de intelectual para os poderosos chefões da tesoura. Clássicos como O Homem do Braço de Ouro, de Otto Preminger, que já passaram intatos na televisão, certamente não teriam a

mesma sorte hoje. Não há nada mais ilustrativo que as injeções que Frank Sinatra aplica em si mesmo, em seu caminho para a autodestruição - a mensagem educativa do filme.

Longe vão os tempos e que Daniel Gelim (pai de Maria Schneider), ator francês em voga a década de 50 e ele próprio viciado em drogas, penitenciava-se de seu vício concordando em fazer um filme dramático que revelava o submundo das drogas de Paris - com detalhes muito explícitos que iam desde o processo de aliciamento, o desespero da dependência, os picos auto-aplicados de qualquer jeito. Os franceses sabiam nada é mais educativo que a verdade nua e crua. (SANTARRITA, 1986)

A "americanização" das falas também era um alvo de críticas. A influência de representantes estrangeiros que acompanhavam os trabalhos de dublagem, em alguns casos, levava à imposição de um "sotaque americano" artificial nas falas brasileiras. Essa prática, além de descaracterizar a naturalidade da língua falada no Brasil, era frequentemente satirizada em programas humorísticos, como o que era feito em *Chico Anysio Show* (1982-1990). Nesse programa, o humorista Chico Anysio criou a personagem Bruce Kane, uma paródia dos galãs de faroeste estadunidenses, que incorporava estereótipos linguísticos comuns na dublagem da época. Ao entrar em cena com frases como “*Eu sou Bruce Kane, de Cincinnati, Ohio. Fui claro?*”, a personagem expunha de maneira crítica os clichês e artificialismos presentes em muitas adaptações audiovisuais (MEMÓRIA GLOBO, s.d.).

Adicionalmente, o sotaque regional acentuado (de São Paulo e Rio de Janeiro) nas dublagens era um problema comum, embora menos frequente nos anos posteriores ao período estudado, ainda permitindo diferenciar a origem da dublagem, especialmente com o uso de gírias. Carlos Falat, em entrevista ao pesquisador em 2024, aborda a questão do regionalismo na dublagem brasileira, destacando sua função inclusiva na preservação da língua e cultura nacionais, mas problematizando a limitação a sotaques paulistas e cariocas em detrimento de outras variantes regionais, como as do Sul ou Nordeste do Brasil. Falat (2024) argumenta que o Brasil, por sua pluralidade cultural, deveria incorporar essa diversidade linguística na dublagem, desde que respeitadas as legislações e com valorização profissional. Além disso, critica a inconsistência na aceitação de sotaques.

O período correspondente à década de 1960 marcou o início da proliferação de produções audiovisuais dubladas veiculadas pela televisão no Brasil. Nesse contexto, torna-se relevante

analisar as particularidades do trabalho de tradução e adaptação realizados à época, considerando as condições técnicas, culturais e mercadológicas que influenciaram tais processos. Benjamin (2008) argumenta que a tradução não deve se limitar a reproduzir o conteúdo do original, mas deve buscar capturar a essência da obra, que vai além da mera comunicação. O autor critica as traduções que se preocupam apenas em transmitir informações, considerando-as como "más traduções". Em vez disso, defende que a tradução deve ser uma forma de arte, que revela a "Língua pura", um ideal de linguagem que transcende as barreiras linguísticas e culturais.

Essa visão é particularmente relevante para a dublagem, que envolve não apenas a tradução de palavras, mas também a adaptação de expressões idiomáticas, piadas e referências culturais para que ressoem com o público brasileiro. A dublagem, assim como a tradução literária, exige um equilíbrio entre fidelidade ao original e criatividade na adaptação.

A dublagem brasileira de *Manda-Chuva* (*Top Cat*) é um exemplo de como os tradutores e dubladores adaptaram um conteúdo estrangeiro para o contexto cultural brasileiro. A série, que originalmente se passava em Nova York, foi adaptada para incluir referências culturais e históricas brasileiras, além de gírias da época, como "gaita" (dinheiro), "morou" (entendeu) e "galho" (problema). Essas adaptações foram feitas para que o público brasileiro melhor se identificasse com as personagens e as situações apresentadas.

Um dos exemplos mais marcantes de adaptação cultural é o uso de sotaques regionais. O personagem Espeto (Spook, no original) ganhou um sotaque nordestino na versão brasileira, o que adicionou uma camada de regionalismo a personagem. Além disso, referências históricas e culturais foram adaptadas para o contexto brasileiro, como a menção ao presídio da Ilha Grande no episódio "Havai a Turma vem aí" (originalmente uma referência à Ilha de Alcatraz).

Benjamin (2008) discute a tensão entre fidelidade e liberdade na tradução, argumentando que a fidelidade não deve ser entendida como uma reprodução literal, mas como uma busca pela essência do original. Essa ideia é aplicada, ainda que indiretamente, na dublagem de *Manda-Chuva*, produção na qual os tradutores e dubladores equilibraram a fidelidade ao original com a necessidade de adaptar o conteúdo ao público brasileiro.

Por exemplo, no episódio "O Opulento Marajá", a referência ao programa de Pedro Lampião substituiu o nome original de *Peter Pistol*, criando uma conexão com a cultura brasileira. Da mesma

forma, no episódio "Jazz Infernal", a menção aos "Diamantes de Goiás" substituiu os "Diamantes de Zulu", adaptando a narrativa para o contexto geográfico brasileiro.

Outro exemplo, este talvez mais forte de adaptação cultural na dublagem de *Manda-Chuva* ocorre no episódio "Meu Filho, Meu Orgulho" (A Visit From Mother, no original). Neste episódio, o personagem Batatinha (Benny) mente para sua mãe, dizendo que é prefeito de Brasília. No original, ele afirma ser prefeito de Nova York. Essa adaptação reflete uma peculiaridade histórica brasileira: até 1969, Brasília teve prefeitos, mas após a mudança na Constituição Federal, a figura do chefe do Executivo local passou a ser atribuída a um governador. Essa referência, que hoje pode parecer datada, adiciona uma camada de humor e contexto local à narrativa, demonstrando a habilidade dos tradutores em adaptar o conteúdo para o público brasileiro.

Essa adaptação também pode ser vista como uma dupla piada: por um lado, Batatinha mente para sua mãe, e por outro, a referência a Brasília como uma cidade com prefeito é um equívoco histórico que pode ser interpretado como uma piada adicional.

No episódio *Turistas e Vigaristas* (*The Grand Tour* no original), observa-se uma série de adaptações culturais na dublagem brasileira em relação ao original em inglês. Ao descrever o terreno baldio como ponto turístico, a versão dublada cita o "forte sangrento" onde índios escarpelaram Tiradentes, substituindo a referência original ao Forte Takamane e aos conflitos entre colonos ingleses e indígenas. Essas alterações buscam ancorar o humor em figuras e eventos históricos nacionais, como a menção ao Marechal Floriano Peixoto e ao Salão do Automóvel, em contraste com as alusões a Paul Revere e Massachusetts no original.

As adaptações também se estendem a elementos narrativos, como a substituição de personalidades estadunidenses por figuras brasileiras. As senhoras que embarcam no ônibus turístico são identificadas como moradoras do Brás, em São Paulo, em vez do Brooklyn. Ademais, *Manda-Chuva* menciona a máquina de costura da Princesa Isabel, associada ao paletó de Judas Iscariotes, enquanto no original refere-se a Betsy Ross e à bandeira americana (*Old Glory*). A rede de Duque de Caxias e Marquesa de Santos substitui a alusão a Abraham Lincoln e Martha Washington, evidenciando uma estratégia de localização cultural que recorre a ícones da história e do imaginário brasileiro.

Nos episódios subsequentes, como *Artes e Artes (The Golden Fleeching)* e *O Involuntário do Espaço (Space Monkey)*, as adaptações persistem. Batatinha recebe um cheque por um acidente ocorrido no Rio de Janeiro, diferentemente do original, que menciona Detroit. Manda-Chuva, ao exibir notas de dinheiro, cita Dom João VI, Pedro Álvares Cabral e Marechal Deodoro, substituindo figuras como Benjamin Franklin e Grover Cleveland. Já no episódio espacial, os argumentos para substituir o macaco por um humano envolvem eventos nacionais, como a Independência do Brasil e a conquista do Monte Castelo, em contraste com referências à Revolução Americana no original, reforçando a contextualização cultural para garantir a compreensão e o engajamento do público brasileiro.

Dublado nos estúdios da AIC – Arte Industrial Cinematográfica, entre os anos de 1963 e 1964 (Dublapédia), a direção de dublagem foi de Older Cazarré, tendo como voz do protagonista Manda-Chuva o ator Lima Duarte. Em estudo sobre o impacto da dublagem na recepção de obras audiovisuais, Lima Duarte (2013), em entrevista ao *Jornal do Serviço* da Rádio Jovem Pan, destaca a relevância desse recurso para o reconhecimento afetivo do público consumidor. Conforme o artista:

É interessante o som cair dentro do coração das pessoas. Não é de mim que eles lembram ou do meu jeito, mas do meu som, do som que eu emprestava ao gato. A comunicação através do som é das mais nobres das quais a gente liga menos. Você tem comunicação visual, auditiva, olfativa, gustativa, até a pele se comunica. Mas o som é a melhor delas, todas (DUARTE, 2013).

Bucci (2025), em entrevista ao programa *Conversa com Bial*, reflete sobre a importância da televisão aberta no Brasil, destacando seu papel na construção de uma identidade nacional. Segundo o autor:

A televisão era vista como algo que o intelectual não podia se ocupar. Porque a televisão não era digna de ser estudada, e a televisão sempre foi um canal, sem trocadilho, para que eu pensasse no Brasil. Entender a integração nacional. Não existe a integração brasileira sem a televisão. O rádio representou um papel importantíssimo nos anos 1930, nos anos 1940, mas foi a televisão que avisou as pessoas na fronteira: “ó, você pertence ao Brasil...” (BUCCI, 2025)

Essa perspectiva ressalta a televisão como um meio de comunicação essencial para a formação de uma consciência coletiva no país. Nesse contexto, as adaptações culturais realizadas em produções estrangeiras – como a versão brasileira do seriado animado *Manda Chuva* – assumem um papel significativo. Ao transpor referências estrangeiras para um contexto local, tais adaptações contribuem para a assimilação de conteúdos pelo público, reforçando noções de pertencimento e identidade (BUCCI, 2025). Contudo, como vimos, é fundamental que essas modificações preservem a essência narrativa original, evitando distorções que comprometam a obra.

O debate sobre a dublagem e a legendagem constituiu um campo de conflito de valores culturais e sociais no Brasil. Essa discussão ia muito além de uma simples preferência técnica ou estética, representando uma disputa entre diferentes valores culturais e sociais que deveriam prevalecer no consumo audiovisual brasileiro.

Defensores da dublagem obrigatória argumentavam que ela criaria empregos, melhoraria a qualidade de atores e diretores nacionais e que o português falado era preferido pela maioria do público (JORNAL DO BRASIL, 1972). Além disso, um dos argumentos mais poderosos a favor da dublagem sempre foi sua acessibilidade. Ela permitia que o público acompanhasse o filme sem a necessidade de desviar o olhar para ler legendas, tornando-se acessível a pessoas com baixa escolaridade, analfabetos, crianças pequenas e idosos com dificuldades visuais (MACHADO, 2024). Segundo o IBGE, em 1960, a taxa de analfabetismo entre pessoas de 15 anos ou mais era de 39,6%, caindo para 33% em 1970 e 25,5% em 1980. Mesmo com a redução percentual, o número absoluto de analfabetos aumentou para 45 milhões no início dos anos 1990, o que reforçava o argumento da acessibilidade como um fator socialmente relevante para a adoção da dublagem, especialmente na televisão.

Em contraste, os opositores da dublagem, frequentemente defensores da legendagem, argumentavam que esta última incentivava a alfabetização e o contato com línguas estrangeiras, além de permitir a apreciação do trabalho original dos atores e ser, geralmente, mais barata e rápida. A obrigatoriedade da dublagem, para esses críticos, esbarraria na falta de mão de obra qualificada e no aumento dos custos, o que elevaria o preço dos ingressos. Edgardo Cozarinsky, em seu texto "Sobre a Dublagem", de 1945, já via a prática como uma "usurpação de vozes" e a comparava a "monstros teratológicos". Ele defendia que a voz de um ator é um atributo definidor, e a mímica de uma língua não é a mesma de outra (COZARINSKY, 1945). Cozarinsky preferia ver filmes no

idioma original, mesmo que seu conhecimento do idioma fosse imperfeito, pois a dublagem implicava uma "consciência geral de uma substituição, de uma falsidade".

Embora pesquisas posteriores ao período de estudo indiquem preferência pela legendagem (57%), a participação crescente da chamada classe C na TV por assinatura, a partir da segunda metade da década de 2000, que tendia a preferir dublagem, apontava para uma complexidade na preferência do público (JIMENEZ, 2010). Essa dicotomia entre a aceitação da dublagem na televisão e a resistência no cinema evidenciava diferentes prioridades e percepções sobre o papel do áudio estrangeiro no consumo cultural brasileiro. Enquanto a televisão priorizava a acessibilidade e a praticidade para um público mais amplo, o cinema mantinha uma postura mais voltada para a preservação da obra original, refletindo um embate entre valores culturais e sociais distintos. As críticas, portanto, não eram apenas sobre a qualidade da dublagem, mas sobre quais desses valores deveriam prevalecer no consumo audiovisual brasileiro.

A prática de lançar filmes dublados nos cinemas brasileiros se consolidou a partir de 2007, com um aumento na disponibilidade de cópias dubladas para diversos gêneros cinematográficos (FORTINO, 2007). Hoje, é comum encontrar mais cópias dubladas do que legendadas nos cinemas brasileiros, abrangendo desde animações infantis até filmes de terror com classificação indicativa de 18 anos.

Segundo um estudo realizado pelo site Ingressos.com em 2022, 73% dos consumidores que adquirem ingressos através desta plataforma demonstraram preferência por filmes dublados (BARBOSA, 2022). Este dado evidencia uma tendência significativa em favor das produções dubladas entre os frequentadores de cinema no Brasil.

Já no levantamento da Associação Nacional das Salas de Cinema (Ancine), analisado em reportagem do portal G1 (2025), verifica-se uma nítida estratificação no oferecimento de sessões cinematográficas na região metropolitana de São Paulo, que opera como um mecanismo de reprodução de desigualdades socioculturais. Os dados indicam que, enquanto nos bairros de alta renda da capital paulista, 52,7% das exibições são de filmes legendados (formato culturalmente associado ao consumo de produções autorais e estrangeiras), nas periferias e no interior esse percentual cai para apenas 22%, predominando amplamente as sessões dubladas. Tal disparidade, conforme aponta a reportagem, não se deve a uma preferência do público, mas a uma decisão de

mercado das distribuidoras, que restringe o acesso a determinados bens simbólicos com base no endereço geográfico, limitando, assim, a pluralidade de escolha e a experiência cultural de parcelas significativas da população (HONÓRIO, 2025).

1.2 – QUALIDADE(S) NA DUBLAGEM

Em audiência pública realizada na Câmara dos Deputados em 29 de agosto de 2024, com o tema *Uso de inteligência artificial no setor cultural da dublagem*, o dublador e diretor de dublagem Fábio Azevedo, na qualidade de representante do Movimento Dublagem Viva, destacou a capacidade da dublagem de qualidade, ou “boa dublagem”, de estabelecer vínculos emocionais e de marcar de forma duradoura a experiência dos consumidores do produto dublado (BRASIL, 2024). Azevedo declarou, ainda, seu apoio à aprovação do Projeto de Lei nº 2.338/2023, de iniciativa do senador Rodrigo Pacheco, que prevê a remuneração dos titulares de direitos autorais cujas obras venham a ser utilizadas para alimentar sistemas de inteligência artificial.

Para ilustrar o vínculo emocional na mediação do acesso às obras audiovisuais e o papel social da dublagem enquanto prática estética e inclusiva, Ficher (2025) problematiza a experiência de recepção de espectadoras e espectadores com cegueira e deficiência visual enfatizando a importância da dublagem como meio de promover e ampliar a inclusão cultural:

Por exemplo, tem uma pessoa que é fã de dublagem, a Henriqueta, ela tem deficiência visual. Ela fala para mim que no filme não é a Angelina Jolie, a Nicole Kidman ou a Drew Barrymore, para ela é a Miriam Ficher, entende? Porque ela escuta, ela não vê. Então ela escuta a minha voz, ela escuta a voz, enfim, do Guilherme Briggs. Outro dia um amigo meu estava brincando com isso. "A Henriqueta falou que você estava num filme em que era filha do Júlio Chaves. E que não gostava do Guilherme". Aí foi armando tudo uma coisa maravilhosa pra gente. Eu acho que o que a gente faz tem importância assim, sabe? Eu acho que é arte, sim. Quando você dá condição de acesso para alguém que não teria nenhum contato com arte, eu acho que você está promovendo uma revolução, entende? (FICHER, 2025)

A noção de “dublagem de qualidade” está associada à capacidade das produções audiovisuais de promover identificação e vínculos duradouros com o público, de modo que determinadas obras chegam a constituir comunidades de fãs dedicados à valorização desse trabalho. Do ponto de vista técnico, um dos principais critérios destacados é o sincronismo labial, entendido como a correspondência entre os movimentos labiais das personagens e a emissão vocal dos dubladores, o que possibilita ao espectador uma experiência fluida, sem perceber discrepâncias visuais ou sonoras (HESTER, 2023).

Segundo Hester (2023), embora erros de sincronia possam ser corrigidos posteriormente em estúdio, o mais adequado consiste na adoção de diretrizes de edição previamente planejadas, tais como o ajuste da velocidade das falas, de forma a evitar a descaracterização do texto original. Outro aspecto essencial refere-se à leitura dinâmica e adaptada do roteiro. Nesse processo, o dublador deve equilibrar a atenção às imagens e ao texto, verificando se as falas adaptadas mantêm a duração correspondente ao tempo da versão original. Em síntese, a construção do texto dublado deve ocorrer em cooperação com o tradutor, de modo a assegurar ritmo, naturalidade e preservação do sentido.

Lessa (2002) expõe que o aspecto sonoro da mixagem de áudio³ é fundamental. A pesquisa documenta que a mixagem das vozes dubladas com trilha de música e efeitos (*foley*) constitui etapa fundamental no fluxo dos estúdios para garantir um produto que "mantém a integridade sonora da obra original".

Lima (2017) coloca que além da técnica, a interpretação vocal é decisiva para a qualidade final da dublagem. O dublador Ulisses Bezerra em entrevista citada na monografia de Lima (2017) diz:

Para você fazer uma dublagem, não é só ler o texto: tem que ter a emoção, todo o trabalho de ator, porque você tem que expressar tudo, mas só com a voz, porque você não tem mais o corpo, os movimentos. Para um filme ser bem dublado, tem

³ A mixagem de áudio, também denominada mix, consiste na etapa da pós-produção em que os diversos elementos e instrumentos musicais — gravados em estúdio ou gerados por meio de estações de trabalho áudio (DAW) — são reunidos, nivelados e equilibrados por meio do controle individual de parâmetros técnicos (por exemplo, volume, timbre, equalização, compressão, uso de efeitos e posicionamento estéreo), visando estabelecer um balanço claro e coerente entre intensidade e características de timbre de cada componente para que todos sejam percebidos distintamente e contribuam para a coerência sonora da obra; trata-se, portanto, de um procedimento técnico-estético essencial à organização e otimização da interação entre canais (*stems*) antes da etapa final de masterização (BRAZILIAN GHOST, 2019).

que ter a sensibilidade da mesma pessoa que fez o filme. Você tem que dublar na mesma velocidade, do mesmo jeito, tem que ter um talento e obedecer ao que o outro já fez. (BEZERRA, 2017)

A seleção de vozes compatíveis constitui um critério recorrente na literatura e nas falas de profissionais do setor: busca-se, conforme assinala Lessa (2002), dubladores cujo timbre e qualidades vocais se aproximem do ator original ou das características visuais do personagem, uma prática que reforça a coerência perceptiva da obra dublada e preserva intenções performativas originalmente inscritas na voz de base (LESSA, 2002), como é o caso do personagem principal do filme de longa metragem *Shrek* (2001), em que a versão brasileira da voz do protagonista foi feita pelo comediante Bussunda, que tinha as características físicas semelhantes ao do ogro que protagoniza a obra (CASTRO, 2024).

No testemunho de profissionais entrevistados, essa preocupação técnica aparece articulada a um conjunto mais amplo de parâmetros que definem aquilo que se convencionou denominar “boa dublagem”. Raquel Marinho relaciona competência técnica — como sincronismo labial e ajustes de áudio — à excelência artística, corroborada por atores preparados, dicção precisa e interpretação adequada ao tom da obra; para Marinho, tais elementos devem estar conjugados a uma adaptação textual inteligente que respeite simultaneamente as diretrizes do cliente (a empresa, produtora, estúdio ou distribuidora da obra audiovisual), a cultura de origem e o público-alvo, visando naturalidade e acessibilidade (MARINHO, 2024). Carlos Falat, por sua vez, distingue a dublagem da simples leitura de texto, reivindicando a reprodução da emoção e a construção de uma identidade nacional que torne o produto reconhecido como legitimamente brasileiro, e herdado das radionovelas, o que implica escolha interpretativa e trabalho autoral do dublador e da direção (FALAT, 2024). Orlando Viggiani amplia esse panorama ao enfatizar a centralidade da atuação — concebida por ele como a passagem do estatuto de “dublador” ao de “ator dublador” — e a necessidade de compor vozes diversas conforme exigências dramáticas; para Viggiani, a tradução e a adaptação são etapas fundamentais que exigem tradutores especializados e a presença do diretor em estúdio para garantir fidelidade, encaixe labial e, até, adequação métrica em músicas, aspectos que só se concretizam por meio de uma direção atenta à escalação de elenco e ao “casamento” entre voz e personagem (VIGGIANI, 2024). Angélica Santos realça a dimensão cultural da adaptação: uma boa dublagem deve integrar-se de maneira a não ser percebida enquanto tal, podendo inclusive aprimorar o original por meio de intervenções criativas que tragam o conteúdo ao contexto

brasileiro; ela considera, assim, que a adaptação cultural bem-feita é veículo de engajamento do público e de preservação da relevância cultural da obra (SANTOS, 2024). Sandra Mara Azevedo complementa esse quadro ao defender a neutralidade interpretativa — evitando o egocentrismo do dublador e sotaques excessivos — e a busca por credibilidade por meio da sintonia com a performance original, bem como a importância de contextualizar o trabalho para os intérpretes e de realizar uma escalação baseada em semelhanças de tempo, trejeito e prosódia, em concordância com a visão do diretor (AZEVEDO, 2024). Em várias dessas declarações também se observa a valorização da dublagem como instrumento de acesso cultural e de formação de públicos, bem como a preocupação com a preservação do trabalho humano frente a tecnologias emergentes.

Lawrence Rocha Shum, doutor em Comunicação e Semiótica, em entrevista ao pesquisador, sintetiza a noção de “boa dublagem” como um fenômeno que articula naturalidade, atuação e mediação cultural. Segundo Shum (2025), a dublagem de qualidade deve soar como produção originalmente em português, considerando não só a palavra falada, mas também o “não dito” (silêncios e respirações) e a sonoridade das falas, elementos que viabilizam a transmissão convincente de sentimentos. Adicionalmente, Shum destaca o papel da adaptação cultural — exemplificado pelo trabalho de adaptação de *Chaves* — na construção de familiaridade e memória afetiva do público, e enfatiza a função social da dublagem em contextos nos quais grande parte da população não domina línguas estrangeiras, ao promover acesso, lazer e integração cultural, dando a qualidade da dublagem que resulta da conjugação entre técnica, desempenho interpretativo e sensibilidade cultural (SHUM, 2025).

Ao cruzar as informações apresentadas nos parágrafos anteriores, identifica-se um conjunto de convergências claras entre as opiniões dos autores e profissionais entrevistados. Em primeiro lugar, há consenso sobre a importância do sincronismo labial e da competência técnica (sincronização, ajustes de áudio, prosódia) como pré-requisito básico para a naturalidade da dublagem (LESSA, 2002; MARINHO; VIGGIANI, 2024). Em segundo lugar, todos destacam a atuação como elemento indissociável da qualidade: a dublagem é entendida como uma forma de atuação que exige preparo, dicção e capacidade de compor vozes coerentes com o personagem (VIGGIANI; SANTOS; AZEVEDO, 2024; SHUM, 2025). Em terceiro lugar, a tradução e a adaptação aparecem como práticas técnicas e criativas essenciais, que demandam especialização e coordenação com a direção para garantir fidelidade e adequação métrica e labial (VIGGIANI;

MARINHO, 2024; SHUM, 2025). Em quarto lugar, verifica-se unanimidade quanto à relevância da escolha de vozes pelo “casamento” com o personagem e pelo potencial de estabelecer vínculo com o público, o que remete à ideia de que a boa dublagem contribui para a formação de *fandoms* e para a circulação cultural local (LESSA, 2002; FALAT, 2024; SANTOS, 2024; SHUM, 2025). Finalmente, há convergência na percepção de que a direção de dublagem e a escalação de elenco são decisivas para o produto final, bem como em uma preocupação ética e cultural com a preservação do trabalho humano e com o papel social da dublagem como vetor de acesso à cultura. Essas semelhanças revelam, portanto, uma visão profissional integrada que articula técnica, arte, adaptação cultural e responsabilidade institucional como pilares da “boa dublagem”.

Nova Onda do Imperador e outras obras dos estúdios Walt Disney

Outro aspecto relevante para a “boa dublagem” é a adaptação cultural e do humor, que configura-se como um aspecto estético central na avaliação da qualidade da dublagem, na medida em que esta não se limita à tradução literal do léxico, mas opera transformações contextuais que tornam referências, piadas e expressões compreensíveis e expressivas para o público local. O caso da versão brasileira de *A Nova Onda do Imperador* (2000) ilustra essa prática: a inserção de gírias e bordões nacionais — notadamente o bordão “Ah, moleque!”, emprestado ao protagonista Kuzco na interpretação de Selton Mello — passou a integrar o repertório linguístico de crianças e adolescentes e a funcionar como marca identitária da recepção local (RAMOS, 2010). Conforme relatado pelo diretor do filme, Mark Dindal, a interpretação dos dubladores pode, em certas ocasiões, alterar a intenção dramática de uma cena, o que revela tanto a potencialidade quanto o risco da intervenção adaptativa na dublagem (RAMOS, 2010). Ramos (2010) em seus estudos sobre a versão brasileira do referido filme indicam que o humor é frequentemente amplificado pela intervenção performativa dos dubladores, os quais, por via de escolhas prosódicas e linguísticas, potencializam efeitos cômicos originalmente latentes ou distintos no texto-fonte. Em termos metodológicos, essa operação costuma ser denominada “tradução dramática”: consiste no ajuste do roteiro para “tornar o clima o mais real possível” em língua portuguesa, preservando o ritmo da fala original quando necessário, mas privilegiando expressões e soluções idiomáticas locais que favoreçam a empatia e o reconhecimento cultural do público (LIMA, 2017). Tal procedimento demanda, entretanto,

equilíbrio crítico para que a liberdade criativa dos dubladores e adaptadores não resulte em descaracterização da obra fonte, preservando-se, sempre que possível, a integridade semântica e afetiva do original.

Nos Estados Unidos, *The Emperor's New Groove* (DINDAL, 2000) não alcançou desempenho de bilheteria considerado expressivo (BOX OFFICE MOJO, 2025); contudo, no Brasil a obra adquiriu status de filme cult, tendo a dublagem como fator determinante dessa recepção diferenciada. Na versão brasileira, vozes de atores consagrados — entre eles Selton Mello (Kuzco), Humberto Martins (Pacha) e Marieta Severo (Yzma) — contribuíram para a sedimentação de um tom humorístico eficaz, resultado do trabalho conjunto entre intérpretes oriundos da televisão e do cinema e diretores experientes de estúdio (RAMOS, 2010). Embora muitos desses intérpretes fossem mais conhecidos por suas trajetórias em outros meios do que por experiência prévia em dublagem (com exceção de Selton Mello), a direção especializada orientou a construção interpretativa necessária para adequar timing e entonação ao universo do filme, fato apontado por Ramos (2010) como determinante para o sucesso da obra no mercado brasileiro. Estudos sobre a recepção e a crítica também corroboram essa leitura: a performance de dublagem de Guilherme Briggs no papel de Kronk foi elogiada pela revista *Veja*, sendo qualificada como “inspirada” em análise citada por Lessa (2002).

Desde sua primeira incursão em longas-metragens animados, com *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), os estúdios Walt Disney, por meio de seus representantes no Brasil, demonstraram preocupação em lançar versões dubladas destinadas ao circuito cinematográfico nacional, ainda que muitas salas não dispusessem de infraestrutura acústica adequada. A recepção dessas produções foi majoritariamente positiva, embora registros precisos de bilheteria sejam escassos até a década de 1970. Um caso m especial é *A Bela e a Fera* (1991), cuja dublagem foi associada ao sucesso de público nos anos 1990, desempenho comparável ao obtido internacionalmente (FREIRE, 2011).

No que tange aos aspectos culturais da dublagem, destaca-se a utilização de vozes de artistas reconhecidos nacionalmente, estratégia que ampliou a identificação do público com as produções. Em *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), astros do rádio foram escalados, enquanto em *Dumbo* (1941) a participação de Grande Otelo como voz de um dos corvos conferiu apelo local à versão brasileira (FREIRE, 2011).

Ao longo das décadas seguintes, diversas produções consideradas clássicas e produzidas pelos estúdios Walt Disney foram lançadas no circuito cinematográfico brasileiro em versões dubladas, prática que contribuiu para a difusão e o enraizamento cultural dessas obras no país. Exemplos representativos desse fenômeno incluem *Cinderela* (1950), cuja estreia no Brasil ocorreu em maio de 1950 e cuja trilha sonora sofreu adaptações locais — inclusive gravações em gêneros populares brasileiros — que ampliaram seu apelo junto ao público; *Peter Pan* (1953), lançado no circuito nacional em abril de 1953 com dublagem integral e canções em português; *A Bela Adormecida* (1959), que estreou no Brasil em 1959 também em versão dublada; e *Mogli – O Menino Lobo* (*The Jungle Book*, 1967), lançado internacionalmente em 1967 e estreado no Brasil em janeiro de 1969 em versão dublada por um estúdio carioca, comprovando a continuidade da presença da Disney no mercado nacional e a prática consistente de tradução e adaptação de diálogos e canções para o português brasileiro (KRIEGER, s.d.; NON-DISNEY INTERNATIONAL DUBBING CREDITS, s.d.). Essas edições nacionais, frequentemente realizadas com a participação de intérpretes e músicos locais, demonstram que a Disney se preocupa não só com a dublagem de diálogos, mas em traduzir e adaptar também suas canções, atuando de forma estratégica de mediação cultural capaz de aproximar o produto audiovisual das expectativas e dos repertórios sonoros do público brasileiro, favorecendo recepções mais calorosas mesmo quando os desempenhos de bilheteria nos mercados de origem foram modestos, como foi o caso de *A Nova Onda do Imperador*.

Chaves e Chapolin Colorado

Outro exemplo que frequentemente é lembrado por seu desempenho satisfatório em sua dublagem é o trabalho feito pelo estúdio MAGA de São Paulo (que pertencia ao dublador e diretor Marcelo Gastaldi) para as séries mexicanas Chaves e Chapolin, nas décadas de 1980 e 1990, a partir de um elenco e de uma equipe técnica que consolidaram vozes hoje identificadas à memória afetiva do público brasileiro. A escalação promovida por Gastaldi integrou intérpretes como o próprio (voz de Chaves e Chapolin e direção), Sandra Mara Azevedo (Chiquinha nas versões dubladas nos anos de 1984 e 1988), Cecília Lemes (Chiquinha a partir de 1990), Nelson Machado (Kiko e responsável por direção e adaptação), Carlos Seidl (Seu Madruga), Marta Volpiani (Dona Florinda), Helena Samara (Dona Clotilde) e Osmiro Campos (Professor Girafales, também direção de dublagem), entre outros, cuja articulação vocal e direcional produziu um padrão de recepção duradouro

(MACHADO, 2004). Pesquisas e reportagens posteriores atribuem à qualidade interpretativa e ao processo de abasileiramento das adaptações — que incluiu a substituição de referências culturais (por exemplo, a transposição de Acapulco para o Guarujá em determinados episódios) — a capacidade de aproximar as narrativas do público local e de perpetuar o sucesso das séries no Brasil décadas após sua exibição original (JORNAL DO BRASIL, 2018).

Sandra Mara Azevedo, primeira dubladora da personagem Chiquinha (interpretada originalmente pela atriz mexicana Maria Antonieta de las Nieves), afirmou em entrevista concedida ao pesquisador que, diante do caráter “muito mexicano” e regionalizado da série original, uma tradução literal teria sido inadequada e prejudicado o efeito cômico e comunicativo da obra; por esse motivo, as adaptações realizadas no processo de dublagem privilegiaram a substituição de expressões, gírias e referências culturais por elementos do cotidiano brasileiro, promovendo um processo de abasileiramento condicionado à inteligibilidade e à identificação do público local (AZEVEDO, 2024). Como ilustram as alterações mencionadas pela entrevistada, referências a figuras históricas mexicanas — por exemplo, menções a Simón Bolívar em episódios escolares — foram transpostas para equivalentes nacionais, como Pedro Álvares Cabral, e referências a personalidades brasileiras contemporâneas, tais como a atriz Maitê Proença, foram introduzidas, reforçando a proximidade cultural entre o produto adaptado e sua nova audiência. Sandra Mara atribui a eficácia dessa estratégia à qualidade da direção de Marcelo Gastaldi, que, segundo ela, teria concebido “uma versão brasileira tão bem pensada, tão bem cuidada, tão inteligente”, fator que, na compreensão da entrevistada e corroborado por relatos de recepção, contribuiu para que largas parcelas da audiência passassem a perceber *Chaves* como um elemento integrante do repertório cultural brasileiro, demonstrando assim como escolhas de tradução e adaptação (ou “boa dublagem”) podem produzir efeitos duradouros de memória afetiva e apropriação cultural.

Segundo Machado (2017), a direção da dublagem de *Chaves* foi uma experiência pessoal prazerosa, mas a tradução se mostrou extremamente trabalhosa. O dublador aponta que muitos trocadilhos e piadas presentes nos diálogos originais não faziam sentido ao serem traduzidos diretamente do espanhol para o português, o que exigia, muitas vezes, a reescritura de outras cenas relacionadas. Um exemplo mencionado pelo autor, e recorrente em diversos episódios da série, se dá na escola da personagem Professor Jirafales, em que eram dadas aulas de História. O conteúdo histórico mexicano, , não seria compreendido nem faria o mesmo sentido para o público

infantojuvenil brasileiro, o que demandou uma adaptação do material original.

Para realizar essa adaptação, Machado buscou substituir as figuras históricas mexicanas por equivalentes da História do Brasil. No entanto, o autor destaca a dificuldade em encontrar essas correspondências, sendo necessário, na época, entrar em contato com o Consulado do México para receber uma análise intensiva sobre as figuras históricas mexicanas, o que permitiu que ele encontrasse equivalentes na história brasileira (MACHADO, 2017).

Nelson Machado também declarou em entrevista ao pesquisador sua oposição à prática de adaptações culturais amplas realizadas em dublagens. Segundo ele, “a principal função da dublagem é fazer pontes de cultura, é trazer a cultura de um outro país, de um outro povo para a nossa, para que nós possamos entender aquela cultura”, de modo que alterar referências originais implicaria limitar o aprendizado sobre diferentes contextos culturais (MACHADO, 2024).

No entanto, Machado reconhece que a dublagem de *Chaves* configurou uma exceção, especialmente nos episódios ambientados na “escolinha”. Esse processo, segundo o dublador, buscava garantir a inteligibilidade e o humor da narrativa.

Marcelo Gastaldi, proprietário do estúdio Maga e diretor das dublagens, valorizava tais adaptações, chegando a modificar nomes de personagens e locais, como a mudança do nome do personagem “Ramón” para “Madruga” e de “Acapulco” para “Guarujá”. Embora Machado criticasse algumas dessas alterações, reconheceu que foram bem aceitas pelo público e contribuíram para o sucesso da série no Brasil (MACHADO, 2024).

O impacto cultural da dublagem de *Chaves* e *Chapolin* é ressaltado pelo próprio Machado, que aponta a transversalidade do público brasileiro da obra. A presença constante dos dubladores em convenções de diferentes segmentos culturais ilustra a consolidação desses programas como clássicos televisivos e de “boa dublagem”, marcando fortemente o imaginário nacional.

Lawrence Rocha Shum (2025), em depoimento ao pesquisador, também exalta a qualidade artística da dublagem dos seriados *Chaves* e *Chapolin*, ressaltando que o trabalho não se limitou à mera tradução, mas envolveu uma cuidadosa adaptação cultural, tendo o poder da adaptação cultural e da qualidade interpretativa em transcender as origens de uma obra:

As interpretações conseguem trazer um caráter de brasilidade ali para aquelas personagens. Então, parece que você está vendo a pessoa que mora numa cidade pequena, o cara que é mais ingênuo, que é mais inocente, E aquilo realmente parece uma produção brasileira, embora não seja (SHUM, 2025).

Observa-se que a boa dublagem resulta da síntese entre o rigor técnico e a interpretação artística, em que parâmetros técnicos — como sincronismo labial preciso, mixagem fiel e adaptação rítmica do texto — asseguram a naturalidade audiovisual e a inteligibilidade da fala na tela, enquanto critérios estéticos — tais como a qualificação do ator de voz, a consistência interpretativa do personagem e a adaptação do humor ao contexto cultural — promovem a identificação do público e sua fidelidade à obra (LESSA, 2002). Nos casos analisados — em especial *Chaves/Chapolin* e *A Nova Onda do Imperador* — essas dimensões atuaram de modo complementar, caráter que a dublagem ultrapassou a condição de mera tradução para se constituir em prática criativa capaz de produzir frases de efeito e referências culturais duradouras. Em consonância com relatos de protagonistas do processo, a eficácia dessa combinação técnica-artística explica formas de apropriação cultural nas quais a versão dublada passa a integrar repertórios afetivos e identitários do público; como observou Sandra Mara Azevedo (2024), “o tempo passou, mas a série ainda faz sucesso”, confirmando o papel da dublagem na construção de memória coletiva e na consolidação de recepções locais.

A fim de melhor referenciar a discussão sobre qualidade em dublagem, também referida anteriormente nesta dissertação como a “boa dublagem”, faremos aqui uma breve digressão para futura associação por analogia. Machado (2000), ao discutir a questão da qualidade na televisão, afirma que, de forma geral, muitos intelectuais com formação mais tradicional, mesmo no campo audiovisual, rechaçam a possibilidade de algum alcance estético em produtos considerados de massa, fabricados sob a lógica de uma escala industrial — daí, por exemplo, o uso do termo “enlatado” para se referir a alguns programas de televisão.

Para o autor, afirmar ou acreditar que na televisão só existe banalidade é um duplo equívoco, pois, o fenômeno de banalização não é exclusividade da televisão, mas resultado de processos inerentes à indústria cultura e que, portanto, também pode ser observada em outras formas audiovisuais — e mesmo em outras produções culturais. Em segundo lugar, assim como acontece nestas outras produções, ainda que na contramão das tendências, também é possível encontrar “vida

inteligente” na televisão. Mesmo que estas produções representem uma parcela muito pequena de todo o material, o volume quase imensurável de programas produzidos ao longo do tempo já seria mais do que suficiente para se “levar a televisão a sério”.

Tudo é uma questão de mudança de enfoque. Em lugar de prestar atenção apenas às formas mais baixas de televisão, a ideia é deslocar o foco para a diferença iluminadora, aquela que faz expandir as possibilidades expressivas deste meio (MACHADO, 2000, p.10).

Machado (2000) critica abordagens que reduzem a televisão a um “subsociologismo repleto de chavões”, argumentando que tal enquadramento não só inviabiliza uma investigação qualitativa rigorosa como também favorece a aceitação da ideia de que a televisão carece de qualidades intrínsecas, o que implica em seu rebaixamento como uma forma menor do audiovisual. Essa crítica aponta para efeitos epistemológicos e metodológicos: ao naturalizar visões depreciativas, perde-se a possibilidade de analisar com profundidade os dispositivos estéticos, discursivos e institucionais próprios do meio televisivo.

Nesse sentido, Machado (2000) sustenta que a mudança de enfoque exige, como em outras produções culturais, a formação de um repertório crítico-analítico essencial; porém, a tarefa de redescobrir a televisão enquanto “arte negligenciada” é dificultada pela sua condição de “ilustre desconhecida”. Assim, a reflexão sobre a questão da qualidade assume caráter central na obra, configurando-se como eixo teórico-metodológico para a revalorização da televisão no campo dos estudos do audiovisual. Para o autor, os defensores da televisão de qualidade (*quality television*) consideram que:

“(...) a demanda comercial e o contexto industrial não inviabilizam necessariamente a criação artística, a menos que identifiquemos a arte com o artesanato ou com a aura do objeto único. Pelo contrário, a arte de cada época é feita com os meios, os recursos e as demandas dessa época e no interior dos modelos econômicos e institucionais nela vigentes” (MACHADO, 2000, pp.23 – 24).

Segundo o autor, essa mesma lógica pode ser observada em formas antecessoras reconhecidas como manifestações artísticas de qualidade e que foram criadas no interior de regimes

bastante restritivos sem que, necessariamente fossem homologatórias destas estruturas de poder. Este é o caso, por exemplo, dos grandes mestres do Renascimento, cujas obras, na maioria das vezes, estavam condicionadas a valores religiosos ou a encomendas da aristocracia – e que fazem parte de um repertório essencial, mas não único, muito menos absoluto, da História da Arte.

O livro inicia uma reflexão analítica sobre o conceito de qualidade, tomando como referência Mulgan (1990), que sistematiza sete acepções possíveis do termo no contexto televisual: qualidade técnica (uso dos recursos expressivos); qualidade como produto (atendimento às demandas da audiência); inovação (renovação estética e formal); ecologia (contribuição a valores socialmente positivos); dimensão política (capacidade de suscitar mobilização); valorização das diferenças (visibilidade de grupos minoritários ou marginalizados) e diversidade (promoção da pluralidade cultural). Essa tipologia permite desdobrar o conceito de qualidade em vetores analíticos distintos, facilitando avaliações mais nuançadas das práticas de mídia.

Machado (2000) argumenta que a multiplicidade dessas acepções não constitui um problema conceitual, mas antes um horizonte valorativo desejável, de modo que a qualidade de um programa televisivo pode ser compreendida por sua capacidade de agregar, simultaneamente, diferentes “qualidades”. Partindo desse enquadramento teórico, adota-se o raciocínio de Machado para propor múltiplas acepções de qualidade aplicáveis à dublagem — articuladas às suas formas, conteúdos e funções —, as quais serão apresentadas a seguir como pressuposto para análises mais abrangentes e empiricamente sensíveis do fenômeno.

Em aplicação ao campo da dublagem, por meio de uma associação por analogia ao pensamento de Machado (2000), é possível estabelecer um quadro analítico capaz de superar leituras depreciativas e insuficientes do ofício, ao permitir avaliar a qualidade da dublagem segundo vetores múltiplos e complementares. Ademais, também é possível reconhecer que as pressões industriais e comerciais que atravessam estúdios de dublagem não impedem, por si só, a manifestação de suas qualidades. Ao contrário, tais condições institucionais constituem o campo em que emergem práticas e decisões técnicas, formais e estilísticas que demandam investigação empírica detalhada.

A qualidade em dublagem constitui, portanto, um constructo multidimensional que não se reduz a critérios isolados. Em vez disso, resulta da interação entre fatores técnicos (infraestrutura e procedimentos), performativos (interpretação e escolha vocal), linguístico-tradutórios (adaptação

semântico-pragmática) e socioculturais (ressonância coletiva, representatividade e reconhecimento).

Com base na pesquisa realizada nesta dissertação, é organizado e descrito doze acepções de qualidade em dublagem, apresentadas a seguir, a partir de indicadores para avaliação e exemplificação de casos nacionais:

1) Qualidade como ressonância sociocultural (memória afetiva e permanência).

Uma acepção possível do conceito de qualidade em dublagem associa-se à sua ressonância sociocultural. Dublagens reconhecidas e valorizadas pelos espectadores podem vir a ser consideradas “clássicas, formando comunidades de fãs e integrando-se às memórias cultural, coletiva e afetiva do público — o que se evidencia por versões que se tornam referências culturais (HALBWACHS, 2006; ASSMAN, 2011).

Entre os indicadores dessa acepção podemos destacar a lembrança espontânea de falas ou bordões mesmo anos após o lançamento, a criação e circulação de memes e outras citações/referências além do contexto original da produção (JENKINS, 2012), a preferência declarada do público pela versão dublada em relação à legendada (inclusive em relação a outras versões lançadas posteriormente), e relatos de que a dublagem soa “originalmente nacional”. Trata-se de um atributo adicional (não substitutivo) às dimensões técnica e artística que emerge da conjunção entre outras acepções de qualidade ao longo do tempo.

A versão com dublagem brasileira da série *Chaves* (abordada anteriormente nesta dissertação) tornou-se parte do imaginário popular para gerações de espectadores (mesmo aquelas que surgiram após sua primeira exibição), cristalizando bordões como “foi sem querer querendo” e “ninguém tem paciência comigo”, que circulam até hoje em conversas, memes e remixes. A preferência recorrente pelo áudio dublado em reprises e maratonas (*binge-watch*), somada à percepção de naturalidade coloquial — ritmo de fala, humor e escolhas lexicais que soam factíveis —, aponta para uma qualidade de permanência capaz de ultrapassar o rigor técnico.

2) Escolha de vozes (*casting*) e adequação vocal

Qualidade nesta acepção pode ser entendida como compatibilidade de timbre, “idade vocal”, sotaque e criação de uma persona vocal da personagem, com atenção à continuidade em franquias. Dessa forma, minimiza-se o estranhamento e maximiza-se a identificação (WHITMAN-LINSEN, 1992; CHAUME, 2012).

Casos celebrados no Brasil podem ser relacionados a crescente identificação e valorização de dublador(a)s, como Alexandre Moreno, Angelica Santos, Andrea Murucci, Garcia Junior, Guilherme Briggs, Mabel Cezar, Selma Lopes e Wendel Bezerra – entre inúmeros outros. Nestes casos, o(a)s dublador(a)s são capazes de interpretar diferentes personagens, mesmo com grande visibilidade e ainda que sejam reconhecidos pelo público. Neste sentido, se aproxima do trabalho de um(a) ator/atriz que, mesmosem reconhecido e celebrado publicamente, é capaz de interpretar diferentes (tipos de) personagens.

3) Sincronia labial (*lip-sync*)

Qualidade aqui é entendida como a sincronia entre os movimentos labiais, a abertura da boca e uso da língua (vogais e consoantes orais) e os respectivos sons produzidos, sobretudo em planos mais fechados (*closes*). Mais que “contar sílabas”, importa ajustar a métrica sem quebrar a naturalidade dentro dos padrões fonéticos da língua (VARELA, 2004). A resultante da performance atribuída a este aspecto translacional costuma ser percebida quando da sua ausência (erro), muito mais do que valorizada pela sua efetiva boa execução e regularidade (CHAUME, 2008).

Em *live-actions* musicais, como no filme *Wicked* (2024) a dublagem brasileira pode ser considerada tecnicamente sólida, mantendo, por exemplo, consoantes plosivas e fechamentos labiais sincronizados com o quadro, evitando “desencaixes” que possam chamar a atenção e tirar o foco da dramaturgia do filme em si. Trata-se de um “controle fino” comumente descrito como uma premissa técnica fundamental para se trabalhar formas de estimular a imersão do público na versão dublada (VARELLA, 2004; CHAUME, 2008).

4) Interpretação vocal (*acting*)

Qualidade também pode dizer respeito à credibilidade dramática construída pela voz por meio da intenção, prosódia, subtexto, *timing*, respirações e pausas expressivas que sustentam a verossimilhança e o arco emocional da personagem. O foco recai sobre variação de timbre e energia, pausas, “silêncios” e interação entre atores/ atrizes na cena, evitando uma leitura que soe mecânica. Em termos operacionais, podemos avaliar a coerência interna da atuação (consistência emocional da personagem) e a performance em diálogo com a imagem e *mise-en-scène* (ALBURGER, 2023; LOWENTHAL e PLATT, 2018).

Em animações de grande alcance comercial (como as franquias Toy Story, entre outras), as versões brasileiras se destacam ao combinar humor com pausas e “ataques” vocalmente precisos, mantendo a percepção de naturalidade e sutileza, mesmo em caricaturas. Esse “realismo performático” da voz, destacado pela literatura da área como um dos eixos centrais da dublagem, é fundamental para a identificação e manifestação de determinados sentimentos e sensações em relação à personagem (WRIGHT e LALLO, 2013).

5) Práticas fonoaudiológicas (potencialidades fisiológicas)

Profissionais da fonoaudiologia atuam não apenas no tratamento de disfonia e distúrbios da voz, mas também no aprimoramento vocal junto a diferentes profissionais, além do(a)s dublador(a)s, que trabalham com a voz – como locutores, cantore(a)s e atores/atrizes. Dessa forma, a qualidade resultante de práticas acompanhadas por fonoaudiólogo(a)s garante a saúde vocal e a possibilidade de melhorias na dicção, respiração, articulação, clareza da pronúncia, controle sobre o tom, prosódia, ressonância, projeção, inteligibilidade, potência e alcance vocal – entre outros. A amplitude do domínio fisiológico da voz expande os recursos fonoaudiológicos disponíveis e a potencialidade de atuação do(a) dublador(a) (FERREIRA, 2021; FLORES, 2024).

Em animes de ação, como *Dragon Ball Z*, por exemplo, cenas com clímax de batalha e diálogos acelerados exigem picos prosódicos alinhados aos cortes dos planos. Quando a fala em português acompanha a cadência da língua original sem “alisar” a emoção, o resultado mantém a tensão e a energia descritas por estudos sobre prosódia em dublagem (CHAUME, 2012).

6) Tradução e adaptação semântico-pragmática (“contextualização”)

Qualidade em dublagem também pode ser entendida como manter sentido, intenção e função das falas, resolvendo situações como trocadilhos, gírias e falas de duplo sentido presentes em outra língua via equivalentes pragmáticos. A localização cultural, como vimos anteriormente no caso da censura aplicada à dublagem brasileira, pode envolver questões tradutórias e escolhas sensíveis como a “domesticação” ou “estrangeirização” de termos e referências específicas distantes da língua e da cultura local (VENUTI, 1995).

Comédias que utilizam função metalinguística, como *Shrek* (2001), por exemplo, exigem recriação de piadas que funcionem para o público local. Nestes casos, a dublagem legitima esse deslocamento quando preserva a função comunicativa e a coerência do mundo construído, favorecendo a “suspensão voluntária da descrença” (GUIDI, 2022).

7) Coerência estilística (registro e gênero)

Nesta acepção, a qualidade da dublagem pode ser observada em sua adequação de registro formal ou informal, humor e tom ao gênero audiovisual, com consistência ao longo da obra audiovisual. Neste sentido, eventuais mudanças podem ser observadas, quando for o caso, em decorrências intrínsecas à dramaturgia, mas não a fatores extemporâneos - como a troca de equipamentos ou estúdio, por exemplo (CHAUME, 2012; FRANCO e ARAÚJO, 2006).

Em documentários de natureza, versões de dublagens brasileiras costumam ter registro informativo claro e contínuo, associando tom contemplativo, presente nas imagens, ao de credibilidade informativa, evitando coloquialismos que possam comprometer a autoridade enunciativa.

8) Direção de dublagem

A direção de dublagem está diretamente envolvida com todas as etapas da dublagem: pré-produção (análise da obra original, dimensionamento do orçamento, sugestão de dubladores estúdios

e aprovação das adaptações no texto), produção (direção dos dubladores, comunicação com os profissionais envolvidos, acompanhamento e aprovação dos processos de gravação – incluindo ajustes e, eventualmente, improvisações) e pós-produção (coordenando a finalização e ajustes finos da dublagem). Dessa forma, funciona como uma espécie de orquestração que garante coerência e coesão, eficácia e eficiência do processo como um todo, assegurando a unidade da dublagem como uma marca de qualidade (WODEVOTZKY e JUNIOR, 2020).

Em animações com vozes ou elencos numerosos, como *Zootopia*, por exemplo, a direção de dublagem foi capaz de alinhar intenções de humor, tensão e afeto para que o *timing* do humor pudesse funcionar em cadeia. A fluidez das conversas e a resposta imediata entre vozes distintas permitem que a dublagem brasileira funcione como um tecido único.

9) Continuidade

Esta acepção destaca qualidade como permanência e consistência interpretativa e de uso de nomes, termos técnicos, bordões, vozes e soluções ao longo não apenas de diferentes cenas, mas também de diferentes temporadas espaçadas por suas janelas de gravação e exibição. A presença de documentação (“bíblias”) com registros de glossários ativos e gestão de continuidade, com a manutenção dos profissionais envolvidos com a dublagem, pode ser necessária para esta sustentação (FRANCO; ARAÚJO, 2006; CHAUME, 2012).

Em franquias longevas, como *Bob Esponja* ou *South Park*, as personagens mantêm muitas de suas características e atributos físicos, como a idade - mesmo após muitos anos de exibição. A continuidade também se faz necessária no trânsito destas personagens, e suas vozes, para diferentes plataformas, como televisão, cinema, teatro e videogames (NESTERIUK; MASSAROLO, 2020).

10) Qualidade técnica-tecnológica

A presença de estúdios com acústica adequada e equipamentos (como pré-amplificadores, mesa de som, microfones, filtros, cabos, monitores, fones de ouvido, interface de áudio, computadores e softwares avançados) de reconhecida qualidade tecnológica, bem como de técnicos

experientes e tecnicamente habilitados para operar estes equipamentos, são fundamentais para a oferta de uma infraestrutura profissional para a dublagem. Expertise para se trabalhar com acessibilidade e usabilidade multimodal (W3C, 2023) também demandam o domínio desta qualidade.

Estúdios brasileiros especializados em dublagem, como Delart e Wan Marc, entre outros, costumam trabalhar com obras de grande orçamento e visibilidade, o que indica a confiança e reconhecimento de seus equipamentos e profissionais por grandes clientes da indústria audiovisual. A DuBrasil, por exemplo, possui o selo de certificação internacional TPN (Trusted Partner Network) que reconhece o comprometimento do estúdio com a segurança e proteção de conteúdo.

11) Ética e representatividade

Qualidade também pode ser entendida enquanto responsabilidade social: escolhas de vozes e de adaptação que evitem estereótipos involuntários e considerem marcadores sociais (raça/etnia, gênero e sotaques). Neste sentido, a curadoria de vozes e a revisão sensível integram as melhores práticas. Também é preciso considerar nesta acepção as boas práticas relativas às condições e relações de trabalho que dignifiquem e valorizem os diferentes profissionais envolvidos no processo da dublagem (VENUTI, 1995; GAMBIER; ORERO, 2007).

No Brasil, alguns estúdios de dublagem também oferecem curso e formação para novos dubladores. Em 2023, a Universal Pictures em parceria com o estúdio UniDub, promoveu um curso gratuito para formação de dubladores voltado para grupos com baixa representatividade no meio, como negros, indígenas e LGBTQIAP+ (NOSSO MEIO, 2022).

12) Premiação e reconhecimento da crítica especializada

Nesta acepção, tratamos a premiação setorial e o endosso crítico como validação externa da qualidade em dublagem. No Brasil, o extinto Prêmio Yamato (2003-2011) representa a existência de um circuito de distinção dedicado à dublagem. No plano internacional, o Voice Arts Awards (organizado pela SOVAS – Society of Voice Arts and Sciences) mantêm categorias específicas em

diversas línguas, inclusive em português, premiando nomes nacionais como Luiza Caspary e Eduardo Muniz, e homenageando Mabel Cezar pelo reconhecimento de sua carreira.

No Brasil, a dublagem passa por um processo de reconhecimento oficial por parte do Estado. O Projeto de Lei 3385/2024, de autoria da deputada federal Luciene Cavalcante, que reconhece a dublagem como Patrimônio Cultural Imaterial, foi aprovado na Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados e aguarda (em outubro de 2025) designação de relator(a) na CCJC - Comissão de Constituição e Justiça e de Cidadania.

Ainda como complemento às acepções de qualidade em dublagem, vale citar que a multiplicidade de definições atribuídas ao conceito de qualidade em dublagem comprova a natureza interdisciplinar desse processo audiovisual, cuja complexidade ultrapassa avaliações restritas a parâmetros técnicos ou artísticos (MIGGIANI, 2022; 2023).

Assim, as diferentes acepções funcionam como critérios interdependentes que, quando articulados de modo coerente ao longo de toda a cadeia produtiva da dublagem, consolidam a qualidade não apenas como atributo técnico, mas também como expressão de profissionalismo, carga cultural e excelência (VALDEÓN, 2022; WANG; DAGHIGH, 2024). Desse modo, a qualidade torna-se elemento legitimador da dublagem enquanto prática audiovisual contemporânea e socialmente reconhecida (THESIS.UNIPD.IT, 2023; STUDIO52, 2024).

1.3 – “DESCULPE NOSSA FALHA”: AUSÊNCIA DE QUALIDADE(S) NA DUBLAGEM

Assim como uma dublagem de qualidade pode ser associada a maior identificação de qualidades distintas, uma dublagem “sem qualidade”, ou uma “dublagem ruim”, pode ser associada a baixa ou nenhuma identificação das qualidades acima apresentadas – ou, ainda, quando uma ou mais destas qualidades são tão negativamente comprometedoras a ponto de ofuscar às demais.

De toda forma, a presença ou ausência da qualidade da dublagem costuma ser um ponto de discórdia quando observado por dentro da própria categoria, com alguns profissionais apontando que a facilidade de montagem de novos estúdios e a busca por volume de trabalho a baixo custo podem comprometer a qualidade e a valorização profissional (GÓES, 2017, citado em LOUISE, 2024). A escolha de “*star talents*” (celebridades) para dublar personagens, embora possa ter um

apelo de *marketing*, levanta questões sobre o impacto na carreira dos dubladores profissionais e na qualidade da performance vocal (BRISOLA, 2024).

Embora, como vimos, a dublagem tenha como objetivo principal a adaptação linguística e cultural de uma obra para um público específico, existem casos em que a versão dublada pode alterar aspectos fundamentais da narrativa, como o desfecho de uma produção audiovisual. Um exemplo dessa prática ocorreu com a primeira e única versão dublada do filme *Rocky - Um Lutador* (1976), realizada pelo extinto estúdio Telecine. Na versão original do filme, a personagem Apollo Creed (Carl Weathers) vence a luta de boxe contra Rocky Balboa (Sylvester Stallone) por pontos. No entanto, na versão dublada em português, foi incluído um diálogo inexistente na versão original em inglês do filme, no qual o locutor da luta afirma que a disputa terminou empatada.

No entanto, tal mudança não é representativa do processo de dublagem como um todo e deve ser vista como exceção, não sendo frequentes em análises sobre a prática da dublagem. De maneira geral, a dublagem busca preservar a integridade narrativa original, respeitando suas estruturas e intenções primárias, ainda que, como visto anteriormente, certas adaptações possam ser necessárias para se adequar ao público local.

Diversos fatores podem contribuir para a produção de uma dublagem considerada de baixa qualidade. Além da priorização de celebridades, as dublagens malsucedidas no Brasil frequentemente exibem padrões recorrentes que comprometem tanto a qualidade técnica do produto quanto a sua aceitação pelo público. Neste sentido, a escolha inadequada do elenco constitui um fator crucial: o k-drama sul-coreano *Meu Amor das Estrelas*, exibido pelo SBT em 2025, teve clipes da dublagem brasileira viralizados nas redes sociais e qualificados como “um completo desastre” devido às entonações exageradas dos dubladores (PORTAL TERRA, 2025). Usuários das redes sociais apontaram falta de naturalidade e chegaram a comparar as vozes à inteligência artificial. Em razão da repercussão negativa, o SBT reconheceu a má recepção do público e contratou nova equipe para regravar a dublagem, com a justificativa de que seria necessário “respeitar a emoção e a narrativa do áudio original” (SOARES, 2025).

Outro caso aponta para as novelas mexicanas exibidas pelo mesmo canal de televisão: em 2023, espectadores notaram a substituição de dubladores consagrados por profissionais menos conhecidos, o que gerou protestos nas redes sociais, espaço em que se concentra expressivo número

de fãs da dublagem (NASCIMENTO, 2023). A emissora, por sua vez, alegou que as trocas visavam manter o “nível técnico” das produções (NASCIMENTO, 2023).

Mais recentemente, o emprego de tecnologias de inteligência artificial (IA) na dublagem também suscitou reações negativas. Em 2025, o serviço de streaming Amazon Prime Video testou sistemas de IA para dublar alguns filmes, dentre eles *O Silêncio de Marcos Tremmer* (2024). Reportagens especializadas noticiaram que trechos do filme com áudio em português exibiram “entonações completamente estranhas” e soaram como leitura por assistentes virtuais (VALENTE, 2025). Em lugar de expressividade, observaram-se falas mecânicas, uma vez que “(...) os sistemas automatizados não se preocupam com entonação ou expressividade” (VALENTE, 2025). Yuge (2025) corroborou esse diagnóstico ao registrar a percepção de usuários sobre a “total falta de emoção” nas vozes sintéticas do referido filme (YUGE, 2025). Nas redes sociais, profissionais da dublagem e espectadores também manifestaram críticas negativas ao resultado final (YUGE, 2025).

Lawrence Rocha Shum, em entrevista concedida ao pesquisador, descreve as características e os impactos de uma dublagem considerada ruim, contrapondo-as ao que denomina “boa dublagem” (SHUM, 2025). Em sua análise, esta comparabilidade aborda tanto a percepção do público quanto as consequências artísticas e a durabilidade da obra.

Para Shum (2025), uma dublagem ruim — ainda que não seja tecnicamente identificável por um público não especializado — manifesta-se em aspectos subjetivos que impedem a conexão plena do espectador com a obra. Nesse sentido, observa que “algo vai soar fora de lugar, pouco convincente, ou, se não soar pouco convincente, não vai emocionar como poderia emocionar” (SHUM, 2025). Assim, a dublagem mal executada falha em transmitir sentimentos e sensações por meio do timbre e da entonação vocal, elementos cruciais para a produção da emoção.

As consequências de uma dublagem de baixa qualidade são significativas para a obra audiovisual. Shum (2025) argumenta que:

Muito provavelmente um filme que talvez fosse memorável, com uma dublagem bem feita, com uma dublagem ruim vai ser esquecido daqui três, quatro dias, uma semana no máximo. Uma pessoa talvez nem se lembre que assistiu àquele filme (SHUM, 2025).

Além disso, uma dublagem inadequada não consegue proporcionar um "senso de familiaridade" e impede que a obra se integre à "memória afetiva, a memória simbólica das pessoas", algo que uma dublagem de alta qualidade faz, como o entrevistado exemplifica com a série *Chaves* (SHUM, 2025).

Em estudos sobre revitalização de produtos audiovisuais dublados, observa-se que o êxito de versões anteriores pode representar obstáculo ao se buscar replicar o mesmo êxito, o que transforma a dublagem atualizada em uma “dublagem sem qualidade”. Tal dificuldade decorre, sobretudo, da impossibilidade de contar com os dubladores originais, bem como da natural resistência do público a alterações em vozes e nuances que se encontram enraizadas na cultura popular. As séries *Chaves* e *Chapolin*, ilustram essa dinâmica no mercado brasileiro de entretenimento audiovisual.

Em 2 de julho de 2001, o SBT estreou o programa *Clube do Chaves*, composto por episódios produzidos entre 1987 e 1995 e originalmente exibidos como parte do programa *Chespirito* (FRANCO; JOLY; THULER, 2014). Apesar de o seriado *Chaves* ter obtido grande audiência por 17 anos no país, a nova atração não atingiu o público-alvo esperado, recebendo avaliação satisfatória apenas de parcela restrita de fãs. Em poucos meses, o programa foi retirado da grade, substituído por outra produção (FRANCO; JOLY; THULER, 2014).

Um dos fatores determinantes para o insucesso foi a mudança no elenco de dublagem. A morte de Marcelo Gastaldi, voz original de *Chaves*, em 1995, impossibilitou sua participação, e o diretor de dublagem Mário Lúcio Freitas escalou Cassiano Ricardo para a função. Embora este apresentasse aptidão para imitar timbres, a nova voz do protagonista não foi plenamente aceita pelos espectadores (FRANCO; JOLY; THULER, 2014). Ademais, dubladores como Osmiro Campos (Professor Girafales), Marta Volpiani (Dona Florinda) e Cecília Lemes (Chiquinha) retomaram seus papéis, mas apresentaram alterações em seus timbres em relação às gravações originais, ocasionando desacordo com as expectativas do público, especialmente pela ausência de um período de transição para melhor assimilação. A tentativa de modernizar as piadas com gírias e expressões contemporâneas também contrastaram com a simplicidade e inocência características da dublagem original, fato igualmente criticado pelos fãs (FRANCO; JOLY; THULER, 2014).

Além disso, as regravações excessivas, prática recorrente de Bolaños, foram empregadas

sem medida no *Clube do Chaves*, gerando roteiros que, em razão do elenco envelhecido e incompleto, soavam como versões pálidas dos capítulos originais. A discrepância entre a fisionomia juvenil da personagem e o aspecto envelhecido do ator – que interpretou Chaves dos 42 aos 66 anos – evidenciou rugas e sinais de idade não “tolerados” pela audiência. A ausência de personagens “icônicos”, como Quico (Carlos Villagrán) e Seu Madruga (Ramón Valdés), reforçou a percepção de descontinuidade. Por fim, a modernização dos cenários e figurinos, que conferiu maior requinte à vila, eliminou o aspecto “provinciano” e “tosco” que caracterizava a identidade original, aproximando à direção de arte das telenovelas mexicanas da época (FRANCO; JOLY; THULER, 2014).

Conforme ressalta Lessa (2002), abordando o mesmo caso da dublagem de *Clube do Chaves*, a transição entre vozes representa desafio global:

É complicado acostumarmos com uma voz e, de repente, ela muda. A voz possui ‘duas caras’, ou melhor, a ‘cara’ possui duas vozes. Nos Estados Unidos, por exemplo, existem *voice actors* especializados em dublar personagens antigos cujas pessoas que faziam as vozes originais já faleceram (LESSA; RIBEIRO, 2002).

Conclui-se que o “choque” provocado pelo Clube do Chaves contrariou a receptividade conquistada pela repetição ininterrupta do seriado original, cuja fórmula atemporal, ainda que apresentasse qualidade de imagem e produção consideradas inferiores, conquistou o público por meio de humor acessível e cotidiano. A fidelidade à versão de 1984, com dublagens e elenco específicos, revelou-se intransponível: qualquer desvio estrutural ou estético demonstrou a inadequação de outros formatos e versões, consolidando a percepção de Chaves como um “molde descartável” que não admite alterações substanciais (FRANCO; JOLY; THULER, 2014).

Casos de dublagens bem e malsucedidas reforçam a relevância da integração entre fatores técnicos, performativos, linguísticos-tradutórios e socioculturais, assim como com a valorização dos profissionais envolvidos nesse processo. A partir desse referencial teórico-conceitual e da identificação dos elementos para a qualidade da dublagem — e daqueles que comprometem sua eficácia —, veremos o desenvolvimento dessa prática no contexto audiovisual brasileiro.

O capítulo seguinte dedica-se à reconstrução da trajetória da dublagem nacional, tendo como marco inicial o trabalho pioneiro realizado para o longa-metragem *Branca de Neve e os Sete Anões*,

produzido por Walt Disney e que estreou no Brasil em 1938, evento que inaugurou a tradição da dublagem no país. A retomada desse percurso possibilita compreender as transformações ocorridas ao longo do tempo, também as condições que moldaram a dublagem no Brasil. Desta forma, é possível melhor contextualizar os debates contemporâneos acerca da qualidade, do reconhecimento profissional e da incorporação de inovações tecnológicas sob uma perspectiva mais ampla da dublagem no país.

2. A DUBLAGEM NO BRASIL

2.1 – PRIMÓRDIOS DA DUBLAGEM NO BRASIL (1929-1949)

No contexto das investigações sobre produções audiovisuais, é fato que as exibições jamais foram totalmente desprovidas de som. No denominado “cinema mudo” não se cessava completamente o som; mantinha-se, no mínimo, o som ambiente, frequentemente proveniente das conversas do público durante as sessões de exibição. Desde suas origens, muitas sessões contavam com acompanhamento musical ao vivo – seja por meio de pianistas isolados ou de forma orquestral – e, em muitos casos, com a presença de narradores situados no palco. Nas exibições iniciais de documentários, por exemplo, recorria-se a um “explicador” que contextualizava as imagens projetadas (BÄR, 2022, p. 19).

No Japão, essa prática alcançou elevado grau de sofisticação com o surgimento dos *benshi*, narradores cuja função ia além da simples descrição: eles dublavam falas, explicavam costumes estrangeiros e, assim, converteram-se em elemento central da experiência cinematográfica (JAPAN SOCIETY, 2025). Conforme ressalta Dym, “os filmes silenciosos” japoneses “nunca foram silenciosos”, pois a atuação do *benshi* conferia à sessão caráter performático e interativo, a ponto de muitos espectadores escolherem o local do espetáculo pela reputação do narrador e não apenas pelo filme em si, gerando rendimentos equivalentes ou superiores aos daqueles auferidos pelos próprios atores filmados (JAPAN SOCIETY, 2025).

Em outras regiões, práticas análogas foram observadas. Em Portugal e em suas antigas colônias – incluindo o Brasil de fins do século XIX e início do XX – existia o “explicador” ou “locutor”, figura responsável por orientar as plateias durante a projeção do filme mudo (BÄR, 2022, p. 19). Na Europa Ocidental, destacavam-se os *bonimenteurs* na França e equivalentes em diferentes países, cujo desempenho envolvia comentários dramáticos e informativos, aproximando o público da narrativa visual. De modo geral, as pesquisas apontam que os espectadores eram costumeiramente guiados por vozes humanas ao longo das sessões, recurso que, embora disseminado internacionalmente, apenas no Japão atingiu o status de atração principal (BÄR, 2022; JAPAN SOCIETY, 2025).

No Brasil, durante a década de 1900, floresceram os chamados “filmes cantantes” ou “revistas cinematográficas” (MORETTIN, 2009), produções curtas em que intérpretes musicais executavam

ao vivo repertórios associados às cenas projetadas, chegando mesmo a apresentar adaptações de óperas de sucesso. Viany (1959) identifica como pioneiro desse gênero o filme *Nhô Anastácio Chegou de Viagem* (1908), em cuja apresentação o cantor entoava melodias sincronizadas com as imagens. A partir daí, proliferaram espetáculos híbridos que mesclavam cinema e teatro-musical; *Paz e Amor* (1910), por exemplo, foi elogiado por jornalistas contemporâneos pela “ilusão completa de estar assistindo a uma representação no palco” (DI PACE, 2018, p. 78). Estudos posteriores confirmam que o barítono Antônio Cataldi fornecia acompanhamento vocal à sessão de *Paz e Amor*, consolidando-a como um dos primeiros êxitos nacionais com narração em tempo real (DA SILVA, 2009).

Observa-se, portanto, que a interdependência entre som e imagem no período do cinema mudo foi universal, embora tenha alcançado formas e níveis de sofisticação diferenciados conforme o contexto cultural e tecnológico de cada país. No Brasil, a experiência dos “filmes cantantes” explica como as inovações locais adequaram-se às expectativas do público, antecipando práticas de sincronização audiovisual que só se tornariam viáveis tecnicamente com o advento do som óptico no final da década de 1920.

Sendo assim, a dublagem, enquanto prática consolidada no audiovisual, tem suas raízes na transição do cinema mudo para o falado. Compreender esse processo exige retomar o chamado “marco zero” do cinema sonoro, destacando a importância da sincronização entre som e imagem. *The Jazz Singer* (1927) é frequentemente citado como um divisor de águas, não por ser o primeiro experimento com som no cinema, mas por ter sido o primeiro longa-metragem comercial a utilizar fala sincronizada, consolidando uma nova era cinematográfica (GALLO, 2014; ARNOLDY, 2001).

O sistema Vitaphone, desenvolvido pela Western Electric para a Warner Bros. em 1926, foi essencial para a sincronização de áudio e imagem. Como afirma Haussen (2021), entre 1926 e 1928, os principais estúdios adotaram essa tecnologia, que utilizava discos gravados sincronizados com o filme por meio de uma vitrola acoplada ao projetor.

The Jazz Singer, lançado em 1927, exemplificou essa inovação, marcando o início da padronização do cinema sonoro (HAUSSEN, 2021). A cerimônia de premiação do Oscar de 1929 refletiu essa transição: enquanto *Wings* e *Sunrise* (filmes mudos com trilhas musicais) venceram

como Melhor Filme, *The Jazz Singer* recebeu um prêmio honorário por suas sequências faladas e cantadas (LIPTON, 2021; SCHULMAN, 2017). No mesmo ano, a produção de filmes sonoros cresceu exponencialmente, sinalizando o início do declínio do cinema mudo.

No Brasil, a crítica inicialmente recebeu os filmes falados com resistência. Publicações como *O fã* (1928-1930) e *Cinearte* manifestaram hostilidade, ainda que esta última tenha se mostrado mais flexível diante do sucesso das produções norte-americanas (COSTA, 2012). A imprensa da época, como o *Correio Paulistano* (1927), destacou o caráter inovador do Vitaphone, embora com ressalvas sobre a proximidade do cinema com o teatro:

“The Jazz Singer”, da Warner, que apresenta Geoger Gessel, artista do teatro, será filmado todo no processo do Vitaphone. Esta será a primeira película feita inteiramente com o Vithaphone e, por isso mesmo, será mais “teatro” do que cinema. (CORREIO PAULISTANO, 1927)

A revista *Frou-Frou* (1929) registrou o entusiasmo com a instalação do Vitaphone e do Movietone no cinema República, em São Paulo, evidenciando a rápida adoção da tecnologia pela exibidora Empresas Cinematográficas Reunidas.

No contexto brasileiro, essa inovação tecnológica foi assimilada dois anos depois com *Acabaram-se os Otários* (1929), dirigido por Luiz de Barros (1893-1982), obra que marcou a estreia do cinema falado no país. Embora distantes geograficamente, *Acabaram-se os Otários* estreou menos de dois anos após o *The Jazz Singer* (1927), nos Estados Unidos (VALENCISE, 2012), e ambos os filmes compartilham a importância histórica de inaugurar uma nova era no cinema, refletindo as transformações técnicas e narrativas impulsionadas pela sincronização de som e imagem.

Este filme foi anunciado como “um filme brasileiro cantado e falado em português”, representando um marco importante na história do cinema nacional. De acordo com Valencise (2012), o diretor Luiz de Barros desenvolveu um sistema próprio considerado inovador na época para gravar as falas e músicas em “discos de cera” (goma-laca), que seriam sincronizados com as imagens durante a exibição do filme. Essa técnica permitiu a inserção do som no filme, um processo ainda rudimentar, mas eficaz, que sinalizou o fim do cinema mudo no Brasil.

"Acabaram-se os otários" —
film synchronizado brasileiro —
será apresentado, breve,
no Rialto

Genesio Arruda, Tom Bill e Calaf-
ta entenderam que haviam de fazer
o film de gargalhada e — dito e fei-
to — acabaram filmando uma peli-
cula que tem em si todos os requi-
sitos para agradar. "Acabaram-se
os Otários" é a desopilante historia
de aventuras de dois "caipiras" na
capital paulista.

A direcção scenica de Luiz de Bar-
ros é um trabalho de folego e de-
monstra quão rica de imaginação é a
intelligencia do apreciado artista pa-
tricio. Gina Bianchi e Rina Weiss
collaboram graciosamente neste lin-
do film synchronizado em S. Paulo e
outro tanto faz Paraguassu' em lin-
das mocinhas brasileiras. A apresen-
tação de "Acabaram-se os Otários"
nesta cidade será feita no aparelho
de sons "Synchroninex", de confec-
ção nacional.

Figura 1: Nota de O Jornal de 18 de setembro de 1929, abordando o ineditismo da sincronização de som no cinema.

Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional



Figura 2: Propaganda publicada no jornal Correio da Manhã de 18 de setembro de 1929, anunciando a estreia do filme “cantado e falado em português”.

Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Como Freire (2013) apresenta em seu artigo *Acabaram-se os otários: compreendendo o primeiro longa-metragem sonoro brasileiro*, o sistema utilizado para a sincronização sonora em *Acabaram-se os Otários* (1929) diferia do Vitaphone, então empregado nos principais cinemas do Rio de Janeiro e São Paulo, como apresentado na matéria da revista Frou-Frou. Zieglitz, comerciante de projetores e proprietário das oficinas responsáveis pela construção dos aparelhos, desenvolveu o *Sincrocine*x (grafado originalmente como *Synchrocine*x), cuja nomenclatura destacava o sincronismo entre som e imagem, elemento central do avanço tecnológico do cinema sonoro em relação aos antigos "cinematógrafos falantes" (FREIRE, 2013, p. 5).

No entanto, conforme Freire (2013) ressalta, o filme de Luiz de Barros enquadrava-se no formato *part-talkie* (parcialmente dialogado), comum em Hollywood na época, em contraste com os *all-talking* (100% falados). Grande parte da produção mantinha o padrão do cinema mudo, com acompanhamento musical por discos não sincronizados, enquanto algumas cenas utilizavam gravações prévias, nas quais os intérpretes simulavam a performance em *playback*. O músico Parauassú (Ricciardi, [1974] 2000) relatou que suas cenas foram filmadas em Santo Amaro, com uma câmera silenciosa operada por Del Picchia, enquanto suas músicas, previamente gravadas, eram reproduzidas

por uma vitrola no local. Esse método, análogo ao uso de "pontos" no teatro — onde um assistente oculto auxiliava os atores com os diálogos —, consistia em registrar o som antes da imagem, criando uma sincronização sintética durante a exibição (FREIRE, 2013, p. 6). Além disso, o *Sincrocine*x utilizava discos comuns de 78 rpm, diferentemente do Vitaphone, que empregava discos de 33 $\frac{1}{3}$ rpm, mais duráveis e com maior capacidade de armazenamento, evidenciando as limitações técnicas enfrentadas pela produção brasileira (FREIRE, 2013, p. 7).

A exatidão da sincronização, embora limitada pela tecnologia da época, foi satisfatória, considerando as condições técnicas do período. O filme foi descrito como "electro-gravado magistralmente em disco sem chiado", destacando-se pela qualidade sonora em relação a outros experimentos. Segundo registros da imprensa da época, o lançamento de *Acabaram-se os Otários* (1929) foi recebido como um marco tecnológico e cultural nacional. Conforme matéria publicada no *Jornal do Brasil* em 14 de setembro de 1929:

Com a estreia de 'Acabaram-se os Otários' será feita no Rio a apresentação do aparelho de sons Synchronicine, fabricado no Brasil, fato que aliado ao que se dá com a confecção da película acima indicada põe à prova a capacidade criadora do espírito nacional (JORNAL DO BRASIL, 1929).

Rafael de Luna Freire, em entrevista ao pesquisador, destaca o caráter inovador da produção como experiência pioneira no cinema sonoro brasileiro, em que representou "uma experiência de afirmação, de inovação, de tentativa de criação de cinema sonoro" (FREIRE, 2025), e ainda analisa a noção de dublagem que pode ser pensada que foi aplicada ao filme, explanando que a técnica empregada não correspondia ao conceito contemporâneo:

Dublagem é uma consequência da expansão do cinema sonoro por diferentes mercados com diferentes regimes linguísticos. A primeira preocupação foi fazer os filmes sonoros, tanto os Estados Unidos quanto do Brasil para o mercado interno. Na dublagem se tornaria necessária, enfim, não apenas, mas principalmente quando o filme tem que chegar em outros públicos que falam outros idiomas que não o do país de produção (FREIRE, 2025).

O caminho da dublagem no Brasil – Branca De Neve e os Sete Anões

A dublagem de um filme estrangeiro no Brasil teve seu início formal em 1938, com a adaptação de "Branca de Neve e os Sete Anões" dos estúdios Walt Disney (GONÇALO JUNIOR, 2014), sendo o primeiro filme internacional a ser dublado no país.

O lançamento de *Branca de Neve e os Sete Anões* em outros territórios além do norte americano e tendo a preocupação de lançar com dublagem na língua nativa dos países, deve ser interpretado como parte do quadro das transformações da política externa estadunidense para com a América Latina. Neste sentido, é válido registrar que Walt Disney era grande parceiro do Governo dos Estados Unidos e que passaram da lógica intervencionista do “Big Stick” (1901–1909), marcada por intervenções militares diretas, presença naval coercitiva e imposição econômica (como, por exemplo, Canal do Panamá; ocupações no Haiti e na Nicarágua), para a “Política de Boa Vizinhaça” (1933–1945), a qual privilegiou mecanismos de aproximação econômica e cultural em substituição à coerção (PRESSBOOKS-DEV, s.d.; RENART, 2024). Tal mudança foi motivada, em parte, por uma leitura mais realista dos efeitos contraproducentes do intervencionismo, tendo surgimento de reações antiamericanas e abertura para outras influências ideológicas e comerciais (CEREIJIDO, 2017), o que levou a administração Roosevelt a estimular formas de projeção nacional menos coercitivas e mais persuasivas.

Nesse contexto, o lançamento de *Branca de Neve* no Brasil em 1938 deve ser visto não apenas como evento de entretenimento mas como um dispositivo de diplomacia cultural capaz de veicular atributos técnicos, estéticos e de modernidade dos Estados Unidos através da cultura de massa, antecipando instrumentos de *soft power* institucionalizados em ações posteriores (por exemplo, as missões da Disney patrocinadas pela OCIAA a partir de 1941, que gerou o longa metragem animado *Alô, Amigos* e a criação da personagem “Zé Carioca”) e concorrendo com outras formas de influência externa na definição de percepções e preferências culturais na região (RENART, 2024; CROCE, 2017; COSTA, 2016).

Conforme *O Jornal* (01/09/1938), o roteiro foi inicialmente traduzido nos Estados Unidos por Gilberto Souto, vencedor de um concurso entre escritores brasileiros residentes na Califórnia. No Brasil, o texto foi adaptado por Ruy de Castro (diálogos) e por Carlos Alberto Ferreira Braga (mais conhecido como Braguinha) e Alberto Ribeiro (canções). A sincronização labial e temporal

representou um desafio, exigindo ajustes minuciosos para adequar-se às "três pancadas" que delimitavam cada fala.

A metodologia de dublagem adotada em 1938, distinta dos procedimentos contemporâneos, baseou-se inicialmente na utilização de cinquenta discos de vinil fornecidos pela Disney, os quais continham diálogos e canções em inglês, complementados por uma cópia em preto e branco do filme, destinada ao estudo detalhado das expressões faciais dos personagens (O JORNAL, 1938). Durante o processo, os profissionais responsáveis pela dublagem reproduziam, em um fonógrafo, as falas originais em inglês para, em seguida, repetir o texto em português, respeitando rigorosamente a marcação rítmica antes estabelecida. A supervisão técnica coube a Wallace Downey, enquanto Moacyr Fenelon assumiu a responsabilidade pela captação e qualidade do som, conforme descrito em A Memória da Dublagem [s.d.]. As sessões de gravação foram realizadas no estúdio Sonofilms, tendo a mixagem final sido executada na Califórnia, o que garantiu uniformidade sonora e fidelidade ao sincronismo labial.

O processo de seleção de vozes envolveu testes técnicos e artísticos específicos para cada personagem principal. No caso de Branca de Neve, após diversas audições, a cantora e compositora Dalva de Oliveira foi escolhida para dublar os diálogos da protagonista, ao passo que as canções ficaram a cargo da soprano Maria Clara Tati Jacome Murray, assegurando excelência vocal e expressiva (O JORNAL, 1938). Para a voz do Príncipe Encantado, Carlos Galhardo obteve reconhecimento por superar a performance original de Harry Stockwell, conforme registrado em A Noite (1938). O elenco de apoio incluiu ainda os dubladores Almirante e Alma da Cunha Miranda.

Conforme Lessa (2002) relata em A Dublagem no Brasil, na produção brasileira de *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), as gravações ocorreram no antigo Cineac Trianon, localizado na Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro, sob a supervisão de Jack Cutting, engenheiro de som dos estúdios Disney. Segundo depoimento a Lessa de Maria Cecília, filha do compositor Braguinha:

Um americano que estava aqui (Jack Cutting) ficava impressionado com o fato de se conseguir fazer isso no Brasil com o equipamento sonoro que nós tínhamos. E aqui era tudo muito empírico ainda, até mesmo na gravação de discos. Diziam que, para fazer eco, tinham que cantar do banheiro (LESSA, 2002, p.78).



Figura 3: Notícia da Revista Carioca de junho de 1938, sobre o elenco brasileiro de dublagem
Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Apesar dos métodos improvisados, o resultado foi considerado, por crítica e público, um sucesso, confirmando a capacidade de adaptação da indústria brasileira diante de desafios técnicos. A prática de dublagem foi bem aceita pela imprensa da época. Na mesma matéria de O Jornal, há o elogio em traduzir em áudio a história:

A versão brasileira de "Branca de Neve e os sete anões" está à altura do merito dessa pelicula encantadora que Walt Disney produziu para o mundo. A ideia de fazer uma versão no idioma de cada país ocorreu a Walt Disney durante a confecção de "Branca de Neve". Sendo essa historia conhecida no mundo inteiro e exercendo grande atração sobre o mundo infantil, nada melhor do que apresentá-la a cada povo no seu proprio idioma (O JORNAL 1938).

A dublagem no Brasil teve seu marco inicial consolidado com a produção de *Branca de Neve* na década de 1930, considerada pela literatura especializada como o primeiro trabalho profissionalizado no setor, ainda que possam ter ocorrido tentativas anteriores (FONSECA, 2025).

O desenvolvimento dessa técnica no país foi fortemente influenciado pela experiência radiofônica, que à época representava uma indústria audiovisual dominante. Segundo Fonseca (2025), em entrevista ao pesquisador, o rádio não apenas ditava padrões estéticos, mas também influenciava os processos criativos:

O grande componente da questão da dublagem brasileira é a tecnologia radiofônica. Toda a lógica da televisão, ela vem do rádio no Brasil. Quando eu digo lógica, não estou falando só de estética; estou falando comportamento de criação, porque existiram duas indústrias muito bem-organizadas nas artes brasileiras, a indústria radiofônica e a indústria fonográfica (FONSECA, 2025)

Segundo Freire (2025), em entrevista concedida ao pesquisador, a influência da indústria fonográfica no cinema brasileiro foi inicialmente mais significativa do que a radiofônica, aspecto pouco explorado nos estudos sobre a era de ouro do rádio. O pesquisador destaca que, nas décadas de 1920 e 1930, os discos tiveram maior difusão e popularidade que o rádio, influenciando diretamente *Branca de Neve e os Sete Anões* (1938). Embora Braguinha, responsável pela direção musical da dublagem, estivesse vinculado ao rádio, sua trajetória estava fundamentalmente ligada à indústria fonográfica.

Freire (2025) ressalta ainda que o rádio nos anos 1930 valorizava as transmissões ao vivo, sobretudo, mas não apenas, das radionovelas, com elencos exclusivos, diferentemente da reprodução musical doméstica possibilitada pelos discos. O período também assistiu ao desenvolvimento do radiodrama e do radiojornalismo, com locutores atuando como narradores, apresentadores e radioatores. Esses profissionais, muitas vezes com carreiras mais estáveis no rádio que no cinema, migravam entre mídias, levando consigo expertise técnica e reconhecimento de voz. A infraestrutura para dublagem, inclusive, derivou principalmente dos setores fonográfico e radiofônico, que dispunham de equipamentos adequados e mão de obra qualificada.

Apesar da bem-sucedida introdução à dublagem para uma produção internacional como a de *Branca de Neve e os Sete Anões*, ainda não seria algo comum ter mais versões em português de obras vindas de outros países.

Momento da dublagem no Brasil após Branca de Neve e os Sete Anões

A introdução da dublagem no Brasil foi inicialmente limitada devido a restrições técnicas e financeiras. Após o êxito e a grande repercussão de *Branca de Neve e os Sete Anões*, a expansão da dublagem ganhou força, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, com a importação de equipamentos e técnicos que permitiram o estabelecimento dos primeiros estúdios de dublagem no país. Essas primeiras iniciativas focavam principalmente na dublagem de filmes brasileiros, que enfrentavam desafios técnicos na captação de áudio direto (FREIRE, 2016).

Fundada no final da década de 1940 por empresários franceses no Rio de Janeiro, a Companhia Industrial Cinematográfica (CIC) é frequentemente reconhecida como a pioneira no setor de dublagem no Brasil. Sua atuação inicial estava centrada exclusivamente em produções nacionais, motivada pela estratégia de redução de custos ao evitar a captação direta de áudio durante as filmagens. Em vez disso, os estúdios cinematográficos brasileiros da época optavam por incluir os diálogos na fase de edição (MELO, 2013).

O filme *Luar do Sertão* (1949), de Mario Civelli e Tito Batini, é reconhecido na literatura acadêmica como o primeiro longa-metragem brasileiro a empregar a técnica da dublagem. Tais estudos corroboram o pioneirismo técnico dessa produção e detalham os aspectos envolvidos no processo de dublagem, bem como o contexto histórico em que se insere.

De acordo com Lessa (2002), *Luar do Sertão* foi “o primeiro filme brasileiro a trabalhar com a técnica de dublagem” (LESSA, 2002, p. 67). O autor explica que a responsável por esse feito foi a Companhia Maristela de Filmes, fundada por Mário Audrá Júnior, a qual, posteriormente, daria origem ao estúdio Gravasom. Tal empresa dominava a sonorização cinematográfica no período e foi uma das precursoras da dublagem de produções estrangeiras no Brasil. Ainda segundo o autor, o processo de dublagem no filme consistiu na regravação, em estúdio, das falas dos próprios atores, tanto para corrigir problemas na captação de áudio em locações externas quanto para substituir vozes consideradas inadequadas. Essa prática inicial revelou-se crucial para o desenvolvimento da dublagem nacional, pois estabeleceu as bases técnicas e operacionais para o setor (LESSA, 2002).

Corroborando essa perspectiva, Lima (2017) destaca *Luar do Sertão* como um marco inaugural da dublagem no cinema brasileiro. Em sua análise, a autora afirma que a obra “foi o primeiro filme brasileiro a trabalhar com a técnica da dublagem” (LIMA, 2017), reiterando o papel

da Companhia Maristela de Filmes sob a liderança de Mário Audrá Júnior. Lima (2017) acrescenta que a prática de “dublar os próprios atores nacionais” no estúdio foi adotada inicialmente com o objetivo de aprimorar a qualidade da captação sonora, prática que, segundo a autora, teve “extrema importância” para a consolidação da dublagem no país (LIMA, 2017).

Conforme observa Costa (2022), essa experiência pioneira foi “de extrema importância para o futuro da dublagem no país”, pois estabeleceu procedimentos que mais tarde seriam aplicados à dublagem de filmes e seriados estrangeiros na televisão brasileira (COSTA, 2022).

As três fontes acadêmicas analisadas são unânimes ao reconhecerem *Luar do Sertão* (1949) como o primeiro longa-metragem brasileiro a utilizar a técnica da dublagem profissional. Além disso, os estudos evidenciam o papel da Companhia Maristela de Filmes e de Mário Audrá Júnior na viabilização do processo. Tal prática, inicialmente voltada à correção técnica de falas e áudio, revelou-se um passo decisivo para o fortalecimento da dublagem no Brasil nas décadas subsequentes.

Assim, o pioneirismo técnico de *Luar do Sertão* não apenas inaugurou uma nova etapa na sonorização do cinema brasileiro, mas também lançou as bases para a consolidação da indústria de dublagem no país, contribuindo para o desenvolvimento desse mercado, primeiro no cinema e depois na televisão.



Figura 4: Propaganda da estreia de *Luar do Sertão* no jornal *A Noite* de 26 de abril de 1949.
Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

É nesse cenário de transição que se insere o período abordado no capítulo seguinte, dedicado ao hiato da dublagem em produções estrangeiras e à consolidação da dublagem na televisão brasileira entre as décadas de 1950 e 1970, quando práticas inicialmente experimentais se transformaram em um campo profissional estruturado.

2.2 – HIATO DE DUBLAGEM EM PRODUÇÕES ESTRANGEIRAS E CONSOLIDAÇÃO DA DUBLAGEM NA TELEVISÃO (1950-1970)

Na década de 1950, limitações tecnológicas e custos associados à captação de som direto em locação levaram produtores e técnicos de cinema a optarem pela gravação de diálogos em estúdio (pós-sincronização). A insuficiência dos equipamentos de captação para isolar diálogos em filmagens externas e o impacto orçamentário da captação direta explicam, em grande parte, essa opção técnica. Como exemplo operacional desse processo, profissionais especializados como Borges de Barros atuaram na pós-sincronização de obras como *O Cangaceiro* (1953) e em outros filmes de diretores da época, substituindo vozes quando necessário (LESSA, 2002).

Produtoras nacionais empregaram a dublagem como estratégia de contenção de custos; entre elas, a empresa de Herbert Richers — fundada em 1952 e com expansão para longas-metragens a partir de 1957 — acumulou experiência em pós-sincronização ao dublar filmes que originalmente contavam apenas com voz-guia nas filmagens, prática que também envolveu os próprios atores dublando suas falas em estúdio. Esse artifício contribuiu para o desenvolvimento de competências técnicas que mais tarde se integrariam ao ofício da dublagem (GONÇALO JÚNIOR, 2014; 2016).

A profissionalização da dublagem intensificou-se do final dos anos 1950 em diante, impulsionada especialmente pela difusão da televisão nas décadas de 1950–1960 no país. A exibição de programas e filmes estrangeiros na TV exigiu versões em língua portuguesa compreensíveis ao público, estimulando a criação de estúdios especializados em centros como São Paulo e Rio de Janeiro e a formalização de rotinas de trabalho no setor (LESSA, 2002; LIMA, 2017).

Em 1958, foi fundado, pelo produtor Mário Audá Júnior, o estúdio Gravasom, que utilizou os equipamentos do recém-fechado estúdio Maristela. Antes de encerrar suas atividades, o estúdio Maristela possuía um contrato de parceria com a Screen Gems, uma subsidiária da Columbia

Pictures responsável pela venda de suas produções para outros mercados (FREIRE, 2014).

Mário Audá Júnior aproveitou este contrato para estabelecer o estúdio de dublagem Gravasom, com o objetivo de dublar produções da Columbia Pictures para distribuição nos canais de televisão brasileiros, que ainda estavam em fase inicial de operação e necessitavam preencher suas grades de programação com conteúdos disponíveis. Durante esse período, o Gravasom dublou diversos filmes, séries e desenhos animados antigos que chegavam ao país via Screen Gems, incluindo produções como *As Aventuras de Rin Tin Tin* e *Jim das Selvas*.

Em paralelo, o produtor e empresário Herbert Richers, influenciado por sua interlocução pessoal e profissional com Walt Disney, também seguiu como um dos pioneiros no segmento de dublagem no Brasil (GONÇALO JÚNIOR, 2016). O contato entre Richers e o estúdio Disney remonta ao início da década de 1940, quando o então assistente de fotografia colaborou em produções brasileiras de caráter documental, como *Carnaval no Rio* (1944), e participou do lançamento de *Alô, Amigos* (1942), obra feita pelo estúdio como instrumento de propaganda e diplomacia cultural na Segunda Guerra Mundial, baseado na Política da Boa Vizinhança para fortalecer as relações político-culturais entre os Estados Unidos e a América Latina, e que foi responsável pela introdução do personagem Zé Carioca ao público (GABLER, 2013).

Em entrevista concedida ao jornalista Gonçalo Júnior em 1999 — publicada posteriormente em *O País da TV – entrevistas* (2014) — Richers conta que Walt Disney sugeriu a realização de uma experiência de dublagem com a emissora de maior alcance da época, a TV Tupi (GONÇALO, 2014). O produtor e empresário relatou possuir experiência prévia em dublagem de filmes nacionais, que eram gravados com voz-guia e dublados pelos próprios atores devido à ausência de tecnologia de som direto, identificando na recomendação de Disney a oportunidade de explorar o emergente mercado televisivo (GONÇALO, 2014).

Com o apoio de João Calmon, então diretor da TV Tupi, Herbert Richers procedeu à sobreposição de vozes em português em diversas obras norte-americanas, tendo como marco inicial a dublagem da série de ação *Zorro* (1957), produção televisiva do estúdio Disney, realizada no Brasil em 1959 nos estúdios Herbert Richers (GONÇALO, 2014). A partir dessa experiência, a empresa direcionou-se de forma mais intensa ao desenvolvimento de sua área de dublagem, que viria a constituir seu principal ramo de atuação. Embora inicialmente os serviços tenham sido prestados

exclusivamente à TV Tupi, ao longo da década de 1960 a Herbert Richers ampliou sua atuação para outras emissoras, tais como TV Excelsior, Record e Globo (GONÇALO, 2014).

Na década de 1960, o aumento da difusão de televisores no eixo Rio–São Paulo impulsionou a oferta de produções internacionais a serem dubladas, processo marcado também por intensas ações políticas voltadas à regulamentação e à censura do conteúdo audiovisual.

Expansão e polêmicas na década de 1960

A década de 1960 marcou um período expressivo para a dublagem no Brasil, com o surgimento de novos estúdios para suprir a demanda de produções de outros estúdios estrangeiros que chegavam ao país como a AIC (Arte Industrial Cinematográfica), em São Paulo em 1960, e Cinecastro, na cidade do Rio de Janeiro, em 1963.

Durante esse período, surgiu o Projeto de Lei nº 37, de 1960, de autoria do senador Geraldo Lindgren, que propunha a obrigatoriedade de dublagem para todas as produções estrangeiras exibidas no Brasil. O texto do projeto afirmava que, "os filmes editados no estrangeiro sejam gravados no Brasil, na língua portuguesa e, bem assim, determina que o fundo musical ou partes musicadas sejam também gravadas por orquestra brasileira." (FREIRE, 2014) Em outras palavras, Lindgren sugeria que todas as produções estrangeiras, independentemente do meio de exibição, como televisão ou cinema, deveriam ser obrigatoriamente dubladas em português.

O projeto gerou controvérsia e indignação entre cineastas, críticos e jornalistas. Uma nota não assinada no Correio da Manhã, jornal do Rio de Janeiro, de 23 de dezembro de 1960 ironizava a proposta, afirmando:

Aos 'nacionalistas' poderia parecer interessante a tese de que o português, também no cinema, deva ser a única língua ouvida ou falada. Oscarito emprestaria sua voz a Gary Cooper; falaria por Brigitte Bardot talvez Eliane Lage, talvez Cacilda Becker. (Correio da Manhã, 1960, p.6)

A Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos (ABCC) reagiu enviando um ofício ao presidente da República, Jânio Quadros, e ao Congresso Nacional, manifestando sua oposição à obrigatoriedade da dublagem de filmes estrangeiros no Brasil (BACK, 1961).

No jornal O Dia de 8 de janeiro de 1961, Sylvio Back, cineasta que também era jornalista, em sua coluna intitulada "O Crime da Dublagem", criticou a proposta, qualificando seus defensores como “pseudo-nacionalistas” que desejavam manter a população semianalfabeta e ignorante. Back argumentou: “No Brasil, felizmente, atingimos o ideal: inexistente a segregação cultural” (BACK, 1961, p. 5).

Em entrevista concedida ao pesquisador em 2025, Sylvio Back não segue a mesma opinião de quase 65 anos atrás, levando em consideração o contexto de um período pré-ditadura militar (1964-1985):

Isso não está mais em questão. Depende do filme, depende do distribuidor. Se o filme é de “pegada larga” de bilheteria, eles fazem dublado e com legenda [...] O exibidor quer pegar o maior número de espectadores. E o país não é aquele país de 1960, não é? A relação da obra de arte, no caso nós estamos falando de cinema, do cinema com o público, é outra. Embora a discriminação em cima do cinema brasileiro continua o mesmo. (BACK, 2025)

Apesar das acaloradas discussões e das críticas, tendo oposição de parte da sociedade e imprensa, o Projeto de Lei n.º 37/1960 foi eventualmente arquivado em 4 de maio de 1961 pela Mesa Diretora, sem ter sido implementado:

O Projeto de Lei nº 37/1960, que propunha a dublagem obrigatória de filmes estrangeiros em português e gravação musical por brasileiros, foi rejeitado pelas Comissões de Educação e Cultura e de Economia, apesar da aprovação com emendas pela CCJ. As críticas centraram-se na distorção artística, no impacto negativo ao cinema nacional e na inconstitucionalidade de taxas. O projeto foi arquivado em 1961 (SENADO FEDERAL).

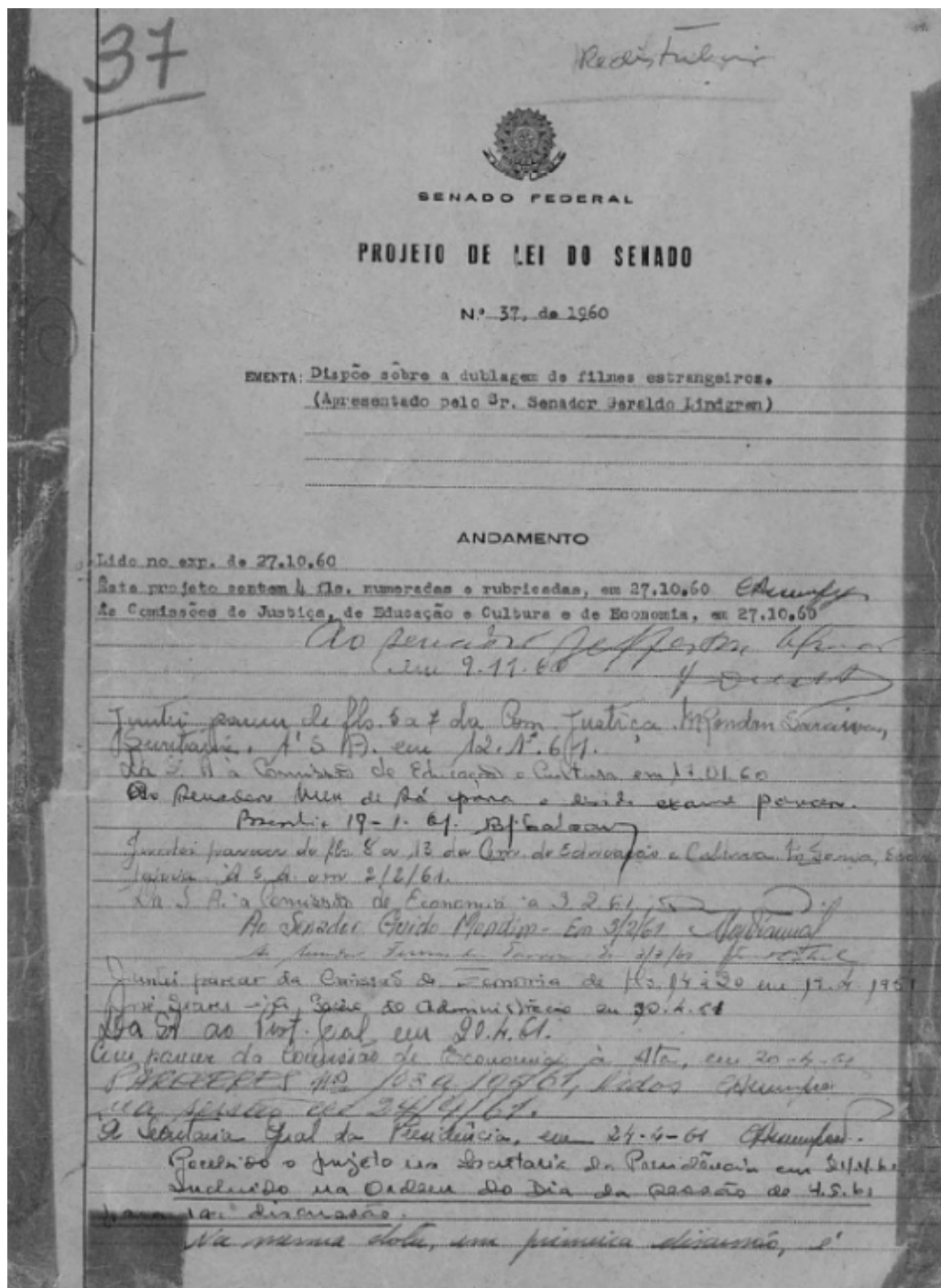


Figura 5: Capa do Projeto de Lei nº 37, de 1960

Fonte: Site Senado Federal

Em paralelo, no mesmo período, destaca-se a *Coleção Disquinho*, que constitui um importante fenômeno da indústria fonográfica infantil brasileira, representando a convergência entre a tradição do rádio-teatro, a experiência em dublagem de produções audiovisuais estrangeiras e uma visão de produção musical infantil rara naquele período. Lançada entre 1960 e 1983 pela gravadora Continental, a coleção totalizou aproximadamente 89 títulos distintos (MATTE, 1998), em que adaptavam obra audiovisuais e histórias clássicas, como Chapeuzinho Vermelho, Os Três Porquinhos, entre outras. A produção foi idealizada pelo mesmo compositor João de Barro, conhecido artisticamente como Braguinha, responsável pela direção de dublagem de Branca de Neve e os Sete Anões, e que desde 1943 atuava como diretor artístico da gravadora Continental, coordenando a execução artística de histórias clássicas da literatura infantil universal adaptadas para o contexto brasileiro (MATTE, 1998). Os arranjos das composições de João de Barro foram realizados pelo maestro Radamés Gnattali, enquanto a narração das histórias foi protagonizada por Sônia Barreto (GONÇALVES, 2020).

O elenco responsável pela *Coleção Disquinho* era composto por profissionais formados na rádio-teatro brasileiro, particularmente do Rio de Janeiro, durante a "Era de Ouro do Rádio" (1950-1960). Sônia Barreto, nome artístico de Maria Luiza Mosciaro (1910-1967), era cantora, rádio-atriz, dubladora e locutora que construiu sua carreira nas produções dramatizadas radiofônicas antes de tornar-se a voz narradora principal da *Coleção Disquinho* (MATTE, 1998). Seu trabalho anterior em dublagem de produções cinematográficas, especialmente de filmes Disney, qualificou-a para esta função (GONÇALVES, 2020). Orlando Drummond, reconhecido dublador e rádio-ator, também participou da coleção como integrante do *Teatro Disquinho*, grupo de atores de rádio-teatro responsável pela dramatização das histórias (MATTE, 1998). Na segunda fase da coleção, a atriz, cantora e dubladora Simone Moraes assumiu o papel de Sônia Barreto, mantendo a qualidade das produções anteriores (MATTE, 1998).

A importância acadêmica da *Coleção Disquinho* foi reconhecida por pesquisadores das áreas de comunicação, música e educação no Brasil. A dissertação de mestrado de Ana Carolina Maciel Matte (1998) apresenta um esboço histórico da discografia infantil brasileira (1950-1996) com análise semiótica detalhada de histórias gravadas em disco, incluindo explicitamente as produções da *Coleção Disquinho* (MATTE, 1998). Posteriormente, Daiane Bispo Gonçalves (2020) em seu trabalho de conclusão de curso examinou especificamente o conto *A Festa no Céu* da coleção sob

perspectiva de tradução para Libras, confirmando a documentação acadêmica das participações artísticas envolvidas (GONÇALVES, 2020). Estas pesquisas revelam que a Coleção Disquinho representou um momento de profissionalização da dublagem infantil brasileira no período em que estúdios e dubladores se firmavam.

Consolidação na televisão e obstáculos legais

Com o crescimento da televisão, a dublagem tornou-se essencial para a programação, especialmente após o decreto nº 544 de 1962, que limitava o tempo de exibição de filmes estrangeiros, reservando a maior parte da programação para conteúdo nacional, que poderia ser produzido internamente pelas próprias emissoras. Em paralelo, esse mesmo decreto estabeleceu a obrigatoriedade de dublagem em português para todos os filmes estrangeiros exibidos na televisão, excetuando-se apenas reportagens jornalísticas e desenhos animados. Essa regulamentação visava preservar e valorizar a língua portuguesa e a cultura nacional na mídia televisiva, limitando a "penetração" de conteúdos estrangeiros nos lares brasileiros (FREIRE, 2014):

Art. 2º Nos horários compreendidos das 12:00 às 15:30 horas, das 15:30 às 19:00 e das 19:00 às 22:30 horas, será permitida a apresentação de 60 (sessenta) minutos de filmes estrangeiros, em cada período. No horário restante soma dos períodos entre 22:30 e 12:00 horas, será guardada a mesma proporção.

§ 1º A gravação de programas pelo sistema “video-tape”, em fita magnética, ou por outros sistemas, será considerada como filme para os efeitos deste artigo.

§ 2º As gravações pelo sistema “video-tape” em fita magnética, ou por outros sistemas de programas realizados no estrangeiro, serão computadas como filmes para os efeitos da proporcionalidade mencionada neste artigo.

§ 3º Os filmes estrangeiros de reportagens, tele-jornalísticas não serão considerados como programa estrangeiro, para a proporcionalidade aludida neste artigo.

§ 4º Igualmente, os desenhos animados não serão considerados programas estrangeiros para a dita proporcionalidade, quando apresentados em programas infantis e fora do horário compreendido entre 19:00 e 22:30 horas (BRASIL, 1962, DECRETO 544).

Orlando Viggiani, ator, dublador e diretor de dublagem pioneiro no país, iniciou sua carreira no extinto estúdio Arte Industrial Cinematográfica (AIC), sendo atualmente o profissional de dublagem mais antigo em atividade no país. Em entrevista concedida ao pesquisador, Viggiani (2024) afirma que os primeiros estúdios de dublagem possuíam infraestruturas amplas, com pé direito elevado (entre 3 e 4 metros de altura) e projetores de cinema de grande porte: “A projeção vinha de cima [...] eram projetores enormes, com telas de cinema [...] Não havia som direto. Anos depois, surgiu o som original nos fones, permitindo aos dubladores guiarem-se pela interpretação” (VIGGIANI, 2024).

O processo era coletivo e demandava até 15 dias para a finalização de um longa-metragem, com técnicas artesanais como o uso de celulose e gravações em grupo. Esse relato foi corroborado também em outra entrevista ao pesquisador de Nelson Machado (2024), ator, dublador e diretor de dublagem.

O processo de preparação e realização da dublagem cinematográfica também foi descrito por Machado em seu livro *Versão Brasileira* (2017) envolvia etapas técnicas complexas, executadas em estúdios especialmente projetados para garantir a qualidade sonora. Inicialmente, os filmes chegavam em película de 16 mm, dotados de trilha sonora óptica semelhante à dos discos de vinil. O tradutor assistia ao filme e, a partir de um roteiro prévio e de sua memória auditiva, produzia a tradução, datilografada em três vias com auxílio de papel carbono. Em seguida, o marcador empregava uma moviola de pequeno porte para identificar as pausas no diálogo, numerar os trechos – denominados “anéis” – e recortá-los, montando-os em *loops* contínuos para que os dubladores pudessem acompanhar fielmente o tempo de cada fala (MACHADO, 2017).

A etapa de dublagem propriamente dita ocorria de forma coletiva, com múltiplos atores de voz atuando simultaneamente em cabine acústica. O técnico de som operava um sistema de chaves comutadoras para controlar a gravação, enquanto os dubladores sincronizavam suas falas exclusivamente com base na imagem projetada. Concluída a captação vocal, o áudio era transferido para fita magnética perfurada e alinhado à película na moviola. Por fim, efeitos sonoros adicionais e a mixagem final eram realizados em ambientes especializados. Embora hoje essas práticas tenham sido substituídas por tecnologias digitais, o método artesanal empregado revela a sofisticação e a especialização exigidas no contexto da dublagem pré-digital (MACHADO, 2017).

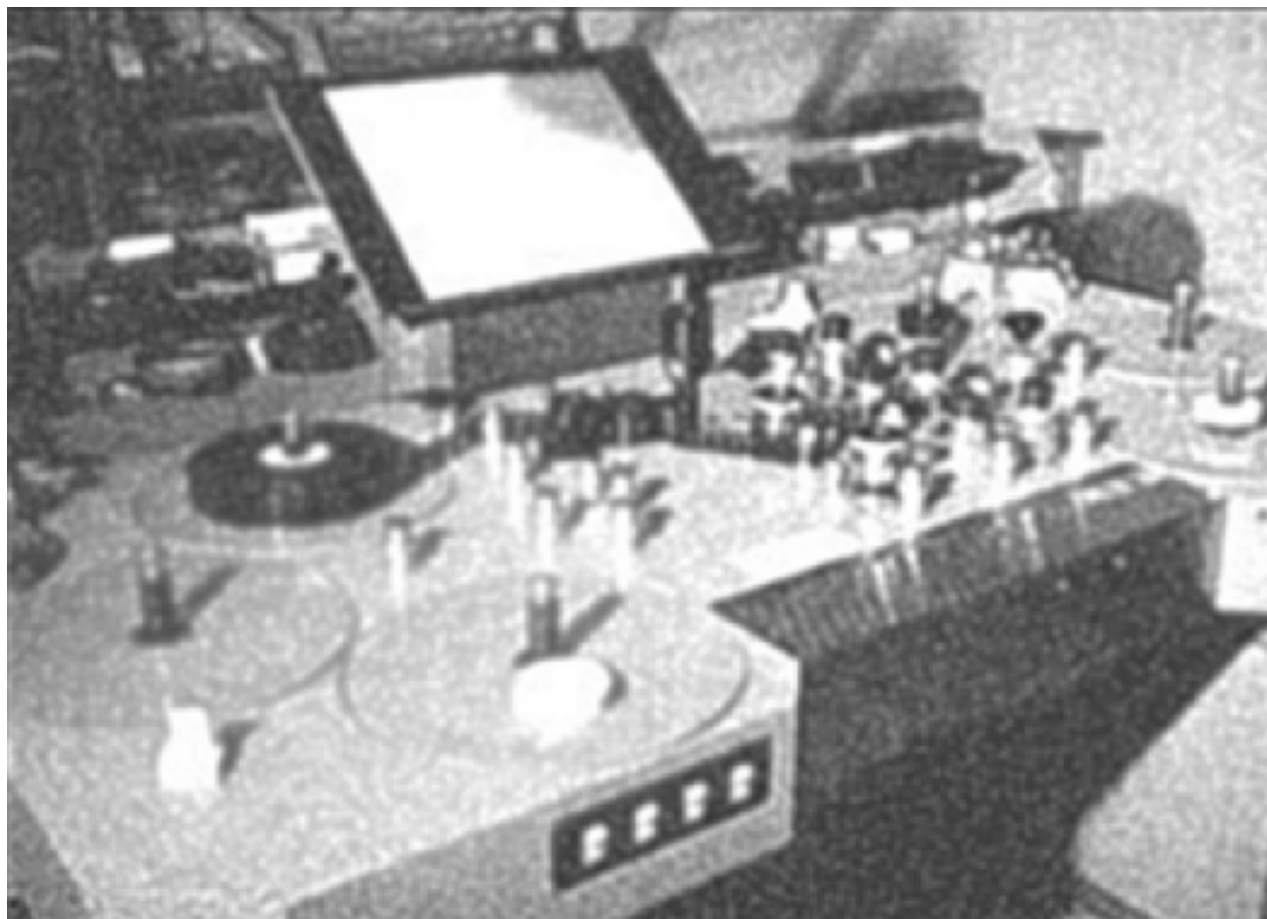


Figura 6: Moviola para sincronização de áudio dos filmes
Fonte: Livro Versão Brasileira – Nelson Machado

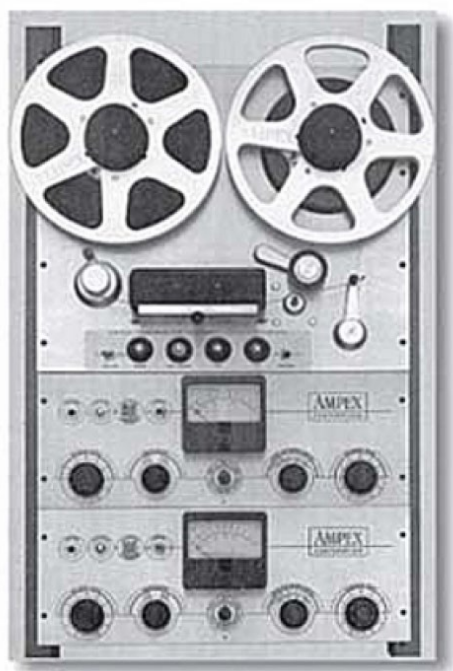


Figura 7: Gravador Ampex

Fonte: Livro Versão Brasileira – Nelson Machado



Figura 8: Moviola utilizada para marcação de película e posterior corte para gravação.

Fonte: Livro Versão Brasileira – Nelson Machado

Em 1965, sob o regime militar estabelecido após o golpe militar de 1964, o deputado Aureo Melo apresentou o Projeto de Lei n.º 2567, que propunha novamente a obrigatoriedade da dublagem em português para todos os filmes estrangeiros. O contexto político-cultural em que o projeto de lei foi apresentado caracteriza-se pela intensificação do controle estatal sobre as manifestações artísticas e culturais. O golpe civil-militar deflagrado em 31 de março de 1964 resultou na deposição do presidente João Goulart e na instauração de um regime autoritário que perdurou até 1985 (CPDOC/FGV, s.d.). O referido regime implementou políticas de centralização político-administrativa e mecanismos de intervenção que alcançaram diversos setores da sociedade, notadamente a produção cultural e cinematográfica, sujeitando-os a dispositivos de censura e regulação (AARÃO, ROLLEMBERG, 2022).

Este projeto, assim como seu antecessor, foi arquivado e reflete as contradições da política cultural do regime militar em relação ao audiovisual. Embora o governo promovesse o nacionalismo cultural, criou, em 18 de novembro de 1966, o Instituto Nacional de Cinema (INC), por meio do Decreto-Lei n.º 43, com o objetivo de "formular e executar a política governamental relativa à produção, importação, distribuição e exibição de filmes, ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, ao seu fomento cultural e à sua promoção no exterior" (BRASIL, 1966). Posteriormente, foi criada a Empresa Brasileira de Filmes S.A. (EMBRAFILME), através do Decreto-Lei n.º 862, de 12 de setembro de 1969, vinculada ao Ministério da Educação e Cultura, com a finalidade de distribuir filmes no exterior, promover mostras e apresentações em festivais, consolidando a intervenção estatal no setor cinematográfico (COELHO, 2009).

A legislação cultural do período militar caracterizou-se pela ambiguidade entre o fomento à produção nacional e o controle ideológico. Enquanto o Estado investia na industrialização do cinema brasileiro por meio do INC e da EMBRAFILME, também exercia vigilância sistemática sobre cineastas e obras, interditando filmes considerados subversivos – como observa, por exemplo, no Cinema Marginal brasileiro (ZENI, 2018). Neste contexto, a rejeição do projeto de dublagem obrigatória pode ser compreendida como resultado da complexa negociação entre interesses nacionalistas, pressões econômicas internacionais e as especificidades do mercado audiovisual brasileiro.

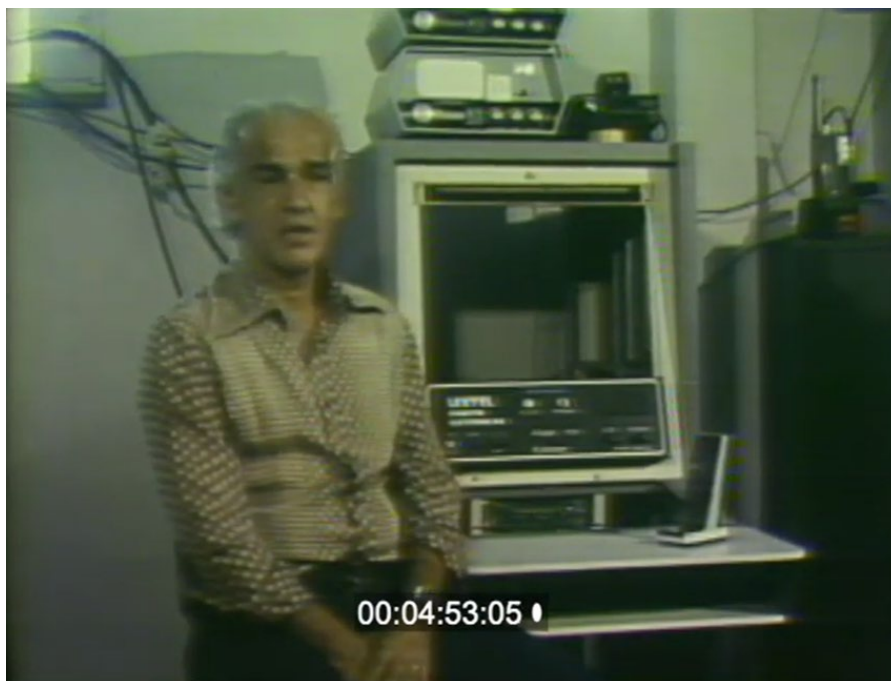


Figura 9: Técnico de áudio Nelson Ribeiro na década de 1970, em frente a um equipamento para dublagem naquele período.

Fonte: Programa Cinemateca nº 152 - Dubladores/ Técnicos de Cinema 1979 (CTAv – Centro Técnico Audiovisual)

2.3 – AVANÇOS E RECONHECIMENTO DA QUALIDADE TÉCNICA DA DUBLAGEM BRASILEIRA (1970-1989)

Durante a década de 1970, o estúdio Herbert Richers consolidou-se como o principal núcleo de dublagem no Brasil, atuando a partir do Rio de Janeiro e respondendo por cerca de 70% do mercado nacional, com uma produção média estimada em 150 horas mensais de filmes dublados (LESSA, 2002).

A predominância da Herbert Richers no mercado não se deveu ao acaso, mas a decisões estratégicas que incluíram a formalização de uma parceria com a Rede Globo — então em processo de afirmação como principal emissora televisiva do país — o que conferiu ao estúdio um domínio quase monopolístico sobre a dublagem do conteúdo estrangeiro veiculado pela emissora, compreendendo longas-metragens, séries e desenhos animados (GONÇALO JÚNIOR, 2014, 2016).

Além de dispor de estúdios de filmagem, a empresa firmou convênio com a emissora televisiva para a gravação de determinadas produções próprias. Tal acordo institucional intensificou a interdependência comercial entre as partes e consolidou vínculos empresariais que favoreceram a circulação e a coprodução de conteúdos audiovisuais. (RODRIGUES, 2025).

O proprietário e fundador do estúdio, Herbert Richers, exerceu prioritariamente funções administrativas e empresariais, não atuando como dublador. A identificação sonora do selo "Versão Brasileira Herbert Richers" foi assegurada pela locução de Ricardo Mariano, cuja entonação e repetida utilização desse bordão ao longo de décadas constituíram-se em elementos distintivos e amplamente reconhecidos na televisão brasileira (GONÇALO JÚNIOR, 2016).

Em 1972, foi criado o estúdio Álamo, sob a direção de Michael Stoll — técnico inglês com experiência prévia na Companhia Cinematográfica Vera Cruz — que objetivou diversificar o mercado e constituir-se como alternativa ao predomínio da Herbert Richers. A trajetória profissional de Stoll no Brasil incluiu a intenção inicial de atuar como técnico de som na Vera Cruz; com o encerramento das atividades dessa companhia em 1954, fundou a Brascontinental, empresa dedicada à importação e distribuição de filmes. A partir dessa atuação empresarial, Stoll identificou que a leitura de legendas constituía um obstáculo ao acesso amplo do público brasileiro ao cinema estrangeiro, o que o motivou a investir na dublagem como estratégia para popularizar o consumo dos conteúdos audiovisuais (BARROS, 2006; VIGGIANI, 2024).

Durante a década de 1970, o processo de dublagem no Brasil apresentou procedimentos técnicos e operacionais que permaneceram praticamente inalterados até o final dos anos 1980. Os dubladores atuavam coletivamente, agrupados em torno de um único microfone, o que exigia coordenação precisa e sincronização entre todos os participantes (MACHADO, 2013). O filme era fragmentado fisicamente em trechos de aproximadamente vinte segundos — denominados “*loops*” no Rio de Janeiro e “*anéis*” em São Paulo —, cada qual numerado e correspondendo às falas traduzidas do roteiro. A sincronização do texto com as imagens cabia ao marcador, profissional que acompanhava a película em moviola e assinalava os pontos de corte, orientando a atuação vocal conforme os segmentos previamente identificados.

A tecnologia preponderante nessa etapa baseava-se em película de 16 mm, com captação do áudio em gravadores de rolo Ampex utilizando fitas de um quarto de polegada. Concluídas as

sessões de gravação, os segmentos eram remontados na ordem original do filme e a fita de áudio era transferida para película de 16 mm, permitindo a sincronização manual com as imagens por meio da moviola (MACHADO, 2013). Tal sistema artesanal demandava não apenas competência técnica, mas também elevada dose de paciência e cooperação entre os dubladores, uma vez que qualquer erro em um trecho implicava a reinicialização do registro por todo o elenco, convertendo o trabalho coletivo em exigência técnica, além de opção artística.

Concomitantemente, o processo de midiatização da televisão brasileira introduziu transformações que repercutiram na recepção e na exigência técnica das produções dubladas. A primeira transmissão em cores no país ocorreu em 19 de fevereiro de 1972, quando a Rede Globo exibiu a Festa da Uva de Caxias do Sul (RS), com narração de Cid Moreira, marco que inaugurou nova fase na difusão televisiva nacional (MEMÓRIA GLOBO, 2022). A adoção das transmissões coloridas e a oficialização do padrão PAL-M em 31 de março de 1972 elevaram as demandas de qualidade técnica das exibições, ampliando a dimensão visual das produções estrangeiras e influenciando os padrões de apresentação e sincronização aplicados à dublagem.

Em paralelo, uma nova tentativa de regulamentar a obrigatoriedade da dublagem ocorreu em 1971, com a apresentação do Projeto de Lei n.º 213 pelo deputado Léo Simões. Este projeto incluía uma exceção que permitia a exibição de produções no idioma original apenas em "cinemas de arte", conforme classificação do Instituto Nacional de Cinema.

Em sua coluna veiculada no Jornal do Brasil em 31 de julho de 1972, Zózimo (1972) expressou preocupação quanto à homogeneização das vozes veiculadas nos diferentes meios de exibição cinematográfica e televisiva. Segundo o autor, a hipótese de que os cinemas passassem a utilizar as mesmas vozes cotidianamente presentes nos filmes exibidos pela televisão suscita “desconforto e apreensão” (Zózimo, 1972).

Em 12 de agosto de 1972, Carlos Drummond de Andrade (1972), em sua coluna no mesmo Jornal do Brasil apresentou a crônica intitulada “Dublagem 100%”, em que ironizou o Projeto de Lei de autoria do deputado Leo Simões, por meio da apresentação de um conjunto de artigos e disposições fictícias que parodiam o teor original da proposta:

Art. 1.º

1.1. Veda a comercialização, no território nacional, de livros e periódicos originalmente redigidos em língua estrangeira sem prévia “dublagem” (tradução palavra por palavra).

1.2. Exige correspondência exata de número de letras entre o termo estrangeiro e seu equivalente em português, “para evitar encarecimento do custo do serviço pela tendência à verbosidade”.

1.3. Determina a adaptação de nomes próprios estrangeiros a formas grafemas-fonéticas portuguesas (por exemplo, “Pierre Corneille” → “Pedro Gralha”; “Mark Twain” → “Marco Par”).

1.4. Estende o procedimento de “dublagem” a ilustrações, gravuras e paisagens, substituindo elementos considerados estrangeiros por representações “tipicamente brasileiras”.

Art. 2.º

2.1. Aplica o mesmo regime de “dublagem” a discos falados ou cantados em língua estrangeira.

2.2. Prevê que artistas estrangeiros que se apresentem no Brasil sejam acompanhados por intérpretes brasileiros responsáveis pela dublagem ao vivo, enquanto os estrangeiros permanecem em cena “sem emitir som”.

Art. 3.º

Submete esculturas, pinturas, gravuras, tapeçarias e demais obras de arte estrangeiras cujo conteúdo seja considerado desnacionalizante à adaptação de temas e motivos para refletir concepções “compatíveis com o complexo cultural brasileiro”.

Art. 4.º

Estende o processo de “dublagem” a embalagens e etiquetas de produtos importados (sabões, perfumes, alimentos, etc.) antes de sua distribuição no mercado nacional.

Art. 5.º

Proíbe a realização de conferências científicas, literárias e congêneres em idiomas estrangeiros em território brasileiro.

Art. 6.º

Determina, no prazo de noventa dias, o fechamento de cursos de línguas estrangeiras e o recolhimento de exemplares de obras de autores brasileiros

originalmente publicadas em outros idiomas.

Art. 7.º

Revoga disposições legais em francês, inglês, alemão, russo, chinês e demais línguas estrangeiras. (ANDRADE, 1972)

O Projeto de Lei n.º 213 permaneceu em tramitação por vários anos, sendo eventualmente arquivado em 1975. Veio, então, a Resolução n.º 55, emitida pelo Conselho Nacional de Cinema, em 29 de agosto de 1980. Este órgão, criado em 1976 para substituir o Instituto Nacional de Cinema (INC), regulamentava e fiscalizava o setor. A referida resolução reforçava a obrigatoriedade da dublagem para a televisão e estipulava que a dublagem de filmes estrangeiros deveria ser realizada em território brasileiro.

Entretanto, tais progressos não se refletiram efetivamente nas condições trabalhistas e profissionais dos dubladores, culminando em uma das greves mais prolongadas da segunda metade da década de 1970, evento responsável por futuras transformações no setor.

Greve dos dubladores de 1978

Em 1978, os dubladores brasileiros organizaram uma greve, reivindicando melhores condições de trabalho e salários, e se tornando a paralização mais duradoura da categoria, que até aquele período não era uma profissão reconhecida (GAGLIARDO, 2019). Conforme Machado (2014), verificaram-se outras paralisações no início da década de 1970. Contudo, esses episódios não alcançaram repercussão significativa nem proporcionaram retorno financeiro relevante:

Não estava dublando, mas estava em todas as assembleias. Já naquela época não conseguia entender como é que gente que só ganhava alguma coisa quando produzia alguma coisa podia fazer greve. Eu sempre achei que greve era coisa de funcionário, de gente contratada, gente que paralisava um trabalho, ficava em casa ou nos sindicatos e depois de vencer a batalha passava no caixa pra receber o pagamento do mês. Mas *free-lancers*, gente que ganha cachê por cada trabalho feito, eu não conseguia entender (MACHADO, 2014).

Em 1978, por sua vez, os acontecimentos foram amplamente divulgados pelos principais veículos de comunicação da época, o que possibilita a melhor reconstrução de sua cronologia e das suas implicações socioculturais.

A greve ocorreu em contexto político autoritário, sob a ditadura militar, o que conferiu ao movimento riscos e dimensões de coragem cívica. Jornais da época e estudos biográficos (MACHADO, 2004; GAGLIARDO, 2019) indicam que o Sindicato dos Artistas prestou apoio a parte dos profissionais envolvidos na paralisação; paralelamente, a atuação de dirigentes e empregadores assumiu contornos diversos.

As principais reivindicações da categoria concentraram-se na reformulação do sistema remuneratório. O pagamento, anteriormente calculado por pequenas cenas denominadas "*loops*" ou "anéis", passou a ser exigido com base na hora trabalhada, configurando avanço significativo para a valorização e dignificação da profissão (CASA DA DUBLAGEM, 2011; ESQUERDA ONLINE, 2017).

A paralisação teve início em 4 de março de 1978. Já em 8 de março de 1978, a greve começava a ser noticiada pelo Jornal O Estado de São Paulo, que continuou a reportar sobre o assunto em 10 e 22 de março de 1978. O Jornal do Brasil também trouxe notícias sobre a greve em 16 de março de 1978, confirmando a data de início, e novamente em 23 de março de 1978.

O movimento grevista persistiu e continuou recebendo ampla cobertura da imprensa. O Jornal do Brasil noticiou a continuidade da paralisação em 11 de abril de 1978, e, em 9 de maio de 1978, O Estado de S. Paulo registrou a manutenção do movimento. Em 12 de maio de 1978 a paralisação já contabilizava 68 dias; reportagens da época informavam que os dubladores recebiam, naquele período, o acréscimo de 20% sobre o salário mínimo por hora trabalhada (O ESTADO DE S. PAULO; JORNAL DO BRASIL, 1978).

A disparidade na duração da greve entre as cidades foi observada em 24 de maio de 1978, quando a paralisação alcançou 82 dias no Rio de Janeiro e 68 dias em São Paulo (O ESTADO DE S. PAULO; JORNAL DO BRASIL, 1978). As notícias no Jornal do Brasil continuaram em 26 e 29 de maio de 1978, mostrando a persistência do movimento.

Com o passar do tempo, a greve atingiu marcos importantes: em 6 de junho de 1978,

completou três meses, e em 14 de junho de 1978, já somava 103 dias de duração. A situação se tornou mais tensa em 29 de junho de 1978, quando o aumento de salário dos dubladores foi adiado. No dia seguinte, 30 de junho de 1978, a imprensa noticiou que a greve dos dubladores continuava, com a ressalva de que não se aplicava à dublagem de filmes nacionais. O Jornal O Estado de São Paulo também noticiou a continuidade da greve em 4 de julho de 1978.

O desfecho da greve ocorreu em 10 de julho de 1978, quando a paralisação terminou após 127 dias (JORNAL DO BRASIL, 1978). Nesse dia, os 120 dubladores do Rio de Janeiro assinaram uma convenção coletiva de trabalho com o Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica. O objetivo central do acordo era ajustar a remuneração na dublagem de filmes estrangeiros dublados para televisão. No entanto, o acordo, embora dividindo os reajustes salariais em três etapas, não atendeu à totalidade da reivindicação dos profissionais. Lelia Abramo, presidente do Sindicato Paulista de Artistas da época, já havia assinado a convenção, e uma assembleia do Sindicato da Indústria Cinematográfica de São Paulo deveria ratificar o acordo para estender sua validade a São Paulo. O Jornal do Brasil, em 11 de julho de 1978, confirmou o fim da greve em 10 de julho. Meses depois, em 19 de setembro de 1978, o Jornal O Estado de São Paulo ainda trazia notícias relacionadas à greve ou seus desdobramentos.

A greve de 1978 ensejou repercussões diferenciadas entre os seus participantes. Segundo Vitor Gagliardo (2019; 2025), biógrafo de Orlando Drummond, tanto na obra biográfica dedicada ao artista quanto em declaração prestada ao pesquisador, Drummond manifestou apoio ao movimento. Contudo, em virtude de sua condição de contratado e de diretor no estúdio Peri Filmes, esteve impedido de engajar-se de forma ativa, por receio de implicações laborais. Gagliardo aponta que o dublador adotava uma postura de solidariedade à mobilização e buscava, na medida do possível, preservar um ambiente de trabalho saudável para todos (GAGLIARDO, 2019; 2025).

A dubladora Miriam Ficher, em depoimento ao pesquisador, conta que durante o período da greve, contava com 14 anos de idade. Segundo a entrevistada, sua adesão foi estimulada pela mãe, que a informou sobre a paralisação dos colegas. Embora não dominasse integralmente as complexidades do conflito, Ficher compareceu a assembleias e reconheceu a relevância de sua presença nas mobilizações. Relatou, ainda, ter observado colegas em situação de privação econômica, o que lhe causou apreensão, embora ela própria, naquele momento, não dependesse financeiramente da atividade de dublagem (FICHER, 2025).

As repercussões institucionais e laborais do movimento incluíram o encerramento das atividades do estúdio Peri Filmes e acentuaram dissensos no interior da categoria. Empresas como a Herbert Richards veicularam anúncios para contratação de novos profissionais, inclusive indivíduos sem vínculo formal com a dublagem, aprofundando tensões em torno de práticas de contratação e solidariedade profissional (JORNAL DO BRASIL, 1978).

Machado (2014) complementa como foi o período de greve de 1978:

Vi uma proposta ser feita, vi uma contra-proposta ser enviada, vi essa contra-proposta ser ridicularizada, vi as pessoas sendo levadas à revolta e indignação, vi uma greve ser aprovada e decretada, vi as pessoas paradas por meses, vi gente indo buscar pacotes de arroz no sindicato e depois vi as pessoas voltarem ao trabalho com aquela contra-proposta inicial agora travestida de vitória após grande e sofrida batalha (MACHADO, 2014).

Cabe observar, ainda, que a regulamentação da profissão de dublador ocorreu em 1978, coincidindo temporalmente com a greve e influenciando as dinâmicas subsequentes de inserção e proteção profissional.

Como desdobramento direto da greve de 1978, observaram-se avanços na regulamentação da atividade artística, com reflexos específicos sobre a categoria dos dubladores. A Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978, instituiu normas gerais para o exercício da profissão de artista e tornou obrigatório o registro profissional perante o Ministério do Trabalho e Emprego, mediante a expedição do DRT - Documento de Registro de Trabalhador (BRASIL, 1978).

No âmbito corporativo e sindical, o Sindicato dos Artistas (SATED) passou a reconhecer formalmente a condição laboral dos dubladores e a disciplinar suas relações de trabalho por meio de Normas Coletivas de Trabalho. Essa institucionalização jurídica e sindical representou um marco na trajetória da categoria, ao estabelecer parâmetros mínimos relativos à remuneração, à jornada de trabalho e às condições profissionais, contribuindo para a consolidação da profissão e para a proteção dos direitos dos seus praticantes.

Em greve, dubladores esperam salários mais altos no cinema

Sucursal e serviço local

Cerca de 100 dubladores do Rio de Janeiro decidiram, após assembleia-geral realizada no fim de semana, paralisar suas atividades até que as empresas dubladoras de filmes estrangeiros manifestem-se sobre a proposta da classe, em igualar o salário pago pela dublagem de filmes estrangeiros para televisão, ao salário pago pelo filme estrangeiro para cinema. Alegaram que o trabalho artístico da dublagem é igual em qualquer bitola.

A classe, que há três anos vem fazendo essa reivindicação, decidiu permanecer em assembleia permanente até que o problema seja solucionado. Os dubladores explicam que, além do trabalho de dublagem ser exatamente igual para filmes de cinema e televisão, existem processos técnicos capazes de converterem uma dublagem de 35MM (para cinema) em 16MM (para televisão), somando-se a isso a importação de filmes para TV muito maior que para cinema.

Em 1975, quando a proposta foi levada aos empresários, estes alegaram que uma mudança de custo não poderia ser feita de imediato, porque toda uma estrutura comercial teria que ser adaptada, embora concordassem que a reivindicação da classe era justa. O caso ficou em re-

cesso, até que em fevereiro último, após nova investida por parte dos dubladores, os empresários negaram-se a discutir o assunto.

Segundo os artistas, as empresas nacionais de dublagem, intermediárias entre os donos da produção e a mão-de-obra artística, preferem atender aos interesses dos distribuidores de filmes estrangeiros. Afirmando que não pleiteiam aumento de salário e que concordam com a diferença de pagamento em relação ao filme nacional (221 cruzeiros a hora e 334 cruzeiros a hora para os estrangeiros), o diretor da ASA (Associação dos Atores), Jorge Ramos, apela para a consciência profissional dos dubladores paulistas: "Em São Paulo corre-se o risco de um aviltamento da profissão e, com ele, o início de um processo de deteriorização do mercado de trabalho de toda a classe", que, segundo Jorge Ramos, "conta com empresários como Michael Stoll da Alamo Laboratório de Cinematografia." Para o diretor da entidade, esta empresa paulista "conduz uma parcela da classe a descumprir o acordo, oferecendo carteira assinada em troca de concessões que vão contra as normas de contrato de trabalho".

A classe artística de São Paulo, no entanto, não se manifestou oficialmente a respeito da greve, porque reconhece um

acordo trabalhista em vigência até maio. As novas reivindicações dos dubladores do Rio aproveitam um momento favorável à pressão, justamente quando as emissoras de televisão anunciam sua programação de 78 e muitos filmes estão sendo dublados. Os paulistas compreendem essa estratégia de agressividade dos colegas cariocas, mas não aderiram à greve.

A ameaça dos artistas cariocas é no sentido de recusarem um trabalho aviltante, mas eles temem um enfraquecimento do profissional paulista que geraria, além de uma transferência de mercado, um rebaixamento da profissão. No Rio são dublados 80% dos filmes que chegam no País.

A classe artística decidiu pleitear também o cumprimento da legislação trabalhista que lhes garante carteira de trabalho assinada, INPS, FGTS, 13º salário, PIS e férias, pois os empresários para admitirem um dublador exigem que eles se inscrevam no INPS como autônomos, sem o serem. Além disso, reivindicam o pagamento do direito autoral.

O documento, onde estão contidas todas as reivindicações da classe foi enviado, ontem, ao Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica pelo ator Otávio Augusto, presidente do Sindicato dos Artistas do Rio de Janeiro.

Figura 10: Reportagem do jornal O Estado de São Paulo de 8 de março de 1978, abordando a greve dos dubladores.

Fonte: Acervo Estado

A Lei n.º 6.533/1978 estabeleceu definições conceituais para o exercício das profissões artísticas. Em seu art. 2º, inciso I, conceitua-se “artista” como o profissional que cria, interpreta ou executa obra de caráter cultural destinada à exibição ou divulgação pública, por meio de comunicação de massa ou em locais de espetáculo; tal definição inclui a dublagem enquanto atividade de natureza interpretativa e criativa (BRASIL, 1978).

O art. 6º da mesma lei condiciona o exercício das profissões de artista e de técnico em espetáculos de diversões ao prévio registro na Delegacia Regional do Trabalho do Ministério do Trabalho, com validade em todo o território nacional (BRASIL, 1978).

O Decreto nº 82.385, de 5 de outubro de 1978, regulamentou a Lei nº 6.533/1978, dispondo sobre procedimentos administrativos e especificações técnicas relativas ao exercício das atividades artísticas. No quadro anexo ao decreto, a função de “Ator” é definida como aquele que “cria, interpreta e representa ações dramáticas, baseando-se em textos, estímulos visuais, sonoros ou outros, previamente concebidos por um autor ou criados através de improvisos individuais ou coletivos”, admitindo-se ainda a possibilidade de “interpretar sobre a imagem ou a voz de outrem”, o que inclui, de forma explícita, a atividade de dublagem (BRASIL, 1978).

Quanto à jornada de trabalho, o Decreto nº 82.385/1978 estabelece norma específica para a dublagem: o art. 44, inciso V, fixa a jornada normal em 6 (seis) horas diárias, com limite de 40 (quarenta) horas semanais. O art. 45 determina que seja considerado como tempo de trabalho efetivo todo o período em que o empregado permanece à disposição do empregador, abrangendo ensaios, gravações, dublagens, caracterização e preparação do ambiente (BRASIL, 1978).

No plano das garantias trabalhistas, a regulamentação consolida a previsão constante do art. 18 da Lei nº 6.533/1978, segundo a qual o profissional faz jus ao recebimento integral do salário quando comparece ao local de trabalho, ainda que a prestação efetiva do serviço não se realize por motivos alheios à sua vontade.

Qualidade e dublagem de filmes nacionais

Segundo o diretor Alcino Diniz (1930-1996), em entrevista ao programa *Cinemateca* (TVE, 1979), a dublagem brasileira já se destacava naquela época pela sua qualidade. Em *O Coronel e o Lobisomem* (1978), Diniz adotou a dublagem como solução econômica, uma prática comum, ainda na década de 1970, para reduzir custos e pelas limitações técnicas. No filme *O Coronel e o Lobisomem*, a dublagem foi adotada como uma medida econômica, evitando os elevados custos associados à captação de áudio direto durante as filmagens. Embora o filme apresente sincronia entre voz e imagem, os diálogos foram dublados por profissionais da indústria de dublagem, em vez dos atores originais, refletindo a falta de versatilidade vocal dos atores em atuar como seus próprios dubladores.

A matéria veiculada no programa *Cinemateca* evidencia que a prática de substituir a captação direta de áudio por dublagem era comum na época. Muitos atores careciam da habilidade necessária para realizar dublagem com a mesma eficácia da interpretação visual, tornando mais viável contratar profissionais especializados para essa função. A análise dessas práticas demonstra como limitações técnicas e considerações econômicas influenciaram a evolução das técnicas de dublagem no cinema brasileiro, ao mesmo tempo que ressaltam escolhas estilísticas que visavam enriquecer a narrativa dos filmes.



Figura 11: Computador da Magnatec em que era feita toda a programação da dublagem de produções audiovisuais na década de 1970.

Fonte: Programa Cinemateca nº 152 - Dubladores/ Técnicos de Cinema 1979 (CTAv – Centro Técnico Audiovisual)

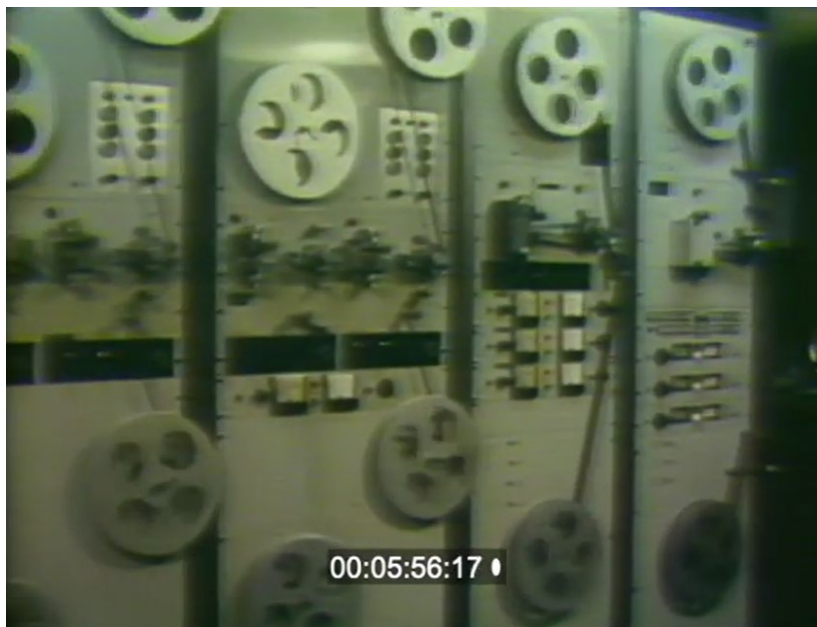


Figura 12: Máquina que comportava fitas de 35mm em que era gravado em três trilhas independentes o áudio captado para a dublagem em estúdio na década de 1970.

Fonte: Programa Cinemateca nº 152 - Dubladores/ Técnicos de Cinema 1979 (CTAv – Centro Técnico Audiovisual)

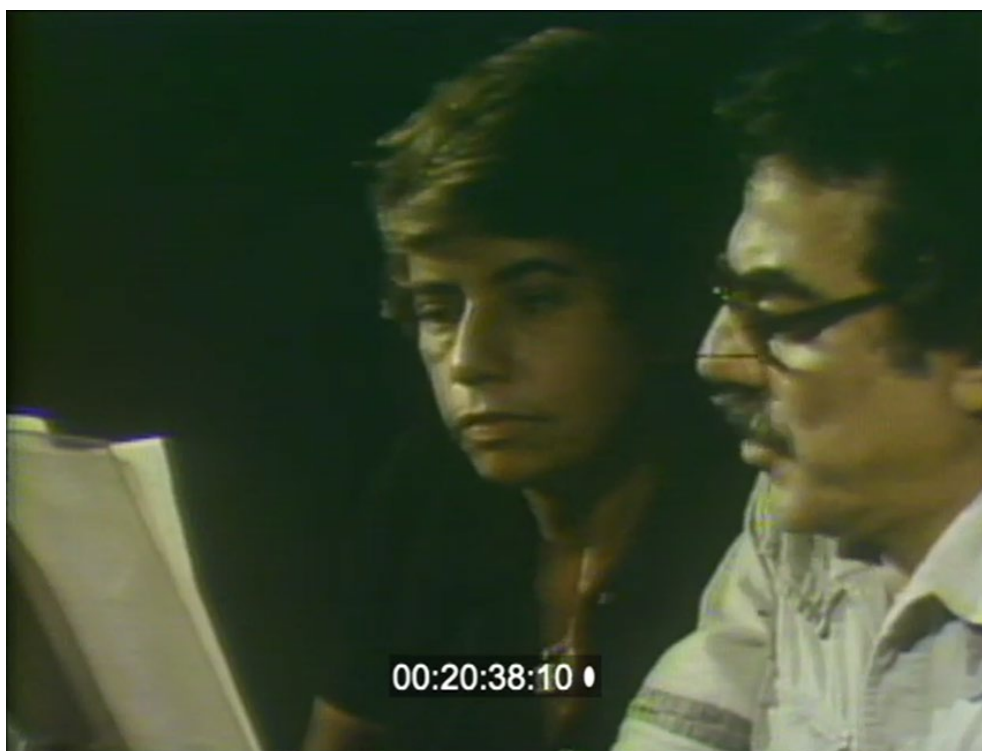


Figura 13: Dubladores Nair Amorim e Isaac Bardavid dublando em estúdio na década de 1970.

Fonte: Programa Cinemateca nº 152 - Dubladores/ Técnicos de Cinema 1979 (CTAv – Centro Técnico Audiovisual)



Figura 14: Dubladores Jomeri Pozzoli e Nelly Amaral dublando em estúdio na década de 1970.
Fonte: Programa Cinemateca nº 152 - Dubladores/ Técnicos de Cinema 1979 (CTAv – Centro Técnico Audiovisual)

No ano subsequente à transmissão desse programa, o filme "O Iluminado" (1980), dirigido por Stanley Kubrick, foi lançado nos cinemas brasileiros com algumas cópias dubladas sob a exigência direta do diretor britânico (SCHILD, 1980). Kubrick (1928-1999) solicitou especificamente que a direção artística da dublagem ficasse a cargo do cineasta Nelson Pereira dos Santos (1928-2018), por conhecer o trabalho do diretor brasileiro em obras como *Rio 40 Graus* (1955) e *Vidas Secas* (1963). Kubrick argumentava que a dublagem no idioma local proporcionaria uma experiência mais imersiva ao público, permitindo-lhes concentrar-se integralmente na narrativa visual sem a distração da leitura de legendas (MOLINA, 1980).

Década de 1980 e a dublagem de *O Iluminado*: um estudo de caso

A coluna do jornalista Zózimo Barroso do Amaral, no Jornal do Brasil de 26 de outubro de 1980, apresentava a seguinte nota chamada “Exigência cumprida”:

Stanley Kubrick, cujo último filme, *The Shining*, está para ser lançado no Brasil, escreveu a seus representantes fazendo uma exigência: quer porque quer que o filme seja exibido com uma versão dublada em português. A vontade do diretor está sendo cumprida: já está sendo preparada a versão para o português, a ser mostrada paralelamente com outras cópias com legendas. Para dirigir os trabalhos de dublagem, Kubrick escolheu um profissional de confiança - Nelson Pereira dos Santos. (AMARAL, 1980, p. 48)

Embora hoje seja comum encontrar cópias dubladas de diversos lançamentos tanto no cinema quanto em outras plataformas, a situação era diferente em 1980. Naquele período, quase nenhuma produção internacional era lançada nos cinemas brasileiros com dublagem. A exceção se restringia a longas-metragens animados dos estúdios Walt Disney e alguns filmes nacionais, que também eram dublados, por conta do corte de custos da captação de áudio direta (CINEMATECA, 1979).

A maioria dos filmes internacionais exibidos nos cinemas brasileiros era apresentada com legendas. Essa prática era adotada principalmente por ser mais econômica, uma vez que a adição de legendas implicava custos menores em comparação com a contratação de estúdios de dublagem. Além disso, os sistemas de áudio nos cinemas brasileiros da época eram frequentemente de baixa qualidade, dificultando a incorporação eficaz de faixas de áudio dubladas (FILHO, 1981). Assim, a preferência por legendas refletia tanto uma questão de custos como uma adaptação às limitações técnicas das salas de cinema daquele período.

O diretor Stanley Kubrick, notoriamente perfeccionista em relação ao controle de suas obras, solicitou que "*O Iluminado*" fosse dublado para o português para seu lançamento nos cinemas brasileiros. Kubrick escolheu Nelson Pereira dos Santos, cineasta brasileiro, para dirigir a dublagem, destacando a importância que atribuía à qualidade e autenticidade da versão dublada.

Kubrick mantinha um controle rigoroso sobre todos os aspectos da produção e pós-produção de seus filmes, incluindo a distribuição internacional. A partir de *Laranja Mecânica* (1971), Kubrick assegurou que as traduções de suas obras fossem realizadas para garantir uma compreensão precisa

por parte dos espectadores em diferentes países. O diretor acreditava que a dublagem no idioma local proporcionava uma experiência mais imersiva, permitindo ao público focar inteiramente no que era exibido na tela, sem a distração da leitura de legendas (MOLINA, 1980).

Para alcançar essa experiência mais imersiva, Kubrick selecionava pessoalmente os diretores de dublagem para as versões de seus filmes em diversos idiomas. Ele também tomava decisões sobre o elenco de vozes para garantir a qualidade e coerência das dublagens. Em sua abordagem, Kubrick frequentemente escolhia cineastas renomados para a direção artística das dublagens. Por exemplo, na Espanha, ele designou o diretor Carlos Saura para supervisionar a dublagem de suas obras (ZANOTTI, 2022).

Essa prática refletia a meticulosidade de Kubrick em manter o controle artístico sobre seus filmes em todas as fases, inclusive na adaptação linguística, garantindo que a essência e a integridade de suas produções fossem preservadas ao serem exibidas em diferentes contextos culturais.

No caso do lançamento do filme *O Iluminado* no Brasil, seguindo suas exigências em outros territórios em que seus filmes foram lançados, Stanley Kubrick solicitou especificamente que Nelson Pereira dos Santos, conhecido por filmes como *Rio 40 Graus* (1955), a adaptação do livro de Graciliano Ramos *Vidas Secas* (1963), e *Tenda dos Milagres* (1977), baseado na obra de Jorge Amado, dirigisse a versão dublada de sua obra de terror lançada em 1980.

Kubrick, admirador das produções brasileiras surgidas durante o movimento do Cinema Novo, considerava Nelson Pereira dos Santos um dos principais expoentes desse movimento. Em 1980, Pereira dos Santos estava lecionando nos Estados Unidos e mantinha uma relação próxima com Kubrick, o que resultou no convite para dirigir a dublagem brasileira de seu filme (FONSECA, 2019).

Em uma entrevista concedida ao jornal *O Globo* em 2013, Nelson Pereira dos Santos relatou sua experiência trabalhando com Kubrick na dublagem brasileira:

Falavamos-nos por telefone, e ele me proibiu de aliviar os palavrões e palavras fortes na dublagem. Kubrick sabia que o texto tinha uma força única, que deveria ser preservada se vertida a outras línguas. E, embora ele tivesse fama de severo, comigo sempre foi um cavalheiro (SANTOS, 2013).

***O Iluminado*: processo de dublagem e repercussão**

A dublagem de *O Iluminado* envolveu um rigoroso processo de seleção de vozes e adaptação cultural. As cenas para os testes dos atores brasileiros foram selecionadas pelo próprio Kubrick, que selecionava as cenas dos filmes que os atores deveriam fazer os testes, e a tradução foi realizada por Maurício Seixas, que também era dublador. Uma adaptação aprovada pelo diretor britânico incluiu a mudança dos nomes dos personagens principais para soar mais naturais ao público brasileiro: Jack Torrance se tornou Jack Torres, Wendy Torrance se transformou em Iara Torres, e Danny Torrance virou Danny Torres (SCHILD, 1980).

O trabalho de dublagem foi conduzido no estúdio Tecnisom (hoje Delart), no Rio de Janeiro, entre agosto e outubro de 1980. A mixagem final do áudio foi feita em Londres, sendo esta mais uma exigência de Kubrick.

Ainda nas reportagens veiculadas na época relatam que o processo de dublagem do filme, desde os testes iniciais dos atores até a finalização, se estendeu por um período de oito semanas, com a dublagem propriamente dita consumindo seis dias. Naquele período, a dublagem de um filme para televisão tipicamente levava cerca de um dia para ser concluída (SCHILD, 1980).

Adicionalmente, as reportagens indicam que a Warner Bros. do Brasil investiu aproximadamente um milhão de cruzeiros no processo de dublagem, o que corresponde a cerca de 150 mil reais em valores corrigidos. Comparativamente, o custo médio para a dublagem de um filme para a televisão na época era de 150 mil cruzeiros, aproximadamente 25 mil reais ajustados aos valores atuais.

Esses dados sugerem que o projeto em questão demandou um investimento e tempo significativamente maiores do que o padrão para dublagem de filmes para televisão na época, refletindo possivelmente a complexidade e a qualidade exigida para a produção.

A versão dublada de "O Iluminado" estreou no Brasil em 25 de dezembro de 1980, sendo exibida em paralelo com a versão legendada. Embora inicialmente tenha causado estranheza ao público devido à inclusão de palavrões e expressões fortes, a adaptação foi bem recebida e elogiada pela fidelidade ao texto original e pela qualidade da dublagem. Nelson Pereira dos Santos defendeu a dublagem como uma forma de ampliação do mercado de trabalho e pedindo melhoria das condições

acústicas dos cinemas brasileiros, argumentando contra o elitismo que desprezava a dublagem (SCHILD, 1980).

O apoio à dublagem de *O Iluminado* para cinema no Brasil encontrou pouca adesão na imprensa, conforme evidenciado em uma matéria assinada pelo crítico Rubens Ewald Filho no jornal *A Tribuna*, de Santos, na edição de 1º de janeiro de 1981. Ewald Filho criticou a adaptação de nomes no filme e expressou sua insatisfação com a qualidade do sistema de áudio dos cinemas nacionais. Além disso, afirmou: A dublagem continua a ser uma deformação artística. (FILHO, 1981)

Esta crítica reflete a resistência encontrada na época contra a prática da dublagem de filmes para cinema, vista por muitos críticos como uma adulteração da experiência artística original (FILHO, 1981). Este episódio destaca a tensão entre a necessidade técnica e mercadológica de adaptar filmes para o público local através da dublagem e a percepção de perda de integridade artística que tal prática poderia representar, especialmente em um contexto de infraestruturas cinematográficas deficientes.

Apesar das críticas, a dublagem brasileira de *O Iluminado* foi considerada um sucesso pelos envolvidos. À época, Stanley Kubrick enviou um telex a Nelson Pereira dos Santos e à equipe de dublagem, elogiando a qualidade do trabalho realizado. De acordo com o texto, que está no acervo do Museu de Arte Moderna (MAM), Kubrick afirmou que a versão brasileira foi a melhor entre as cinco versões dubladas internacionalmente disponíveis no lançamento do filme.

Infelizmente, a versão dublada de "*O Iluminado*" não está disponível atualmente em nenhuma plataforma ou meio físico, tornando-se uma raridade perdida na história da dublagem.

caderno **B** **JORNAL DO BRASIL**
Rio de Janeiro, Segunda-feira, 22 de dezembro de 1980

O Presente Certo Para ELE é Com Prata de Lei!

prata moderna

Atende até às 22 horas
CARTÃO DE CREDITO
COPACABANA
Rua Barão de São Paulo, 458 B
BRASÍLIA
Rua Vitor, 292/301, 467 A
BOFISERGO
Shopping Center Rio Sul
22 mil, 13 e 6, 05

NOVO FILME DE KUBRICK ESTRÉIA NO RIO E REABRE A QUESTÃO DA DUBLAGEM

A RENASCENÇA
Uma tradição em móveis de estilo

Venha conhecer, nesta mansão, a maior variedade em móveis personalizados e do mais fino acabamento.

Rua do Catete, 194-196 Esquina com Correia Dutra

Móveis de Superioridade • Fine Furniture • 20 e 30 anos • Qualidade Móvel • 20 e 30 anos

Susana Schild

O Iluminado, filme de Stanley Kubrick, estreia segunda-feira no Rio.

Tratando-se de cópias dos filmes *Palooka*, *Tyoga*, *Asfalto*, *Jack e Leblond* e *As Dúvidas* em português, ficando apenas em o Rio o som original. No primeiro caso, Jack Nicholson, no papel de Jack Torrance, virá Jack Torrance, enquanto sua mulher, Wendy (Sissy Spacek), virá Wendy Torrance. O filme é uma adaptação de uma obra de 20 mil dólares, produzida de Londres pelo próprio Kubrick, e que teve aqui direção de dublagem a cargo de Antônio Pádua Moreira, ex-copista da Tecton e diretor artístico de Nelson Pereira dos Santos.

Um telejornal de Stanley Kubrick, adaptado a versão em português de O Iluminado, é anunciado com grande orgulho pelos que participam da dublagem. Afinal, o grande diretor não é apenas conhecido por 1981 e *Laranja Mecânica*, entre outros, mas também pelo perfeccionismo com que trata todo e qualquer aspecto referente a dublagem de seus filmes.

O telejornal afirma que provavelmente a versão dublada em português é a melhor, o que é um elogio considerável, tanto mais que as exigências e cuidados que cercam a experiência brasileira foi repetida em todos os outros países. Na Espanha, por exemplo, a dublagem foi dirigida por Carlos Saura.

A iniciativa de dublar O Iluminado parte do próprio Kubrick, contrariando um desejo manifestado antes com Barry Lyndon. Assimada a Warner no Rio, a primeira etapa foi selecionar algumas vozes para o mesmo personagem, com sugestões da Companhia — Cooperativa de Artistas e Técnicos. As vozes para os filmes foram escolhidas por Kubrick, que recebeu, em Londres, uma reunião de nomes de diretores e opinou também sobre o elenco das dublagens. Stanley Kubrick telefonou algumas vezes para o Rio, com Elza Viegas, gerente de publicidade da Warner, e também tradutores das legendas. A tradução final é de Maurício Betas.

— Trata-se de um caso especial — afirma Elza Viegas — e não sabemos se faremos dublagem em outros filmes. Ficamos satisfeitos com o resultado de O Iluminado, que achamos excelente.

De Londres, Kubrick deu por telefone sua opinião — favorável — à adaptação de nomes, para melhor a compreensão do espectador. Os dubladores foram: Alan Lima (Jack Nicholson), Betina Viany (Sissy Spacek), Luciana Seixas (Danny), Jomery Putzky (Shelley Duvall), 13 no caso de Lili Mol, ex-Kojak e dublador de *Botim* Crother, não houve dúvidas. Os coordenadores técnicos apontaram em Lili, e o diretor inglês não mudou.

Até todo, foram oito semanas de trabalho, desde os primeiros testes até a dublagem. O som brasileiro foi enviado a Londres, onde foi feita a mixagem, artefato de dublagem, gerando Carlos de La Riva, da Tecton, laboratório responsável. A mixagem poderia perfeitamente ter sido feita aqui, e esse desdobramento é se deve por exigência de Kubrick. Seis dias foram gastos na gravação dos filmes para a seleção, por exemplo, quando em mídia apenas um dia.

Apesar de uma certa estranheza inicial, ao final não há uma sensação especial na cabeça do Hotel Mordecai, a versão dublada foi aprovada. E embora se possa discutir dublagem em ge-

ral, a eficiência técnica e de interpretação no caso de O Iluminado é irrefutável. Nelson Pereira dos Santos, em rápido discurso após o exibição, manifestou-se totalmente favorável a dublagem, uma posição anti-ga, desvalorizada em entrevista no dia seguinte.

— Sempre fui a favor da dublagem, ao ponto que não pude ser obrigatório. A meu ver, a dublagem amplia o número de espectadores, enquanto a legenda restringe. E, em determinados casos, a legenda restringe o próprio pensamento e linguagem do autor. Além disso, o texto é poluído pela legenda, que por exigência técnica deve ser menor que o film, perdendo tempo de leitura ao espectador.

Na opinião do cineasta, a palavra escrita também pode ser mais poluída pela própria censura. Como exemplo, mais simples, cita o caso dos palcos, que aparecem com inicial e reletividade. Num sentido mais amplo, ocorreu a tendência

de interpretar o filme de uma forma mais política. Uma abstração, daí não haver condições de se pensar em objetividade.

— O importante é ter as duas versões, o original e a dublada. Uma abstração, daí não haver condições de se pensar em objetividade.

— O importante é ter as duas versões, o original e a dublada. Uma abstração, daí não haver condições de se pensar em objetividade.

— O importante é ter as duas versões, o original e a dublada. Uma abstração, daí não haver condições de se pensar em objetividade.

— O importante é ter as duas versões, o original e a dublada. Uma abstração, daí não haver condições de se pensar em objetividade.

— O importante é ter as duas versões, o original e a dublada. Uma abstração, daí não haver condições de se pensar em objetividade.

— O importante é ter as duas versões, o original e a dublada. Uma abstração, daí não haver condições de se pensar em objetividade.

— O importante é ter as duas versões, o original e a dublada. Uma abstração, daí não haver condições de se pensar em objetividade.

— O importante é ter as duas versões, o original e a dublada. Uma abstração, daí não haver condições de se pensar em objetividade.

multo comum aos brasileiros perceber as nuances de linguagem ou do francês falado por um determinado ator.

Muitos ainda achavam que a dublagem seria com que o cinema brasileiro fosse tão popular quanto o estrangeiro, por não ter a barreira do alfabetismo, seguramente considerando insustentável por Nelson.

— Acham que alfabetizado não vai a cinema brasileiro porque não lê a legenda e que o filme dublado tem um público do cinema nacional. É quem disse que alfabetizado vai a cinema?

Nelson discorda também daquelas que, em nome de defender interesses nacionais, são contra a dublagem, uma posição errada do ponto-de-vista econômico.

— Na realidade, esta posição defende a liquidação do espectador brasileiro. O cinema terá cada vez mais em crise e, para cada vez mais em crise, os produtores terão que aumentar a frequência no cinema. Para isso é preciso um aumento de filmes nacionais e estrangeiros que interessem ao público.

Na sua opinião, a dublagem contribuiu para ampliar o mercado de público, tornando mais acessível ao espectador os filmes estrangeiros mais familiares ao espectador normal.

— O importante é ter as duas versões, o original e a dublada. Uma abstração, daí não haver condições de se pensar em objetividade.

— O importante é ter as duas versões, o original e a dublada. Uma abstração, daí não haver condições de se pensar em objetividade.

— O importante é ter as duas versões, o original e a dublada. Uma abstração, daí não haver condições de se pensar em objetividade.

— O importante é ter as duas versões, o original e a dublada. Uma abstração, daí não haver condições de se pensar em objetividade.

— O importante é ter as duas versões, o original e a dublada. Uma abstração, daí não haver condições de se pensar em objetividade.

— O importante é ter as duas versões, o original e a dublada. Uma abstração, daí não haver condições de se pensar em objetividade.

— O importante é ter as duas versões, o original e a dublada. Uma abstração, daí não haver condições de se pensar em objetividade.

— O importante é ter as duas versões, o original e a dublada. Uma abstração, daí não haver condições de se pensar em objetividade.

— O importante é ter as duas versões, o original e a dublada. Uma abstração, daí não haver condições de se pensar em objetividade.

— O importante é ter as duas versões, o original e a dublada. Uma abstração, daí não haver condições de se pensar em objetividade.

Figura 15: Reportagem do Jornal do Brasil de 22 de dezembro de 1980, sobre o lançamento da versão dublada em cinemas do filme *O Iluminado*.
Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Dublagem na década de 1980, seus aspectos técnicos e artísticos

Conforme Silva (2020), a década de 1980 marcou uma importante transição tecnológica no processo de dublagem:

Na década de 1980, começou a primeira transição tecnológica no processo de feitura da dublagem: os gravadores Ampex foram gradualmente substituídos pelo U-matic, um modelo de videocassete. Este formato facilitou em especial o processo de preparação do filme, uma vez que não era mais necessário cortar fisicamente a fita (SILVA, 2020, p. 23).

José Santana, em sua entrevista, detalha como funcionava o processo anterior: "Naquela época, nós dublávamos em 16 milímetros, então, trabalhávamos em um estúdio com todos na bancada. Havia o operador de áudio que gravava as falas e um projetor no andarzinho de cima que jogava o ótico na tela" (SANTANA, 2013 apud NORIEGA, 2016).

Ao longo da década de 1980, a indústria de dublagem brasileira consolidou um modelo industrial de produção caracterizado pela manutenção de elencos fixos contratualizados pelos grandes estúdios (LESSA, 2002). Paralelamente, verificou-se a institucionalização da função de coordenador de dublagem — normalmente ocupada por dubladores com experiência prévia — cuja atribuição principal passou a ser a organização e a supervisão do processo produtivo; conforme observado por Silva (2020, p. 22), “já nos anos 1980, os empresários criaram o cargo do coordenador de dublagem, função exercida por um dublador com experiência no meio, que tem o papel de organizar e supervisionar o processo produtivo”.

O mercado brasileiro de dublagem foi dominado por três grandes estúdios que passaram a definir parâmetros técnicos e padrões de qualidade para o setor (VEJA SP, 2017). A Herbert Richers consolidou posição hegemônica, tendo como principal concorrente o estúdio Álamo, que se destacava pela inovação tecnológica e pelo reconhecimento técnico, tendo sido apontado como o primeiro estúdio da América Latina a realizar dublagem em Dolby Stereo em 1995 (VEJA SP, 2017). Paralelamente, surgiram iniciativas como o estúdio MaGa — empresa fundada pelo dublador Marcelo Gastaldi e instalada nas dependências do canal de televisão SBT, no bairro da Vila Guilherme, em São Paulo —, que exerceu atuação relevante ao longo da mesma década (VEJA SP, 2017; MACHADO, 2014, 2024; AZEVEDO, 2024).

Esses atores e processos configuraram, assim, um campo profissional marcado por concentrações institucionais, diferenciações tecnológicas e formas organizacionais diversas, que contribuíram para a definição dos padrões de produção e da divisão do trabalho na dublagem brasileira naquele período.

O final da década de 1980 foi caracterizado por mobilizações relevantes em defesa dos direitos autorais dos dubladores. Em São Paulo, iniciativas lideradas por Flavio Dias apoiaram-se na Lei nº 6.533/78, que regulamentava o exercício profissional de artistas e técnicos em espetáculos de diversões (LIMA, 2023). Essas ações constituíram o núcleo inicial das mobilizações organizadas que se intensificaram na década subsequente, configurando um processo de articulação coletiva voltado à proteção profissional e à reivindicação de garantias autorais para os trabalhadores da dublagem.

Jaspion e Changeman: dublagens brasileiras de séries live-action japonesas na década de 1980

A presença de heróis japoneses na TV brasileira data das décadas anteriores: *National Kid* foi exibido em 1964 pela Record, e *Ultraman* foi transmitido na TV Bandeirantes ainda nos anos 1960 (MOREIRA, 2024). Nessa fase, tais produtos eram frequentemente categorizados como “enlatados” — importações usadas para preencher a grade e dirigidas, em grande parte, ao público infantil.

A imigração japonesa no Brasil, iniciada oficialmente em 18 de junho de 1908 com a chegada do navio *Kasato Maru* em Santos (SP), estabeleceu as bases para um processo de transmissão de forma híbrida (LUYTEN, 2023). A presença da cultura japonesa no país, criou estruturas de preservação cultural por meio de associações nipo-brasileiras (*kaikans*), funcionando como espaços de socialização e transmissão de língua e valores japoneses. Contudo, o processo de “abrasileiramento” das gerações sucessivas resultou em uma complexa negociação identitária, na qual elementos da cultura japonesa se miscigenaram com aspectos brasileiros, formando o que pesquisadores denominam “hibridização cultural” (GUSHIKEN; HIRATA, 2014). Neste contexto, as obras culturais japonesas (especialmente o mangá, o animé e os seriados) emergiram como vetores dessa transmissão cultural.

A partir da década de 1980 observou-se a consolidação de uma nova geração de *tokusatsu*⁴ no Brasil, caracterizada por produções de ação ao vivo com ênfase em efeitos práticos, entre as quais destacam-se *O Fantástico Jaspion* e *Esquadrão Relâmpago Changeman* (1986–1987) e títulos como *Jiraiya*, *Sharivan*, *Kamen Rider* e *Flashman*, exibidos por emissoras como a TV Manchete, que “cativaram numerosos telespectadores brasileiros” (URBANO, 2024).

O fim dos anos 1980 ficou marcado como uma “Era de Ouro” do gênero: os *tokusatsu* dominavam a programação infantil nacional, levando a uma verdadeira febre passageira até meados dos anos 1990 (PONTE FILHO, 2010). Foi esse movimento que abriu caminho para o posterior aumento de produções do gênero animes (termo usado para identificar animações feitas no Japão) na década seguinte (MOREIRA, 2024; PONTE FILHO, 2010). Além das histórias de aventuras que chamavam a atenção da audiência, seu trabalho de dublagem em português também foi um diferencial para os sucessos dessas obras.

Antes da introdução de *Jaspion* e *Changeman* no circuito massivo brasileiro, a presença de produções *tokusatsu* no país era residual, como apresentou Soares (2019) com o depoimento de Sidney Gusman:

[...] a Record, por exemplo, mostrou vários deles nos anos 70, como A Fuga de King Kong (de 1967), o divertidíssimo King Kong versus Godzilla (de 1962) e Latitude Zero (de 1969). Também na Record, a tartaruga gigante Gamera teve exibidos quase todos os seus filmes dos anos 60 e 70 (alguns também puderam ser vistos na Sessão da Tarde da Globo). [...] o bom e velho Godzilla também teve exibidas algumas aventuras de sua fase moderna. O SBT mostrou as batalhas contra Biollante (89), King Ghidra (91) e Mothra (92). (GUSMAN, 2001 apud CARLOS, 2010, p. 1).

Contudo, a partir da década de 1980 verificou-se um renovado interesse por esses produtos, em parte por razão de seu carácter exótico e dos baixos custos de licenciamento, que os tornavam atrativos para programações infantis e para a reestruturação de atrações de auditório. A emergência

⁴ Em tradução literal, *tokusatsu* significa “efeitos especiais”. No uso técnico, o termo refere-se a produções **live-action** (filmes e séries com atores reais) caracterizadas pelo emprego predominante de efeitos especiais práticos — tais como trajes, truques de câmera e miniaturas — e abrange diversos subgêneros (por exemplo, *kaiju*, *sentai*, *kamen rider*), sendo, portanto, um conceito usado para classificar obras audiovisuais cujo processo produtivo e estética se fundamentam nesses recursos. (SIQUEIRA, 2025).

da Rede Manchete (1983) e a disposição do mercado de brinquedos por figuras do tipo “herói com armadura” criaram um contexto favorável, no qual o empresário Toshihiko Egashira — então proprietário de videolocadoras na Liberdade, em São Paulo — identificou uma demanda inesperada ao constatar que fitas de séries japonesas figuravam entre os títulos mais locados por imigrantes nipo-brasileiros, sinalizando potencial de mercado (DUBLAGEM BRASILEIRA, 2022; VIEIRA, 2009).

Motivado por essa percepção, Egashira viajou ao Japão em meados da década de 1980 para adquirir direitos de exibição, retornando com *Esquadrão Relâmpago Changeman* e *O Fantástico Jaspion* e constituindo a Everest Vídeo com a intenção de ampliar a comercialização além do circuito das locadoras (DUBLAGEM BRASILEIRA, 2022; PINGBACK, 2025; VIEIRA, 2009). Esse movimento insere-se, analiticamente, no padrão de “revogação tecnológica” descrito por Nakamura (2018), segundo o qual elementos da cultura pop estrangeira são reelaborados para atender a mercados locais, de modo que o *know-how* acumulado por agentes como Egashira e a emergência de uma audiência com perfil *otaku*⁵ tenderam a tornar propícia a migração desses títulos para a televisão aberta.

Assim, *Jaspion* e *Changeman* chegaram ao Brasil como produtos que conjugaram enredo de ficção científica e figuras de super soldados diferenciadas de desenhos e séries então dominantes. Em um cenário em que emissoras buscavam conteúdo de baixo custo e atratividade comercial, o mercado de brinquedos almejava novos personagens e um importador havia viabilizado a operação de base (compra de direitos), conformando, antes da estreia televisiva em 1988, um ambiente favorável à difusão massiva dos tokusatsu (DUBLAGEM BRASILEIRA, 2022; NAKAMURA, 2018).

As versões brasileiras das séries *tokusatsu* foram produzidas pelo estúdio Álamo, de São Paulo, fundado em 1972, tendo sido apontado como responsável por “dar voz brasileira a clássicos orientais como *Jaspion*” (GIUSSANI, 2023). A adaptação das versões brasileiras foi realizada sob a direção de Líbero Miguel e Gilberto Baroli (DUBLAGEM BRASILEIRA, 2022) para *Jaspion*, e para *Changeman*, Líbero seguiu com Nair Silva (DUBLAGEM BRASILEIRA, 2022). Para ambos

⁵ *Otaku* é um termo de origem japonesa utilizado para designar indivíduos com elevado grau de interesse e envolvimento com produtos da cultura pop, especialmente animes, mangás, videogames e outras manifestações da cultura japonesa (NATIONAL GEOGRAPHIC BRASIL, 2022).

os títulos se adotou a técnica padronizada do período: utilizavam-se as fitas originais na íntegra, procedia-se ao redesenho sucinto dos roteiros com o objetivo de ajustar tempos sem promover cortes de cena e as falas eram gravadas em estúdio com sincronismo à imagem por atores profissionais.

O elenco reuniu vozes consolidadas no mercado brasileiro, destacando-se Carlos Takeshi como dublador do protagonista Jaspion — incumbido também de dar voz a Change Griphon em *Changeman* — e Suzana Lakatos como voz de Anri (Androide de Jaspion) e de Miya em *Changeman* – entre outros dubladores como Denise Simonetto e Carlos Laranjeira (DUBLAGEM BRASILEIRA, 2022). A qualidade técnica da adaptação manifestou-se na atenção dedicada aos efeitos sonoros (incluindo onomatopeias de luta) e na preservação, de modo contido, de expressões de origem japonesa, procedimentos que contribuíram para a aceitação do produto pelo público da época.

Em entrevista concedida em 2010 ao blog *Falando de Dublagem*, o dublador Carlos Takeshi forneceu informações sobre seu ingresso e seleção para o papel de Jaspion, com um teste realizado no estúdio Álamo e aprovado por Líbero Miguel, no final de 1986 (TAKESHI, 2010). Segundo o entrevistado, sua escolha foi motivada não apenas pela experiência acumulada, mas também pelo conhecimento da língua japonesa, o que lhe possibilitava “auxiliar na adaptação de algumas coisas” e corrigir discrepâncias entre a tradução e o conteúdo original. Takeshi também relatou uma prática léxica interna ao ofício — a expressão “borgear”, alusiva ao dublador Borges de Barros, utilizada quando uma fala apresentava elevada dificuldade técnica —, a qual ilustra o rigor técnico exigido nas produções e o reconhecimento entre pares (TAKESHI, 2010).

Já a dublagem de *Esquadrão Relâmpago Changeman* contou com um elenco heterogêneo e sofreu alterações ao longo de sua produção, fenômeno que reflete dinâmicas de rotatividade e especialização profissional no campo da dublagem. A partir do episódio 17, Ricardo Medrado passou a interpretar a personagem Change Dragon; Armando Tiraboschi, que dublou Change Pegasus relatou aspectos relevantes sobre a organização interna do estúdio Álamo e sobre a relação com a direção de dublagem, descrevendo práticas de direção rigorosas, porém reconhecidas pelos intérpretes como orientadoras do desempenho técnico (NIZOLÓGICO, 2025).

No que tange às trajetórias individuais, Márcia Gomes, responsável pela voz de Change Phoenix, acumulou experiência prévia em rádio desde o final da década de 1950 e teve seus primeiros contatos com a dublagem já em 1969, integrando posteriormente o elenco da Álamo. Sua

morte em dezembro de 2024 foi registrada em fontes especializadas, que ressaltam sua atuação como uma das vozes mais marcantes da dublagem brasileira (TOKUSATSU.BLOG.BR, 2023). Por fim, a participação de veteranas como Neuza Azevedo, conhecida por trabalhos anteriores — entre os quais a dublagem de personagens como Judy em *Os Jetsons* —, exemplifica a presença de profissionais com longa trajetória que contribuíram para a constituição de repertórios técnicos e repertórios vocais valorizados pelo mercado. Esses depoimentos e registros biográficos permitem inferir que a composição do elenco de *Changeman* decorreu tanto de decisões técnico-artísticas quanto de trajetórias profissionais consolidadas, influenciando a qualidade interpretativa e as práticas de produção no estúdio.

A chegada dessas versões dubladas produziu forte repercussão junto ao público infantil, conforme apontam pesquisas históricas e relatos contemporâneos que registram a difusão de fitas VHS caseiras, a formação de clubes de fãs e a presença recorrente nas publicações especializadas, sendo descrita por alguns autores como uma “febre” cultural que preparou o terreno para a posterior popularização dos animes no país (URBANO, 2018; MOREIRA, 2023). O legado dessas versões dubladas advém tanto da consolidação de um público consumidor de produtos japoneses, que acolheu em massa títulos posteriores — como *Os Cavaleiros do Zodíaco*, *Dragon Ball* e *Pokémon* — quanto da construção de conhecimento técnico e reputacional nos estúdios e nas equipes de dublagem, garantindo continuidade à prática de versões em português de temas musicais de abertura e fomentando, ainda, o surgimento de convenções e encontros dedicados à cultura pop japonesa no Brasil (GIUSSANI, 2023; MOREIRA, 2023; URBANO, 2018).

Em edição de 29 janeiro de 1989, a Folha de S. Paulo documentou o sucesso dos seriados *Jaspion* e *Changeman* na TV Manchete. Conforme relatado pelo sócio da Everest Produções à época, Wilson Catacura: “No início, ninguém acreditava.” Essa estratégia permitiu a exibição em troca de espaços publicitários, catalisando um mercado de US\$ 1 milhão em produtos licenciados e gerando engajamento massivo infantil, com um clube de 25 mil fãs (FOLHA DE S. PAULO, 1989).

Heróis japoneses são líderes na Manchete

Do Reportagem Local

Em sua primeira semana de exibição no horário das 10h às 11h —a última semana de dezembro último—, os seriados japoneses **"Jaspion"** e **"Changeman"**, exibidos pela Manchete, alcançaram no Ibope 4 e 5 pontos e passaram a ser os dois programas mais assistidos da emissora. A quatro pontos da média obtida pelo "Xou da Xuxa", da Globo, no mesmo período, os seriados começam a gerar uma mania entre crianças de 2 a 12 anos e movimentam um investimento da ordem de US\$ 1 milhão, distribuído na produção de fitas de vídeo, brinquedos, roupas e promoções.

"No início, ninguém acreditava", diz Wilson Catacura, 33, sócio da Everest Produções, que detém os direitos de comercialização dos heróis no Brasil. Segundo ele, os seriados foram rejeitados por todas as emissoras paulistas. "Uma delas me propôs pagar o seriado em 24 meses sem juros", diz ele, que prefere não citar a emissora. O acordo com a Manchete acabou saindo em fevereiro de 88, na base da permuta. A emissora cedeu à Everest o horário das 10h às 11h, durante a semana, em troca dos heróis. A permuta garante à Everest quatro minutos de mídia gratuita na emissora, a cada vez que os episódios são exibidos.

"**Jaspion**" e **"Changeman"** foram trazidos para o Brasil através de um acordo com a produtora japonesa Toei, líder da comercialização de produtos japoneses em vídeo no mercado do país. A empresa concordou em vender os direitos à Everest em carência. "O interesse da Toei é preparar o mercado brasileiro para a entrada de novos heróis", diz Catacura.

A Everest já colocou no mercado de vídeo 102 episódios das duas séries. Estima ter vendido 45 mil unidades. No setor de brinquedos, o "Change Kit", pacote contendo máscara, espada e espada iguais aos



O herói japonês **Jaspion** em ação

usados pelos **"Changeman"**, vendeu, em 88, 168 mil unidades. As promoções incluem um contrato com o Circo Bartholo, que montou episódios das duas séries para apresentar ao vivo. O show já percorreu a Zona Leste de São Paulo e está em temporada em Campinas,

"As crianças enlouquecem", diz Catacura. O "Clube dos Super-Heróis", organizado pela empresa para cadastrar fãs dos seriados, conta, no momento, com 129 mil associados. Em um concurso promovido em 88 pelo clube, 180 mil crianças responderam à pergunta "por que você acha que o vilão perde dos Changeman?". "A maioria dizia que os Changeman vencem porque são unidos". Segundo ele, o concurso testemunha uma predileção infantil pelo que acredita ser a mensagem dos episódios. "Os Changeman só tem força quando estão unidos. As crianças estão preferindo ver isto do que a pura violência."

CHANGEMAN e JASPION, Manchete, de segunda à sexta-feira, às 10h e às 17h. Produção: Toei, Japão, 86.



Um membro do quinteto **Changeman**

Novos seriados são piores que os antecessores

Do Reportagem Local

A diferença principal entre **"Changeman"**, seu irmão gêmeo **"Jaspion"** e os velhos seriados-*clássicos* japoneses (**"Ultraman"**, **"Ultra-Q"** e **"Ultra-Seven"**, **"Robô Gigante"**, por exemplo) é que eles são piores que seus antecessores. Trata-se de um curioso caso de "involução". Apesar de ter cerca de vinte anos de diferença em relação às séries citadas, **"Changeman"** e **"Jaspion"** têm poucos acréscimos técnicos que exemplifiquem um avanço real.

Apenas as cores são mais berrantes, e os brinquedos dos quais os seriados fazem marketing têm mais surpresas que antigamente. No mais, os vilões são fraquíssimos, e os heróis, ridículos. Ponto para National Kid. **¶** Marcos Smirkoff

Figura 16: Notícia do jornal Folha de São Paulo de 29 de janeiro de 1989, abordando o sucesso popular das séries japonesas.

Fonte: Acervo Folha

Segundo Vieira (2008), a inclusão das obras na grade infantil — no programa *Clube da Criança* — gerou um impacto imediato na audiência da emissora, elevando ambas as produções a patamares de audiência excepcionais em curto prazo. Em menos de um mês, *Jaspion* e *Changeman* alcançaram a segunda colocação em audiência e consolidaram-se como um dos programas de maior audiência da Manchete (JBOX, s.d; VIEIRA, 2009). Ainda em termos de audiência televisiva, a exibição das séries a partir de 1988 impulsionou o desempenho do programa matinal em que foram veiculadas, elevando índices que, em relatos jornalísticos sobre o período, chegaram a alcançar 15 pontos de audiência, cifra atípica para a emissora e indicativa do impacto imediato sobre públicos infantis e familiares (RD1, 2020).

O êxito de público traduziu-se também em relevante sucesso comercial: as séries passaram rapidamente a ser exploradas em diferentes suportes e licenciamento de mercadorias diversas, tais

como revistas em quadrinhos, discos e vestuário. Conforme registra a literatura sobre o fenômeno, o apelo comercial estimulou outras emissoras a investirem no gênero *tokusatsu*, o que, por sua vez, levou a uma rápida saturação do mercado — evidenciada pela transmissão de um número expressivo de séries japonesas em um único ano no Brasil, enquanto no Japão eram exibidas apenas duas ou três por ano — e ao consequente declínio da onda de séries de super-heróis japoneses a partir do início da década de 1990. Não obstante esse recuo, deve-se reconhecer que a difusão dessas produções ofereceu um fôlego institucional à Rede Manchete em momento de crise econômica, contribuindo para a continuidade das suas atividades (VIEIRA, 2009; JBOX, s.d).

Do ponto de vista sociocultural, a difusão massiva de *Jaspion* e *Changeman* incentivou a formação de práticas de fãs — de fã-clubes organizados à circulação de figurinhas, cards colecionáveis e produtos alimentícios temáticos — apresentando processos de apropriação e pertencimento que se prolongaram para além do ano de exibição inicial. Relatos contemporâneos e retrospectivas jornalísticas e acadêmicas identificam a persistência de uma memória nostálgica, também no campo da dublagem, entre os adultos que foram crianças naquela década, o que atesta o efeito duradouro dessas séries na construção de identidades geracionais e na conservação de repertórios culturais populares (RD1, 2020; NAKAMURA, 2018).

É possível considerar o caso de *Jaspion* e *Changeman* como um nó explicativo para compreender a articulação entre importação cultural, estratégias de programação televisiva e circuitos de consumo no Brasil dos anos 1980. O sucesso de audiência funcionou como gatilho para a criação de produtos e eventos complementares, e a posterior retomada das séries em blocos nostálgicos na mídia contemporânea demonstra como fenômenos midiáticos infantis podem se transformar em objetos duradouros de memória coletiva e de pesquisa acadêmica sobre cultura pop e indústria audiovisual. Neste sentido, a dublagem e sua adaptação para um país sem conhecimento amplo da cultura japonesa, tão distante vista em comparação aos costumes e gostos dos brasileiros, mas tendo em comum o consumo por produções ao estilo super-herói, foi uma parte fundamental para esse sucesso.

2.4 – DÉCADA DE 1990 E A CONSOLIDAÇÃO DA DUBLAGEM BRASILEIRA (1990-2000)

Ao longo da década de 1990, o setor de dublagem brasileiro experimentou uma expansão sem precedentes, impulsionada, sobretudo, pelo crescimento da televisão por assinatura, que gerou uma demanda exponencial por conteúdo localizado em língua portuguesa. Esse contexto favoreceu a emergência e o estabelecimento de novos estúdios — entre os quais os estúdios VTI, Cinevídeo, Double Sound, Sincrovídeo, Dublavídeo, Sigma, entre outros —, configurando uma proliferação empresarial que comprova tanto a vitalidade econômica do segmento quanto a necessidade de diversificação produtiva para atender a um mercado em rápida expansão. Concomitantemente, a competitividade e a ampliação do volume de trabalho estimularam investimentos em capacitação técnica e em processos organizacionais, resultando em uma maior especialização de funções e em trajetórias profissionais mais estruturadas no ofício da dublagem.

No plano técnico, o decênio foi marcado por avanços expressivos que elevaram os padrões de qualidade das produções dubladas no Brasil e lhes conferiram reconhecimento em âmbitos comparáveis ao internacional. A transição de sistemas analógicos para plataformas digitais constituiu um marco central desse processo, possibilitando controle mais rigoroso sobre a qualidade sonora, ganho de precisão nos procedimentos de sincronização labial e maior flexibilidade nas etapas de mixagem. Entre as inovações processuais, destaca-se a adoção, de forma crescente, da gravação individual de vozes — substituindo o sistema tradicional de registro coletivo do elenco —, mudança que contribuiu para ganhos em produtividade e aperfeiçoamento interpretativo (MARINHO; 2024; VIGGIANI, 2024; SHUM, 2025).

O aumento da demanda por serviços de dublagem propiciou o estabelecimento de diversos estúdios nas regiões metropolitanas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Embora tal expansão tenha ampliado as oportunidades de trabalho, verificou-se também uma crescente fragmentação da categoria profissional o que Silva (2020) caracteriza como “sucateamento da profissão”.

A década foi marcada também por novas mobilizações trabalhistas. Em 1991 registrou-se uma paralisação em São Paulo, conduzida por uma comissão composta pelos dubladores Flavio Dias, Nelson Machado e Carlos Campanile (MACHADO, 2014; BRISOLA, 2024). A greve, com duração de quinze dias, tinha por objetivo a obtenção de reajustes salariais que não haviam sido

concedidos pelos estúdios. Apesar de a ação ter sido avaliada como vitoriosa pela categoria, a reivindicação relativa ao pagamento retroativo não foi atendida em sua totalidade, o que ocasionou, entre outros desdobramentos, o afastamento temporário de alguns profissionais da dublagem, como no caso de Nelson Machado (SOUZA, 2017).

Em 1994, foi fundada a Sociedade Nacional dos Atores (SONAT) por Flavio Dias, com o auxílio de Lene Bastos e Eleu Salvador, constituindo-se como a primeira entidade exclusivamente dedicada à luta pelos direitos autorais dos dubladores brasileiros (SILVA, 2020). A SONAT direcionava seu foco especificamente aos atores em dublagem, tendo como principal objetivo fazer valer a legislação que obriga o pagamento dos direitos autorais aos artistas, representando um marco organizacional na categoria (SILVA, 2020).

Avanços técnicos

Lawrence Rocha Shum, em entrevista, ofereceu um panorama técnico sobre a evolução dos equipamentos e dos processos de captação de áudio aplicados à dublagem, que teve grande avanço na década de 1990, descrevendo uma trajetória que vai dos gravadores analógicos de rolo às modernas estações de trabalho digitais. No início de sua carreira, na década de 1980, os estúdios utilizavam gravadores analógicos multipista de grande porte operando com fita de uma polegada e permitindo, em certos arranjos, a gravação não simultânea das vozes, com posterior união das trilhas na mixagem. Esses gravadores exigiam mão de obra técnica restrita e altamente especializada para operação e manutenção, incluindo calibrações diárias das baias, o que implicava custos e prazos adicionais. Além disso, a prática técnica da época conduzia muitas vezes à coexistência da pista de diálogo com a pista de vozerio, obrigando os estúdios a procederem à dublagem do próprio vozerio quando necessário (SHUM, 2025).

A transição inicial para meios digitais ocorreu por intermédio de gravadores digitais multipista, com destaque para o modelo Tascam Da 88, que se consolidou como padrão em muitos estúdios. Esses equipamentos utilizavam fitas Hi-8 e permitiam a “cascateação” de unidades, aumentando o número de canais graváveis simultaneamente (por exemplo, dois Tascam Da 88 possibilitando a captação de 16 canais). Em comparação com os sistemas analógicos de rolo, os gravadores digitais representaram redução de espaço físico e de complexidade de manutenção.

Entretanto, apresentavam fragilidades próprias, como a possibilidade de degradação ou “mastigamento” das fitas e a necessidade periódica de substituição dos cabeçotes, cuja deterioração podia introduzir ruídos contínuos capazes de comprometer toda a tomada, sem a disponibilidade, à época, de ferramentas eficazes de redução de ruído (SHUM, 2025).

Posteriormente, consolidou-se a migração para as *Digital Audio Workstations* (DAWs), com o *Pro Tools* emergindo como padrão da indústria de pós-produção, dado seu amplo uso internacional e sua compatibilidade com fluxos de trabalho exigidos por produções de maior porte. Desde então, é prática corrente que os estúdios recebam sessões de *Pro Tools* contendo pistas separadas e sincronizadas com a imagem, o que permite maior flexibilidade para abrir novas trilhas, realizar substituições e integrar vídeo diretamente à sessão de áudio, fomentando maior controle técnico sobre o produto final (SHUM, 2025).

No tocante à sincronização e à produtividade, Shum (2025) destacou o papel de ferramentas especializadas desenvolvidas por empresas como a SyncroArts — incluindo soluções como Vocaline e Revoice Pro —, as quais automatizam e aperfeiçoam o alinhamento temporal entre a forma de onda do áudio no idioma de destino e a do original. Essas ferramentas são particularmente relevantes para ajustar diferenças de extensão textual entre idiomas (por exemplo, quando passagens em inglês apresentam duração de 15% a 20% menor que as correspondentes em português), permitindo conservar pausas e movimentos labiais sem exigir aceleração excessiva da fala pelo dublador, minimizando dessincronias. Em virtude da necessidade de elevados índices de produtividade para a viabilidade econômica dos estúdios, Shum conclui que o emprego dessas ferramentas tornou-se praticamente imprescindível no cenário contemporâneo da dublagem e da localização audiovisual (SHUM, 2025).

Paralelamente às transformações tecnológicas, observou-se também a profissionalização da formação de dubladores, com o desenvolvimento de técnicas específicas direcionadas a diferentes gêneros audiovisuais, o que, em conjunto, reforçou a capacidade produtiva e a qualidade estética das dublagens realizadas no país durante a década de 1990.

Greve de dubladores de 1997

Após a greve dos profissionais da dublagem de 1978, relatado anteriormente, a paralisação dos atores e atrizes de 1997 também teve grande repercussão. Iniciada em 15 de setembro de 1997, a paralisação reuniu cerca de 350 profissionais provenientes do Rio de Janeiro e de São Paulo (FERREIRA, 2015; SILVA, 2020). As reivindicações apresentaram diferenciações territoriais: no Rio de Janeiro, os pleitos centraram-se na melhoria da remuneração; em São Paulo, além da demanda por reajuste salarial, exigiu-se a possibilidade de vínculo empregatício formal — inscrição em carteira de trabalho — prerrogativa que, até então, era restrita a profissionais cariocas (TELA VIVA, 1997). A presidente do SATED/SP – Sindicato dos Técnicos em Espetáculos e Diversões do Estado de São Paulo, Lygia de Paula, em depoimento ao jornal O Estado de São Paulo na edição do dia 25 de julho de 1997, prometeu que a paralisação seria a “maior da categoria desde 1978” (ACERVO ESTADÃO, s.d.), mas não chegou aos mais de quatro meses que a paralisação feita pela categoria na década de 1970 durou.

Esse acontecimento também trouxe visibilidade à importância social e cultural da dublagem, ampliando a conscientização pública sobre o papel essencial desses profissionais no entretenimento e na educação. A partir de então, estúdios especializados começaram a investir mais em infraestrutura e formação técnica (RODRIGUES, 2016).

O movimento confirmou discrepâncias estruturais entre os mercados de dublagem nas duas principais praças do país. Em São Paulo, a remuneração informada situou-se em R\$ 22,40 por hora, ficando a possibilidade de alcançar R\$ 28,00 em trabalhos fixos de série; no Rio de Janeiro, os valores reportados variaram entre R\$ 19,00 e R\$ 21,00 por hora de trabalho (TELA VIVA, 1997), algo em torno de R\$ 71,10 e 78,58, em valores corrigidos em outubro de 2025 (FEE, 2025). Tais diferenças salariais e de regime laboral foram determinantes para a deflagração e a amplitude da greve, sinalizando desigualdades institucionais e econômicas que atravessavam a categoria.

A greve de 1997 consolidou-se, portanto, como um marco interpretativo para o estudo da organização sindical e das lutas por direitos no campo da dublagem brasileira. O movimento revelou simultaneamente a capacidade de mobilização coletiva da categoria e suas limitações frente ao poder econômico das distribuidoras internacionais e à interpretação do sistema judiciário trabalhista, fatores que moldaram os desdobramentos institucionais subsequentes (SILVA, 2020). Relatos de

retaliação, como a demissão da dubladora Mariângela Cantú — conhecida por ser a voz de Marge Simpson — em virtude de sua participação na paralisação, explanam as repercussões individuais das ações coletivas e são apontados como evidência das tensões empregatícias daquela conjuntura (DANTAS, 2023).

A greve de 1997 durou 45 dias (HEMEROTECA, s.d.) e permanece referenciado nas discussões contemporâneas sobre direitos trabalhistas e autorais da dublagem, influenciando as estratégias organizativas das associações e as proposições regulatórias defendidas pela categoria.

Um estudo de caso da série “Anos Incríveis” (1988-1993)

A produção televisiva estadunidense *Anos Incríveis* (The Wonder Years), transmitida originalmente entre 1988 e 1993, aborda o cotidiano de uma família de classe média nos Estados Unidos no período de transição entre os anos 1960 e 1970. Criada por Neal Marlens e Carol Black, a série é protagonizada por Kevin Arnold, interpretado pelo ator Fred Savage, um jovem que, ao longo de seis temporadas, enfrenta as diversas etapas de seu processo de amadurecimento, explorando suas interações familiares, educacionais e afetivas, bem como o contexto sociopolítico da época (TV HISTÓRIA, 2018).

A estrutura narrativa da série é baseada em uma perspectiva retrospectiva, com Kevin adulto narrando suas memórias da adolescência. Esse recurso de narração em off, aliado a uma trilha sonora representativa do período retratado, contribui para criar uma atmosfera nostálgica que permeia a obra. Entre os eventos históricos abordados estão a Guerra do Vietnã e os movimentos sociais dos anos 1960, que fornecem um pano de fundo para o desenvolvimento das tramas pessoais e familiares de Kevin.

A série estreou no Brasil em 8 de setembro de 1993, às 20h, na TV Cultura de São Paulo. De acordo com uma publicação do jornal *A Tribuna* no mesmo dia, a produção chegou ao país já aclamada por público e crítica, o que impulsionou seu impacto local. Esse sucesso no país foi, em grande parte, potencializado pela versão brasileira, realizada pelos estúdios Álamo, com direção de dublagem de Ricardo Nóvoa, destacando-se especialmente pela escolha dos dubladores das protagonistas.

A personagem de Kevin Arnold em sua infância até a adolescência foi dublada por Angélica Santos – é prática relativamente comum mulheres dublarem a voz de personagens masculinas quando crianças e adolescentes. A atriz começou a dublar o protagonista quando ele tinha 12 anos de idade e permaneceu no elenco até o final da série, período em que Kevin atingiu os 18 anos e passou por mudanças naturais em sua voz, resultantes de alterações hormonais.

Em entrevista concedida ao pesquisador, Angélica Santos afirma que já possuía experiência na dublagem de personagens crianças do sexo masculino. Ela foi convidada para realizar um teste no estúdio Álamo após o dublador infantil originalmente escalado para o papel de Kevin precisar deixar o projeto por conflitos de agenda. Apesar de um receio inicial por parte da produtora em relação à ideia de uma mulher dublar um personagem masculino, Angélica, conta que decidiu se apresentar com o apelido "GG" para ocultar sua identidade. Seu desempenho no teste foi bem-sucedido, e ela assumiu a dublagem de Kevin, permanecendo no papel até o final da série (SANTOS, 2024).

A adaptação da voz de Angélica Santos acompanhou o amadurecimento da personagem ao longo das temporadas. Esse ajuste vocal despertou a atenção da equipe da TV Cultura, que, intrigada com as mudanças no timbre de Kevin, visitou o estúdio para compreender a questão. Ao descobrirem que a dubladora era a responsável pela voz do protagonista, a decisão de mantê-la no papel foi consolidada, em reconhecimento ao trabalho que ela desenvolvia.

Angélica Santos relata que sua técnica de dublagem para Kevin envolvia uma estratégia que denomina como de "vestir o personagem", ou seja, observar e adaptar-se de maneira gradual ao crescimento do protagonista, ajustando o tom de sua voz de acordo com suas transformações, sem usar técnicas caricatas, o que poderia tirar a autenticidade da interpretação.

Outro exemplo de trabalho vocal identificado no mesmo seriado é o do ator e dublador Carlos Falat, que desenvolveu uma técnica de modulação vocal, ou seja, usou de um método que envolve a alteração de diversos aspectos da voz, como tom, volume, ritmo, altura, frequência e timbre, com o objetivo de adequá-la tanto à mensagem a ser transmitida quanto ao público-alvo para diferenciar as entonações da sua personagem, Paul Pfeiffer, interpretado originalmente por Josh Saviano. Em entrevista concedida ao pesquisador, o dublador afirma que adaptou seu timbre vocal ao crescimento do personagem, utilizando técnicas como respiração diafragmática e ressonância vocal, ajustando-

o para um tom mais grave conforme a personagem avançava para a adolescência. Essas práticas, desenvolvidas ao longo de sua trajetória em radionovelas e no canto lírico, asseguraram que as mudanças etárias fossem acompanhadas por uma representação vocal compatível com as transformações físicas e psicológicas típicas desse período (FALAT, 2024).

A manutenção de dubladores ao longo de produções seriadas é um fator crucial para a fidelização do público. A continuidade serial não foi interrompida ao longo das temporadas – inclusive em sua dublagem. Embora existisse a possibilidade de substituição do dublador por um jovem que correspondesse melhor à idade do ator Fred Savage, optou-se por manter a dubladora original desde o início da série. Esse ato de reconhecimento e manutenção da voz dublada estabelece uma conexão contínua com o público brasileiro, reforçando a fidelidade e o engajamento daqueles que acompanharam a exibição na TV Cultura de São Paulo.

É relevante destacar que, no âmbito da dublagem, quando um profissional se destaca por seu trabalho ao substituir a voz original de um ator estrangeiro, o público que acompanhou a obra tende a associar a voz do dublador não ao seu nome, mas a personagem interpretada. Isto é, ao ouvir uma voz que remete a uma personagem específica, as pessoas usualmente não identificam a voz como pertencente ao dublador – como no caso de Angélica Santos –, mas sim a personagem, como Kevin Arnold, criando uma relação de indissociabilidade e identificação entre voz, personagem e narrativa.

Também vale mencionar que no início da década de 1990, os profissionais de dublagem no Brasil possuíam certo anonimato, pois não eram creditados na própria produção e tão pouco reconhecidos e valorizados pelo público, como acontece em muitos casos hoje, mas apenas por suas próprias vozes. A ausência de plataformas de mídia social – como as que existem neste século – limitava a visibilidade desses profissionais para o público em geral, especialmente para os entusiastas do trabalho de dublagem. Assim, era comum que o público não soubesse identificar os nomes dos dubladores responsáveis por determinados personagens, pois conheciam somente as vozes, sem associá-las aos profissionais do audiovisual por trás delas.

Família Dinossauros e Os Cavaleiros do Zodíaco: sucessos populares em que a dublagem contribuiu

Durante os anos 1990, o Brasil vivenciou uma expansão na indústria de dublagem, impulsionada pela crescente demanda por conteúdo televisivo internacional. Segundo Silva-Reis e Milton (2016), este período foi marcado pelo surgimento de estúdios especializados que desenvolveram metodologias próprias de adaptação cultural.

A análise da dublagem através dos Estudos Culturais permite compreender como os processos de tradução audiovisual funcionam como mediadores culturais, criando pontes entre diferentes universos simbólicos. Hall (1992) observa que a identidade cultural não é fixa, mas constantemente construída através de processos de negociação e adaptação, conceito fundamental para entender o sucesso das dublagens brasileiras dos anos 1990, tendo como exemplos as produções *Família Dinossauros* e *Os Cavaleiros do Zodíaco*.

A série televisiva norte-americana *Dinosaurs* (conhecida no Brasil como *Família Dinossauros*) estreou em 1991 e, segundo matéria publicada no portal UOL em 26 de abril de 2016, consolidou-se como um ícone da década de 1990, sendo transmitida no território brasileiro a partir de 1992 e alcançando significativa audiência, o que contribuiu para a projeção pública dos profissionais de dublagem envolvidos na produção (UOL, 2016). Ambientada em uma representação ficcional da Pangeia, em um recorte temporal situado há aproximadamente 60 milhões de anos, a narrativa utiliza personagens não humanos — dinossauros antropomorfizados — como dispositivo para abordar e satirizar aspectos da vida social contemporânea.

Em termos temáticos, a série articula, em chave cômica, uma crítica à família tradicional e ao comportamento humano, incorporando reflexões sobre questões socioculturais tais como a exploração dos recursos naturais e as desigualdades de gênero. Ainda que classificada como comédia, a obra comporta episódios de caráter dramático — notadamente o tratamento da extinção dos dinossauros no episódio final — e emprega estratégias paródicas de mídia, realizando referência e sátira a veículos jornalísticos e de entretenimento (por exemplo, CNN e MTV) bem como a elementos do cinema de horror (em um episódio que satirizavam o longa-metragem *O Exorcista*), o que revela uma camada de metatextualidade e intertextualidade na produção televisiva (UOL, 2016).

A dublagem em português da série *Família Dinossauros* foi realizada pelo estúdio Herbert Richers, sob a direção de Telmo de Avelar, responsável também pela tradução e adaptação dos roteiros. A linha de trabalho adotada privilegiou a construção de uma identidade cultural nacional por meio de adaptações que transcenderam a mera equivalência linguística, optando por procedimentos de localização cultural que visaram à maximização da recepção pelo público brasileiro (RESENHANDO MIX, s.d.; FICHER, 2025).



Figura 17: Em seleção feita para escolher as melhores produções da televisão brasileira de 1992, Família Dinossauros foi uma das produções escolhidas na revista Manchete de janeiro de 1993.
 Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

A adaptação mais emblemática desse processo consistiu na substituição do sobrenome da família protagonista — originalmente Sinclair — pela forma Silva Sauro, combinação que aproxima semanticamente o conteúdo ao repertório onomástico brasileiro ao incorporar o sobrenome de maior incidência no país (“Silva”) e produzir um neologismo de fácil reconhecimento. Essa estratégia de nativização funcionou de tal forma positiva como recurso identitário quanto como dispositivo semântico que facilitou a identificação do público nacional com os personagens, integrando-se ao imaginário coletivo e contribuindo para a recepção duradoura da obra no contexto brasileiro (UOL, 2016).

Há também as fórmulas linguísticas resultantes da adaptação da dublagem da série — exemplificadas pelas expressões “Querida, cheguei!”, “Não é a mamãe!” e “Precisa me amar” —, que foram incorporadas ao repertório do discurso coloquial brasileiro (DIÁRIO DO NORDESTE,

2021), configurando-se como indicador da eficácia das estratégias de localização cultural adotadas na adaptação audiovisual. A difusão e a perduração dessas locuções na fala popular apontam para a capacidade das escolhas tradutórias (vocabulário, timbre vocal e onomástica) de gerar novos sinais culturais e, conseqüentemente, de operar mudanças na recepção e no processamento semântico dos conteúdos midiáticos por audiências locais.

Miriam Ficher, dubladora da personagem Charlene, em entrevista ao pesquisador, manifesta apreço pelo seu trabalho e de seus colegas para a série *Família Dinossauros*, destacando, em sua análise, decisões centrais do processo de localização realizadas por Telmo de Avelar, responsável pela adaptação dos roteiros, interpretada como estratégia de aproximação cultural e construção de identificação junto ao público brasileiro (FICHER, 2025). Ademais, Ficher elogia a concepção vocal do personagem Baby, atribuindo a dubladora Marisa Leal — a “criação incrível” de um timbre distinto daquele da versão original (mais grave), mudança que, segundo a profissional, potencializou o sucesso do personagem junto à audiência brasileira (FICHER, 2025).

Marisa Leal, em entrevista ao portal UOL (2016), revelou: "Nessa época, eu ia para São Paulo três vezes por semana para gravar programas e comerciais. Era bastante requisitada. Acabei virando uma celebridade, pessoas ficavam na porta do estúdio para pedir autógrafos". Este depoimento ilustra o fenômeno cultural sem precedentes criado pela dublagem, que também contou com os profissionais José Santa Cruz (voz do patriarca da família, Dino), Maria Helena Pader (voz da matriarca Fran) e José Leonardo (voz do filho mais velho Bob).

Os Cavaleiros do Zodíaco: a nova onda da cultura pop japonesa

Chamada originalmente de *Saint Seiya*, *Os Cavaleiros do Zodíaco* teve sua origem em um mangá japonês escrito e ilustrado por Masami Kurumada. A obra foi serializada na revista *Weekly Shōnen Jump* no período de 1986 a 1990. Em decorrência do êxito editorial, a narrativa foi adaptada para a televisão em formato de animação pelo estúdio Toei Animation, com produção e exibição no Japão entre 1986 e 1989 (CINEMAÇÃO, 2014).

A narrativa centra-se em guerreiros místicos denominados “Cavaleiros” (no original, *Saints*), os quais utilizam armaduras sagradas associadas a distintas constelações e desempenham a missão

de proteger a reencarnação da deusa grega Atena frente às investidas de outras divindades, oriundas do panteão olímpico ou de mitologias diversas, que objetivam o domínio da Terra.

A transmissão da série no Brasil iniciou-se em 1.º de setembro de 1994, por meio da Rede Manchete (emissora em operação entre 1983 e 1999, canal 9 de São Paulo), aproximadamente cinco anos após a conclusão de sua transmissão original no Japão.

A dublagem foi realizada pelo estúdio Gota Mágica, de São Paulo, sob a direção de Gilberto Baroli. No processo de produção verificaram-se condições técnicas e logísticas peculiares: o material-base recebido encontrava-se em versão dublada em espanhol, a qual por sua vez resultara de uma dublagem anterior em francês, situação que implicou uma cadeia de adaptações interlíngues e propiciou imprecisões tradutórias típicas de uma primeira versão de adaptação (BORUSZEWSKY, 2019; VERSÃO DUBLADA, 2020).

Em termos de direção artística, adotaram-se soluções para atendimento de prazos e contingências, entre as quais a escalação de vozes familiares para papéis centrais — notadamente Hermes Baroli (voz de Seiya de Pégaso) e Letícia Quinto (voz de Saori Kido), filhos do diretor da dublagem — decisão esta que, além de resolver restrições operacionais imediatas, revelou-se relevante para a coesão interpretativa do elenco (JBOX, s.d.). A urgência que marcou o cronograma de trabalho exigiu ainda a implementação de medidas rápidas de remediação, incluindo deslocamentos para seleção de vozes adequadas.

Do ponto de vista cultural e mercadológico, a veiculação televisiva da série desencadeou transformações na recepção da produção audiovisual japonesa no país após um período de enorme midiaticização de produções japonesas no final da década de 1980. *Os Cavaleiros do Zodíaco* consolidou-se como outro grande fenômeno de origem japonesa e em âmbito nacional, desta vez sendo uma animação, reconfigurando a percepção pública sobre elementos mitológicos (notadamente a reinterpretação da mitologia grega pela ótica japonesa), instituindo novos parâmetros de entretenimento que influenciaram gerações subsequentes (UOL, 2024), a série se converteu no programa de maior audiência da emissora, promovendo aumento substancial dos índices de audiência do horário, aspecto que reafirma a dimensão econômico-cultural do fenômeno.

Com isso, o fenômeno do *anime* e *mangá* no Brasil intensificou-se a partir da segunda metade da década de 1990, transformando-se em um mecanismo de disseminação e ressignificação da

cultura japonesa para além da comunidade *nikkei*⁶ (LUYTEN, 2023). As comunidades *otaku* brasileiras, diferentemente de suas contrapartes japonesas, apresentam características mais abertas e entusiastas, participando ativamente em convenções e eventos que ressignificam a cultura pop japonesa em contexto brasileiro (GUSHIKEN; HIRATA, 2014).



Figura 18: Revista Manchete de julho de 1995 noticiou o sucesso de Os Cavaleiros do Zodíaco, potencializado pelo trabalho da dublagem em português feita no estúdio Gota Mágica, de São Paulo. Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Família Dinossauros e Os Cavaleiros do Zodíaco: recepção e impacto social

As versões dubladas em português das produções audiovisuais analisadas promoveram efeitos socioculturais distintos e relevantes: *A Família Dinossauros* constituiu-se como fenômeno transgeracional ao articular humor e crítica social velada, abordando temáticas como relações de gênero, questões ambientais e crítica das estruturas sociais, configurando-se como produto cultural

⁶ Nikkei são descendentes de japoneses que vivem fora do Japão (DISCOVERY NIKKEI, s.d.).

de natureza mais elaborada, ainda que enquadrado no gênero de entretenimento infantil (UOL, 2016; DIÁRIO DO NORDESTE, 2021), sendo trazidos por uma adaptação bem cuidada para o português brasileiro.

Por sua vez, *Os Cavaleiros do Zodíaco* instaurou um novo paradigma no entretenimento juvenil ao incorporar violência estilizada e uma mitologia que tensionou os parâmetros convencionais da programação infantil brasileira, suscitando debates públicos acerca da representação da violência em conteúdos dirigidos ao público jovem e consolidando-se, contemporaneamente, como um fenômeno cultural de longa duração (MOREIRA, 2024).

A análise corrobora que as dublagens brasileiras de ambas as produções ultrapassaram funções estritamente tradutórias, atuando como processos de criação cultural que produziram identidades culturais híbridas — conforme os conceitos de hibridação cultural discutidos por Néstor García Canclini (1997) —, na medida em que as adaptações realizadas pelos estúdios implicaram transformações textuais e performativas que naturalizaram os produtos estrangeiros no contexto audiovisual nacional. Nesse sentido, os estúdios Herbert Richers e Gota Mágica desempenharam papel de mediação cultural, exercendo funções que transcenderam a prestação de serviços técnicos e contribuíram para a constituição de uma prática de “dublagem à brasileira”, reconhecida pela criatividade e pelo rigor interpretativo.

Depoimentos de profissionais envolvidos indicam uma concepção da dublagem como atividade performativa análoga às demais práticas artísticas dramáticas, o que pode explicar parte da qualidade técnica e da ressonância cultural observadas. As metodologias de adaptação e as estratégias interpretativas desenvolvidas nesse período estabeleceram parâmetros e repertórios técnicos que continuam a influenciar a produção audiovisual contemporânea no Brasil, enfatizando a capacidade da dublagem de gerar produtos culturalmente situados a partir de materiais de origem estrangeira.

Os trabalhos analisados constituíram um vetor expressivo na formação da identidade cultural da dublagem audiovisual de uma geração, corroborando a hipótese de que a dublagem brasileira dos anos 1990 funcionou como um processo de criação cultural genuína, com efeitos duradouros sobre práticas e normas da indústria.

Legado da dublagem nas décadas de 1980 e 1990

As décadas de 1980 e 1990 foram determinantes para a consolidação de padrões estéticos e culturais na dublagem brasileira, cujos efeitos permanecem na contemporaneidade. A estabilização de elencos e a sistematização do mecanismo conhecido como “bonecos” — isto é, a alocação preferencial de dubladores fixos a atores ou personagens específicos — favoreceram a construção de identidades vocais reconhecíveis pelo público e a institucionalização de práticas profissionais próprias do setor. Como Marques e Domingues (2014) apresentam, tais processos contribuíram para a naturalização de repertórios sonoros e para a formação de expectativas de recepção por parte da audiência.

No plano dos hábitos de consumo audiovisual, os períodos analisados desempenharam papel central na configuração das preferências do público brasileiro. Investigações empíricas indicam que a predileção por produtos dublados tem raízes históricas nessas décadas, quando se consolidaram práticas industriais e estratégias de distribuição que privilegiaram a oferta de versões em língua portuguesa, reforçando a preferência do público por conteúdos dublados. (GENESTRETI, 2015).

Adicionalmente, a dublagem nas décadas de 1980 e 1990 contribuiu de modo expressivo para o desenvolvimento da indústria audiovisual nacional. A profissionalização dos quadros técnicos e artísticos, a adoção e a adaptação de tecnologias específicas para o mercado local e a padronização de fluxos produtivos permitiram que o setor se afirmasse como segmento relevante da economia criativa.

2.5 – EVOLUÇÃO, IMPACTO E NOVOS DESAFIOS PARA A DUBLAGEM BRASILEIRA (2001-ATUAL)

Segundo a análise de Lima (2017), os anos 2000 foram caracterizados por uma dublagem que "buscou incorporar nuances culturais locais, tornando o conteúdo mais acessível e relevante para o público nacional". Este período consolidou a prática da adaptação cultural, que se tornaria uma das marcas distintivas da dublagem brasileira.

A prática de lançar filmes dublados nos cinemas brasileiros se consolidou a partir de 2007, com um aumento na disponibilidade de cópias dubladas para diversos gêneros cinematográficos (FORTINO, 2007). Hoje, é comum encontrar mais cópias dubladas do que legendadas nos cinemas brasileiros, abrangendo desde animações infantis até filmes de terror com classificação indicativa de 18 anos. Segundo um estudo realizado pelo site Ingressos.com em 2022, 73% dos consumidores que adquirem ingressos através desta plataforma demonstraram preferência por filmes dublados (BARBOSA, 2022). Este dado mostra uma tendência em favor das produções dubladas entre os frequentadores de cinema no Brasil.

As cópias dubladas em produções lançadas nos cinemas brasileiros também se deram por conta da evolução acústica das salas, com a inauguração de diversos *multiplexes* nas principais cidades do país, como na rede Cinemark de cinemas. Como citado anteriormente, a infraestrutura cinematográfica brasileira entre as décadas de 1970 e 1990 passou por processo de degradação acentuada, particularmente no que concerne aos aspectos técnicos de exibição. Malverdes (2008) documenta que o parque de salas de cinema nacional sofreu redução drástica nesse período, diminuindo de aproximadamente 3.276 salas em 1975 para cerca de 1.428 salas em 1985, representando uma queda de aproximadamente 56% em apenas uma década. Este colapso foi acompanhado por deterioração generalizada das condições técnicas de operação, incluindo manutenção deficiente, equipamentos obsoletos, problemas de projeção e deficiências no sistema de som das salas. Fatores econômicos estruturais, como inflação superior a 200% entre 1983 e 1985, combinados com políticas cinematográficas regulatórias implementadas pela Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME) e pelo Conselho Nacional do Cinema (CONCINE)—que incluíam a ampliação da cota de exibição compulsória de filmes nacionais para até 140 dias anuais a partir de 1979, sistema de multas para não conformidade e implementação de borderôs complexos — desestimulavam investimento em infraestrutura de salas. Adicionalmente, a competição da

televisão, que atingia 55% dos 26,4 milhões de residências brasileiras em 1980 conforme Censo Demográfico Nacional, e o posterior surgimento do videocassete como mídia concorrente, acelerou o abandono de investimentos em manutenção de salas de exibição (ABCINE, 2017).

Especificamente no que se refere à qualidade de áudio em salas de cinema, a documentação acadêmica disponível identifica problemas generalizados de som sem, entretanto, oferecer especificação técnica detalhada sobre sua adequação para exibição de filmes dublados em português brasileiro. Costa (2006), em análise histórica abrangente sobre som no cinema brasileiro, documenta problemas técnicos no período 1960-1970, caracterizados como captação "suja" e dublagem inadequada como "confissão de falha técnica". Porém, em seu tratamento do período 1980-1990 limita-se a observações sobre adoção posterior de equipamento digital. A presença de equipamento de som óptico monoaural (estabelecido em 1937) ainda em operação em muitas salas brasileiras durante os anos 1980, com resposta de frequência limitada a 5-6 kHz, aliada à ausência de manutenção adequada, sugere contexto técnico potencialmente inadequado para exibição de conteúdo cinematográfico. Contudo, a pesquisa acadêmica e documentação específica comparando qualidade de áudio entre salas brasileiras e padrões internacionais, ou analisando adequação específica de som para filmes dublados versus originais nesse período, permanece como lacuna na documentação disponível.

A promulgação da Lei n.º 12.091, de 11 de novembro de 2009, elaborada pelo deputado Clodovil Hernandes, trouxe mudanças para esse cenário. Essa legislação acrescentou ao § 1º do art. 10 da Lei de Direitos Autorais (Lei n.º 9.610/1998) a obrigatoriedade de inclusão dos nomes dos dubladores nos créditos de obras audiovisuais. Dessa forma, os profissionais de dublagem passaram a ter seus trabalhos devidamente creditados e mais reconhecidos pelo público, o que também permitiu um maior conhecimento e valorização desses profissionais no cenário audiovisual e cultural brasileiro (BRASIL, 2009).

A década final do século XX e o início do século XXI registraram, ainda, os primeiros exemplos relevantes de jogos digitais (*games*) dublados em português do Brasil, com títulos como *Grim Fandango* (1998) e *Max Payne* (2001) (SILVA, 2018). Tais lançamentos, entretanto, constituíram exceções em um mercado majoritariamente dependente de versões em inglês ou de traduções amadoras promovidas por comunidades de fãs, restringindo o acesso pleno às dimensões narrativas dos jogos por parte de usuários sem proficiência em língua estrangeira (SOUZA, 2015).

O período entre 2010 e 2012 foi marcado pela profissionalização progressiva das atividades de localização dos jogos digitais no Brasil. A incorporação de profissionais com trajetória consolidada e a criação de estúdios especializados contribuíram para a formalização de processos técnicos e equipes dedicadas à produção de áudio para jogos, sinalizando a transição de práticas informais para serviços profissionalizados (CASSEMIRO; PRAZERES, 2023; ROCKETS AUDIO, 2023).

Os anos de 2013 e 2014 constituíram ponto de inflexão: iniciativas industriais (por exemplo, a fabricação local de consoles) e decisões editoriais de grandes empresas — incluindo lançamentos simultâneos para o português brasileiro em títulos de grande visibilidade — realçaram a relevância estratégica do mercado brasileiro de jogos digitais (SONY, 2013). Casos de controvérsia, como a recepção negativa à representação e às versões localizadas do jogo *Assassin's Creed III* (2012), motivaram respostas corporativas que culminaram em revisões de conteúdo e em políticas públicas de localização para lançamentos posteriores (ROSA JUNIOR, 2018; UBISOFT, 2014).

Entre 2015 e 2019 observou-se expansão e consolidação da oferta de localizações para o português brasileiro, com a entrada e a reorganização de empresas internacionais especializadas em serviços de áudio e localização e com aquisições que fortaleceram a capacidade produtiva local (KEYWORDS STUDIOS, 2016).

Para o mercado brasileiro de dublagem de jogos eletrônicos, há estúdios específicos, como a Rockets Audio, por exemplo. De acordo com informações veiculadas no site institucional da empresa, a Rockets Audio atua na localização e produção de voz original para videogames no Brasil, com especialistas que trabalham no mercado desde a década de 1990 (ROCKETS AUDIO, 2023).

A partir de 2020 a prática de localizar títulos AAA⁷ em português brasileiro tornou-se cada vez mais frequente, enquanto anúncios de intenções de grandes publicadoras quanto à ampliação da cobertura linguística reforçam o reconhecimento do mercado consumidor brasileiro pela indústria global (NINTENDO, 2023; 2024).

⁷ Jogos AAA (ou *triple-A*) são videogames de grande orçamento desenvolvidos e distribuídos por grandes editoras, caracterizados por elevados investimentos em desenvolvimento, marketing e distribuição. Esses títulos destinam-se a proporcionar experiências de alto padrão técnico e estético, aproximando-se do realismo cinematográfico por meio de gráficos avançados, produção de áudio profissional e, frequentemente, captura de performance (XIMENES, 2025).

O fenômeno Netflix e a midiatização da dublagem

A década de 2010 trouxe mais transformações com a chegada das plataformas de streaming ao Brasil. A Netflix, lançada no país em 2011, inicialmente enfrentou resistência devido à falta de dublagem em português (CAPUANO, 2020). No entanto, a plataforma rapidamente percebeu a importância da dublagem para o mercado brasileiro.

Dados divulgados pela Netflix revelaram que a preferência nacional pelo áudio dublado era significativa: em 2017, apenas 16% dos espectadores de *13 Reasons Why* optaram pela versão legendada, enquanto 84% preferiram a dublagem (CAPUANO, 2020). Este padrão confirmou pesquisas anteriores da Folha de São Paulo, que indicavam que 6 em cada 10 brasileiros preferem assistir filmes dublados (GENESTRETI, 2015).

A expansão do streaming permitiu o acesso aos conteúdos internacionais, mas também criou novos desafios. Como observa Doria (2019), "a dublagem é uma modalidade de tradução audiovisual que, na última década, vem se consolidando como a principal no mercado brasileiro", embora ainda houvesse "exígua produção acadêmica sobre o tema".

A Netflix tornou-se um laboratório privilegiado para observar a midiatização da dublagem brasileira. Dados da plataforma indicam que 80-90% do público das séries mais populares consomem conteúdo dublado (RÁDIO UNIVERSITÁRIA FM, 2018), um percentual que mostra a preferência nacional e a importância da dublagem como mediadora cultural. Este fenômeno não se limita ao entretenimento juvenil. Conforme análise de 2017, em séries adultas como *House of Cards*, a proporção entre dublagem e legendas era equilibrada (50% para cada modalidade) (VEJA, 2017).

A pesquisa de Lopes (2019, p. 1) sobre "A representação da identidade linguística brasileira nas dublagens nacionais" observa que "a dublagem, nas últimas décadas, parece ter se aproximado mais do vernáculo brasileiro, em lugar de respeitar categoricamente a norma-padrão", indicando um processo de "domesticação" linguística que responde às demandas da midiatização.

A midiatização digital transformou não apenas os modos de consumo, mas também os processos produtivos da dublagem. Como observa Camargo (2024), "na cultura midiática, as produções audiovisuais estrangeiras passam por um processo de dublagem que envolve muito mais que a simples tradução", incorporando elementos da "fraseologia popular digital", incluindo memes

e referências culturais contemporâneas.

Esta transformação não ocorreu sem controvérsias. Discussões em fóruns especializados indicam percepções de que "a dublagem brasileira piorou nos últimos anos" (Reddit, s.d.), com críticas ao uso excessivo de gírias de redes sociais e à padronização das vozes em grandes produções. Estas observações sugerem tensões entre as demandas da midiaticização e as expectativas tradicionais de qualidade artística.

A dublagem brasileira encontra-se, portanto, em um momento de inflexão histórica. Reconhecida internacionalmente como referência de qualidade (LIMA, 2017; DÓRIA, 2019), consolidada em suas práticas de adaptação cultural e fortalecida por amplo apoio popular, enfrenta agora o desafio de manter sua excelência artística em um contexto de transformação tecnológica acelerada.

Pandemia de COVID-19 e a dublagem no Brasil

A década de 2020 iniciou-se com a pandemia de COVID-19, que impactou não só a sociedade como um todo, mas também o setor de dublagem. Ana Lúcia Motta, CEO do grupo All Dubbing, relatou à época que "os estúdios dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, as duas maiores praças de dublagem no país, estão paralisados desde março [2020]" (CAPUANO, 2020). Esta crise levou ao lançamento de títulos apenas legendados, como o filme "Coffee & Kareem" da Netflix.

Durante o período de isolamento social decorrente da pandemia, a produção de dublagem passou por reconfigurações operacionais que elevaram as exigências tecnológicas do processo produtivo. Profissionais com trajetória consolidada no mercado apresentaram maior capacidade de adaptação às novas rotinas remotas, enquanto atores e técnicos em início de carreira enfrentaram barreiras de entrada ampliadas, em razão da preferência dos produtores por nomes experientes que reduzissem riscos operacionais e garantissem continuidade na prestação do serviço (VILELA; ROZA; CAMERO; GUIMARÃES; RIBEIRO; TASSI, 2021).

Entre as medidas adotadas, registrou-se aceleração na implementação de protocolos de higiene e de distanciamento nas instalações que permaneceram em operação presencial, bem como a migração significativa de atividades para ambientes domésticos de gravação. Essa transição

implicou adaptações improvisadas por parte dos profissionais (por exemplo, uso de cabines caseiras e materiais de isolamento acústico improvisados), o que acabou por transferir parte das exigências técnicas para o ambiente residencial e para os processos de pós-produção – em uma espécie de modelo de trabalho em *home-office*.

A realização de mixagem apresentou dificuldades específicas em função da insuficiência de tratamento acústico os ambientes domésticos, comprometendo a qualidade técnica do material bruto e exigindo maiores esforços de correção em estúdio ou em etapas subsequentes de edição e montagem sonora. Em consequência, o quadro impôs desafios à entrada de novos profissionais e evidenciou a necessidade de investimentos em infraestrutura domiciliar e em protocolos técnicos padronizados para a manutenção da qualidade de produto final no regime remoto (VILELA; ROZA; CAMERO; GUIMARÃES; RIBEIRO; TASSI, 2021).

Das cabines improvisadas, resultaram em estúdios caseiros, em que diversos dubladores hoje utilizam para trabalhos remotos e outras atividades (como *podcasts* e participação em programas de entrevistas), com a mesma qualidade de captação (SANTOS, MARINHO, 2024; FICHER, 2025).

Novos desafios: inteligência artificial e reconhecimento da profissão

Desde 2023 tramita no Congresso Nacional o Projeto de Lei nº 2338 (BRASIL, 2023), O principal marco regulatório para a inteligência artificial no Brasil, de autoria do senador Rodrigo Pacheco (PSD/MG). Este projeto foi aprovado pelo Senado Federal em dezembro de 2024 e remetido à Câmara dos Deputados em março de 2025, onde atualmente tramita sob análise de uma Comissão Especial presidida pela deputada Luísa Canziani (PSD-PR) e relatada pelo deputado Aguinaldo Ribeiro (PP-PB) (CNN, 2025).

O PL 2338/2023 estabelece diretrizes gerais para o desenvolvimento e uso responsável da inteligência artificial no país, incluindo princípios éticos como transparência, não discriminação, privacidade e responsabilização por danos. O projeto prevê a classificação dos sistemas de IA conforme níveis de risco e estabelece diretrizes específicas para setores estratégicos, incluindo questões relacionadas aos direitos autorais e à proteção do trabalho (CBS, 2025).

Simultaneamente, o período foi marcado pelo surgimento da inteligência artificial generativa

como uma ameaça potencial ao setor. Este desenvolvimento motivou a criação do movimento "Dublagem Viva" em 2023, que busca regulamentação para o uso de IA em produções audiovisuais (CULTURA, 2024; FRADE, 2024).

O movimento Dublagem Viva apresenta um conjunto de diretrizes destinadas à regulamentação do emprego da inteligência artificial (IA) no âmbito da dublagem audiovisual. O documento propõe, em termos normativos, que:

1. Proibição da substituição: A IA não deve ser usada para reproduzir vozes de atores em outros idiomas para o português brasileiro com a finalidade de substituir dubladores;
2. Conformidade legal: O uso de IA na dublagem deve estar em conformidade com as leis de direitos autorais e respeitar os contratos de trabalho;
3. Preservação cultural: Manutenção da identidade cultural brasileira nas adaptações audiovisuais;
4. Uso positivo da tecnologia: A IA pode ser utilizada para combater a pirataria através de mecanismos de reconhecimento de voz e análise de conteúdo;
5. Participação setorial: A regulamentação deve ser elaborada com a participação de todos os profissionais do setor, desde dubladores até especialistas e representantes da sociedade civil. (DUBLAGEM VIVA, s.d.).

Durante sua tramitação no Senado, o projeto recebeu mais de 200 emendas de diversos senadores e passou por extenso processo de audiências públicas na Comissão Temporária Interna sobre Inteligência Artificial (CTIA), sob relatoria do senador Eduardo Gomes (PL-TO). Fábio Azevedo, presidente da Associação Brasileira de Dubladores (DUBLAR) e cofundador do movimento Dublagem Viva, participou de audiência pública realizada em julho de 2024 para debater a governança dos sistemas de IA, especificamente em relação às disposições de alto risco e avaliação de impacto algorítmico (CARTA CAPITAL, 2024).

Diante dos desafios que os profissionais enfrentam atualmente, Raquel Marinho (2024) deu mais detalhes sobre o movimento em favor da categoria: “Dublagem Viva é um movimento que surgiu para conseguir a regularização da IA no Brasil, seguindo vários movimentos que também fizeram isso lá fora e que as pessoas podem apoiar” (MARINHO, 2024).

Orlando Viggiani (2024), também em depoimento para a pesquisa, expôs mais pontos sobre o uso da inteligência artificial:

Hoje a inteligência artificial está sendo desenvolvida agora e trazendo softwares poderosíssimos, pra gente poder utilizar tanto pro bem, que é uma coisa que é que é fundamental [...], como por mal também. Então essa lei tem que ser aprovada para que a gente possa ter garantias do nosso trabalho no dia a dia, porque senão daqui 2, 3, 4 anos acabou o nosso trabalho, como tantos outros profissionais onde a inteligência artificial vai entrar e vai tomar conta. (VIGGIANI, 2024)

Abordando o tema de regulamentação de IA, a dubladora e diretora de dublagem Miriam Ficher também expõe a necessidade de uma lei para proteger os profissionais da dublagem:

Regulamentar o uso da IA é a única saída que nós temos, porque a IA não cria, copia. Ela é alimentada, ela não planta a árvore, no sentido metafórico. Ela não planta a árvore, ela recebe o fruto pronto. Então: 'Poxa vida, aí a IA vai lá, copia meu jeitinho, meu riso, isso e aquilo.' e vai tirar o meu trabalho, apoiado no meu trabalho [...] Eu acho que no caso da arte em si, tem pessoas que que são superfãs da gente, né? Tem gente que conhece minha vida de trás para frente, sabe todos os filmes que eu fiz. São referências que se perdem também. Vão amar a máquina? É uma coisa meio fria, meio doida. (FICHER, 2025)

Outros projetos que visam salvo guardar a profissão também tramitam no Congresso, como o elaborado pelo deputado federal Ruy Carneiro (Podemos-PB), que apresentou em maio de 2025 o Projeto de Lei nº 2462/2025, que propõe a proibição específica do uso de inteligência artificial na dublagem de obras audiovisuais no Brasil. Esta iniciativa visa proteger o mercado nacional de dublagem, reconhecido internacionalmente pela sua qualidade e profissionalismo (BRASIL, 2025).

O projeto veda expressamente o uso de IA para a dublagem de filmes, séries, animações e demais conteúdos audiovisuais exibidos comercialmente em salas de cinema, televisão aberta e por assinatura, além de serviços de vídeo sob demanda e plataformas online. As sanções previstas incluem advertência, multa diária de até R\$ 50 mil e suspensão das atividades por até 90 dias em caso de reincidência.

A proposta foi elaborada após audiência pública realizada na Câmara dos Deputados em agosto de 2024, onde profissionais da dublagem denunciaram a substituição de postos de trabalho e a pressão para assinar contratos que os obrigam a abrir mão de seus direitos sobre a própria voz. Atualmente, o projeto encontra-se na situação "Aguardando Designação de Relator(a)" na Comissão

de Cultura (CCULT) (NOMOS, 2025).

Já o Projeto de Lei nº 1376/2022, de autoria do deputado Pedro Paulo (PSD-RJ), que determina que as dublagens e legendagens de obras audiovisuais ofertadas comercialmente no Brasil sejam realizadas por empresas sediadas no Brasil e por profissionais com residência no país (BRASIL, 2022). Esta proposta busca proteger o mercado nacional e garantir que a produção de dublagem permaneça em território brasileiro.

Em paralelo, a deputada federal Professora Luciene Cavalcante (PSOL-SP) apresentou o Projeto de Lei nº 3385/2024, que declara a dublagem brasileira como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil (BRASIL, 2024). Este projeto foi aprovado na Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados em setembro de 2025, com relatoria do deputado Tarcísio Motta (PSOL-RJ) (REGIS, 2025).

O objetivo da proposta é valorizar os profissionais da dublagem, reconhecendo suas contribuições para o enriquecimento da experiência audiovisual no país. A iniciativa representa um passo fundamental para o reconhecimento da atividade como parte essencial da cultura brasileira e foi celebrada pelo movimento Dublagem Viva.

Paralelamente, como visto anteriormente, têm-se observado o surgimento de produções audiovisuais que incorporam técnicas de inteligência artificial, integrando procedimentos como síntese de voz, legendagem automática e reconstituição audiovisual. A série *Rio-Paris: A Tragédia do Voo 447* (NORTON, 2024) foi lançada pela Globoplay em 31 de maio de 2024, exatamente quinze anos após o acidente aéreo que marcou a história da aviação brasileira e mundial. A série apresenta depoimentos de familiares das vítimas, técnicos que participaram das investigações, especialistas em aviação e jornalistas que cobriram o caso, além de reconstituições e análises baseadas nas gravações das caixas-pretas do Airbus A330 (O TEMPO, 2024). Foi decidido pela produção da série utilizar inteligência artificial para dublar as entrevistas concedidas em línguas estrangeiras, o que representou uma inovação técnica na televisão brasileira. Conforme explicado nos avisos exibidos ao início de cada episódio, a tecnologia foi aplicada para criar versões em português utilizando a própria voz dos entrevistados, através de síntese de voz baseada em IA (TERRA, 2024).

De acordo com comunicado da própria produção, entrevistados que não consentiram com a

dublagem por IA tiveram suas falas mantidas no idioma original, sendo disponibilizadas legendas em português, o que, segundo a nota, caracteriza a existência de um processo de obtenção de consentimento — ainda que o procedimento tenha suscitado controvérsias no debate público (GLOBOPLAY, 2024).

A recepção pública e a reação em plataformas digitais foram marcadas por críticas relativas tanto à qualidade da dublagem quanto às implicações trabalhistas da substituição de profissionais humanos por tecnologias automatizadas. Em manifestações públicas e postagens em redes sociais, espectadores relataram incômodo com a entonação e a naturalidade percebidas na dublagem produzida por IA, considerando-a, em alguns relatos, monótona e artificial (TERRA, 2024; UOL, 2024).

O movimento Dublagem Viva classificou a decisão como preocupante: "Se todas as empresas adotarem essa prática, muitos empregos serão perdidos. Só neste único projeto, estima-se que aproximadamente 50 profissionais, direta e indiretamente ligados à dublagem, perderam trabalho" (TERRA, 2024).

Como já citado anteriormente, o Prime Video, plataforma *on demand* da Amazon, lançou o filme *O Silêncio de Marcos Tremmer* (GARCÍA DE LA CALERA, 2024) com dublagem inteiramente gerada por inteligência artificial. O longa-metragem, de origem espanhola e dominicana, apresentou versões em português brasileiro, português de Portugal e inglês americano todas produzidas por IA (TECMUNDO, 2025).

A qualidade do resultado também foi amplamente criticada. Conforme reportagem do TecMundo, "as vozes com pouca emoção e desconexas das expressões dos atores causaram estranhamento" (TECMUNDO, 2025). Os principais problemas identificados não foram de tradução, mas de atuação: "ao contrário do que acontece com o trabalho de dubladores e atores profissionais, os sistemas automatizados usados pelo longa-metragem não se preocupam com questões como entonação ou expressividade" (TECMUNDO, 2025). Diante da repercussão negativa, a Amazon posteriormente removeu a opção de áudio dublado por Inteligência Artificial, mantendo apenas o áudio original em espanhol com legendas (VOICEFY, 2024).

Além desses casos de maior visibilidade, produtoras audiovisuais brasileiras têm explorado o uso de IA em diferentes etapas da produção. A O2 Filmes, por exemplo, criou em novembro de

2022 um grupo de pesquisa dedicado ao desenvolvimento de soluções com inteligência artificial, com equipe de 30 pessoas incluindo produtores executivos, desenvolvedores de software, diretores e roteiristas (MEIO E MENSAGEM, 2023).

Segundo Paulo Barcellos, CEO da O2 Filmes, a empresa desenvolveu "um modelo de *large language model* (LLM) proprietário em desenvolvimento específico para leitura e decupagem técnica de roteiros" além de explorar "deepfake para troca de rostos e mecanismo para alteração de voz" (MEIO E MENSAGEM, 2023).

No cinema mundial, isso já é uma realidade. O filme *Watch The Skies* (título original *UFO Sweden*, 2025), originalmente filmado em sueco, é dublado em inglês o que a empresa responsável pela produção do longa chamou de "visual dubbing" (dublagem visual), que consiste em sincronizar os movimentos da boca dos atores com o novo áudio em inglês (XIMENES, 2025). Esta produção representa um marco como o primeiro longa-metragem a utilizar integralmente tecnologia de inteligência artificial para "dublagem visual", através do sistema *TrueSync* desenvolvido pela empresa Flawless AI. (XIMENES, 2025).

O sistema *TrueSync* opera através de um processo técnico específico: primeiro, analisa detalhadamente o movimento facial dos atores na filmagem original. Depois, registra peculiaridades musculares associando cada movimento aos sons correspondentes da fala. Em seguida, cria um clone digital da boca que se move foneticamente conforme os sons de cada idioma. Por último, sobrepõe esse clone à imagem original. Este processo preserva as nuances da interpretação do ator enquanto adapta visualmente a performance ao novo idioma (OLHAR DIGITAL; TECHMUNDO, 2023).

A reflexão sobre este tema exige reconhecer que a tecnologia não é, em si mesma, inimiga da arte ou da cultura. A questão central não é se a IA deve ou não ser utilizada, mas como, em que medida e sob quais condições. A trajetória da dublagem demonstra (e os profissionais entrevistados também acreditam) que transformações tecnológicas são inevitáveis e, frequentemente, irreversíveis. O surgimento do cinema não eliminou o teatro, bem como a televisão não acabou com o cinema, e o *streaming* não extinguiu a televisão. Em cada transição, houve adaptação, reconfiguração de papéis e, sobretudo, coexistência.

O desafio que se apresenta aos profissionais da dublagem, às empresas de entretenimento e

aos legisladores é construir um modelo de integração tecnológica que preserve e valorize a criação e a prática da dublagem. Isso implica estabelecer três pilares, conforme defendido pelo movimento Dublagem Viva: transparência no uso de tecnologias, consentimento dos profissionais e remuneração justa.

Mais do que isso, é necessário reconhecer que determinadas dimensões da experiência humana não podem, e talvez nunca possam ser replicadas por máquinas. Um algoritmo pode aprender a imitar entonações, mas não pode viver a emoção que as origina. Pode reproduzir sotaques, mas não pode carregar a história cultural que eles representam.

Neste sentido, o presente (e futuro) da dublagem brasileira não será determinado pela capacidade técnica da inteligência artificial, mas pela escolha da sociedade sobre que tipo de cultura deseja cultivar: uma cultura da eficiência e da economia, na qual tudo pode ser automatizado e otimizado; ou uma cultura que reconhece no trabalho artístico um valor intrínseco, uma expressão da dignidade e da criatividade que nos define como espécie.

A resposta a essa questão tem implicações que extrapolam em muito o próprio campo da dublagem. Em um mundo crescentemente digitalizado, onde algoritmos mediam cada vez mais nossas interações, criações e experiências, definir os limites éticos da automação não é apenas uma necessidade regulatória, mas um imperativo existencial. Trata-se de decidir que espaços da vida humana devem permanecer insubstituíveis, que dimensões da criatividade e da expressão devem ser preservadas como exclusivamente humanas, não por limitação tecnológica, mas por escolha civilizatória.

Diante desses impactos, a dublagem brasileira exerce papel social crucial. A voz humana na dublagem tece vínculos afetivos duradouros com o público, tornando-se parte das memórias culturais dos fãs. Essas dimensões emocionais e culturais de experiência vivida não podem ser plenamente reproduzidas por algoritmos, o que reforça a necessidade de se preservar esse ofício. Em última análise, a dublagem é uma expressão criativa de dignidade e singularidade humanas, garantindo que esse legado continue vivo diante dos avanços tecnológicos, para um futuro de continuidade da “versão brasileira”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa investigou os fundamentos teóricos e conceituais que definem a dublagem como prática audiovisual interdisciplinar, transcendendo a caracterização tradicional de simples tradução. A sistematização analítica da qualidade em dublagem — que incluem ressonância sociocultural e memória afetiva, escolha de vozes e *casting*, sincronismo labial, interpretação vocal, práticas fonoaudiológicas, tradução e adaptação semântico-pragmática, coerência estilística, direção de dublagem, continuidade, qualidade técnico-tecnológica, ética e representatividade, além de premiação e reconhecimento da crítica especializada, permitiu estabelecer parâmetros analíticos interdisciplinares que superam perspectivas depreciativas frequentemente atribuídas à atividade.

A revisão bibliográfica sistemática identificou lacunas metodológicas persistentes na literatura brasileira sobre o tema, particularmente a escassez de pesquisas de campo que descrevam *in loco* os processos profissionais em estúdio. A fundamentação teórica estabelecida permitiu compreender como a dublagem brasileira evoluiu de prática técnica para manifestação cultural complexa, articulando dimensões linguístico-tradutórias, performativas e socioculturais que se consolidaram ao longo da trajetória histórica analisada no segundo capítulo.

Investigou também a trajetória da dublagem brasileira desde seus primórdios até os desafios contemporâneos, analisando sua evolução técnica, impacto cultural e reconhecimento como patrimônio artístico nacional. Por meio de um estudo que envolveu revisão bibliográfica sistemática, análise documental e entrevistas com profissionais do setor, foi possível identificar suas características fundamentais e mapear marcos que consolidaram a dublagem ao longo de diferentes momentos da cultura audiovisual brasileira, separando-a em períodos-chave.

Os resultados demonstram que a dublagem brasileira percorreu uma trajetória singular, iniciando com a adaptação de *Branca de Neve e os Sete Anões*, em 1938, e evoluindo para tornar-se referência de qualidade técnica e criativa. A pesquisa revelou que, diferentemente de outros países onde a dublagem foi implementada por razões políticas ou ideológicas, no Brasil sua adoção respondeu prioritariamente a demandas sociais e de acessibilidade, especialmente considerando os elevados índices de analfabetismo funcional na primeira metade do século XX.

A análise da trajetória da dublagem no Brasil evidenciou períodos distintos de desenvolvimento: o pioneirismo técnico (1929-1949), caracterizado pelas experiências iniciais com

Acabaram-se os Otários (1929), de Luiz de Barros, e o estabelecimento das primeiras bases técnicas, utilizando o sistema *Sincrocine* — sincronizador de som desenvolvido localmente. Embora tecnicamente limitado, esse filme representou experiência de inovação e afirmação criativa que depois se consolidou com o primeiro longa-metragem brasileiro a empregar sistematicamente a técnica de dublagem: *Luar do Sertão* (1949), que estabeleceu procedimentos que se tornariam padrão na indústria.

O segundo período marcou a profissionalização acelerada da dublagem mediante a expansão televisiva. Em 1958, Mário Audá Júnior fundou o estúdio Gravasom, enquanto Herbert Richers consolidava suas operações. Surgiram estúdios especializados como a AIC — Arte Industrial Cinematográfica (1960) e Cinecastro (1963), estabelecendo os eixos Rio-São Paulo como polos desta indústria. A consolidação da dublagem na televisão (1958-1970) foi marcada pela regulamentação através do Decreto nº 544/1962 e pelo surgimento dos grandes estúdios.

O terceiro período de reconhecimento da qualidade técnica (1970-1989) foi marcado pela greve de 1978 e pelo reconhecimento profissional da categoria. A Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978, instituiu normas gerais para o exercício da profissão de artista, incluindo explicitamente dubladores, e o Decreto nº 82.385, de 5 de outubro de 1978, regulamentou a jornada de trabalho em seis horas diárias. Esse reconhecimento legal coincidiu com a emergência de produções de reconhecida qualidade, exemplificada pela dublagem de *O Iluminado* (1980), dirigida por Stanley Kubrick, sob direção artística de dublagem de Nelson Pereira dos Santos — caso que investiu aproximadamente seis vezes o orçamento padrão de dublagem televisiva, com mixagem final realizada em Londres.

O quarto período identificado pela expansão cultural contemporânea (1990-2000), foi caracterizado pela ampliação e diversificação de conteúdos e pelos desafios impostos pelas tecnologias, que permitiu construir identidades vocais reconhecíveis pelo público. Sucessos internacionais como *Chaves* e *Chapolin Colorado*, dublados pelo estúdio MAGA sob direção de Marcelo Gastaldi, mostram como a adaptação cultural criou produtos culturalmente situados e que se integraram ao imaginário coletivo audiovisual brasileiro. Similarmente, *A Nova Onda do Imperador* (2000), com desempenho modesto nos EUA, tornou-se sucesso no Brasil mediante a interpretação do ator Selton Mello e estratégias de adaptação que amplificaram o humor mediante escolhas prosódicas e lexicais. *Família Dinossauros* e *Os Cavaleiros do Zodíaco* consolidaram esta

expansão, com a primeira gerando bordões que se tornaram populares, como "Querida, cheguei!" e a segunda reconfigurando paradigmas de entretenimento infantil.

Enquanto que o quinto período abrangeu transformações tecnológicas e de distribuição com novos paradigmas (2000-2024) instaurados pelo início do uso da Inteligência Artificial em grandes produções, o movimento Dublagem Viva e o Projeto de Lei nº 4041 de 2025, que estabelece regras buscando a proteção da atividade da dublagem no Brasil. Antes, a Lei nº 12.091, de 11 de novembro de 2009, estabeleceu a obrigatoriedade de creditar dubladores nos produtos audiovisuais. A chegada da Netflix ao país (2011), acelerou a demanda por conteúdo dublado, particularmente mediante estratégias de localização que incorporavam referências culturais contemporâneas. A pandemia de COVID-19 (iniciada em 2020) forçou transições para gravações remotas, transferindo demandas técnicas para ambientes residenciais e criando barreiras para a formação e a entrada de novos profissionais em início de carreira.

Um aspecto fundamental identificado nesta pesquisa foi o papel da dublagem como mediadora cultural, transcendendo a mera função tradutória para constituir-se como processo de criação autônomo no campo audiovisual. Os estudos de caso analisados: *Chaves*, *Chapolin Colorado*, *A Nova Onda do Imperador*, *Clube do Chaves*, *Manda-Chuva*, *O Iluminado*, *O Fantástico Jaspion*, *Esquadrão Relâmpago Changeman*, *Anos Incríveis*, *A Família Dinossauros* e *Os Cavaleiros do Zodíaco*, demonstraram como as estratégias de adaptação cultural brasileiras não apenas preservaram a essência narrativa original, mas criaram produtos culturalmente situados que se integraram ao imaginário coletivo audiovisual.

Do ponto de vista teórico, esta pesquisa contribuiu para a articulação entre teoria e história, que permitiu compreender como os critérios de qualidade sistematizados manifestam-se em produções específicas. A ressonância sociocultural, por exemplo, no seriado *Chaves*, cuja dublagem gerou bordões como "foi sem querer querendo" que circulam até hoje em conversas, memes e remixes, transcendendo a função tradutória para integrar-se à memória afetiva geracional. A escolha de vozes consolidou-se institucionalmente mediante a prática de "bonecos", que permitiu associação duradoura entre intérpretes específicos. A interpretação vocal atingiu excelência em diversos casos aqui exemplificados. A tradução e adaptação semântico-pragmática manifesta-se na série animada *Manda-Chuva*, em que tradutores realizaram recriações de piadas originais mediante equivalentes

pragmáticos brasileiros, transformando referências a Alcatraz em Ilha Grande, a figuras históricas como Marquesa de Santos em lugar de Martha Washington, entre outros.

Metodologicamente, a combinação de fontes primárias com entrevistas em profundidade permitiu explorar aspectos da dublagem brasileira que permaneciam inexplorados pela literatura acadêmica. A utilização de fontes jornalísticas contemporâneas aos eventos analisados revelou-se igualmente importante para compreender as dimensões sociais e políticas que envolveram debates como os projetos de lei de dublagem obrigatória nas décadas de 1960 e 1970.

Uma questão que emerge desta investigação refere-se às tensões entre preservação e esquecimento no acervo de dublagem brasileira. Enquanto *Branca de Neve e os Sete Anões* (1938) permanece como marco bem documentado e preservado (apesar de não todo, mas trechos em áudio facilmente encontrados pela internet), e a greve de 1978 foi amplamente registrada pela imprensa, outras realizações desapareceram dos acervos. O caso da dublagem para cinema de *O Iluminado* (1980) é particularmente revelador: elogiada por Stanley Kubrick como "a melhor entre cinco versões" internacionais, com investimento seis vezes superior ao padrão da época, direção artística de dublagem de Nelson Pereira dos Santos e mixagem realizada em Londres, essa versão não está disponível em nenhuma plataforma de *streaming* ou meio físico acessível publicamente — representando perda irreparável de patrimônio cultural audiovisual.

Similarmente, *Acabaram-se os Otários* (1929), primeira experiência de cinema falado brasileiro, permanece perdida apesar de sua importância histórica para a compreensão das técnicas inovadoras desenvolvidas localmente. A extinção do Prêmio Yamato (2003-2011) — único prêmio setorial brasileiro dedicado à dublagem — deixou lacuna institucional de reconhecimento que apenas recentemente começa a ser preenchida mediante iniciativas como os Voice Arts Awards (SOVAS) e o reconhecimento da dublagem como patrimônio cultural brasileiro. Esses vazios documentais apresentam fragilidade institucional na preservação de acervos sonoros, particularmente de períodos iniciais, dificultando análises aprofundadas das transformações estilísticas ao longo do tempo e comprometendo a memória coletiva profissional.

O Projeto de Lei nº 3385/2024, ao reconhecer a dublagem como Patrimônio Cultural Imaterial, representa, portanto, resposta institucional necessária à urgência de preservação. Essa iniciativa vincula-se, ainda, a preocupações com o reconhecimento das mobilizações históricas —

particularmente a greve de 1978 e o Movimento Dublagem Viva — que moldaram a profissão e consolidaram direitos trabalhistas frequentemente esquecidos nas narrativas sobre o audiovisual brasileiro.

Reconhecem-se, porém, algumas limitações desta investigação. Primeiro, a concentração geográfica das fontes nos eixos Rio-São Paulo, embora reflexo da própria concentração da indústria de dublagem brasileira, pode ter limitado a compreensão de dinâmicas regionais. Segundo, a natureza comercial e muitas vezes sigilosa da indústria de dublagem limitou o acesso a determinados dados econômicos e contratuais que poderiam contribuir com uma melhor compreensão das dinâmicas de mercado.

Esses vazios sugerem possíveis desdobramentos desta pesquisa: (1) aspectos econômicos da indústria, incluindo análises de cadeias produtivas, impactos regionais e dinâmicas de distribuição de renda entre profissionais; (2) transformações contemporâneas impostas por plataformas de *streaming* e tecnologias digitais de produção; (3) análises comparativas sistemáticas entre dublagem brasileira e a de outros países para exploração de especificidades quanto a mercados internacionais e processos de decisão editorial; (4) estudos longitudinais que descrevam *in loco* processos profissionais em estúdio durante períodos distintos, permitindo melhor compreensão das práticas que moldaram a qualidade reconhecida.

Os achados desta pesquisa também possuem potenciais implicações para diferentes campos com os quais a dublagem se manifesta, além da comunicação audiovisual. Para os estudos de mídia, evidenciam como práticas aparentemente secundárias podem desempenhar papéis centrais na constituição de identidades culturais nacionais a partir do audiovisual. Para os estudos de tradução audiovisual, os resultados demonstram a necessidade de considerar a dublagem não apenas como modalidade tradutória, mas como fenômeno técnico, performativo, linguístico-tradutório e sociocultural que envolve complexas dimensões artísticas, críticas e analíticas. A aplicação de marcos teóricos que reconheçam agência criativa de tradutores, diretores e dubladores permitirá compreensão mais equitativa dessa prática.

A dublagem não apenas facilita acesso a conteúdos estrangeiros, também operacionaliza processos de hibridação cultural que redefinem imaginários coletivos e criam comunidades interpretativas transgeracionais. Para os estudos do campo audiovisual, em particular, a pesquisa

oferece perspectiva que reposiciona a dublagem como elemento central da experiência cinematográfica e televisiva brasileira, não como apêndice técnico negligenciável.

A qualidade reconhecida da dublagem constitui não apenas reserva de mercado, mas também ativo cultural estratégico que merece proteção frente aos desafios impostos pelas tecnologias de inteligência artificial e novos paradigmas emergentes. O reconhecimento institucional de dubladores e demais profissionais da dublagem como produtores de cultura (com direitos autorais, de imagem e de personalidade adequadamente protegidos) representa imperativo ético e econômico para sustentabilidade da profissão.

Por fim, esta pesquisa identificou que a dublagem brasileira, muito mais do que simples substituição de vozes, constitui-se como processo interdisciplinar que articula técnica, arte e mediação cultural na construção de pontes entre diferentes universos reais, imaginários e simbólicos. Sua trajetória reflete transformações tecnológicas, políticas, econômicas e culturais que moldaram não apenas a indústria audiovisual, mas também a formação de identidades nacionais geracionais.

Espera-se que esta pesquisa contribua para ampliar o reconhecimento acadêmico da dublagem como objeto de estudo e estimule novas investigações que aprofundem a compreensão sobre este fenômeno tão presente no cotidiano audiovisual brasileiro. As lacunas identificadas constituem oportunidades para pesquisas futuras que podem explorar novas facetas, métodos e questionamentos, contribuindo para visão cada vez mais ampla, plural e elaborada da dublagem no Brasil, reconhecendo, simultaneamente, a urgência de preservação de seu patrimônio material e imaterial para gerações vindouras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AARÃO, Daniel; ROLLEMBERG, Denise. *A ditadura, as artes e a cultura*. Memórias Reveladas — Arquivo Nacional, 07 abr. 2022. Atualizado em 28 abr. 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br/assuntos/destaques/a-ditadura-as-artes-e-a-cultura>.

Acesso em 14 out. 2025.

ALBURGER, James R. *The art of voice acting: The craft and business of performing for voiceover*. Focal Press, 2023.

AMARAL, Zózimo Barrozo do. Coluna no Jornal do Brasil de 31 de julho de 1972. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 31 jul. 1972. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=dublagem&pagfis=241113. Acesso em 07 out. 2024.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Dublagem 100%”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1972. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=dublagem&pagfis=242026. Acesso em 07 out. 2024.

ARNOLDY, Edouard. *The event and the series: the decline of Cafés-concerts, the failure of Gaumont's Chronophone, and the birth of cinema as an art*. In: ALTMAN, Rick; ABEL, Richard. *The sounds of early cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

ARRUDA, Felipe José Alves; ALVES, Kellyanne Carvalho. Dublagem 2.0: *A Inteligência Artificial nos Bastidores do Áudio*. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 24., 2024, Natal. Anais. Natal: Intercom, 2024.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Unicamp, 2011.

BACK, Sylvio. *Contra a dublagem*. O Dia, 1º de janeiro de 1961. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=092932&Pesq=Dublagem&pagfis=107446>. Acesso em 25 abr. 2024.

BACK, Sylvio. *O crime da Dublagem*. O Dia, 8 de janeiro de 1961. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=092932&Pesq=Dublagem&pagfis=107542>. Acesso em 25 abr. 2024.

BÄR, Gerald. Grosses Kino. *O Cinema Mudo Alemão em Portugal*. p. 19. Leya, 2022.

BARCELOS, Luiz Gustavo Nogueira. *A tradução de games: um estudo descritivo baseado no jogo Overwatch*. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Tradução Espanhol) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

BARCELOS, Luiz Gustavo Nogueira; MALTA, Gleiton. *A tradução/localização de videogames: Um mapeamento das pesquisas realizadas em instituições de ensino superior brasileiras entre 1998 e 2018*. *Belas Infíeis*, Brasília, Brasil, v. 9, n. 4, p. 127–144, 2020. DOI: 10.26512/belasinfeis.v9.n4.2020.27155. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfeis/article/view/27155>. Acesso em 14 out. 2025.

BARROS, Isabella Calafate de; PUERTAS, Júlia Cheble. *A dublagem como modalidade de tradução em um mundo globalizado*. *Revista da USP*, São Paulo, n. 14, p. 413-431, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/download/131752/136927/278717>. Acesso em 02 jul. 2025.

BARROS, Livia Rosa Rodrigues de Souza. *Tradução Audiovisual: A Variação Lexical Diafásica na Tradução para Dublagem e Legendagem de Filmes de Língua Inglesa*. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

BASTOS, Igor. *O vozerio: reflexões sobre a dublagem brasileira através de seus realizadores*. Juiz de Fora: UFJF, 2018. Disponível em: <https://www2.ufjf.br/cinema/wp-content/uploads/sites/341/2018/06/O-Vozerio-Reflex%C3%B5es-sobre-a-dublagem-brasileira-atrav%C3%A9s-de-seus-realizadores-Igor-Bastos.pdf>. Acesso em 27 abr. 2025.

BERNAL-MERINO, M. A. *On the translation of video games*. *The Journal of Specialised Translation*, n. 6, p. 22-36, 2006.

BOSSEAU, Ray. *Investigating dubbing: looking to the past, looking forward to the future*. [S.l.], 2017. Disponível em: <https://www.research.ed.ac.uk/files/43181951/Bosseaux2017Dubbing.pdf>.

Acesso em 10 mai. 2025.

BRANCO, Lucia Castello et al. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*. Quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BREZOLIN, Aduari; PERRETTA, Gabriela Favero. *Domesticação, infidelidade abusiva e a ilusória invisibilidade do tradutor: o caso dos memes na dublagem brasileira da animação (Des) encanto*. Tradterm, v. 43, p. 54-79, 2023. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Adauri-Brezolin/publication/372649424_Domesticacao_infidelidade_abusiva_e_a_ilusoria_invisibilidade_do_tradutor_o_caso_dos_memes_na_dublagem_brasileira_da_animacao_Desencanto/links/64f22511fa851147de0a118b/Domesticacao-infidelidade-abusiva-e-a-ilusoria-invisibilidade-do-tradutor-o-caso-dos-memes-na-dublagem-brasileira-da-animacao-Desencanto.pdf. Acesso em 12 jun. 2024.

BRISOLA, Everton. *Um estudo experimental sobre o estilo de fala em dublagem*. 2024.

Chaume, F., & Dotel, M. D. (2024). A história da tradução audiovisual. *Cadernos De Tradução*, 44(1), 1–15. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2024.e99043>. Acesso em 02 jul. 2025.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloíza Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. p.283-350: Culturas híbridas, poderes oblíquos. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/cdrom/garcia/garcia.pdf>. Acesso em 14 set. 2025.

CANU, Lidia. *Dubbing: adapting cultures in the global communication era, Between, II.4 (2012)*. Disponível em: <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/803>. Acesso em 18 set. 2024.

CARLOS, Giovana. *A cultura pop japonesa no contexto da cibercultura*. In: SIMPÓSIO NACIONAL ABCIBER, 3., 2009, São Paulo. Anais eletrônicos...ESPM/SP: São Paulo, 2009.

CARLOS, Giovana. Identidade(s) no consumo da cultura pop japonesa. *Lumina*, Juiz de Fora, v. 4, n. 2, dez., 2010.

CASTELLANO, Alberto. *Doppiaggio*. In: *Enciclopedia del Cinema* (Treccani). [Online]

Disponível em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/doppiaggio_\(Enciclopedia-del-Cinema\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/doppiaggio_(Enciclopedia-del-Cinema)). Acesso em 05 maio 2025.

CATOLFI, Antonio. *Censura e doppiaggio nelle forme narrative del cinema italiano, nel cruciale passaggio al sonoro degli anni Trenta*. Between, v. 5, n. 9, maio 2015. Disponível em: <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1396>. Acesso em 05 maio 2025.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1990.

CHANDLER, Heather Maxwell; DEMING, Stephanie O'Malley. *The game localization handbook*. 2. ed. Sudbury: Jones and Bartlett Publishers, 2012.

CHAUME, Frederic. *Synchronization in dubbing: A translational approach*. In: *Topics in audiovisual translation*. John Benjamins Publishing Company, 2008. p. 35-52.

CHAUME, Frederic. *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester: St. Jerome, 2012.

COELHO, Priscilla Passos. *O papel da Embrafilme no desenvolvimento do cinema brasileiro*. 2009. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/2508/1/PPCoelho.pdf>. Acesso em 14 out. 2025.

CORREIO PAULISTANO. São Paulo, 30 jul. 1927. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_07&pesq=The%20Jazz%20Singer&pasta=ano%20192&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=26886. Acesso em 30 mar. 2025.

COSTA, Arthur de Lima. *Recursos de dublagem: análise dos filmes Os Incríveis 1 e 2*. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) – Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2022. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/719652721/Costa-Arthur-de-Lima-Lourenco-da-Recursos-de-Dublagem-2022>. Acesso em 14 mar. 2024.

COSTA, Fernando Moraes da. *O som no cinema brasileiro: revisão de uma importância indeferida*. 2006. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

COSTA, Marla B. *A América Latina da Disney: O imperialismo por meio do discurso*. 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/44419841/A_Am%C3%A9rica_Latina_da_Disney_O_imperialismo_por_meio_do_discurso. Acesso em 28 dez. 2025.

COZARINSKY, Edgardo. *Borges em / e / sobre Cinema*. Tradução de Laura J. Hosiasson. Prefácio de Adolfo Bioy Casares. São Paulo: Iluminuras, 2000. 97 p.

DA COSTA, Fernando Morais. *Início do cinema sonoro—a relação com a música popular no Brasil como em outros países*. SOCINE, p. 51, 2006.

DA REPORTAGEM. *Nova série conta aventuras de um garoto de 12 anos*. A Tribuna, Santos, 8 set. 1993. Seção B, p. B-4. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=153931_07&pesq=Wonder](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=153931_07&pesq=Wonder%20Years&pasta=ano%20199&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=87119)

[%20Years&pasta=ano%20199&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=87119](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=153931_07&pesq=Wonder%20Years&pasta=ano%20199&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=87119). Acesso em 28 out. 2024.

DA SILVA, Marcia Regina Carvalho. *A canção popular na história do cinema brasileiro*. 2009. Tese de Doutorado. [sn].

DANTAS, Ana Luiza Silva. *Traduzindo RWBY: análise e convenções para a elaboração de um roteiro de dublagem*. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras - Tradução - Inglês) – Universidade de Brasília, Brasília, 2023.

DE BARROS, Isabella Calafate; PUERTAS, Júlia Cheble. *A dublagem como modalidade de tradução em um mundo globalizado*. AGOST, Rosa. Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes. Barcelona: Ariel, 1999, 159 p. Revista Caracol, n. 14, p. 412-431, 2017.

DE CAMARGO, Hertz Wendel. *Traços de uma fraseologia popular digital em circulação na dublagem brasileira*. Travessias, v. 18, n. 2, p. 2, 2024. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9679974>. Acesso em 15 abr. 2024.

DÍAZ-CINTAS, Jorge. *Film censorship in Franco's Spain: the transforming power of dubbing*. Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice, v. 27, n. 2, p. 182–200, 2019. DOI: 10.1080/0907676X.2019.1567431.

DI PACE, Arnaldo. *O musical antes do musical: os filmes cantantes brasileiros (1908-1911)*. Revista Livre de Cinema, v. 5, n. 1, p. 73-93, jan.-abr. 2018.

DIREITO & TI. *O uso da voz humana criada por inteligência artificial: impactos na*

regulamentação de políticas públicas acerca de direitos autorais. v. 1, n. 20, p. 1-17, 2025.

DONGO-MONTOYA, Adrian Oscar. *Pensamento e linguagem: Vygotsky, Wallon, Chomsky e Piaget [online]*. São Paulo: Editora UNESP, 2021, 156 p. ISBN: 978-65-5714-050-5. Disponível em: <https://doi.org/10.7476/9786557140505>. Acesso em 12 mar. 2025.

DORIA, Nívea Guimarães. *Revisão Bibliográfica Acadêmica Sistemática sobre Dublagem Brasileira em uma Pesquisa de Doutorado*. Palimpsesto-Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, v. 18, n. 29, p. 362-378, 2019.

DRAZEN, Patrick. *Anime Explosion! The What? Why? & Wow! of Japanese Animation*. Berkeley: Stone Bridge Press, 2003.

EBU – European Broadcasting Union. *R128: Loudness normalisation and permitted maximum level of audio signals*. Geneva: EBU, 2014.

ECO, Umberto. *A inovação do seriado*. In: Sobre os espelhos e outros ensaios. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

EWALD FILHO, Rubens. E Deus Criou a Mulher. *A Tribuna*, Santos, 19 jan. 1972. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=153931_05&Pesq=Dublagem&pagfis=23052. Acesso em 7 mai. 2025.

EWALD FILHO, Rubens. Se meu Dólar Falasse... *A Tribuna*, Santos, 29 jan. 1971. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=153931_05&Pesq=Dublagem&pagfis=11650. Acesso em 7 mai. 2025.

EWALD FILHO, Rubens. Verão de Fogo. *A Tribuna*, Santos, 22 abr. 1971. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=153931_05&Pesq=Dublagem&pagfis=14252. Acesso em 7 mai. 2025.

FERREIRA, Gabriel Albuquerque; ESQUEDA, Marileide Dias. *Tradução e localização de jogos eletrônicos: o potencial criativo dos tradutores*. Cadernos CESPUC de Pesquisa. Série Ensaio, n. 38, p. 174-200, 2021.

FERREIRA, Thalita Carvalho. *Características vocais de dubladores e atuação fonoaudiológica: revisão de literatura*. 2021.

FILHO, Rubens Ewald. *Revolução no Horror*. A Tribuna [Santos], 01 jan. 1981. Coluna. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=153931_06&pesq=Dublagem&pasta=ano%20198&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=7262. Acesso em 15 abr. 2024.

FLORES, Ana Clara et al. *A preparação vocal de atores com foco em dubladores: uma revisão narrativa*. 2024.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

FRANCO, Eliana; ARAÚJO, Vera Lúcia S. *Cadernos de tradução – Dossiê Tradução Audiovisual*. Salvador: Editora UFBA, 2005.

FREIRE, Rafael de Luna. *Acabaram-se os otários: compreendendo o primeiro longa-metragem sonoro brasileiro*. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 2, n. 1, jan. 2013. Disponível em: <https://rebeca.emnuvens.com.br/1/article/view/58>. Acesso em 27 nov. 2024

FREIRE, Rafael de Luna. *Dublar ou não dublar: a questão da obrigatoriedade de dublagem de filmes estrangeiros na televisão e no cinema brasileiros*. FAMECOS, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, v. 21, n. 3, p. 1168-1191, 2014. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/4955/495551017019.pdf>

FREIRE, Rafael de Luna. “Versão brasileira”: contribuições para uma história da dublagem cinematográfica no Brasil nas décadas de 1930 e 1940. Ciberlegenda, Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, v. 6, n. 298, p. 7-17, 2011. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/279637146_Versao_brasileira_Contribuicoes_para_uma_historia_da_dublagem_cinematografica_no_Brasil_nas_decadas_de_1930_e_1940

GABLER, Neal. *Walt Disney: o triunfo da imaginação americana*; [tradução Ana Maria Mandim]. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2013.

GALLO, Rafael Eduardo (2014). O Cantor de Jazz e Tempos Modernos: advento da fala no cinema e na obra de Chaplin. *Novos Olhares*, 3(2), 239-246. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2014.90218> Acesso em 30 de março de 2025.

GARCÍA DE LA CALERA, Miguel (diretor). *O silêncio de Marcos Tremmer*. 1h 52min. Disponível em: Amazon Prime Video. Acesso em 26 out. 2025.

GOMES, Pedro Gomes (2016). Midiatização: um conceito, múltiplas vozes. *Revista FAMECOS*, 23(2), ID22253. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2016.2.22253>

GONÇALO JUNIOR. *País da TV: entrevistas*. São Paulo: Descaminhos, 2014.

GONÇALO JUNIOR. *Versão Brasileira: Herbert Richers - Biografia do produtor de filmes e maior dublador de TV no país*. São Paulo: Editora Criativo, 2016.

GONÇALVES, Daiane Bispo. *Tradução comentada para Libras do conto "A Festa no Céu" da Coleção Disquinho*. 2020. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Libras) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/218765/daiane.bispo.goncalves-TCC.2020.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 2 jan. 2026.

GROHMANN, Rafael. *Duble uma teoria: a dublagem como dispositivo educacional no ensino de teorias da comunicação*. *Comunicação & Educação*, v. 26, n. 1, p. 80-93, 2021.

GUIDI, Mônica Beatriz. *Coleridge e a willing suspension of disbelief: história, análise e usos*. Monografia apresentada como Trabalho de Conclusão do Curso de Estudos da Linguagem. Campinas: Unicamp, 2022.

GUILLOT, M. *Subtitling on the Cusp of its Futures*. In: PÉREZ-GONZÁLEZ, L. (Ed.). *Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. New York: Routledge, 2019. p. 31-47.

GUIMARÃES ROSA, Nivea. *Revisão bibliográfica acadêmica sistemática sobre dublagem brasileira em uma pesquisa de doutorado*. *Palimpsesto*, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, n. 29, p. 362-378, 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/palimpsesto/article/view/37313/30052>

GUSHIKEN, Yuji; HIRATA, Tatiane. *Processos de consumo cultural e midiático: imagem dos 'Otakus', do Japão ao mundo*. Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, São Paulo, v. 37, n. 2, p. 133-152, jul./dez. 2014. DOI: 10.1590/1809-5844.2014v37n2p133. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/interc/a/7Fm4dpr6VPTHm5C3GqrCMgr/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 4 jan. 2026.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HAUSSEN, Luciana. *Som, câmera, ação: a relevância do som na história do cinema*. Sessões do Imaginário, v. 13, n. 20, 2008.

HERBST, Thomas. *A pragmatic translation approach to dubbing*. EBU Review, v. 38, n. 6, p. 21–23, 1987.

HERBST, Thomas. *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien: Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Tübingen: Niemeyer, 1994.

HESTER, Livia Gomes. *O mundo da dublagem: articulações coletivas, técnicas, artísticas e simbólicas para além da acessibilidade*. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2023. Disponível em <https://app.uff.br/riuff/handle/1/32453>. Acesso em 27 jul. 2025.

ITU-R. BS.1770-4: *Algorithms to measure audio programme loudness and true-peak audio level*. Geneva: ITU, 2015.

JENKINS, Henry. *Textual poachers: Television fans and participatory culture*. Routledge, 2012.

JOANGUETE, Cremildo. *Vozes sintéticas: explorando os avatares da IA na comunicação*. Revista Mediação, v. 26, n. 36, p. 178-185, jan./jun. 2024.

JOLY, Luis; FRANCO, Paulo; THULER, Fernando. *Chaves: foi sem querer querendo?*. Matrix Editora, 2005.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, p. 6, 14 set. 1929. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_04&Pesq=Acabaram-se%20os%20Ot%20c3%a1rios&pagfis=78625. Acesso em 28 nov. 2024.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 16 mar. 1978. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=Greve%20dublaes&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=121008. Acesso em 10 jan. 2025.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 23 mar. 1978. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=Greve%20dublaes&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=121494. Acesso em 10 jan. 2025.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 11 abr. 1978. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=Greve%20dublaes&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=122835. Acesso em 10 jan. 2025.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 12 mai. 1929. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=Greve%20dublaes&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=124918. Acesso em 10 jan. 2025.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 24 mai. 1978. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=Greve%20dublaes&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=125784. Acesso em 10 jan. 2025.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 26 mai. 1978. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=Greve%20dublaes&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=125931. Acesso em 10 jan. 2025.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 29 mai. 1978. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=Greve%20dublaes&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=126191. Acesso em 10 jan. 2025.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 06 jun. 1978. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=Greve%20dublaes&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=126721. Acesso em 10 jan. 2025.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 14 jun. 1978. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=Greve%20dublaes&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=127240. Acesso em 10 jan. 2025.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 29 jun. 1978. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=Greve%20dubladores&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=128219. Acesso em 10 jan. 2025.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 30 jun. 1978. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=Greve%20dubladores&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=128299. Acesso em 10 jan. 2025.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 11 jul. 1978. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=Greve%20dubladores&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=129060. Acesso em 10 jan. 2025.

JORNAL DO BRASIL. Mercado de dublagem consolida potencial da voz como arte global. 01 jul. 2018. Disponível em: <https://www.jb.com.br/cultura/noticias/2018/07/01/mercado-de-dublagem-consolida-potencial-da-voz-como-arte-global.html#:~:text=A%20dubladora%20e%20diretora%20Sandra,a%20s%C3%A9rie%20ainda%20faz%20sucesso>. Acesso em 08 fev. 2025.

KEYWORDS STUDIOS. *Relatório Anual 2016*. Dublin, 2016.

LESSA, Leandro Pereira, Projetos Experimentais, and José Luiz Ribeiro. *A dublagem no Brasil. Monografia (Graduação em Comunicação Social)* (2002). Disponível em: <https://portalidea.com.br/cursos/64711652f2d2a2b0190c643e983cf00c.pdf>. Acesso em 05 jan. 2025.

LEVACO, Ronald. *Censorship, Ideology, and Style in Soviet Cinema. Studies in Comparative Communism*, vol. 17, no. 3/4, 1984, pp. 173–83. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/45367497>. Acesso em: 12 fev. 2025.

LIMA, Adonis Arinos; SOUSA, Bill Bob. *Significação na tradução audiovisual: intersemioses na legendagem*. Tradução em Revista, n. 36, 2024. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/66896/66896.PDF>. Acesso em 09 out. 2025.

LIMA, Lilian Gatteli; RECHENBERG, Leila. *A voz no desenho animado: uma análise descritiva*. Revista Distúrbios da Comunicação, PUC-SP, São Paulo, 27 (4), p. 741-749, 2015. Disponível em:

<https://repositorio.pucsp.br/handle/handle/22952>

LIMA, Mayara Teixeira de. *Breve panorama dos estudos da dublagem no Brasil (2002–2014)*. Monografia (Graduação em Letras) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/22276/1/BrevePanomaraEstudos.pdf>. Acesso em 29 set. 2024.

LIMA, Daniel Magalhães de Andrade. *A vida gestual das vozes: dublagem e performance na cultura audiovisual*. 2023. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/49598>. Acesso em 17 fev. 2025.

LIPTON, Lenny. Vitaphone. In: *The Cinema in Flux: The Evolution of Motion Picture Technology from the Magic Lantern to the Digital Era*. New York, NY: Springer US, 2021. p. 293-302.

LOBATO, José Augusto Mendes. *A alteridade na ficção seriada e na grande reportagem. Um estudo sobre as estratégias de representação do outro na narrativa televisual brasileira*. 2017. Tese (Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/T.27.2017.tde-31052017-102241. Acesso em 15 abr. 2025.

LOCALIZE DIRECT. *Game Localization Report 2020*. Londres, 2020.

LOPES, Natália Leite. *A representação da identidade linguística brasileira nas dublagens nacionais*. 2017. 25 f. Monografia (Especialização em Revisão de Texto) – Instituto CEUB de Pesquisa e Desenvolvimento, Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: <https://repositorio.uniceub.br/jspui/handle/235/11970>. Acesso em 25 jan. 2025.

LOWENTHAL, Yuri; PLATT, Tara. *Voice-Over Voice Actor: The Extended Edition*. Bug Bot Press, 2018.

LUYKEN, George-Frederik et al. *Overcoming Language Barriers in Television*. Manchester: European Institute for the Media, 1991.

LUYTEN, Sonia M. Bibe. *Mangá e animê – Ícones da Cultura Pop Japonesa*. Fundação Japão de São Paulo. Disponível em: https://fjisp.org.br/estudos-japoneses/artigo/manga_anime_sonia_luyten/. Acesso em 4 jan. 2026.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. Editora Senac São Paulo, 2000.

MACHADO, Nelson. *Versão Brasileira*. São Paulo: Editora OEM, 2017.

MALTA, G.; BARCELOS, L. G. N. *A localização em jogo na tradução de games*. TradTerm, São Paulo, v. 32, p. 116-137, 2018. DOI: 10.11606/issn.2317-9511.v32i0p116-137.

MALVERDES, André. *No escurinho dos cinemas: a história das salas de exibição na Grande Vitória*. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2008. Disponível em: https://mapa.cultura.es.gov.br/files/agent/3646/livro_nos_escurinhos_dos_cinemas.pdf. Acesso em 17 dez. 2025.

MANGIRON, C.; O'HAGAN, M. *Game localisation: unleashing imagination with 'restricted' translation*. The Journal of Specialised Translation, n. 6, p. 10-21, 2006.

MATTE, Ana Carolina Maciel. *Abordagem semiótica de histórias e canções em discos para crianças: o disco infantil e a imagem da criança*. 1998. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998. Disponível em: <https://www.letras.ufmg.br/arquivos/matte/artigos/dissAnaMatte.pdf>. Acesso em 3 jan. 2026.

MELO, Matheus. *Dublagem Brasileira: Uma Perspectiva Intercultural*. 2024. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-19092024-135439/fr.php> Acesso em 14 nov. 2024.

MENDES, Regina H. R. *Diretor de dublagem e dublador: os co-autores da tradução para dublagem*. 2007. 223f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Linguística Aplicada. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de

Janeiro, 2007. Disponível em: http://www.dominipublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co. Acesso em 25 abr. 2024.

MEREU, Carla. *Censorial Interferences in the Dubbing of Foreign Films in Fascist Italy: 1927–1943*. Meta, v. 57, n. 2, p. 294–309, 2012. DOI: 10.7202/1013946ar. Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/meta/2012-v57-n2-meta0432/1013946ar/>. Acesso em 10 fev. 2025.

MIGGIANI, Giselle Spiteri. *Quality in dubbing: Applying end-product-oriented assessment tools to professional practice*. 2023.

MITTELL, Jason. *Television and American Culture*. Nova York: Oxford University Press, 2010.

MOREIRA, João Antonio Rodrigues dos Santos. *OS CAVALEIROS DO ZODÍACO, RECEPÇÃO, SENTIDOS E IDENTIDADE: uma abordagem sobre o consumo do anime Os Cavaleiros do Zodíaco e suas territorialidades no evento Anime Sun em Araguaína*. 2024. Disponível em: <http://repositorio.uft.edu.br/bitstream/11612/5528/1/JOÃO%20ANTONIO%20RODRIGUES%20DOS%20SANTOS%20MOREIRA%20-%20DISSERTAÇÃO.pdf#:~:text=Tokusatsu%20significa%20basicamente%20efeitos%20especiais%2C,10>. Acesso em 25 jul. 2025.

MORETTIN, Eduardo. *Sonoridades do cinema dito silencioso: filmes cantantes, história e música*. Significação: revista de cultura audiovisual, v. 36, n. 31, p. 149-163, 2009. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/6097/609766007009.pdf>. Acesso em 13 out. 2025.

MOTTER, Maria Lourdes. *A linguagem como traço distintivo do humano*. Princípios: teoria, política e informação, n. 34, p. 68-72, 1994 Tradução. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/000869599.pdf>. Acesso em 04 mai. 2025.

MULGAN, Geoff. *Television's Holy Grail: seven types of quality*. In: MULGAN, Geoff (ed.). *The Question of Quality*. London: British Film Institute/ Bloomsbury Academic, 1990.

NAKAMURA, Mariany Toriyama. *ãããã «ãã£(poppu karuchaa): mediações da cultura pop nipo-brasileira no cenário digital*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-17092018-174623/publico/MARIANYTORIYAMANAKAMURAVC.pdf#:~:text=Everest%20Video%2C%20responsável%20por%20trazer,atores%20que%20utilizavam%20fantasias%20originais.> Acesso em 01 set. 2025.

NASCIMENTO, Cíntia Beatriz Oliveira do; PACHECO, Vera. *Evolução da tradução e da dublagem no Brasil e seu impacto cultural: uma abordagem historiográfica*. OBSERVATÓRIO DE LA ECONOMÍA LATINOAMERICANA, [S. l.], v. 22, n. 10, p. e7510, 2024. DOI: 10.55905/oelv22n10-268. Disponível em: <https://ojs.observatoriolatinoamericano.com/ojs/index.php/olel/article/view/7510>. Acesso em 05 ago. 2024.

NASCIMENTO, Fernanda Gomes do. *A voz em estúdio: o uso audiovisual da dublagem e do diálogo pós-sincronizado no Brasil*. 2014. 116f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-153755/publico/FERNANDAGOMESDONASCIMENTOVC.pdf> 01062015-

NESTERIUK, Sergio; MASSAROLO, João. *Criação e desenvolvimento de personagem em multiplataformas*. Revista GEMInIS, v. 11, n. 3, pp. 233-253, 2020.

NETTO, Ferreira. Greve. Jornal Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro. 18 set. 1997. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_05&pesq=Greve%20dos%20dubladores&pasta=ano%20199&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=44125. Acesso em 13 jun. 2025.

NEWZOO. *Global Games Market Report 2022*. Amsterdam, 2022.

O'HAGAN, M.; MANGIRON, C. *Game localization: translating for the global digital entertainment industry*. Amsterdam: John Benjamins, 2013.

O JORNAL. *Como Branca de Neve e os Sete Anões nasceram e como aprenderam a falar brasileiro*. Rio de Janeiro, 1 set. 1938. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=110523_03&pasta=ano%20193&p

[esq=Branca%20de%20Neve&pagfis=46737](#). Acesso em 13 abr. 2025.

PESQUISA GAME BRASIL. *PGB 2025: painel de resultados*. São Paulo: SX Group; Go Gamers; Blend New Research; ESPM, 2025.

PONTE FILHO, Marcus Henrique Linhares. *A imagem como brinquedo: a relação entre crianças e desenhos animados à luz da divisão de gênero*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/3540/1/2010_Dis_MHLPonteFilho.pdf#:~:text=chamadas%20Tokusatsu%2C%20quem%20“davam%20as,grades%20televisivas%20infantis%20da%20TV. Acesso em 25 jul. 2025.

PWC. *Perspectivas globais para entretenimento e mídia 2022-2026: Brasil*. São Paulo, 2022.

RADIN, L. *O meta da localização de jogos: mapeamento de trabalhos em nível de pós-graduação*. 2023. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2023.

RAMOS, Alexandre Pias de Oliveira. *Ah moleque! O humor na animação dublada*. 2010. 84 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Publicidade e Propaganda) — Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2010. Disponível em: <https://repositorio.uniceub.br/jspui/bitstream/123456789/1143/2/20708970.pdf#:~:text=A%20dublagem%20que%20Mello%20fez,nas%20rodas%20de%20crianças%20e> Acesso em 12 jul. 2025.

REIS, Dennis Marques. *Reduzir retrabalhos e perdas operacionais e financeiras do processo de produção de dublagem e legendagem*. 2019. Dissertação (Mestrado Profissional em Administração do Desenvolvimento dos Negócios) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://adelpha-api.mackenzie.br/server/api/core/bitstreams/b0c44861-43df-458d-b7e4-82462cc4e0ab/content> Acesso em 12 jan. 2025.

ROCHA, Simone Maria. *Estilo Televisivo*. São Paulo: Editora Insular, 2016.

RODRIGUES, Ernesto. *A Globo: hegemonia: 1965-1984*. São Paulo: Autêntica, 2024.

ROSA JUNIOR, W. M. *A dublagem no Brasil: a influência da dublagem de softwares eletrônicos*

no processo decisório de compra do consumidor brasileiro. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Administração de Empresas) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

SANTOS, Orlanda Miranda. *Tendências de tradução de mexicanismos em roteiros e episódios das séries televisivas Chaves e Chapolin: análise com base na linguística de corpus e na tradução audiovisual*. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/122579>. Acesso em 01 ago. 2025.

SÁENZ-HERRERO, Ângela; RICA-PEROMINGO, Juan P. *La evolución del español a través del doblaje en España*. AVANCA | CINEMA, v. 10, 2020. Disponível em: <https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/article/view/155>. Acesso em 12 jan. 2025.

SCHILD, Suzana. *Novo filme de Kubrick estreia no Rio e reabre a questão da dublagem*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22 dez. 1980, p. 23. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pesq=Dublagem&hf=memoria.bn.br&pagfis=23768. Acesso em 15 abr. 2024.

SCHILD, Suzana. *A verdadeira voz dos ídolos*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 09 nov. 1985, p. 28. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&Pesq=Dublagem&pagfis=155507. Acesso em 15 abr. 2024.

SILVA, Henrique Roberto Souza. *A tradução de jogos eletrônicos: um estudo acerca das escolhas praticadas em League of Legends*. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2015.

SOARES, Lorena Lima de Azevedo. *O perfil do usuário e do consumidor de cultura pop japonesa no Brasil: um estudo exploratório*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Biblioteconomia e Gestão de Unidade de Informação)- Faculdade de Administração e Ciências Contábeis, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/22818/1/LLASoares.pdf>. Acesso em 17 jul. 2025.

SOUZA, Leonardo Mendes Salviano; SALVIANO, Leonardo Mendes. *Versão dublada: processos*

de adaptação para a versão brasileira. 2017. Monografia (TCC)–Curso de Produção, Universidade Federal Fluminense–UFF, Rio das Ostras, 2017. Disponível em: https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/7988/TCC_LEONARDO%20MENDES.pdf?sequence=1.

Acesso em 12 nov. 2024

SOUZA, Rodrigo Vinícius Ferraz de. *O conceito de 'gameplay experience' aplicado à localização de games*. Scientia Traductionis, Florianópolis, n. 15, p. 4-21, 2014. DOI: 10.5007/1980-4237.2014n15p4.

SOUZA, Rodrigo Vinícius Ferraz de. *Tradução e videogames: uma perspectiva histórico-descritiva sobre a localização de games no Brasil*. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SOUZA, Rodrigo Vinícius Ferraz de. *Gamer's Portuguese version: language and cultural issues in game localization*. Crop, São Paulo, p. 295-314, 2013.

URBANO, Krystal Cortez Luz. *Beyond Western Pop Lenses: o circuito das japonesidades e coreanidades pop e seus eventos culturais/musicais no Brasil*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

Disponível em:

[https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/16990/Tese_Vers%E3o%20final_Revisada_Urbano_Krystal_2018%20\(2\).pdf?sequence=1#:~:text=Brasil,1980%2C%20%C3%A9%20que%20se](https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/16990/Tese_Vers%E3o%20final_Revisada_Urbano_Krystal_2018%20(2).pdf?sequence=1#:~:text=Brasil,1980%2C%20%C3%A9%20que%20se) .

Acesso em 25 jul. 2025.

VALENCISE, João Miguel. *A chegada do som nos cinemas de São Paulo segundo a Folha da Manhã (1928-1933)*. 2012. 199 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/5597>. Acesso em 15 nov. 2024.

VALENTE, Felipe Gugelmin. *Prime Video lança filme dublado por IA e resultado terrível rende críticas! Veja trecho*. Tecmundo. 28 fev. 2025. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/minha-serie/600838-prime-video-lanca-filme-dublado-por-ia-e-resultado-terrivel-rende-criticas-veja-trecho.htm>. Acesso em 29 ago.2025.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge, 1995.

VERGNANO-JUNGER, Cristina de Souza. *Revisão Bibliográfica Acadêmica Sistemática Sobre Dublagem Brasileira Em Uma Pesquisa De Doutorado*. Academia.edu, 3 maio 2021. Disponível em: <https://www.academia.edu/48331198/>. Acesso em 01 mai. 2024.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

VIEIRA, Renan Milanez. *Rede Manchete: um estudo de caso*. 2009. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/81a5a15f-1f51-4490-8a8c-52897246c89c/content>. Acesso em 14 jul. 2025.

WHITMAN-LINSEN, Candace. *Through the Dubbing Glass: The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1992.

WODEVOTZKY, Robson Kumode; JUNIOR, Norval Baitello. *Processos de criação em dublagem*. Novos Olhares, v. 9, n. 1, p. 173-184, 2020.

WRIGHT, Jean Ann; LALLO, M. J. *Voice-over for animation*. Routledge, 2013.

ZABALBEASCOA, Patrick. *Translating Jokes for Dubbed Television*. In: DELABASTITA, Dirk (ed.). *Wordplay and Translation*. Manchester: St. Jerome, 1996. p. 235–257.

ZANOTTI, Serenella; ESQUEDA, Marileide Dias; GOMES, Fernando Franqueiro. *Tradução para dublagem de autor, controle autoral e de performance nas versões dubladas dos filmes de Stanley Kubrick*. Domínios de Linguagem, Uberlândia, v. 16, n. 1, p. 327–361, 2022. DOI: 10.14393/DL49-v16n1a2022-12. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem/article/view/63107>. Acesso em 15 abr. 2024.

ZENI, Bruno José. *Ditadura Militar brasileira e as estratégias para o controle e fomento do Cinema e da Cultura*. Faces da História, [S. l.], v. 5, n. 1, p. 321–333, 2018. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/facesdahistoria/article/view/894>. Acesso em 19 out. 2025.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

ABCINE. *O som no cinema: recomendação técnica para salas de exibição*. Disponível em: <https://abcine.org.br/artigos/o-som-no-cinema/>. Acesso em 8 jan. 2026.

AGÊNCIA BRASIL. *Radioator e dublador Telmo de Avelar morre aos 93 anos*. Agência Brasil, 10 jan. 2017. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/cultura/audio/2017-01/radioator-e-dublador-telmo-de-avelar-morre-aos-93-anos>. Acesso em 12 jan. 2025.

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DE SÃO PAULO. *Audiência reúne dubladores por regulamentação do uso de inteligência artificial no setor*. 18 jun. 2024. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=478784>. Acesso em 26 out. 2025.

BARTON, Steve. *How Disney Records Voice Actors*. Cartoon Brew, 10 mar. 2015. Disponível em: <https://www.cartoonbrew.com/cartoon-brew-insider/how-disney-records-voice-actors-116258.html>. Acesso em 05 abr. 2025.

BDD. Bundesverband der Synchronsprecher. *Decisão do Tribunal de Hamburgo sobre reconhecimento de direitos autorais da dublagem*. Disponível em: <https://www.synchronverband.de>. Acesso em 10 abr. 2025.

BIBLIOTECA NACIONAL. Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>. Acesso em 10 jun. 2025.

BORUSZEWSKI, Jorge. 25 anos de Cavaleiros do Zodíaco no Brasil. Vigília Nerd, 2 dez. 2019. Disponível em: <https://www.vigilianerd.com.br/25-anos-de-cavaleiros-do-zodiaco-no-brasil/>. Acesso em 14 set. 2025.

BOX OFFICE MOJO. *The Emperor's New Groove (2000)*. Box Office Mojo. IMDb.com, Inc. Disponível em: https://www.boxofficemojo.com/title/tt0120917/?ref=bo_se_r_1. Acesso em 28 ago. 2025.

BRASIL. *Câmara dos Deputados. Projeto de Lei nº 1376/2022*. Apresentação: 20 mar. 2023. Disponível em:

<https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2324873>. Acesso em 26 set. 2025

BRASIL. Câmara dos Deputados. *Segmento de dublagem pede proteção legal contra uso de voz gerada por inteligência artificial*. 29 ago. 2024. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/1092791>. Acesso em 26 out. 2025.

BRASIL. Câmara dos Deputados. *Projeto de Lei nº 3385/2024*. Apresentação: 11 set. 2024. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2456063> Acesso em 26 set. 2025

BRASIL. Câmara dos Deputados. *Projeto de Lei nº 2462/2025*. Apresentação: 11 jun. 2025. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2515281#:~:text=Ve%20da%20o%20uso%20de%20ferramentas,de%20conte%C3%BAdos%20audiovisuais%20pela%20internet>. Acesso em 26 set. 2025

BRASIL. Decreto-lei nº 43, de 18 de novembro de 1966. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-43-18-novembro-1966-378093-normaatualizada-pe.pdf>. Acesso em 14 out. 2025.

BRASIL. Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978. *Dispõe sobre a regulamentação das profissões de artistas e de técnico em espetáculos de diversões, e dá outras providências*. Diário Oficial da União, Brasília, 24 maio 1978. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L6533.htm. Acesso em 19 out. 2025.

BRASIL. Lei nº 12.091, de 11 de novembro de 2009. Acrescenta inciso VII ao § 2º do art. 81 da Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, para incluir o nome dos dubladores nos créditos das obras audiovisuais. *Senado Federal*, Brasília, DF, 11 nov. 2009. Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/norma/580783>. Acesso em 14 nov. 2024.

BRASIL. Câmara dos Deputados. *Segmento de dublagem pede proteção legal contra uso de voz gerada por inteligência artificial*. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 29 ago. 2024. Disponível

em: <https://www.camara.leg.br/noticias/1092791-segmento-de-dublagem-pede-protecao-legal-contruso-de-voz-gerada-por-inteligencia-artificial/>. Acesso em 02 set. 2024.

BRASIL. Senado Federal. *Decreto nº 544, de 31 de janeiro de 1962*. Brasília, DF: Senado Federal, [1962]. Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/norma/373645/publicacao/15813017>. Acesso em 12 mai. 2024.

BRASIL. Senado Federal. *Projeto de Lei nº 2.338, de 2023*. Apresentação: 03 mai. 2023. Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/157233>. Acesso em 12 dez. 2024.

BRASIL. Senado Federal. *Projeto de Lei do Senado nº 37, de 1960*. Brasília, DF: Senado Federal, [1960]. Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/25313>. Acesso em: 21 abr. 2024.

BRASIL. Senado Federal. *Senado aprova regulamentação da inteligência artificial; texto vai a Câmara*. 10 dez. 2024. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2024/12/10/senado-aprova-regulamentacao-da-inteligencia-artificial-texto-vai-a-camara>. Acesso em 26 out. 2025.

BRASIL. Senado Federal. *CDH examina sugestão que protege dubladores contra a concorrência com a IA*. 7 ago. 2025. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2025/08/07/cdh-examina-sugestao-que-protege-dubladores-contraa-concorrencia-com-a-ia>. Acesso em 26 out. 2025.

BRAZILIAN GHOST. *O que significa mixagem e masterização?* Brazilian Ghost, 24 set. 2019. Atualizado em 25 set. 2019. Disponível em <https://www.brazilianghost.com/post/o-que-significa-mixagem-e-masterizac-a-o>. Acesso em 18 out. 2025.

CAPUANO, Amanda. *Como a Covid-19 afetou a dublagem de séries e filmes da TV e da Netflix*. Veja, 21 abr.2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/como-a-covid-19-afetou-a-dublagem-de-series-e-filmes-da-tv-e-da-netflix/>. Acesso em 17 ago. 2025.

CARTA CAPITAL. *Dubladores pedem proteção contra uso de voz gerada por IA em audiência na Câmara*. 29 ago. 2024. Disponível em <https://www.cartacapital.com.br/politica/dubladores-pedem->

protecao-contra-uso-de-voz-gerada-por-ia-em-audiencia-na-camara/. Acesso em 21 dez. 2024.

CASA DA DUBLAGEM. *O início da dublagem no Brasil*. Casa da Dublagem, enviado em 09 ago. 2011. Atualizado em 20 mar. 2019. Disponível em: <https://casadadublagem10.blogspot.com/2019/03/materias-o-inicio-da-dublagem-no-brasil.html>. Acesso em 19 out. 2025.

CASEY, Eileen. *The evolution of voice acting in animation*. Animation World Network, 22 jun. 2017. Disponível em: <https://www.awn.com/animationworld/evolution-voice-acting-animation>. Acesso em 16 abr. 2025.

CASTRO, Bárbara. “Eu fui escolhido pela Dreamworks”: muitos não perceberam, mas Shrek teve duas vozes diferentes e gerou polêmica no mundo da dublagem. IGN Brasil, 7 set. 2024. Disponível em: <https://br.ign.com/cinema-tv/129416/news/eu-fui-escolhido-pela-dreamworks-muitos-nao-perceberam-mas-shrek-teve-duas-vozes-diferentes-e-gerou>. Acesso em 26 ago. 2025.

CBS. *Regulamentação da IA é tema em destaque para centrais sindicais no Congresso*. 09 mai. 2025. Disponível em: <https://csb.org.br/noticias/regulamentacao-da-ia-destaque-centrais-sindicais-congresso>. Acesso em 31 mai. 2025.

CEREIJIDO, Antonia. *That Time Walt Disney Went to Latin America to Fight Nazi Sentiment*. 2017. Disponível em : <https://www.latinousa.org/2017/11/17/time-walt-disney-went-latin-america-fight-nazi-sentiment/>. Acesso em 18 dez. 2025.

CHISTRUGA, Vladislav; SVANEENG, Jacob Phillipsen. *The curious tale of the Soviet voice-over*. Jacobin, 18 jul. 2017. Disponível em: <https://jacobin.com/2017/07/soviet-voice-over-cold-war-technology>. Acesso em 17 abr. 2025.

CINEMAÇÃO. *Eu Cinéfilo #16: Os Cavaleiros do Zodíaco no Brasil e A Lenda do Santuário*. Cinemação, 12 set. 2014. Disponível em: <https://cinemacao.com/2014/09/13/eu-cinefilo-16-os-cavaleiros-do-zodiaco-no-brasil-e-a-lenda-do-santuario/>. Acesso em 14 set. 2025.

CINEMANÍA. *Doblaje y censura en España durante el siglo XX*. 20 Minutos, 2024. Disponível em: <https://www.20minutos.es/cinemanía/blogs/la-claqueta-de-la-historia/doblaje-censura-espana-durante-siglo-xx-5598852/>. Acesso em 04 mar. 2025.

CINEMATECA BRASILEIRA. *Paz e Amor*. Filmografia Brasileira, [s.d.]. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=000980&format=detailed.pft#1> Acesso em 29 jul. 2025.

CNN BRASIL. *Comissão especial sobre inteligência artificial é instalada na Câmara*. 25 mai. 2025. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/politica/comissao-especial-sobre-inteligencia-artificial-e-instalada-na-camara/>. Acesso em 31 mai. 2025.

COOLTURAL BLOG. *Entrevista: Hermes Baroli*. Cooltural Blog, 23 ago. 2013. Disponível em: <https://coolturalblog.wordpress.com/2013/08/24/entrevista-hermes-baroli/>. Acesso em 12 ago. 2024.

COOPERATIVA DOPPIATORI CINEMATOGRAFICI – CDC. *Storia del doppiaggio*. Cineaudioteca. [conteúdo institucional]. Disponível em: <https://www.cineaudioteca.it/doppiaggio>. Acesso em 05 mai. 2025.

CPDOC/FGV. *O golpe de 1964 e a instauração do regime militar*. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/artigos/golpe-1964>. Acesso em 17 out. 2025.

CROCE, Marcela. *A expedição da Walt Disney pela América Latina*. Movimento — Revista, 2017. Disponível em: <https://movimentorevista.com.br/2017/11/disney-america-latina/>. Acesso em 28 dez. 2025

CULTURA. “*Dublagem viva*”: *Campanha cobra regulamentação da inteligência artificial nas dublagens brasileiras*. 01 fev. 2024. Disponível em: https://cultura.uol.com.br/entretenimento/noticias/2024/02/01/9284_dublagem-viva-campanha-cobra-regulamentacao-da-inteligencia-artificial-nas-dublagens-brasileiras.html. Acesso em 12 fev. 2024.

DA CAMARA MONTEIRO, C. L. (2013). Entrevista com Guilherme Briggs. Palimpsesto - Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Letras Da UERJ, 12(17), 1–5. Recuperado de <https://www.e-publicacoes.uerj.br/palimpsesto/article/view/34874> Acesso em 17 nov. 2024.

DESCUBRA NIKKEI. *O que quer dizer “nikkei”?*. s.d. Disponível em:

<https://discovernikkei.org/pt/about/what-is-nikkei>. Acesso em 02 jan. 2026.

DIÁRIO DO NORDESTE. *Crítica social de 'A Família Dinossauros' continua atual 30 anos depois do lançamento*. Diário do Nordeste, 1 set. 2021. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/critica-social-de-a-familia-dinossauros-continua-atual-30-anos-depois-do-lancamento-1.3130455>. Acesso em 10 set. 2025.

DÍAZ-CINTAS, Jorge. *Audiovisual Translation in Spain: Dubbing and Subtitling in the 21st Century*. London: University College London, 2019. Disponível em: <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10040518/>. Acesso em 04 mar. 2025.

DIIR, Reuber. *Band resgata heróis japoneses Jaspion, Jiraiya e Changeman em sessão nostalgia*. RD1. 21 mar. 2020. Disponível em: <https://rd1.com.br/band-resgata-herois-japoneses-jaspion-jiraiya-e-changeman-em-sessao-nostalgia>. Acesso 12 jul. 2025.

DUBBING BROTHERS. Perfil institucional e projetos de dublagem. Disponível em: <https://www.dubbing-brothers.com>. Acesso em 5 maio 2025.

DUBBING & MIX. *Quem somos*. São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www.dubbingmix.com>. Acesso em: 19 out. 2025.

DUBLAGEM BRASILEIRA. *Esquadrão Relâmpago Changeman*. São Paulo, 04 ago. 2022. Disponível em: <https://dublagembrasileira.com.br/?p=14298>. Acesso em 27 ago. 2025.

DUBLAGEM BRASILEIRA. *O Fantástico Jaspion*. São Paulo, 18 ago. 2022. Disponível em: <https://dublagembrasileira.com.br/?p=15200>. Acesso em 27 ago. 2025.

DUBLAGEM VIVA. Campanha Dublagem Viva. Disponível em: <https://dublagemviva.com.br/>. Acesso em 10 jan. 2024.

DUBLAPÉDIA. Página principal. Disponível em: https://dublagem.fandom.com/wiki/P%C3%A1gina_principal. Acesso em: 21 mar. 2025.

DUBBRASIL. *Serviços*. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://www.centraldubrasil.com.br/servicos>. Acesso em 19 out. 2025.

EKITAI SOLUTIONS. *Quality Assurance in Dubbing: Metrics & Feedback*. 2025. Disponível em: <https://ekitaisolutions.com>. Acesso em 11 nov. 2025.

ELECTRONIC ARTS. Locais da Electronic Arts. 2020. Disponível em: <https://www.ea.com/pt-br/careers/locations>. Acesso em: 19 out. 2025.

ESQUERDA ONLINE. *As mobilizações de 1977 e a greve dos artistas*. Esquerda Online, 04 mai. 2017. Disponível em: <https://esquerdaonline.com.br/2017/05/04/as-mobilizacoes-de-1977-e-a-greve-dos-artistas>. Acesso em 19 out. 2025.

EUROPEAN AUDIOVISUAL OBSERVATORY. Disponível em: <https://www.obs.coe.int>. Acesso em 5 maio 2025.

FAULKNER, Conor. *Why does Spain dub every foreign film and TV series?* The Local, 29 ago. 2023. Disponível em: <https://www.thelocal.es/20230829/why-does-spain-dub-every-foreign-film-and-tv-series>. Acesso em 07 jan. 2025.

FOLHA DE S. PAULO. *Heróis japoneses são líderes na Manchete*. 29 jan. 1989. Disponível em: <https://tokusatsu.blog.br/wp-content/uploads/2020/07/jaspion-folha-de-s%C3%A3o-paulo.jpg>. Acesso em 08 set. 2025.

FONSECA, Rodrigo. Pressão de fãs reverte a "péssima dublagem" de *Tulsa King*: "Só Luiz Feier dubla Sly". *O Estado de São Paulo*, 04 de março de 2023. Acesso em 13 out. 2024. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/p-de-pop/pressao-de-fas-reverte-a-pessima-dublagem-de-tulsa-king-so-luiz-feier-dubla-sly/>

FORLI, Leonardo. *Branca de Neve e os Sete Anões (Snow White and the Seven Dwarfs)*. Memória da Dublagem, [s.d.]. Disponível em: <https://a-memoria-da-dublagem.weebly.com/dublagens-branca-de-neve-e-os-sete-anoes.html>. Acesso em 13 abr. 2025.

FORTINO, Leandro. *Público quer ver mais filmes dublados*. Folha de São Paulo, 05 de agosto de 2007. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0508200710.htm>. Acesso em 25 abr. 2024.

FRADE, Renan Martins. *Dubladores lutam por regulamentação do uso da IA: 'Risco de perda*

cultural'. 02 fev. 2024. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/colunas/na-sua-tela/2024/02/04/dubladores-regulamentacao-ia-dublagem-viva.htm> Acesso em 15 mar. 2024.

FUNDAÇÃO DE ECONOMIA E ESTATÍSTICA SIEGFRIED EMANUEL HEUSER (FEE). Atualização de valores. Arquivo FEE — Serviços. Porto Alegre: FEE, s.d. Disponível em: <https://arquivofee.rs.gov.br/servicos/atualizacao-valores>. Acesso em: 19 out. 2025.

G1. *Por que dubladores brasileiros protestam por regulamentação da inteligência artificial*. 21 jan. 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2024/01/22/por-que-dubladores-brasileiros-protestam-por-regulamentacao-da-inteligencia-artificial.ghtml>. Acesso em 26 out. 2025.

GENESTRETI, Guilherme. *Pesquisa revela que 6 em 10 brasileiros preferem filmes dublados*. IN: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 09 ago. 2015. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/08/1666126-pequisa-revela-que-6-em-10-brasileiros-preferem-filmes-dublados.shtml?cmpid=menupe>. Acesso em 10 jun. 2024.

GIUSSANI, Daniel. *Versão brasileira, Herbert Richers: como estão os clássicos estúdios de dublagem que bombavam na TV*. São Paulo, 9 dez. 2023. Disponível em: <https://exame.com/negocios/versao-brasileira-herbert-richers-como-estao-os-classicos-estudios-de-dublagem-que-bombavam-na-tv/>. Acesso em 09 jun. 2024.

GLUSHNEVA, Iuliia. *Legitimate Transgression: Home Video Culture and Screen Translation(s) in the Late Soviet Union*. *Journal of Cinema and Media Studies* – JCMS, v. 63, n. 5, p. 23–50, 2023–2024. Disponível em: <https://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/legitimate-transgression-home-video-culture-and-screen.pdf?c=jcms;idno=18261332.0063.502>. Acesso em 12 mar. 2025.

GOETHE-INSTITUT. *The art of dubbing: Germany's history of film dubbing*. Goethe-Institut, 2016. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/us/en/kul/mag/20894148.html>. Acesso em 7 mar. 2025.

GOMES, Márcia. *Márcia Gomes: vida e carreira da dubladora da Change Phoenix*. Tokusatsu, 8 jul. 2023. Disponível em: <https://tokusatsu.blog.br/marcia-gomes/>. Acesso em 10 set. 2025.

GRANDES NOMES DA PROPAGANDA. *APRO+SOM reforça protagonismo na regulação da IA*. 18 set. 2025. Disponível em: <https://grandesnombresdapropaganda.com.br/mercado/aprosom->

reforca-protagonismo-na-regulacao-da-ia/. Acesso em 26 out. 2025.

HONÓRIO, Gustavo. *Bairros ricos de SP concentram filmes legendados, enquanto periferia e cidades fora da capital têm 78% de filmes dublados*. Portal G1. São Paulo, 23 dez. 2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2025/12/23/bairros-ricos-de-sp-concentram-filmes-legendados-enquanto-periferia-e-cidades-fora-da-capital-tem-78percent-de-filmes-dublados.ghtml>. Acesso em 23 dez. 2025.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/>. Acesso em 15 abr. 2025.

IDS - INSTITUTO DEMOCRACIA E SUSTENTABILIDADE. *Dubladores brasileiros criam movimento "Dublagem viva" para pedir a regulamentação do uso da IA*. 31 jan. 2024. Disponível em: <https://ids.org.br/noticia/dubladores-brasileiros-criam-movimento-dublagem-viva-para-pedir-a-regulamentacao-do-uso-da-ia/>. Acesso em 26 out. 2025.

INVEST IN SPAIN. *Audiovisual industry in Spain*. ICEX, s.d. Disponível em: <https://www.investinspain.org/en/industries/audiovisual>. Acesso em 17 abr. 2025.

IT FORUM. *Movimento Dublagem Viva: dubladores pedem regulamentação da IA*. Disponível em: <https://itforum.com.br/noticias/movimento-dublagem-viva-ia/>. Acesso em 26 out. 2025.

JAPAN ASSOCIATION OF TRANSLATORS. Disponível em: <https://jat.org>. Acesso em 12 abr. 2025.

JAPAN SOCIETY. *A Brief History of Benshi. About Japan: A Teacher's Resource*. Disponível em: https://aboutjapan.japansociety.org/a_brief_history_of_benshi Acesso em 30 jul. 2025.

JBOX. *Changeman*. Disponível em: <http://www.jbox.com.br/materias/changeman/>. Acesso em 14 jul. 2025.

JIMENEZ, Keila. Classe C alavanca TV paga para a casa dos 10 milhões. *Folha Ilustrada*, São Paulo, 2 dez. 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0212201003.htm>. Acesso em 15 abr. 2025.

JURÍDICO.AI. *PL 2338/2023: Regulamentação da Inteligência Artificial no Brasil*. 9 out. 2025. Disponível em: <https://juridico.ai/direito-digital/pl-2338-2023-regulamentacao-ia-brasi>. Acesso em 26 out. 2025.

KRIEGER, Fernando. *Cem anos de animação: a ligação da Disney com o Brasil rendeu bons filmes, um personagem icônico e muita música*. *Discografia Brasileira*. Portal da Discografia Brasileira / Instituto Moreira Salles, s.d. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/posts/246984/cem-anos-de-animacao-a-ligacao-da-disney-com-o-brasil-rendeu-bons-filmes-um-personagem-iconico-e-muita-musica>. Acesso em 28 ago. 2025.

LÉNÁRT, András. *Donald Duck Goes South: Walt Disney and the Inter-American Relations*. 2024. Disponível em: <https://www.alphavillejournal.com/Issue27/HTML/ArticleLenart.html>. Acesso em 30 dez. 2025.

LOCALSOFT GAMES. Sobre nós. 2021. Disponível em: <https://br.localsoftgames.com>. Acesso em 19 out. 2025.

MEDRADO, Ricardo. *Biografia e carreira*. Falando de Dublagem. Disponível em: <http://falandodedublagem.blogspot.com/2013/12/conhecamos-ricardo-medrado.html>. Acesso em 10 set. 2025.

MEIO E MENSAGEM. *A IA generativa na produção de filmes e séries no Brasil*. 27 ago. 2023. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/midia/ia-generativa-na-producao-de-filmes-e-series-no-brasil>. Acesso em 26 out. 2025.

MEMÓRIA GLOBO. Galeria de personagens - Chico Anysio Show. [S. l.], [202-]. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/humor/chico-anysio-show/noticia/galeria-de-personagens.ghtml>. Acesso em 12 mai. 2025.

MIGGIANI, Giselle Spiteri. *Quality assessment in audiovisual translation: A multidimensional approach to dubbing evaluation*. 2023. Disponível em: https://www.jostrans.soap2.ch/issue40/art_spiteri.pdf. Acesso em 09 nov. 2025.

MIGGIANI, Giselle Spiteri. *Measuring quality in translation for dubbing*. 2022. Disponível

em: <https://um.edu.mt>. Acesso em 11 nov. 2025.

MIGUEL, L. Biografia e trabalhos. Museu Brasileiro de Rádio e TV. Disponível em: <https://www.museudatv.com.br/biografia/libero-miguel/>. Acesso em 10 set. 2025.

MORNING CONSULT. *Streaming Trends: Subtitles vs. Dubbing in International Content*. Morning Consult Pro, 25 abr. 2022. Disponível em: <https://pro.morningconsult.com/trend-setters/subtitles-dubbing-streaming>. Acesso em 07 jan. 2025.

MUNDO ESTRANHO. *Quando surgiu a dublagem no Brasil?* 18 abr. 2011. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quando-surgiu-a-dublagem-no-brasil-e-no-mundo>. Acesso em 13 jul. 2024.

NASCIMENTO, Sandro. *SBT prioriza qualidade nas dublagens das novelas mexicanas e troca rende polêmica*. Portal Na Telinha. 11 mai. 2023. Disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/colunas/coluna-do-sandro/2023/05/11/sbt-prioriza-qualidade-nas-dublagens-das-novelas-mexicanas-e-troca-rende-polemica-197179.php> Acesso em 30 ago. 2025.

NATELINHA. *Série do Globoplay troca dubladores por Inteligência Artificial e provoca polêmica*. 31 maio 2024. Disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/televisao/2024/06/01/serie-do-globoplay-troca-dubladores-por-inteligencia-artificial-e-provoca-polemica-212568.php>. Acesso em 26 out. 2025.

NATIONAL GEOGRAPHIC BRASIL. *O que é otaku? Saiba o significado e a origem desta cultura*. National Geographic Brasil, 15 dez. 2022. Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2022/12/o-que-e-otaku-saiba-o-significado-e-a-origem-desta-cultura>. Acesso em 24 jan. 2026.

NINTENDO. Relatório aos investidores sobre expansão em mercados emergentes. Nintendo Investor Relations, 2024. Disponível em: <https://www.nintendo.co.jp/ir>. Acesso em 19 out. 2025.

NINTENDO. Entrevista com Bill van Zyll sobre localização. Nintendo Blast, 12 out. 2023. Disponível em: <https://www.nintendoblast.com.br>. Acesso em 19 out. 2025.

NOFILMSCHOOL. *What Is Dubbing? (and Its History)*. No Film School, 2020. Disponível em:

<https://nofilmschool.com/what-is-dubbing>. Acesso em 12 dez. 2024.

NOMOS. *Proposta Legislativa: PL 2462/2025*. Disponível em: <https://nomos.pro/propositions/682e61476220ec58bf051ec8> Acesso em 26 set. 2025.

OBSERVATÓRIO LATINOAMERICANO. *Evolução da tradução e da dublagem no Brasil e seu impacto cultural*. Revista Observatório da Economia Latinoamericana, 2024. Disponível em: <https://ojs.observatoriolatinoamericano.com/ojs/index.php/olel/article/download/7510/4680/17559>. Acesso em 14 set. 2025.

O ESTADO DE S. PAULO. Acervo. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/acervo>. Acesso em 15 mai. 2025.

OMELETE. *TikTok impulsiona dublagem nacional e conecta fãs às vozes que tanto amam*. Omelete, 2024. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/mangas-animés/tiktok-impulsiona-dublagem-nacional-conecta-fas-as-vozes-que-tanto-amam>. Acesso em 21 mar. 2025.

O TEMPO. *Série documental 'Rio-Paris', do Globoplay, tem dublagem de inteligência artificial*. 5 jun. 2024. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/entretenimento/2024/6/6/serie-documental-rio-paris---do-globoplay--tem-dublagem-de-inte>. Acesso em 26 out. 2025.

PARALLELES. *Quality assessment tools for studio and AI-generated dubs*. 2024. Disponível em: <https://paralleles.unige.ch>. Acesso em 11 nov. 2025.

PINGBACK. *O Marketing de Conteúdo fez o Jaspion ter sucesso no Brasil? Entenda o caso!*. 01 ago. 2025. Disponível em: <https://pingback.com/br/resources/jaspion>. Acesso em 08 set. 2025.

PORTAL TERRA. *É novela turca, mexicana ou IA? Dorama 'Meu Amor das Estrelas' vira piada no SBT e o motivo é de deixar as dorameiras perplexas*. 17 jun. 2025. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/tv/e-novela-turca-mexicana-ou-ia-dorama-meu-amor-das-estrelas-vira-piada-no-sbt-e-o-motivo-e-de-deixar-as-dorameiras-perplexas,5b96960ca304f99d8936df33122b6df49j5qmifh.html#:~:text=Nos%20%C3%BAltimos%20dias%2C%20viralizaram%20nas,de%20duras%20cr%C3%ADticas%20na%20web>. Acesso em 30 ago. 2025.

PRESSBOOKS-DEV. *Roosevelt's "Big Stick" Foreign Policy*. [s.d.]. Disponível em: <https://pressbooks-dev.oer.hawaii.edu/ushistory/chapter/roosevelts-big-stick-foreign-policy/>.

Acesso em 29 dez. 2025.

RÁDIO UNIVERSITÁRIA FM. *A Dublagem no Brasil*. 11 jul. 2018. Disponível em: <https://www.radiouniversitariafm.com.br/noticias/a-dublagem-no-brasil/>. Acesso em 12 mar. 2025.

RAMALHO, MRVS. *Dublagem: um estudo da tradução audiovisual através das perspectivas logocêntrica e desconstrutivista*. Univ. Mackenzie. Disponível em: <https://portalidea.com.br/cursos/c9ecbc72b201a322b68c0b77d0eeaaee.pdf#:~:text=1,em%20cena%20e%20fala%20traduzida> Acesso em 17 jul. 2025.

REGIS, Diego. *Dublagem brasileira torna-se Patrimônio Cultural Imaterial*. ANMTV. 25 set. 2025. Disponível em: <https://anmtv.com.br/dublagem-brasileira-torna-se-patrimonio-cultural-imaterial/> Acesso em 26 set. 2025.

RESENHANDO MIX. *Elenco de Dublagem | Família Dinossauros*. Resenhando Mix, 10 maio 2021. Disponível em: <https://www.resenhandomix.com/2020/06/elenco-de-dublagemfamilia-dinossauros.html>. Acesso em 14 set. 2025.

REVISTA FT. *Inteligência artificial e voz humana: os desafios éticos e legais na proteção do trabalho dos dubladores*. 9 maio 2024. Disponível em: <https://revistaft.com.br/inteligencia-artificial-e-voz-humana-os-desafios-eticos-e-legais-na-protecao-do-trabalho-dos-dubladores/>.

Acesso em 26 out. 2025.

RIO SOUND. *Sobre a empresa*. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://riosound.com.br>. Acesso em 19 out. 2025.

ROCKETS AUDIO. *Sobre nós*. São Paulo, 2023. Disponível em: <https://rocketsaudio.com>. Acesso em 19 out. 2025.

SAG-AFTRA. Screen Actors Guild – American Federation of Television and Radio Artists. Disponível em: <https://www.sagaftra.org>. Acesso em 17 abr. 2025.

SATED-RJ. *Sindicato repudia Globo por usar IA no lugar de dubladores em documentário*. 5 maio

2024. Disponível em: <https://www.satedrj.org.br/sindicato-repudia-globo-por-usar-ia-no-lugar-de-dubladores-em-documentario/>. Acesso em 26 out. 2025.

SEBRAE. Conheça a Análise SWOT. 19 abr. 2023. Disponível em: [https://sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/conheca-a-analise-swtot,202f64e8feb67810VgnVCM1000001b00320aRCRD#:~:text=J%C3%A1%20ouvIU%20falar%20em%20An%C3%A1lise,\(threats\)%20de%20um%20neg%C3%B3cio](https://sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/conheca-a-analise-swtot,202f64e8feb67810VgnVCM1000001b00320aRCRD#:~:text=J%C3%A1%20ouvIU%20falar%20em%20An%C3%A1lise,(threats)%20de%20um%20neg%C3%B3cio). Acesso em 11 out. 2025.

SERVIMEDIA. *Los españoles siguen prefiriendo el contenido doblado frente a la versión original o subtitulada*. Servimedia, 2024. Disponível em: <https://www.servimedia.es/noticias/espanoles-siguen-prefiriendo-contenido-doblado-version-original-o-subtitulado/1410180477/>. Acesso em 07 mar. 2025.

SEIYA.COM.BR. *A trajetória de 30 anos de Os Cavaleiros do Zodíaco*. Seiya.com.br, 15 jul. 2025. Disponível em: <https://seiya.com.br/cronicas-de-uma-nova-era-3-decadas-de-os-cavaleiros-do-zodiaco-no-brasil/>. Acesso em 14 set. 2025.

SIQUEIRA, Pedro. *O que é Tokusatsu? Entenda o gênero japonês de filmes e séries*. Jovem Nerd, 19 mar. 2025. Disponível em: <https://jovemnerd.com.br/noticias/series-e-tv/o-que-e-tokusatsu-entenda-filme-series-japones>. Acesso em 19 out. 2025.

SOARES, Thyago. *Dorama vira piada no SBT, mas ganha 'segunda chance' após repercussão negativa*. Seleções. 23 jun. 2025. Disponível em: <https://selecoes.ig.com.br/entretenimento/dorama-vira-piada-no-sbt-mas-ganha-segunda-chance-apos-repercussao-negativa/#:~:text=Logo%20ap%C3%B3s%20o%20in%C3%ADcio%20da,ess%C3%Aancia%20original%20da%20obra%20asi%C3%A1tica>. Acesso em 30 ago. 2025.

SONY PLAYSTATION. *PlayStation 3 fabricado no Brasil e novos jogos localizados em português*. Blog PlayStation Brasil, 7 maio 2013. Disponível em: <https://blog.br.playstation.com>. Acesso em 19 out. 2025.

STUDIO52. *Understanding Dubbing Process, Professionals, and Standards*. 2024. Disponível em: <https://studio52.tv>. Acesso em 11 nov. 2025.

SUPERINTERESSANTE. *Quando surgiu a dublagem no Brasil?* 18 abr. 2011. Disponível

em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quando-surgiu-a-dublagem-no-brasil-e-no-mundo>. Acesso em 13 jul. 2024.

TAKESHI, Carlos. *Entrevista com o "Jaspion" Carlos Takeshi*. Falando de Dublagem, 2 dez. 2010. Disponível em: <http://falandodedublagem.blogspot.com/2010/12/entrevista-com-o-jaspion-carlos-takeshi.html>. Acesso em 10 set. 2025.

TAVARES, M. *Entrevista sobre o mercado de games no Brasil*. CNN Money, 19 jun. 2025.

TECMUNDO. *Prime Video lança filme dublado por IA e resultado terrível rende críticas! Veja trecho*. 27 fev. 2025. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/minha-serie/600838-prime-video-lanca-filme-dublado-por-ia-e-resultado-terrivel-rende-criticas-veja-trecho.htm>. Acesso em 26 out. 2025.

TECMUNDO. *Conheça a IA que muda o rosto dos atores para melhorar dublagem*. 03 fev. 2023. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/minha-serie/259906-conheca-ia-muda-rosto-atores-melhorar-dublagem.htm>. Acesso em 26 out. 2025.

TELA VIVA. *Greve dos dubladores*. São Paulo, 9 out. 1997. Disponível em: <https://telaviva.com.br/09/10/1997/greve-dos-dubladores/>. Acesso em 16 set. 2025.

TERRA. *Globo usa IA em vozes de série e gera protesto de dubladores*. 5 jun. 2024. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/entre-telas/series/globo-usa-ia-em-vozes-de-serie-e-gera-protesto-de-dubladores,29ab19da2ceae9ed9b24a9db595959c0q60flv1e.html>. Acesso em 26 out. 2025.

THESIS.UNIPD.IT. *Translating culture-specific elements in dubbing*. 2023. Disponível em: <https://thesis.unipd.it>. Acesso em 11 nov. 2025.

TIINSIDE. *Deepfakes e direitos da personalidade: o que propõe a Dinamarca e como se aplica ao Brasil*. 10 jul. 2025. Disponível em: <https://tiinside.com.br/10/07/2025/deepfakes-e-direitos-da-personalidade-o-que-propoe-a-dinamarca-e-como-se-aplica-ao-brasil/>. Acesso em 26 out. 2025.

TRECCANI. Doppiaggio. In: *Enciclopedia del Cinema*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, s.d. Disponível em: https://www.treccani.it/enciclopedia/doppiaggio_%28Enciclopedia-del-

Cinema%29/. Acesso em 5 maio 2025.

TV HISTÓRIA. *Kevin Arnold, Winnie Cooper e mais: os segredos da série Anos Incríveis que estreava há 30 anos*. 2018. Disponível em: https://tvhistoria.com.br/kevin-arnold-winnie-cooper-e-mais-os-segredos-da-serie-anos-incriveis-que-estreava-ha-30-anos/#google_vignette. Acesso em 12 dez. 2024.

UBISOFT. *Comunicado oficial sobre política de localização para o Brasil*. Ubisoft Brasil, 2014.

UOL. *Ícone dos anos 90: "Família Dinossauros" completa 25 anos*. UOL, 26 abr. 2016. Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2016/04/26/icone-dos-anos-90-familia-dinossauros-completa-25-anos.htm>. Acesso em 14 set. 2025.

UOL. *Cortes e dubladores parentes: 12 curiosidades de Cavaleiros do Zodíaco*. UOL Splash, 31 ago. 2024. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2024/09/01/30-anos-cavaleiros-do-zodiaco-curiosidades-brasil.htm>. Acesso em 14 set. 2025.

UOL. *Voo 447: dublagem com inteligência artificial é criticada pelo público*. 31 maio 2024. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2024/06/01/voo-447-dublagem-com-inteligencia-artificial-e-criticada-pelo-publico.htm>. Acesso em 26 out. 2025.

VALDEÓN, Roberto Antonio. *Latest trends in audiovisual translation*. 2022. Disponível em: <https://tandfonline.com>. Acesso em 11 nov. 2025.

VEJA SP. *Os grandes estúdios de dublagem do passado*. São Paulo, 11 set. 2017. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/coluna/memoria/os-grandes-estudios-de-dublagem-do-passado/>. Acesso em 10 set. 2025.

VEJA. *Dubladores x IA: o principal receio dos profissionais*. 4 jul. 2025. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/veja-gente/dubladores-x-ia-o-principal-receio-dos-profissionais/>. Acesso em 26 out. 2025.

VEJA SP. *18 artistas de TV que foram, ou ainda são, dubladores*. São Paulo, 22 jun. 2017. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/coluna/memoria/18-artistas-de-tv-dubladores/>. Acesso em 10 set. 2025.

VERSÃO DUBLADA. *Versão Brasileira: Gota Mágica, São Paulo*. Versão Dublada, 2 fev. 2025. Disponível em: <https://versaodublada.com.br/maisa-caroline/versao-brasileira-gota-magica/4152/>. Acesso em 14 set. 2025.

VILELA, Arthur; ROZA, Felipe; CAMERO, João Pedro; GUIMARÃES, Lucas; RIBEIRO, Pedro; TASSI, Tiago. *Dublagem em tempos de isolamento*. Portal Jornalismo ESPM, 8 abr. 2021. Disponível em <https://jornalismorio.espm.br/geral/dublagem-em-tempos-de-isolamento>. Acesso em 19 out. 2025.

VOICEFY. *Dublagem IA: A Revolução da Inteligência Artificial na Indústria Audiovisual Brasileira*. 7 maio 2025. Disponível em: <https://voicefy.com.br/blog/dublagem-ia-revolucao-inteligencia-artificial-audiovisual-brasileira>. Acesso em 26 out. 2025.

XIMENES, Larissa. *Quais são as diferenças entre jogos A (Indie), AA e AAA?* Hardware.com.br, 25 fev. 2025. Disponível em <https://www.hardware.com.br/games/quais-sao-as-diferencas-entre-jogos-a-indie-aa-e-aaa>. Acesso em 19 out. 2025.

W3C – World Wide Web Consortium. *Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) 2.2*. 2023.

WANG, Yu ; DAGHIGH, Ali Jalalian. *Two Decades of Audiovisual Translation Studies*. 2024. Disponível em: <https://journals.sagepub.com>. Acesso em 11 nov. 2025.

WANTED IN ROME. Giovannini, Mauro. *The Italian art of dubbing*. Wanted in Rome, 14 maio 2002. Disponível em: <https://www.wantedinrome.com/news/the-italian-art-of-dubbing.html>. Acesso em 12 jan. 2025.

WATCHMOJO. *History of Looney Tunes*. 2025. Disponível em: <https://www.watchmojo.com/articles/history-of-looney-tunes#:~:text=theatrical%20cartoon%20short%20%E2%80%9CSinkin%E2%80%99%20in,%E2%80%9D>. Acesso em 07 mar. 2025.

WEBINSIDER. *O som digital no cinema, antes e depois*. Disponível em: <https://webinsider.com.br/2020/11/01/o-som-digital-no-cinema-antes-e-depois/>. Acesso em 8 jan. 2026.

WILLDUBGURU. *Mowgli, O Menino Lobo / The Jungle Book — Brazilian Portuguese voice cast*. Non-Disney International Dubbing Credits. Disponível em: <https://www.non-disneyinternationaldubbingcredits.com/mowgli-o-menino-lobo--the-jungle-book-brazilian-portuguese-voice-cast.html>. Acesso em 28 ago. 2025.

WORLDVOICEOVERS. *Voiceovers history in Japan: evolution and cultural impact*. WorldVoiceovers.com, 2024. Disponível em: <https://www.worldvoiceovers.com/blog/voiceovers-history-japan>. Acesso em 17 fev. 2025.

YUGE, Claudio. *Prime Video testa dublagem assistida por IA e já é alvo de críticas*. Canaltech. 06 mar. 2025. Disponível em: <https://canaltech.com.br/cinema/prime-video-testa-dublagem-assistida-por-ia-e-ja-e-alvo-de-criticas>. Acesso em 28 ago. 2025.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

AZEVEDO, Sandra Mara. Entrevista concedida a Marcio Dantas de Andrade. Google Meet, 26 ago. 2024. Disponível em: <https://youtu.be/HxDYD6MJjyY>

AVILDSSEN, John G. (Diretor). *Rocky*. Estados Unidos: United Artists, 1976. 120 min., color.

BACK, Sylvio. Entrevista concedida a Marcio Dantas de Andrade. Google Meet, 09 abr. 2025. Disponível em: <https://youtu.be/oguNZjmhZvA>

BLACK, Carol; MARLENS, Neal. *The Wonder Years (Anos Incríveis)* (série de TV). Produção de 20th Television. Exibido originalmente de 1988 a 1993.

BOLAÑOS, Roberto Gómez. *Chapolin Colorado* (série de TV). Produção de Televisa. Exibido originalmente de 1973 a 1979.

BOLAÑOS, Roberto Gómez. *Chavo del Ocho (Chaves)* (série de TV). Produção de Televisa. Exibido originalmente de 1973 a 1980.

BUCCI, Eugênio. Entrevista. In: *Conversa com Bial*. Apresentação: Pedro Bial. Rio de Janeiro: TV Globo, 30 abr. 2025. 1 programa (31 min.). Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/13560881>. Acesso em 03 mai. 2025.

CANTOR DE JAZZ, O. Direção: Alan Crosland. Produção: Warner Brothers. Roteiro: Alfred A. Cohn, 1927.

CINEMATECA. Programa veiculado pela TVE em 27 de junho de 1979. Disponível em: https://youtu.be/_9tt_ZWPCJA?si=CPtHgv5W9F_LK8X4 Acesso em 12 mai. 2024

DINDAL, Mark. *The Emperor's New Groove (A Nova Onda do Imperador)*. Filme. EUA: Walt Disney Pictures, 2000.

DUARTE, Lima. *Entrevista concedida ao programa Jornal do Serviço*. Rádio Jovem Pan, 9 mai. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=etaTDAcX0fI>. Acesso em 10 mar. 2025.

ESQUADRÃO RELÂMPAGO CHANGEMAN. Criador: Toei Company. Emissora original: All-Nippon News Network. Japão, 1985.

FALAT, Carlos. Entrevista concedida a Marcio Dantas de Andrade. Google Meet, 19 jul. 2024. Disponível em: https://youtu.be/BZDRS-S_hT4

FAMÍLIA DINOSSAUROS (Dinosaurs). Criadores: Michael Jacobs, Bob Young. Escritores: Michael Jacobs, Bob Young, Dava Savel. Estados Unidos: American Broadcasting Company (ABC), 1991. 1 vídeo (4 temporadas), son., color.

FICHER, Miriam. Entrevista concedida a Marcio Dantas de Andrade. Google Meet, 05 set. 2025. Disponível em: <https://youtu.be/VU5lQWLnpFg>

FONSECA, Rodrigo. Entrevista concedida a Marcio Dantas de Andrade. Google Meet, 23 out. 2024.

FREIRE, Rafael de Luna. Entrevista concedida a Marcio Dantas de Andrade. São Paulo, 20 mar. 2025. 1 arquivo digital de vídeo (Google Meet).

GAGLIARDO, Vitor. Entrevista concedida a Marcio Dantas de Andrade. Google Meet, 19 ago. 2025. Disponível em: <https://youtu.be/2VRTuljSgXo>

LONGO, Thiago. Entrevista concedida a Marcio Dantas de Andrade. Google Meet, 02 jun. 2024. Disponível em: <https://youtu.be/WM36xgIwOyY>

MACHADO, Nelson. Entrevista concedida a Marcio Dantas de Andrade. Google Meet, 27 ago. 2024. Disponível em: <https://youtu.be/HpDCxJTpBGY>

MANDA-CHUVA (Top Cat). Criadores: William Hanna e Joseph Barbera. Emissora original: American Broadcasting Company (ABC). Estados Unidos, 1961.

MARINHO, Raquel. Entrevista concedida a Marcio Dantas de Andrade. Google Meet, 15 jun. 2024. Disponível em: <https://youtu.be/kb1tygPBXwM>

NORTON, Rafael. *Rio-Paris: A Tragédia do Voo 447*. 2024. Disponível em: <https://globoplay.globo.com>. Acesso em 26 out. 2025.

O FANTÁSTICO JASPION. Criador: Toei Company. Emissoras originais: TV Asahi; All-Nippon News Network. Japão, 1985.

OS CAVALEIROS DO ZODÍACO. Saint Seiya. Direção: Kozo Morishita, Kenji Ebato. Produção: Toei Animation. Roteiro: baseado no mangá de Masami Kurumada. Música: Seiji Yokoyama. Animação: Shingo Araki, Michi Himeno. Japão: Toei Animation, 1986.

RODDENBERRY, Gene. *Star Trek* (série de TV). EUA: Desilu Productions; Paramount Television. 1966.

SANTOS, Maria Angélica. Entrevista concedida a Marcio Dantas de Andrade. Google Meet, 22 set. 2024. Disponível em: <https://youtu.be/1bl0mno8IhU>

SCHLOSSER, Raul. Entrevista concedida a Marcio Dantas de Andrade. Google Meet, 14 mai. 2024. Disponível em: <https://youtu.be/U7pZOp95r-k>

SHUM, Lawrence Rocha. Entrevista concedida a Marcio Dantas de Andrade. Google Meet, 25 ago. 2025. Disponível em: https://youtu.be/0SXkbW_CiRc

SILVA, Carlos Alberto Vasconcellos. Entrevista concedida a Marcio Dantas de Andrade. Google Meet, 12 ago. 2024. Disponível em: <https://youtu.be/hT7L-eot2E8>

TIRABOSCHI, A. *Entrevista no Nizológico #78*. Plugado Podcast, 24 mar. 2025. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=33V_ZeL9bTg. Acesso em 10 set. 2025

VIGGIANI, Orlando. Entrevista concedida a Marcio Dantas de Andrade. Google Meet, 9 set. 2024. Disponível em: <https://youtu.be/ZODc7v50PIc>

APÊNDICE 1: LINHA DO TEMPO DA DUBLAGEM NO BRASIL

PERÍODO 1: PIONEIRISMO TÉCNICO (1929-1949)

1929

ACABARAM-SE OS OTÁRIOS (Luiz de Barros)

- Primeiro filme brasileiro cantado e falado em português
- *Sistema Sincrocine*x (desenvolvido localmente por Zieglitz)
- Formato *part-talkie* (parcialmente dialogado)
- Gravação em discos de 78 rpm
- Estreia: 14 de setembro de 1929
- Reconhecido como marco tecnológico e cultural nacional

1938

BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES (Walt Disney)

- Primeiro filme estrangeiro dublado profissionalmente no Brasil
- Supervisão técnica: Wallace Downey
- Adaptação: Braguinha (diálogos e canções) e Alberto Ribeiro (canções)
- Tradução inicial: Gilberto Souto (EUA)
- Metodologia: 50 discos de vinil e cópia em preto e branco
- Elenco: Dalva de Oliveira (Branca de Neve - diálogos), Maria Clara Tati (canções), Carlos Galhardo (Príncipe), Almirante, Alma da Cunha Miranda
- Gravações: Estúdio Sonofilms (Rio de Janeiro)
- Mixagem final: Califórnia (EUA)

- Técnicas empíricas: uso de banheiro para criar eco
- Resultado: sucesso de crítica e público

1949

LUAR DO SERTÃO (Mario Civelli e Tito Batini)

- Primeiro longa-metragem brasileiro a empregar dublagem sistematicamente
- Produção: Companhia Maristela de Filmes (Mário Audré Júnior)
- Objetivo: correção de áudio captado em externas
- Prática: dublagem dos próprios atores
- Importância: estabeleceu bases técnicas e operacionais para o setor

PERÍODO 2: CONSOLIDAÇÃO NA TELEVISÃO (1950-1970)

1950

DUBLAGEM DE FILMES NACIONAIS COMO ESTRATÉGIA DE CONTENÇÃO DE GASTOS NA CAPTAÇÃO DIRETA DE ÁUDIO

- Pós-sincronização e trabalho de vozes
- Estratégia de produtoras e expansão do estúdio Herbert Richers (1952)

1958

FUNDAÇÃO DO ESTÚDIO GRAVASOM

- Fundador: Mário Audá Júnior
- Utilizou equipamentos do extinto estúdio Maristela
- Aproveitou contrato com Screen Gems/Columbia Pictures

- Dublou: *As Aventuras de Rin Tin Tin*, *Jim das Selvas*, entre outros

1959

PRIMEIRA DUBLAGEM DO ESTÚDIO HERBERT RICHERS PARA TV

- Série: *Zorro* (1957, produção Disney)
- Emissora: TV Tupi
- Apoio: João Calmon (diretor da TV Tupi)
- Marco inicial da parceria Disney-Herbert Richers

1960

FUNDAÇÃO DO ESTÚDIO AIC (Arte Industrial Cinematográfica)

- Localização: São Paulo
- Um dos grandes estúdios especializados da época

PROJETO DE LEI Nº 37/1960 (Senador Geraldo Lindgren)

- Proposta: dublagem obrigatória para todas produções estrangeiras
- Reação: forte oposição de cineastas, críticos, jornalistas
- ABCC enviou ofício ao presidente Jânio Quadros
- Arquivamento: 4 de maio de 1961

1962

DECRETO Nº 544 (31 de maio de 1962)

- Limitava exibição de filmes estrangeiros na TV (60 min por período de 3h)
- Estabeleceu obrigatoriedade de dublagem em português para TV
- Exceções: reportagens jornalísticas e desenhos animados

- Objetivo: preservar língua portuguesa e valorizar cultura nacional
- Impacto: consolidou mercado televisivo de dublagem

1963

FUNDAÇÃO DO ESTÚDIO CINECASTRO

- Localização: Rio de Janeiro
- Consolidação do eixo Rio-São Paulo como polo da indústria

1964

- O golpe militar de 31 de março de 1964 depôs o presidente João Goulart, encerrando a Quarta República e instaurando a Ditadura Militar no Brasil.

1965

PROJETO DE LEI Nº 2567/1965 (Deputado Aureo Melo)

- Nova proposta de dublagem obrigatória
- Contexto: ditadura militar pós-golpe de 1964
- Resultado: arquivado (contradição entre nacionalismo e controle)

1966

CRIAÇÃO DO INSTITUTO NACIONAL DE CINEMA (INC)

- Decreto-Lei nº 43 (18 de novembro)
- Formulação e execução de política cinematográfica governamental

1969

CRIAÇÃO DA EMBRAFILME

- Decreto-Lei nº 862 (12 de setembro)

- Vinculada ao Ministério da Educação e Cultura
- Distribuição de filmes no exterior

PERÍODO 3: RECONHECIMENTO DA QUALIDADE TÉCNICA (1970-1989)

1971

PROJETO DE LEI Nº 213/1971 (Deputado Léo Simões)

- Nova tentativa de regulamentar dublagem obrigatória
- Exceção: cinemas de arte (classificação do INC)
- Arquivamento: 1975

1972

FUNDAÇÃO DO ESTÚDIO ÁLAMO

- Fundador: Michael Stoll (técnico inglês, ex-Vera Cruz)
- Objetivo: diversificar mercado, alternativa à Herbert Richers
- Estratégia: popularizar cinema estrangeiro via dublagem

PRIMEIRA TRANSMISSÃO EM CORES NO BRASIL

- Data: 19 de fevereiro de 1972
- Evento: Festa da Uva (Caxias do Sul/RS)
- Emissora: Rede Globo
- Narração: Cid Moreira
- Padrão: PAL-M (oficializado 31 de março de 1972)
- Impacto: elevou demandas de qualidade técnica

1976

- AIC de São Paulo muda de nome para BKS

1978**GREVE HISTÓRICA DOS DUBLADORES**

- Início: 4 de março de 1978
- Término: 10 de julho de 1978
- Duração: 127 dias
- Participantes: Mais de 120 dubladores (Rio de Janeiro)
- Reivindicação principal: mudança de remuneração (loops/anéis → horas trabalhadas)
- Contexto: ditadura militar (coragem cívica)
- Cobertura: ampla divulgação em *Jornal do Brasil*, *O Estado de S. Paulo* e demais jornais da época.
- Desfecho: convênio coletivo com Sindicato Nacional Indústria Cinematográfica
- Resultado: reajuste salarial em três etapas (não atendimento completo)
- Consequências: fechamento estúdio Peri Filmes, tensões na categoria

LEI Nº 6.533 (24 de maio de 1978)

- Regulamentação profissão de artista (inclui dubladores)
- Registro obrigatório: DRT (Ministério do Trabalho)
- Definição: artista como intérprete de obra cultural
- Reconhecimento formal da profissão

DECRETO Nº 82.385 (5 de outubro de 1978)

- Regulamentou Lei 6.533/1978
- Jornada de trabalho: 6 horas diárias, 40 horas semanais
- Tempo efetivo: ensaios, gravações, dublagens, caracterização
- Garantia: pagamento integral mesmo se serviço não for prestado

1980**RESOLUÇÃO Nº 55 (Conselho Nacional de Cinema - 29 de agosto)**

- Reforçou obrigatoriedade de dublagem para TV
- Estabeleceu: dublagem deve ser realizada em território brasileiro

O ILUMINADO (Stanley Kubrick)

- Direção de dublagem: Nelson Pereira dos Santos
- Tradução: Maurício Seixas
- Adaptação de nomes: Jack Torres, Iara Torres, Danny Torres
- Estúdio: Tecnisom (hoje Delart), Rio de Janeiro
- Período: agosto-outubro 1980 (8 semanas totais, 6 dias de gravação)
- Investimento: ~1 milhão de cruzeiros (Em torno de 150 mil reais corrigidos)
- Comparação: dublagem TV custava 150 mil cruzeiros (em torno de 25 mil reais, em valores corrigidos)
- Mixagem final: Londres (exigência de Kubrick)
- Estreia Brasil: 25 de dezembro de 1980 (versão dublada + legendada)
- Avaliação Kubrick: "melhor entre cinco versões" internacionais (via telex)

- STATUS ATUAL: VERSÃO DUBLADA PERDIDA (indisponível)

1982-1989

DÉCADA DE OURO DO TOKUSATSU

- Expansão de estúdios especializados
- Técnicas específicas para diferentes gêneros
- Profissionalização da formação de dubladores

1984-1988

CHAVES E CHAPOLIN COLORADO (dublagem brasileira)

- Estúdio: MAGA (Marcelo Gastaldi)
- Localização: SBT, Vila Guilherme, São Paulo
- Direção: Marcelo Gastaldi, Carlos Seidl
- Vozes: Carlos Seidl (Seu Madruga), Sandra Mara Azevedo (Chiquinha 1984-1990), Miriam Ficher (Chiquinha alternativa), Nelson Machado (Kiko)
- Impacto cultural: bordões integrados ao imaginário nacional ("foi sem querer querendo")

1986-1987

JASPION E CHANGEMAN (tokusatsu japoneses)

- Importador: Toshihiko Egashira (Everest Vídeo, hoje Sato Company)
- Estúdio: Álamo (São Paulo)
- Direção: Líbero Miguel e Gilberto Baroli (Jaspion), Líbero Miguel e Nair Silva (Changeman)
- Vozes principais: Carlos Takeshi (Jaspion/Change Griphon), Suzana Lakatos (Anri/Miya)
- Exibição: TV Manchete

- Estreia Brasil: 1988
- Audiência: alcançou 15 pontos (incomum para a Manchete)
- Impacto: salvou financeiramente a Rede Manchete
- Consequência: "febre tokusatsu" até meados dos anos 1990

Década de 1980-1990

CONSOLIDAÇÃO DE ELENÇOS FIXOS ("BONECOS")

- Associação de vozes específicas a personagens recorrentes
- Exemplo: Marcelo Gastaldi (Chaves)

PERÍODO 4: EXPANSÃO CULTURAL CONTEMPORÂNEA (1990-2000)

1991

GREVE DE DUBLADORES EM SÃO PAULO

- Duração: 15 dias
- Comissão: Flavio Dias, Nelson Machado, Carlos Campanile
- Objetivo: reajuste salarial não concedido
- Resultado: avaliado como vitória, mas sem pagamento retroativo

1992

FAMÍLIA DINOSSAUROS (*Dinosaurs*)

- Estúdio: Herbert Richers
- Direção/Tradução: Telmo de Avelar
- Voz: José Santa Cruz (Dino), Miriam Ficher (Charlene), Marisa Leal (Baby),

- Impacto: bordões como "Querida, cheguei!"

1993

ANOS INCRÍVEIS (*The Wonder Years*)

- Estreia Brasil: 8 de setembro de 1993 (TV Cultura/SP)
- Estúdio: Álamo
- Direção: Ricardo Névoa
- Sucesso: potencializado pela dublagem de qualidade

1994

FUNDAÇÃO DA SONAT (Sociedade Nacional dos Atores)

- Fundador: Flavio Dias (com Lene Bastos e Eleu Salvador)
- Primeira entidade dedicada aos direitos autorais dos dubladores
- Objetivo: fazer valer legislação de direitos autorais

OS CAVALEIROS DO ZODÍACO (*Saint Seiya*)

- Estúdio: Gota Mágica
- Voz principal: Hermes Baroli (Seiya)
- Direção: Gilberto Baroli
- Impacto: reconfigurou entretenimento infantil

1995

ESTÚDIO ÁLAMO: PRIMEIRO DA AMÉRICA LATINA COM SISTEMA DE ÁUDIO EM DOLBY STEREO

- Marco tecnológico de inovação

1997**GREVE DOS DUBLADORES (Rio de Janeiro e São Paulo)**

- Início: 15 de setembro de 1997
- Duração: 45 dias
- Participantes: 350 profissionais
- Reivindicações RJ: melhoria remuneratória
- Reivindicações SP: reajuste e possibilidade de trabalho no regime CLT
- Remuneração SP: R\$ 22,40/hora (até R\$ 28,00 em séries)
- Remuneração RJ: R\$ 19,00-21,00/hora
- Valores corrigidos (2025): R\$ 71,10-78,58/hora
- Presidente Sindicato SP: Lygia de Paula
- Retaliação: demissão Maringela Cantù (voz Marge Simpson)
- Resultado: consolidou lutas por direitos, mas limitações frente poder econômico

2000**A NOVA ONDA DO IMPERADOR (*The Emperor's New Groove*)**

- Vozes: Selton Mello, Humberto Martins, Marieta Severo
- Direção: Garcia Júnior
- Estratégia: adaptação cultural ampliada
- Resultado: sucesso no Brasil (desempenho modesto nos EUA)

PERÍODO 5: NOVOS PARADIGMAS (2001-2023)

2001-2010

PROLIFERAÇÃO DE ESTÚDIOS ESPECIALIZADOS

- VTI, Cinevídeo, Double Sound, Sincrovídeo, Dublavídeo, Sigma
- Diversificação produtiva
- Maior especialização de funções

2009

LEI Nº 12.091 (11 de novembro)

- Estabeleceu obrigatoriedade de créditos para dubladores
- Reconhecimento autoral em produções audiovisuais

ESTÚDIO HERBERT RICHERS ENCERRA AS ATIVIDADES

- Crise após a morte do fundador, no mesmo ano
- Dívidas trabalhistas e tributárias
- Um dos mais antigos estúdios de dublagem do país, com seu primeiro trabalho datado de 1959

2011

CHEGADA DO NETFLIX AO BRASIL

- Acelerou demanda por conteúdo dublado
- Estratégias de localização com referências culturais contemporâneas

ESTÚDIO ÁLAMO ENCERRA ATIVIDADES

- Crise operacional causada pela proliferação de concorrentes menores
- Fundada em 1972 por Michael Stoll, era considerado o maior estúdio de dublagem de São Paulo.

2020

PANDEMIA COVID-19

- Gravações remotas (*home studios*)
- Transferência de demandas técnicas para ambientes residenciais
- Barreiras de entrada para profissionais iniciantes

PERÍODO 6: ERA CONTEMPORÂNEA (2024-PRESENTE)

2023-2024

MOVIMENTO DUBLAGEM VIVA

- Mobilização de profissionais e fãs
- Representante: Fabio Azevedo (dublador e diretor)
- Audiência Pública: Câmara dos Deputados (29 agosto 2024)
- Tema: "Uso de inteligência artificial no setor cultural da dublagem"
- Apoio: PL 2.338/2023 (remuneração titulares direitos autorais para IA)

2024

IMPLEMENTAÇÃO DE INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL EM DUBLAGEM

- Plataforma: Amazon Prime Video
- Exemplo: *O Silêncio* (Marcos Tremmer, 2024)
- Críticas: entonações estranhas, som mecânico, falta de expressividade
- Reação: manifestações negativas em redes sociais

PROJETO DE LEI Nº 3385/2024

- Autora: Deputada Luciene Cavalcante
- Reconhece dublagem como Patrimônio Cultural Imaterial
- Aprovação: Comissão de Cultura (setembro 2025)
- Relator: Deputado Tarcsio Motta (PSOL-RJ)
- Status: aguarda CCJC (Comissão de Constituição, Justiça e Cidadania)

2025

PROJETO DE LEI Nº 4041/2025

- Regulamenta uso de IA no setor de dublagem
- Proteção da atividade profissional

PROJETO DE LEI Nº 2462/2025

- Proteção adicional contra IA

MARCOS TECNOLÓGICOS TRANSVERSAIS

Décadas 1970-1980

- Gravadores *Ampex* (fitas de 1/4 de polegada)
- Películas 16mm
- Moviola para marcação
- Sistema de loops/anis
- Gravação coletiva em único microfone

Década 1980

- Transição: gravadores Ampex para U-matic (videocassete)

- Fim do corte físico de fita
- Gravadores digitais TASCAM DA-88 (fitas Hi-8)
- Transbordamento de unidades (até 16 canais)

Década 1990

- Digital Audio Workstations (DAWs)
- Pro Tools como padrão industrial
- Ferramentas de sincronização (*SyncroArts: Vocaline, Revoice Pro*)
- Transição gravação coletiva para gravação individual

Década 2000-2020

- Consolidação *Pro Tools*
- Automação de sincronização labial
- Gravação remota (*home studios*)
- Integração vídeo-áudio em sessões digitais

APÊNDICE 2: TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTAS

O pesquisador responsável pela presente dissertação de mestrado realizou, no período compreendido entre 2024 e 2025, entrevistas com diversos profissionais vinculados ao ofício da dublagem. As entrevistas foram integralmente transcritas e, a seguir, apresentam-se as transcrições correspondentes, organizadas para subsidiar a análise dos dados empíricos. As transcrições são literais a fim de preservar a fidelidade das evidências coletadas.

Angélica Santos – Dubladora e diretora de dublagem

Angélica Santos iniciou sua trajetória no campo da dublagem ainda na adolescência, no início da década de 1980, no campo teatral, participando de montagens relacionadas à Turma da Mônica. No mesmo período, por ocasião de um teste vocal, foi selecionada para interpretar a voz de Cebolinha em adaptações cinematográficas dos personagens criados por Maurício de Sousa, papel que mantém até o presente momento.

Posteriormente, ampliou sua atuação profissional no âmbito da dublagem, trabalhando em diversos estúdios e especializando-se, inicialmente, na interpretação vocal de personagens infantis, sobretudo do sexo masculino, a exemplo de Kevin Arnold na série *Anos Incríveis* e do porco Oolong na franquia *Dragon Ball*. Com a progressão de sua carreira, passou a dedicar-se também à dublagem de personagens adultas, consolidando-se nacionalmente como voz habitual de atrizes como Reese Witherspoon e Drew Barrymore, entre outras, o que evidencia sua versatilidade técnica e sua relevância continuada no cenário da dublagem brasileira.

A profissional colaborou com a pesquisa ao abordar aspectos artísticos da atividade, tais como a composição vocal, os direitos profissionais e questões relativas às bases de fãs. Sua intervenção forneceu subsídios analíticos para a compreensão das interseções entre práticas performativas, regimes normativos do trabalho e dinâmicas de recepção por parte do público.

Marcio: Tenho aqui Angélica Santos, dubladora. Bom, de início eu queria saber como a dublagem surgiu para você na década de 1980. Você começou muito jovem. Só me corrige: o primeiro foi o Cebolinha mesmo?

Angélica Santos: Então, eu falo que eu não escolhi a profissão, a profissão me escolheu. Eu era bailarina e estava começando a fazer teatro, e aí pintou um teste para fazer os bonecos da Turma da Mônica. Não sei se você já viu os bonecos, daqueles que têm um cabeção, tal. E aí eu fiz o teste para a Mônica na adolescência e passei. Eu era baixinha, né? Eles precisavam de uma baixinha com a perninha grossa, era eu. E aí eu peguei e comecei a fazer a Mônica. Eu comecei em 1983, no Teatro da Turma da Mônica, no final do ano. Logo na passagem de 1983, eu já fiz o teste para fazer a voz do Cebolinha, porque eles estavam procurando a voz definitiva do Cebolinha. Existia uma turma que fazia antes; inclusive, o Cebolinha antes de mim foi a Ivete Jaime. Ela fez o primeiro filme e fez alguns comerciais e cantou algumas músicas. Então eu tinha uma, vamos dizer assim, uma inspiração. A Ivete foi a minha inspiração. Eu tinha uma coisa para me guiar. E de fato ela foi a minha inspiração. E aí a gente começou, fez o teste. Eu fiz o teste para Magali, mas o Maurício falou que eu era Cebolinha, eu não era Magali; eu tinha uma voz rouquinha, sabe? Acho que combinava. Enfim, no fim eu comecei a fazer o Cebolinha e adorei, logicamente, porque para mim era o melhor personagem. Então fiquei feliz, mirei numa e acertei outro. E aí a primeira coisa que eu fiz na vida na Maurício de Sousa foi um espetáculo para os shows da Turma da Mônica, tá? Foi a primeira gravação que eu fiz, que inclusive era o espetáculo que eu vinha ensaiando para fazer como Mônica, o *Vem Brincar*, que foi pro teatro. Foi muito legal. E aí eu comecei a fazer e nunca mais parei. Porque eu fui aprendendo, eu vi, eu fui virando Cebolinha. O primeiro Cebolinha que eu fiz não era Cebolinha, sinceramente. Eu ainda tinha dificuldade de

trocar o L pelo R, então foi todo um aprendizado e conhecimento do personagem. E aí logo pintou o primeiro filme para fazer, que foi *A Princesa e o Robô*. Apesar de ser voz original, eu fiz em cima de uma guia já para dublar, tá? Mas a guia era o desenhista, enfim. E foi a primeira vez que eu entrei no estúdio de dublagem. E aí eu vi algumas pessoas dublando, alguns atores incríveis, dubladores incríveis. E eu olhei aquilo e falei: "Meu, é isso que eu quero para a minha vida". E aí o diretor também me falou que eu tinha muito jeito, que eu tinha que ir atrás. Enfim, acabei indo atrás e virei dubladora mesmo.

Mas assim, então, como você disse, era mais uma guia, a do Cebolinha foi mais uma guia. Então, quando você começou a dublar produções internacionais, você viu muita diferença? Você teve alguma dificuldade?

É, naquela época não existia curso de dublagem e você dublava junto. Então eu fui literalmente aprendendo e você tinha que ter um certo jeito para a coisa, senão você não ficava. E eu tenho muitos colegas maravilhosos que acho que ajudaram bastante nessa empreitada, do tipo: "Ah, deixa eu ver mais uma vez, deixa eu ver mais uma vez para dar uma chance da gente poder ver mais uma vez e gravar". E a primeira vez que eu gravei uma outra coisa noutra língua veio um estranhamento, porque eu escutava uma língua no meu ouvido com uma musicalidade, eu não falava aquela língua e eu tinha que falar em português na minha musicalidade, na minha versão aqui do Brasil. Então é muita diferença, sabe? Não vou dizer que é fácil, mas o começo, quando você começa, você começa fazendo pontinhas. Um personagem que fala: "Táxi, pois não? O que a senhora deseja?", assim, sabe? "Telefone, a delegacia 152", enfim, essas coisas. E aí é que vai aumentando. Eu, na verdade, tive muita sorte, eu acho. Por quê? Porque eu tinha uma voz rouquinha e o Jorge Marcelos, que é da Sigma, ele virou para mim e falou assim: "Você faz menino". Eu já fazia Cebolinha e ele aproveitou isso para todos os outros meninos que aparecia na época. E aí eu aprendi muito rápido e comecei a estrear filme porque não tinha criança naquela época, praticamente não existia. Então eu fiz muitos filmes quando eu era adolescente, fazendo menino. Aliás, eu fiz muitos, muitos, muitos filmes. A maioria era meninos, e até comecei a ficar: "Poxa, queria fazer uma menina", eu era uma adolescente. Mas com o tempo é que eu fui pegando. E aí eu tinha essa particularidade, essa facilidade que eu conseguia fazer moças e meninos. Então, por isso que eu abri o meu leque de uma forma muito grande e eu comecei a fazer muita coisa. E comecei a protagonizar muito rápido também. Mas é diferente, obviamente. Voz original, hoje em dia você grava a voz, eles desenharam em cima. E no caso da dublagem, você já pega um filme de uma outra língua e aí você dubla de fato, com as adaptações, com a nossa prosódia, enfim. É bem diferente da voz original, vamos dizer assim.

Marcio: E como você analisa a adaptação feita naquele período e como é feito hoje? Havia, naquela época, um controle do cliente para aquilo que vocês apresentavam?

Angélica Santos: Eu acho o seguinte, nem sei se eu falo isso, mas enfim: antes era muito mais interessante no sentido de que quem fazia a dublagem, as versões, as adaptações, e tinha o poder sobre o filme, era o diretor de dublagem, que é quem entende o que está fazendo. Hoje em dia existe uma diferença muito grande porque quem manda na maior parte das coisas hoje em dia é o cliente. E nem sempre esse cliente entende o que ele está fazendo, porque às vezes é um marketing, às vezes é uma pessoa que toma conta que nunca foi dublador, que não é artista, entendeu? Então eu acho que fica a desejar em muitos filmes que você vê que acabam saindo dos estúdios. Acho que ele poderia estar melhor se o diretor tivesse mais poder sobre as suas escolhas, sabe? Sobre as suas adaptações e versões. Hoje em dia tem muita palavra que você não pode falar, tem muita coisa que você não pode falar. Algumas atrizes eles querem escolher, sendo que já tem boneco de muito tempo. Eles, eu acho que meio que existe um desrespeito, sabe, com a história. Então, isso eu acho que acontece hoje em dia. Escolhas totalmente erradas. Eu já vi escolhas de... você fala porque você conhece o dublador, sabe a idade do dublador, você vê ele fazendo uma personagem que absolutamente não teria que estar fazendo porque não é para ele, mas quem escolheu foi o cliente. Então é complicado.

Marcio: E você disse também até na parte de trazer mais pro nosso dia a dia as adaptações.

Angélica: Sim, eu adoro isso. Se você lembrar de vários trabalhos maravilhosos, o que eu mais gosto de falar

é *A Nova Onda do Imperador*, que eu acho incrível aquela dublagem. Já falei pro Garcia Júnior, que dirigiu, aliás, nas minhas redes sociais, se você entrar, eu falo sobre isso, Garcia até comenta. E o Selton Melo, brilhante. Bom, o Selton, tudo que faz é maravilhoso. E eles dois... Ele estava até outro dia vendo uma coisa que ele fala que *A Nova Onda do Imperador* eles fizeram praticamente juntos, com as adaptações do "ah, moleque". Ou então aquela hora que ele vai apresentar as princesas, né, "chupou limão". Aí ele começa a falar o nome de cada uma assim, que não tem absolutamente nada. E se você ouvir o original, ele está falando... Nossa, não tem graça nenhuma. E no português ficou, né, "Jaburanga"... Ele vai dando uns nomes absurdos, ficou sensacional, entendeu? E isso, se você olhar em animes, hoje em dia, você assiste umas coisas que você ouve original, não tinha graça nenhuma. E você vai ouvir agora... Até aquela do... como é que é? "Chuta para ver se quica". Eu não lembro exatamente. Teve uma também que teve... "Deu é de onda", alguma coisa assim. É dos surfistas. É dos surfistas pinguins. Exato. A própria tartaruga do *Procurando Nemo*, né? Quer dizer, tem alguns personagens que você vê que ficou muito mais interessantes com a dublagem brasileira e com as adaptações. Por exemplo, no... é, sempre esqueço o nome daquele desenho também que é um grandão... Wi-Fi? Que ele fala Wi-Fi? Do interior que ele fala que é de Minas, né?

Marcio: *Detona Ralph*.

Angélica: *Detona Ralph*. Exato. Então tem desenhos que eu acho que as adaptações são brilhantes, muito melhores do que no... O próprio *Percy Jackson*, não sei se você lembra, que ele, o Wendel que faz o personagem... a personagem? Ele fala: "Não, eu tô mais na pegada do Zé Ramalho", porque lá falava de um cantor americano.

Marcio: É, a versão... a versão original do bicho era um... era um capeta.

Angélica: Exato. Todo cabeludão. E eu estava no cinema na estreia, eu vi o quanto impactou, assim, como o pessoal riu ali. Então é muito legal você ver que quando você pode fazer uma versão, adaptar, fica muito bom. É isso. Acho que é a dublagem. É isso. A dublagem é isso.

Marcio: E ainda voltando ainda mais um pouquinho aquele trecho, aquele período da década de 80, o período que você começou e até a década de 90. Vocês conseguiam mensurar o impacto de seu trabalho com o público naquela época? Porque não tinha internet, não tinha esse contato direto e às vezes a gente, por exemplo, eu sou uma cria da televisão, então muito dos trabalhos de vocês impactaram muito a minha decisão, inclusive de fazer esse trabalho de mestrado.

Angélica: Que legal. Então, não tínhamos mesmo, porque a gente só começou a ter ideia desse impacto quando começou a aparecer os animes. O primeiro foi o *Dragon Ball*, o primeiro que teve. Daí teve *Cavaleiros do Zodíaco*. E aí é que a gente entendeu o quanto era importante, porque assim, você é um anônimo. Tem gente que fala: "Você é famosa?" Não, eu sou anônima. Famosa por causa da voz. Então, às vezes eu vou num lugar, me reconhecem, mas a pessoa fica olhando pra minha cara, é muito interessante. Elas falam assim: "É, a gente estudou junto?" Não. "Você mora no meu bairro?" Não. "Onde você trabalha?" Então eles vão por vários caminhos porque eu sou muito... é uma coisa que eles reconhecem, você entendeu? Alguma coisa em mim eles reconhecem. Então é muito maluco isso. Até o momento que eles falam: "Você é cantora, você é locutora, você é atriz da Globo, o que que você é?" E aí quando eles ligam, às vezes a pessoa vem: "Ah!" Aí começa a falar algumas atrizes que eu dublo, sabe? Ou eu dou uma risada, a pessoa já falou: "Cebolinha!", né? Dependendo da risada que eu dou. Então é muito interessante você ver que você é familiar, mas ninguém identifica porque você é um famoso anônimo. E a gente só conseguiu ter essa dimensão depois mesmo, realmente, que aproximou os fãs da gente. E é lógico, quando eu falava que era dubladora, todo mundo se encantava. Todo mundo se encanta quando você fala que é dublador, né? "Que profissão interessante" e tal. Mas depois que os fãs... de fato, você se aproximou e aí você vê que tinha muitos fãs em dublagem. Aí sim que a gente começou a ter uma ideia do impacto. Obviamente a gente sabe que a gente ajuda muito para quem é analfabeto, para quem não consegue enxergar, para pessoas com idosos que têm dificuldades de leitura, enfim, para quem não fala as determinadas línguas todas, não tem fluência em

nenhuma língua, enfim, de diversas formas. A dublagem é impactante. Mas a gente só se deu conta mesmo depois que a gente se aproximou dos fãs.

Marcio: E ainda naquele período, eu nas minhas pesquisas eu vi algumas... alguns jornais antigos, alguns jornais, revistas, enfim, e alguns críticos ou alguma parcela da imprensa, eles eram bastante elitistas, eu digo elitistas, por conta da "ah, porque a dublagem perde a qualidade da produção, porque tira todo o trabalho do ator original", etc., etc. "Preferimos legendado, legendado educa a pessoa", enfim, tinha coisas nesse sentido. Como vocês encaravam esse tipo de crítica naquele período?

Angélica: Eu acho assim, né, tinha uma época que não tinha aquela tecla SAP, né, que você podia... antes disso não tinha. E eu achava de uma tremenda falta de empatia, vamos dizer assim. Porque primeiro quem tem esse discurso é quem pelo menos fala a língua original do filme. Porque a partir do momento que você está lendo uma legenda, a gente sabe que você perde 30% do filme. Isso é fato. Então, muita gente para ter um *status*... isso era considerado um *status*, "eu só assisto na língua original". E assim, eu achava ridículo. E é diferente do que acontece na Itália, na Alemanha, em diversos outros países da Europa, por exemplo, que ou você assiste na língua original ou você assiste dublado, não tem legendagem. Você entendeu? Porque é isso, sabe? Então, obviamente que vai ter... talvez para quando tiverem alguma pessoa que não consegue ouvir ou, né, eles fazem um mecanismo assim, mas senão não tem. Ou você assiste original ou você assiste dublado. E assim, e você não pode esquecer aqui no Brasil quantos analfabetos não existem. Você não pode esquecer dos idosos, você não... é como eu estava te falando, você não pode se esquecer dos cegos, você não pode se esquecer de... entendeu? Então, eu achava um absurdo e achava de uma, sabe, uma coisa assim... porque assim, eu vou te contar uma coisa: todo mundo que assistiu um produto pela primeira vez, se você assistir dublado, quando você assistir o original, você não vai aceitar muito bem o original. Não, você vai querer ver o dublado. Agora, se você assistir a primeira vez o original, você vai ter resistência para assistir o dublado. E eu te dou uma explicação muito simples, porque eu fui... aconteceu comigo. Eu adorava *Friends* e eu assistia no original porque não existia dublado. Quando eu comecei a ver *Friends* dublado, inclusive eu fiz o *Friends*, né? Eu fiz a irmã da Kate, eu não curti. E não porque a dublagem não fosse boa, porque a dublagem era muito boa, mas eu já tinha assistido a primeira versão original, então eu não conseguia me adaptar. Tá? Entendeu? Então eu acho que era mais uma questão de você se adaptar. Obviamente que eu tenho que dizer também: antigamente nem tanto, mas hoje em dia existem diversos estúdios e sim, tem estúdios de qualidade e estúdios que não têm a menor qualidade. Tem estúdios profissionais e estúdios que já não são tão profissionais. Então tem trabalhos horrorosos que com certeza você já viu e todo mundo já viu. Mas isso não é uma dublagem. Eu nem considero uma dublagem. Tanto que assim, eu não entro nesses estúdios, eu como profissional não entro, entendeu? Então existe essa divisão de mercado também, infelizmente. E antigamente só tinha estúdios interessantes e bons, então você ficava mais tranquilo porque o caminho era mais... porque eles existiam poucos. Quando eu comecei eram três, depois foi quatro, depois ficou quatro um tempão, aí que foram surgindo. Então eu acho que eu ficava... achava de uma petulância a pessoa falar assim: "Não, assim, porque os filmes eram bem feitos..." Logicamente o maquinário era precário. Às vezes quando ia passar na TV, saía de sincro, porque tinha todo um esquema para ficar em sincro. Se não fosse... Às vezes você passava o filme, a voz vinha ou vinha a boca depois, mas isso não era da dublagem, era do mecanismo que dava uma falha e tirava de sincro. Enfim. Então eu achava muito petulante. Geralmente essas pessoas que tinham esse discurso também, pelo menos na mídia, eram pessoas que tentaram dublar e não conseguiram. Olha que interessante, que chegaram a fazer pontinhas, mas não estouraram como dublador. Eu conheci alguns que tinham programa na TV e metiam pau e eu sei que eles tentaram dublar e não conseguiram. Interessante, né?

Marcio: Interessante. Interessante. Eu vi um exemplo dessa... de arte menor, enfim, essa... era considerado arte menor mesmo. Eu acabei descobrindo, pesquisando para a dissertação, acabei descobrindo que, talvez você saiba, que em 1980 o Stanley Kubrick pediu para que a versão do cinema que fosse exibida no cinema, algumas cópias que fossem exibidas no cinema do filme *O Iluminado*, tivesse dublagem brasileira, pedido dele. E ele ainda exigiu que a direção artística da dublagem fosse do Nelson Pereira dos Santos, o diretor.

Angélica: Que maravilhoso.

Marcio: E ele fez todo... ele exigiu, ele exigiu à Warner, teve que fazer, fizeram testes, mandaram os testes das vozes para ele, ele aprovou, ele fez toda a direção, fez toda a direção de dublagem, voltou, foi mixado no estúdio dele lá em Londres, voltou para cá, aí teve o lançamento, tal. Alguns críticos da época falaram bem, outros, né, como sempre, estranharam. O Rubens Ewald Filho, por exemplo, ele historicamente era uma pessoa que não gostava de dublagem e ele desceu o pau na dublagem do *Iluminado* porque era uma arte menor, que não sei o que, não sei o que, um desserviço para... e tal. Aí ele falou assim que a única coisa boa... você vê, a única foi, eu acho que se não me engano, eu preciso ver, mas o, se não me engano, foi o ator Ionei Lima que fez, que dublou Jack Nicholson. Inclusive, inclusive eles fizeram adaptações dos nomes, o Jack Torrance virou Jack Torres e aprovado pelo Stanley Kubrick. E o Rubens Ewald Filho falou... falou assim que pelo menos a dublagem tornou a interpretação de Jack Nicholson melhor do que a original.

Angélica: Você tá vendo? É, eu acho assim... e você sabe que isso é tão notório até hoje, porque não sei se você sabe, se você reparou, os filmes para cinema quando passam dublados, eles só passam na periferia. Não, se você vai no Iguatemi, por exemplo, não vai passar um filme dublado, a não ser que seja um desenho. Se não for um desenho, você não encontra. Então, parte-se do princípio que a elite não assiste filme dublado, quem assiste é... entendeu? E é uma mentira. Isso é uma mentira. É um blá-blá-blá que a gente sabe muito bem. Porque todo mundo quando tá cansado, até você procura um filme dublado para você não ter... entendeu? Que ficar lendo legenda cansa, inclusive.

Então assim, e eu acho que hoje em dia... além de que hoje em dia você vai no *streaming*, tá lá versão português, italiana, chinesa, assiste a que você quiser. Você fala qual língua você quer assistir na sua língua. Eu acho que todo mundo tem direito. O que eu acho errado é você dizer: "Não vai ter dublado". Não, tem que ter dublado, tem que ter legendado e tem que ter no som original. Acabou. Cada um escolhe o que acha melhor para si, entendeu?

Marcio: Sim, é isso que eu penso.

Angélica: E é o certo. Eu acho. A gente tem que saber que o povo é diverso. A gente não pode definir uma coisa como certa e outra... para mim pode não estar bom, para o outro está bom. Quantos trabalhos eu não fiz que eu considere que não foi legal? E um próprio colega meu de trabalho falou que ele trabalhou, eu amei. Entendeu? Então é muito relativo, sabe? É lógico que eu sei dizer quando está ruim mesmo, que tem coisa que você escuta e fala: "Não tem jeito, isso aqui tá ruim mesmo". Mas tem coisa que você fala: "Para mim não está tão bom". "Ah, eu gostei." "Tá bom, que bom que você gostou." É isso.

Marcio: Agora queria falar um pouco sobre seu trabalho de voz, porque eu vou separar um capítulo da dissertação falando sobre o trabalho de voz do dublador. E o seu, especificamente para o seriado *Anos Incríveis*. É frequentemente nessas produções, quando um ator cresce durante o período de produção de uma série que começa criança e depois se torna adulto, aquela mudança do dublador. Como foi? Um exemplo seu foi na comédia *Um Amor de Família*, que você dublou o personagem Bud e depois foi o Wendel Bezerra que te substituiu na medida que o ator crescia. Mas para *Anos Incríveis*, não. O que eu achei um enorme diferencial e... eu sei que você tem um enorme trabalho de voz para dublar desenho com timbre mais caricato, mais fino, e a sua voz normal quando dubla uma atriz, como a Drew Barrymore ou a Reese Witherspoon. Mas eu queria primeiro, eu tenho duas perguntas sobre isso. Primeiro queria saber como você trabalhou a sua composição de voz para os episódios em que o Kevin Arnold, né, que você precisava trocar, fazer uma voz mais grossa, tal, e não se tornar caricata. Fazer a voz grossa, mas não ser caricata. E também eu queria saber de quem partiu a decisão acertada, a meu ver, de manter você na equipe de dublagem dublando Kevin Arnold.

Angélica: Essa história eu tenho também lá no meu Instagram e às vezes eu vou contar para você porque é bem interessante. *Os Anos Incríveis* apareceu na Álamo e era um estúdio que eu não trabalhava, e aí me chamaram para fazer teste. Esse por que me chamaram para fazer teste? Porque eu já era reconhecida como

que fazia meninos aqui em São Paulo. E já tinha tido um teste para *Anos Incríveis*, já tinha sido escolhida uma criança que era a única criança que passou, que conseguiu passar no teste. Essa criança, ela começou a fazer, mas o processo era punk e era difícil para uma criança, entendeu? E além disso, ele tinha acabado de fazer um teste para a Globo e ele passou numa novela e não podia mais fazer porque ele e a Álamo tinha prazo para entregar. Enfim, como ele estava começando, era muito lento, não se fazia o número de anéis necessários e ainda não tinha tempo. Eles falaram pro cliente que simplesmente o menininho não poderia fazer e que teria que fazer o teste novamente. E aí eu fiz teste. Quando eu fiz teste, a empresa não queria mulher fazendo menino. Eles tinham deixado claro que eles não queriam, mas não tinha criança na época. E aí pediram para eu fazer assim o teste: "GG Kevin Arnold". E aí eu fiz "GG Kevin Arnold", porque eu não tô mentindo. Meu nome é Angélica. "GG", entendeu? Estão só omitindo, vamos dizer assim. E aí eu passei, tanto que eu nunca apareci em nenhuma entrevista. Fez muito sucesso, *Anos Incríveis* na época, só que eu não participei de nenhuma entrevista. Eu estava com caxumba, catapora, rubéola, cada hora era uma doença, não podia participar. Aí um dia eu estava dublando, eu já estava dublando já há uns dois anos, *Anos Incríveis*. E aí eu estou dublando. E eu olhei, o diretor, ele ficava na cabine comigo e o técnico ficava lá atrás. E aí eu estou dublando, daqui a pouco eu olho o diretor olhando para trás e ele olhou pra frente, olhou para mim, tipo, com olho desse tamanho. Eu fiz assim, falei: "O que foi?" Ele falou: "Não olha para trás, não olha para trás que eu não sou..." Tipo assim, sabe? Aí eu não aguentei, né? Porque quando ele falou, eu já estava olhando para trás, não deu nem tempo. Eu vi um monte de gente lá atrás assim, olhando para mim assim, ó, sabe? Aí eu fiz a cena, aí abriram a porta e estavam rindo, entraram rindo assim. Era o pessoal da Cultura que me pegou no flagra dublando o Kevin. E eles tinham ido na Álamo justamente para dizer que eles achavam que era uma criança de 11, 12 anos que estava fazendo Kevin. E o Kevin tinha vindo na próxima temporada com 14 anos e eles achavam que essa criança não daria conta de dublar o Kevin com 14, 15 anos, que a partir de agora ele ia aumentar a idade dele. E o que aconteceu é que eles entraram, deram risada e falaram assim para mim: "Então você aqui dublando o Kevin? A gente é da Cultura". Quando ele falou "gente é da Cultura", eu fiquei vermelha porque eu sabia que eles não podiam me ver dublando. E o dono, o Seu Michael, na verdade Seu Michael levou eles lá porque ele achava que eu não estava dublando, que estava tendo a gravação do *Anos Incríveis*, mas que não era eu. Ele não olhou na pedra lá que tinha a escalação, ele achou que era algum outro personagem. E aí o cara, o pessoal falou assim: "Olha, a gente veio aqui para falar sobre a mudança de voz do Kevin nessa nova fase, mas vou dizer uma coisa, se você enganou a gente até agora, eu acredito que você consiga enganar até o final". E aí eu falei: "Posso tentar?" E de fato a gente... eles foram acompanhando e eles não pediram para trocar voz e foi ficando e eu fiz até o último episódio que ele tinha 18 anos. E realmente eu até ficava preocupada que eu saía com vozeirão do estúdio, sabe? Porque eu ficava no grave, fui indo no grave e eu falava: "Caramba, meu, eu já estava até achando que a minha voz ia ficar daquele jeito", sabe assim? Mas deu tudo certo, fiz até o final e eu acho que foi um trabalho que eu tenho um carinho gigante, tem muitos fãs, muitos fãs que curtiram a série e fala muito da minha dublagem, assim, eu fico muito feliz. Muito colega de trabalho, sabe? Que começou criança e eu fui conhecer mais tarde e que eles falavam: "Putz, eu fui dublador por causa de você", sabe? Então é muito gratificante, eu fico muito feliz. E era uma série incrível. Acho que se eu fosse trocada, ia ficar muito triste.

Marcio: Como você trabalhava essa voz? Você fazia um preparo? Você fazia um exercício vocal?

Angélica: O dublador, ele é ator, obviamente. E ele tem uma coisa que é muito particular, que é vestir. A gente chama de vestir. O que significa vestir? A gente tem a capacidade de olhar para a figura que a gente está fazendo e encontrar uma voz exata e ideal para ele. Então, foi isso que eu fiz. Foi um caminho natural. Eu fui crescendo com ele e fui entendendo aonde que eu deveria colocar minha voz para poder chegar naquele ator, entendeu? Isso acontece em diversas atrizes. Por exemplo, eu tenho... eu falo muito rápido. E uma vez me colocaram para fazer uma personagem que ela falava muito lento. Além de falar lento, ela tinha um nariz estranho e ela dava a entender que ela tinha um anasalado, entendeu? Então eu tive que me adaptar de diversas formas: com falar devagar, que eu falo muito rápido, e o anasalado para conseguir vestir aquela figura que estava ali na minha frente. Senão a minha voz mesmo não veste. Quando eu faço Angelina Jolie, por exemplo, eu tenho que dar um grave na voz. Quando eu faço a, por exemplo, Lúcifer, eu faço a mãe do Lúcifer, não é

a minha voz aguda que entra, é uma voz mais grave, mais encorpada, entendeu? Já quando eu faço a Reese Witherspoon, a Drew já é mais aguda, entendeu? Então cada atriz você acaba encontrando um lugar na sua voz que você veste melhor aquela atriz. É natural para mim. Acabou sendo, com passados anos, natural. É um trabalho de voz que acabou sendo natural. Eu consigo adaptar e chegar onde eu quero olhando e encontrando na minha voz o lugar que eu tenho que ir para adequar. É isso.

Marcio: Entendi. Passando para o seu trabalho de voz, eu queria passar agora pro seu trabalho de direção de dublagem.

Angélica: Ah, tá.

Marcio: Eu queria saber como você trabalha os atores e atrizes que você dirige. Você se assemelha ao que foi praticado para você quando você era apenas dubladora?

Angélica: Eu acho... é porque, assim, né? Quando você vai dirigir um filme, você, na verdade, já assistiu o filme, já escalou esse filme. Então, quando você escala, você já imagina aquela voz, aquela pessoa com aquela interpretação vestindo aquela personagem. E aí você parte do princípio que ele vai fazer a mesma coisa que eu fiz nas minhas personagens: vestir. Se ele não conseguir achar, você vai ter que sim dar uma ajuda, não só em termos de interpretação, porque você viu o filme, você sabe a história, você sabe o perfil psicológico e emocional daquele personagem. Então você passa essas coordenadas para o dublador, né? Além de dirigir a sincronia, enfim. E, como você tem... por isso que, para ser diretor, você tem que ter sido dublador, você tem os caminhos, o caminho das pedras, entendeu? Então é muito mais fácil você ajudar a pessoa que está dublando a chegar ao ponto que você quer. E, por você já saber o filme, saber tudinho dele, você dá a direção para ele chegar lá junto com você, né? E eu acho incrível esse trabalho também, porque é tão legal você pegar um filme e começar a ver cada personagem sendo feito e ver que, no final, ele fica todo redondinho, tudo bem feito, com a interpretação certa, prosódia certa, tudo das adaptações certas, né? Então, fica tudo muito legal, é muito importante assim, né? É um processo diferente de dublar, mas que eu também gosto muito assim, né? E acho que o dublador diretor tem que ter o filme na mão assim para poder... seria melhor se ele tivesse totalmente na mão mesmo, né? Apesar de que, onde eu dirijo, graças a Deus, eu tenho esse poder. Então eu fico bem feliz de ter essa liberdade, né? E é muito legal você também poder dirigir os colegas e fazer chegar num determinado... sabe? Porque, exatamente o que você falou, não só o trabalho tem que ser um caminho interessante, como você não pode inventar muito no sentido de que o original tá ali, você não pode fazer muito diferente do original, você entendeu? Você tem que simplesmente só adaptar, mas tem que ser fiel à cópia original, que o ator ficou lá estudando aquele personagem, o diretor dirigiu ele no ponto que ele queria. Você não pode mudar aquele ponto, você entendeu o que eu quero dizer? Logicamente, eu já peguei filme que a gente melhorou muito o filme, mas tem filmes que são obras-primas e a gente, o máximo que a gente quer fazer é, no mínimo, igual ao original, né? E é aí que está o grande... aliás, se você quer... sabe qual é o momento que você fica feliz quando alguém fala de um trabalho seu? É quando a pessoa chega para você e fala assim: "Caramba, você que fez aquele filme? Eu não reconheci". Eu fico feliz da vida! É quando você passou completamente, sabe? "Pera aí, quem é? Não sei, não sei". Mas quando tá chegando no final, o colega de trabalho fala... pessoa, não tem, não tem elogio mais legal do que esse, entendeu? A dublagem não ser percebida. É essa a nossa grande missão. E acontece comigo, acontece. Eu assisti esse filme dublado ou legendado. Às vezes eu acabo de assistir o filme, então é muito legal. É muito legal.

Marcio: E, já aproveitando, já aconteceu de você estar assistindo um filme dublado e, de repente, aparece uma personagem que foi dublada por você? Você fala: "Mas pera aí, eu dublei esse filme?"

Angélica: Direto, cara! Direto, direto. Eu falava assim... tem horas que eu falo assim, eu não lembro nem que estúdio foi, quem me dirigiu, quando foi. Falo: "Não é possível!" Às vezes tô assistindo filme, eu acho: "Será que eu dirigi? Será que eu já assisti? Eu sei a história?" Aí eu escuto minha voz. "Ah, eu devo ter dirigido. Ou será que eu dublei?" Aí eu fico na dúvida do mesmo jeito, sabe? É meio doido. É meio doido. Não, não é. Hoje é mais fácil de acontecer porque vocês dublam separados, né? Muito, muito, né?

Antigamente ainda você dublava e assim... alguns filmes, por exemplo, eu lembro dos filmes que são blockbusters ou que passaram muito na Sessão da Tarde, muita gente falou... séries que passaram muito, tal. Aí eu fico na cabeça... mas vira e mexe que tem fã que me manda: "Eu que que é isso? Quando eu fiz isso? Eu fiz essa série?" E fez.

Marcio: E você, como profissional de dublagem, quando você acha que é necessário, ou se é necessário, redublar algumas produções? Porque a produção é muito antiga ou teve algum problema com a...

Angélica: Olha, eu adoraria redublar porque você ganha o dinheiro duas vezes. Mas eu acho que... aí, eu acho que é perder história. Eu acho que nunca fica melhor, mesmo que a dublagem seja excepcional. Veja bem, eu vou dar um exemplo claro aqui: *De Volta para o Futuro*. Eu não... olha, é boa a dublagem, mas não dá para assistir. Eu gosto da primeira versão, não tem como. Você entendeu? Eu fiz um também que eu fiquei muito triste que eu não fiz mais, que foi *Lost*. Eu parei de assistir, entendeu? Então, tem coisa... e não é, veja bem, nem sempre é porque tá ruim. Na verdade, nem é... mas eu acho que é um marco, é uma história, você não pode, entendeu? Obviamente que, às vezes, não tem jeito, o som tá ruim, o equipamento mudou muito, né? Mudou muito, mas agora até nem precisaria, né? Já tá aí, pode tirar qualquer ruído, tirar, né? Então eu acho que é um desserviço isso. Eu acho um desserviço redublar. Vai um desserviço, eu acho. Se for ruim o trabalho, aí eu acho que tem que redublar, porque eu já vi dublagens horrorosas que não foram feitas em estúdios profissionais e que essas sim deveriam ser redubladas, entendeu? Porque isso não é o marco da história, isso é a vergonha da dublagem. Então eu fico triste. Mas fora isso, aquelas dublagens assim, tipo... não acho que deveria ser redublado, não. Não acho.

Marcio: Eu queria também falar um pouquinho sobre o movimento Dublagem Viva. Eu queria que você falasse, colocasse a importância desse movimento, não só para os profissionais de dublagem, mas também para aqueles que, como eu, somos consumidores da dublagem.

Angélica: Então, a dublagem, o movimento Dublagem Viva, surgiu quando a gente começou a perceber que os contratos começaram a ficar cada vez mais abusivos. Cada vez mais abusivos. Vou dar um exemplo: que a minha dublagem vale por 70 anos após a minha morte, ou então em qualquer galáxia ou planeta ou mídia que vier a existir. Que meu nome pode estar nos créditos por lei, mas que eu abro mão de que ele esteja. E aí a gente começou a perceber, com a história da IA, que eles começaram a ter intenção de minerar as nossas vozes para usar num futuro bem próximo e não pagar absolutamente nada por isso. É a mesma coisa que todas as profissões, cada um tá na sua profissão, e aí a máquina começa a estudar a você, o seu dia a dia, e daqui a uns 5, 10 anos eles viram para você e falam assim: "Muito obrigada, não preciso mais dos seus serviços, se vira". E tipo, não te pagam nada por isso. Quer dizer, você vai viver como, né? Isso é humanidade. Tô falando não só da dublagem, né? Isso é humanidade, né? E aí a gente, a Dublagem Viva surgiu daí e a gente tá numa luta muito forte por causa de alguns PLs que a gente tem que tá na luta para a gente conseguir aprovar, que vai regulamentar, porque não tem como ela se autorregular, entendeu? São diversas profissões, cada uma tem uma característica, e não tem como a gente deixar se autorregular uma coisa que... principalmente que a empresa que vem fazer é de fora, entendeu? Então todo um mercado econômico aqui do país tá sendo pisado, entendeu? Porque você não tá falando só de dublador, você tá falando de técnico, de mixador, de pessoal do QEC, de tradutor, de mulher do cafezinho, da fábrica de microfones, todas as pessoas envolvidas nisso tudo, os estúdios em si com todos os seus funcionários, entendeu? É muita gente. Então você não tá falando de um nicho específico pequeno, não. Esse nicho é enorme. Então a Dublagem Viva surgiu daí, né? A gente tá precisando que a gente aprove o PL 238 de 2023 e eu não lembro se... acho que é um 94, 95 de 2024, que todos são de regulamentações sobre a IA, tá? E sim, é isso. Muito em Brasília, tem muita gente que tá a nosso favor e a gente chama os fãs, as pessoas que gostam da dublagem, que não precisa nem ser fã, mas que gosta de ver um filme dublado para, nos momentos de descanso, virem nessa luta com a gente, sabe? Em algum momento a gente vai ter que, nas redes sociais, falar bastante para os deputados e senadores entenderem a importância disso, sabe? Enfim. Então, a gente pede o apoio de todo mundo e também para cada um que tem a sua profissão, fica ligado, porque nós somos só a primeira, tá? Tá, tá acontecendo com a gente, a gente tá o primeirão ali, entendeu? Mas você pode ter certeza que a maioria das

profissões tá correndo risco. Eu tive uma... eu participei de um congresso que tinham muitas pessoas que entendiam de IA e uma... não, várias pessoas que estavam lá, uma delas falou a seguinte frase: que daqui a 10 anos, talvez, várias profissões não existissem mais. E a gente tem que pensar o que vai acontecer com essa população, né? E também tem que pensar o que vai acontecer para o interior do Norte, no interior do Mato Grosso ou de qualquer outro lugar, onde às vezes nem chega a luz direito ou quando chega é precário, a internet às vezes não tem, como é que eles vão... como é que vai ser, entendeu? Então é todo um processo que a gente tem que pensar muito de humanidade mesmo também, que como é que vai se sustentar 200 e tantos milhões de brasileiros. Você entendeu? Quando o país é pequeno, você pode criar um mecanismo ali de sustentação, tal, mas como é que faz com o Brasil do tamanho que é? Você não consegue que todas essas pessoas arranjem trabalho direcionados à IA mesmo, porque tem pessoas que não têm estrutura para isso, não têm escolaridade, não têm oportunidade. Então é muito distante, você entendeu? E eu acho que... eu não sou contra a IA, e isso eu quero que fique muito claro mesmo, porque, se você... se eu lembrar de quando eu comecei a dublar, como a tecnologia mudou e como ela ajuda a gente... então eu acho que a IA pode ser uma excelente ferramenta para o nosso trabalho, melhoria de sincronia, de som, de muitas coisas, mas ele não pode, de forma alguma, substituir o ser humano e ainda mais por uma coisa artística, porque a IA copia, ela não cria, o artista cria. Além disso, você sempre vai precisar da ferramenta humana, né? Porque se vier traduzido literalmente, pegar o Tom Cruise falando em português, daqui a pouco todos os brasileiros vão virar americanos, porque eles vão começar a falar com a prosódia do americano, com a forma de falar do americano, com as adaptações do americano, com as piadas do americano. E não vai ter uma adaptação brasileira, não vai ter nada daqui do Brasil. Quer dizer, a nossa cultura vai ser esquecida, a nossa arte vai ser esquecida. É isso.

Marcio: E dublagem faz parte da nossa cultura.

Angélica: Totalmente. Inclusive, a gente tá na luta e já tá quase conseguindo para que vire patrimônio histórico, patrimônio nacional, entendeu? E vai ser, eu acho incrível, porque nós somos reconhecidos mundialmente. Você não sabe, tem diretores do Brasil que estão nos Estados Unidos ensinando pessoas a dublar nos Estados Unidos. Isso é incrível.

Marcio: Sim, porque nós temos essa expertise mesmo. Foi episódio do Stanley Kubrick, eu esqueci de comentar que, no final, depois do lançamento do filme *O Iluminado*, ele mandou uma carta para a equipe de dublagem e para o Nelson Pereira dos Santos falando que, de todas as versões dubladas do filme dele, a melhor foi a brasileira.

Angélica: É lógico! E eu vou te falar, quando eu comecei a dublar, eu conheci o Mathus Mathias, que era a voz do Fred Flintstone, que foi considerado o melhor Fred Flintstone até do original. Ele era reconhecido e... tinha também... aí, o Chico Borges era o Chico Borges. Não, pera aí, deixa eu lembrar que tinha dois Chicos, né? Depois eu vou lembrar direito. Eu vou até procurar aqui. Pera aí. Porque quando eu comecei, tinham dois Chicos aí, não. O Chico Borges era um e tinha o da Praça Nossa, você lembra o nome dele que fazia a Praça Nossa? Borges de Barros. Borges de Barros. Aí o Borges de Barros fez uma série na época que chamava *Perdidos no Espaço*. Você lembra? Não sei se alguém vai lembrar disso, que é uma série muito antiga, quem for novo não vai lembrar, mas pesquisem. E o ator que ele fazia fez questão de conhecer o Borges de Barros. E ele falou para o Borges de Barros que ele agradeceu porque ele não era tão bom ator assim. O Borges melhorou o trabalho dele em 1000%. Você imagina que emocionante você receber, né, uma carta, uma coisa dessa, dizendo: "Muito obrigada, você melhorou". A Sigourney Weaver fez isso numa premiação, não de uma brasileira, mas de uma mexicana, se eu não me engano. Ela agradeceu a mexicana pela dublagem. Eu acho isso incrível. Eu acho... isso me mostra o quanto humilde ela é, porque é o que você falou, né? Tem muita gente que acha que, quando entrei, era tipo... a dublagem era um submundo assim da parte artística, né? E só que não. Eu conheço muitos atores que falam que eles cresceram absurdamente depois que eles começaram a dublar, que ensinou eles em muitas coisas. E é verdade, eu acho uma escola incrível.

Marcio: Dentre as entrevistas que eu fiz, uma foi o Carlos Falat, e ele falou que, no começo, ele tinha esse

preconceito, né, da dublagem. Depois que ele começou a trabalhar na dublagem, ele percebeu o quanto ele estava errado.

Angélica: Exato. E isso acontece, acho que muito ator assim, sabe? E eu conheci alguns atores que trabalhavam na Globo. Quando eles ficavam sem trabalho, eles vinham para a dublagem. Daí vinha, mas alguns amavam a dublagem, outros tipo se escondiam, sabe? E eu achei isso ruim. Agora, teve uns que falaram... o problema... Lima Duarte sempre falou bem da dublagem. Até quando ele virou ator famoso, ele continuava falando. Eu nunca me esqueço uma vez que ele deu uma entrevista para o Jô Soares e que alguém falou... Jô falou mal e ele foi lá... não, e falou bem. Eu achei, bati palma. Falei: "Obrigada, Lima Duarte!" Outro dublador também que era também conhecido como ator foi o Francisco Milani, né? Ele era o...

Marcio: E era sensacional, Francisco Milani, como *Magnum*.

Angélica: Maravilhoso, maravilhoso, maravilhoso.

Marcio: Teve o Denis Carvalho também foi dublador, né? E muita gente, viu? Muita gente. O Selton Mello começou dublando.

Angélica: O Selton Mello, verdade.

Marcio: O Danton Mello também.

Marcio: Eu já tô finalizando. Eu ia fazer... eu ia falar uma frase, aliás, eu vou falar a frase, mas você já respondeu, porque a frase que eu ia falar era do... a frase que eu vou falar é do Herbert Richers, né, que ele disse em uma entrevista um pouco antes dele falecer, que ele disse que, abre aspas, "a dublagem é uma arma poderosa para popularizar a cultura e a informação. Portanto, serve para educar, divertir e melhorar a vida do nosso povo. Sinto orgulho de dar minha contribuição nesse sentido há tanto tempo". Fecha aspas. A minha pergunta é: se você concorda, se você discorda...

Angélica: Olha, eu já tinha ouvido isso e eu vou pedir para você mandar para mim essa frase, por favor, porque eu vou até ajudar na defesa, na nossa defesa. Ele está completamente correto. E veja bem, tá falando de uma pessoa que não era... ele não era brasileiro, não é incrível isso? Ele tá falando de uma coisa muito específica do nosso país. Obviamente cabe para todos os países, porque cada um tem que segurar sua cultura. Eu não sei se você sabe, na França, e não é só na França, isso acontece em mais alguns países, eu não preciso lembrar qual, na França e no Canadá, não entra se não tiver dublagem francesa. E o mais legal: na França tem que ser dublado na França, no Canadá tem que ser dublado no Canadá. Não se aceita dublagem feita em outros, entendeu? Mesmo que tenha a própria língua. Infelizmente, no Brasil é tão triste que nós não temos uma regulamentação, inclusive de um outro PL que a gente quer também. Por quê? Porque aqui no Brasil aceita trabalhos feitos em Miami, por exemplo, com pessoas que apenas falam português, que nem atores são. Eu já peguei filme com sotaque de português de Portugal, com sotaque americano e com português aqui do Brasil, entendeu? E isso não é dublagem, né? Isso para mim não é dublagem. Então eu acho que ele tá certíssimo. Acho que ele tá certíssimo em tudo que ele falou. Brilhante. Bato palma para ele. Aliás, eu acho que ele, o seu Michael Stoll, que era o dono da Álamo, foram caras incríveis, sabe, incríveis assim, que puderam ver um potencial aqui no Brasil e começar com a dublagem aqui.

Carlos Alberto – Dublador, locutor e apresentador

Carlos Alberto atua no segmento radiofônico desde os 15 anos de idade, tendo iniciado sua trajetória na Rádio Imprensa, localizada na cidade do Rio de Janeiro. Ao longo de sua carreira, integrou o elenco de locutores de diversas emissoras de destaque nacional, como Antena 1, Transamérica e 98 FM, além de ter realizado uma breve experiência profissional em Portugal.

No campo televisivo, apresentou o programa *Rio de Prêmios*, exibido pela TV Record Rio, e desempenhou funções de apresentador nos canais *Esporte Interativo*, *Sportv* e *Combate*.

Sua inserção no universo da dublagem ocorreu em meados da década de 1980, no tradicional estúdio Herbert Richers, marco histórico da dublagem brasileira. Desde 2007, é responsável pela interpretação vocal dos personagens Homer Simpson e Vovô Simpson, assumindo o papel a partir do longa-metragem *Os Simpsons: O Filme*, em substituição ao ator Waldir Sant'ana. Desde então, mantém-se como a voz oficial dos referidos personagens na versão brasileira da série.

Atualmente, o profissional concilia sua atuação na área de dublagem com o trabalho de apresentador na Rádio Positividade FM, sediada no Rio de Janeiro, evidenciando uma trajetória multifacetada e consolidada nos meios de comunicação e entretenimento.

Carlos contribuiu com a pesquisa ao relatar o contexto histórico e profissional da dublagem no Rio de Janeiro durante a década de 1980, período em que se consolidaram práticas e referências técnicas para o setor. Ademais, apresentou considerações sobre seu retorno à atividade na década de 2000, permitindo a análise comparativa entre diferentes fases da indústria e transformações ocorridas nos processos de produção e nas condições de trabalho dos profissionais da área.

Marcio: Como foi seu início na dublagem?

Carlos: Eu comecei a dublar em 1985, 86, na finada e, infelizmente encerrada Herbert Richers. Meu primeiro trabalho de dublagem foi a abertura de *Guerra nas Estrelas*, o primeiro filme, primeiro episódio, o início de tudo. Eu lia aquela arte que subia no espaço: "Há muitos e muitos anos, *Luke Skywalker* lutava contra as forças do império". Surgiu pelas mãos de um amigo meu chamado Garcia Júnior, que me levou para dublar na Herbert Richers, e dali em diante eu fui dublando, fui fazendo e fiquei talvez na ativa até 96 mais ou menos, onde eu tive que parar por conta das minhas obrigações e falta de tempo que eu trabalhava no *Sport TV*.

Marcio: Em minha segunda pergunta, descreva como era o estúdio naquele início de sua carreira de dublador e o processo de captação da voz naquele início, antes de como é feito hoje.

Carlos: Naquela época, quando eu comecei, eram todos os dubladores juntos fazendo suas participações. Houve muito avanço. Hoje você pode gravar em infinitas bandas de uma mesma gravação. Você pode ter quantos atores forem falando separadamente. Isso faz muita diferença, que a qualidade melhora do trabalho. Então, nesse ponto, os avanços foram muito significativos.

Marcio: Como era o trabalho de tradução e adaptação na década de 1980? As distribuidoras sugeriam adaptações mais próximas do original ou havia liberdade de sugerir adaptações para trazer aquelas produções mais para, "entre aspas", o nosso mundo?

Carlos: Era uma época que você não poderia sair muito do roteiro. Isso foi uma coisa, acredito, de uns 20 anos para cá, um pouco mais. Talvez mais. Na década de 80, você tinha que ser muito fiel, porque caso você

saísse dos roteiros pré-estabelecidos, como não tinha a gravação individual, todos tinham que gravar juntos, você poderia quebrar a fala do amigo seguinte, que estaria com você naquele diálogo.

Marcio: O que faz adaptações que só vemos em nossas dublagens, que se tornam algo que está enraizado em nossa cultura a ponto de usarmos em nosso dia a dia, como, por exemplo, o "tira" chamar de policial?

Carlos: Olha, eu acho que é como uma expressão idiomática no inglês ou em outra língua entrar no nosso dialeto, na nossa fala diária. Isso vem já há algumas décadas. Não só em desenhos animados, mas em filmes também. A gente tem uma tendência a assimilar coisas de outros países, e sempre foi assim, praticamente desde a nossa colonização. Videomáticas vindas do português, do francês, do holandês, que foram os nossos colonizadores.

Marcio: Na década de 1980 o trabalho do dublador era considerado uma arte menor por uma parcela da imprensa e por críticos em geral, enquanto que o público já tinha predileção por produções dubladas, mesmo que naquele período haviam produções dubladas somente na TV, quando muito em produções dos estúdios *Walt Disney* no cinema. Enquanto fazia seus trabalhos na dublagem naquela época ele já via a repercussão positiva de seu trabalho na opinião pública?

Carlos: No meio para o final da década de 80, quando eu comecei a dublar, ainda não existia *internet*, e a projeção dos dubladores ficava apenas no gosto popular das pessoas. Eu acho que essa projeção cresceu muito a partir das redes sociais e isso é inegável. Eu acho que as pessoas começaram a conhecer os dubladores por trás das vozes. E aí a idolatria para determinados dubladores aumentou consideravelmente. Existem dubladores aí com mais de 1 milhão de seguidores. É muito bacana você conhecer a voz, conhecer a pessoa por trás daquela voz que você faz, do personagem que você interpreta. Eu acho que o grande *boom* e a idolatria das pessoas pelos dubladores inegavelmente veio com as redes sociais, onde todo mundo começou a conhecer a pessoa por trás daquela voz que as pessoas curtiam, gostavam. Passaram a conhecer o perfil dos dubladores, quem eles eram, como agiam, que faziam. Eu acho que tudo aumentou consideravelmente com as redes sociais.

Marcio: Minha pergunta seguinte é sobre seu preparo para voz: você faz um preparo vocal especial para o trabalho?

Carlos: Olha, eu não tenho preparo nenhum. Eu acho que quanto mais você se preparar, mais você se cuidar, eu acho que fica falso. Eu acho que a natureza da sinceridade e da veracidade do que você faz é você ter aquele contato visual imediato, saber que você está indo dublar, o que você está indo dublar. Você tem que estar ciente do que é e já chegar com o espírito daquilo. Nem isso é possível, mas quando é, a gente tem que chegar e fazer com todo o amor do mundo aquilo ali. Eu sei quando eu vou dublar *Simpsons*, que é sempre o mesmo trabalho que o mesmo estúdio me convoca. Então, eu já sei o que eu vou fazer quando eu vou na *Audio News*, e eu sei que muita gente depende de eu estar feliz fazendo aquilo ali. Muita gente depende da minha boa vontade, da minha felicidade, do meu bom humor para se divertir com aquele personagem. A gente tem uma responsabilidade muito grande quando a gente faz um trabalho como aquele que é idolatrado, que é curtido e que tira muita gente da depressão. Tem isso também. Eu recebo muitas mensagens me pedindo para gravar alguma coisinha, um recado. Durante a pandemia isso acontecia demais. É só assim que a gente tem noção da grandiosidade do que a gente está fazendo, do personagem que a gente está dublando, que a gente é importante para muita gente, e isso traz uma responsabilidade muito grande.

Marcio: Para finalizar, eu vou falar uma frase do Herbert Richers, que disse em uma entrevista um pouco antes dele falecer: "A dublagem é uma arma poderosa para democratizar a cultura e a informação. Portanto, serve para educar, divertir e melhorar a vida do nosso povo. Sinto orgulho de dar minha contribuição nesse sentido há tanto tempo". A minha pergunta é: se você concorda ou discorda dessa frase, quer complementar?

Carlos: Nossa, com certeza eu concordo. Porque você, ao popularizar através da linguagem, da linguagem

enquanto no português, a linguagem com a língua nativa nossa, você espalha uma mensagem que se tivesse apenas legenda ou se tivesse apenas inglês, você atingiria uma parcela mínima da população. Então, você abrange muito a quem você está atingindo com a versão brasileira, com o português na boca dos personagens, dos atores e atrizes. E eu acho que com isso você difunde muito mais essa informação e essa arte.

Marcio: Você pode “ranquear” dubladores que são sua referência para o mundo da dublagem?

Carlos: Olha, eu acho que dubladores tem muitos, muitos. Eu cito Monjardim, que já se foi; Orlando Drummond, que também já se foi; Garcia Neto, que também já se foi. Dos que estão vivos: Guilherme Briggs, Philipe Maia, Garcia Júnior. Nossa, são tantos, já foram mais de cinco aí. Eu não vou me incluir no meio porque, imagina, eu não tenho um décimo da capacidade que todos esses aí que eu citei tinham. Eu tenho certeza que eu esqueci vários, mas também não cabe. Não dá. É muita gente boa, muito bom ator que tem por aí, sabe? Então, seria muito leviano da minha parte me incluir nesse *hall*.

Carlos Falat – Dublador, cantor lírico e diretor de Dublagem

Carlos Falat ingressou na área de dublagem em 1991, tendo obtido seu primeiro papel de destaque na animação japonesa *O Pequeno Nemo*.

Sua formação e prática prévias em radionovelas proporcionaram desenvolvimento técnico da prosódia, do timbre e da interpretação vocal, fatores que favoreceram sua especialização inicial na interpretação de vozes infantis e juvenis. Paralelamente, atuou em uma variedade de papéis adultos.

O profissional colaborou com a pesquisa ao abordar aspectos artísticos da atividade, tais como a composição vocal e os direitos profissionais. Sua intervenção forneceu subsídios analíticos para a compreensão das interseções entre práticas performativas, regimes normativos do trabalho e dinâmicas de recepção por parte do público.

Marcio: Sua carreira como dublador começou em 1991. Eu queria exatamente saber esse seu começo, como surgiu a dublagem na sua vida, se foi indicação de alguém que trabalhava no ramo ou se você viu uma oportunidade para você colocar seus dotes artísticos, seus dotes como ator. Queria que você contasse um pouquinho desse seu início...

Carlos: Na verdade, eu comecei nas novelas de rádio. Eu fazia muita novela de rádio, fazia muitas vozes. Quando a novela começou a cair do mercado, eu fiz até os anos 80 — continuo fazendo ainda, mas até 85, 86, 88, as novelas eram bem fortes. Nesse meio tempo, em 1972, eu entrei na televisão para fazer novela no canal 4 de Curitiba. Depois, eu passei para o canal 6, que era a TV Tupi, uma filial da Tupi. Quando ela faliu, eu fui fazer o curso de teatro, a faculdade de Artes Cênicas. Nessa altura eu já fazia Psicologia Clínica e Letras também; eu tenho três formações. No curso de teatro, o pessoal começava a falar: "Por que você não vai dublar? Você faz muitas vozes e tudo mais". Mas isso ficou na minha cabeça. Eu não pensava em ser dublador, porque nessa época ser dublador significava fim de carreira. O ator que não deu certo ia ser dublador. É uma visão deturpada que as pessoas têm hoje em dia.

Todo mundo quer ser dublador. Depois que apareceu a rede social, a divulgação do nosso trabalho ficou imensa. Eu vim para São Paulo em 91 para uma peça chamada *New York*. Estava em cartaz, uma produção do Teatro Guaíra. Nesses 15 dias que fiquei em São Paulo, o pessoal falou: "Você não vai tentar fazer um

teste nas empresas de dublagem?". Na verdade, meu interesse não era dublar, era fazer novela na Globo. Eu fui fazer um teste na Globo e passei para fazer a novela *Olho no Olho*. Nesses 15 dias aconteceu o teste e eu fui acatar a ideia do pessoal: "Vou lá na Álamo, então vou fazer um teste na Álamo". Cheguei lá, o pessoal da Álamo falou: "Olha, tudo bem, você pode dublar, mas você tem que morar aqui em São Paulo". Só que eu estava com um monte de contrato no Teatro Guaíra, onde eu era contratado.

Eu voltei para Curitiba, rescindi meu contrato com o Guaíra e na cara dura vim para São Paulo morar aqui. Comecei a frequentar a Álamo. Na época, não tinha curso; você tinha que fazer um estágio de um ou dois meses, ficava vendo os dubladores atuando, e quando se sentisse preparado fazia o teste. Eu era meio doido, porque três dias depois eu já quis fazer o teste. Era uma diretora da casa muito famosa e importante na dublagem, que foi a Nair Silva, inclusive já faleceu de *COVID*. Ela falou: "Mas menino, você está há três dias aqui. Se você não passar no teste, não vai ter outra chance". Eu insisti: "Não, eu quero fazer", porque eu achava que era muito fácil. Como eu fazia novela de rádio, eu pensei: "Vou tirar de letra". Fiz o teste, passei. O seu Michael, que era o dono da Álamo, começou a me escalar. A primeira escala minha era para fazer uma das irmãs da Cinderela.

Eu perdi porque eu tinha um *bip* naquela época, eu não tinha telefone, estava me instalando em São Paulo, e saí desesperado. Na segunda-feira, quando eu vi o recado que tinha perdido a escala, mesmo assim, eu fui lá na Álamo pedir desculpa. Ele falou: "Não, tudo bem, vai ter outra". Me escalaram para fazer *As Aventuras do Pequeno Nemo* — não é o peixe, porque tem o Peixinho *Nemo* e tem um desenho que é *As Aventuras do Nemo*, e eu faço um esquilo. Foi minha primeira dublagem, o esquilo que viaja com o menino. Aliás, eu sempre comecei com coadjuvante, já de cara. Esse esquilo já virou para 92. Fui escalado para fazer várias séries. Acho que *A Minha Vida de Cachorro*, que fazia o garotinho *Tim*. Foi a primeira série longa que eu fiz.

Apareceu *A Turma dos Gatos*, apareceu *As Aventuras de Babar*, onde faço o tio. Logo depois veio o *Skitter* do desenho do *Doug Funny*, vieram *Os Anjinhos* e foi assim. Eu entrei meio que na doida. Enquanto [me preparava] para fazer a novela, eu comecei a dublar, mas tomei gosto pela dublagem e deixei a novela para lá. Eu fiz a novela, participei de várias novelas, tanto no SBT quanto na Globo, na Record, mas daí, como na dublagem, você fica marcado pelo timbre de voz. Eu sou considerado ator de voz específica, ou seja, voz caricata. Eu não tenho voz de galã; eu tenho voz do melhor amigo, do garotinho doido, do desenho mais esquisito. O que aconteceu na televisão foi que eles começaram a me marcar como porteiro. Eu fazia porteiro na Globo, porteiro na Record, porteiro no SBT. Eu falei: "Não, eu tenho outras possibilidades".

Eu não tenho nada contra porteiro, pelo amor de Deus, uma profissão linda, digna, mas eu, como ator, tenho que explorar outras possibilidades, senão fico marcado com uma coisa só. Foi assim minha entrada na dublagem. Já de cara, eu comecei diferente dos outros atores, porque os outros atores fazem pontas (*vozerias*). Eu comecei fazendo coadjuvante, sempre coadjuvando. Um tempo eu fui fazer protagonista, que foi *A Turma dos Gatos* (que era eu, a Marli Bortoleto, Mauro Eduardo e um garoto chamado Vilela, que eu não lembro o nome e ele não dubla mais). Depois fui fazer o *Flint Detetive do Tempo* lá na *Marshmallow*, que também fui protagonista. Começaram a aparecer alguns protagonistas. Eu substituí o Sérgio Rufino no *Fantástico de Bob* numa temporada. Foi isso. Meu início na dublagem foi assim.

Marcio: Você começou na Álamo e depois intercalava com outros estúdios ou você ficou um tempo só na Álamo e depois partiu para fazer em outros estúdios, como a própria *Marshmallow* que você citou?.

Carlos: Na verdade, eu era ator exclusivo, quase da Álamo, porque eu entrava às seis, sete, oito horas da manhã e saía às seis horas da tarde. Eu não precisava ir para outros estúdios, eu dublava o dia inteiro lá. Eu dublei todas as grandes séries dos anos 90 até 2005 por aí. Eu não saía, mas sempre pintava, porque a dublagem é o boca a boca. Quando aparece um ator que é legal, que é diferente, ele espalha e os próprios estúdios acabam escalando a gente, porque tem um diretor que trabalha numa casa, mas dubla na outra. Ele fala da gente na outra casa, então a gente vai sendo convidado. Fui convidado para dublar na Mega, que tinha

bastante novela mexicana. Até fiz várias novelas mexicanas, que nem eram mexicanas, eram venezuelanas, que faziam lá. Fui para a *BKS*, fui para *Marshmallow* e foi isso. Na *Vox*, a *Vox Filme*, fiz várias coisas, mas tudo por indicação. Eu fiz diferente dos outros atores, porque o pessoal fala: "Você tem que tomar cafezinho nos estúdios, mostrar que você está na praça". Na época que eu comecei, éramos 120 dubladores, não tinha muito, então circulava o nosso nome em todo lugar. Éramos convidados, não precisávamos fazer a média do cafezinho. Agora somos mais de 1000 dubladores, então já está mais difícil de entrar, porque é complicado, tem pouco trabalho, tem muita gente e agora ainda por cima a Inteligência Artificial ameaçando nosso trabalho. A coisa está reduzindo cada vez mais, e é por aí.

Marcio: Entendi. Queria voltar ao ponto em que você havia comentado que não tinha interesse pela dublagem por conta daqueles comentários depreciativos do trabalho do dublador. Nas minhas pesquisas, eu vejo muito na imprensa da época, no período em que você começou, que a imprensa e os críticos tratavam a dublagem como algo menor, algo contra a cultura para alguns. Eu queria que você falasse um pouco sobre isso, sobre esse pensamento pequeno de achar que a dublagem é uma arte menor ou que é uma arte que não dá valor ao produto original ao qual vocês estão fazendo a versão.

Carlos: Pois é, exatamente. Essa cultura existia, e até a imprensa frisava isso. Por incrível que pareça, a grande mídia, a Globo, fazia isso também. Eu participei de uma minissérie com a Regina Duarte chamada *Retratos de Mulheres*. Tinha uma atriz — Rosi Campos, a Rosi Campos — que contracenava comigo nesse episódio. Ela fazia uma atriz decadente que falava que dublava novela mexicana nas horas vagas, dublava para sobreviver. A ideia de que a dublagem era menor vinha do pseudointelectualismo. Não é só a dublagem. Não era por isso que eu não me interessava; eu queria ser ator de televisão, porque fazia muita TV Tupi, fazia os garotinhos na época e tudo mais.

Mas como eu trabalhava no rádio, uma coisa que eu gosto de fazer, eu pensei: "Puxa, acho que dá jogo dublar". O outro preconceito não é só sobre a dublagem, é sobre a radionovela, é sobre a fotonovela. São variantes artísticas de uma qualidade incrível, de 1000 possibilidades. Por exemplo, a fotonovela. Eu tentei, lancei em 2018 uma revista resgatando a fotonovela e não conseguimos vender quase nada. Estou com um monte de revista encalhada, porque a cultura no Brasil acha que a fotonovela é uma coisa pejorativa. Na Itália e na França, eles têm fotonovela ainda; tem o *Oscar* de melhores histórias. O pessoal falava que a fotonovela é uma subarte, só que para produzir é o mesmo trabalho de produzir um filme, porque tem que ter a metragem certa para fotografia, o ângulo certo para colocar o diálogo.

É uma coisa tão boba, tão pseudointelectual, porque muita gente aprendeu a ler lendo revista em quadrinhos, pois é uma coisa legal, uma leitura fácil. Realmente você não vai tratar um tratado filosófico em uma fotonovela; você pode dar umas pinceladas porque é destinado a um público que não tem muito acesso à cultura. A fotonovela surgiu no período pós-guerra em 49 na Itália, onde era destinada ao público feminino por questões culturais mesmo, da mulher não ter direito na sociedade, não ser emancipada. O mesmo aconteceu com a radionovela. A radionovela surgiu em 41, as primeiras radionovelas mesmo. A radionovela era considerada terapeuta da dona de casa. Há um teatrólogo, Eugênio Cruz, muito interessante, que fez uma leitura do método *Stanislavsk*. Na primeira página do livro, ele já fala assim: "Ruim radionovela".

Eles tratam a radionovela de uma forma pejorativa também, assim como a dublagem. A radionovela tem uma forma de ser; ela tem que ter um diferencial na interpretação, não pode ser natural. Ela tem que impostar porque valoriza a palavra. São pensamentos idiotas de gente país do Piniquim que não valoriza a própria cultura. A dublagem agora está em alta por causa da rede social, mas vamos conversar mais sobre a dublagem, o valor dela e a questão inclusiva que é a dublagem. Concluindo a radionovela, quando eles vão fazer uma imitação, fazem aquela coisa exagerada, caricata. Não é assim, você tem que dar uma ênfase na palavra, porque está trabalhando a palavra. O ouvinte só tem a voz do ator e os efeitos sonoros, então a palavra tem que ser bem trabalhada. Por exemplo, se eu falar: "Você vem, não faça isso", isso não diz nada.

Agora, "Não, não faça isso!". Você dá uma ênfase, chama atenção para o foco, que é a ação que você está

fazendo. É triste isso, porque, por exemplo, rádio teatro na Alemanha, na Inglaterra, hoje em dia é muito forte. Na França, o rádio teatro (eles não chamam de radionovela, fazem peças teatrais, é *Shakespeare*, são grandes peças) tem mais audiência que a televisão. É questão cultural mesmo.

Marcio: Eu gostei de chegar neste ponto, no tema radionovela, porque eu queria saber o seguinte: na radionovela você está lendo o texto e interpretando o texto que está lendo. Na dublagem, além de interpretar o texto, você tem que coincidir a sua interpretação traduzida com aquela boca que está mexendo. Não sei se essa é a principal diferença entre os dois, mas os dois envolvem muito a emoção baseada na voz.

Carlos: Baseada na voz. A leitura também, porque o dublador lê o texto. Os primeiros dubladores vieram do rádio, por isso nas primeiras dublagens o pessoal fala muito da qualidade artística, não da qualidade técnica, mas sim da interpretação, porque era uma coisa parecida. Claro que, com o tempo, a gente vai modernizando; a interpretação para dublagem já está diferente. A dublagem é uma coisa que você vai copiar a emoção do ator. Você não dá nem a mais, nem a menos do que ela pede na interpretação. Por isso tem que ser um ator de teatro para ser dublador. Você tem que chegar no estúdio e entender na hora o que e qual é a emoção que o ator está fazendo. Você tem 20 segundos para entender respiração, interpretação, tom, tudo em 20 segundos, que é a duração de um anel. O filme é cortado em anéis. Para efeitos de pagamento, recebemos 20 anéis por hora, que é o que temos que dublar para receber. Claro que hoje as empresas colocam 30, 40, 50 anéis. Quanto mais anéis você fizer, mais você recebe. Você só tem 20 segundos para entender o que o ator está falando, a emoção que ele está dando, e você tem que dar a interpretação dele e ainda por cima dar uma identidade brasileira, uma identidade nacional, porque senão não é dublagem, não é versão brasileira. Estamos fazendo uma versão brasileira com a nossa forma de falar, com a nossa interpretação, com o nosso linguajar, com nossas piadas, porque tem muita piada ou texto que quer dizer uma coisa para a língua original, mas que para a gente não diz nada. Então, temos que ter agilidade na interpretação, na percepção, principalmente na percepção da emoção do ator que vamos reproduzir, mas dando a nossa brasilidade.

Marcio: Esse é um dos pontos da minha dissertação: essa acessibilidade que a dublagem traz para a cultura, fazendo com que o que estamos vendo de outro país se aproxime mais da nossa cultura. Isso me deu prazer de fazer este trabalho. Pegando um pouco do seu início, você ainda pegou a dublagem com vários atores no mesmo estúdio fazendo o mesmo trabalho. Agora são dublagens separadas. Você acha que isso diminuiu um pouco a proximidade com os outros profissionais?.

Carlos: Eu acho que diminuiu um pouco a proximidade, mas é uma faca de dois gumes. Por um lado, era legal porque trabalhava a emoção. Você pegava a emoção do colega, porque a interpretação é você ouvir seu colega e entrar na emoção dele dentro do que está sendo dublado. Nesse ponto, era legal. Eu peguei uma parte bem final, dublei poucas coisas em conjunto. Mas, por outro lado, era muito ruim, porque se você errasse, tinha que voltar todo mundo. Se, por exemplo, você fosse falar uma palavra, se errasse aquela palavra ou saísse fora de *sync*, era um inferno! As pessoas te olhavam com um olhar fulminante. De repente, um ator falava um *bife* enorme (um texto, a gente chama de *bife*, os textos enormes), e o outro erra para falar uma palavrinha. Era um clima horrível. Por um lado, era legal porque exigia bastante da gente, você não podia errar, tinha que ensaiar e acertar de cara. A situação era ruim, mas era mais gostoso por um lado, porque você tinha o contato, todo mundo se conhecia. Eu acho que hoje facilita mais no sentido da agilidade. Você está sozinho no estúdio; se você errar, não tem problema. Você não tem a neurose de que erra e volta. Hoje em dia, a máquina coloca tudo. Se você começar atrasado e terminar depois, não tem problema, porque a máquina coloca no lugar, inclusive no movimento de lábio, o *bilabial*, porque se chama fisiologia da voz, a fisiologia física dos movimentos. Dublagem é bastante ritmo. Temos que prestar atenção no ritmo, nas pausas. Eu acho que hoje está mais fácil dublar. Hoje não é necessário ser um ator extraordinário como era na época. Claro que precisa ser ator, porque o pessoal nota a diferença de uma boa interpretação de uma interpretação mediana, mas, nesse ponto de dublar sozinho, eu acho que facilita mais.

Marcio: Hoje, como você mesmo disse, as redes sociais dão um resultado imediato daquele seu trabalho. Naquele início não tinha redes sociais, não tinha *internet* para que você conseguisse mensurar a repercussão

do seu trabalho. Como vocês viam, nesse período (principalmente na época em que o personagem *Skitter* do *Doug* teve aquela grande repercussão por conta do sucesso do desenho), que o trabalho de vocês estava sendo bem aceito pelo público, que é o resultado final?.

Carlos: Na verdade, a gente percebe através dos comentários dos fãs que nos mandam mensagens. Daí você vê que está no caminho certo. Antes da rede social, eram poucos atores que davam entrevista; pegavam os "medalhães," os mais importantes, os mais famosos, e eram eles que falavam. A gente não tinha muita visibilidade. A rede social deu visibilidade a todo mundo. Ficou uma coisa democrática, porque todo mundo gosta do nosso trabalho. É raro não gostar. A rede social deu uma visibilidade. Quando eu comecei, ainda não tinha nenhuma rede social. Acho que apareceu em 2004, 2005, por aí.

Marcio: 2004, 2005.

Carlos Ah, 2004. Foi. Mas eu já estava quase entrando para o campo da direção, me afastando do microfone. Se eu tivesse rede social na época, acho que *Skitter* teria muito mais repercussão do que tem hoje. Ainda hoje eu tenho muitos fãs do Brasil inteiro, Portugal e países de língua portuguesa que assistem a nossa dublagem, que entram em contato com a gente. É muito gostosa essa demonstração de carinho, porque é o reflexo do nosso trabalho. Significa que estou no caminho certo, que minha interpretação está agradando. Isso é um *feedback* muito legal, e eu gosto de receber esse *feedback*.

Marcio: Você citou agora a direção de dublagem que você faz. Eu queria focar nessa parte de direção de dublagem. Qual é a técnica para você preparar o dublador quando pega uma produção para dirigir?.

Carlos: Eu comecei a dirigir e estou completando 10 anos agora em julho. Comecei na BKS. Para se tornar um diretor, você tem que ter pelo menos 8 anos de dublagem, mais de 2000 horas de trabalho como ator, protagonista ou coadjuvante, em cinco a oito casas diferentes, para poder ter qualidade técnica. Quando você vai dirigir um filme, a gente assiste antes, leva o material para casa, assiste uma, duas, três vezes, acompanha, vê o texto para ver se está batendo, se não está errado, se não tem fala trocada. Entende-se todo o roteiro. Além de assistir, eu leio o roteiro para entender o que é. Assisti várias vezes até entender o *feedback* de cada personagem. Quando você chega no estúdio para dirigir, já tem domínio total da obra. Você chega para o ator e fala: "Seu personagem é o João, ele tem esse comportamento por causa disso". A gente dá um *layout*, dá um *feedback* da relação que ele tem com os outros personagens e da personalidade que ele vai fazer. Geralmente trabalhamos com atores experientes, então os atores já sabem. Tem pessoas que nem é necessário falar, porque elas já dão a intenção certa. Eu procuro passar para os meus atores tudo que eu posso em relação ao personagem. Eu gosto de deixar meu ator ou atriz bem à vontade no estúdio. Sou um diretor que as pessoas gostam muito de trabalhar, porque, como sou ator também, não gosto de ser tratado mal. Tem uns diretores que fazem você se sentir mal se errar uma vez. Dublagem é uma coisa muito técnica. Não tem como. Às vezes escapam lábios, escapa a palavra, a palavra não bate, você tem que trocar por outra palavra. Isso tudo é o diretor que faz. O ator também ajuda. Hoje em dia, todo mundo se ajuda. É um trabalho conjunto com o técnico. O técnico também dá um palpite, vê barulho, vê estalo de língua, vê todos os barulhos técnicos, mas às vezes ele ajuda até na direção. Ele fala: "Olha, deu uma enrolada ali, deu uma enrolada aqui". Porque é tanto detalhe que a gente acaba passando batido. Por isso é um trabalho conjunto: ator, diretor e técnico. Não tem como entrar no estúdio despreparado. Eu não gosto. Já aconteceu de eu entrar sem ter visto a obra, e eu fico apavorado, porque se o ator fizer alguma pergunta e eu não souber responder.... Mas, geralmente, temos que ver tudo antes, ver todos os detalhes. É um trabalho cansativo, porque o trabalho do diretor não é só no estúdio, é fora do estúdio. Trabalhamos em casa também, assistindo, vendo o que tem que fazer, mas é uma coisa prazerosa. Sobre adaptação: antigamente, faziam algumas adaptações para poder caber certas palavras na boca do ator ou do personagem. Por exemplo, falavam muito "tira" para poder caber no *cop*. E hoje, como você faz esse preparo para que não perca o sentido?

Não perder o sentido da frase. A gente vai pelo sentido da frase e pela palavra que colocamos. Às vezes, por exemplo: "Por que você não vai lá?" Se às vezes você diz: "Você não vai lá por quê?". Aí cabe direito. É só

trocar uma palavra, trocar o sentido. Não muda o sentido da frase, mas troca a palavra de lugar. É preciso ter essa agilidade. O diretor tem que ter a percepção e a agilidade de perceber que aquela palavra não vai dar certo. Tem que trocar imediatamente, ou achar, ou às vezes o ator sugere e dá certo. As vezes, é uma mudança de palavras de local: a palavra está no começo da frase e você coloca para o final, e dá tudo certo. Outras vezes, você acha uma palavra adequada, mas que tenha sentido com o que está sendo falado na frase anterior, na frase do ator e na frase posterior, para não dar conflito. Antigamente, quando faziam as novelas — não vou falar de ética, num certo estúdio que não tinha muito cuidado —, faziam novela assim: a mocinha falava no final do capítulo: "Nossa, seu vestido verde está lindo". Daí voltava o capítulo seguinte, a pessoa não sabia e ia dublar: "Fica bem esse vestido amarelo para você". Dava uma troca doida assim. Mas hoje a gente tem muito cuidado. Isso é mais folclore, já aconteceu, mas hoje tomamos muito cuidado. Todos os estúdios são muito profissionais e têm cuidado, porque é a nossa imagem, a nossa conduta, a nossa capacidade que está em jogo, então tomamos bastante cuidado.

Marcio: Ótimo. Só tenho mais uma pergunta sobre aquele sentimento de que a dublagem ajuda pessoas a ter acesso à cultura. Eu vou citar agora, como estou fazendo com todos os profissionais que conseguem falar comigo, uma frase do Herbert Richards, que ele disse em uma entrevista um pouco antes de falecer: "A dublagem é uma arma poderosa para democratizar a cultura e a informação. Portanto, serve para educar, divertir e melhorar a vida do nosso povo. Sinto orgulho de dar minha contribuição nesse sentido há tanto tempo". Você, como profissional de dublagem, concorda com o que ele disse? Quer completar o que ele colocou nessa frase?.

Carlos: Eu concordo plenamente, mas acho que dá para completar com mais coisas. A dublagem é inclusiva. A dublagem é preservação da língua nacional, é a oportunidade de pessoas com problemas visuais serem incluídas na sociedade, porque através dela se ouve a dublagem. Agora tem audiodescrição, que mostra o que está sendo feito na cena. É também a questão de preservação da língua, da nossa cultura, da nossa nacionalidade. A dublagem, além de todo o valor artístico que agrega, tem a questão da inclusão. A inclusão é a coisa mais importante, não só do deficiente visual, mas também do analfabeto. No Brasil, ainda tem muito analfabeto. Antigamente, quando surgiu a dublagem, no final dos anos 30 (38 e 39), foi *Dumbo*, que foi o primeiro filme, e *A Branca de Neve*. Quando surgiu a televisão, por que houve necessidade de dublar?.

Aliás, vamos conversar um pouquinho a respeito do porquê da dublagem. Os filmes eram produzidos numa língua que nem todo mundo entendia. O que ia ser feito? A mesma produção era feita nos Estados Unidos, na França, na Alemanha, só que financeiramente era inviável. Cada país produzir o mesmo filme?. Então, houve a necessidade de fazer a experiência da dublagem, de fazer a versão. Quando surgiu a televisão, com filme dublado, a legenda não cabia na tela da televisão. Era uma coisa ruim, não tinha como. E o índice de analfabetos era muito grande, então não tinha como. A dublagem veio para completar, para trazer a cultura de outro país, identificando a nossa e ainda por cima incluindo. Por exemplo, na França, na Alemanha, na Itália, não entra nenhum filme que não seja dublado na língua nacional, porque é uma forma de preservar a cultura e a identidade do país.

Parece que nós, como brasileiros, temos vergonha de ser brasileiros. A gente valoriza tudo que é estrangeiro e não valoriza nosso trabalho. Temos uma cultura rica, uma coisa impressionante. Eu viajei com espetáculo de teatro pelo Brasil inteiro por mais de 10 anos com a companhia de teatro. Conheci o Brasil de ponta a ponta e vi atores maravilhosos, vi manifestações artísticas e culturais em tudo quanto é canto deste país. Temos que democratizar. A outra coisa que acho ruim na dublagem, que pode ser discutida futuramente, é a questão do regionalismo, que atribuiu a dublagem ao Rio e São Paulo, e pronto. O sotaque carioca é aceito. O sotaque paulista é aceito. Agora, o sotaque paranaense, o sotaque gaúcho, o sotaque nordestino, não é aceito na dublagem. É uma coisa que tem que ser discutida.

O Brasil é plural, o Brasil é cultural. Se a dublagem agrega cultura, agrega conhecimento e é inclusiva, tem que incluir todas as nossas variedades regionais. Por que só duas praças dominam o mercado? Eu não sou contra abrir campos de trabalho em outros lugares, desde que seja feito dentro de uma legislação com atores

profissionais, seguindo a tabela, as coisas normais que têm que ser feitas. Nesse ponto, é legal abrir outras praças, porque fica aglomerando São Paulo e o Rio, todo mundo disputando uma vaga para dublar aqui, e as outras praças ficam estagnadas. Eu acho que o Brasil é plural, dá para ter sotaque de toda região. Por que, por exemplo, na novela da Record, novela evangélica, novela bíblica, as meninas estão com sotaque carioca, acabando de chegar de Copacabana, no Egito Antigo, em *Moisés*.

Gente, eu não estou criticando pejorativamente, estou colocando o valor de agregação e de conhecimento. Se você vai fazer uma novela de época, que se passa no Egito, não pode ter sotaque, tem que ser neutro. É nesse sentido que falo. Aceita-se na novela um sotaque carioca, mas não se aceita um sotaque nordestino. É louco isso.

Marcio: Inclusive em produções de época, ou produções de ficção científica que não se passam no planeta Terra, alguns atores não mudam o sotaque. Por exemplo, eu vejo muito ator britânico com aquele sotaque britânico, mas fazendo uma novela de época, que nem *A Missão*, que se passa aqui no Brasil, e teve muitos atores com aquele sotaque bem britânico. Queria aproveitar também para que você falasse um pouquinho agora, já que tinha falado sobre a IA, sobre essa polêmica da inteligência artificial, que algumas pessoas querem substituir o dublador por inteligência artificial, aquelas vozes mecânicas, robóticas.

Carlos: É verdade. Na verdade, já tem acontecido algumas dublagens e fica muito, como a palavra diz, artificial. Claro que estamos tentando amenizar os efeitos, porque muita gente vai perder o trabalho. Não é só a dublagem: é tradutor, é técnico, todo mundo perde a colocação. E a IA, eu já vi, em sincronia de voz, ela fica perfeita, mas em termos de emoção e de qualidade, não fica legal. Apesar de que na Coreia já estão criando IA que pode expressar sentimento, mas fica uma coisa muito estranha. A tecnologia está chegando, temos que nos adaptar. Eu não acredito que os atores serão substituídos de cara pela IA, mas que aos poucos vai havendo uma adaptação, uma modernização, talvez até para efeitos de economia. Tem filme, tem série com milhares de personagens. Talvez nessas pontas, uma ponta, duas falas, eles consigam fazer, o que não compromete muito. Mas os atores centrais, os atores coadjuvantes, acho que vai ficar muito ruim. Até porque os atores americanos que se esforçam tanto para ganhar o *Oscar* não vão querer estragar a interpretação deles em outros países com uma coisa mecânica. Há aquela propaganda daquele ator americano do Itaú que é dublado e ele fala em português. É uma coisa impressionante, porque o timbre de voz é muito parecido. Isso assusta, porque não é só o trabalho do dublador que é retirado, é toda uma cadeia de trabalhadores: tradutor, técnico, mixador. Toda uma cadeia de trabalho está sendo prejudicada. Evidentemente, há um lado bom na IA, no caso de uma cirurgia de precisão, em que o aparelho detecta exatamente onde está o problema. Mas em termos de produtos de voz, acho meio complicado, e isso está afetando os rádios também. Das 7 da noite às 4 da manhã, a grande maioria das rádios do Brasil já está usando programas gerados pela IA, incluindo comercial, propaganda, locutor falando. O que é ruim é que eles pegam a nossa voz, principalmente no *Instagram*, *Facebook*, a *Meta*, e estão alimentando a IA. Nossa batalha é para proibir que seja alimentada com a nossa voz, porque isso vai treinando e é uma coisa ilegal. Inclusive, na França e na Espanha, tem uma apresentadora de TV que é *holográfica*. Ela não existe fisicamente e apresenta vários programas de TV. Está dando uma polêmica muito séria sobre isso, porque acho que tem que ter uma regulação para ver até onde isso pode ir. Porque até trambique, falcatura, assalto, pessoas modificando a voz e aplicando golpe, e as pessoas caem. O problema da IA é justamente essa falta de regulação. Tem que ter um regulamento, uma regulamentação para que possamos conviver com isso, porque não vai dar para mudar. A tecnologia surge, mas a gente tem que adaptar e que um não prejudique o outro. Não sei se respondi sua pergunta.

Marcio: Respondeu além. Adorei. Carlos, é isso. Só tenho a agradecer o tempo que você reservou para falar comigo, e com certeza este nosso bate-papo vai me ajudar bastante na minha dissertação. Eu também fico à disposição.

Carlos Eu também fico à disposição. Precisando, é só me contatar. Podendo, ajudo com o maior prazer.

Lawrence Rocha Shum – Doutor em Comunicação Semiótica, locutor, produtor, dublador e diretor de dublagem

Lawrence Rocha Shum é graduado em Comunicação Social pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e possui mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Atualmente atua como produtor de áudio e sócio da Núcleo de Criação Produções em Áudio; é membro do Clube da Voz — Associação dos Profissionais de Voz em Publicidade de São Paulo; docente do curso de Jogos Digitais no Centro de Ciências Exatas e Tecnologia da PUC-SP; e docente nos cursos de Publicidade e Propaganda e Rádio, TV e Internet da FAPCOM (Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação). É também ator, com formação pelo Studio Fátima Toledo.

Possui experiência nas áreas de design sonoro, produção de som, publicidade, treinamentos corporativos baseados em computador (*Computer-Based Trainings* – CBTs) e hipermissão.

Contribuiu para a pesquisa em razão de seu conhecimento técnico sobre estúdios de dublagem, com ênfase em captação de áudio e em microfones, bem como por suas contribuições relativas à história dos estúdios nos quais trabalhou e às práticas de profissionais por ele observados na área de dublagem.

Marcio: Estou com o professor Laurence. Para não tomar muito tempo, já vamos começar. De início, eu queria pedir a você, como profissional da voz e que fez diversos trabalhos, não só com dublagem, mas também com locução, se pudesse fazer um panorama dos avanços tecnológicos que a dublagem teve e dos quais você foi testemunha: desde o início, em que todos os profissionais ficavam no mesmo estúdio, depois com um único microfone, até o avanço do Pro Tools, os dubladores dublando separados e, hoje, com muitos tendo seu estúdio em casa e trabalhando remotamente. Queria que você fizesse mais ou menos um panorama desse período, dessas questões técnicas.

Lawrence: Em relação ao trabalho técnico de dublagem, eu comecei a fazer alguns trabalhos nos anos 1980, quando eu tinha 18... não, era moleque, tinha 17 anos mais ou menos. Entre em contato com o Emerson Camargo, na Odilfon Brasil, que ficava ali na Rua Rafael de Barros, no Paraíso. Na ocasião, ele propôs que eu acompanhasse as gravações de dublagem. Ele orientou os diretores no sentido de que me permitissem acompanhar esses trabalhos. Na época, não conhecia equipamento, não conhecia áudio nem tecnologia, mas ficava observando atentamente ali do outro lado do "aquário" como a coisa acontecia. Observava que tinha um gravador grande. Era um gravador que, ao meu olhar, naquela época, aos 17 anos, me parecia um fogão, porque era bem grande.

Posteriormente, alguns anos depois, quando vim a trabalhar com áudio, lembrei do gravador que eu via na Fan Brasil e me ocorreu o fato de que era um gravador multipista, possivelmente com oito ou talvez 16 canais. Era um gravador com uma fita de 1 polegada, com uma bitola larga. Esse gravador era multipista, de modo que você tinha ali vários canais com áudios diferentes. E desde sempre nós temos o que se chama na dublagem de ME, que é a pista de música e efeitos.

Não sei se nesses gravadores multipista analógicos de rolo as coisas iam muito separadas, mas tenho a impressão de que não, porque inclusive nós dublávamos *walla* na época. A pista de voz, a pista de diálogos, vinha misturada com a pista de *walla*, o que obrigava as empresas de dublagem a fazerem o trabalho de dublagem do próprio *walla*, que é o chamado... aqueles movimentos em que você tem uma pequena multidão num restaurante, ou num shopping center, no aeroporto, numa fila de banco. Hoje, a pista de voz vem separada dessa pista de *walla*, de modo que você consegue preservar todo o *walla* original e gravar exclusivamente aquilo que faz parte do diálogo propriamente dito. Mas na época não era assim.

Lembro também que o fato de ser um gravador multipista permitia que dubladores gravassem de forma não

necessariamente ao mesmo tempo. Era possível, por exemplo, lembro do caso do *Casablanca* na época: o dublador ia num determinado dia, a dubladora ia em outro, e na mixagem se unia a voz dos dois dubladores. Eles não dublavam juntos.

Especificamente nos filmes que participei, dublei muitos filmes de kung fu, artes marciais, e filmes de *bang-bang*, que eram filmes que passavam na Record, canal 7. Como era muito jovem, iniciante no ofício da dublagem, sempre pegava o "B três", "B cinco", que era aquele personagem que morria depois de 15 segundos de diálogo. Você tinha ali o antagonista que dizia: "Ei, B, ei, Joe, vamos pegar os cavalos". E o "B cinco" dizia: "Ah, está bem, Bill". Era uma coisa muito curta. Fazia essas falinhas aí e não necessariamente as pessoas precisavam gravar juntas. Mas havia a cultura de se gravar com um conjunto grande de pessoas, principalmente no caso dos *wallas*. Juntava-se ali pelo menos cinco ou seis pessoas para fazer essas gravações de *wallas*.

Lembro que era muito engraçado porque o Edmir Rabelo, que foi um locutor famoso nos anos 80 e 90 (foi locutor da Rádio Cidade), ele dublava também e ficava ao meu lado e ao lado dos demais colegas. Ele colocava um monte de palavrões no *walla*. Era muito bizarro, porque no *walla* você vai pronunciando coisas inarticuladas e, no meio daquilo tudo que você está dizendo, você insere uma palavra ou outra ali, ou dá uma risada, dependendo do contexto. Ele colocava um monte de palavrão e eu dava muita risada por conta disso. Só que aqueles palavrões, no meio do contexto, acabavam não aparecendo. Mas se ficassem audíveis, seria um problema. Lembro inclusive que nunca ele foi advertido por conta disso, pelo que me lembro, nunca aconteceu. Então, muito provavelmente, esses palavrões nunca foram ouvidos pelo público.

Depois, avançando alguns anos, com a digitalização – que num primeiro momento não era o que hoje a gente entende como digitalização, utilizando DAWs (*Digital Audio Workstations*), principalmente o Pro Tools, que é o padrão na indústria da dublagem –, em um primeiro momento, a digitalização ocorreu por meio de equipamentos que eram gravadores digitais com múltiplas pistas. O gravador que se consagrou como o padrão naquela época era um gravador da Tascam, modelo DA-88. Esse era um gravador em que era possível "cascadear", de maneira que você pudesse sincronizar mais de um gravador simultaneamente. Alguns estúdios tinham dois DA-88, cada um com oito canais sincronizados, o que permitia a gravação simultânea de 16 canais. E isso era o suficiente para trabalhos com dublagem. Alguns estúdios tinham um DA-88, outros tinham dois.

Nessa mesma época, no mercado de produção musical, o equivalente era o chamado ADAT. Enquanto no mercado musical se cascadeavam gravadores ADAT também de oito pistas, de modo que você podia juntar três, quatro gravadores ali, passando a ter 24 canais, 32 canais, etc. No mundo da dublagem, o padrão era o DA-88. A fita desse DA-88 era uma fita de vídeo Hi8 – não sei se você se lembra, tinha umas filmadoras que utilizavam uma fita chamada Hi8 –, e essa fita de vídeo era a fita utilizada para gravação de áudio no DA-88. É uma fita pequena, maior que um ADAT. Um ADAT é uma fita pequenininha, uma fita menor que um cassete. A fita DAT... a fita... enfim, talvez um pouco menor que um cassete. E essas fitas no ADAT não gravavam vídeo, gravavam somente áudio, e cada uma delas possibilitava a gravação de oito canais independentes. E nessa época, esses gravadores eram um padrão da indústria. Em qualquer casa de dublagem que você fosse, em qualquer estúdio, o que você encontrava eram os DA-88.

O que, a princípio, num primeiro momento, foi uma coisa muito boa, porque você não precisava ter um equipamento tão grande. Um gravador analógico de rolo era literalmente do tamanho de um fogão de seis bocas. Era um equipamento que ocupava muito espaço. Além do que, um gravador analógico tem certas características que obrigam a empresa a contratar uma pessoa que não apenas saiba operar o equipamento, mas também saiba fazer a manutenção, porque ao final do dia você tinha que fazer uma calibração de bias ali, para que o padrão e a consistência da qualidade de captação se mantivesse no dia seguinte. Isso requer um tempo para fazer essa calibração, requer um tipo de profissional muito específico, muito especializado, o que implica em custos e em prazo.

Quando a gente tem essa migração, então, para o DA-88, a vida dos estúdios ficou mais fácil, porque você não tinha mais que lidar com os gravadores de rolo analógicos. Só que o DA-88 passou a apresentar outros tipos de problemas. Se ele não estivesse em perfeitas condições de funcionamento, uma das coisas que poderia acontecer era ele "mascar" a fita, mastigar a fita, como acontecia com os DARTs também. Então, quando isso acontecia, perdia-se todo o trabalho que estava ali naquela fita. Isso era muito raro acontecer. Mastigar a fita era uma coisa muito rara. Acontecia, na verdade, mais com ADAT. O ADAT era um equipamento bem mais problemático nesse sentido. Acontecia com alguma frequência quando o equipamento não estava em sua melhor condição.

E uma outra questão que acontecia com o DA-88 é que ele tinha uma quantidade X de horas de funcionamento sem apresentar defeitos. Não me lembro qual é essa quantidade de horas, mas após aquela quantidade de X de horas, o cabeçote tinha que ser trocado. Lembro que contratei um estúdio de dublagem – nesse caso, atuei como cliente, porque estava produzindo um material educativo que exigia uma quantidade bem extensa de dublagens em português –, e contratei um estúdio que tinha o DA-88. O elenco fui eu que contratei, então levei o meu elenco até o estúdio e tive um problema seríssimo porque o cabeçote do DA-88 estava vencido e, como resultado, como consequência, houve um ruído contínuo, como se fosse um bip agudo durante toda a gravação. Naquela época, não havia os softwares e redutores de ruído como nós temos hoje. Hoje seria razoavelmente simples remover aquele ruído, mas na época não. Isso fez com que eu perdesse boa parte do trabalho, perdi quase 40% e tive que pagar os dubladores para voltar novamente, o que foi desastroso para mim naquele projeto. Então, essa era uma questão problemática do DA-88 da Tascam.

E posteriormente a essa primeira etapa digital com fita, nós tivemos a migração para as DAWs, as *Digital Audio Workstations*, em particular o *Pro Tools*. O *Pro Tools* tem uma série de *upgrades*, uma série de mudanças, mas ele permanece como o padrão específico no mercado de dublagem, porque o fato de que nos estúdios internacionais se usa o *Pro Tools* como ferramenta de pós-produção nesse mercado, fica muito mais fácil você poder atender a este segmento se você também tiver o *Pro Tools*. Porque hoje o que o estúdio recebe é uma sessão de *Pro Tools* com as pistas separadas, de modo que é muito fácil realizar o trabalho de dublagem, já que está tudo sincronizado com a imagem. Você pode inclusive ter o vídeo embutido, a resolução ali dentro, e simplesmente você abre pistas novas e faz a substituição.

Além disso, existem outras ferramentas que facilitam muito o trabalho de quem vai dublar. Tem uma empresa chamada *Syncro Arts*. Eles têm uma série de ferramentas; uma delas é o *VocALign*, mas essa não é a principal. Acho que, se não me engano, chama-se *Revoice Pro*, mas não tenho certeza absoluta. A empresa chama-se *Syncro Arts*. É uma empresa especializada em desenvolvimento de *softwares* para sincronização. Eles desenvolveram essas ferramentas, por exemplo, para fazer a sincronização de *backing vocals* ou de corais no mercado de produção musical e também no mercado da dublagem, o que torna o trabalho ainda mais fácil.

Porque é muito comum, por conta das diferenças de extensão de texto de um idioma para outro – por exemplo, no inglês, em geral, a extensão do texto é por volta de 15 a 20% menor que o português, isso em linhas gerais; dependendo do tradutor, isso pode ser menor, porque um tradutor mais atento fará com que o texto em português tenha uma duração muito próxima do texto do original, se for inglês ou qualquer outro idioma –, mas isso nem sempre acontece, o que é um problema. Como no inglês o tempo fica menor, o dublador aqui no Brasil tem que fazer um esforço, dependendo da tradução, em acelerar a fala para que a fala em português, que é um pouquinho maior, caiba no movimento labial que está em inglês. E isso, com ferramentas como as desenvolvidas pela *Syncro Arts*, torna o processo muito mais fácil, porque você tem uma *waveform* do áudio original. Você insere o áudio em português e ele faz com que a forma de onda em português fique o mais próximo possível – em alguns casos fica quase idêntica – à forma de onda original, e a sincronização fica muito boa, porque inclusive isso faz com que se respeitem as pausas.

Um problema típico da dublagem é quando o dublador começa e termina junto com o ator, mas no meio você tem momentos em que há movimento de boca sem fala, tem outros momentos em que se está com a boca fechada, mas o dublador está falando alguma coisa em português. E o *VocALign* corrige tudo isso, faz com

que tudo fique absolutamente sincronizado. Na verdade, não é só o *VocALign*... o *VocALign* também faz isso. Vou entrar aqui no site da *Syncro Arts* e vou falar exatamente qual o nome da ferramenta, que é uma ferramenta incrível, extremamente eficiente: *Revoice Pro*, que é a ferramenta de sincronização. E tem também a versão mais econômica, que é o *VocALign*, que é uma versão mais simples do *Revoice Pro*, que também é muito boa. Mas especificamente na dublagem, o que é utilizado é o *Revoice Pro*, porque é mais consistente, consegue um resultado mais interessante.

Marcio: Lembrei de uma entrevista do Garcia Júnior, falando sobre a experiência dele com a dublagem com o Luciano Huck. Ele falou que o Luciano Huck estava, por um motivo – um motivo que ele não quis dar detalhes –, fez um trabalho de dublagem que levaria dois dias; o Luciano Huck levou oito. Aí, graças a essas questões técnicas, esses *softwares* e outros trabalhos, ele conseguiu arrumar a dublagem para que ficasse de acordo com o que o cliente, no caso a Disney, estava precisando.

Lawrence: É. Hoje, imagino que não seja muito viável você trabalhar sem essas ferramentas, porque o mercado de dublagem é um mercado que funciona no *modus operandi* industrial, de maneira que é necessário ter uma grande produtividade para que o estúdio seja rentável. Isso faz com que a produtividade seja um fator chave para a sobrevivência do próprio estúdio. E o fato do Luciano Huck, no caso que você comentou, ter demorado muito mais, é absolutamente natural, porque as pessoas que não fazem dublagem de forma recorrente não têm a experiência e a habilidade que um dublador que vive da dublagem tem no seu dia a dia. Você pega um dublador experiente, eles são muito rápidos. Pega o Wendel Bezerra, o Guilherme Briggs: a velocidade com que esses profissionais conseguem dublar é uma coisa inacreditável para quem não é do meio. Aí você contrata uma celebridade, ou um apresentador, ou mesmo uma pessoa, um ator que seja excelente ator, mas ele não tenha a prática da dublagem no dia a dia, ele certamente não terá o mesmo desempenho. E não porque ele seja ruim, mas porque ele não tem o hábito de praticar aquela atividade. Ele pode ser um ator fenomenal, pode ser um ator com uma capacidade interpretativa imensa e, no entanto, se ele não tem o hábito de dublar, certamente a produtividade dele vai ser menor. Não tem como acompanhar a velocidade de um dublador que grava, que produz dublagem recorrentemente. E essas ferramentas digitais vão ao encontro dessa necessidade de você produzir com mais velocidade.

Então, basicamente, eu hoje vejo tecnicamente as coisas funcionando dessa maneira: uma DAW (*Digital Audio Workstation*), as pistas vindo separadas, as ferramentas de produtividade como o *Revoice Pro*, por exemplo. E existem algumas peculiaridades no mercado de voz para produtos audiovisuais que diferenciam, por exemplo, algumas características técnicas dos filmes e séries para os *games*. No caso dos *games*, o processo... a gente não chama exatamente de dublagem, porque não é exatamente uma dublagem. Você não tem o sincronismo labial com o vídeo pré-renderizado, mas a gente pode chamar de localização de voz para o mercado brasileiro, no caso dos *games*. E aí é um processo um pouco diferente. Não sei se esse tema interessa para a sua pesquisa, se é o caso de comentar ou não.

Enquanto na dublagem a preocupação é o sincronismo labial – não só de ponta a ponta, mas também nos intervalos e principalmente nas respirações, porque a boa dublagem é a dublagem que se preocupa não só com a palavra falada, mas também com os silêncios. E esses silêncios muitas vezes têm som. E qual é o som desse silêncio? É a respiração que, dependendo da cena, da intensidade dramática, pode ser mais sutil, pode ser mais ofegante, pode ser mais prolongada, com maior amplitude ou menor amplitude. E se você assistir, por exemplo, aos filmes da Disney para o cinema, que são dublados para o cinema, você fica maravilhado com aquilo, porque a sensação que você tem é de que as pessoas realmente estão falando português, só que elas não estão. Aquilo é dublado, e é um cuidado que você tem com os tempos, com a respiração, com alguns sons vocais que não são exatamente palavras, que o pessoal da Disney tem, e que raramente a gente vê, principalmente em plataforma de *streaming*. Sou assinante da Netflix, por exemplo, e vejo dublagens com qualidade bastante inferior ao que vejo na Disney. Então, a boa dublagem é essa dublagem que se preocupa com essas questões: não só o que é dito, mas o não dito, os tempos de respiração, etc.

E no caso dos *games*, como estava comentando, você tem um tipo de gravação que se assemelha muito à

dublagem tradicional, que é o que acontece nas *cutscenes* – entre uma fase e outra, ou nas aberturas ou nos fechamentos de jogos –, em que literalmente você tem uma animação pré-renderizada, um vídeo que é pré-renderizado, e o dublador vai fazer um trabalho exatamente como ele faria para um filme ou uma série. Agora, existem outras situações nos jogos em que você não tem um vídeo pré-renderizado, porque a imagem será renderizada pela *game engine* em tempo real, enquanto o jogador joga. Portanto, o dublador, no caso artista de voz, não tem uma imagem para se guiar. E aí, como é que é o processo? Entre aspas, uma dublagem do áudio. E o profissional de voz vai ouvir o áudio original e ele tem alguns modos de trabalho.

Um, o modo mais simples, é o que a gente chama de tempo livre. Nesse tempo livre, digamos que o original tenha 10 segundos. E ele, se ele fizer dentro de uma margem que é especificada pelo desenvolvedor – o desenvolvedor vai especificar essa margem na documentação, digamos, de 10 a 15%, por exemplo; se tem 10 segundos, se ele fizer com 11, 11,5, se ele fizer com 9, com 8,5, tá tudo certo. Não importa o tempo exato em que o dublador brasileiro grave aquela frase, desde que esteja dentro daquela margem pré-definida pelo desenvolvedor. Esse é o modo mais fácil de trabalho.

Um outro modo, que é um pouco mais complexo e que se assemelha à dublagem, é um modo em que o áudio em português tem que ter exatamente a mesma duração do áudio no idioma original, só que ele não precisa necessariamente ter as mesmas pausas. Isso num certo sentido facilita, porque você não tem que fazer as pausas nos mesmos instantes em que ocorrem as pausas no idioma original, mas você tem a restrição, o limite de fazer aquela gravação no áudio em português exatamente no tempo de duração do original. Então você tem 10 segundos, tem que ficar com 10 segundos; não pode ficar com 10,5 nem com 9; tem que ser exatamente 10.

E o modo de trabalho mais difícil para quem vai trabalhar com jogos – existem termos em inglês, que agora não estou me lembrando os nomes técnicos, mas cada um desses modos que estou mencionando aqui tem um nome específico em inglês –, e esse quarto modo, que é o modo mais difícil, que eu chamaria de modo inferno, porque é terrível: você tem que gravar não apenas no mesmo tempo do áudio original, mas com as mesmas pausas. A *waveform*, a forma de onda, tem que ficar exatamente correlata à forma de onda do idioma original, que é difícilimo, é um terror fazer isso, principalmente se a gente pensar que o idioma é diferente e o texto é diferente. E quando o tradutor não leva isso em consideração, fica a missão impossível para fazer o trabalho.

Marcio: Você já dirigiu dublagens para *games*? Já dublou também, ou só a direção que cuidou?

Lawrence: Eu... eu fiz um único trabalho para... faço muitos jogos educativos. Jogos educacionais faço com muita frequência, mas nos jogos educacionais não há essa demanda, porque são jogos brasileiros. Então, gravo sempre em tempo livre. Mas tenho um amigo que é... ele tem um estúdio especializado, é o Cris, que ele tinha um estúdio chamado Maximal. Aí ele vendeu para... deixa eu tentar lembrar o nome... ele vendeu para uma empresa que desenvolve jogos – é que agora não estou lembrando o nome da empresa, mas é famosíssima –, um desenvolvedor de jogos que comprou o estúdio dele. É a Keywords. *Keywords Studio*. E depois ele saiu... após a compra do estúdio dele pela Keywords, ele se manteve ali como executivo e, depois de alguns anos, saiu da empresa que ele fundou e montou uma outra produtora, se não me engano é a Rockets Stúdio, e ele se tornou especialista em áudio para jogos. E ele me conta como é que é esses processos, ele descreve para mim, fico impressionado, muito interessante. E já houve casos em que ele alugou o meu estúdio porque estava com uma demanda muito grande, de tal forma que o estúdio dele não estava dando conta, e ele alugou o meu estúdio para atender um outro projeto. Então, acompanhei um pouco esse processo e é um processo muito legal. É um processo que tem certas peculiaridades que nenhum outro trabalho de gravação de áudio tem.

Por exemplo, no mercado de localização para jogos para o Brasil, você tem a demanda de microfones específicos. O desenvolvedor fornece uma documentação e, nessa documentação, ele informa exatamente qual é a marca e o modelo dos microfones que ele quer para determinadas partes do roteiro.

Marcio: Nossa, muito específico.

Lawrence: É muito específico. Então, por exemplo, os mais comuns são o Neumann U87 AI, que é um clássico da Neumann, e os microfones de lapela de um fabricante – se não me engano, eles são da Dinamarca – chama-se DPA, D de "David", P de "Paulo", A de "Amor", DPA. E essa marca de microfone é muito requerida por esses desenvolvedores, porque esses microfones têm uma característica que os distinguem de todos os outros microfones do mercado. Se você utilizar, por exemplo, o Neumann U87 AI e reproduzir um áudio gravado nesse microfone, um técnico que seja muito experiente e que tenha gravado com ele diversas vezes na vida vai conseguir reconhecer: "Esse é um som de Neumann U87". A mesma coisa acontece com microfones clássicos, por exemplo, microfones da Telefunken, o U 47, o C12 VR... alguém que é muito experiente, ele ouve e fala: "Isso aqui é um C12 VR". É... claro que isso não acontece com modelo simples, né? Ninguém vai falar: "Ah, esse é um som de um modelo intermediário do fabricante X". Não, isso não vai acontecer. E isso só acontece com aqueles microfones que são o topo da cadeia alimentar. Com microfones mais intermediários, mais modestos, um técnico não vai falar: "Ah, esse é o modelo tal de tal fabricante". Mas nesses microfones que são realmente as referências no mercado de produção, os técnicos muito experientes conseguem identificar. O que significa isso? Significa que o microfone imprime determinadas características – o que a gente chama popularmente de coloração –, ele imprime ali as suas características sonoras no áudio que é registrado e gravado por meio desse microfone. E o que a DPA propõe é exatamente o contrário disso. Eles propõem um conceito de transparência no áudio. E o que significa transparência no áudio? Significa que, como o foco deles principal é a criação e o desenvolvimento de microfones para orquestra, para instrumentos de orquestra, o objetivo da DPA é proporcionar uma captação que seja muito fiel ao instrumento, com uma extrema qualidade, mas que não imprima na gravação as características do microfone. Então, quando você ouve uma gravação de música orquestral com microfones DPA, você tem uma percepção muito próxima do que seria estar na sala de concerto, porque o microfone, entre aspas, não contamina o som que é registrado, ele não imprime as características dele. Você ouve realmente o som do instrumento.

E por esse motivo, alguns desenvolvedores de jogos colocam como um pré-requisito – é uma exigência mesmo, não é uma recomendação. É tanto uma exigência que, se você não tiver esse microfone para gravar, você não atende. Eles recusam a contratação do seu estúdio. É um pré-requisito para atendê-los. Eles chamam de *mandatory*. Você é obrigado a ter aquele modelo, é um modelo específico de lapela. E o objetivo da escolha desses microfones de lapela da DPA é o uso em situações, por exemplo, *outdoor*, jogos de guerra, de campo de batalha, ou jogos em que o *avatar* do personagem se desloca em determinados ambientes, em que o que se busca é a naturalidade da voz, tal qual a pessoa se registraria, seria aquilo que você ouviria a pessoa falando se ela estivesse realmente naquele lugar. Ou seja, o microfone não vai impor ali as suas características de construção, as suas características eletrônicas no áudio gravado.

Agora, existem outros jogos e, às vezes, dentro de um mesmo jogo, em que eles querem outro microfone. Então, dentro de um mesmo jogo, às vezes você tem o uso de microfones diferentes. Lembro que inclusive o Cris entrou em contato comigo uma vez perguntando se eu poderia alugar um dos meus microfones, que é um Sennheiser MKH 50, porque era um *requirement*, uma exigência do desenvolvedor que se gravasse com Sennheiser MKH 50. São coisas muito específicas.

Marcio: São, caramba. Eu não sabia que era tão específico nesse sentido, de específico de microfones assim. Eu sabia dos avanços, sabia da necessidade de ter um microfone com grande qualidade, mas não sabia que precisava, que tinha essas diferenciações entre um microfone X e um microfone Y. É bastante interessante isso.

Lawrence: Cada microfone tem um timbre específico. Cada microfone... por exemplo, eu consigo reconhecer muito facilmente quando é um Sennheiser MKH 416, que é o microfone que uso correntemente. Quando ouço um áudio gravado com esse microfone, falo: "Sennheiser MKH 416". Não é só enólogo que sabe as diferenças de vinho, nós, técnicos, também diferenciamos os microfones. É muito engraçado, porque

para quem gosta disso... para quem não gosta, é um papo muito bizarro, né? Porque eu jamais teria essa conversa com a minha esposa, por exemplo, que para ela não faz o menor sentido Sennheiser MKH 50, 416 ou U87; para ela é uma abstração isso. Mas no mundo do áudio, as pessoas conhecem esses microfones, sabem como é o som, e a gente adora falar sobre isso.

Marcio: Impressionante.

Lawrence: Por incrível que pareça, a gente acha isso divertido.

Marcio: Eu hoje estou achando bastante interessante, só por essas particularidades. Agora, falando um pouco sobre, ainda falando sobre avanços tecnológicos, queria falar um pouquinho sobre a IA, né? A questão da IA na... e lembro que na minha banca de qualificação você havia citado que o dublador, de certa forma, é um profissional em extinção, é um profissional em extinção por conta da IA, né? Não sei se chega a ter extinção exatamente, eu acho que...

Lawrence: Você quer saber se, de algum modo, na sua visão como profissional, é possível tratar a IA como aliada e não como inimiga. Acho que é difícil prever o futuro porque ele é incerto. A gente não tem como exatamente prever o futuro, mas dá para falar de algumas tendências.

Algumas tendências são onde eu acho que a IA provavelmente vai emplacar – e ela é muito promissora, e eu considero muito boa – é para *youtubers*, para criadores de conteúdo. São pessoas que já não contratam dublagem; são pessoas que, por exemplo, um italiano que produz um conteúdo sobre vinhos, um alemão que produz um conteúdo sobre esportes, um brasileiro que produz um conteúdo, sei lá, de lazer ou de viagem, turismo. E são pessoas que têm os seus canais. Esses canais não são dublados; essas pessoas não monetizam o suficiente para contratar estúdios de dublagem para fazer versões diferentes dos seus vídeos. E com a IA, o mercado para essas pessoas é muito promissor, porque, ao invés de você falar para um único público no país onde você vive ou nasceu, você vai poder ter diferentes versões em diversos idiomas do seu conteúdo. Então, por exemplo, eu falo de áudio, posso ter o meu canal falando em inglês, em espanhol, alemão, hindi, e não vou estar tomando mercado de dubladores porque não contrato dubladores para fazer isso. Esses produtores de conteúdo também não contratam dubladores. Então, na verdade, a IA surge como uma possibilidade de expansão desses criadores de conteúdo, expansão de mercado, expansão de públicos. E isso não impacta em redução de mercado para ninguém, porque essas pessoas já não contratariam a dublagem.

Agora, no mercado de produção em larga escala para o mercado audiovisual, pensando em plataformas de *streaming*, pensando em televisão, algumas tendências são as seguintes. Por exemplo, existe uma ferramenta – existem várias ferramentas que se propõem a fazer dublagem, entre elas a *Eleven Labs* –, mas nenhuma delas entrega, ou pelo menos a maioria não entrega, um resultado muito convincente. Por quê? Porque se trabalha com *time stretch*, com pequenos ajustes de *time stretch*. O que é um *time stretch*? Algumas sílabas são esticadas para caber no movimento labial e outras são comprimidas para encaixar em momentos em que o movimento da boca é menor. Então, o que vai acontecer ali? Como o tamanho do idioma é diferente, quando você vai aplicando muito *time stretch*, a consequência disso é que ou a interpretação vai ficar artificial, pouco convincente, ou vai sair do sincronismo, ou vão acontecer as duas coisas: vai ficar artificial, pouco convincente e também fora de sincronismo. Essa é uma tendência que acontece com a maioria das ferramentas de inteligência artificial.

Só que já existem ferramentas de segunda geração que corrigem esse problema porque elas não ressintetizam, não aplicam o processamento de *time stretch*. O que elas fazem? Elas ressintetizam a face do ator. Então, o que é ressintetizado é o movimento labial, ou seja, é o vídeo que é ressintetizado. E não importa se o ator está de perfil, no outro perfil, de frente, de cabeça baixa, de cabeça alta: a ressíntese da face é perfeita e a naturalidade é muito maior, fica muito mais convincente. E a tendência é que essa tendência pressupõe a ideia de que você terá a voz do ator original falando em vários idiomas. Ou seja, um filme com George Clooney terá o George Clooney falando inglês, espanhol, francês, alemão, italiano, japonês, chinês, etc. A

mesma voz daquele ator.

O que os profissionais de dublagem apontam como problema disso? A questão da adequação cultural, porque o simples fato de você traduzir de um idioma para outro não resolve a questão de adequação cultural. Quando você tem, por exemplo, uma piada que só funciona numa determinada cultura, um trocadilho que só funciona num determinado idioma, uma brincadeira com rima no idioma original que, ao traduzir para outro idioma, também não vai funcionar. Então, existem algumas limitações. Por outro lado, os desenvolvedores de ferramentas de inteligência artificial afirmam que essas questões também serão resolvidas, porque a IA fará a tradução levando isso em consideração.

E a gente pode fazer uma analogia aí de engenharia versus engenharia reversa. Você tem alguém que propõe um dispositivo, alguém vai lá e desmonta aquele dispositivo. Então, o que está acontecendo é algo que tem uma correlação com essa ideia de engenharia versus engenharia reversa, porque os desenvolvedores de ferramentas de... em particular uma que ressintetiza a face, chama-se *Lip Dub*...

Marcio: Tem um filme sueco que fez isso recentemente.

Lawrence: Ah, é?

Marcio: É um filme sueco em que os profissionais do filme, eles da Suécia, dublaram a si mesmos em inglês e o labial deles foi feito com inteligência artificial, para que o labial seguisse a dublagem. O nome do filme é *Watch the Skies*...

Lawrence: Você chegou a assistir?

Marcio: Eu vi o *trailer*. Tem algumas falhas, não tão perceptíveis assim, mas para um espectador...

Lawrence: É, assim, pessoas que não estão habituadas, que não têm esse cuidado, passa tranquilamente, como se tivessem mesmo filmado em inglês, com atores em inglês. E aquele filme *O Brutalista*... eles também fizeram alguma coisa relacionada a isso, né? Que eles alteraram um pouco o sotaque...

Marcio: ...do húngaro, né?

Lawrence: Eu assisti ao filme, não tem nada de errado no filme para mim, eu assisti. Achei a gravação perfeita. Se eu não soubesse que tinha IA ali, jamais perceberia.

Marcio: Pois é.

Lawrence: Porque *O Brutalista* para mim foi extremamente convincente. Aliás, um ótimo filme. Um ótimo filme mesmo.

E aí, em relação ao futuro, acho que vai depender também da mobilização política dos dubladores. Acredito que possivelmente a geração atual vai conseguir manter os empregos. O que tenho dúvida é se haverá novas gerações de dubladores. Essa é a dúvida que tenho, porque, no futuro, é muito provável que o *modus operandi* acabe se modificando. Muito provável que você tenha, num primeiro momento, poucas produções, mas à medida que o tempo for passando, você vai tendo novas produções com inteligência artificial.

E vejo, por exemplo, uma ameaça no mercado de locução, que é o mercado em que estou mais atuante, e é uma barreira de entrada muito grande para ingressantes. Por que isso? Porque uma locução realizada por uma plataforma de IA consistente já é melhor do que uma locução de um iniciante. E qual é o problema disso? O problema é que, quando você tem... a lógica do capital é você substituir profissões e ocupações quando atende a três requisitos. Os requisitos são: custo, qualidade e prazo. A qualidade da locução feita com IA não é

superior à qualidade da locução feita por humanos; o custo é teoricamente infinitamente menor; e o prazo ainda está longe de ser... embora se acredite que é muito mais rápido, não é. Por que não é? Porque para realizar uma boa locução feita com IA, você tem que realizar muitas gerações. Você tem que fazer muitas gerações e, dessas muitas gerações, você vai pegando fragmentos: partes de uma frase, partes de uma segunda geração, partes de uma terceira geração. Então, você gera ali de sete até 15 vezes uma mesma frase para montar depois. Isso dá muito mais trabalho do que contratar um ator humano.

Marcio: Verdade.

Lawrence: Estou dizendo se você quiser uma IA que ofereça um resultado muito convincente. Se você quiser aquelas locuções que estão sendo usadas no Instagram, feitas com baixa qualidade, aí não. Aí realmente é muito mais barato, é muito mais rápido, mas não é melhor; a qualidade é inferior. Então, você não consegue atingir os três requisitos. É mais barato, é mais rápido, mas é ruim.

Marcio: Chega àquele ponto que você comentou: quem procura dessa forma não estava com condições financeiras para poder pagar um locutor.

Lawrence: É, mas, por outro lado, se você pensar, por exemplo, num lojista que vem de... não estou desmerecendo o produto, só estou falando do porte da empresa. Digamos, é um comercial que vi no Instagram, uma empresa que vende móveis de piscina, aquelas cadeiras, aqueles sofás que você põe à beira da piscina. Essas empresas já não contratavam locutores; elas colocavam a música de fundo, a imagem dos produtos e, no máximo, era o próprio dono da loja, o gerente da loja que ia lá fazer a locução. Eles nunca contrataram locutores. Para esses caras, para essas empresas, a IA é genial. É muito legal porque o cara consegue fazer uma locução que, para ele, é maravilhosa; para quem é da área, é ruim. Eu ouço a locução, acho precária, acho ruim. Mas aquele cara que nunca produziu uma locução na vida, ele ouve uma voz bonita – porque as vozes são agradáveis –, ele fala: "Uau, essa locução tá incrível, tá muito legal". E esse cara vai ficar muito satisfeito com essa locução; para ele, tá ótimo. Então, para ele, atinge os três: é mais barato, ele acha que tem qualidade e é rápido. Mas para o meu padrão de exigência – e fico testando os limites das ferramentas, assino as ferramentas para testar, porque, na verdade, estou usando com outra finalidade –, estou usando, por exemplo... tem uma amiga que estava rouca outro dia e ela me escreveu, falou: "Tô rouca, me salva. Preciso gravar duas locuções hoje". Falei: "Você tem alguma locução parecida com essa que você precisa entregar que esteja com a voz boa?" Ela falou: "Tenho". Então, expliquei para ela como clonar a voz dela da locução com a voz boa, fazer o *speech-to-speech*. Ou seja, ela gravou rouca mesmo, só que ela fez a interpretação com a voz rouca, que era a condição que ela estava no dia, e a voz de saída era a voz na melhor condição que ela tinha de outro trabalho. E preservou 100% da interpretação dela e com a voz dela mesma.

Marcio: Que demais.

Lawrence: Olha que legal. Teve um outro caso muito parecido com esse, com um doutor que grava para mim em espanhol. Ele estava super abatido, cansado, e a voz dele estava extremamente prejudicada naquele dia. E eu ouvi, falei: "Nossa, como é que eu vou entregar o áudio com essa voz que ele está hoje?" Daí, ele abriu o coração. Falei: "Olha, posso clonar sua voz de 20 anos atrás?" Ele falou: "Cara, isso é possível?" Falei: "É". Aí, mostrei o resultado, ele adorou. Ele rejuvenescendo a imagem atual dele, mas com a voz que ele tinha há 20 anos atrás. E ficou perfeito. Então, tenho usado muito as ferramentas de IA, e não estou gerando locuções 100% com IA, mas estou utilizando para corrigir erros ou para resolver esses problemas dos próprios locutores. Eu mesmo, já aconteceu comigo num dia que estava sem voz, um pouco afônico, clonei a minha voz de uma peça parecida com aquela que precisava gravar e gerei uma locução com a minha voz de anos atrás, com a interpretação atual.

Marcio: É impressionante.

Lawrence: Então, isso pode salvar o locutor. Também tem um caso mais dramático que isso, que é um rapaz,

o Padilha, que sofreu um AVC e uma das sequelas que ele teve foi uma mudança extrema da qualidade vocal. A voz dele ficou completamente alterada depois do AVC. E o que ele faz hoje? Ele continua fazendo locução, só que com a voz que ele tinha antes do AVC, graças à IA. Isso é muito interessante também. Então, a IA... as pessoas tendem a demonizar ou a enaltecer demais. Se, por um lado, você tem algumas pessoas que acham que a IA é solução para tudo – e, em geral, acredita que é muito mais rápido, muito mais barato e melhor –, só que não é verdade.

Marcio: E se torna um refém.

Lawrence: É. E quem acredita que a IA é um demônio – tem muita gente que demoniza a IA; uma parcela muito grande de pessoas que trabalham com a voz demonizam, não gostam, não querem saber, não gostam de quem sabe e simplesmente se recusam a tentar estabelecer qualquer contato com IA, inclusive de uma maneira quase violenta –, essas pessoas, no meu entender, não conseguem enxergar o potencial que a IA tem.

Existem casos muito interessantes. Por exemplo, o Andy Warhol... foi feito um documentário sobre ele – inclusive tem uma exposição dele na FIESP que vai até semana que vem, até, se não me engano, sábado ou domingo que vem. Andy Warhol deu uma série de entrevistas nos anos 60, 70, mas essas entrevistas não têm registro em áudio. E o que foi feito? Clonaram a voz dele de outras gravações e fizeram um documentário sobre ele com trechos das entrevistas, que são entrevistas com conteúdo importante, coisas interessantes que ele disse, com a voz dele clonada no documentário.

Marcio: Lembrei de um outro exemplo também, foi de uma série na Netflix, uma série documental sobre o empresário que criou aquelas *boy bands*, o Backstreet Boys, o *NSYNC*, em que eles fizeram... esse empresário, que hoje é falecido, tinha escrito um livro contando os segredos do sucesso dele, várias frases. Eles pegaram essas frases, transformaram no áudio como se ele estivesse falando. E não só o áudio, também fizeram o rosto dele conversando, como se ele estivesse olhando pra câmera no escritório dele, falando dessas realizações dele. Que é impressionante também...

Lawrence: E é muito legal. E aí você tem uma outra possibilidade: para quem tem vozes muito marcantes, é a monetização da voz mesmo após a morte da pessoa. Então, por exemplo, existem alguns locutores que já faleceram, que têm vozes notáveis, vozes que marcaram uma época. Por exemplo, Don LaFontaine, que era aquele locutor que fazia os *trailers* dos cinemas norte-americanos. Aqui no Brasil, você tem o Ramos Calejo, que faleceu já há alguns anos. Vejo na IA a possibilidade de se clonar, com autorização da família, com objetivo de monetizar os trabalhos, de forma que a família seja remunerada, os descendentes sejam remunerados. E essa é uma possibilidade que acho muito legal. Não tenho filhos, mas se tivesse, ficaria muito feliz diante da possibilidade de que a minha voz pudesse monetizar a vida deles depois da minha morte.

Marcio: Aham. Seria um, por assim dizer, alento, né? Daqueles fãs ferrenhos que, por exemplo... inclusive, depois da minha próxima pergunta sobre memória afetiva também... mas aqueles fãs ferrenhos do Chaves e do Chapolin, cujo dublador original faleceu. E sempre quando tentam trazer episódios que não vieram na época que ele dublava, vem aquela briga dos fãs falando que não, porque aquela voz não é a mesma, porque não é a mesma coisa. Enfim, se tivesse essa possibilidade...

Lawrence: Seria muito legal. Só acho que a família tem que receber.

Marcio: Sim. Sem sombra de dúvida. A família precisa ser remunerada por esse trabalho. Aproveitando, agora falando sobre memória afetiva, né?

Lawrence: Aham.

Marcio: Sempre se pega pelos casos bem-sucedidos da dublagem, como você mesmo citou, as animações de cinema da Disney; o próprio Manda-Chuva, que eu coloquei no meu estudo de caso; mas também aqueles

casos, como você também falou sobre a primeira dublagem de *Blade Runner*, naquele momento do Rutger Hauer, na hora da morte; e também você, falando um pouco também da sua experiência com a língua portuguesa com seus pais em casa. Mas, assim, para você, o quanto uma dublagem boa ajuda na apresentação de uma obra que, necessariamente, não é uma grande produção, no sentido de qualidade artística, originalmente? E como uma dublagem ruim prejudica uma boa produção, seja filme, série, enfim? Como você analisa isso como profissional da voz?

Lawrence: Acho que a dublagem boa faz com que as pessoas se identifiquem de uma maneira muito mais orgânica, afetiva e integrada à obra. Uma dublagem muito bem feita soará para um brasileiro como uma produção original em português, se for muito bem feita. Agora, se a gente pega uma dublagem ruim, mesmo quem não é da área – quem não é da área não vai falar: "Olhe, essa interpretação não tá boa, tá um pouco fora de *sync*", ou "ele respirou no lugar errado" –, quem não é da área não vai falar essas coisas e muito provavelmente nem vai perceber. Só que existem aspectos subjetivos que, embora a pessoa racionalmente não entenda quais são os problemas técnicos ali ou mesmo de interpretação, aquilo vai chegar até ela de uma maneira que não vai convencê-la de forma plena, como convenceria se a dublagem fosse bem realizada. Algo vai soar fora de lugar. Algo vai soar pouco convincente ou, se não soar pouco convincente, não vai emocionar como poderia emocionar.

Uma das coisas que nos emocionam quando assistimos a um filme é a sonoridade das falas, a sonoridade dos diálogos. E a sonoridade das vozes das pessoas – quando você se apaixona por alguém ou quando está com raiva de alguém –, esses sentimentos são transmitidos por meio do tom da voz. E, de forma equivalente, uma dublagem que consiga transmitir essas sensações, que consiga transmitir esses sentimentos, vai ser muito mais rica para o espectador do que algo que não tem a mesma qualidade artística. Então, muito provavelmente, um filme que talvez fosse memorável com uma dublagem bem feita, com uma dublagem ruim, vai ser esquecido daqui a três, quatro dias, uma semana no máximo; uma pessoa talvez nem se lembre que assistiu aquele filme. Agora, quando a pessoa assiste a um filme, a uma fala que seja convincente, aquilo toca.

Então, se você, por exemplo... um evento que... agora vou falar do áudio original, que estou me lembrando aqui. Tem uma série chamada *Queer as Folk*, que é uma série de amigos gays de Pittsburgh, da HBO, em que você tem o Brian e o Michael, que são dois personagens importantes na trama. E, num determinado momento, o Brian, que era o cara arrojado, sempre à frente do seu tempo, sempre ousado, num determinado momento, ele está ali meio calejado pela vida, cansado, emocionalmente desgastado, e ele assume que está envelhecendo – era uma coisa que ele se recusava a fazer até aquele momento da série. E o Michael, que era sempre o cara comedido, moderado, tranquilo, ele ouve aquilo do Brian, fica chocado e perplexo com aquela fala, que ele jamais imaginava que o Brian pudesse dizer. E ele tem um discurso – não me lembro das falas exatamente –, mas é tão convincente, em que ele diz algo como: "Não, você sempre será jovem, porque ainda que você envelheça, a sua alma continuará jovem. Você não vai envelhecer, você é Brian Kinney, você é o cara". E ele diz isso de uma forma tão intensamente apaixonada por aquilo que está dizendo e de uma maneira tão crível, que você se apaixona por aquela fala e passa a acreditar. E isso se passa pela voz, pelo tom da voz. E a dublagem mal feita não vai conseguir fazer isso. E é muito difícil.

E outra coisa que acho interessante na dublagem bem feita é que ela dá um senso de familiaridade. Você assiste a uma produção em língua estrangeira que é vertida para o português e, quando é bem dublada, aquilo parece que faz parte da sua vida, faz parte do seu cotidiano. E aquilo ajuda a construir a sua memória também. Então, quando você se lembra de algo que foi bem feito, você tem uma memória afetiva tal qual teria com a produção nacional. E isso é muito legal na dublagem, porque abre a possibilidade de que aquela obra, aquele produto audiovisual, consiga transcender as fronteiras não apenas no sentido mercadológico de uma venda, de uma exportação de uma série ou de um filme, mas que vá além do objetivo mercadológico dos produtores, e aquilo passe a integrar a memória afetiva, a memória simbólica das pessoas – que é o que acontece com Chaves, por exemplo. Chaves é uma série – eu não fui, não sou fã de Chaves porque, quando Chaves foi apresentado, eu já via televisão, então não sou um fã de Chaves –, mas quando converso com pessoas que

são fãs de Chaves, as pessoas são muito apaixonadas pela série e aquilo faz parte da história de vida delas. E isso é genial. É uma coisa muito legal que a dublagem proporciona, porque, se não fosse a dublagem, aquilo não faria parte da vida das pessoas.

Marcio: E vai além da questão mercadológica. Isso que é genial. Você transcende fronteiras. E é algo que não é ligado a questões técnicas, né? Porque, pelo menos as primeiras dublagens do Chaves, não tinham uma grande qualidade técnica na captação de áudio. E mesmo assim, eu cresci – sou de 83 –, então me entendo por gente assistindo televisão e assistindo Chaves. Então, nas primeiras vezes, na minha infância, aquilo era uma produção nacional, aquilo era do Brasil, aquela vila ficava no Brasil, aquele Chapolin era aquele super-herói brasileiro. Enfim, justamente por conta disso, por conta dessa qualidade, desse trabalho da dublagem...

Lawrence: E a dublagem de Chaves é muito boa. Nunca assisti à série recorrentemente, mas já assisti vários trechos, vários recortes no YouTube. E acho muito bem feita a dublagem de Chaves, porque as interpretações conseguem trazer um caráter de brasilidade ali para aquelas personagens.

Marcio: Justamente.

Lawrence: Então, parece que você está vendo a pessoa que mora ali numa cidade pequena, o pessoal, o cara que é mais ingênuo, mais inocente. E aquilo realmente parece uma produção brasileira, embora não seja.

Marcio: Sim, de fato. É impressionante.

Lawrence: E acho genial. Acho que uma das grandes dublagens no Brasil é a dublagem do Chaves.

Marcio: Sim, justamente por isso, por esse cuidado, né?

Lawrence: Aham.

Marcio: De não só traduzir, como de adaptar...

Lawrence: É, da adaptação cultural, de você trazer temas que façam sentido para um brasileiro. Porque na sua dissertação, lembro que tinham temas relacionados à realidade mexicana, em que o Nelson Machado fez a pesquisa, fez a adaptação para trazer para a realidade brasileira, e funcionou muito bem aquilo.

Marcio: Sim, sim, muito bem.

Lawrence: E eu gostava muito das dublagens na minha infância. O que assisti foi o *Ultraman* e o *Ultra Seven*. E aquilo tem uma memória afetiva muito forte para mim e, graças à dublagem, pude ter acesso àquilo, porque imagina assistir o original em japonês.

Marcio: É impossível, praticamente impossível.

Lawrence: Impossível, né? Imagina como é que eu ia assistir original em japonês? Não faria menor sentido. Então, a dublagem realmente me permitiu ter acesso àqueles personagens que eu amava na infância, gostava tanto de assistir àquela série.

Marcio: Sim, sim. É o motivo pelo qual escolhi esse tema para a minha dissertação, por conta da dublagem, que a gente teve acesso a várias obras que nunca chegariam aqui se...

Lawrence: ...não chegaria aqui. E também não chegaria em alguns cantos do nosso país, né?

Marcio: Não, com certeza. Porque a maioria das pessoas no Brasil não fala inglês. A maioria das pessoas

mal fala português.

Lawrence: Pois é. Sim.

Marcio: Agora, só uma última pergunta, é ligando essa parte de memória afetiva, essa parte de longevidade e também de acesso a produções... Isso que dá a longevidade do trabalho do dublador.

Lawrence: Acho que o trabalho da dublagem, num país como o Brasil, que não fala inglês, é muito importante porque é o que permite que as pessoas tenham acesso, é o que permite que as pessoas compreendam e, ao mesmo tempo, proporciona entretenimento.

Lembro que, quando era garoto, algumas pessoas diziam o seguinte, faziam críticas à televisão, dizendo: "A televisão é a máquina de alienação, a televisão é isso, a televisão aquilo. Essas pessoas são vagabundos que só querem assistir televisão". Eu ouvia isso de adultos quando era criança e adolescente. E acho que essa fala revela duas possibilidades: ignorância, má intenção ou ignorância com má intenção. Porque o fato de você possibilitar divertimento para uma população que tem uma renda tão baixa – o Brasil tem uma das rendas mais baixas do planeta, a renda *per capita* brasileira é muito baixa –, e você negar a diversão às pessoas que não podem pagar por bens culturais, não têm acesso a livros, não têm acesso, em várias cidades do país, não têm acesso a teatros, não têm acesso a tantas outras coisas que nós temos aqui na capital... Nas capitais tem muita coisa gratuita. Você tem SESC, tem várias ações de coletivos que acontecem nas capitais. Então, penso que, nas capitais, mesmo quem não tem dinheiro tem acesso à cultura. Mas, saindo das capitais, é coisa diferente. E a dublagem entra nesse lugar de você permitir que as pessoas se divirtam. Ela possibilita essa sensação de alívio do peso do dia a dia, porque o dia a dia para a maioria dos trabalhadores é muito punk, cara. O cara acorda muito cedo, pega o ônibus lotado...

É diferente de você pensar numa classe média liberal, por exemplo, em que a pessoa fala: "Não, eu amo trabalhar". A pessoa que tem o privilégio, o benefício de fazer aquilo que gosta, tem uma relação diferente com o trabalho. Então, se você perguntar para alguém que é apaixonado pelo trabalho: "Se você tivesse dinheiro infinito, ainda assim você trabalharia?" Muito provavelmente a resposta seria afirmativa, porque o trabalho entra num lugar em que não apenas representa remuneração, mas representa sentido e propósito de vida. Mas se a gente pensar na grande maioria das pessoas, a coisa não é bem assim. A grande maioria das pessoas trabalha por necessidade. E então, a pessoa que acorda cedo, sai de madrugada de casa porque entra às 6 da manhã no trabalho, pega a condução, problema de trem, problema de metrô, ônibus que não chega, risco de assalto no ponto de ônibus... negar um direito de se divertir para essa pessoa é, no mínimo, cruel. E, nesse sentido, acho que o trabalho da dublagem é uma coisa socialmente legal, sabe? Porque você possibilita diversão para as pessoas.

Marcio: Necessária.

Lawrence: É necessário, né? Os próprios Titãs têm uma música que diz: "A gente não quer só comida, a gente quer diversão". As pessoas precisam se alimentar não apenas do alimento propriamente dito, mas alimentar a alma, né? Alimentar o corpo e a alma. E o produto cultural faz parte disso. Então, nesse sentido, acho que o trabalho do dublador vai ao encontro dessa necessidade das pessoas se alimentarem não só do alimento físico, mas do alimento do espírito, do alimento da alma. Acho que é um trabalho muito importante nesse sentido.

Mas o futuro só o tempo dirá o que vai acontecer. Gosto de fazer um comentário meio jocoso, que é mais uma provocação, na verdade, que vou falar agora para você, que se fosse um corte do YouTube seria mais para gerar reações a favor e contra. É o seguinte, a brincadeira que faço, falo: "Olha, uma criança que está nascendo agora, que tem 5 anos, daqui a 5 anos ela vai ter 10, ela vai olhar para o amiguinho e vai falar assim: 'Cara, você acredita que, na época dos meus pais, a voz desse ator em português era feita por outra pessoa?'"

Marcio: Olha, do jeito que tá... E o amiguinho vai responder: "Pô, que absurdo! Como é que as pessoas aceitaram isso?" Olha, com a voz da IA, que até um ano atrás não conseguia nem desenhar dedo e agora já tá fazendo um monte de coisa...

Lawrence: Só que, ao mesmo tempo que faço essa brincadeira, faço uma outra aqui. É o seguinte: esse mesmo menino, daqui a 5 anos, vai ter 10; só que daqui a 15, vai ter 20. Aí, quando ele tiver 20, vai ter uma onda *revival*, um retrô de resgate da dublagem. Na época que ele tiver 20 anos, daí ele vai assinar um canal de *streaming* que só vai ter vídeo dublagem. Ele vai achar o máximo e falar: "Cara, que demais! Olha só, tem um canal aqui que é só vídeo dublado 'BR'." Nossa, a voz é totalmente diferente.

Marcio: Voz é totalmente diferente. É outra pessoa.

Lawrence: É outra pessoa.

Miriam Ficher – Dubladora e diretora de dublagem

Mirian Ficher é atriz, dubladora e diretora de dublagem, com mais de quatro décadas de atuação profissional. Iniciou sua carreira artística ainda na infância na Rede Globo, participando de teledramaturgias como *O Grito*, *Vejo a Lua no Céu* e *Locomotivas*, além de experiências no campo cinematográfico e teatral. Aos treze anos, por convite da diretora Angela Bonatti, integrou-se ao elenco de dublagem do estúdio Peri Filmes, tornando-se a primeira criança fixa da série *Família*; a partir desse momento, consolidou-se como voz regular em dezenas de personagens ao longo de sua trajetória.

Na dublagem, seus créditos reconhecidos incluem interpretações de personagens como Charlene, filha adolescente em *A Família Dinossauros*; Lilica, em *Tiny Toons*; e Botan, em *Yu Yu Hakusho*. Paralelamente, realizou a dublagem de atrizes consagradas internacionalmente, tais como Nicole Kidman, Drew Barrymore, Winona Ryder e Halle Berry, entre outras.

Sua contribuição para a pesquisa perpassa pela sua atuação nos principais estúdios de dublagem do país, acumulando vasta experiência técnica e memória institucional que se constituem em relevante fonte para estudos sobre práticas performativas, processos de profissionalização e transformações institucionais no campo da dublagem brasileira.

Marcio: Primeiro eu queria saber, você começou, me corrija se eu estiver errado, você começou na dublagem em 1977, mas você já fazia novela, cinema, entre outros trabalhos artísticos. Queria de início ouvir de você como se deu esse início na vida artística e como a dublagem chegou até você ou você chegou até a dublagem.

Miriam: Bom, eu comecei na verdade fazendo figuração aos 9 anos de idade. Eu tinha um vizinho e ele falou: "Ah, eu vou inscrever você lá na Globo". Aí me inscreveu lá e me chamavam para fazer figuração. Eu adorava. Até que começou a pintar um teste aqui, alguma coisa ali, um papel com fala e tal. E depois eu fiz *O Grito*, a Teresa Raquel quando era pequena, que era uma participação melhor, digamos assim. E aí me contrataram para fazer uma novela chamada *Vejo a Lua no Céu*. Eu tinha 12 anos e no ano seguinte eu fiz a *Locomotivas*, que também é uma outra novela super legal. Eu, na verdade, comecei em TV. Eu fui fazer teatro. Em 77 eu estava fazendo teatro e novela, estudando, fazendo teatro e fazendo novela. Uma loucura. E o cinema veio um pouco depois.

Eu comecei a dublar porque a Ângela Bonatti, ela dirigia lá na Perifilmes e ela recebeu uma série e tinha uma menina pré-adolescente, e ela queria uma pré-adolescente, porque naquela época adulto dublava criança. Pontualmente crianças dublavam para *Disney*. Era a Delart, era Tecnisom. O Telmo de Avelar dirigia lá. Eu inclusive fiz um teste para fazer um filme da *Disney*, mas ele falou: "Olha, eu gostei muito de você, mas você não consegue manter a voz menorzinha do que a sua". Porque eu tinha 12, 13 anos, a menina tinha sete, tinha que fazer uma vozinha mais leve. Só que eu não conseguia, não tinha menor experiência, era a primeira vez que eu dublava.

Nesse teste não passei, mas a Ângela foi na Globo e pediu indicação porque ela queria uma pré-adolescente. E a Guta, que era diretora de elenco na época, me indicou. Aí ela me chamou. Foi por coincidência uma semana depois desse teste que eu fiz para o Telmo. E eu passei e comecei a dublar. O legal é que era uma série, então eu tive tempo de aprender, de me desenvolver e de continuar. Eu fui realmente a não a primeira criança a dublar no Rio de Janeiro, porque já tinha crianças que dublavam, mas de uma forma fixa na dublagem, com série e tal. Eu fiquei dublando lá na Perifilmes. Até que veio a greve de 78. Eu parei, retornei depois que a greve acabou. A Perifilmes já tinha fechado e a série foi para a Telecine, que era uma empresa de dublagem que ficava lá na Presidente Vargas, em frente à Central do Brasil. Eu fui dublar lá. Depois de um tempo, eu fui para Herbert também. Era isso: era a Delart, que era Tecnisom, Herbert, Perifilmes, que acabou, e Telecine.

Marcio: Eram poucas empresas. Você via alguma diferença entre essas empresas na questão de trabalho, de estúdio, de trabalhar com outros profissionais? Havia uma diferença?

Miriam: A Herbert era maior. Tinha mais estúdios, mais gente, mais trabalho. A Telecine era menor. Tinha acho que um estúdio só, mas eram bem semelhantes. Fora o tamanho, o trabalho era o trabalho em qualquer lugar. A Telecine era uma coisa assim, meio próxima, que o Spiros, que era o dono, ficava lá e era uma empresa talvez mais afetuosa, mais da gente. Era uma coisa muito legal.

Marcio: Nessa parte de questões técnicas mesmo que eu perguntei sobre os estúdios, todas eram todos os dubladores juntos gravando?

Miriam: Sim. Fone só. Naquela época quando eu comecei não era vídeo ainda, era o projetor. Tinha um projetor onde eles botavam, em geral era lá em cima, e projetava num telão, não era uma TV, era um telão. Colocava o filme, o pedaço de filme. Por isso até que eu acho que tem 20 segundos cada *loop*. Anéis. Anel ou *loop*, porque justamente por causa dessa forma do projetor. Ele botava o filme e tinha o magnético, que era onde em uma banda você ouvia o original e na outra banda era gravado. Por isso que tinha que ser todo mundo junto. Quando por acaso, alguém ia gravar em cima já da banda gravada, tinha que apagar o original para gravar a outra banda, porque eram duas, só que com som era apenas uma. Se você tivesse que gravar um BD, que se chamava banda dupla, você tinha que ensaiar bastante e na hora de gravar já não tinha mais o som. Apagava o som e você tinha que fazer sem som.

Marcio: Tudo de novo.

Miriam: É, porque aí você tinha que fazer sem o som original, se já tivesse uma banda gravada.

Hoje em dia você tem 500 mil bandas gravadas. Você grava o vozerio, que é aquele burburinho que eram 10, 15 pessoas no estúdio fazendo ao mesmo tempo. Você grava com cada um separado. Dia diferente, mas era muito legal porque ficava todo mundo no estúdio. A bancada às vezes era pequena para todo mundo, então você ficava de ladinho assim, falava a sua frase, se afastava para o outro se aproximar. Era muito legal.

Marcio: Era uma coreografia, praticamente.

Miriam: Exatamente. Era uma coreografia.

Marcio: Vendo hoje que cada profissional grava sozinho, você sente falta dessa proximidade com outros dubladores em comparação?

Miriam: É porque na verdade era uma aula. Você, quando você começava e você estava ali no estúdio com outras pessoas com mais experiência, aquilo ali era uma aula por si só. Você ia aprendendo ali com o resto das pessoas, sem contar que você exercitava mesmo a interação, a interpretação. Você contracenava. Então era muito legal.

Marcio: Voltando um pouco, você havia citado sobre a greve de 78. Foi logo que você iniciou?

Miriam: Não, foi um ano depois.

Marcio: Um ano depois. Eu queria que falasse um pouquinho como foi ver esse movimento. Eu acredito, pelo que eu pesquisei, que foi o período que mais durou uma greve dos dubladores, porque teve a de 97 também, mas não durou tanto. Mas essa eu acho que durou em torno de 100, 120 dias.

Miriam: Quatro meses e meio, eu acho.

Marcio: Queria que você falasse um pouquinho sobre esse movimento pelos direitos dos profissionais, ainda nesse início, de quando você era ainda muito jovem.

Miriam: Eu tinha 14 anos. Na verdade, a minha mãe me falou: "Olha, seus colegas vão parar". Aí me explicou e eu falei: "Ah, então vou parar também". Ela: "Claro, vai parar também". Eu me lembro até uma vez que ela foi receber um cachê meu em algum lugar e eles falaram: "Ah, fala para ela voltar", não sei o quê. E a mãe: "Ah, tá, tá". Mas eu não voltei, sabe? Eu ia em assembleia, mas eu era muito criança. Hoje em dia, 14 anos é super antenado e tal. Eu era, mas eu não era tão adulta quanto é hoje em dia uma. Eu era uma criança, apesar de trabalhar, de ter, enfim. Eu ia nas assembleias e eu não entendia muito bem, sabe? Mas eu ia, minha mãe ia comigo e eu ia. E era muito bom participar, sabe? E saber que eu estava fazendo a coisa certa também. Eu ficava com pena, às vezes aparecia alguém lá arrependido porque voltou a trabalhar e pedindo desculpa para as pessoas. Eu me lembro particularmente de *flashes* assim e eu ficava com pena e tal. Na verdade, naquela época eu não vivia da profissão ainda, então para mim era bem tranquilo parar. Mas eu via meus colegas em dificuldade, isso me deixava bem triste, sabe?

Marcio: Eu peguei alguns jornais da época que cobriram bem esse período. Falava justamente de alguns do sindicato dos artistas ajudando alguns profissionais. Tem no livro na biografia do Orlando Drummond, do Vittor que me passou o seu contato, contando que ele, o Orlando, era diretor da Perifilmes e ele, como diretor, ele não podia sair de greve. Porém, ele não recriminava quem ia de greve e também não substituíu aqueles atores que estavam em greve. Foi um período bem intenso. E a Peri fechou, eu acho que a Peri fechou durante a greve.

Miriam: Foi um período bem conturbado, bem com muita divisão. Entraram várias pessoas. A Herbert botou anúncio no jornal e pessoas... A gente ainda estava, 78 foi a regulamentação da profissão. Ainda não estava. Ou seja, eu acho que muita gente que nem era da profissão entrou ali, entrou ali para fazer. Muita gente seguiu. Enfim, eu, quando eu voltei, eu ficava meio de pé atrás com as pessoas que tinham furado a greve. Mas depois com o tempo isso passa.

Marcio: Você falou que era muito pequena, muito jovem, não tinha muita lembrança disso também. Então eu acredito que também você não tenha muita lembrança desse período da ditadura com a questão de censura na dublagem. O que podia falar, o que não podia falar, pegar aqueles filmes americanos que tinham vários palavrões, tinham que fazer essa alteração.

Miriam: Olha só, eu me lembro bem. Inclusive, foi uma greve bem corajosa, digo assim. Sim.

Marcio: Ditadura militar.

Miriam: Sim. Assim, na verdade, eu me lembro uma coisa bem marcante que aconteceu. Nós dublamos um filme que eram basicamente três personagens principais. Era um menino que namorava uma menina que eu dublava e ele estava numa angústia porque ele não sabia, ele gostava da menina, mas ele não sabia se na verdade ele era apaixonado pelo amigo. Todo aquele questionamento do bissexual, do homossexual, enfim, que na época não era admitido. O que aconteceu? A gente dublou e a censura censurou. A gente teve que redublar o filme falando como se um menino tivesse um, o conflito dele fosse ser ou não amigo, sei lá. Enfim, eu não me lembro mais direito como é que foi feito. Eu sei que eu achei uma mutilação da obra. Eu achei um absurdo. Eu devia ter uns 20 anos, talvez menos, não sei. Eu sei que eu achei um absurdo, uma mutilação. Se eu fosse o autor e soubesse disso, eu acho que eu ia processar, sei lá. Eu achei aquilo fim da picada, uma coisa absurda.

O mais engraçado: passou muito tempo, aí um dia o Silvio Santos falava assim: "Ah, eu vi, minha mulher viu, minha filha viu". E ele: "Ah, o filme, não sei quê". Que é uma história de um menino que não sabe se namora a menina, se namora o menino. Ele estava falando tudo errado porque aquela era a sinopse, que aí já não tinha uma ditadura militar.

Marcio: É.

Miriam: Tudo bem. Só que o filme foi redublado. Aquela história não era mais aquela história, entende? E a gente tinha mutilado aquela história. A da censura. Aí o Silvio Santos falando: "Aí ele não sabe se namora ou se namora?" Eu falei: "Caramba, ele não viu o filme".

Marcio: Você lembra o nome do filme?

Miriam: Não lembro.

Marcio: Eu vou dar uma pesquisada.

Miriam: Não lembro. Eu morri de rir. Eu falei: "É, realmente esse filme ele não viu".

Marcio: Que demais. Tem casos também históricos do *Poderoso Chefão*. A primeira dublagem do *Poderoso Chefão* foi feita aqui na Álamo de São Paulo, em que ela é perdida. Essa dublagem hoje é perdida, em que não podia falar drogas, tinha que falar contrabando. Aí perdia-se todo o sentido do Don Vito Corleone falar: "Não, não vamos meter com contrabando". Perdeu todo...

Miriam: Exatamente. Eu já passei por isso também. Não podia falar droga, tinha que falar contrabando. Eu me lembro disso. Me lembro perfeitamente. O palavrão, na verdade, não podia falar porque, acho que era interesse das emissoras passar os filmes em diversos horários. Se tivesse palavrão, não poderia. A censura seria 18 anos. Naquela época tinha aquele certificado de censura. Isso só poderia passar de madrugada, de noite, enfim. Então, de repente, o tema era terrível, mas podia passar porque não tinha palavrão, entendeu?

Marcio: Tudo bem. Nesse período você chegou a dublar também filmes nacionais ou só?

Miriam: Eu dublei a primeira vez. Não, não foi a primeira vez. Eu já dublava. Eu dublei um filme nacional, não me lembro o nome do filme. Dublei uma atriz brasileira.

Acho que era uma pornochanchada, assim. Eram aqueles filmes. Na época não tinha sexo explícito, nada disso.

Marcio: Teve uma época que sim, mas eram aqueles filmes.

Miriam: Só. Eu dublei um filme que eu me dublei, que eu fiz um filme chamado *Sábado Alucinante* e aí eu me dublei. Foi bem legal, mas foi uma experiência diferente.

Marcio: Legal. Eu acho que aqui a gente fala de dublagem, não tem como falar do Herbert Richers, do estúdio Herbert Richers, e você trabalhou durante muitos anos lá. Por isso eu queria que você falasse um pouco sobre alguns detalhes, tanto técnicos quanto artísticos, daquele que é o mais conhecido estúdio de dublagem do Brasil. Como foi trabalhar naquele estúdio?

Miriam: Era o estúdio que todo mundo queria trabalhar. Era uma empresa que todo mundo queria e era a empresa que contratava. Eu sei que uma época o seu Herbert teve mais de 200 pessoas contratadas lá. Imagina, mais de 200 dubladores contratados numa empresa. Ele tinha estúdio A, B, C, D, aí tinha o E que era de contrarregragem, aí tinha o F, aí tinha o I. Olha quantos estúdios ele fez ali. Tinha lá em cima depois. Ele fez muitos estúdios, a gente trabalhava muito lá, sabe? Cheguei a dirigir lá também. A gente trabalhava muito, muito, tinha muito trabalho. Na VTI também tinha muito trabalho, que foi um estúdio que surgiu depois, do Vítor Berbara, também tinha bastante trabalho. Depois a Delart também, saiu de Tecnison, foi para Delart e começou a ter bastante trabalho. Era uma época muito boa. Onde a gente não tinha muitos estúdios, mas a gente trabalhava bastante, rodava muito de um para outro.

A Telecine se juntou com, era junto com a Cinevídeo, aí elas se separaram e ficou Cinevídeo e Telecine. A Cinevídeo em Botafogo, onde é até hoje. E eu trabalhei lá muito tempo como diretora, uns 20 anos fiquei lá. Foi bem legal. Tinha uma época que eu dirigia na Cinevídeo e na Herbert. Minha vida era uma loucura.

Marcio: Você ficou até o final ou chegou a sair?

Miriam: Fui até o final. A gente tentou muito ajudar. Tentou ajudar, tentou, mas infelizmente fechou.

Marcio: E foi um pouco depois que ele faleceu.

Miriam: Foi depois que ele faleceu.

Márcio: Triste.

Miriam: Ver aquele império desmoronando. Uma pena.

Marcio: Sim.

Miriam: Era muito animado lá, sabe? Porque como todo mundo dublava junto, às vezes você ficava assim: "Ah, pode ir lá fora, você tem uns 10 *loops* de fora, vou fazer sequência de outra pessoa". Aí você chegava no parque, encontrava outra pessoa, encontrava mais um, alguém esperando para entrar, o outro que saiu. Então, era muito divertido, era uma época muito animada, de muita união também.

Marcio: Eu vejo algumas dublagens antigas, sobretudo aquelas do final dos anos 80, que transparecia que os dubladores estavam se divertindo com aquilo. Porque eu via muita coisa, sobretudo aqueles desenhos animados que passavam na Xuxa, como *Tartarugas Ninja*.

Miriam: Ah, sim.

Marcio: Tinha muito, o *Super Mario*, que a gente via que tinha muito caco assim, porque tinha espaço para isso.

Miriam: Tinha improvisado. Porque um falava e o outro respondia e, de repente, saíam coisas. Era muito legal. Muito legal mesmo.

Marcio: Inclusive, é da Herbert Richers o trabalho que eu mais gosto, que é o da *Família Dinossauros*.

Miriam: Eu adoro. É muito legal. Quem adaptou foi o Telmo. O Telmo, ele teve a brilhante ideia. Dino da Silva era *Sinclair*, era a família *Sinclair*. Nada a ver.

Marcio: Nada a ver, nada a ver.

Miriam: Muito legal. E a Marisa no *Baby* também, uma criação incrível dela, porque a voz do *Baby* no original era completamente diferente, mais grossa.

Marcio: É ela que criou esse *Baby*, fez tanto sucesso.

Miriam: Sim. Sensacional. Sensacional.

Marcio: Era muito bom.

Miriam: A gente era família, na verdade, porque a gente trabalhava em vários lugares e em todos os lugares eram as mesmas pessoas. Realmente era uma família. Alguém dizia assim: "Éramos todos amigos e inimigos íntimos". Às vezes a pessoa não gostava do outro, mas se o outro tivesse passando qualquer dificuldade, a gente tinha as famosas listas de "vamos ajudar", a pessoa ia lá e contribuía, mesmo não gostando, porque é família. Era isso.

Marcio: Aproveitando também esse reconhecimento do trabalho por parte do público, mas também algo que eu pergunto para todos os profissionais que conversam comigo é sobre o reconhecimento do trabalho de vocês na imprensa. Eu vi em vários materiais de arquivo quanto alguns jornalistas criticavam a dublagem, como Rubens Ewald Filho e tantos outros, falando que era uma arte menor, enfim. Naquele período da década de 70, 80, vocês acompanhavam essas críticas? Como vocês lidavam com essas críticas?

Miriam: Era o normal era ser criticado e o normal era as pessoas acharem que os artistas em geral achavam que a dublagem não era arte, que era uma coisa, uma categoria mais baixa. Eu me lembro, eu estava no supermercado, encontrei um diretor de TV, ele: "Oi, Mirinha, tudo bom? Como é que você está?" Eu: "Ah, estou bem. Você, tal? Que que você está fazendo? Que que anda fazendo?" Eu: "Eu estou dublando". Aí ele: "Ah, tá dublando, tchau". Enfim, disfarçou e foi embora. Ou seja, era uma arte menor mesmo. Eles consideravam uma subarte.

Eu acho que a dublagem acabou sendo mais valorizada até pela própria classe artística, quando grandes nomes começaram a dublar de vez em quando. Aí todo mundo quer, porque o cachê é maravilhoso, porque a mídia fala e tal. Aí pronto, aí dublar virou arte, entendeu? Dublar virou arte.

Eu acho sinceramente que a arte revoluciona a cultura, sabe? Na verdade, eu acho que o papel da arte é revolucionar a cultura, é expandir, trazer, porque de repente você tem um lugarzinho do Brasil, lá não sei aonde, tem luz, tem TV. Se tem TV, tem filme dublado, porque quem está ali às vezes não consegue acompanhar a legenda. Então, eu acho que a gente leva a arte para lugares que não teriam arte, nada de arte, se não fosse o filme dublado, entende? De repente a pessoa viu um filme de arte dublado, um filme maravilhoso, ele não teria visto se não tivesse dublado. Eu acho que a gente tem importância sim. O que a gente faz tem importância sim.

Por exemplo, tem uma pessoa que é fã de dublagem, a Henriqueta, ela tem deficiência visual. Ela fala assim para mim que no filme não é a Angelina Jolie, a Nicole Kidman ou a Drew Barrymore, para ela é a Miriam Ficher, entende? Porque ela escuta, ela não vê. Então ela escuta a minha voz, ela escuta a voz, enfim, do Guilherme Briggs. Outro dia um amigo meu estava brincando com isso. "A Henriqueta falou que você estava num filme que era filha do Júlio Chaves, que não gostava do Guilherme, sabe?" Aí foi armando tudo uma

coisa com... Maravilhosas da gente.

Eu acho que o que a gente faz tem importância assim, sabe? Eu acho que é arte assim. Quando você leva, quando você dá condição de acesso para alguém que não teria nenhum contato com arte, eu acho que você está promovendo uma revolução, entende?

Marcio: Sim. E é um dos motivos pelo qual eu escolhi esse tema para minha dissertação de mestrado.

Miriam: Que legal.

Marcio: Eu sou uma prova de que a arte chega para quem não tem com a dublagem, para quem não tem condições de consumir ou pagar. Porque minha infância, eu era de uma infância pobre, então o que eu consumia, eu consumia com a televisão, com a TV aberta, com os filmes dublados, com as séries dubladas. E por isso eu tive esse, hoje eu tenho esse interesse em seguir com essa pesquisa.

Miriam: Muito legal, muito legal mesmo. E tem outros exemplos. Por exemplo, eu me lembro uma moça que trabalhava na minha casa. Ela começou a ficar feliz porque tinha filme no cinema dublado, que ela: "Assim eu posso ir ver". Porque ela não tinha velocidade para acompanhar as legendas. Então ela só via filme dublado. Eu acho que tem uma grande importância.

Se eu tenho críticas, tenho várias críticas. Tem pessoas que encaram de uma forma diferente da minha, o outro não sei o quê. Enfim, tudo enriquece. Mas eu tenho severas críticas também. Tem vezes que eu começo a assistir um filme e eu prefiro botar na legenda numa boa, porque eu tenho vergonha alheia também. Eu fico morrendo de vergonha. "Ai, meu Deus, não quero mais ver isso que parece que eu vou envergonhar a pessoa que fez aquela coisa horrorosa ali", entendeu? Vergonha por ela. Então, às vezes eu mudo e vou para a legenda se estiver muito ruim.

Eu acho que não dá para generalizar, você vê coisas maravilhosas. E sempre que o filme tem condições, eu vejo dublado, eu gosto. Eu estava uma vez num táxi, conversando com o motorista. Ele começou a falar de filmes. Aí ele falou: "Minha filha, vou te dizer uma coisa, eu adoro o filme". Eu falei: "Ele vai falar legendado, né?" Aí ele falou assim: "Dublado". Eu falei: "Sério? Ele não sabia que eu era dubladora, não". Ele disse: "É porque aí você pode ver a expressão do ator, você pode ver o cenário, você pode ver o figurino. Como é que eu vou fazer isso lendo o filme? Eu olho só para as letrinhas, não vejo o filme". Aí eu falei: "Está aí, o senhor me disse uma coisa: você quer ler o filme ou você quer ver o filme?" Muito legal.

Marcio: Uma ótima explicação. Miriam, eu queria saber agora você como diretora de dublagem, como é o seu trabalho para que a entrega daqueles dubladores que dirige seja satisfatória tanto para você quanto para o cliente que solicita a dublagem?

Miriam: Antigamente o processo era mais complicado. A gente marcava o filme, numerava e fazia o esquema de todo mundo junto. Você virava a noite fazendo essas coisas, sabe? Era muito complicado. Hoje em dia é mais fácil, todo mundo separado. Tecnicamente o som é melhor. E você pode trabalhar cada um. Hoje em dia as coisas são muito ágeis, muito rápidas. Você tem pouco tempo para trabalhar, menos do que eu gostaria até.

Quando eu comecei a dirigir, eu queria fazer de cada filme uma obra de arte, tirar o melhor de cada um e tal. E aí, com o tempo, você vai vendo que você não vai tirar da pessoa aquilo que você quer. Aquela pessoa vai te dar o máximo que ela tem para te dar. Entende a diferença? E às vezes surpreende, até melhor do que você imaginava. Te deu coisas muito mais significativas. Então eu aprendi que eu quero daquela pessoa o melhor que ele ou ela puder me dar. E aí está ótimo. Talvez seja além ou aquém do que eu gostaria, mas é o melhor daquela pessoa. E é muito bom. Às vezes eu dirijo alguém, principalmente pessoas mais jovens no mercado, que estão começando. A pessoa fala: "Ai, obrigada pela aula". Eu: "Imagina". Eu tenho prazer realmente em

fazer a pessoa acertar e a pessoa ver que ela tem condições, que ela tem futuro, que ela tem, sabe? É sempre um desafio. Eu amo dirigir.

Marcio: Você lembra qual foi o primeiro filme que você dirigiu? A dublagem ou produção?

Miriam: Sim, foi na VTI. Eu só dirigi esse filme lá, *Projetos Secretos Macacos*.

Marcio: Foi? É direção sua.

Miriam: É.

Marcio: Ah, eu lembro desse filme. É com Matthew Broderick?

Miriam: É. Quem dublou foi o Selton Mello, e a Helen Hunt, quem dublou foi a Lina Rossana. Eu tinha acho que uns 26 anos por aí, 27 anos. É, tinha uns 27 anos, mais ou menos.

Marcio: Legal. E hoje você é mais dubladora ou é mais diretora de dublagem ou está dividindo?

Miriam: Eu divido. Eu acho que você acaba sendo mais diretora, pela constância, mais constante, porque o mercado está um pouco fraco. Mas eu acho que são as duas coisas. Eu amo dublar. Eu amo dublar. Dirigir é um pouco cansativo.

Marcio: Agora falando sobre o mercado atual, eu queria falar um pouquinho sobre um PL que está em andamento, projeto de lei para valorizar o trabalho dos profissionais da dublagem. E além do movimento *Dublagem Viva* para pressionar o avanço desse projeto. Em paralelo, a gente vê muitas produções que deveriam envolver dubladores profissionais e que usaram inteligência artificial, como é o caso de algumas produções do *Prime Video* e até da própria Globo. Você como profissional da dublagem está vendo essas movimentações? Eu sei que não tem como projetar o que será do futuro da profissão, mas você consegue imaginar o que pode ser feito para os profissionais da dublagem com esse avanço da IA?

Miriam: Regularizar o uso da IA é a única saída que nós temos. É a regulamentação, de outra forma... Porque, olha só, a IA ela não cria, ela copia. Ela é alimentada. Ela não planta a árvore, no sentido metafórico. Ela não planta a árvore, ela recebe o fruto. Então, eu, no início, falo: "Poxa vida, a IA vai lá com meu jeitinho, meu riso, isso e aquilo e vai tirar o meu trabalho, mas vai tirar o meu trabalho baseado, quer dizer, apoiado no meu trabalho". Ele vai usar o meu trabalho para tirar o meu trabalho. Isso é a coisa mais louca que eu já vi na minha vida, entendeu?

Eu acho que a evolução não tem jeito de barrar, não vai barrar. Eu estava conversando com a minha mãe e ela estava falando que ela nasceu em Kovel, na Polônia, e lá não tinha luz elétrica e também não tinha água encanada. Ela nasceu em 1928. Tinha uma profissão, o aguadeiro, ele vinha de porta em porta com um negócio assim nas costas, com duas dois baldes grandes em cada, vender a água, levar a água. Tinha um acendedor de poste, que era de querosene, que tinha. São profissões que não existem mais. Mas para cá a gente pode dizer que o trocador de ônibus não existe mais. E a gente não foi para a rua para gritar porque essa profissão estava acabando. Devíamos ter ido, então.

Eu acho que no caso da arte em si, por exemplo, tem pessoas que são super fãs da gente. Tem gente que conhece minha vida de trás para frente, sabe todos os filmes que eu fiz. Eu não sei, mas tem gente que sabe muito mais do que eu, por exemplo, sobre mim mesma, em termos profissionais, qual o filme que eu fiz, qual que eu não fiz. Eles vão amar quem? Assim, são referências que se perdem também. Vão amar a máquina, sabe? É uma coisa meio fria, meio doída. Eu posso botar um robô em cena no teatro e *OK*, sabe? É uma coisa que eu acho que a arte precisa de gente. E a gente hoje em dia já se fala que a dublagem é arte, também precisa de gente, sabe? Eu acho que vai ficar muito chato.

Marcio: Vai. Já está um pouco chato por conta disso.

Miriam: Sem contar os aproveitadores, que vendem nossas vozes por aí, para você clonar, não sei quê. Tem sites aí que vendem, tipo assim: "Agora você não precisa mais se preocupar, você quer a voz de não sei quem, você vai ter aqui". Enfim. Os aproveitadores sugadores, que eu acho que existe em qualquer lugar, em qualquer tempo, em qualquer profissão. Agora é a gente batalhar pela regulamentação, é a saída.

Marcio: Sim, com certeza. Eu sei que você já me respondeu indiretamente, mas eu quero finalizar como eu finalizo com todos os profissionais de dublagem que eu consigo conversar, com uma frase do Herbert Richers que ele falou um pouco antes de falecer que está na biografia dele, que a frase é essa:

"A dublagem é uma arma poderosa para democratizar a cultura e a informação. Portanto, serve para educar, divertir e melhorar a vida do nosso povo. Sinto orgulho de dar minha contribuição nesse sentido há tanto tempo."

Eu queria que você comentasse essa frase.

Miriam: Eu acho perfeito. Eu acho maravilhosa. É o que eu acredito mesmo, que a gente contribua para a educação, para a divulgação da arte. Eu acho que ele foi perfeito. Ele foi perfeito e a contribuição dele foi enorme. Quem tem acho que mais de, sei lá, talvez de 15 anos, já ouviu muitas vezes "Versão Brasileira Herbert Richers". Isso aí era um. Ele foi um ícone. As pessoas conheciam ele sem saber quem era ele. Ninguém conhecia a figura dele, mas conhecia o nome dele. Ele foi incrível nesse setor.

E é isso. É dublagem, é arte também. É arte, dublagem é cultura. Eu sou suspeita. Eu vivi, quer dizer, eu tenho 48 anos de dublagem. E vivi várias fases dela. Época do projetor, aí do vídeo, aí do *Pro Tools*, o computador. Lembro que as fitas ficavam presas na alfândega. Às vezes não conseguia dublar porque a alfândega prendia as fitas dos filmes que vinham dos Estados Unidos. Às vezes prendia: "Ah, a fita está presa na alfândega", não sei o quê. E vi também agora em, sei lá, em 10 minutos o filme, *pum*, baixar um filme. Em segundos baixar um filme, um *script*. Pessoas poderem trabalhar a distância em *home*, na sua própria casa. Eu tenho uma cabine em casa que é o meu estúdiozinho, um por um, apertado, calorento, mas está ali. Durante a pandemia, trabalhei direto. Enfim, essas evoluções todas. E eu acho que todas essas evoluções não descartaram o ser humano. E eu espero que a dublagem continue assim.

Marcio: Também espero, faço votos.

Miriam: Porque a IA pode ser muito útil para auxiliar, sincronismo para uma série de coisas, mas não para substituir. Eu espero.

Marcio: Miriam, eu quero agradecer demais esse tempinho que você reservou para conversar comigo.

Miriam: Eu quero falar uma frase também, então.

Marcio: Por favor.

Miriam: É uma frase que foi um conselho que eu dei para as minhas filhas, porque elas dublavam quando eram pequenas. Eu falei para elas: "Não dublem com a garganta, dublem com o coração".

Marcio: Miriam Ficher. Miriam, muito obrigado.

Miriam: E boa sorte. Quero saber notícias depois.

Marcio: Obrigado. Obrigado demais.

Nelson Machado – Dublador e diretor de dublagem

Nelson Machado é ator, dublador, locutor, escritor e diretor de dublagem. Ingressou na dublagem aos 14 anos (1968), no então estúdio AIC, de São Paulo, por iniciativa de sua mãe, a também dubladora Dulcemar Vieira. Ao longo de sua trajetória marcada por hiatos e por períodos de atuação predominantemente como diretor de dublagem, contabilizando cerca de 57 anos de carreira. É reconhecido como a voz brasileira do personagem Quico, da série *Chaves*, tendo também destaque por interpretações emblemáticas, entre as quais se incluem Chucky (franquia *Brinquedo Assassino*), o personagem-título da série *Darkwing Duck* e versões brasileiras de personagens protagonizados por atores como Robin Williams, Al Pacino e Wesley Snipes.

Nelson contribuiu com a pesquisa ao relatar o contexto histórico e profissional da dublagem desde o final da década de 1960 até o presente, situando sua prática nos principais estúdios do país. Sua experiência técnica e memória institucional constituem fonte relevante para a análise das práticas performativas, dos processos de profissionalização e das transformações institucionais no campo da dublagem brasileira.

Marcio: Estou aqui com o Nelson Machado, dublador, diretor de dublagem, para o meu trabalho de mestrado. Primeira pergunta: eu queria saber porque, de acordo com a minha pesquisa, se eu estiver errado, me corrija. Você trabalha com dublagem desde o final da década, por meio da sua mãe?

Nelson: 1968. Isso, foi minha mãe que me colocou nesse mundo, nessa vida. Ela me colocou nesse mundo duas vezes.

Marcio: Eu queria inicialmente que você contasse um pouco do seu início, da sua trajetória na dublagem, conhecendo o estúdio, vendo aquele mundo todo.

Nelson: Nossa, aquilo foi mágico. Na verdade, conhecer o estúdio eu conheci em 66. Eu comecei a trabalhar em 68, mas em 66, meus pais se separaram. A gente morava em Santos, meu pai era radialista em Santos. Meus pais se separaram, minha mãe voltou para São Paulo — a gente era de São Paulo — e ela voltou em busca dos antigos trabalhos dela, que ela fazia rádio, fazia televisão, fez várias coisas antes de ir embora para Santos.

Quando ela chegou, a coisa estava difícil, as novelas de rádio estavam morrendo, quase não existiam mais. E a televisão é sempre uma dificuldade de começar a entrar. Você tem que esperar começar o trabalho novo, uma novela nova, para o ator entrar. O ator não entra no meio da novela, ninguém vai inventar uma história no meio. Então, foi difícil, mas aí tinha surgido a dublagem, que não existia no tempo dela. E aí um camarada, um amigo, levou ela para o estúdio, que na época ainda era Gravação. A mesma casa foi quatro coisas já. No mesmo lugar funcionou Gravação, depois funcionou AIC, depois funcionou Conarte, uma cooperativa, e depois virou BKS, que é até hoje.

Minha mãe foi levada para a Gravação, foi apresentada lá, e ela se deu muito bem. Ela aprendeu rápido, se saiu bem, se destacou bastante nesse trabalho. Em 66, eu vim visitar minha mãe, morando, ainda estava morando em Santos com meu pai, e eu vim visitar minha mãe. Quando eu cheguei, eu não fui à casa dela, porque ela não estaria em casa, ela estaria na Gravação. Então, eu fui direto para a Gravação, e aquilo foi um choque no meu começo de adolescência. Um choque, um choque.

Eu imagino que alguns jovens hoje ainda passem um pouco por isso, mas talvez seja menos. Nós somos mais conhecidos, estamos mais na mídia, as pessoas já sabem quem nós somos, nos procuram. Naquela época, não: dubladores não existiam. A gente não tinha ideia de que isso acontecia, como acontecia. Então, de repente, eu entro numa casa enorme, gigante, cheia de gente, porque as pessoas ficavam todas lá. Só existia aquele lugar para trabalhar. Ninguém ficava em casa esperando chamar, ia para lá, aparecia a coisa, fazia.

Eu entrei num lugar com uma porção de gente desconhecida, mas que quando eles falavam comigo, quem falava comigo era o Dom Quixote, era o Pepe Legal, era o Batman, era *Dino*, era Samanta Feiticeira. Meu Deus, aquilo foi Dr. Smith, Will Robinson. O que está acontecendo? Eu não conseguia entender o que estava acontecendo, pois o que eu ouvia não batia com o que eu via. Aquela voz saía da cara errada.

Até eu me habituar e ver como é que funcionava, eu me encantei. Eu fiquei encantado com aquilo e comecei a ir e voltar de Santos. Eu continuei morando em Santos. Eu passei uns dias com a minha mãe, voltei para Santos. Fiquei lá um tempo, voltei para São Paulo. Na primeira vez eu fiquei uns três, quatro dias, na segunda vez já fiquei uma semana, voltei para Santos. Na terceira vez já fiquei 15 dias, voltei para Santos. Na quarta vez já vim com a mudança, já vim com sacolinha, com mala, e daí para a frente eu fiquei indo todo dia para lá. Eu ficava, viajava lá dentro, eu ficava fascinado.

Até que um dia, o José Soares, diretor de dublagem, dublador, era a voz do *Mr. Magoo*, era a voz do, não sei, vocês não devem conhecer a série *Terra de Gigantes*, não devem nunca ter visto a série.

Marcio: Eu conheço, eu assistia.

Nelson: Era a voz do Pitzhagen, o vilão da *Terra de Gigantes*, eu assistia na Record. Ele era a voz do Oliver Hardy da dupla gordo-magro. Enfim, José Soares, ele olhou para mim e falou: "Ô, moleque, você vem para cá todo dia, fica aqui infernizando" — porque o moleque de 13, 14 anos inferniza. "Você vem para cá, fica infernizando aqui, em vez de ficar aqui à toa, você não quer trabalhar, não? Não quer dublar?"

Falei: "Nossa Senhora, claro que eu quero!"

E aí ele colocou meu nome na escala para um dia, dois dias depois, no dia seguinte, para fazer uma coisinha, era uma pontinha, era uma bobagem. Mas o meu nome apareceu na escala, no lugar oficial da casa. Aquilo foi o máximo, foi o momento mais alto da minha vida até aquele momento.

Aí eu comecei a dublar, fiz lá uma coisinha, pontinha. Na verdade, eu falei *baseball*, foi tudo que eu disse naquele filme. Eu disse a palavra *baseball*. Era um filme que se chamava *A Batalha de Bataã*, estrelado por John Wayne, e era sobre as Filipinas. Tem um momento depois que os americanos ocuparam as Filipinas. A professora com as crianças da sala faz, tem uns visitantes americanos, então ela vai mostrar, fazer bonito, no que os americanos contribuíram com o povo filipino. Ela queria que eles dissessem liberdade, democracia, direitos, essas coisas bonitas, mas eram crianças. Então, o que que eles gostavam que os americanos trouxeram? Era hambúrguer, Coca-Cola, chiclete e o *baseball*. Eu era o menino que dizia *baseball*. Foi isso que eu fiz. Foi a minha grande estreia no mundo das artes: foi dizer *baseball*. E daí para frente vem a história. Tem um milhão de histórias aí, mas eu vou ficar falando a noite inteira aqui.

Marcio: Mas eu quero ouvir.

Nelson: Não, pergunte mais.

Marcio: Mas você lembra qual foi o primeiro trabalho em que você era o protagonista ou teve um trabalho de destaque?

Nelson: Isso é uma coisa que me incomoda por toda uma vida. Eu lembro do filme, eu lembro da situação, eu lembro da circunstância, porque a gente dublava junto nessa época, as pessoas. Então, era eu, moleque, com aquelas feras em volta, com aqueles super profissionais em volta de mim. Era um pouco assustador também.

Mas o primeiro trabalho de importância que eu fiz foi uma chance. O Líbero Miguel, que foi uma grande figura na minha vida, foi um protetor, um padrinho, um amigo, um tudo. Líbero Miguel foi muitas coisas na

minha vida inteira, até padrinho de casamento ele foi. Líbero Miguel passou no estúdio e me viu dublando uma coisinha, uma pontinha, um negócio. Gostou da voz, falou: "Vou dar uma chance para esse moleque". E me colocou para fazer um filme que eu digo que é uma mágoa, é que eu não consigo lembrar o nome do filme. Eu lembro que era com Joseph Cotten, porque Líbero Miguel dublava Joseph Cotten. Então, ele dirigiu esse trabalho e dublou o papel principal, só que o segundo papel principal era o do filho. Eram os dois o filme inteiro. E ele me pôs para dublar o filho dele, junto com ele na estante. Aquilo foi aterrorizante. Eu dublava suando. Mas foi um papel grande. E daí para frente eu comecei a aparecer um pouco para as pessoas notarem.

Marcio: E essa técnica? Porque antigamente eram todos os dubladores no mesmo estúdio, gravando a mesma cena, e se um errasse, teria que começar tudo de novo. Era o inferno. E hoje não, hoje você consegue fazer separado, cada um faz o seu. Isso perde um pouco do calor humano na hora de você estar trabalhando.

Nelson: Alguns colegas meus insistem em dizer que sim. Eu acho que não. Eu acho que hoje é muito melhor. Eu acho que hoje você pode se dedicar mais ao que está fazendo, porque não tem como perder calor de nada. Isso não é rádio-teatro, isso é dublagem. Ou seja, é para você reproduzir uma coisa que já está pronta. Indiferente de quem está à sua volta, é o que está na tela que importa. O outro cara falando aqui com você não ajuda nem atrapalha em nada, porque você tem que se concentrar no que aquele cara na tela está fazendo. As nuances dele, as reflexões dele, as intenções dele não dependem de quem está do seu lado, dependem às vezes de um diretor que explicar melhor o que você não entendeu, só.

Eu acho que poder fazer sozinho, você pode se concentrar mais. O diretor vê, porque, imagine bem: uma cena com oito pessoas na tela. Tinha oito pessoas na estante. Primeiro, que era uma amontoada de gente em volta de um microfone único. Segundo, o diretor está olhando aquilo, você acha mesmo que ele conseguiu ver em detalhes os oito? Se for um gênio, ele viu dois, que o normal é ver um. Se ele for um gênio, ele conseguiu ver em detalhes dois. Os outros seis? Ah, valeu, vai embora. Hoje é muito mais detalhado, melhor. Eu gosto muito mais desse sistema atual do que do sistema que fazíamos.

Marcio: Meu trabalho de mestrado foca na década de 80, que eu acredito que não existe outro trabalho de dublagem naquela época que tenha uma lembrança mais duradora do que a feita por você e pela equipe do estúdio Maga na *TVS* com o seriado do *Chaves* e *Chapolin*. Por isso eu queria saber se....

Nelson: É só a sua geração que acha isso, tá? Porque outras gerações, por exemplo....

Marcio: É mesmo?

Nelson: É uma depois da minha. O pessoal de 50 anos dá muito mais valor a *Flintstones* e *Jetsons* do que a *Chaves*.

Marcio: Nossa.

Nelson: É.

Marcio: E, mas assim, nesse ponto, eu queria saber como era esse trabalho inicial. A Maga era uma cooperativa? Eu queria saber como funcionava isso.

Nelson: Não sei, eu não sei como é que isso aconteceu. A internet é um paraíso da lenda, nossa senhora! A coisa mais fácil de acontecer é uma pegar. A Maga nunca foi uma cooperativa, era uma empresa de um homem só. Ele era dono absoluto. Marcelo Gastaldi era o proprietário da Maga. Nunca houve uma cooperativa chamada Maga. Não sei de onde tiraram. Eu estou lendo pela internet sem parar. Já tem uns dois anos que eu estou lendo a cooperativa Maga. Isso é maluquice. A Maga era uma empresa, uma limitada, e cujo dono era Marcelo Gastaldi. Não tinha cooperativa e não tinha estúdio também. A Maga não era um estúdio. A Maga era uma razão social, só.

Marcio: O estúdio era da *TVS*?

Nelson: Os estúdios eram da *TVS*. Marcelo Gastaldi e Olney de Nardo, que eram duas empresas — Maga e Elenco — forneciam vozes. Era isso que eles faziam. Eles forneciam, eram empresas, eram agentes que forneciam as vozes. Eram intermediários. A gente trabalhava para eles. Eles trabalhavam para a *TVS* — na época era *TVS* ainda — e nós trabalhávamos para eles.

Mas cooperativa nunca houve. Não existe essa história de cooperativa. Existiu uma cooperativa, na verdade duas cooperativas de dublagem em São Paulo. Uma foi na década de 70, que foi a Conarte, que foi um grupo de dubladores. Isso foi uma coisa até um pouco heroica, porque um grupo de dubladores assumiu uma empresa que era *AIC*, que foi abandonada pelo proprietário. O proprietário recolheu o que podia e desapareceu para não pagar dívidas. E um grupo de dubladores assumiu oficialmente e fundou uma cooperativa. Ou seja, era um grupo de trabalhadores dirigindo uma empresa no meio da ditadura, durante o AI-5. Isso foi um gesto, foi uma atitude heroica. E, claro, não deu certo. Evidentemente não funcionou, durou muito pouco tempo.

Depois surgiu, já na década de 90, a Uniarte. Surgiu a Uniarte, que essa sim era uma cooperativa de verdade. Existia um grupo que criou a cooperativa e as pessoas podiam se associar a essa cooperativa se quisessem. Ela funcionou por bastante tempo também, não existe mais. São as duas únicas cooperativas em São Paulo. O resto é empresa com dono.

Marcio: E na empresa do Marcelo Gastaldi, o processo era diferenciado de trabalho, ou tinha uma liberdade, ou era semelhante a outros estúdios?

Nelson: Nenhuma diferença. Não tem como ter diferença no processo de dublagem. O processo é o mesmo em qualquer lugar, qualquer estúdio. Você diz "há uma liberdade", em que sentido uma liberdade?

Marcio: Na questão de adaptação.

Nelson: Ah, não. E aí é uma questão, isso é uma questão de posição pessoal. Na *TVS*, principalmente com o Gastaldi, principalmente na Maga, era gigante essa liberdade, principalmente da parte dele. Era enorme. E eu sempre detestei isso. Eu nunca gostei dessa liberdade. Eu não acho que a gente tem que mudar a obra. O cara fala da *Oprah Winfrey* no filme, eu falo Hebe Camargo aqui. Por quê? Aquele americano nunca ouviu falar em Hebe Camargo. Como é que ele está falando em Hebe Camargo? Como é que ele está imitando o Silvio Santos, quando ele está usando uma frase do *Letterman*? Não faz sentido.

Primeiro que o filme continua americano, o cara continua se chamando *Michael*, a história é em Nova York, ou sei lá onde. Para mim não faz sentido isso. Se eu mudo o original, o público não vai aprender como é que é lá. Eu acho que essa é a principal função da dublagem: é fazer pontes de cultura. É trazer a cultura de um outro país, de um outro povo, para a nossa, para que nós possamos entender aquela cultura. Aí se vem de *Ganesha*, eu vou botar o *Jesus*. Não faz sentido. A gente aprende muita coisa em filme sem querer, assistindo, e aquela ideia entra e vai ficando na sua cabeça e você vai aprendendo. Você altera a obra, você tira a chance do público aprender aquela coisa. Não faz sentido.

Teve uma dublagem que, graças a Deus, ela foi refeita. Vou contar aqui um dado, porque tem milhões de histórias, mas uma série, *Dr. Who*. Eu acho fantástica, adoro essa série. Quando *Dr. Who* virou mulher, não sei se sabem, não sei se acompanham, mas *Doctor* troca de corpo.

Marcio: Eu acho que eu sei, mas pode seguir.

Nelson: *Dr. Who* troca de corpo de tempos em tempos. Tem uma temporada em que o corpo dele foi feminino. E ela está com os óculos escuros diferentes. *Doctor*, viajante do tempo, viaja por todos os tempos

do universo. A pessoa pergunta para ele: "Ah, esses óculos, onde você arranjou?" E no original ele fala de alguém de um passado muito grande, Maria Antonieta. "Não sei quem foi que me deu, se foi a Maria Antonieta ou se foi a *Audrey Hepburn*". E foi dublado como: "Não sei quem foi que me deu, se foi a Maria Antonieta ou se foi a Palmirinha".

"Ah, que engraçado." Não, seu animal! Aqueles óculos eram da *Audrey Hepburn* no filme *Bonequinha de Luxo*. Era uma referência a um filme clássico. Como você troca para Palmirinha? Você tirou a chance de alguém descobrir isso. Graças a Deus, redublaram, refizeram.

Marcio: Tem um outro momento dessa mesma temporada que ela imita Silvio Santos.

Nelson: É que ela fala Silvio Santos, que no original é o *Ed Sheeran*. Ela faz, ai, oi.... Não é o Silvio Santos. Mas eu não gosto, de verdade, eu não gosto disso.

Existem alguns momentos, algumas circunstâncias em que isso pode valer alguma coisa. Animações, por exemplo, isso acontece com frequência e fica engraçado. Mas a animação, em geral, os desenhos se passam em lugar nenhum, é um lugar imaginário, não está trazendo uma cultura do país tal.

O único caso em que eu achei que era necessário, porque não era o caso de trazer a cultura do país tal para o Brasil, era justamente o teu assunto favorito. Foi justamente no *Chaves*, onde não tinha o menor interesse de trazer a história do México para o Brasil nas cenas da escolinha. Até porque a escolinha, que dizem que é uma criação brasileira — eu não sei, mas diz a lenda aí — as lendas dizem que a escolinha foi criada em rádio pelo Chico Anysio, depois o mundo copiou, no Brasil, então, centenas de cópias de escolinha.

Enfim, a escolinha ela funciona em qualquer lugar do mundo, sempre do mesmo jeito. O professor faz uma pergunta que faz sentido, o aluno dá uma resposta completamente errada, mas que faz um certo sentido com a pergunta. Só tem graça se você sabe o certo. Não tem a menor graça se você não sabe qual é a resposta. Então, quando o cara faz uma pergunta sobre a história do México, ele faz uma piada com a história do México, que graça ia ter isso? Ninguém vai saber. É para crianças naquele momento, aquela criança não vai saber.

Aí eu achei que havia a necessidade de uma adaptação para a história do Brasil. Por sorte, as histórias dos países latino-americanos, parece que alguém escreveu um manual, e cada país comprou esse manual para seguir a história. Sempre tem um padre, sempre tem um governante que faz a libertação, sempre tem um Mártir Tiradentes que morreu, se sacrificou. Todos os países têm a mesma história. Então, foi fácil adaptar a história do México para a história do Brasil.

Aí que eu digo que o Gastaldi gostava muito disso. Já começa pelos nomes. Ele é *Chavo*. *Chavo* é garoto, guri, moleque. Por que botar um nome nele, Chaves, para depois passar a série inteira dizendo: "Mas como é que é o seu nome?" Ué, Chaves é um nome. Ninguém perguntaria: "Como é seu nome?" para um menino chamado Chaves. Tirou o sentido.

Por que que o Ramon virou Madruga? Deu trabalho para a Clotilde porque ela olhava para ele, sensual, e dizia: "R, boca aberta, R de Ramon". E ela tinha que dublar: "Ma, de Madruga" — boca fechada — ficava horrível. Mas ele gostava muito dessas adaptações. Ele trocou todos os nomes da turma do *Chabrol*, todos.

Marcio: Eu lembro, eu lembro.

Nelson: A Lucy virou Isaura. O Schroeder, que é um nome alemão, de um menino que toca piano e que tem um comportamento de pianista alemão, ele resolveu transformar num apelido brasileiro: Xuruda. O Schroeder virou Xuruda.

Marcio: O Linus virou Lino.

Nelson: O Linus virou Lino. Enfim, ele gostava, e parece que as pessoas naquela época também curtiam, gostavam, porque deu certo, funcionou. Fora algumas ordens erradas, tipo transformar Acapulco para Guarujá foi uma palhaçada. Em um episódio só ele sai para ir para o Guarujá. No episódio seguinte, quando eles chegam, chegam em Acapulco. Esse avião errou a rota brutalmente. Fora que eles foram para Guarujá de avião, o Seu Barriga era rico mesmo.

Marcio: Então essas adaptações nunca dão muito certo. Mas assim, só uma curiosidade da época também: naquele mesmo período você trabalhou também naqueles programas infantis da Bandeirantes, dublando, mais ou menos no mesmo período, não foi?

Nelson: Não é exatamente dublando ali, era o contrário. Você diz *TV Frutti-Frutti*, *Boa Noite*, *Amiguinhos*. Esse era um projeto, rapaz, que eu acho de uma pena o Eli Barbosa não ter conseguido emplacar para sempre. Esse era um projeto para ser o *Muppet* brasileiro. Ele era brilhante, era Nossa Senhora, eu adorava aquele programa, eu achava ele genial.

Marcio: Vocês gravavam no estúdio mesmo ou na Bandeirantes mesmo?

Nelson: Nós gravávamos na Rádio Bandeirantes, porque nós gravávamos primeiro o áudio. Por isso que eu disse que é o contrário. Nós fazíamos o áudio do jeito que queríamos, com a interpretação que queríamos, com os tempos que queríamos. Aí depois os bonecos seguiam o que a gente tinha gravado. Então era um trabalho oposto, invertido. Mas era muito bom, era muito bom de fazer, era muito bom de assistir. Eu gostava demais.

Marcio: Tem alguns disponíveis no *YouTube* que eu vejo, assim, eu falo: "Caramba, era um universo igual *Muppets*".

Nelson: Só que só de *Horti Fruti*. Era abacaxi, melancia, amendoins, jabuticabas, milho, banana. Eram os personagens, bonecos fantásticos. Era muito bom.

Marcio: Indo para o seu trabalho de diretor, quando você começou a dirigir dublagem?

Nelson: Lá na *TVS* mesmo.

Marcio: Na *TVS* mesmo, na década de 80.

Nelson: Vou te dizer com segurança, porque eu sempre tenho que fazer essa conta: $68 + 15 = 83$. Foi isso. 1983 que eu comecei a dirigir.

Marcio: Você lembra o primeiro trabalho que você dirigiu?

Nelson: *Anrelito*, uma novela chamada *Anrelito*.

Marcio: *Anrelito*.

Nelson: Foi um equívoco para o Silvio Santos. Silvio Santos comprou uma novela chamada *Chispita*, que era uma novela infantil estrelada por uma menina de uns 10 anos. E essa novela virou uma comoção no Brasil. A novela foi de um sucesso inacreditável. Ele achou aquilo tão fantástico, falou: "Novelas infantis com crianças estrelando fazem sucesso". Comprou outra com um menino. Ninguém nunca assistiu, ninguém ligou para essa novela.

Eu comecei a direção dirigindo essa novela. Mas isso é assim: eu comecei dirigindo uma novela, isso foi uma semana. Depois eu continuei dirigindo a novela, depois um longa, depois uma série, e aí vai indo. Você nunca está fazendo um trabalho só, nunca é uma coisa só.

Marcio: E esse processo de direção é um trabalho bem trabalhoso. Alguns profissionais que eu já entrevistei falaram que é um trabalho que você leva para casa, porque você vê com cuidado, tem toda essa atenção.

Nelson: Aí tem duas frases. Vou falar: "Nossa, eu vou ser insuportavelmente metido agora". Duas frases grandes. Uma que eu não lembro de quem é, porque cada vez que eu ouço essa citação, alguém diz que é de fulano, e cada um diz um nome diferente. Então, não tenho a menor ideia da origem.

Agora, uma é do Chico Anísio, quando ele escreveu, quando ele, numa entrevista, disse que tinha escrito um roteiro para um filme e que o filme foi feito. Aí o entrevistador perguntou: "Você fez um roteiro, trabalhoso. Quantos tratamentos você fez para o roteiro?" Ele disse: "Um". "Como assim um? Roteiros costumam ter 20, 30 tratamentos". Ele disse: "Sim, quando o primeiro não fica bom". Essa é a primeira parte.

A segunda é que não é um trabalho difícil, ou é fácil ou é impossível. Não tem difícil. E por que é fácil? Porque aí é uma questão de índole. Ah, você tem que levar para casa e tem que assistir. Eu não sou obrigado, eu adoro levar para casa e assistir. Eu peço para fazer isso. Eu gosto de assistir. Eu gosto de entender o que está acontecendo em cada momento, em cada detalhe, para depois me exibir que eu sei tudo a respeito e poder orientar direito quem precisa.

Porque, em geral, muitas das pessoas que vêm fazer o trabalho não precisam de grande orientação. Elas entendem rápido. É um treino de dublador. Dublador é um bicho que está treinado a entrar no estúdio, ver uma cena de 20 segundos e entender o que está acontecendo para fazer. Ele não tem, não vai levar texto para casa, decorar, estudar, analisar personagem, nada disso. Não existe esse tempo, é indústria. Muita gente faz isso extremamente bem e muito rápido.

Não é para todo mundo que você tem que dar muitos detalhes. Mas quando tem que dar muitos detalhes, você tem que estar preparado para isso, tem que saber os detalhes. Eu gosto. Hoje, depois de tantos anos de fazer tanta coisa, como ator em teatro, como ator em TV, como tudo, como ator em rádio-teatro, como radialista em geral, eu fiz muita coisa. Eu só não fiz até hoje cinema. A única coisa que eu não fiz foi ir para frente de uma câmera como um ator de cinema, mas ainda não morri. Então pode acontecer.

De tudo que eu fiz, eu hoje digo: "Que afinal o que você é?" Eu sou um diretor de dublagem. "Você não é primeiro um dublador?" Não. Eu sou um diretor de dublagem que dubla. "Mas enquanto você não está dirigindo?" Eu sou um diretor de dublagem desempregado, mas eu sou um diretor de dublagem. É o que eu sou.

Marcio: Ótimo. Inclusive....

Nelson: Eu tenho a obrigação de ser bom no mínimo. Primeiro, para poder dizer: "É o que eu sou", e aí você não é um lixo. Segundo, caramba, 68. São 56 anos de trabalho. Tem que ter aprendido uma coisinha ou outra.

Marcio: Agora, pegando essa parte de análise. Ainda na década de 80, eu vendo aqui nas minhas pesquisas, o trabalho do dublador era considerado menor por uma parcela da imprensa, esses críticos em geral.

Nelson: Até 90.

Marcio: Eu vi até uma matéria, se não me engano, do *Jornal do Brasil* descendo a lenha no *Chaves* e na dublagem, enquanto o público sempre teve essa predileção por produções dubladas, mesmo que naquele período houvesse produções dubladas somente na TV, quando muito em produções da *Disney*. Como você

encarava, como você encara hoje essa crítica elitista dessa parcela?

Nelson: O Brasil absorve quase tudo dos Estados Unidos, de americanos. Graças a Deus, não absorveu isso. O crítico americano fecha um restaurante. Se ele for comer naquele restaurante, escrever, falar mal da comida, no dia seguinte não tem um cliente, as pessoas cancelam a reserva. Um crítico americano fecha um espetáculo. O espetáculo estreia, o crítico fala mal, no dia seguinte não tem ninguém para assistir.

Aqui no Brasil, o povo está pouco se lixando para o que o crítico diz. Graças a Deus, as pessoas leem para comentar no bar, mas elas vão assistir, elas ligam a TV, elas compram o ingresso, elas vão no restaurante comer. Não estão nem aí para o que o crítico achou, graças ao Senhor.

Essa crítica supostamente elitista, ela hoje não interfere de verdade. Não me causa nenhum aborrecimento, nenhuma tristeza, nenhuma preocupação, nada. Mas houve um tempo em que aconteciam as duas coisas. Primeiro, nós éramos vistos como "sub" qualquer coisa. E segundo, nós éramos barrados.

Existia um movimento no país para eliminar a dublagem, para não haver dublagem, principalmente por uma turma. Não era o todo. Claro que Mazaropi e Trapalhães não estavam nem aí para isso. Havia um grupo, mas não era um grupo grande, mas era um grupo forte. Um grupo do cinema nacional que queria que a dublagem desaparecesse e que sequer chegasse perto das salas de cinema. Porque eles acreditavam que se os filmes fossem dublados, ninguém mais iria assistir filme nacional. Isso é de uma insegurança inacreditável. Produza um filme bom, as pessoas vão ver.

Tudo que existe hoje é dublado. Tudo. Estreia uma sala dublada, uma sala original. E o pessoal do *Tropa de Elite* não passou fome, não perdeu dinheiro. Então, tenha segurança no seu trabalho.

Mas era um grupo, não era o todo, assim. Sei lá, como é que era o nome do sertanejo lá que fazia filmes?

Marcio: Mazzaropi.

Nelson: Não, o Mazzaropi é um caipira. Mazzaropi, ele estava nem aí para nada. Ele fazia o filme e o filme lotava. Trapalhães fazia filme, o filme lotava. Xuxa fazia filme e filme lotava. E esse cara também, o "Mago de boiadeiro", "Menino da Porteira". Foram filmes que multidões foram assistir. Hoje ele é mal falado por questões políticas... Sérgio Reis.

Os filmes dele também eram sucesso. Então, era um grupo que detestava, e esse grupo chegou a nos manter em greve por meses para que nós não trabalhássemos, para que nós deixássemos de existir.

A comunidade de dublagem resolveu fazer uma greve para melhoria disso ou daquilo. Só que o sindicato estabelecia que tinha direito a voto quem era associado em dia. Não importa se é dublador ou não, se vive disso ou não. Você pode ser modelo e votar numa coisa com relação ao circo. É esquisito, mas foi o que fizeram. Iam 80 dubladores e 150 pessoas do cinema. E o que eles votassem ganhava, e votavam por manutenção da greve para que nós não voltássemos a trabalhar. Houve muita coisa.

Marcio: Greve de 78?

Nelson: Não, não, não. Muito antes. Dublador é um bicho que faz greve. Nunca entendi muito bem isso, mas de tempos em tempos faz uma paralisação.

Até o começo de 90, essa história é uma história passageira. Não foi uma vida, foram décadas, não foi um período pequeno, mas houve. Agora, o nosso desconhecimento por parte do público, a nossa nós sermos completamente desaparecidos de qualquer coisa, durou até 90, em parte por culpa nossa. Toda vez que eu falo "nosso", "nós", eu estou falando do coletivo.

Marcio: Da classe.

Nelson: Em parte por culpa nossa, porque lá no tempo da *AIC* acontecia uma coisa que eu achava completamente maluca. E olha que eu era garoto ou juvenzinho. De vez em quando, uma vez por ano, aparecia um cara num jornal qualquer — *Folha de São Paulo*, *Estado*, *Notícias Populares* — ele estava sem pauta e falava: "Ah, dubladores, vou falar disso". Ia lá entrevistar pessoas. Bastava dizer que tinha um repórter chegando na empresa, todos os dubladores desapareciam. Eles só conseguiam entrevistar o dono, o contador, o rapaz do telefone. Nunca um dublador. Eles tinham pavor de exposição. Nunca vi um que tem pavor de exposição. Ator é um bicho exibido, pelo amor de Deus! Nasceu para ser exibido, mas durante décadas foi assim.

Em 90, isso foi quebrado. Primeiro porque já tinha uma nova geração, crianças que cresceram e já estavam maiorzinhas. E segundo, porque aí o Brasil absorveu a cultura japonesa quando as coisas japonesas começaram a aparecer. Não começou com desenhos, na verdade começou com *Jaspion* e *Changeman*. Já tinha tido experiências anteriores, mas elas não aconteceram do mesmo jeito. Quando eu era criança tinha o *National Kid*, depois apareceu *A Princesa e o Cavaleiro*. Mas foi uma coisa que passou.

Com *Jaspion* e *Changeman*, a coisa ganhou uma dimensão muito maior. Primeiro porque o Toshi da Everest Vídeo conseguiu uma coisa que nunca tinha acontecido. Ele fez sucesso com *Jaspion* e *Changeman* sem estar no ar. *Jaspion* e *Changeman* primeiro fizeram sucesso nas locadoras. Ele mandou dublar para pôr em locadora e aquilo ocupou o país. O país falava desses heróis.

Ele não procurou a Manchete para colocar no ar, a Manchete procurou ele: "Eu quero essas séries". E colocou no ar. A coisa andou que andou, e ele começou a comprar outras séries e trazer mais séries japonesas, tudo com gente.

Ele só não comprou uma coisa que, depois, faz muitos anos que eu não vejo o Toshi, mas eu acho que ele bate a cabeça na parede até hoje. Ele foi ao Japão para trazer novos produtos. Ele trouxe coisas e ofereceram uma coisa para ele. Ele olhou e falou assim: "Ah, não, isso é desenho, animação, isso não vai dar certo no Brasil". E não quis trazer uma sériezinha chamada *Cavaleiros do Zodíaco*. A hora que a Sato Company resolveu trazer, arrebitou a boca do balão para todo sempre.

Aí, *Cavaleiros do Zodíaco* e *Dragon Ball* colocaram a gente na mídia. Porque até aquele momento existiam os atores na tela, existiam atores. Quando veio *Cavaleiros* e *Dragon Ball*, não havia atores para se conversar, para se saber, para se ler notícia, para talvez encontrar na rua e pedir o autógrafo. Só existiam as vozes.

Aí começaram a aparecer revistas que vinham entrevistar os dubladores e começou a aparecer revista especializada no assunto. Até que apareceu uma revista onde o Wendel Bezerra, que é o Goku, e Hermes Baroli, que é o Seiya, apareceram juntos numa capa de revista. Daí para frente a coisa explodiu. Então, acabou esse anonimato do dublador. Agora a gente não pode andar na rua, essa que é a verdade. As pessoas... até um tempo atrás, a gente não podia falar, entrava num bar e dizia: "Oi, me dá uma coxinha, por favor. Oi, você dublou não sei o quê"? É de imediato. Agora não precisa falar, porque depois da internet nossas caras são conhecidas, basta aparecer.

Marcio: E antes da década de 90, a forma de mensurar o sucesso, a repercussão do seu trabalho, quando você andava, ia no mercado, ia na padaria, era essa, era o *vox populi*?

Nelson: Essa não é forma de mensurar nada em dublagem, na verdade. A gente fica contente, a gente fica feliz como artista, como ator. Mas a gente trabalha por escalas, somos todos *freelancers*, a gente trabalha quando é chamado. E a gente é chamado pelo rendimento que dá, pela qualidade e o rendimento juntos.

Só qualidade? Vão te chamar, mas em casos especiais. Só rendimento? Vão te chamar para coisas pequenas,

só porque você é ágil e faz. Tem que estar as duas coisas juntas, o rendimento e a qualidade, e tem que trabalhar juntos. E é isso que vale. Porque em dublagem, se você dubla um filme que ganha o *Oscar*, no dia seguinte você não tem mais escalas por isso. Não tem nenhuma ligação uma coisa com a outra. Não acontece nada com você porque o filme que você dublou ganhou o *Oscar*. Da mesma forma que se você dubla um filme que é um completo fracasso, um filme lixo, no dia seguinte não cancelam suas escalas. Você continua tendo os trabalhos que tinha.

Então, esse sucesso em termos profissionais não vale grande coisa, porque ele não afeta nem para o bem, nem para o mal. Vale para a gente, vale para o ego, vale para a satisfação pessoal, e valeu durante um tempo. Agora ultimamente tem sido mais fraco isso, porque depois da pandemia perderam um pouco o hábito, não podia ter ajuntamentos.

Mas durante alguns bons anos, mais de uma década, valia profissionalmente — sendo remunerado — por causa dos eventos. Os eventos nos contratavam. Tinha dia de semana que a gente tinha dois, três eventos, aqueles *anime friends*, principalmente eu e os outros sete da turma. Porque *Chaves* é coringa. O pessoal é fã do *Dragon Ball* e *Chaves*. O outro gosta do *My Hero Academy* e *Chaves*. Todos são fãs só daquilo, mas *Chaves* também. É impressionante.

A gente estava sempre em eventos, não importa do quê. Eu fui contratado para um evento de humor em quadrinhos. O que eu tenho a ver com quadrinhos de humor? Eu nunca desenhei nada e eu nunca fiz um personagem que seja sucesso em quadrinhos. Não, mas é do *Chaves*, leva ele. E lá estava eu com o Reinaldo do Sete Planetas, com o Gonzales, criador da *Nickelodeon*, com o CEO da Panini falando da Mônica, e eu lá, de Kiko. É assim.

Marcio: Você citou sobre redublagem. Tem algumas dublagens que a gente considera clássicas que o público fica triste quando redubla, mas você colocou um ponto interessante quando se pede para redublar por conta da questão técnica. O áudio não está bom, a conservação de áudio.

Nelson: É diferente. O que você está falando é diferente do que eu falei. Redublar uma cena é fazer aquela cena de novo com as mesmas pessoas.

Marcio: Ah, sim, sim.

Nelson: E uma cena, não refazer um filme com outra tradução, outras pessoas. Isso eu acho, na verdade, eu acho uma burrice. É como refilmar *E O Vento Levou* sem Vivien Leigh. É refilmar, como fizeram, refilmaram *Psicose*. O que aconteceu com a refilmagem da *Psicose*?

Marcio: Nada.

Nelson: Porque não tinha o Anthony Perkins, porque não tinha a Janet Leigh. Está pronto aquilo. E a dublagem no Brasil, ela é vista do mesmo jeito. As pessoas têm memória afetiva com aquelas vozes.

Claro, novas gerações vão ver a nova dublagem e pronto, vai ser aquela que vale. Mas tem uma população grande que não morreu ainda, vai demorar para morrer, e que seria consumidor e que fica chateado e às vezes nem consome por causa disso. Porque não entendem que a dublagem vira clássico junto com o filme. Ela fica grudada, colada no filme e na memória das pessoas. Não só as vozes, as maneiras de dizer as coisas, as palavras que são ditas.

Tinha uma série chamada *Esquadrão Classe A*, George Peppard e *Mr. T*. Uma sériezinha de aventura em que George Peppard fazia o Hannibal Smith, que era o líder do esquadrão. Era uma *Missão Impossível*, mas engraçadinho. Eles iam fazer missões que ninguém conseguia fazer. Eles eram contratados por alguém, não pelo governo, porque eles eram meio que mercenários.

Marcio: Eram mercenários. Eles eram foragidos.

Nelson: Foragidos. Eles eram foragidos do exército. Mas eles eram boas pessoas. Tanto que em várias histórias eles fazem de graça para ajudar o cara. Enfim, e o Hannibal Smith sempre é ele quem bola o plano, é ele quem diz como é que vai ser feita a coisa. É claro que na metade alguma coisa dá errado e eles têm que improvisar, fazer de outro jeito, e aí conseguem.

Todos os episódios terminam com Hannibal Smith, com charuto na boca, olhando para a tela e dizendo: "Eu adoro o plano da série". Todos os episódios terminam assim. Aí fizeram a longa-metragem moderna com outro elenco. E Hannibal Smith diz: "Eu gosto muito quando o plano funciona".

Pô, não seja idiota, pelo amor de Deus, assista um episódio da série! Eram outras pessoas na tela, então outras vozes, normal, ninguém se incomoda. Mas essas coisas incomodam, porque quem vai assistir *Esquadrão Classe A* é quem assistia a série. Quem assistia a série, a hora que escuta uma coisa: "Ah, meu Deus!". É transformar *Yabadabadoo* em "Viva! Vamos lá". Não, *Yabadabadoo* é *Yabadabadoo*!

Marcio: Esse é um ponto que eu queria pegar, que nem, por exemplo, quando vocês inevitavelmente têm que substituir outros profissionais, como no seu caso, você substituiu o dublador original do Fred Flintstone, e você foi o Fred durante um período. Como é essa mudança? Você se baseia no...

Nelson: Oficialmente, eu ainda sou. É que não produzem nada.

Marcio: Mas assim, como você faz? Você se baseia no trabalho anterior ou você quer fazer uma coisa sua?

Nelson: Não, não. Quando você pega uma coisa assim, eu acho que você tem que fazer o mais parecido possível, justamente para isso, para que o público não sofra com essa troca, até porque os anteriores continuam existindo, vão reprisar por aí. Então você tem que botar aquele grave, aquela coisa arranhada. Mudar sua interpretação, porque o Marcos Matiaz falava tudo para baixo. Todas as frases dele terminavam dessa forma. Então você tem que fazer assim. Não posso fazer do meu jeito, do jeito que eu faria. Não.

Marcio: Mas vem cá, uma dúvida que eu perguntei para um dublador, vou perguntar para você também, porque você já fez muita dublagem. Teve algum momento que você está assistindo um filme na televisão, liga a televisão, está lá assistindo o filme, aí do nada aparece a tua voz? Você fala assim: "Mas eu não lembro de ter..."

Nelson: Dezenas, dezenas. Toda hora isso acontece. Toda hora eu me pego no filme, digo: "Uai, sou eu, mas não tenho a menor ideia de ter participado desse negócio".

Pensa bem, são 56 anos. Tira alguns anos aí que eu me afastei um pouco. Não direto. Teve um ano que eu fui fazer teatro e estava muito ocupado com ensaio, não tinha horário. Fiquei uns meses sem dublar, voltei. Depois fui fazer televisão, fui fazer *Ilha dos Bonecos*. Antes, lá atrás, na década de 70, não dava tempo, me afastei. *AIC* fechou, me afastei. Então, teve uns afastamentos.

Desses 56, vamos tirar uns 6 anos, arredonda para 50. Pensa que a gente, quando está em alta, quando a gente está treinado e trabalhando bem e que todo mundo te conhece — isso leva um tempo — vamos tirar mais 10 anos para ter esse tempo. Então, vamos botar 40 anos de ser quem eu sou hoje.

Quando você está treinado, está rendendo bem, as pessoas te conhecem, você tem cinco escalas por dia. Cinco escalas são cinco produções diferentes em cinco lugares diferentes. De manhã você dubla o herói de uma história. Na hora do almoço você dubla o vilão, mau-caráter. Depois do almoço você volta e dubla um padre generoso, bondoso. Mais tarde você vai dublar um mendigo que é atendido por uma comunidade qualquer, e à noite você dublou uma minhoca.

Todos os dias da vida, faz uma continha disso aí, 40 anos. É impossível lembrar de tudo que se fez. Não tem como lembrar de tudo que se fez. A gente marca, a gente guarda as coisas mais marcantes, em geral, ou séries, ou filmes que impactaram muito, que gostou muito de fazer.

Marcio: E demais. Não quero tomar muito mais do seu tempo.

Nelson: Agora é tarde, agora já....

Marcio: ... Tomar mais ainda. Eu vou fazer uma pergunta aqui que eu fiz para todos. Eu queria que alguns concordassem, outros quisessem endossar, que é uma frase que eu peguei do Herbert Richards, em uma entrevista que ele fez um pouco antes de falecer. Ele falou, abre aspas: "A dublagem é uma arma poderosa para democratizar a cultura e a informação, portanto, serve para educar, divertir e melhorar a vida do nosso povo. Sinto orgulho de dar minha contribuição nesse sentido há tanto tempo". Fecha aspas. Como profissional de dublagem, você concorda com o que ele disse?

Nelson: De certa forma, eu já disse isso para você. É uma ponte cultural. Ela traz a cultura de lugares distantes e deixa acessível para o povo de um país que não fala aquele idioma. É mais ou menos a mesma coisa que ele disse. Vai trazer cultura, educação, informação, divertimento, tudo. Tira os 20 milhões que estão na faculdade, o resto não está. O Brasil é muito maior que São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre. Mesmo em volta dessas cidades, na periferia de São Paulo, já é uma multidão, já são milhões de pessoas. E se o filme não estiver dublado, nem começam a assistir.

Ah, mas é porque não sabe ler? Não, não é preguiça, não quer ler, não quer, ou não tem agilidade de ler com tanta rapidez. Ou é um saco mesmo, de verdade. Você assiste a um filme olhando para o pé da tela. O coitado do produtor e o coitado do diretor quebram a cabeça há meses para definir o cenário certo, a locação certa, o figurino que vai combinar com aquela cena, o que vai passar lá atrás, os figurantes, os veículos. Ele faz um filme de época e gasta uma fortuna para conseguir automóveis de 1930 para falar de *gangsters*, e todo mundo prossegue, tudo certinho, e você não vê nada daquilo, fica olhando letrinha amarela embaixo da tela. Isso é sacanagem com uma obra de arte.

Claro que sempre existe o risco da tradução errada, da dublagem ter feito uma tradução errada. É um risco, mas não é num filme inteiro, às vezes é numa fala. Só que quando você vê o dublado, é muito raro você perceber que foi uma tradução errada, porque você não está ouvindo o original para saber. Vai te incomodar mais a tradução errada na legenda, porque você está ouvindo o original para saber.

Fora que todo filme, toda série, vamos falar sério. *Big Bang Theory* é uma série que quase toda dá para você assistir fazendo outra coisa, porque é só texto. Eles estão quase todo o tempo sentados e falando, fazendo nada. Estão comendo ou estão jogando o joguinho, mas tudo isso está no texto. Eles estão falando do que eles estão fazendo. Então você pode pôr a série e vai fazendo outra coisa, vai ouvindo. É engraçado, tem a mesma graça, porque a graça está no texto, não na ação. A maior parte das séries, principalmente essas *sitcoms*, elas são quase radiofônicas. Se tiver dublado, te libera, te solta até para fazer outra coisa enquanto acompanha. *Big Bang Theory*, o outro lá, *How I Met Your Mother*, é tudo série igual. O tema não é o mesmo, mas é o estilo da série. Você pode não ver, você pode só ouvir e entende tudo.

Orlando Viggiani – Dublador, locutor e diretor de dublagem

Orlando Viggiani é ator, dublador, cantor, compositor, locutor e diretor de dublagem. Iniciou sua carreira na dublagem aos doze anos de idade, em 1962, no estúdio AIC, em São Paulo, e figura como o profissional mais longo ainda em atividade no país. Ao longo de sua trajetória, atuou nos principais estúdios paulistas, além de realizar atividades pontuais para estúdios sediados no Rio de Janeiro.

Entre seus trabalhos mais destacados encontram-se a dublagem do personagem Marty McFly (interpretado por Michael J. Fox) na primeira versão brasileira da trilogia *De Volta para o Futuro*, bem como na série animada derivada da obra produzida por Steven Spielberg; a voz de Mickey Mouse por mais de dez anos; a interpretação de Caco, o sapo da franquia *Muppets*; e a voz do troll Hugo no jogo interativo *Hugo Games*, fenômeno televisivo no final da década de 1990.

Orlando Viggiani contribuiu para a pesquisa na condição de testemunha ocular das transformações do setor de dublagem, fornecendo um relato histórico desde o início da atividade profissional no final da década de 1960 até a contemporaneidade. Sua atuação nos principais estúdios do país, aliada à longa experiência técnica e à memória institucional acumulada, constitui fonte relevante para a análise das práticas performativas, dos processos de profissionalização e das mudanças institucionais no campo da dublagem brasileira.

Marcio: De acordo com a minha pesquisa, e você me corrija se eu tiver errado, você trabalha com dublagem desde os anos, desde a década de 1960, não é?

Orlando: 62, mais para 62.

Marcio: Eu queria saber como surgiu a dublagem para você, porque era um período bem novo, não só para dublagem, como para distribuição de filmes e séries na televisão brasileira. O que fez você se interessar em dublagem?

Orlando: Olha, rapaz, o que fez eu me interessar, eu posso dizer para você, foi a minha mãe. Eu, nessa época, desde a idade de sete para oito anos, eu já cantava. Meu pai e minha mãe viam que eu cantava, e eu ficava cantando lá na cozinha de casa, no quintal de casa. Eu tinha uns sete anos de idade e minha mãe sempre teve empregadas. Nesse tempo tinha uma empregada chamada Conceição, não me esqueço o nome dela. Ela me viu cantando, falou: "Nossa, esse garoto tem jeito, ele canta bem", uma criança. Eu nem sabia disso, gostava de cantar, mas jamais tinha passado pela cabeça que eu tinha atributos para cantar já naquela época. Ela falou: "Olha, eu saí da casa de um professor de piano. Ele tem um programa na televisão, na TV Tupi", que naquele tempo era TV Tupi, Canal 3, era o indiozinho. Não tinha nada ainda daqueles tempos, que foi em 1950 que a TV Tupi foi inaugurada nessa década.

Eu vim em 58. Aí ela me levou para fazer um teste. Eu fui lá, fiz o teste numa tarde de sexta-feira, minha mãe me levou, eu cantei lá, gostaram e eu já estreiei no programa de sábado cantando. Isso era um programa chamado *Clube Papai Noel*. Se você fizer a pesquisa, você vai ver que é um programa que na época tinha uma audiência muito grande e era na Rádio Tupi, o programa, e depois passou na TV Tupi. Dali houve um teste para se fazer rádio teatro. A Rádio São Paulo, que na época era a "Globo das *Radiovelas*", vamos dizer assim, todo mundo ouvia a Rádio São Paulo nessa década de 50. Aí minha mãe me levou. Falaram para ela: "Olha, seu filho tem condições, eu já vi ele falando algumas coisinhas, interpretando, fala bem criança. O senhor não quer levar ele lá? Estão fazendo testes para dublagem". E minha mãe falava: "Claro!" Mãe, você sabe como é.

É de criança que tem algumas atribuições na classe artística. Ela já passou a mão, já me levou para lá e eu fui

para fazer o teste. Fiz o teste na *Gravaçon*, que era acho que o último ano da *Gravaçon*. Depois a *Gravaçon* fechou, aí a *AIC* veio e incorporou, tomou conta e ficou valendo. Antigamente falava *Versão Brasileira AIC São Paulo*. Então foi *AIC*, mas eu comecei na empresa *Gravaçon*, que começou em 58, foi até 62, 63, se não me falha a memória. Eu comecei ali, eu ia fazer 12 anos de idade, e comecei dublando *Dennis, o Pimentinha*, que depois é uma série. Na época ali era *Dennis, o Travesso*, era o nome que recebeu, mas todo mundo conheceu anos mais tarde como *Dennis, o Pimentinha*. Fez sucesso no cinema. Era uma série americana muito badalada na época. Era onde a dublagem estava começando no Brasil.

Nessa década, no comecinho da década de 60 em diante, com a *Herbert Richers* no Rio de Janeiro e a *Gravaçon*, posteriormente a *AIC* em São Paulo, posteriormente *Ibração*, posteriormente *Álamo*, onde eu viria a ser anos mais tarde diretor e coordenador da *Álamo*, que foi o grande estúdio de São Paulo depois da *AIC*. Hoje, no lugar da *AIC*, existe a *BKS*, que existe até hoje. De vez em quando faço alguns trabalhos lá. Minha trajetória começou ali, no finalzinho da década de 50, com 8 anos de idade, cantando na rádio e televisão. Depois fui para a Rádio São Paulo, onde eu passei num teste com 868 crianças. Eu passei em primeiro lugar: eu, um menino chamado Reinaldo e mais duas meninas, que na época era *Áurea*, a outra eu não lembro o nome. Foram quatro crianças, dois meninos e duas meninas. Minha carreira começou, daí fui para dublagem, e estou aqui até hoje. Mas fiz tanta coisa nesses 62 anos que eu tenho de profissão e hoje eu sou o mais longevo do Brasil.

Marcio: Desde que me entendo por gente, eu vejo trabalhos com sua voz. Já faz tempo, hein? E você pode descrever como era o estúdio quando você começou, depois passando pela década de 70, depois a década de 80, que teve, eu acredito que, o maior número de produções dubladas na televisão, e chegando hoje, nesse momento, que cada profissional faz seu trabalho separadamente?.

Orlando: A história da dublagem no Brasil, como eu já te disse, começou com o decreto do presidente Jânio Quadros na época, que todo material estrangeiro, em língua estrangeira, teria que ser dublado. Isso foi um decreto dele, na época, foi em 1962. E aí tudo começou a ser dublado. Onde eu comecei era lá na Rua Tibério, que é ali uma travessa da Rua Clélia, que ainda existe hoje o estúdio, só totalmente reformado. É outro estúdio, que é onde é a *BKS*. Lá os estúdios eram muito grandes, pé direito, assim, tipo 3, 4 metros de altura, era muito grande. A projeção vinha de cima como se fosse uma projeção de cinema. Eram projetores já. Eu comecei com o material de cinema, naqueles projetores enormes, onde a tela de cinema. Eu comecei dublando ali, as telas eram enormes, era aquela tela de cinema mesmo. Não tinha som, amigo. Hoje, anos depois, começou a ter o som original, onde os dubladores já colocavam o fone e já podiam ouvir na tela o som original e tinham no fone para poder guiar a sua parte de interpretação, as frases, marcar as pausas, enfim, ter todo o contexto do que estava acontecendo dentro da cena que ia ser dublada.

O desenvolvimento era... os estúdios eram muito grandes. Existem até hoje esses estúdios lá na *BKS*, e foram reformados, evidentemente, para uma nova postura dentro da técnica da tecnologia. A dublagem foi crescendo muito e o que foi mudando nisso foi a técnica, tecnicamente falando. Então, o celuloide deixou de existir e a gente vem gravando hoje no digital. Hoje existe o *Pro Tools*, que é o equipamento digital, o computador que você faz as falas, onde nós gravamos, na estrutura de hoje, todos separadamente. Com o advento da *Covid*, as coisas se modificaram bastante. Não se gravava mais juntos. Então, cada um foi tendo o seu estúdio dentro de casa, como eu tenho aqui o meu. Tenho o dos meus filhos embaixo, que também trabalham com a dublagem, o Robson e o Rogério. Tecnicamente, a evolução da dublagem no mundo, principalmente no Brasil, foi técnica.

Hoje você usa *tablet* para dublar. É toda uma técnica que fica totalmente diferente para que você consiga ter uma visualização melhor. Alguns estúdios ainda trabalham com textos, no computador, e você tem todas as falas ali impressas no texto, com o nome do personagem. Dentro ali você tem todo o *time code* das falas, a numeração que corre na tela, para que você saiba exatamente aonde é que você vai falar, o teu personagem fala, em que *time code*, você vai e coloca sua fala ali. Hoje a dublagem ficou muito, mas muito mais fácil, amigo. Por isso que você dubla sozinho. O tempo de gravação de um filme hoje, comparado com o que eu

comecei na época, é muito. Você faz um filme hoje em um dia, dependendo da demanda. Antigamente, demorava 15 dias para você dublar um longa, dublar um filme de série. Era um trabalho muito artesanal, vamos dizer assim.

Marcio: Pegando um pouco disso que você citou de artesanal, eu queria falar um pouquinho da composição da voz, porque em muitos dos seus trabalhos você fazia vozes de crianças ou até o próprio do *Mickey Mouse*, que era uma voz mais fina. E em contrapartida, você também fazia vozes de adultos e conseguia fazer essa diferenciação. Se não me engano, eu até vi em alguns filmes em que você fazia a progressão, como, por exemplo, *Quero Ser Grande* que você dublou, você fez a voz do jovem, da criança, com aquela voz mais fina, e depois do *Tom Hanks* com aquela sua voz natural. Eu queria entender como você trabalha essa composição de voz. Você trabalhava essa composição de voz?

Orlando: Isso é muito da pessoa. Isso está muito infiltrado no trabalho de ator. Daquilo que você tira do trabalho de voz, daquilo que você, como eu poderia descrever para você? Hoje, para mim na época, era uma coisa extremamente natural. Hoje você tem cursos, você ensina isso, fazer uma voz assim, uma voz assada. Então, dentro do trabalho de ator, aquilo que está dentro de você, você começa a expressar essas diferenças. Então, se eu tivesse que fazer uma voz mais fina, desse jeito aqui, eu fazia uma voz mais fina. Se eu quisesse imitar voz, como eu posso imitar agora, se eu quisesse fazer uma voz mais caricata, isso é nato. É no próprio ator dublador. Por isso que eu sempre, eu não digo a palavra dublador sozinho, eu digo ator dublador. Dublador tem muitos. Agora, atores são poucos. Atores dubladores são poucos, dá para contar nos dedos das mãos, como em qualquer atividade, Márcio, em qualquer atividade.

Hoje existe o *Messias* que não aprenderam nada, nasceram com aquilo, nasceram com ele. Edson Arantes do Nascimento, o rei Pelé, nasceu com ele, então você não ensina nada. Essas características em trabalhar, fazer um trabalho de voz, está dentro de você mesmo, sabe? O seu trabalho de ator, aquilo que você consegue entregar para que as pessoas consigam entender o que é um trabalho de uma voz mais fina, uma voz mais caricata, uma voz mais cultural. Isso é normal, para mim é natural. Outras pessoas dentro da área artística podem ter alguns problemas para poder colocar esse material de voz. Você normalmente é que trabalha isso internamente dentro de você. O que a cena pedir, o que a cena exigir, você faz. Eu, no *De Volta para o Futuro*, acho que é no segundo, eu tive que fazer quatro vozes diferentes: que era a voz do *Michael J. Fox*, que eu fazia, era a voz do pai, a voz da filha. E eu tive que fazer uma voz muito feminina na época.

Você coloca uma coisa mais assim, se você coloca sobre uma imagem, de repente as pessoas que estão vendo podem até aceitar esse trabalho de voz. Embora ficasse melhor fazendo uma voz de menina, para fazer a voz, teria tirado a caracterização do personagem, porque ele é o ator se transformando numa menina, na filha. Tem o filho dele que era meio bobão, o pai e a filha. Foram trabalhos que eu fiz onde o desenvolvimento da voz vem de uma boa direção, que eu tive na época para fazer essa trilogia, juntamente com o meu saudoso e querido amigo Eleu Salvador, que fazia o *Doc*. Isso traz pra gente essa facilidade, entre aspas, porque você já tem tudo isso dentro de você para fazer a dublagem.

Eu vejo um ator, eu vou dublar um desenho, eu vejo que o cara tem uma voz original, então automaticamente eu me coloco para fazer essa voz desse jeito. E muitas vezes, se é uma voz mais assim, mais caricata, tudo isso parte de você com uma boa direção e exatamente um bom texto, que é fundamental na dublagem. O texto é parte fundamental de um bom trabalho de dublagem. Isso está intrínseco dentro do próprio trabalho do ator dublador. Essas coisas de voz, de subir o tom, descer o tom, para mim é natural. Eu faço isso com muita naturalidade. Embora o meu padrão de voz, você vê, você vai saber da minha idade, eu tenho 75 anos, vou fazer 76 já. Olha só. E o meu timbre é um timbre jovem. Você vê que a minha voz não é de um cara de 76, 77 anos, que de repente todo mundo vê que é uma voz mais grave, mais cansada, tem uma coisa assim. Não é o meu timbre.

Eu posso hoje, facilmente, vamos dizer assim, podia fazer um cara de 30, 35 anos, 40 com o meu timbre de voz. Isso é muito interessante salientar para quem acompanha os trabalhos de casa, vê o ator fazendo. E de

repente era o que acontecia na rádio novela. Você só ouvia o áudio. As pessoas quando iam lá e conheciam os caras, "Nossa, mas esse com essa voz tão linda, mas pelo amor de Deus..." Na época, era realmente uma frustração para os fãs que você não imagina. Isso contado por várias pessoas da minha época que faziam um rádio teatro, onde ainda estava em grande atividade o rádio teatro em São Paulo. Mas é aquela coisa, hoje não. Hoje você vê o ator na televisão, se encontra com o cara na rua ou em qualquer outro lugar, a não ser a caracterização. Tem alguns atores que precisam fazer suas caracterizações para fazer alguns personagens. Mas só a voz, amigo, é diferente. Você vai ver depois, você fala: "Nossa, que voz bonita essa aí".

Depois você vai ver o cara fala: "Pelo amor de Deus, cara". Então, eu com a minha voz posso dublar hoje o *Michael J. Fox* no tempo dele, jovenzinho, galã. Hoje não, coitado. Hoje ele com o mal de *Parkinson* realmente não tem mais condição, inclusive nem de falar. Está difícil a situação dele. Mas é isso, a voz está dentro de você. O trabalho que você pode fazer com a voz é você que faz, você que se adapta, e sempre vendo o que o personagem pede para que você consiga fazer uma tradução e uma colocação de voz bem feita em qualquer atividade dentro da área da dublagem, além de ter boa dicção, porque senão você não consegue fazer bons trabalhos.

Marcio: Agora, pegando para a parte da tradução, eu queria saber como era o trabalho de tradução e adaptação naquele período, até no período mesmo que você iniciou, na década de 60, 70 e 80.

Orlando: Na década de 60.

Marcio: Isso. Havia as sugestões da distribuidora para adaptações mais próximas do original, ou havia a liberdade de sugerir adaptações para trazer aquelas produções para o nosso território?.

Orlando: Não, na verdade, claro, o tradutor vinha mais ou menos em cima da história do que estava sendo dito. E isso você transforma, você traz para a parte do seu idioma, aqui para nós o português. Em determinados filmes, tinha tradutores que eram especializados. Você vai fazer um filme de época, tem que tomar alguns cuidados por causa de algumas frases: "excelência", "majestade". Algumas coisas precisam estar dentro do contexto para que a dublagem seja bem feita, para que o público de casa possa acompanhar sem que fale: "Nossa, eu notei que o cara falou uma coisa errada ali". Vou citar um exemplo: aconteceu alguns anos atrás, nem vou citar o estúdio, mas não foi de São Paulo, onde a moça descia da carruagem, não. "Deixe o carro mais à frente, meu bom homem." "Tá legal. Eu vou levar." "Tá legal" na década, um filme de época, aquilo.

É uma coisa que aconteceu, o diretor não percebeu, o cara colocou. Isso não pode acontecer. A tradução, como eu disse para você, é parte fundamental de um bom trabalho de dublagem. Antigamente a gente tinha tradutores bons. Eu não esqueci o sobrenome dele, mas era o Samuel. Ele tinha uma facilidade para traduzir e ele passava o dia inteiro dentro do estúdio da *AIC* na época traduzindo as séries que a gente dublava. Foram tantas séries famosas que nós dublamos lá, depois te cito algumas. Era muito importante que, e qualquer problema, ele estava ali para poder tirar qualquer dúvida. Então, o cliente mandava o filme, e claro, dentro do tema do filme, do que acontecia no filme, você pegava um bom tradutor. E, de repente, o inglês é um pouquinho menor do que o português em determinadas frases e palavras.

Você tem que tomar determinados cuidados para não distorcer um pouco daquilo que está sendo dito. É uma coisa em que o diretor tem que estar presente dentro da cena para poder fazer as correções necessárias e as mudanças para facilitar a articulação e encaixar na labial do ator que está sendo dublado. São cuidados que você tem que ter e a tradução tem que ser fiel nesse sentido. As adaptações a gente consegue fazer dentro do estúdio. Hoje não, hoje a coisa já é diferente. Quem está lá de fora, os produtores, já exigem muita coisa dentro do trabalho de dublagem. Quando você termina hoje um trabalho, ele é verificado, o cliente assiste, e se tiver algumas correções, diferenças, volta para o estúdio e tem que fazer novamente. Não que não acontecesse antigamente, mas essa coisa de fazer o acompanhamento depois da dublagem não era. Hoje você tem a internet e facilita você conversar com o cara lá.

"Olha, estou te mandando isso aqui agora." Você manda, e ele já te responde: "Não, isso aqui eu não gostei. Tira essa frase aqui, põe outra". Naquele tempo não tinha isso. Na década de 60 você não conseguia fazer isso. O trabalho era mais primoroso. O trabalho da tradução e os diretores também a gente sempre acompanhava para que não houvesse alguns problemas na hora de fazer os trabalhos de dublagem. Hoje, meu amigo, é totalmente diferente. Quem está lá fora está acompanhando no tempo real aquilo que está sendo feito e está sendo dito. Tem clientes que acompanham a dublagem de lá vendo o que está sendo gravado no tempo real. Não tem jeito. Hoje, a fiscalização por parte deles é muito mais eficiente do que se fazia na época, na década de 60, 50, ou 70 até.

Marcio: Eu queria pegar um pouco o seu trabalho de ator fora dos estúdios de dublagem, mas ainda tendo a composição de voz para seu trabalho, que era os casos do seu trabalho nos programas do Sérgio Malandro, em alguns programas do SBT e até naquele personagem *Hugo*. Eu queria que você falasse um pouquinho desses trabalhos.

Orlando: Eu fiz também como ator, eu fiz trabalho de ator. Eu sou ator, sou diretor de dublagem, sou radialista, radialista esportivo. Trabalhei alguns anos nas áreas, de vez em quando ainda faço alguns trabalhos nas rádios. Eu fiz um trabalho na década de 70, 71, 72 na TV Bandeirantes, num programa chamado *Carrossel*, onde eu fazia um palhacinho, era um programa diário, ao vivo. Era até um nome famoso que depois viria a ser minha madrinha até de casamento, que é Claudete Troiano, que tem programas na Rede TV, na Bandeirantes. Éramos eu, a Claudete, que fazíamos esse programa, e eu estava todo travestido de palhaço, um palhacinho moderno com cabelo comprido. Era totalmente diferente do palhaço caracterizado de circo. Eu fazia um trabalho lá e cantava, inclusive tocava violão. Essa foi a minha fase de ator profissional já dentro da área de fazer televisão. Ali eu já estava fazendo televisão como ator. Depois fui para o SBT. No SBT eu já fazia o personagem, que era o Capetinha. Falava assim: "Ô Serginho Malandro, tudo bem? Bom dia para você, garotada." Era essa minha voz, eu fazia ali com ele.

Eu era o narrador também. "Vamos lá, Serginho, agora eu quero ver você." Ele fazia umas palhaçadas de goleiro Balandrovski, fazia um lutador lá, não sei se você acompanhou muito o programa dele.

Marcio: Bastante.

Orlando: Ele tinha esses personagens. Eu fazia dois trabalhos lá: eu fazia como ator de voz, fazendo o bonequinho que eu mesmo fazia com as mãos, eu mesmo manipulava, e a voz ali. E a gente gravava depois as palhaçadas dele com o goleiro. Eu, como gostava de futebol, sempre gostei, entendia bem. Eu fui até narrador de um programa antigo chamado *Desafio ao Galo*, que era na TV Record. Eu fui repórter lá e fui narrador. Por aí você vê, foi lá que o Thiago Leifert começou junto comigo na década de 90, ele tinha 16 anos. Isso, mais para frente a gente conversa. Eu tinha facilidade para poder narrar: "Vamos lá, meu amigo, agora eu quero ver com você. Vamos lá. Quem vai jogar aí, quem vai bater é o garotinho ali, que é do time do Vasco da Gama. Vamos ver se você..." A cena ia acontecendo. Ele fazia aquelas palhaçadas dele, e eu fora aqui narrando, como um locutor desportivo, a *performance* dos meninos. E era tudo palhaçada. Ele fazia, a molecada ria, frangava os gols, enfim, era muito bacana. Eu gostava demais de fazer essa parte narrada nos programas do Malandro.

Foram alguns anos que eu fiquei ali com o Malandro. Ele foi em 89, depois ele saiu, voltou de novo em 94, ele saiu, foi para a Globo. Depois ele voltou de novo com o programa, eu fui chamado de novo para fazer o trabalho com ele. Foi num desses trabalhos que o Silvío me chamou para fazer voz também junto com ele no palco, Silvío Santos. Eu fiz a voz de um cachorro no palco lá, que era um programa que ele fazia, onde os animais tinham vozes. Ele botava a criança junto com o animal, o animal falava, e a criança achava que era o animal que estava falando com ela. E ele ia aqui no meu ouvido: "Fala isso agora. Diz que ele está cansado agora." Isso eu tenho na minha carreira. Não tenho o filme para poder dizer que eu trabalhei com o Silvío nesse sentido, mas para mim foi....

Marcio: Lembro vagamente, eu lembro vagamente. Você falando agora me deu essa....

Orlando: Deve ter alguns registros disso, Marcio. Como eu disse para você, eu poderia ter muita coisa registrada na minha vida para poder fazer esse meu trabalho hoje, onde eu sou, como eu te digo, a história da dublagem inteira aqui, é o mais longo do Brasil. Eu poderia ter catalogado muita coisa, arquivado muita coisa para que pudesse servir de referência nas minhas palestras ou alguma coisa que eu pretendo começar a dar pelo Brasil.

Marcio: Eu queria falar um pouco sobre a visão que a imprensa e os críticos em geral tinham com a dublagem nas décadas passadas, que enquanto o público já tinha predileção por produções dubladas, mesmo que naquele período haviam produções dubladas somente na TV, quando muito produções da *Disney* no cinema. Quando fazia seus trabalhos na dublagem, você já via a repercussão positiva do seu trabalho na opinião pública, ou isso só chegou a você com a internet, redes sociais e os eventos que voltaram para a dublagem?

Orlando: Não, na realidade, com a internet, redes sociais, a coisa aflorou um pouco mais desse meu trabalho. Antigamente não tinha muito essa coisa, Marcio. Existia, sim, algumas. Eu, graças a Deus, sempre tive bons elogios pelo meu trabalho. Depois passei a ser diretor na década de 70, em 1975. Eu passei a dirigir, eu era coordenador e diretor da Álamo. Você imagina a responsabilidade que eu tive enquanto esse estúdio, tão famoso em São Paulo. Eu já tinha ali algumas boas referências, e formei muita gente. Dentro da minha profissão, o mais gostoso é que eu sempre tive bons companheiros ao meu lado, escolhi sempre bons elencos.

A repercussão do meu trabalho até hoje tem sido muito boa. Isso eu vejo pelos meus filhos que todo mundo fala: "O teu pai está bem, olha, teu pai isso". Como eu formei muita gente nesses 62, 63 anos de profissão, você imagina. Dentro do campo do meu trabalho, a visão que eu tinha e da imprensa, na verdade, trazendo alguma repercussão boa, sempre tive, sim, muitas coisas positivas, mais do que negativas. Ninguém é perfeito em tudo que faz, Márcio, você sabe disso. Devo ter cometido alguns erros ao longo de todos esses anos, mas os acertos foram maiores. Com o advento da internet hoje, meu amigo, é claro que hoje está aí na cara de todo mundo, está escancarado aquilo que você faz, aquilo que você não faz; e o que você não faz, as pessoas dizem que você faz. Você imagina agora, inclusive com a inteligência artificial.

Agora, então, a gente tem que se policiar até em respirar. Você tem que tomar cuidado com tudo que você faz hoje. A mídia hoje realmente ela te cobra demais e a internet está aí para poder trazer para todo mundo, tanto do lado positivo quanto do lado negativo dos acontecimentos dentro da área. Na minha área de trabalho, de profissão, as coisas que eu fiz realmente foram muito grandes, foram coisas boas da minha vida. Eu fiz, não me arrependo. Das coisas que eu deixei de fazer, que teve algumas coisas que de repente eu deixei de fazer, mas a maioria delas eu fiz sempre com muito carinho, com muito amor, com muita dedicação e aproveitei sempre esse dom que Deus me deu. Porque a dublagem, e o ator, o cantor, é dom. Você pode, de repente, dar uma avaliada melhor dentro da profissão, fazer coisas positivas, ter uma outra maneira de enxergar, ter bons profissionais que te corrijam em algumas coisas, mas o dom está com você. Aquilo que você traz de dentro é o que é o principal. E dele você pode usar como coisas boas e coisas negativas também. Ainda bem que o meu lado foi mais positivo.

Marcio: Foi bastante. Queria pegar um pouco o seu trabalho como diretor de dublagem. Como você prepara os dubladores quando você dirige uma produção?.

Orlando: Bom, então deixa eu falar para quem vai acompanhar e ver isso. Antigamente, os diretores escalavam os seus personagens. Você pegava o roteiro, assistia o filme em casa e claro que você já tinha na cabeça uma lista de todos os dubladores que trabalhavam na casa, que estavam disponíveis, e ali você fazia o seu elenco. Algumas coisas curiosas na minha vida. Eu, por exemplo, dirigi uma série de 12 ou 13 filmes do *Jerry Lewis* na Álamo, que foi dublado pelo Nelsinho Batista, saudoso Nelsinho Batista. Eu estava com uma dificuldade. Falei: "Puxa, o *Jerry Lewis* é um ator fantástico, um comediante fantástico". Estava com dificuldade de escolher uma voz para ele. Um dia, estou saindo da Álamo ali na porta do elevador e o Nelsinho

chegando para mim, e ele fez uma brincadeira comigo: "Não, estava querendo falar com você, viu? Sonhei com você essa noite". Eu comecei a ouvir, falei: "Putz, é ele." Escalei o Nelsinho Batista para fazer o *Jerry Lewis*. Ficou maravilhoso.

Na época, na década de 70, a gente dublou os 13 filmes. Ele fez tão bem o papel — ele era um ótimo ator, um ótimo comediante — que ele foi para o Rio de Janeiro anos depois dublar no Rio, fazer a carreira dele como dublador no Rio. E todos os filmes do *Jerry Lewis* era ele que fazia no Rio. Você imagina a *performance* dele no ator e a felicidade que eu tive de escalar um ator para fazer isso. No *Poderoso Chefão*, a mesma coisa que eu fiz. Para escolher a voz do Gastão Malta, saudoso Gastão Malta também, que na época, eu tive problemas para poder chegar na voz do ator. A gente tinha essa possibilidade de poder escolher as vozes, tanto é que as vozes melhores, realmente, sinceramente, sem querer fazer saudosismo, eram muito bem escolhidas nos atores do passado. É só você ver na série, você vê exatamente o complemento de cada ator com cada voz que é inserida nele.

Hoje não. Hoje as dubladoras têm um departamento de produção. Existem alguns produtores que já escalam os filmes para os diretores. O diretor já recebe o filme já escalado. Eu nunca gostei disso, sempre tive alguns atritos dentro da minha área, porque eu sempre gostei de fazer isso. Eu acho isso fundamental para quem está vendo em casa poder analisar a voz, o complemento do ator com a voz e a atividade que o ator exerce na tela. É muito importante o casamento das duas coisas. É importante para qualquer série, para o trabalho de desenho, que no Brasil nós somos muito bons para fazer desenhos, principalmente o pessoal do Rio de Janeiro realmente tem uma qualidade muito grande nisso.

Tanto é que hoje qualquer desenho, qualquer coisa é dublada. Antigamente não tinha nada disso, parceiro. Antigamente você não via filmes de televisão. Eu quando fui ver *O De Volta para o Futuro*, eu fui com meus filhos, tinham 7 anos de idade, fui aqui em São Paulo, Rio Comodoro, e tive que assistir o filme de pé porque a procura foi tão grande. O sucesso foi tão grande de *O De Volta para o Futuro* do *Spielberg*, que de repente eu nem sabia que dois anos depois eu viria a dublar e ser escolhido pelo *Spielberg*. Eu fiz teste aqui em São Paulo e no Rio. Eu fui escolhido por ele para fazer o *Michael J. Fox* na época. Para mim foi um gosto, um trabalho, foi um prazer muito grande poder receber essa notícia. Ninguém sabe que eu fui escolhido pelo *Spielberg* para fazer *De Volta para o Futuro*.

Então são coisas que a gente precisa falar. Alguns vão poder saber, outros não. Essa facilidade hoje que a gente tem de poder mostrar, de poder falar, e você, isso vai mostrar para tanta gente. Tanta gente vai poder acompanhar o seu trabalho, então as pessoas já vão começar a saber disso. Para mim foi um prazer muito grande, mas eu assisti de pé legendado no cinema. O problema todo foi que tinha três crianças à minha frente que eles perguntavam para a mãe: "Mãe, mas o que que eles estão dizendo lá?" E a mãe: "Não, agora eles estão dizendo". Falei para minha mulher: "Vamos sair daqui, senão a gente não vai conseguir assistir esse filme, porque as crianças queriam ler e não conseguiam ler. Eram crianças de 8, 10 anos de idade, não mais do que isso. A gente mudou de lugar, eu estava sentado e depois acabei saindo do lugar e depois não voltei mais, tive que ficar de pé. Assistimos o filme de pé até o final. Anos depois, dois anos, mais ou menos um ano e pouco, dois anos e pouco, eu fui dublar o filme fazendo o personagem *De Volta para o Futuro*. Aí sim, nós começamos a dublar e depois ele passou na Globo. Depois houve a redublagem dele, com o menino do Rio de Janeiro, meu amigo hoje. Eu conheci há pouco tempo.

Marcio: Manolo Rey.

Orlando: O Manolo Rey. Eu conheci o Manolo Rey esse ano, alguns meses atrás, no lançamento do livro do meu grande amigo Felipe Maia do Rio de Janeiro. Eu estive lá e eu conheci ele, ele falou: "Ô, você que é." Eu falei: "Você que é, sou eu mesmo." Nos conhecemos agora. Essa redublagem do Rio de Janeiro já foi feita há muitos anos. Foi pedido exatamente por causa de problema de som. Eles redublaram. Podiam ter redublado em São Paulo, mas não quiseram. Eu estava aqui para isso. Não tem problema nenhum. O trabalho dele também foi muito bem feito.

Marcio: Eu elogiei seu trabalho do *Michael J. Fox* e agora você me fala que foi escolhido pelo *Spielberg*. Como funcionou? Foi a distribuidora, e ele pediu para ver, ouvir as vozes?.

Orlando: Sim, foram feitos os testes, e foi escolhido por eles nos Estados Unidos. Depois a gente ficou sabendo disso. Eu fiquei sabendo disso há pouco tempo também, não muito agora, porque as pessoas não, naquele tempo não achavam que você podia se achar. Não, absolutamente não. O que valeu ali foi a competência, foi o trabalho, e foi o casamento da voz com o personagem. Com a característica dele, com o personagem que casou. Isso é fundamental na dublagem. O trabalho quando encaixa, aquilo que eu te disse, a voz com o perfil, com a imagem do ator, isso funciona muito, muito. E eu esqueci de falar do *Hugo*, você tinha me perguntado também.

Marcio: Sim, do *Hugo*, do *game*.

Orlando: O *Hugo*, que foi também um estouro na minha vida, foi uma mudança chave na minha vida. O *Hugo*, quando veio para o Brasil, inclusive quem trouxe foi o B Júnior, filho do *Herbert Richers*, o filho caçula dele, foi ele que trouxe. Eu dublei o *Hugo*. Passei rapidamente, você vê como são as coisas na vida. Passei no estúdio que eu era diretor, que era Sigma. Passei no estúdio e fui fazer, acho que Sigma não, *Mega*. Acho que foi *Mega*. Passei rapidamente: "Olha, tem um teste aqui para fazer. O cara está querendo fazer um teste. Dá uma chegadinha que faz o teste". Falei: "Deixa eu ver aqui." Vi o personagem. Aí que eu te falo. Fiz uma voz para ele assim: "Não tem chororô. Esse jogo acabou." E foi a voz que ficou. Saí dali, peguei meu carro, eu tinha um compromisso. Toca o celular, na época não era celular ainda. Ou era? Já era. Foi 95.

Marcio: 95, 96.

Orlando: Foi 95. Eu não sei se era aquele que a gente recebia chamada. O *bipe*. Eu acho que era o *bipe*. Olha só como eu sou novo. Recebi, liguei para a central, falou: "Olha, volta lá que você foi aprovado." Já tinham feito teste com várias pessoas. Eu fui lá e fui aprovado para fazer o *Hugo*, que realmente deu um salto na minha vida, porque o programa era um *game*, onde as crianças jogavam os joguinhos dele por telefone, pelas teclas do telefone. Foi um sucesso tremendo em 95. Ele saiu do ar, voltou em 98. Aí eu fiz em 98, e aí o governo cassou aquela coisa do telefone, porque tinha *telessexo*. Aí o governo cassou. Eu não consegui. Isso eu poderia ter até hoje no ar, com *games* novos, evidentemente.

Marcio: Sim.

Orlando: Mas ficou exatamente um ano depois. Eu dei uma ajeitada na minha vida, fiz um bom contrato. O programa era ao vivo. Ele fez tanto sucesso que era uma vez, era à tarde o programa, parece que 5:30 da tarde, 6, e fez tanto sucesso que pediram para colocar o programa de manhã. O programa era de manhã e era na parte da tarde. Meu tempo todo ficava disponível para fazer o *Hugo* na época. Foi uma outra coisa extremamente interessante que aconteceu na minha vida para fazer esse personagem, que muita gente às vezes não sabe que fui eu que fiz. Assim como a voz do *Mickey*, que veio também. Eu fui fazendo e fui considerado por um dos das pessoas que vieram para o Brasil, considerada a voz mais próxima, mais próxima do original em termos de timbre, sabe? Pela *wave* que você vê assim, eu fui a mais próxima do original, que hoje é feito pelo Briggs no Rio de Janeiro, meu amigo também, o Briggs. A vida continua. Vamos lá. Como *George Jetson*. Você quer que te conto a história d'*Os Jetsons*?

Marcio: Por favor, por favor.

Orlando: A história d'*Os Jetsons* é o seguinte: Eu tinha 12 anos, fazia o *Elroy*. Se você vê a vozinha do *Elroy*. 30 anos depois, eu fui fazer a voz do pai. Olha como são as coisas. Eu ficava imitando o Raimundo que fez o primeiro: "*Ei, Jane*", que falava assim. "*Jane, oh, senhor Quid*". E depois eu imitava ele. Quando veio a série para ser feita aqui no Brasil, anos depois eu fui fazer. Fiquei fazendo. Isso não existe. Fiz o filho com 12 anos. 30 anos depois, com 40 e poucos anos, já perto dos 50, eu fui fazer o pai.

Marcio: Natural.

Orlando: Exatamente. Não existe isso. Um ator que faz uma coisa com criança, depois foi fazer adulto, não existe. Eu, pelo menos, não tenho conhecimento dentro da dublagem. É mais um ganho na minha vida. E como foi *Os Muppets*. *Os Muppets* também, que eu faço um sapinho *Pig* que ele fala assim, que é uma voz mais próxima do. E quem eu escalei para fazer o sapinho? Nelsinho Batista, que também fez o *Jerry Lewis*, que também tinha um trabalho de voz caricata com muita facilidade. Aí o Nelsinho foi para o Rio. A série estava aqui em São Paulo, na Álamo. Eu fui lá, falei: "Eu dei o toque para ele dar a voz, vou ver se eu consigo fazer." Consegui fazer e fiquei fazendo as outras temporadas todas.

Inclusive as músicas, eu que fazia as traduções, as composições, as alterações das letras, as adaptações das letras, todas eu que fazia dos números cantados, que é uma outra característica que eu sempre tive, tanto é que eu sou compositor também. Tenho algumas músicas minhas aí. Você vê a minha trajetória, todas as coisas que eu fiz na minha vida que estão incorporadas nessa pessoa aqui.

Marcio: Eu quero pegar justamente dois pontos que você citou durante o nosso bate-papo. Primeiro, essa das adaptações das músicas que você diz.

Orlando: Uhum.

Marcio: Porque tem muita rima, não é?.

Orlando: Sim.

Marcio: Era muito difícil você fazer uma rima com o tema que encaixasse com a versão original?

Orlando: Mas é aquilo que eu falo, a facilidade de fazer. Eu faço com composições. Eu sou compositor.

Esse projeto que eu tenho, depois a gente fala na frente aqui, eu já fiz a música tema. Eu vou adiantar o assunto para você. Eu tenho um projeto de animação que eu estou trabalhando nele. Eu já fiz a música tema, a ideia é minha. Então, eu já sei, e eu já fiz a música tema. Sou compositor. Para mim, é uma certa facilidade, como todo bom compositor tem. Não quero dizer por isso que eu seja o principal. É a facilidade que você tem. Na época, uma outra surpresa minha foi que o dono, que era o seu *Michael Stoll*, que eu devo muito a ele, seu *Mike*, figura maravilhosa, era o dono da Álamo. Existia juntamente com a Álamo, um estúdio de gravação. Ele representava a *Bras Continental*, que trazia os filmes para serem dublados. Representando a *Bras Continental*, ele montou o estúdio de dublagem e me chamou para eu fazer. Eu não aceitei da primeira vez que ele me chamou, era molecção. Falei: "Não, isso não me interessa". Depois, como tudo tem que acontecer na vida, ele me chamou de novo. Minha mãe falou: "Vai lá, filho, vai lá, vê o que ele quer". Eu tinha 24 anos, 23, 24 anos. Eu fui lá, ele sentou, me explicou direitinho do que se tratava. "Eu gostaria de ter você aqui, primeiro para ser meu assistente das coisas". Eu era jovem, trabalhando com muita gente nova, a Álamo surgindo no Brasil. O primeiro *Dolby mixado* aqui foi na Álamo, foi em 1995. Todos os diretores do cinema brasileiro vieram para fazer os seus trabalhos de dublagem.

Foi onde eu dirigi Xuxa, foi onde eu dirigi Selton Mello, foi onde eu dirigi Edson Arantes do Nascimento. Os grandes diretores que eu conheci ali comigo, tudo isso aconteceu na Álamo, em 1974 para frente. Fiquei lá até 84, fiquei acho que 9, 10 anos na Álamo como diretor, coordenador. Fiz grandes trabalhos na Álamo como diretor, como coordenador, como dublador. Esqueci o tema que você falou, das adaptações. Deixa eu te falar mais uma coisa. Quem começou a fazer adaptação foi o seu *Michael*. Ele, americano, começou a fazer as traduções. Eu vi, falei: "Não." Aí ele começou a traduzir ao pé da letra. Não batia na boca, não batia nada. Falei: "Seu *Michael*, será que eu podia?".

Marcio: A métrica também não batia.

Orlando: Aí eu fui para o estúdio e falei: "Nossa, como está horrível isso, não encaixa na boca, não tem rima". Aí eu fui falando: "*Michael*, você não se importa de eu fazer as?" Para ele, "Nossa, foi um alívio. Sai de mim," ele disse, "que faça aí". Aí eu comecei a fazer também as adaptações das letras d'*Os Muppets*, como fiz em outras músicas. Para mim foi uma escola de aprendizado, de exercitar esse lado também do compositor. Eu ficava aqui madrugadas inteiras na minha casa fazendo as letras para gravar no dia seguinte, porque eram dois trabalhos: a dublagem e depois também a gravação das músicas que os atores cantavam, que os personagens cantavam.

Para mim também foi uma escola, mas caiu no meu colo no sentido: "Não, deixa que eu faço, eu acho que vai ficar melhor". E aí realmente eu trazia na boca, fazia métrica direitinho, pegava o assunto, mudava uma coisinha ou outra. Eu também comecei a fazer isso lá na Álamo, na década de 70, para incorporar mais uma coisa dentro das minhas atividades como artista.

Marcio: Você também citou que você dirigiu a primeira dublagem d'*O Poderoso Chefão*, aquela que passou na TV.

Orlando: Sim, sim. Era o Raimundo, na realidade, mas a escalação foi minha. Quando ele não podia, eu ajudava a fazer também.

Marcio: Tem se falado nas minhas pesquisas, falava muito sobre essa dublagem d'*O Poderoso Chefão*, que está praticamente perdida essa primeira. E falava também dos problemas que vocês tiveram com a censura, que vocês não podiam falar certas coisas que falam no filme.

Orlando: Ah, é que era....

Marcio: Queria que você falasse um pouquinho dessa parte da censura na dublagem que vocês precisavam adaptar para poder passar na televisão naquele período.

Orlando: Hoje em dia os caras falam, como é que é? "Não, seu filho da mãe," pô. Ninguém fala "filho da puta", falando "filho da mãe," pô. Sabe essas coisas na dublagem, isso me pegava demais. Eu sempre coloquei algumas para "seu desgraçado," algumas palavras que normalmente você falaria aqui num ato, ou um palavrão, que naquela época você não podia colocar. A censura não permitia, realmente. Não podia. Hoje você tem cenas de filme de mais ou menos quase que de sexo explícito que você tem que dublar na televisão. Esse é uma outra parte minha também, que depois eu te falo, que eu também fui diretor de filmes *pornô*, diretor da dublagem. Mas ali eram outras coisas, eram outros quinhentos ali para poder fazer a tradução.

A tradução vinha, mas normalmente não tinha praticamente tradução. Era mais gemido, *ai, ui, ai*, não sei o quê. "Yes, yes, yes", sabe essa coisa?. Eu comecei a montar algumas coisas diferentes até para isso, porque eu trazia para casa e colocava algumas palavras, porque eu achava aquilo muito repetível: "*ai, ui*". Tinha alguns assuntos até acontecer as cenas. Aí eu comecei, na hora das cenas, a colocar algumas palavras para as meninas dizerem. "Mas ela não está dizendo isso." Eu falei: "É claro que não aparecia a boca, mas é bom falar porque as pessoas, isso dá um tesão a mais em quem está ouvindo em casa," essa coisa toda. Eu tinha que fazer uma série com acho que três episódios e acabei fazendo mais de 10, de tanto sucesso que fez. As meninas que eu trabalhava com elas, o pagamento era diferente, evidente. Você tinha que falar muitos palavrões ali.

Eu me fechava no estúdio, o técnico apagava a luz atrás para as mulheres não verem, que fica uma coisa constrangedora. Lá dentro do estúdio, a gente dublava, e naquele tempo a gente ainda dublava juntos. Não tem jeito. Era como se tivesse mesmo, era uma "transa" falada na dublagem na tela ali, mas um ator e a atriz aqui do lado, um do outro. E as palavras que eu colocava: "Mas ela não está dizendo aquilo." Eu falava: "Não, mas coloca isso aí, que vai fazer bem". Quando a cena não aparecia a boca, evidente, uma coisa oral ali, um sexo oral, qualquer coisa, ninguém está vendo, então você pode falar. Isso deu um *up* a mais nesses filmes.

Nessa época também foi uma época muito boa para mim, que a gente ganhava bem para fazer isso, principalmente as meninas que dublavam. Você tinha que ter muito critério, inclusive para poder fazer isso. Inclusive algumas atrizes que até hoje dublam. Não vou falar o nome delas por um respeito que eu tenho. Algumas, no começo, não queriam fazer, depois que começaram a ver o quanto se ganhava para poder fazer uma dublagem dessas. Eu até fazia isso num estúdio chamado Primo Carbonário, que o *Canal 100* tinha no cinema há muitos anos atrás. Dublava no estúdio dele, a gente gravava, fazia essas gravações aqui na Cachoeirinha, parece que o estúdio dele era ali. Foi uma época muito boa, posso te garantir que era um trabalho bem remunerado.

Você tinha ali muitas amizades, e a resenha era muito boa entre a gente. Os que dublavam homens, tinha poucos homens, mas a mulherada tinha bastante, porque tinham vários filmes ali que a gente dublava. E eu mexia no texto. Eles queriam me matar: "Olha, vocês estão ganhando para fazer, vamos falar isso aí, pô". Claro, para a gente, uma mulher falar palavrões ali, é uma coisa que não fica bem para algumas delas, mas tinha outras que não estavam nem aí, viu? Falavam com a maior tranquilidade: "Vamos que vamos, vamos dublar, vamos fazer," porque o ganho realmente era muito bom.

Marcio: E é trabalho.

Orlando: E trabalho, claro, é trabalho. Você ia e fazia, e o pessoal ganhava muito bem, e o tratamento que a gente recebia lá no estúdio era muito bom. O seu primo, ele fazia um tratamento de cinema com os atores e as atrizes que estavam lá. Já era um senhor de idade. O técnico a gente escolheu que fosse uma pessoa totalmente discreta, porque, quer queira quer não, é uma atividade que naquela época o pessoal não estava muito acostumado a fazer isso. Não estava acostumado a dublar filmes assim. Era muito difícil achar elenco para fazer isso também. Homem não. Homem, se for *puta*, não tem problema, não. Agora, as meninas, as mulheres para dublar não era fácil, porque, quer queira quer não, é uma coisa que não é muito afeita você chegar lá e dublar. Hoje não. Hoje você vê tantos e tantos filmes aí, você entra na internet, você vê o que você quer ver. Mas antigamente era um pouco difícil essa prática da dublagem de filmes *pornô*.

Marcio: Eu só queria finalizar porque é uma pergunta que eu faço com quase todos os profissionais com que eu converso, todos os atores dubladores. É uma frase que o *Herbert Richers* falou em entrevista um pouco antes de falecer, que é essa, vou abrir aspas: "A dublagem é uma arma poderosa para democratizar a cultura e a informação. Portanto, serve para educar, divertir e melhorar a vida do nosso povo. Sinto orgulho de dar minha contribuição nesse sentido há tanto tempo." Você, como profissional de dublagem, concorda com o que ele disse? Você quer falar algo além do que ele disse nessas poucas linhas?.

Orlando: Bom, tanto é que era *Herbert Richers*, um homem extremamente culto, que trouxe o seu trabalho, que já era um produtor executivo de trabalhos dentro da área de filmagem no Brasil, montou o estúdio da *Herbert Richers*, me parece que no final da década de 50, 60. Claro, uma pessoa extremamente inteligente para falar uma coisa com esse contexto, Márcio, é extremamente interessante. Eu assino embaixo tudo que ele disse. A dublagem realmente é extremamente importante para a cultura de um país, para trazer as falas, as frases, as guias, onde você ouve, para trazer ensinamentos, para poder passar para o povo as séries que foram feitas, aquilo que traz os documentários hoje, que mostram coisas maravilhosas de todo mundo, trabalhos diferenciados, dentro da estrutura de um filme, de um documentário, de uma série de televisão.

Hoje todo mundo tem uma *Netflix*, tem uma *Amazon*, que você tem os filmes ali na ponta do seu dedo dentro da internet que você traz. É fundamental, a dublagem é essencial. Inclusive esse movimento da dublagem viva agora, por causa da inteligência artificial, que a gente nem tocou muito nesse assunto, mas é importante falar, que hoje a dublagem, a inteligência artificial, ela veio sim. Não temos como sair fora dela, não temos como não aceitá-la. Ela já está aí há muitos anos, não é agora não. Ela está sendo desenvolvida agora e trazendo exatamente *softwares* poderosíssimos para a gente poder utilizar, tanto para o bem, que é uma coisa que é fundamental, que tudo que a gente possa trazer dentro da inteligência artificial nos ajudar, como para o mal também, que você está vendo aí algumas coisas que você pode usar na inteligência artificial.

Hoje você vê um comercial dublado por um ator americano falando português. Quem que faz isso? A inteligência artificial para nós. Essa coisa dessa lei tem que ser aprovada para que a gente possa ter garantias e proteção daquilo que a gente faz, para que a gente possa ter garantias do nosso trabalho no dia a dia, porque senão, daqui 2, 3, 4 anos, acabou o nosso trabalho, como tantos outros profissionais onde a inteligência artificial vai entrar e vai tomar conta. A gente já sabe disso. É a evolução, meu amigo, a evolução do mundo, a evolução da humanidade. Não tem como sair fora disso.

A gente luta mesmo pela dublagem viva. Eu sou um defensor. Embora não esteja bem dentro do grupo, atuando com os dubladores que estão lá, mas eu dou o meu depoimento e assino embaixo tudo que eles estão fazendo. Se precisar da minha ajuda, eu estou aí para ajudar, para poder valorizar. Eles foram em Brasília agora tentar conversar com os políticos para que essa lei possa sair, não só para a gente, mas para protegê-los também, e os próprios políticos desse país, onde alguns são privilegiados, mas a maioria... A inteligência é desse tamanho aqui. Você vê como é que a gente está aí. Não quero entrar na área política porque eu sou um crítico muito grande disso também. Mas voltando ao nosso assunto, a inteligência artificial, ela não tem como escapar.

Nós temos que lutar, sim, para nos proteger exatamente de uma forma dentro da lei, para que não façamos nada errado e que possamos ter a tranquilidade de poder exercer a nossa profissão. Isso é fundamental. Só os políticos podem fazer isso, através de uma legislação que dê essa condição para que a gente possa trabalhar e ainda continuar sustentando as nossas famílias, porque tem muita gente que não faz. Eu saí para outro meio, como eu te falei. Estou com uma série de animação que eu vou fazer agora, se Deus quiser. E uma hora a gente fala sobre isso. Estou com o *game* que eu trouxe, do *Hugo*, com outro nome, que é o nome *Zoen*. Estou fazendo com a faculdade, com a FIAP, com os alunos de lá. E vamos ver se a gente traz alguma coisa interessante. Para mim é importantíssimo estar aí. Meu trabalho de desenho, eu vou trazer algumas informações fundamentais para animação e o *Zoen*, a mesma coisa. O trabalho do ator ou do próprio personagem é trazer informações, é trazer cultura, é trazer o lado romântico de cada coisa que você está fazendo.

Tudo isso é importante dentro de cada atividade que você exerce dentro da profissão de ator, tanto numa animação, quanto num filme, quanto numa série, ou desenvolvendo um personagem, que de repente tem tantos personagens que são maravilhosos, que marcam época. Você sabe que isso é importante, mas é sempre importante que a gente traga alguma coisa positiva dentro da área da cultura. E dublagem, sim, dublagem é cultura e é essencial para que a gente possa propagar as coisas para esse país imenso. Tem gente lá em cima, lá no Amazonas, no Acre, em Pernambuco, enfim, desses lados todos. Hoje a informação chega rapidinho. É nossa função como profissional da área da voz, exatamente, poder exercer essa profissão e poder mandar para todo o Brasil, para o mundo afora, se for o caso, as coisas boas que este país tem para oferecer. E olha que aqui a gente tem muita coisa boa.

Eu me sinto um privilegiado, embora tantas coisas horríveis a gente veja também por aqui. Mas a cultura é fundamental. E o *Herbert Richers* assina embaixo tudo que ele falou, ainda acrescentando todos esses itens para a gente poder promover mais e mais a dublagem viva no Brasil e a cultura acima de tudo dentro da nossa profissão. É importante isso. Aliás, é nossa obrigação fazer isso.

Marcio: Orlando, muito obrigado por esse bate-papo. Você me ajudou bastante.

Orlando: Imagina, imagina. Eu que agradeço. Eu tenho feito algumas coisas aí. É bom, é importante passar aí depois o meu *Instagram* para o pessoal que queira uma palestra, alguma coisa, mais informações sobre a área de dublagem, que é *Orlando Vigiani* só. Meu nome você tem aí, você já sabe. Se você puder colocar, eu te agradeço e fique à vontade. Se precisar de mais alguma ajuda da minha parte, é sempre bom ajudar aquelas pessoas que procuram levar informações, que procuram trazer para você, como você está trazendo no seu caso, a sua formação, que possa te ajudar nisso, que é muito importante. Tudo que você possa agregar de coisas positivas dentro daquilo que você quer fazer daí para a frente. Eu fico satisfeito, fico orgulhoso de

poder trabalhar e poder te ajudar nisso. Você tem aqui um amigo sempre na hora que você precisar e divulga aí essas nossas coisas que para mim também é muito importante. Esse lado fica bom para mim. Eu te agradeço bastante e estou aqui. Você tem meu telefone já, meu *WhatsApp*, meu *e-mail*. Vamos usar isso pra gente fazer coisas boas, Márcio. Que Deus abençoe você sempre aí. Espero ter colaborado de maneira significativa e positiva para você.

Rafael de Luna Freire – Doutor em Comunicação, responsável por pesquisas em História do Cinema Brasileiro, Preservação Audiovisual e Tecnologias das Imagens em Movimento

É professor associado do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF) e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine-UFF). Desenvolve pesquisas nas áreas de História do Cinema Brasileiro, Preservação Audiovisual e Tecnologias das Imagens em Movimento, e coordena o Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (LUPA-UFF). É coordenador do projeto "Preservação e digitalização de filmes amadores fluminenses", registrado no Catálogo de Tecnologias Sociais da UFF (2022). Foi contemplado com Bolsa de Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) para o período 2023–2026. Integra o Comitê Executivo do Domitor — The International Society for the Study of Early Cinema (2023–2025) e o Conselho Deliberativo da SOCINE — Sociedade Brasileira de Estudos em Cinema e Audiovisual (2023–2025). Desde 2025 coordena o Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia em Preservação e Restauração Audiovisuais (INCT PreRes).

Rafael contribuiu para a pesquisa ao apresentar elementos resultantes de suas investigações sobre o surgimento do cinema sonoro no Brasil e a história da dublagem, com ênfase analítica nas primeiras décadas de implementação dessas tecnologias e práticas no campo audiovisual, fornecendo subsídios históricos e metodológicos para a compreensão das transformações institucionais e técnicas do setor.

Marcio: Sobre os três artigos que você escreveu – um sobre o filme *Acabaram-se os Otários* e os outros dois relacionados à dublagem –, eu queria saber: você pesquisou bastante tanto sobre o filme quanto sobre a história da dublagem nas décadas de 1930, 1940, 1960, 1970... Enfim. Consegue encontrar uma relação entre as técnicas de dublagem, principalmente as iniciais, e a técnica utilizada para exibir *Acabaram-se os Otários* com o *Sincrocine*?

Rafael: O *Sincrocine* era uma forma de sincronização de discos fonográficos com o projetor, uma sincronização provavelmente eletromecânica de discos escolhidos com músicas não sincrônicas e com discos gravados especialmente para o filme, simultaneamente às imagens. Então, não vejo relação do sistema de projeção do *Sincrocine* com a dublagem. Não entendi qual seria essa possibilidade. Dublagem é a substituição de um som por outro. Ali, trata-se da exibição sincrônica de discos, gravados simultaneamente ou não à imagem. Como você pensa isso? Não é a parte de dar voz à projeção; é a gravação, a feitura do filme, que você quer dizer?

Marcio: Isso.

Rafael: Na verdade, o *Sincrocine* foi uma técnica de som direto, ou seja, gravação de disco simultânea à imagem, que foi feita por outras iniciativas em 1929, como o Benfone, os filmes do Benedetti, dos quais sobreviveu um único registro, com os Tangarás, que está no YouTube. Ou seja, gravar o som simultaneamente à imagem unia a técnica do cinema com a técnica da indústria fonográfica. Isso é uma

técnica de som direto, não é técnica de dublagem. O que se tinha era a gravação de imagem em *playback* com discos pré-gravados, o que também não era novidade. O cinema já fazia isso desde a primeira década do século XX, com Edison na Gaumont. Ou seja, o disco já existia e se botava o cantor para fingir que estava cantando a música na hora, filmava-se e depois exibia-se em sincronia. Ou seja, um registro sonoro prévio à filmagem, cuja sincronia era dada apenas na projeção. Então, não vejo no SincrocineX nada de dublagem, tal como entendemos: a alteração do registro sonoro posteriormente ao registro da imagem. Pelo contrário, era o registro simultâneo e síncrono de som direto, ou o que chamaríamos de *playback* – registro do som anterior à imagem. O que se tinha eram musicais que não tinham relação com a filmagem, que eram exibidos sincronicamente, tal como o cinema fazia naquela época. Portanto, acho que a dublagem não se aplica, porque ela é uma decorrência do cinema sonoro. *Acabaram-se os Otários* foi uma primeira experiência de cinema sonoro. Inclusive, não apenas como técnica, mas como prática, a dublagem é uma decorrência do surgimento e da popularização do cinema sonoro. Quanto a *Acabaram-se os Otários*, foi uma experiência de afirmação, de inovação, de tentativa de criação de cinema sonoro. Então, é uma progressão, uma consequência. A dublagem é uma consequência da expansão do cinema sonoro por diferentes mercados com diferentes regimes linguísticos. A primeira preocupação foi fazer os filmes sonoros, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, para o mercado interno. A dublagem se tornaria necessária, enfim, principalmente quando o filme tem que chegar a outros públicos que falam idiomas diferentes do país de produção.

Marcio: Agora, indo para o seu outro artigo, *Versão Brasileira – Contribuições para uma história da dublagem cinematográfica nos anos 30 e 40*, você menciona que muitos dubladores eram radialistas conhecidos. Qual foi o papel das rádios no desenvolvimento da dublagem? O que você conseguiu encontrar nessa sua pesquisa?

Rafael: A experiência do rádio influenciou a qualidade e o estilo da dublagem cinematográfica, sim. Acho que há duas coisas importantes. Escrevi um artigo que saiu num livro em inglês, organizado por Lúcia Nagib, Luciana Corrêa de Araújo e Thiago de Luca, sobre uma história intermídia do cinema brasileiro, em que aponto como a influência sobre o cinema inicialmente foi maior da indústria fonográfica do que da indústria radiofônica. Poucas pessoas pensam nisso; realmente se fala muito da Era de Ouro do Rádio a partir da Rádio Nacional nos anos 1940, fala-se pouco do rádio nos anos 1930 e da relação entre o disco e o rádio. O disco conheceu uma difusão e uma popularidade maior do que o rádio nos anos 1920 e 1930. Então, as dublagens ao longo dos anos 1930 me parecem ter uma influência tanto do disco quanto do rádio. Quando pensamos no muito citado *Branca de Neve*, o Braguinha trabalhava com rádio, mas ele é um cara do disco, da indústria fonográfica. Inclusive, havia a ideia de que o grande atrativo do rádio eram as apresentações ao vivo do elenco exclusivo da rádio, ou seja, algo que se diferenciava da escuta da música pré-gravada que se podia fazer em casa a qualquer horário. Então, havia essa questão do rádio como transmissão, tal como a televisão ao vivo, e menos do registro e reprodução posterior, seja da música, seja da imagem, como o disco e o cinema. Dito isso, acho que, porque, enfim, mesmo a influência do disco tenha sido grande, principalmente na parte musical, temos, ao longo dos anos 1930, um grande desenvolvimento do radioteatro e do radiojornal. Particularmente, os locutores vão se transformar em grandes astros, como César Ladeira. Ao ponto, inclusive, de o locutor virar também radioator. Muito frequentemente, eles tanto narram e apresentam programas e radiojornais, quanto eventualmente trabalham com radioteatros. E alguns desses, obviamente, acabam inclusive trabalhando como atores no cinema. É importante também mencionar que o rádio e o disco proporcionavam salários e carreiras mais estáveis para os profissionais do que, por exemplo, o cinema. Então, muitos artistas trabalhavam em diferentes meios, mas gradativamente tinham como principal ganha-pão e dedicavam a maior parte do seu tempo ao rádio, que pagava salários fixos e mantinha uma série de atores e locutores conforme o rádio ganhava popularidade e esses nomes ficavam famosos e passavam a ser disputados. Então, acho que a dublagem aproveitou tanto profissionais experientes e qualificados quanto vozes conhecidas e populares, tanto de músicos e cantores quanto de outros tipos de artistas, como Almirante. Almirante era sobretudo apresentador de programas, embora fosse músico e compositor; a voz dele era conhecida não necessariamente cantando, mas apresentando programas, tal como um locutor. Portanto, as relações são mais complexas, mas são variadas e negociadas entre o disco e o rádio. Obviamente, a dublagem,

além dos equipamentos, utilizou a estrutura da indústria fonográfica, assim como *Acabaram-se os Otários*, como uma primeira experiência inicial de feitura de som direto, se utilizou da estrutura da indústria fonográfica. Do mesmo modo, para a dublagem, os equipamentos disponíveis e a infraestrutura técnica estavam disponíveis principalmente na indústria fonográfica e radiofônica. Isso também é uma questão de custos de produção e distribuição – não no sentido de distribuição de cinema, que não tem nada a ver com a distribuição do rádio ou do disco –, mas em termos de infraestrutura tecnológica, sim. Por exemplo, a Disney procurou a Sonofilms, que tinha a melhor aparelhagem sonora, porque era um desdobramento dos negócios da Rádio Verde Amarela e dos discos da Columbia. E não à toa, a Sonofilms era dirigida por Alberto Byington, que vinha da indústria musical. É importante ressaltar como o cinema dos anos 1930 tinha, senão um privilégio, uma ênfase muito grande na música, a época dos musicais, das revistas e dos filmes carnavalescos. Era uma dimensão fundamental dos estúdios de cinema: a qualidade, o controle e a parte criativa do som dos filmes, principalmente das músicas. Em alguns estúdios, eles começaram justamente fazendo a dublagem de filmes brasileiros. Não acho que isso tenha ocorrido nos anos 1930, porque posteriormente o principal caso é o da CIC, que foi uma atividade, um desdobramento – não começou assim – da Maristela. Foi mais comum o estúdio se transformar em estúdio de dublagem. Na verdade, o que é o estúdio de cinema no molde da indústria cinematográfica americana? É uma unidade fabril onde se executam internamente todas as atividades necessárias à realização do filme, do início ao fim, entre elas a sonorização. Por exemplo, os estúdios paulistas do final dos anos 1940 vão ser criados nesses moldes: ter toda a estrutura, da sessão de roteiro ao laboratório para a cópia final, passando por carpintaria, cenografia, toda a parte de arte, toda a parte técnica, toda a parte sonora. Então, eles investiram em grande parte na aquisição e construção de uma estrutura própria para sonorização dos filmes, tanto som direto quanto dublagem. E, por exemplo, alguns vão se desmembrar, e essa parte sonora passará a prestar serviço, o que tem a ver com algo fundamental: o cinema independente dos anos 1950, quando se questiona esse modelo de estúdio e a produção industrial segmentada por estúdio, pela produção independente, em que você não precisa ter um estúdio, aluga-se um estúdio; não precisa ter um laboratório, paga-se pelo serviço de um laboratório. E aí surge a oferta de serviços de dublagem para produções independentes, que antes a Cinédia, Sonofilms, Vera Cruz e Maristela faziam cópias e serviços de dublagem internamente. Então, é uma mudança radical que tem a ver com as mudanças estruturais no cinema no Brasil e no exterior no pós-guerra.

Marcio: Entendi. Agora, partindo para o seu artigo “Dublar ou não dublar”, houve aquela obrigatoriedade da dublagem na televisão, imposta pelo presidente. Você acha que a dublagem de filmes estrangeiros influenciou a construção da identidade cultural brasileira?

Rafael: É uma discussão muito ampla. Qual cultura brasileira? De quais brasileiros? Em primeiro lugar, qual porcentagem de brasileiros tinha acesso ao cinema? Televisão é um contexto muito diferente. Acho que temos que sair de uma discussão absolutamente superficial e vaga, mas que obviamente é importante, para ter dados concretos. Influencia quem, como, quando e de que maneira? E aí pode-se pensar comparativamente, mas eu nunca vejo ninguém, além das afirmações “sim” ou “não”, apresentar dados. Eu não vou dizer nem que sim nem que não. Acho que isso depende do tipo de entidade que você quer analisar. O que era muito recorrente, obviamente, eram afirmações sempre sobre o outro: não eu, branco, urbano, culto, mas o pobre, o analfabeto, as crianças, aqueles despreparados para uma apreensão crítica de um objeto cultural. É o mesmo discurso sobre a violência: os videogames influenciam a violência dos jovens? Sim ou não? Alguns vão dizer que sim, outros vão dizer que não. Mas a partir de quais dados? Da experiência pessoal, da opinião e do gosto pessoal, quase sempre. No caso, estou falando aqui como pesquisador. Acho que temos que lidar com dados mais concretos. É interessante analisar os discursos públicos. Agora, para eu afirmar qualquer coisa, nem que sim, nem que não, tem que buscar dados concretos. Ciência se chama isso. Senão, é um debate público ideológico, etc., que é um objeto de estudo: estudar quem diz e por quê. Agora, você me perguntar se eu acho, eu seria leviano em dar uma opinião sobre isso. Acho interessante, como pesquisador, avaliar as mudanças nesse discurso, os argumentos invocados, prós e contras, e o contexto socio-histórico e político que motivava muitos desses argumentos. Agora, para uma posição de dizer qual era certo, qual era errado, o que eu acho, o que não acho, não me sinto... não acho que haja elementos para fazer isso.

Marcio: E ainda falando do artigo “Dublar ou não dublar”, você acha que a censura no regime militar teve alguns casos específicos em que a dublagem modificou diálogos por conta da censura? Eu vi um, por exemplo, de *O Poderoso Chefão*, em que mudaram “drogas” para “contrabando”.

Rafael: Sim, a censura era muito mais rigorosa. Isso é um pouco estudado, inclusive. Era muito mais rigorosa para a exibição de filmes na televisão do que no cinema, justamente pela percepção – e eu falo um pouco sobre isso no artigo – de que a televisão tinha um poder de influência muito maior sobre as massas, entrava na casa das pessoas, estava no ambiente doméstico, ao contrário do cinema. E isso, obviamente, acompanha a expansão crescente da televisão a partir dos anos 1960, que vai, de certo modo, contrastar com uma diminuição, principalmente a partir do final dos anos 1970, do número de salas de cinema. Então, o papel da televisão como comunicação se torna muito mais importante aos olhos inclusive da ditadura, entre 1964 e 1985. Havia, portanto, um rigor muito maior no que podia ou não ser exibido, inclusive por conta de a televisão atingir todo o público – crianças, adolescentes –, diferentemente do cinema, onde se podia impor a proibição e depois a classificação indicativa. Então, havia a mudança, o corte de cenas, a supressão de diálogos e, certamente, a mudança na dublagem. Trabalhei em alguns estudos concretos. Por exemplo, o filme que eu restaurei, *Antes do Verão*, de 1968, sofreu cortes para a distribuição comercial em 1968 – uma cena de nudez. E a cópia que eu encontrei, que foi recebida pela televisão (se não me engano, em 1970), tinha um corte muito maior, uma cena inteira. E aí você corta imagem e som. Há um outro caso que estudei, que foi *Navalha na Carne*, que é um filme baseado na peça de Plínio Marcos, com muitos palavrões, e que teve dificuldade de ser aprovado pela censura, principalmente por causa do Plínio Marcos. Para a aprovação, exigiram a supressão de alguns palavrões no som. Então, eles foram substituídos e, segundo relatos do próprio realizador, propositadamente num volume mais alto, para a plateia perceber quais palavras tinham sido alteradas. Era uma forma cifrada de mostrar, em vez de botar aquele *bipe* que você sabe que tinha um palavrão, mas ali é omitido, e botar uma outra palavra. Então, substituiu-se por “porca”, mas a plateia percebia. Havia esse diálogo entre o realizador, quase uma piscadela de olho entre o realizador e a plateia, para tentar evidenciar a ação da censura e mostrar a violência da ditadura no próprio texto. Então, você tinha essa alteração da dublagem. Isso a gente tem informações a respeito da circulação do filme nas salas de cinema ali em 1970, mas possivelmente os cortes foram mantidos ou talvez até mais rigorosos na televisão, que era um outro processo de censura. Portanto, é um trabalho de comparar e buscar os documentos para a censura para lançamento em cinema e depois o processo censório para exibição em televisão. Isso estou falando dos filmes. Se formos pensar na produção feita diretamente para a televisão, realmente não sei como podemos verificar isso, mas sabia que existiam os censores instalados nas redes de TV e talvez acompanhassem já quando o filme era feito e depois submetido à censura. Talvez na televisão a censura já fosse presente no próprio processo de produção e acompanhasse isso, já que, uma vez transmitido, não tinha mais o que fazer; então, tinha que ser uma censura prévia à exibição, muitas vezes durante a produção, diferentemente do cinema, em que a produção era feita e só quando se decidia apresentar a cópia final à censura é que se ia ver se seria aprovada ou não, e eventualmente poderia ser permitido, exigido alterações ou proibida sumariamente. Então, há diferenças aí que acho que devem impactar a forma como a dublagem foi utilizada por ação da censura na televisão e no cinema. É uma questão mais complexa para se aprofundar, que não conheço quem tenha entrado nesse grau, pois as informações realmente são muito vagas, muito genéricas, muito amplas. É necessário minúcia para ver as diferenças.

Marcio: É interessante esse caso de *Navalha na Carne*.

Rafael: Sim, isso está no meu livro. E aí se encontram relatos inclusive na imprensa sobre como o público reagia a essas mudanças de dublagem. Percebia-se. Então, era feito de fato. Quando consegui certas cópias do filme originalmente distribuído, você percebe realmente um volume maior, tanto pela regravação. Substituíam-se apenas aquelas palavras numa mixagem do filme, e aí não dava para disfarçar que não foi um motivo técnico, mas uma decisão criativa de gravar num volume mais alto algumas palavras, justamente os palavrões, que era uma mensagem cifrada, porque também o público, boa parte dele, sabia do texto original. Então, sabia que... e enfim, certamente era comum. Aí, novamente, apelando para a memória pessoal, você

sabe que, vendo filmes na televisão, eles mudavam palavrões, botavam palavras mais suaves. Mas, provavelmente, pelo que eu lembro, isso ocorria no processo de dublagem desde o início, não como uma redublagem, apenas uma questão censória.

Marcio: Um caso específico que eu vi na pesquisa que fiz foi com o filme *O Iluminado* no cinema. Foi um pedido do Stanley Kubrick, e ele pediu também que os palavrões se mantivessem na versão dublada, inclusive.

Rafael: E aí, mas o filme saía com classificação indicativa. No cinema, na televisão, provavelmente ou não ia ser exibido, ou seria exibido de madrugada, ou teria que ter uma mudança.

Marcio: É. Tanto que essa dublagem está praticamente perdida, porque eu tentei achar, nem que seja um fragmento dessa versão, e não achei. E as versões que são exibidas hoje são uma redublagem. E também não há nenhum histórico de que, das primeiras vezes que foram exibidas na TV, eles tenham usado essa dublagem que foi exibida no cinema.

Rafael: É, exatamente. Teria que ver isso. Há as questões técnicas, de preservação, de direito, o intervalo entre a dublagem para o cinema e a dublagem para a televisão.

Marcio: E o interessante dessa versão é que teve direção artística do Nelson Pereira dos Santos.

Rafael: É, acho que o Kubrick é um caso mais exceção do que a regra, que é um cuidado, tal como o da Disney, muito maior sobre como o filme vai ser apresentado em outros mercados, em outras línguas. Então, eu vi um artigo que detalha esse cuidado dele nos outros países. Em geral, isso ficava a cargo mais da distribuidora do que do realizador ou do produtor do país de origem.

Raquel Marinho – Dubladora e diretora de dublagem

Raquel Marinho é atriz, dubladora, locutora e diretora de dublagem, com cerca de três décadas de atuação profissional. Iniciou-se na dublagem no extinto estúdio Álamo (São Paulo) e, ao longo de sua trajetória, combinou atividades interpretativas com funções de direção. Atualmente, além de prosseguir na atuação como dubladora, exerce a direção da versão brasileira de diversas produções para plataformas e emissoras, entre as quais Netflix e Discovery, bem como para outras produtoras audiovisuais.

A profissional colaborou com a pesquisa ao abordar aspectos artísticos e institucionais da atividade de dublagem, tais como a composição vocal, os direitos dos profissionais ante o uso da inteligência artificial e questões relacionadas às bases de fãs. Sua intervenção forneceu subsídios analíticos relevantes para a compreensão das interseções entre práticas performativas, regimes normativos do trabalho e dinâmicas de recepção por parte do público, contribuindo para a problematização dos processos de profissionalização e das transformações contemporâneas no campo da dublagem.

Marcio: Assim, vamos começar do início. Eu queria saber um pouco do seu início na dublagem, que aqui pelo menos a pesquisa diz que você iniciou em 96.

Raquel: Foi.

Marcio: Eu queria saber como teve o início, como a dublagem foi apresentada para você, se foi alguma indicação, se você conhecia alguém do mercado, enfim. Queria que você falasse um pouquinho do seu início

na profissão.

Raquel: Então, a dublagem é uma das fatias de trabalho do ator. O ator, a gente se forma ator e atriz, e a gente pode fazer teatro, cinema, televisão, comercial e dublagem. Também tem os atores de circo. Então, tem vários tipos de fatias. A dublagem é uma delas. Eu na época fazia só teatro e às vezes fazia um comercial, era bem nova. E, batalhando a vida de atriz, fazia outros bicos por fora para dar dinheiro, porque quando você começa é difícil você se tornar conhecida para te chamarem, são muitos testes e tudo. Então, eu tinha um amigo, que nem você falou, tinha alguém. Eu tinha um amigo também, que é um dublador muito bom, Marcelo, que já trabalhava com isso, fazia teatro comigo. Aí, eu comentando que estava dura, alguma coisa assim, ele falou: "Não, você tem que fazer dublagem". Eu falei: "Eu gosto muito porque eu gosto de trabalhar com voz". Eu já tinha feito um curso de locutora no Senac, de radialista, setor Locução, porque todo mundo falava que quando eu imitava os locutores de rádio, que era muito legal, "vai fazer o curso de locução". Quando eu entrei no curso de locução, eu me apaixonei por estúdio e eu falei: "Nossa, eu poderia morar dentro de um estúdio". E hoje eu tenho um estúdio na minha casa. Foi o que aconteceu. Aí, esse meu amigo Marcelo me indicou alguns lugares para eu ir fazer visita e tal. Eu comecei a ir e me apaixonei na hora e comecei a fazer dublagem junto, continuando a fazer teatro e tudo mais. Então, era uma das fatias, mas eu me apaixonei e me dediquei muito. Tanto é que agora, atualmente, há alguns anos, eu faço só direção de dublagem, além de ser dubladora, eu até não estou fazendo teatro, porque a direção faz com que você fique com pouquíssimo tempo, porque você tem que assistir em casa. Você tem que, às vezes, escalar o elenco, assistir o que você vai fazer. Eu pesquiso muito tudo que eu vou dirigir; a dublagem é o tema do que vai ser falado. E você fica muitas horas por dia dirigindo a dublagem. Aí, depois você termina e vai dublar também as suas partes como dubladora em outros lugares e tal. Acabei deixando um pouco o teatro de lado nos últimos anos, mas sempre foi uma parte do meu trabalho de atriz que, por sinal, eu me apaixonei muito pela dublagem, porque eu descobri que eu adoro ficar dentro do estúdio. Adoro.

Marcio: Eu que estudo, eu que estou fazendo essa pesquisa, eu já estou apaixonado. Então, imagina quem trabalha com dublagem. Mas, ainda falando sobre seu início: qual foi o seu primeiro estúdio que você trabalhou? Ou foram vários assim que você pegava?

Raquel: Então, quando eu comecei, na década de 90, hoje em dia tem muitos cursos, mas até por causa do remoto que veio com a pandemia, o trabalho remoto, as reuniões remotas, os *meetings* e tudo, tem muito curso que às vezes a pessoa dá um curso daqui. Eu mesma dei umas aulas ultimamente, mas eu não tenho tempo mais para dar. Eu dei umas aulas ultimamente, tipo eu aqui, o dublador lá em outra cidade, sabe? Uma pessoa que está começando, querendo vir para São Paulo, e isso é muito bom. Mas quando eu comecei, não tinha nada disso. Então, a gente tinha que fazer o quê? Ir nos estúdios, levar o *DRT*, que é o registro de atriz profissional, conversar com a pessoa e fazer amizade com algum diretor, pedir para ficar assistindo quem já dublava. Eles deixavam a gente ficar assistindo. Tinha estúdios que faziam, tipo a *Álamo*, que é um estúdio que não tem mais, eles organizavam assim, tipo 10 pessoas para fazer estágio em 10 dias e, aí, no final, tinha um teste. Eu fiz esse estágio da *Álamo* e passei no teste, só que eles não me chamavam, porque é difícil você começar na dublagem, porque ninguém te conhece e é um trabalho difícil. Apesar de ser uma parte do ator, eles não ensinam isso na escola de teatro. A gente chega na dublagem com a interpretação, com a dicção, exercícios de dicção que todo ator faz, mas, e o sincronismo? E você falar exatamente como aquela atriz falou ou o desenho? Você captar aquilo mesmo. É muito difícil. A gente chegava e fazia um teste, ia bem e tal, mas não estava preparada para fazer uma dublagem, porque é só a experiência que dá um *insight* para você entender como é o trabalho da dublagem. Não é assim: "Ah, entrou e falou e pronto". É assistindo, é testando, é tentando, tentando encontrar aquela boca boa para a letra boa para aquela boca, sabe? Eu passei, mas ninguém me chamou porque eu não era conhecida. Aí, um amigo meu me levou em um outro estúdio chamado *Dubla Video*. Cheguei lá, o coordenador do estúdio falou: "Ah, tem algum diretor aí livre para fazer um teste com a Raquel?" Eu fiz o teste, era uma ceninha lá de um filme, uma secretária que falava: "Ah, tenho uma ligação para o senhor". Alguma coisa assim, e passei no teste. Eu fui embora. Quando eu cheguei em casa, falaram: "Ah, ligaram da *Dubla Video* para você". Já era para marcar um trabalho. Como eu fiz na

Dubla Video e já me chamaram, eu fiquei um tempão na *Dubla Video*, que é um estúdio que existe até hoje, ainda trabalho com eles, óbvio. Foi assim, indo na *Dubla Video*, encontrando gente de teatro que eu já conhecia, aí pegava carona: "Ah, eu vou a tal estúdio". Aí eu ia, ficava no estúdio. Era muito diferente de agora. Agora a pessoa faz curso, então, no curso, ela tem bastante prática. Eu imagino que seja assim, mas, na minha época, não. A nossa prática era ficar sentada do lado do diretor, prestando atenção em quem já sabia, perguntando coisas e, se o diretor era legal, te ensinava mesmo várias coisas. Foi assim, não tinha curso.

Marcio: E você pegou ainda a fase em que eram todos os dubladores no mesmo estúdio, fazendo o mesmo trabalho, ou quando você iniciou já era separado?

Raquel: Então, isso é por causa das pistas de gravação do áudio, que era gravado todo mundo junto. Eu não sei falar muito da parte técnica, mas era assim, tipo, era uma gravação que era todo mundo junto porque só tinha uma pista de áudio para gravar tudo. Antigamente, quando eu comecei, essas pistas começaram a aumentar por causa da mesa de som. Eu também não sei explicar direito. Aí era assim, por exemplo, mas eram poucas pistas. Hoje em dia dá para gravar um monte de gente, todo mundo separado, mas naquela época era, por exemplo, o casal do filme — eu fiz muito isso —, gravava os dois juntos. Ou então, duas irmãs que eram só as duas o filme inteiro, que falavam mais e elas falavam sempre juntas, então gravava essas duas irmãs juntas. O vozerio gravava todo mundo junto, e outras pessoas gravavam separadas, mas já tinha mais pista. Eu cheguei a gravar tipo com duas ou três pessoas, no máximo. Mas, antigamente, era o filme todo: "Vamos gravar esse filme agora". Aí ficava todo mundo sentado. Isso eu sei porque os antigos me contavam muito quando eu comecei.

Marcio: Agora, pegando um pouco você como diretora de dublagem, eu queria saber um pouco mais sobre o trabalho de adaptação do texto e também a forma como encaixar o que o dublador fala com a boca do ator na tela. Queria que você falasse um pouquinho sobre essa, de certa forma, dificuldade, como trabalhar isso para que traga o texto traduzido para o cotidiano de quem assiste.

Raquel: Ah, tá. Por exemplo, tem uma equipe de tradutores que traduz o texto e subentende-se que eles já façam uma adaptação. Eu vou falar mais direcionando do estúdio onde eu dirijo e, se eu for lembrando, eu vou citando coisas de alguns estúdios onde eu dublo bastante e tem essa adaptação também. Por exemplo, eu dirijo dublagem na *Voxmund*. É um estúdio que tem muitos clientes diferentes, mas basicamente tem a *Netflix* e a *Discovery*, há muitos anos. Para a *Netflix*, o cliente, a *Netflix*, manda uma carta criativa para todos os países, para onde vai ser feita essa dublagem. A equipe de coordenação que recebe esse material passa para os tradutores todas essas informações. "Essa tal tem uma lista de termos que não pode mudar, porque são termos que foi determinado pelo diretor, pela equipe do filme, que tais termos têm que ser traduzidos de tal jeito e não pode mudar". Aí tem filme que chega e fala: "Pode mudar bastante, queremos que fique bem alegre, com as piadas do país e acompanhe bem o que é dito no país dessa forma, desde que não mude tal coisa". Tem uma carta criativa que vem na *Netflix* para essa equipe de tradução. E nessa equipe de tradução, eles passam tudo para nós, para os diretores também, essas determinações que o cliente passa. O texto vem para a gente traduzido e já revisado por essa equipe de tradutores e revisores, mas quando chega com a gente é outra conversa, porque eles fazem um trabalho mais técnico, traduzir e tal. Eles sabem que tem que caber naquela boca, eles já fazem uma métrica mais ou menos, só que o bicho pega na hora do estúdio. Porque somos eu, o dublador e o técnico de som, que são as três pessoas que ficam. Na hora que o dublador vai gravar e a gente começa a ver tudo junto — eu em casa já assisti antes, óbvio, e já vi determinadas coisas, já anoto várias mudanças que seriam interessantes no texto. A gente tem bastante liberdade para fazer essa mudança de texto, no caso para *Netflix*. Já vou colocar *Discovery* também, e para *Discovery* também. A *Discovery* tem umas determinações há muitos anos, são as mesmas, para quando é série de entretenimento, tipo aqueles que o pessoal vai caçar ouro não sei aonde e que é mais para dar risada e acompanhar aquele assunto, ou então aqueles de procurar casa, de reforma. São programas que é para a pessoa sentar, relaxar e descansar. Pode piada, não pode palavrão, nem falar português errado, o que às vezes a gente fala na vida real, não pode muito para *Discovery* e não pode palavrão. Fora isso, a gente pode adaptar todas as piadas,

sabe? Colocar assim, tipo: "Ah, que mico é esse?" Sabe, coisa que não vem da tradução geralmente. Tem coisas que a gente põe no estúdio mesmo, mas sempre obedecendo uma orientação do cliente. A *Discovery*, quando é coisa que não é documentário sério, aquelas narrações sérias, a gente pode pôr piada, pode fazer, deixar bem engraçado. Tanto é que tem programas da *Discovery* que eles pedem para a gente pôr o sotaque caipira. Às vezes, tem alguém que comenta: "Ai, para que fazer esse sotaque, não sei o quê". A gente fala: "Não, é a própria *Discovery* que pede". Tipo, tem os caras, um programa que chama *Moon Shiners*, que eles fazem cachaça. Eu decoro mais os títulos em *inglês*, porque é como chega para a gente. Então, todos falam bem caipira assim, porque a gente percebe no *inglês* que eles falam com sotaque muito diferente. É lógico que eu não sei de que estado é cada sotaque americano, mas a gente percebe que tem o sotaque. E a cara dos caras combina com o sotaque, sabe? Fica muito, muito legal. Mas, assim, sempre com o que o cliente te pediu para fazer. Voltando para a *Netflix*, a coisa do sotaque também é isso. Outra coisa que a gente muda no estúdio, vamos supor, no filme é todo americano, aí tem uma visita que vai chegar na casa da família e é francês. A gente pergunta para o pessoal da tradução se o cliente autoriza fazer com sotaque. Tem cliente que não gosta, que acha que vai ficar muito. Eu acho que se tem no filme original um sotaque, a gente tem que fazer na dublagem todo mundo falando português e o francês que chegou com sotaque. A gente faz, mas tudo isso também tem que pedir se o cliente autoriza. E a *Netflix*, baseada nessa carta criativa que eles mandam, *show guide* chama, que tem toda a determinação que o cliente quer em cada localização de dublagem, em cada país. Então, em todos os países ele quer que mantenha isso, que quem é da quebrada fale igual gente da quebrada e que tal personagem tem que falar muito elegante porque ele é muito rico e tem que deixar essa diferença entre não sei quem. Tudo isso vem nesse *show guide*. Obedecendo isso, a gente muda o que quiser dentro do estúdio. Para caber legal na boca, a gente vê se a boca tem "u" no final. É "*I love*". *I love you*, "eu te amo", combina, mas "eu te amo". Você entendeu? Às vezes a palavra do *inglês* termina com "a" e a tradução está com uma palavra que termina com "o" e não vai ficar legal. Então, a gente fica procurando sinônimo dentro do estúdio, sabe?

Marcio: Aproximar mais.

Raquel: Dentro do estúdio. Eu digo assim, antes de dirigir o filme, eu já dou uma olhada nisso tudo. Mas tem coisa que é só com o dublador. O dublador fala, dá uma ideia: "Nossa, posso falar tal coisa aqui?" Aí, mantendo, não mudando a história, não mudando nada. Para ficar bom o sincronismo, a gente muda várias coisas. Ou seja, a gente altera o texto da tradução, não dizendo que a tradução esteja errada de forma alguma, mas a tradução às vezes não tem aquela sacada nossa de ator de: "Posso falar tal palavra que vai ficar mais engraçado também". Às vezes não é nem pela boca, mas é para ficar mais engraçado ou para ficar mais sensual ou para entrar mais no personagem. Toda alteração que a gente faz em texto, ou então a frase o tradutor deixou muito grande. A gente tem que cortar alguma palavra de forma que mantenha o significado perfeito da frase. E a maioria dessas coisas acaba sendo no estúdio mesmo. Era isso que você tinha perguntado?

Marcio: Exatamente isso. E você foi além.

Raquel: É porque eu direcionei bem para a *Vox*, que é o que eu trabalho, a *Discovery*, o que a gente faz com a *Discovery* e o que a gente faz com a *Netflix*, porque as duas mandam orientações. Mas a *Netflix*, ela tem programas, tem *shows* que eles falam, tem programa que a gente vai dirigir que não tem regra nenhuma. Eles falam como se fosse assim: "Estão livres para fazer a dublagem normalmente".

Marcio: Não tem ressalvas ou...

Raquel: Não tem ressalva nenhuma. Lembre só que tal personagem tem que ter a voz mais aguda que não sei quem e pronto. Isso também eles mandam, às vezes, do tom, do timbre: "Por favor, respeitar que tal atriz, para escolher o talento que vai dublar ela. Que tal atriz, não se esqueça que ela está com muito medo e ela tem que tremer durante quase todos os momentos". Eu estou falando bem de uma série que eu dirigi agora, o caso Assunta. Não se esqueça que ela está com muito medo e ela está mentindo, então ela tem sempre que

tremer e manter isso na dublagem, porque às vezes se perde. Se o diretor não se atentar a isso, pode se perder isso. A atriz começar a ir na dela, a gente tem que segurar a atriz. Não que ela esteja fazendo errado, mas às vezes ela sai do que o cliente quer. Eles mandam só isso, por exemplo: "Se preocupe com essa atriz aí". O resto, se for comédia, a gente adapta tudo. Porque às vezes vem o texto assim, eu estou dirigindo uma série que é todo mundo da quebrada no México, com tráfico, com tipo o PCC de lá, coordena tudo nessa quebrada e tem romance no meio da série. E todos os meninos que estão envolvidos, que eles roubam, fazem um monte de coisa, e o outro que é policial, mas também mora tudo lá, o texto veio muito certinho, sabe? Como se tivesse falando com o professor na escola. Aí eu peço para os meninos do elenco, eu falo — e eles geralmente já são meninos mais jovens — eu falo: "Fala como se tivesse na escola conversando com os amigos de vocês na faculdade". E eles me ajudam. Eu também tenho lista, tenho glossários assim que eu faço com termos de gíria bem atual, tipo: "mano", "velho", não sei o quê. Eu coloco, deixo colocar tudo isso conforme o personagem. Aí tem as gírias mais antigas, eu faço lista também de gírias de *LGBT*, sabe? E aí conforme o personagem, eu vou deixando soltar o texto. Eu mesma já ajudo, já vou dando ideias de como melhorar para ficar de um jeito de como a gente fala no Brasil, essa é a versão brasileira, e natural, porque quem é que vai falar: "Ó, nós estamos aguardando aqui o chefe chegar"? Não, "o chefe vai colar aqui", não sei o quê. Eu já mando falar desse jeito, porque "estamos aguardando o chefe chegar", por exemplo. Essa adaptação, tudo isso é adaptação mesmo de estúdio, não adianta. Às vezes, o tradutor coloca uma gíria, mas que às vezes é gíria antiga, ou às vezes a gíria não é para aquele momento, aí a gente muda. Muitas gírias dos tradutores a gente usa também, mas às vezes não é. A gente muda a tradução sempre para melhor, para ficar mais brasileiro, para ficar melhor na boca, só nesse sentido.

Marcio: Essa adaptação eu acho que torna, além de tornar mais natural, eu acho que ficou mais livre do que naquele início da dublagem, que também tinha que ser bem rígido.

Raquel: Então.

Marcio: E muitas vezes os tradutores e a própria direção da dublagem daquela época faziam algumas mudanças, algumas adaptações que acabou se tornando meio que um chavão do nosso vocabulário, como, por exemplo, policial que virou tira.

Raquel: Ah, sim.

Marcio: O policial que virou... "macacos me mordam".

Raquel: Às vezes, a gente põe hoje em dia, mas de brincadeira, sabe, quando é uma coisa bem escrachada. Uma brincadeira, o personagem meio doido, sei lá, ele faz uma cara, a gente manda falar "macacos me mordam", tipo assim, que tem a ver. Eu já fiz isso e já fizeram, já mandaram eu fazer também, é falar tipo uma gíria antiga, mas que tem a ver com aquela brincadeira daquele momento. A gente fala que é até uma homenagem aos antigos. Mas, então, essa coisa da dublagem antiga, que eles falavam mais certinho, com os "r"s todos: "amar", "cantar", "falar" assim, é porque era um início da dublagem, entendeu? Essa dublagem antiga que o pessoal fala, dos anos 60, era o início da dublagem. Ninguém tinha feito dublagem antes. Eles também estavam descobrindo, sacando como que ia ser. Gravava todo mundo junto, era uma pista só de áudio, não tinha como fazer, não vinha uma pista de *ME*. Você já sabe o que é *ME*?

Marcio: Não, não, não.

Raquel: É uma... é música e efeito. É uma pista que vem separada com os passos, o vento, a música, a trilha musical. A porta que abre, às vezes até espirros e uivos e tudo, o que também a gente faz, mas às vezes vem separado. Essa parte antigamente não vinha. Tanto é que *A Feiticeira*, por exemplo, é toda sem risada, igual as risadas que tem no *Friends* e tudo. Na *Feiticeira* tinha também, só que a dublagem não tem porque eles apagavam e não faziam essa *ME*, esses efeitos. Então, estava tudo descobrindo. E da onde vieram esses atores? Uns do teatro, outros do rádio. O rádio era radionovela, era comercial, eram os locutores, as atrizes e

atores, os locutores, que faziam tudo no rádio e muitas coisas ao vivo. Eles, o rádio era um lugar chique, que se falava chique, entrava o ator galã. Era tudo diferente. Essas pessoas que falavam mais elegantes, com a dicção perfeita, e atores também, só que tinham uma outra interpretação, foram para a dublagem, então eles levaram com eles isso. Por isso que antigamente: "Ah, eles falavam mais assim, mais assado". É, mas eles estavam descobrindo, gente. Eu admiro para caramba tudo que eu aprendi com o pessoal mais antigo, e foi o começo. Aos poucos, tudo foi ficando mais solto. Eu acho que a dublagem virou um... era uma coisa meio, vamos supor, um mistério. Aí aos poucos: "Não, a gente está fazendo, eles falaram em português e eles têm que falar com o nosso jeito que a gente fala". Uma pessoa simples falaria assim, uma outra mais... o juiz num tribunal fala mais rebuscado, e antes, antigamente, não, era tudo mais certinho. É, acho que é isso. Era exatamente isso.

Marcio: Nas minhas pesquisas eu vi também que, por exemplo, eu acredito, eu ainda vou buscar mais, eu acredito que a primeira produção dublada que teve mais proximidade com o público brasileiro acho que foi *The Monkees*, porque era uma série jovem. Era uma série jovem. Então, eles deixavam. Lá na década de 60, eles adaptaram. Eles não adaptaram certinho, eles deixaram os dubladores usar "broto", usar "uma brasa", sabe? Daquela época. Eles acabaram deixando, por conta do clima da série e o clima da época também. Mas também há casos, porque como as dublagens eram mais na tancana para a televisão, tinha muito da censura também.

Raquel: Tinha muita censura. Isso muda. Hoje em dia, por exemplo, a *Netflix* não deixa tirar o palavrão. Se o cara falou palavrão ali, a gente tem que manter. Tanto é que, quando estou dirigindo, às vezes a tradução tira sem querer um palavrão, por exemplo. Aí eu fico de olho. Se o cara falou: "f**", não sei o quê, eu falo: "Não, espera aí, vamos colocar 'que porra é essa?'" Alguma coisa assim, sabe? Porque eu sei que a *Netflix* muitas vezes volta depois que a gente terminou: "volta, por favor, mudar tal frase". A gente que dirige onde eu dirijo, já sabe de cor o que cada cliente quer. A gente sabe que, por exemplo, o palavrão é para falar. Por quê? Porque é um *streaming*, entendeu? Antigamente, a gente ia direto para a Globo, direto para Band, direto para não sei o quê. E cada estúdio, cada emissora: "Não, não quero palavrão, eu não quero tal coisa". Tinha uma coisa, quando eu comecei a gravar, tinha um estúdio que a gente trabalhava muito, que era a *Dubla Video*, que eu te contei. A gente fazia muita coisa para a Band e sempre que tinha no texto: "Ai, que fantástico", o diretor já falava: "Troca 'fantástico' por não sei quê". Não podia porque era o *Fantástico* da Globo, a concorrência. Eu nunca esqueço quando eu comecei a dublar e eu lembro que eu chegava em casa e contava essas coisas diferentes para minha irmã: "Nossa, não pode falar 'fantástico' no filme porque a Rede Globo, a Band não deixava". Tinha umas outras palavrinhas assim que remetia à Globo, mas eu não lembro agora. Mas o "Fantástico" era tradicional.

Marcio: Há dois exemplos que eu descobri: o primeiro foi a primeira versão dublada do *O Poderoso Chefão*, que foi para a Bandeirantes. Foi no final da década de 70, na época da censura da ditadura. E o *Dom Vito Corleone* tem aquele momento que eles querem fazer tráfico de drogas e tal. E o *Dom Vito Corleone* diz: "Não mexam com isso, tal". É, "não mexa com isso". Só que, por conta da censura, não podia falar drogas, aí acabavam falando contrabando. Perde totalmente o sentido.

Raquel: Sim. As histórias que eu até já ouvi de alguém. É verdade. Ele falava contrabando. Perdeu totalmente o sentido. E não é culpa da dublagem, é culpa... porque contrabando pode ser de várias coisas.

Marcio: É. E tem um segundo caso, esse aí mais que eu acho que dá credibilidade para a dublagem brasileira, é o caso do filme *O Iluminado*, que eu descobri que teve a primeira versão dublada a pedido do *Stanley Kubrick*, com direção de dublagem do Nelson Pereira dos Santos. Ele queria que tivesse algumas cópias dubladas sendo exibidas no cinema brasileiro. Essa foi uma das exigências dele, porque ele pedia que os filmes dele tivessem versões dubladas nos territórios em que o *inglês* não era a língua oficial. E, no caso do *Iluminado*, ele pediu que fosse dublado com direção de dublagem do Nelson Pereira dos Santos.

Raquel: Ah, que legal.

Marcio: E uma das exigências era que não cortasse palavras, como era no cinema. Então, estava liberado, apesar de ser em 1980, mesmo assim ele liberou. Depois que foi feito, ele, acompanhando de perto, o Nelson Pereira dos Santos falando com ele, e fazendo testes com os atores aqui no Brasil para liberar. A dublagem foi feita no que é hoje o estúdio *Delart*, na época era *Tecnisom*.

Raquel: Ai, que legal!

Marcio: Foi mixado lá em Londres a pedido do *Stanley Kubrick*, foi exibido e, depois, o próprio *Stanley Kubrick* mandou um *telex* para o Nelson Pereira dos Santos, elogiando o trabalho dele e dos dubladores e falando que foi a melhor versão de todas as cinco.

Raquel: Então, eu descobri assim, uma das coisas boas da pesquisa é que a gente descobre essas coisas por acaso. Eu descobri por acaso. Aí eu comecei a escarfunchar e eu achei mais coisas. Infelizmente, uma das coisas que eu queria ver era essa versão dublada. Só que essa versão dublada, eu acho que é por conta de ter sido exibida só no cinema,

Marcio: não, não tem lugar nenhum. Eu já fui, já mandei, já pedi na Cinemateca, já pedi na Funarte, ninguém. Eu ainda estou tentando contato com a família do Nelson Pereira dos Santos para ver se tem pelo menos 15 segundos. Só para eu ver. É uma luta contínua da minha parte.

Raquel: Mas, nossa, é muito divertido. Não sabia disso. É o cuidado do diretor do filme, que ele já imaginava.

Marcio: É o que me leva à segunda pergunta que eu vou fazer agora: nesse lançamento do *Iluminado*, teve alguns críticos da imprensa que elogiaram e teve outros que, por conta de ser dublado, tinham essa pecha — hoje em dia, eu acredito que nem tanto, pelo que eu estou vendo — mas tinha aquela pecha que desmerecia a dublagem, que a dublagem era desnecessária.

Raquel: Ah, sim, até hoje. Eu lido, assim... cada um lida de um jeito mesmo, porque eu vejo meus amigos falando. Eu lido tipo: "Ai, caguei". Sabe por que eu acho? Se alguém... faz tempo que ninguém fala para mim isso. Quando eu era mais nova, quando eu comecei, eu falava: "Ah, eu ficava, sai daqui, não gosta de dublagem", brincando assim, mas eu falava: "Por que que você não gosta?" Eu queria discutir. Agora que eu sou mais velha, eu penso: para que que eu vou discutir? Se a pessoa não gosta, não assiste dublado, assiste legendado. Agora, se a pessoa perguntar: "Mas por que que vocês dublam filme?" Aí eu tenho várias explicações para dar: é uma acessibilidade para quem não consegue enxergar, para ler as legendas, para quem enxerga pouco, é uma acessibilidade para quem é analfabeto. Fora isso, tem gente que não é nada disso que eu falei e gosta de ouvir dublado. Tem muita gente. Eu nunca vi um comprovante de pesquisa, mas tem várias pesquisas que falam, vários lugares que falam que o Brasil, a própria *Netflix*, teve uma reunião que a *Netflix* falou várias coisas — eu não estava, mas passaram para a gente — que o Brasil era um país que consumia muito dublado. "Ah, porque tem muito analfabeto". Não é só isso. Tenho no meu roda de amigos que todo mundo, ninguém é analfabeto. "Ah, não tenho paciência de ficar lendo, não. Eu quero ver o filme, quero ver o ator, quero ver a cena". "Não, põe lá o dublado, não quero nem saber, eu quero ver a história, eu quero ver o filme, não me importa se está em português ou se está em *inglês*". E eu acho, então, aí tem todas essas justificativas. Por que a gente faz? É uma profissão que a gente faz por todos esses motivos. Tem público, porque gente vai consumir, desde quem tem dificuldade para ler até quem não tem dificuldade nenhuma, sabe vários idiomas, mas quer sentar na sua cadeira e curtir uma série, curtir os *coreanos*, os *doramas* que estão na moda. Tem um monte de gente que adora *dorama*, adora Coreia, tem menor paciência com o idioma ou indiano. Eu estou falando de idiomas muito diferentes. Não tem paciência. Eu desconcentro da história se eu ouço aquele japonês. É muito diferente da gente, a gente fica confuso. "Eu quero ouvir dublado". E as comédias e os infantis! Quem é que vai querer que a criança fique lendo a legenda? Tem milhares de motivos para a dublagem existir. Então, isso tudo me sustenta, de eu saber que o que eu faço tem milhares de motivos para a gente estar fazendo, do que se preocupar com quem [diz]: "Ai, gente, você não gosta". Tudo bem, não gosta, *ok*. Eu não gosto de *heavy metal* muito pesado também, então não ouço, pronto. Eu não estou nem aí.

Agora, se a pessoa fala: "A dublagem é mal feita", aí é porque ela não gosta e está falando isso. Porque antigamente, poderia se dizer nos anos 80, assim, 90, que ainda era uma fita que... eu não sei falar a parte técnica... era uma fita, não era nada como é hoje em dia. Não dava para colocar o sincronismo, porque além do que o tradutor já adapta, a gente adapta mais no estúdio. Dublador vai lá e sincroniza. O técnico também hoje em dia estica a palavra, corta a palavra no meio. Tem técnico — eu amo os técnicos — eles tiram às vezes uma letra, um "s", porque o dublador fez errado no plural sem querer e eu não vi. Aí eu falo: "Você consegue tirar esse 's'?" E o técnico tira um "s", sabe, para ficar no singular como deveria ter ficado. Então, além da gente, tem o técnico e o equipamento. Não tem como falar que a dublagem é mal feita. Você tem como falar que você não gosta, "eu não gosto", está *ok*, mas que é mal feito, não é, porque tem teste para personagem. Os atores são todos atores formados e os que são escolhidos, principalmente para os protagonistas e coadjuvantes, são dubladores experientes, com dicção boa. *Matching* vocal é feito para ver se parece com a voz do ator original. Nos desenhos também, eu sei que tem muito teste, tem vários desenhos que eu faço que foram teste. Não dá para falar: "Ai, a dublagem do Brasil é mal feita". A pessoa que fala isso é porque não gosta de dublagem. E *ok*, não tem problema, não gosta. Mas ficar falando que é mal feito, sabe? É igual eu falar que o *Ozzy* é uma bosta. Não é porque eu não gosto muito de ouvir *heavy metal* pesado e o *Ozzy* é foda pra caramba. Eu não posso falar que ele é uma bosta só porque eu não gosto de *heavy metal* pesado. Eu comparo isso assim porque não me incomoda mais. Quando eu era mais nova, ficava: "Ai, que saco! Ele não gosta de dublagem, tem que ver dublado". Eu mesma, agora que eu estudo um pouco de *coreano*, assisto os *doramas* todos no original. Eu não assisto dublado, mas por quê? Porque me ajuda no meu estudo. Às vezes que eu não sei que é algum amigo meu que dublou, eu assisto um pouco para ver como está o trabalho, que às vezes alguém fala: "Assisti lá o negócio que eu fiz", eu assisto. Ou também porque às vezes eu escalo o elenco, eu gosto de ver novas vozes. Mas se é um idioma que eu estou estudando, eu também prefiro ouvir o idioma. Então tem várias justificativas para você querer ver uma coisa. "Ai, tal atriz", eu sou muito cinéfila também. "Tal atriz francesa, eu quero ver ela falando". Aí eu assisto legendado. Aí, outra coisa, eu falo: "Não, vou pôr dublado". Tem os momentos que eu quero ver legendado e momentos que eu quero ver dublado, e eu sou uma dubladora que ama dublagem. Eu aceito tudo isso. Eu só não aceito falar que uma dublagem ou outra às vezes está mal feita, *ok*? Às vezes não foi num estúdio que não é muito legal, foi com dubladores inexperientes. Eu até entendo que uma dublagem ou outra é mal feita, mas generalizar que a dublagem do Brasil é mal feita, não. Não tem nada de "dublador que fala tudo cantado", que nem eles fazem tiração de sarro no *Instagram*. Não são os dubladores. Eu vejo uma menina que fala e eu sigo. Eu não falo assim, eu sou dubladora, minhas amigas dubladoras nenhuma fala assim. É porque as pessoas levam para esse lado. "O dublador está falando, parou de falar e o dublador ainda está falando. O sincronismo". Não existe mais isso. Exatamente pelo equipamento que eu te falei. Mesmo que o dublador faça um pouco errado, o técnico arruma. Isso não existe mais. As pessoas estão muito equivocadas, as que ficam: "O dublador já parou de falar e o cara está mexendo a boca". Não existe mais. Isso é lenda. Isso acontecia antigamente porque não tinha equipamento que ajudasse. O tempo de dublar era pouco. Tinha que dublar todo mundo junto, tudo aquilo que você já sabe.

Marcio: Eu achei interessante você falar que está aprendendo o idioma *coreano*. Você pega muitos *doramas* para dirigir ou para dublar?

Raquel: Eu dirigi um que estreou agora, que chama *Turbilhão*. Eu sempre demoro para lembrar o nome em português: *Turbilhão*. E era um drama de política bem sério. Eu estudo sozinha faz dois anos. Eu até comprei o curso e fiz várias coisas *online* com o curso, mas eu aprendi mais sozinha, vendo os vídeos do canal do *YouTube*, desse mesmo curso. Eles têm um canal no *YouTube* com professores. Eu assisto, tipo, o mesmo vídeo mil vezes e vou escrevendo e aprendi sozinha as letras, os sons e tudo sozinha. Depois que eu comprei o curso, aí só para pegar um pouco mais de gramática. Agora eu estou começando a aumentar o vocabulário, mas é muito difícil, já aviso que é muito difícil mesmo, porque são vogais e consoantes que a gente não tem aqui. Muitas são quase iguais, mas algumas a gente não tem. Não adianta, o pessoal fala: "Você quer que é R ou é L?" Não é R nem L, é outro som. Na hora que estou dublando, eu falo: "Ah, fala mais assim". Estou dizendo isso para os nomes, porque a gente dubla em português, óbvio, mas os nomes dos personagens, às

vezes de uma rua ou de uma empresa, a gente fala seguindo o *coreano* para ficar no clima todo da Coreia e não mudar um nome da pessoa ou de um presidente, alguma coisa. A gente segue bem. Aí o dublador fala que é G ou não sei quê, não é nem G nem não sei quê. Mas aí eu dou tipo: "Ah, aqui faz meio G, meio K, meio...". Eu vou falando, porque são letras diferentes, por isso que é difícil, sabe? Não é só "tr" tipo *inglês*. A maioria das letras a gente fala é o mesmo som, só que o R é meio enroladinho, e tal. Na Coreia não, são novos sons que você vai aprender. Mas me ajudou muito nesse que eu falei agora que estreou. Teve um momento... Primeiro que eu sei falar os nomes todos. Eu tenho amigos que estão dirigindo *dorama* em outro lugar e me mandam a lista de nomes para eu gravar áudio e mandar para eles. Eu faço porque eu gosto. E teve nesse drama aí, teve uma hora que eu falei para o meu técnico: "Meu, eu não estou sacando". Eu assisti em casa porque era meio difícil, era de política. Eu falei: "Esse cara que está preso, quem que ele é? Você acha que ele é pai do fulano ou é...". Aí ele falou: "Não sei, vamos prestar atenção agora. Eu te ajudo". Aí aparece muita legenda, quando aparece a pessoa faz até um barulho e só que aparece *coreano*. Quando a gente está dublando, não tem a tradução da legenda. A tradução da legenda entra depois que finalizou tudo. Então, quando eu estou dublando, a legenda que aparece é toda em *coreano*. Aí apareceu a legenda do cara, aí eu li: "Chefe do departamento de não sei o quê da empresa tal". Eu fiz, eu li. Aí meu amigo: "Você leu o que está escrito?" Eu falei: "Eu li, eu li". Foi assim, sabe? Eu não li porque eu forcei. Não, eu li super rápido. Eu falei: "Olha, o chefe da..." "Já sei, olha ali a legenda". Ele é chefe do coiso. "Mas como você sabe?" Eu falei: "Está escrito". Eu li, meu Deus! Então, está ajudando na dublagem, está ajudando com as pronúncias e até ler uma legenda, coisa que eu não esperava. Nossa, porque igual no *inglês* a gente pega quase tudo. Mesmo uma pessoa que não fale fluente *inglês*, a gente cresce ouvindo *inglês*. Você fala: "Nossa, o que que ela falou ali? Ah, não sei o quê". "Ah, está falando dela mesma". Você ouve o "I?" Ou então: "Aí, ali". "Nossa, mas será que está certo? Vamos ouvir o *inglês*". Mesmo você não fala *inglês* fluente: "Ah, ela falou assim: não sei que lá do *blue*". Aí eu falo: "Ah, está falando do outro, que é o azul". A gente pega coisas no *inglês*. Agora, no *coreano*, eu não esperava que eu fosse pegar uma legenda assim, sabe? Tem sido muito importante.

Marcio: E no *inglês* tem muito trocadilho deles que você precisa adaptar para a gente, para não perder o sentido. O *coreano* tem esse tipo de cultura?

Raquel: Então, tem esse drama que eu dirigi cheio de trocadilhos e metáforas que eles eram muito sérios. Eles falavam, eu vou dar um exemplo que eu lembro que eu assisti depois que assisti uma parte. Aí eu falei: "Nossa, eles falam assim: 'É, não vai'. O outro está falando que ele vai te matar, por exemplo. Aí você fala: 'Se você encher o copo, se você não vai beber, por que encher o copo?'" É um exemplo. Esse *dorama* é inteiro assim, com essas metáforas, com coisa de comida, chá. "Aí eu trouxe o chá, você paga a conta". Mas não é isso que eles estão falando, é outra coisa. Ele é cheio de metáforas e trocadilhas. Só que isso eu não consigo ainda pegar, mas veio bem feito da tradução. Veio porque eu em casa, quando eu lia bem literal: "Por que isso aí para eu cair a ficha?" Aí eu punha no *Google Tradutor*: "Ah, é uma metáfora". E a tradução desse *dorama*, eu até repassei para o departamento da tradução, foi muito boa, até em métrica de frase e tudo, mas eu ainda não pego uns detalhezinhos assim. Eu pego quando a brincadeira que eu já decorei dos *doramas* de como que fala com o namorado, como que fala com o irmão, como que fala com mãe. Quando tem umas piadas assim, eu já pego. E do *inglês* a gente adapta bastante, que é mais fácil de entender, porém tem coisa que se perde, tem coisa que se perde que a gente não consegue fazer. A gente muda um pouquinho a piada. Infelizmente tem, não são todos os trocadilhos assim do *inglês*. A gente até fica triste, a gente fala: "Vai perder a piada". Às vezes a gente consegue, mas às vezes não dá certo. Você viu aquele filme da Sofia Coppola, *Lost in Translation*?

Marcio: Sim, sim.

Raquel: E ela pôs esse título por isso, você sabe, porque ela sabia que qualquer título ia se perder na tradução de qualquer país. É porque o conceito...

Marcio: No Brasil é *Encontros e Desencontros*.

Raquel: Perdeu mesmo.

Marcio: É, perdeu.

Raquel: Tem um pouco a ver porque eles se encontram lá, e ele é casado e ela casada. Bom, tem um pouco a ver, mas talvez não fosse o que Sofia quisesse. Então, ela já pôs esse título, *Lost in Translation*.

Marcio: Indo um pouquinho para o seu trabalho de dublagem, por exemplo, há casos e casos. O caso de um filme sério ou uma série, como você fez *Dexter*. Você dublou *Dexter*, uma série mais, mais pesada, e que a interpretação é intensa. Por outro lado, você fez a Chi-chi de *Dragon Ball*, que é aquela coisa mais exagerada, típica dos *animês*, que é aquele grito, você sempre falando, gritando e tal.

Raquel: Sim, muito grito. Eu entendi. Eu penso assim: eu sou uma atriz, então eu tenho que estar sempre preparada para o que quer que venha. Tanto se eu for fazer um teste de locução — hoje em dia eles usam muita atriz também para fazer um comercial, alguma coisa — tanto se eu for gravar uma locução, uma narração de um livro ou uma cena de teatro ou a dublagem. E a dublagem, durante o dia, a gente vai mudando. Num dia, você faz às vezes quatro, cinco personagens, mesmo que seja uma pontinha em um, maior em outro. Cada um é de um jeito. Então, eu sou uma atriz, eu tenho que estar preparada, eu tenho que tomar muita água, eu tenho que fazer exercício de voz. Eu tenho uma rolha que me ajuda, que eu coloco aqui assim, ou então um lápis assim, quando a gente pega uma frase que tem muitas palavras esquisitas, tipo de medicina, sabe? Numa série que eu fazia que chamava *Bones*, eu era a legista, a médica legista e chefe do departamento. Eu falava cada nome que até hoje eu não sei o que significa. E numa frase grande, aquilo, às vezes você tem que falar rápido, enrola tudo. Mesmo com todo o preparo de atriz, eu sempre tenho uma rolha, um lápis para falar. Eu peço para ler antes, às vezes. Eu chego nos lugares com o meu preparo de atriz. É lógico que um dia, às vezes você está doente, às vezes é alguma coisa assim. Primeiro de tudo, dessa sua pergunta, é que se eu sou atriz, eu tenho que estar preparada. Às vezes tem um dublador dublando comigo e fala assim: "Ai, mas ela fala rápido, ah, mas eu sei o quê". Eu não sou muito grossa, só se for amigo meu, eu brinco mais. Mas, se eu não tenho muita amizade, eu não falo, mas a vontade é falar: "Meu amor, você é profissional da voz, né?" E você não começou agora. Porque quando a pessoa começou agora, eu tenho maior paciência do mundo, eu ensino, eu dou conselho. Às vezes a pessoa dubla há 20 anos e ainda enrola com tal palavra. Eu acho que o ator tem que chegar preparado. Quanto à diferença de uma para outra, isso eu acho que está dentro desse preparo. Na Débora, do *Dexter*, tenho duas coisas interessantes para te falar. Eu dublei duas vezes a série, uma para *Sony* e uma para o que acho que era *HBO*. A *HBO* é igual a *Netflix*. Se falou palavrão, tem que falar palavrão. Essa versão a gente fez toda cheia de palavrão e a gente até aumentava o palavrão, dependendo da cara dela que ela fazia e da cena. Não voltou nada, eles adoraram. E para a outra tinha que manejar os palavrões. Você vê como é o cliente que manda. Mas, na versão que eu gostei mais de ter feito, o diretor era muito rígido, um diretor muito rígido. E eu tenho tendência a falar mais fininho. E ele falava: "Raquel, ela é policial, ela é daquelas que chega, que era grave, grave". Ele ficava no meu pé. O diretor é muito importante. E basta você respeitar o diretor, por favor. Eu respeito muito. A coisa que mais respeito no estúdio é um diretor me dirigindo. O que ele mandar fazer, eu vou fazer. Eu posso até não concordar e eu vou conversar: "Você não acha que ali é tal?" Mas, se a palavra dele for "não", eu vou fazer o que ele pedir. E esse diretor fica no meu pé, porque eu tenho tendência a falar um pouquinho mais infantil, às vezes. E ele: "Não, eu quero bem grave a Débora, que ela chega e decide as coisas". Foi isso. Agora da *Tite*, por exemplo, quando eu comecei a gravar ela, eu era bem mais nova, então eu já falava mais gritadinho, eu acho. Lógico que a gente ouve o original e segue o original. Eu segui o original, mas eu acho que também o fato de ser mais jovem ajudou ela a ficar mais a versão brasileira dela. Eu acho que está tudo dentro de mim. Eu chego no lugar, é para fazer assim, eu puxo essa gaveta de fazer assim, aí outra para fazer assado. Às vezes em filme, não sei se alguém já te contou isso, a gente faz três pontas. Por exemplo, se você é chamado para fazer um filme, você faz uma protagonista ou uma coadjuvante, ou vamos dizer, semicoadjuvante, que tem um determinado número de cenas. Se você tem menos que esse determinado número de anéis, você pode fazer até... que é uma economia para o estúdio, é um acordo que a gente teve há muito tempo e que mantém isso, graças a Deus, para não ficar bagunçado o nosso pagamento. Então, se você tem uma personagem que só tem uma —

eu vou falar em cena para não ficar confuso essa coisa de anel — tem uma cena que ela entra, uma garçonete, entrega o negócio, volta: "Obrigada, tchau". Você não precisa fazer só ela. O estúdio vai te colocar para fazer mais duas ou três pequeninhas assim. Então, às vezes, no mês — é isso que eu estava explicando para chegar onde eu quero chegar — no mesmo filme, você faz uma garçonete, depois você faz uma mãe que vai falar toda assim, aí você faz uma policial que vai chegar gritando. Às vezes no mesmo filme, você faz isso. O que a gente tem que fazer? O seu preparo de atriz. Os dubladores que cantam têm que se manter com o seu preparo de cantor. Quem perceber que está com uma dificuldade de dicção tem que procurar uma fono e manter sempre o seu trabalho de interpretação. Eu, como eu faço também locução, sou locutora. Eu faço narração de livro, faço locução comercial. Eu estou sempre treinando coisa. Eu treino muito falar outros idiomas, o que ajuda tanto na dicção quanto quando a gente precisa falar algumas palavras no trabalho, umas palavras *gringas*.

Marcio: Minha pergunta veio porque o trabalho de vocês é a voz, então qualquer emoção não tem o gestual, porque as pessoas vão escondendo no gestual. É só a voz. Então, é no sentido desse preparo mesmo.

Raquel: Mas isso, com o tempo, vai ficando muito automático. Eu não queria usar essa palavra "automático" porque parece que é engessado. Mas, automaticamente, quando você olha a personagem ali e o diretor te dá uma indicação, você já sabe o que fazer para aquela personagem, de dentro de você, do seu potencial. Aí tem que tomar cuidado com esse "automaticamente" para não ficar engessado. "Ah, toda mulher assim eu vou fazer assim. Toda criança" — vamos supor, desenho, animação — "aquela personagem vou fazer assim". Não. Você tem que tomar cuidado para não ficar automático, sabe? Você tem que: "Pera aí, vamos ver se eu faço ela com mais ar ou mais agudo". Pergunto mais alguma coisa para o diretor e eu me mantenho sempre lendo coisa em voz alta em casa, um texto ou assistindo outros dubladores e pegando coisa boa de outras pessoas. Esse estágio que eu te falei que a gente faz inicialmente, quando começa a dublar. Na minha época, era sentar no estúdio e ficar vendo quem já sabe. Eu fiz muitos anos. Eu já dublava, eu já sabia dublar, eu não tinha mais dúvida, eu já estava fazendo personagens maiores. Eu chegava: "Quem está dublando? Posso ficar lá dentro?" Aí o dublador: "Pode". Às vezes tem dublador que não gosta. Mas, quando o dublador deixava, o diretor deixava, eu entrava. Eu também pedia às vezes para o diretor deixar eu ficar vendo dirigir. Tem uma diretora, Alessandra, que eu ficava muito vendo ela dirigir porque eu gostava da direção dela, então eu ficava muito assistindo. Eu sou meio *CDF* assim. Eu sou super bagunceira, todo mundo me conhece como bagunceira nos estúdios — não quando eu estou dirigindo, mas quando eu estou dublando, eu converso, eu faço um monte de bagunça — mas eu sou super *CDF* com esse trabalho, com a dublagem, com a locução também. Eu treino, eu leio outras línguas. Eu fiz aula de alemão, mas não aula do curso completo, com um amigo que fala fluente, que morou lá, e ele me deu uma aula bem complexa sobre pronúncia do alemão. Eu falei: "Eu não quero falar alemão, eu quero quando eu estou narrando um livro" — porque quando a gente narra um livro, por exemplo, não tem diretor — "aparece o nome de rua *R Gastan*, aqueles nomes deles lá, eu quero olhar e saber que essa letra com essa letra, dá esse som, esse 's' aqui no francês não fala". Eu gosto de saber a regra de pronúncia de vários idiomas para não me sentir perdida, porque no final das contas é a minha voz que todo mundo vai ouvir, aí vai falar: "Ai, que burra, não sabe falar". Eu sou muito preparada assim, mas eu não sei se todo mundo é que nem eu. Eu sou muito *CDF* com isso aí.

Marcio: Agora eu queria saber sobre essa dublagem para a África.

Raquel: Eu queria só te falar um negócio de uma mensagem que veio aqui antes da gente, porque tem um movimento acontecendo na dublagem chamado Dublagem Viva, que é sobre a gente não ser substituído pela *IA* e até que ponto a gente pode ser, e nossos direitos em relação a isso, ao nosso trabalho e às pessoas. Eu faço parte da categoria, eu também estou apoiando o movimento, mas tem um "nucleozinho" lá que cuida disso. Falo "nucleozinho" porque são meninos que eu conheci pequeninhos e agora são adultos, e cuidam disso, mas para mim sempre vão ser pequeninhos. Eu pedi para a Flora, a Paulita, que cuida desse envolvimento e ela me mandou escrito. Falei: "Flora, o que que eu falo, o que você quer que eu fale?" Ela escreveu para eu falar que Dublagem Viva é um movimento que surgiu para conseguir a regulamentação, regularização da *IA* no Brasil, seguindo vários movimentos que também fizeram isso lá fora, e que as pessoas

podem apoiar seguindo Dublagem Viva em todas as redes sociais. @dublagemviva, hashtag também: @dublagemviva, tudo junto, #doblagemviva em todas as redes sociais, que a gente sempre vai postando as próximas ações e tudo mais. Às vezes tem movimentos assim. E se alguém for ouvir o seu *podcast*, também já fica aquele gravado: Dublagem Viva. É isso aí. Pronto, agora a gente pode falar.

Marcio: Queria saber sobre a dublagem na África.

Raquel: Isso aqui é muito importante falar. A gente faz há mais de 10 anos, há mais ou menos uns 13 anos, uma dublagem que começou com novela mexicana para um canal de Angola, chama *Zap TV*, mas o nosso é direcionado para *Zap Novelas*. Tanto é que a locução deles no *Instagram* da página é *Zap Novelas*, porque eles falam com aquele português bem de Portugal. E como é um português diferente daqui um pouco, não só o sotaque, mas os termos, porque a gente não fala igual Portugal — eu fui para lá e [vi] um monte de palavra diferente. É parecida, mas é diferente. E em Angola também. Então, tem vários termos daqui que não significam nada lá ou que significam uma coisa ruim lá, por exemplo. A gente dubla para eles há muito tempo. Essas novelas começaram mexicanas, com o tempo elas mudaram para turcas, porque as novelas turcas começaram a expandir muito. Atualmente a gente dubla uma faixa pequena de novela mexicana para eles. Estou falando daqui de São Paulo, tem o Rio de Janeiro também, que eu não sei muito. Se bem que agora, depois do remoto, graças à pandemia, a gente grava para o Rio também. Eu estou fazendo uma novela para o Rio, daqui da minha casa, tranquilamente. *Vivo Remoto*, eu sempre falo isso: #vivorremoto. A gente expandiu o nosso trabalho, então eu consigo trabalhar para São Paulo, consigo trabalhar para o Rio. E eles também fazem para esse mesmo canal. Com o tempo começou a aumentar a novela turca, porque acho que eles gostaram mais do conteúdo turco. As novelas turcas são mais bonitas, são mais assim, não tem muita putaria, essas coisas. Acho que a cliente não gostava muito. Acho que ela começou a comprar por isso. A gente começou a fazer essas novelas e não para mais, há mais ou menos uns 13 anos. A gente já sabe, é outra coisa que a gente já tem o preparo na gavetinha aqui. Quando a gente entra no *link* aqui de casa ou vai lá no estúdio para fazer novela turca, a gente liga já uma chave que é outro jeito de falar. Como que é isso? É o contrário do que eu faço na *Netflix* lá na minha direção. Não podemos adaptar o texto, tem que falar exatamente como está. Podemos adaptar assim: se está grande ou está pequeno, a gente ou aumenta palavras ou diminui palavras. Mas não dá para pôr gíria, piadinha, nada disso, porque pode ser que a gente coloque uma coisa que eles não entendam. A gente tem que falar com todos os "r"s no final. "Você foi falar com ela", sabe, com R assim. E essa cliente específico pede para a gente não fazer muito agudo. O agudo, ela diz — a explicação era — porque eles viveram muitos anos de guerra civil em Angola. É Angola e Moçambique que a gente faz para esses países. E era muito sofrimento. Por que que é dublado aqui? Porque não tinha dubladores lá. Eles mandaram dublar no Brasil e a gente, por isso que ela manda para cá e a gente faz. Cada vez que eu entro no estúdio, eu penso: "Que legal, cada frase que eu vou falar é uma pessoa lá de Angola que vai ouvir, vai se divertir ou vai sofrer com a novela". Eu faço com prazer, com um amor tão grande, sabe? Não faço só pelo dinheiro. Quando eu vou dublar novela, eu fico tão feliz. E eu gosto de falar certinho assim, de vez em quando, por não [querer] aquele automático. É um outro tipo de dublagem. Eu adoro fazer coisa diferente. Eu adoro desafio. Quando tem palavra difícil no texto, eu falo: "Não, eu quero fazer, eu não vou trocar a palavra difícil porque eu adoro desafios". Eu faço com muito prazer, muito amor a dublagem para Angola. E aí tem essa coisa, essa diferença que eu queria te dizer. Tem uma acessibilidade que a gente vai fazer para lá, que é para quem não pode ler legenda, tudo isso. E tem o prazer que a gente está dando para eles. Eles passaram por muitas dificuldades. Agora que está começando a ter atores, ter esses canais, tem apresentadores. Ficou muito tempo sem ter nada, terra de ninguém. Angola sofreu muito. Eu quando vou gravar, eu já penso: "Nossa, estou fazendo coisa para Angola, muito feliz". Vai ajudar em algum ponto, porque é diversão, é entretenimento, é cultura. Eles estão vendo novidades de outros países, do México e da Turquia, uma cultura diferente. E é aprendizado, eu acho que também é aprendizado para eles. E a diferença em relação ao trabalho é que não pode mudar nada. Tem termos que a gente não pode falar, tem algumas palavras que não pode falar, que a cliente deu uma lista e a gente já entra, puxa a gaveta da novela mexicana, novela turca, e já fala daquele jeito.

Marcio: Trabalho de atriz.

Raquel: Exatamente. Aí o pessoal fala: "Por que que tem que ser ator para dublar? Não é só ler, não". Eu dirigi. Antes de eu dirigir na *Voxmund*, eu dirigia na Sigma, que é o estúdio que fazia essas novelas aqui em São Paulo. Eu fui diretora há 4 anos de novela. Minha gaveta é bem ampla dessas novelas, porque eu dirigi 4 anos. Aí depois que eu fui ser diretora na *Voxmund*, onde eu sempre quis dirigir por causa da *Discovery*. Antes, quando eu era bem nova, eu falava: "Um dia eu vou dirigir na *Vox Mund*". Porque eu adoro português, adoro idiomas, tudo isso. Eu falava: "Nossa, porque a *Discovery* sempre pedia os documentários para falar português correto". Não é que tem que falar certinho o jeito de falar, mas a gramática correta. Eu sempre gostei muito disso e eu sempre quis dirigir lá e finalmente eu estou dirigindo lá. Agora entrou *Netflix* também, então é muito bom.

Marcio: Você citou sobre as dublagens de São Paulo e as dublagens do Rio. Eu lembro que eu também sou desse *CDF* de dublagem que eu conseguia, desde pequeno, diferenciar o que era dublado em São Paulo e o que era dublado no Rio. Eu identificava as vozes. Quando tinham muitas vozes de dubladores conhecidos, eu falava: "Ah, isso aqui foi dublado em São Paulo". Aí, quando via, até por conta do sotaque. Muitas vezes, por exemplo, o *Mário Jorge* com *Ed Murph*, que ele puxava muito para o *carioca*. Aí eu falava: "Ah, isso aqui foi dublado no Rio". E algumas exceções daquele período da década de 90, início de 2000: muitos dubladores saíam de São Paulo para dublar no Rio, algumas exceções e vice-versa. E hoje em dia, graças ao remoto, não existe mais essa fronteira, essa barreira.

Raquel: É muito bom. Eu acabei de fazer uma série superlegal. Eu não posso falar nada ainda porque, por causa do remoto, hoje em dia temos regras de sigilo que não eram tão fortes antes. A gente assina contratos, não pode falar nada. Por quê? Quando eu estou gravando uma coisa remota, eu estou aqui na minha casa e eu nunca vou fazer isso, jamais, não precisava nem me falar, mas pode ser que alguém filme um trecho para vazar. Eles tomaram esse cuidado de fazer esses contratos bem rígidos de sigilo. É uma coisa a mais que eu quero te contar que não tinha antigamente, depois da pandemia. "Tá bom, vocês vão gravar de casa", mas também tem tudo isso, e determinadas coisas não deixam gravar de casa. Vamos supor, um *Round Six* que vem aí o próximo, eles vão pedir para todo mundo ir lá, porque o público... se vier a segunda temporada, o estúdio vai pedir para gravar todo mundo lá, porque é uma, ou qualquer outra série muito famosa, tipo *Bridgerton*. Acho que não autorizam mesmo. Mas em outras séries que não tem tanta gente preocupada com ela, eles deixam gravar de casa, tanto a *Netflix* quanto vários clientes. A *Discovery* deixa gravar tudo, mas assinamos contratos bem rígidos de sigilo. Voltando ao assunto, acabei de gravar uma série com o Rio de Janeiro, que eu não posso falar, mas era muito engraçada, muito legal, uma personagem grande. Eu gravei tudo da minha casa. Antigamente, eu talvez nem fosse cogitada para ir, porque falariam: "Ah, não é de São Paulo". Ou então eu teria que pegar avião, ir para lá, ficar uns dias. Isso abriu muito. Tanto é que agora você vê um filme, às vezes você fica em dúvida se foi dublado em São Paulo ou no Rio, porque está tudo misturado. Muitos fãs gostam, viu? Muitos escreveram. Eu posto alguma coisa e eles escrevem: "Olha que mistura boa, Raquel falando com *Mário Jorge*". Coisa assim. Eles gostam. Eu acho que é muito bonito isso, o lado sentimental de estar unindo todo mundo, mas também para o filme, fica o Brasil. Tanto é que, às vezes, alguém grava comigo e faz um "R" meio *paulista*, sai um "porta" assim, eu não mando trocar. Lógico que se um *paulista* chegar alguém falando, cantando assim, eu não vou deixar. Tem que dar uma neutralizada nas musiquinhas. O do *Nordeste* eu também deixo. Tem vários dubladores que vieram do *Nordeste* e escapam cantiguinhas assim. Está normal, para mim, está ótimo. Não pode uma pessoa do *Nordeste* vir com um monte de gíria de lá, palavras que não vão ser comuns para o Brasil inteiro, que dificulte, ou falando do *Nordeste*, mas pode ser do *Rio Grande do Sul*, qualquer lugar, que tem, não é sotaque, dialetos quase. Não pode vir com frases que realmente o resto do Brasil não entenda, mas quando aparece musiquinha, eu estou dirigindo filme, uma pequena musiquinha de um estado, outra do outro, eu não ligo, porque o Brasil é muito grande. Por exemplo, a parte do *Nordeste* é muita gente que fala com sotaque um pouco parecido. Eu sei que tem muita diferença de um estado para o outro, não estou dizendo que é igual. Estou dizendo que é mais parecido assim, os R's arrastados. Tem gente que acha que o Brasil inteiro fala igual São Paulo, não é, gente? Então,

eu deixo que apareça um pouquinho a minha bandeira aqui também levantada, eu achei bonito que apareça isso nos filmes. Um pouco de musicalidade de cada lugar, eu acho muito legal.

Marcio: Eu acho que é isso. Acho que finalizamos aqui. Eu tinha uma última pergunta, mas no meio da nossa conversa você acabou respondendo indiretamente. Eu ia fazer a mesma pergunta que eu fiz para o Thiago. Eu citei para ele uma frase que o *Herbert Richers* disse um pouco antes de falecer, que ele disse que, abre aspas: "A dublagem é uma arma poderosa para democratizar a cultura e a informação. Portanto, serve para educar, divertir e melhorar a vida do nosso povo. Sinto orgulho de dar minha contribuição nesse sentido há tanto tempo". A minha pergunta era se, como profissional de dublagem, você concorda.

Raquel: Eu adorei. Eu queria copiar e colocar no meu *Instagram*. Eu adorei. Eu concordo 100%. É exatamente isso. A gente está, igual eu falei para Angola, a gente está ajudando, levando cultura, levando diversão para lá e aqui também. Quando eu disse era nesse sentido, porque através da dublagem eles estão entendendo, ouvindo o que acontece na Turquia, com essas novelas, e aqui no Brasil também. E a gente adaptando, a gente brinca com gíria, a gente faz um trocadilho, que trocadilho também ativa pensamento. Assim como quando se lê um livro, a gente fica prestando atenção no que está falando, sendo que está vindo de outro país. E os documentários todos, imagina. Tem um monte de coisa que eu sei do mundo, de história geral, que eu sei porque alguém foi lá e dublou. E outras pessoas sabem. Às vezes vem alguém falar comigo: "Como é que você sabe isso?" "Ah, eu vi um programa dublado". É uma tradução. As pessoas têm que entender que a dublagem não está aí por mal. Não está aí porque a gente quer se aparecer. A gente faz uma profissão que a gente... eu não conheço um dublador que não ame dublar. Posso ter um ou outro que já está meio cansado, de saco cheio, já dubla há 100 anos, mas que não goste? A gente gosta e a gente recebe os fãs sempre com carinho. Os fãs, além de a gente ficar feliz com o carinho deles, eles ajudam a mostrar para o mundo como que é a dublagem. "Olha que tal atriz é feita por não sei quem. Aquilo é gravado aqui". Por quê? Porque os fãs fazem vídeo, eles falam, eles vão nos eventos. Eu acho que é perfeita essa frase do *Herbert*. Pena que eu não cheguei a trabalhar lá.

Marcio: Eu já tenho as informações que eu precisava e além. E eu só tenho a agradecer por...

Raquel: Muito obrigada. Gostei muito da conversa também, viu?

Raul Schlosser – Dublador e diretor de dublagem

Raul Schlosser é ator, dublador e diretor de dublagem. Natural de Santa Helena (PR), transferiu-se para a cidade de São Paulo no início da década de 1990 em busca de inserção no campo artístico; a partir de 1995 iniciou suas primeiras atuações profissionais em estúdios, integrando o elenco da Parisi Vídeo. Ao longo de sua trajetória, especializou-se predominantemente no universo dos animes, acumulando créditos relevantes em personagens como Jiraya (da série *Naruto*), o antagonista Cell (de *Dragon Ball Z*) e o narrador de *Viewtiful Joe*, entre outros. Adicionalmente, protagonizou versões brasileiras de personagens de destaque no campo das animações, como Wolverine nas produções *Wolverine and the X-Men* e *Hulk vs. Wolverine*.

Fundador do estúdio de dublagem Uniarthe, Schlosser vivenciou um afastamento temporário da atividade em 2015 em razão do tratamento oncológico, tendo retornado às atividades profissionais em 2023.

O profissional colaborou com a pesquisa ao abordar aspectos artísticos e institucionais inerentes à prática da dublagem, tais como procedimentos de composição vocal, condições legais e trabalhistas e dinâmicas relacionadas às bases de fãs. Sua intervenção forneceu subsídios analíticos para a compreensão das interseções entre práticas performativas, regimes normativos do trabalho e processos de recepção, contribuindo para a problematização dos modos de profissionalização e das transformações contemporâneas no campo da dublagem brasileira.

Marcio: Como primeira pergunta, eu gostaria de saber mais sobre o seu começo. Você mencionou que começou a dublar em 1995. Gostaria de saber como a dublagem surgiu para você. Você já estava familiarizado com os estúdios ou conhecia algum profissional da área antes de iniciar seus trabalhos? Se não, como você chegou ao ofício da dublagem?

Raul: Então, eu me formei em Artes Cênicas em 1989, no Paraná. Naquela época, o eixo Rio-São Paulo era onde tudo acontecia. Eu comecei no rádio aos 16 anos, como operador de cassetes. Trabalhava numa rádio em Cascavel e, antigamente, a equipe era imensa. Havia o técnico de som, o locutor, e tudo era separado. O técnico ficava em uma sala, o apresentador em outra, e havia o aquário. Esse esquema era muito parecido com um estúdio de dublagem, onde o técnico fica fora com o diretor, e o dublador fica sozinho dentro do estúdio, com referência de vídeo e áudio para gravar. Só fui perceber isso bem depois.

Na rádio, eu aprendi de tudo. Como entrei como estagiário, naquela época os comerciais eram todos feitos em cassetes, numa fita de meia polegada, uma fitona larga gravada num Tascam. Havia quatro toca-fitas, duas de cada lado, de onde eram disparados os comerciais, a chamada da hora certa, a identificação da rádio, enfim. A programação vinha para o técnico: "Cassete 1 para abertura do programa, Cassete 2 entra comercial de apoio cultural, no 23 entra o programa, propaganda"... E eu, como estagiário, tinha que pegar esse cassete, rebobiná-lo e colocá-lo no lugar de novo para que, na próxima vez, o técnico já o tivesse pronto, "rebobinadinho", porque a fita só ia para a frente, não voltava. Era preciso rebobiná-la.

Depois, eu tive meu próprio programa. Quando vim para São Paulo, em 1991, fui atrás de trabalhar na área para a qual me formei, que era Artes Cênicas. Eu já tinha o DRT e cheguei a trabalhar no SBT, na novela "Brasileiros e Brasileiras", fiz pequenas participações em "Correndo Atrás de Milhões", "Perfume de Gardênia", alguns filmes... Mas, para quem está começando, é difícil. Em Campinas, surgiu uma vaga de locutor e eu pensei: "Campinas é aqui do lado, vou manter os contatos". Naquela época, não havia a facilidade de telefone de hoje; eu tinha um bip. Se alguém quisesse falar comigo, tinha que ligar para uma central, que me enviava um bip, e então eu tinha que ligar para essa central para saber do recado. Era mais ou menos assim que funcionava.

Fui para Campinas e comecei a trabalhar na rádio, onde fiquei até o final de 1994. Sempre ligado no que

acontecía, ouvia-se falar de dublagem de vez em quando. Só que, naquela época, nos cinemas não havia filme dublado; só os desenhos animados eram dublados. Quando você ia assistir a um clássico estrangeiro, era um problema. Era preciso assistir três vezes: uma para ler a legenda, outra para entender o enredo e a terceira para, de fato, assistir ao filme. Para os donos de cinema, isso era ótimo, porque você pagava três entradas.

No final de 1994, o Ézio Ramos foi gravar um comercial na rádio – era comum chamar vozes para gravar comerciais. Puxa, o Ézio Ramos é dublador do Tom Hanks! Ele já tinha feito "Caça-Fantasmas", eu já era fã do cara. Esperei para falar com ele, e ele foi muito bacana, me deu muita atenção. Eu disse: "Cara, eu queria saber como funciona esse negócio de dublagem". Ele respondeu: "Olha, qualquer hora que você for a São Paulo, vá na BKS, que eu dirijo lá, e a gente conversa". Na primeira folga que tive, peguei o ônibus "Cometão", fui para São Paulo e passei o dia na BKS. Fiquei maravilhado. A BKS é hoje um dos únicos estúdios que mantém a estrutura como era antigamente. A Álamo, por exemplo, fechou; eram salas de cinema adaptadas. A verdade é que, antigamente, o filme vinha em película. Um projetor projetava numa tela, e os dubladores que participavam da mesma cena entravam todos juntos, ficavam na bancada com o texto, assistindo e ensaiando. O gravador só tinha duas pistas, então era preciso gravar perfeitamente, com tudo certinho; senão, tinha que começar tudo do zero. Era um trabalho para fazer um filme inteiro.

Se alguém errasse, todos tinham que recomeçar. Aquela fita era inutilizada, pois não dava para regravar. Era um problema sério. Então, um técnico teve a ideia de cortar a película e emendá-la com fita durex, formando uma volta no projetor. Dessa forma, ele não precisava rebobinar, pois o projetor não rebobinava; ele avançava um trecho, tirava, rebobinava, punha de novo... Um trabalho da peste! A ideia foi cortar o filme e fazê-lo dar uma volta no projetor. Essa película ficava rodando em *loop*, o que dava cerca de dois segundos. Imagine um filme de uma hora e meia: a cada 20 segundos você faz um corte, resultando em mais de 400 trechos.

Esse trecho foi denominado "anel", porque ficava aquele anel de película. Cada um era enumerado: anel 1, 2, 3... No texto, também era indicado: "O anel 1 começa em 00:00 e vai até 00:20. O que tem nesse trecho? Só a fala do Raul. Legal. Então, o diretor chama o Raul para o estúdio". Todo o elenco escalado ficava à disposição. Os grandes estúdios, como a BKS, tinham até um recinto nos fundos, tipo um centro de convivência, com sala de jogos, pebolim etc., para a pessoa tomar uma água, um café, bater papo, esperando a vez de gravar. O elenco todo ficava ali. O Raul entrava, assistia, ensaiava e gravava. "Beleza, anel um gravado". Tirava aquele anel e partia para o anel dois. No anel dois, entravam o Raul e fulano. "Fulano, sua vez!" Ele entrava, ensaiava, gravava... E assim ia. Um único filme levava 20 dias para ser dublado. Era demorado para caramba e tinha um custo alto. Por isso, os distribuidores achavam muito caro dublar todos os filmes. Até na televisão eram poucos os filmes dublados, até que surgiu uma lei exigindo que pelo menos 80% da programação fosse dublada, para dar acessibilidade a pessoas com deficiência visual, idosos com visão comprometida, crianças, adolescentes sem o hábito de leitura rápida... A legenda não é para qualquer um, é preciso ter uma leitura boa e ágil.

Quando eu entrei na dublagem, já existia um outro processo chamado *Digital Audio*, uma plataforma, um aparelhinho que gravava em oito canais. Isso permitia reduzir a quantidade de atores gravando juntos, pois você tinha oito canais e podia escalar atores separadamente – exceto para o "vozerio". Vozerio é aquele fundo sonoro, como numa cena de bar, onde há a conversa principal e, no fundo, pessoas comentando sobre futebol, paquera, etc. No vozerio, todo mundo gravava junto. Geralmente, o técnico destinava uma pista só para o vozerio, e as outras pistas podiam ser usadas para gravar separadamente.

Naquela época, já havia uma fita de vídeo, a TIC. A facilidade era outra, pois você podia avançar e retroceder o vídeo rapidamente; não era mais preciso cortar a película. No entanto, o nome "anel" continuou, assim como a forma de pagamento. Até hoje, em São Paulo, se trabalha por anel. No Rio, ficou *looping*, porque o filme dava uma volta, um *loop*. Eles são mais chiques, então lá é *looping*. O ator, para ter um trabalho legal, faz 20 anéis por hora. Ele assiste a um anel, ensaia, grava. Se ficou bom, parte para o próximo. Vinte anéis por hora é um ritmo sossegado. Claro que, quando você pega o ritmo, grava muito mais. Eu já cheguei a gravar 60, 65 anéis por hora, dependendo da produção. Tem gente que é fera: Guilherme Briggs grava 60

anéis por hora, Tatá também... Depende do ator que você está dublando. Quando você dubla um ator, seja em comédia ou drama, ele sempre terá o mesmo ritmo, que é o ritmo dele. Quando eu dublo o Samuel L. Jackson, por exemplo, que tem uma cadência mais pausada, você já sabe qual é o ritmo.

Desenho animado é diferente, porque geralmente é japonês. Eu dublei muito desenho japonês. Depois que você pega a voz original que foi feita lá, percebe que o cara também tem um ritmo, uma forma de fazer. O grande problema é quando se pega um documentário de entrevistas. O entrevistado não tem um ritmo definido; ele pensa, faz pausas, como eu estou falando aqui: "Naquele dia, eu estava ali olhando a paisagem e vi que vinha uma pomba. Ela veio, veio... e eu não sei por que cargas-d'água ela ia pousar, mas não pousou, porque acho que tinha alguém dentro do mato". É difícil dublar um documentário porque o cara não é ator; ele está ali falando e comentando. Por mais que você queira pegar o ritmo dele, não tem jeito. É um trabalho mais difícil. Foi aí que surgiu o *voice over*. O *voice over* é aquilo que fica no fundo; a gente começa um pouquinho depois e termina um pouquinho antes. É como se fosse uma legenda narrada. Por isso, não damos interpretação, intenção ou entonação; é uma coisa mais retinha. O áudio original fica lá no fundo, como referência para quem entende o idioma. Se o entrevistado está falando em inglês, quem é fluente perceberá que nossa fala é uma tradução integral do que ele está dizendo. É como uma legenda sonora.

Conheci o estúdio, me apaixonei e comecei a fazer estágio. Naquela época não havia curso como hoje; era estágio. Você tinha que ir para lá, sentar dentro do estúdio e ficar assistindo os caras dublando. Para mim, era uma coisa de louco: ver o Nelson Machado, que é a voz do Kiko, a voz da Chiquinha... Todos os monstros da dublagem ali, tranquilos. Eu, ali no meio, morrendo de vontade de pedir um autógrafo, mas tinha que me conter, pois estava ali como profissional. Naquela época, não havia a facilidade de tirar foto como hoje. Eles eram profissionais, e para nós, que crescemos ouvindo aquelas vozes, era uma admiração enorme. Estar no mesmo ambiente era incrível, mas para eles era apenas o local de trabalho, uma coisa comum, simples, onde todo mundo se conhecia.

Eu não podia ir toda semana, então os caras disseram: "Você quer ser dublador mesmo? Ou você assume e vem para ser dublador, ou desiste. A dublagem não pode ser um bico; tem que ser a atividade principal. Você tem que comer, viver e dormir dublagem. Ela tem que fazer parte da sua vida 24 horas por dia". Então, pedi as contas na rádio e vim para São Paulo. Aluguei um quatinho do lado da BKS e, pronto: às 7h da manhã eu já estava dentro da BKS e ficava até a hora que fechava. Obviamente, o dinheiro acabou, e minha primeira escala veio só seis meses depois. Como o dinheiro estava no fim, tive que fazer outras coisas. Fui vender consórcio, mas não vendia nada. Eu ia mais por causa do vale-transporte e do vale-alimentação que os caras davam. Em três meses, vendi um único consórcio. Eles me mandaram embora, falaram: "Não dá para você ficar aqui três meses e vender só um consórcio". Acho que foi a mulher do Parisi que comprou, por pena, porque eu ficava ali sentado, oferecendo.

A Parisi Stúdios, o estúdio de dublagem, também é do Parisi. Quando eu saí, o Parisi estava montando a Parisi Vídeo, perto da BKS. Então, eu ficava de manhã na BKS e à tarde na Parisi, oferecendo consórcio para os caras. Eles sempre diziam: "Amanhã a gente vê", "Outra hora eu vejo"... Nunca me compravam um. Acabei sendo mandado embora, pois estava ali só pela comida e pelo vale-transporte. O vale-transporte vinha em uma cartela com 30 vales. Eu vendia uma cartela e guardava a outra para alguma emergência, para pegar ônibus. Mas eu sempre vendia tudo. E aí, o que fazer? A coisa estava apertando.

A Casa de Show Olímpia, que era ali do lado, estava precisando de segurança. Pensei: "Segurança é à noite; de dia eu posso ir aos estúdios". Cheguei lá e disse: "Estou precisando de trabalho como segurança". "Ah, sim. Aqui a gente só fornece o blazer, porque tem o nome da empresa. Você tem a roupa?" Eu disse: "Claro! Qual é o uniforme?" "Camisa branca, gravata preta, calça preta e sapato preto, que tem que estar lustrado todo dia. Aqui temos show de quinta a domingo, geralmente na quarta também. Se você chegar às 18h, janta; por volta das 22h30 é servido um lanche, e você só sai quando o pessoal do camarim fechar, lá pelas 4h ou 5h". Beleza. Pagava bem, tipo 80 pau naquela época – hoje seria uns 150 por noite.

Eu tinha falado para o cara que tinha toda a roupa, mas não tinha nada! "Meu Deus, e agora?" Conversei com o pessoal de lá: "Vocês não arrumam uma grana aí? Preciso comprar uma camisa branca e uma gravata preta". Um deles falou: "Isso você compra embaixo, tem uma birosca que vende roupa usada. Lá tem de tudo". Ele me emprestou 50 paus – naquela época, 50 reais era grana. "Vai lá, depois você me paga". Fui lá e comprei duas camisas, duas gravatas, duas calças e um sapato legal, e ainda sobrou 15 pila. Era um brechó. Aí, pronto, estava feito. Comecei a trabalhar como segurança. Como sou grandão, me colocaram na porta do camarim. Conheci muita gente ali. Na época, o Daniel estava começando, tinha muito show. Eu assistia a todos de graça, pois ficava na porta do camarim, só curtindo. Comia à noite, e o lanche eu guardava na mochila para o café da manhã.

O Parisi começou a trabalhar e me chamou para a Parisi Vídeo. Ele chegou e disse: "Cara, eu precisava de alguém para morar aqui, porque não posso pagar segurança. Precisava que alguém morasse aqui só para movimentar o lugar e evitar que arrombem". "Opa, está falando em morar? Topo!" Havia um quartinho nos fundos, uma dispensa. Ele falou: "Vamos ajeitar ali para você deixar suas coisas. Vou comprar um colchonete. De dia você enrola e guarda; à noite afasta os móveis da sala e estica o colchonete. Tem a cozinha, fogão, geladeira... Fique à vontade". Pronto, agora estava beleza. Foi uma coisa que caiu do céu.

Passei a morar dentro de um estúdio e comecei a ver o processo por trás das câmeras. Antes, só víamos o texto pronto. Agora, eu via o Parisi marcando o texto, aquela marcação de cortar em anéis. Perguntei: "Posso fazer isso à noite?" "Pode, e te pago". "Tá beleza". Ele começou a me pagar uma grana para cortar os textos das séries e filmes. Aprendi a cortar o texto. O filme já vinha com o time code; eu ia cortando: "Fulano entra aqui, beltrano ali". Depois, fazia o mapa: pegava personagem por personagem e via quantos anéis cada um tinha. O mapa era uma planilha: o Raul entra no anel 1, 25, 30, 40... De acordo com o mapa, os atores eram escalados. Se o Raul tem 22 anéis, sendo que 20 anéis equivalem a uma hora cheia, ele ganha por uma hora. Se fizer 21 anéis, já é uma hora e meia. Se fizer 31 anéis, são duas horas. A primeira hora é cheia, e as demais são divididas em meias horas.

Aprendi a cortar anéis, depois a fazer o mapa e, por fim, a escalar. O Parisi escalava da seguinte forma: "O cara é barbudo, é rechonchudo, tem rosto comprido, rosto ovalado"... Ele não ouvia a voz do ator, escalava pela imagem. Eu perguntei: "Parisi, como é que pode? Você escala pela imagem?" Ele respondeu: "Vai por mim, o biotipo da pessoa tem o mesmo tipo de voz". Eu não tinha entendido, mas é verdade: um rosto mais rechonchudo tende a ter uma voz mais aguda; um rosto mais comprido, uma voz mais grave. Não sei por quê. De acordo com a fisionomia, ele escalava o ator. Que loucura! Raras eram as exceções em que não dava certo, mas 90% das vezes a fisionomia batia com o timbre original.

Quando aprendi a dublar, me orientaram: "Ouça o original e procure fazer o mais próximo possível. Porque, se no futuro esse personagem for falar em outro idioma numa série – por exemplo, se ele é inglês e de repente fala francês –, ou você é fluente em francês e fala, ou deixa no original e legenda o trecho. Se a sua voz for muito diferente do original, quando entrar a legenda, haverá uma grande discrepância de áudio". Por isso, sempre procure manter o áudio o mais próximo do original possível. Essa técnica é usada até hoje como referência em testes. Primeiro, eles escalam você de acordo com o seu timbre. Você faz o teste com mais dois ou três dubladores de timbre similar, e enviam para o cliente aprovar: "Gostei mais deste, gostei mais daquele". Com isso, já ganhei muitos testes e perdi outros tantos.

Por exemplo, o Jiraya é a minha voz natural, a minha voz normal. Claro que ele tem um pouco mais de peso, pois já é um senhor, mas eu não mudei muito porque ouvi o original e era minha voz. Já o Cell é diferente, é mais grave. O Goku não era para mim. O Wolverine tem DNA de lobo, e no original ele fica rosnando o tempo todo. Quem dubhou o Wolverine antigamente não usou muito esse rosnado. Quando veio para mim, perguntei: "E aí, o que eu faço? Porque o original é bem rosnado". O pessoal da Fox disse: "Faz assim: deixa em meio termo, rosna um pouquinho e vamos lá". Fiz o teste e fui aprovado.

Márcio: Já que você está abordando a parte da dublagem em animação, queria saber mais sobre esse assunto.

Qual é o preparo vocal que você faz para esse tipo de trabalho? Por exemplo, no *anime* as interpretações costumam ficar um tom acima, por conta daquele exagero dos desenhos japoneses, em que os personagens gritam bastante, há momentos com mais timbre de voz, uma prosódia diferenciada. E, também, você citou o Wolverine, que você fez, mas nessa mesma série você fez o Noturno, que é oito ou oitenta. Como você trabalha esse timbre? Como cuida dessa parte vocal para diferenciar os personagens a cada trabalho?

Raul: É que, na época de rádio, eu tive vários professores que não bebiam nada gelado, não tomavam muito café nem chocolate, algo que desse pigarro. Como me explicaram, nós temos uma temperatura corporal de 36 graus. Toda vez que você ingere algo gelado, o seu organismo precisa primeiro aquecer aquilo para depois absorver. Por isso, quando você toma uma sopa quentinha, ela cai bem, você sente logo a transpiração. Quando você toma uma cachaça, ela sobe rápido porque está em temperatura ambiente. E sabia que as indústrias de cerveja fazem questão que você tome a cerveja gelada? Para você tomar mais. Se você tomar uma cerveja em temperatura ambiente, toma duas latinhas e fica bêbado. Agora, gelada, você toma dez latinhas. Perfeito, ótimo entre aspas.

Experimente tomar uma cerveja em temperatura ambiente. Nós estamos acostumados a tomar só gelado, geralmente num dia de sol quente. Fui para a Alemanha e fiquei pasmo: todo *chope* é servido assim. Você chega com o canecão, enche, e a temperatura é ambiente, sem gelo. A princípio, você estranha, mas depois percebe que é diferente, é legal.

Então, qual a preparação vocal? É aquecer a voz antes de dublar, fazer um aquecimento, porque quando as pregas vocais estão aquecidas, você pode trabalhá-las para cima ou para baixo.

Quando eu fiz o Noturno, o ator que tinha feito o teste adoeceu. Nós já havíamos gravado dez episódios, e faltava apenas o Noturno. Eu estava terminando de gravar o Wolverine, já era sexta-feira à tarde. O diretor falou: "P***, que m****, cara, preciso entregar esse negócio. O cara que fez o teste para o Noturno ficou doente. E agora?" Eu falei: "Sei lá, se você achar legal, eu faço esses dez episódios. O Noturno não entra muito. Você mixa, manda para o cliente e, se ele reclamar, pelo menos você ganha uns dias para redublar quando o outro estiver bom". Pronto. Beleza, gravei todo o Noturno, terminamos quase meia-noite, ele mixou e mandou. Ninguém falou nada, o cliente não reclamou. Veio a próxima leva, e aí? Já que ninguém falou nada, continuei fazendo o Noturno. E ninguém sabia, só nós. Até meus filhos, tempos depois, quando passava no SBT, me perguntaram: "Pai, esse Noturno tem um timbre parecido com o seu. Você fez o Noturno?" Eu respondi: "Fiz, porque o nosso timbre é único. Você pode dar um tom mais grave ou mais agudo, mas o timbre é único, é seu, pessoal e intransferível". Existem até algumas ferramentas de inteligência artificial em que você fala no portão e ele reconhece sua voz e abre. Como se fosse um escaneamento de retina ou a digital. A sua voz é a sua digital, tem um timbre único. Claro, se eu falar mais grave, como agora, ou mais agudo, o meu timbre continua o mesmo. Entendeu?

Continuei fazendo o Noturno. "Oh, claro. Como estamos nós? Estamos juntos de novo, né? *Ya, ya*. Eu prefiro fazer isso direito. Não posso ir a um lugar sem antes ver para onde estou indo". E foi. Claro, a gente faz tantos personagens que às vezes esquece a voz que fez. Toda vez que vou refazer uma série, se passaram dois ou três meses sem episódios, peço ao técnico: "P***, você tem aí minha referência de como eu gravava?" Por exemplo, o Cell foi assim. Ele não veio tudo de uma vez, veio picado, com intervalos de 15 dias. Eu tinha que ouvir de novo. "Ah, muito bem, Goku. Agora sim, né?" Pronto, vamos embora.

Mas há todo um preparo: aquecimento, cuidado com a voz, porque é o nosso trabalho, é a ferramenta que usamos. Então, eu não tomo nada gelado. Pode ser frescura, mas me ajuda. É a minha ferramenta de trabalho. Graças a Deus, nunca fico afônico. Lembro que uma vez fiquei muito gripado, gripado para caramba, fiquei afônico, mas a voz continuou boa. Claro, se eu não cuidasse da minha ferramenta de trabalho, seria difícil.

Márcio: Agora, voltando um pouco, queria pegar esse gancho da dublagem de desenho animado para fazer uma pergunta que eu queria, mas vamos retornar ao seu início. Você lembra qual foi o primeiro trabalho que

fez como dublador, a primeira produção?

Raul: Fiz muitas pontas. Quando a gente começa, precisa primeiro criar uma confiança com o diretor, porque tudo é tempo. O diretor, o técnico, você e o estúdio ganham por tempo. Então você precisa do que o pessoal chama de ritmo; tem que dar conta do trabalho. Fiz muitas pontas, o pessoal me escalava muito para pontas e vozerio. Foi indo. Meu primeiro trabalho, assim, que ganhei, foi numa série chamada *Pestinha e Feroz*. Eu fazia o Feroz, que era o cachorro, um cachorrinho pretinho. Atum tempo atrás passava, se não me engano, no SBT, no sábado. O Pestinha era um moleque que tinha uma camiseta flamenguista, vermelha e preta. E o Feroz era o cachorrinho dele, pretinho e peludinho. Eles aprontavam muito. O Fábio Lucindo fazia o Pestinha e eu fazia o Feroz. O Feroz só reage, de vez em quando ele pensa. Então, tem fala, mas não há interação no pensamento dele. A interação com o Pestinha é só risadinha. Ele ficava: "Ele acha que tá podendo me enganar?" "Ah, deixa ele quieto". Entendeu? *Pestinha e Feroz* foi uma série britânica, se não me engano, e eu fiz em 96. Já foi um dos primeiros trabalhos que peguei.

E eu fui um dos caras que mais dublou *anime*. Por quê? Porque o Parisi pegou muito *anime* na época. Nossa! Ele pegou aí mais de 30 séries de *anime*, e eu entrei em tudo. Ele tinha *Lica Chan*, *Shaman King*, *Yu-Gi-Oh!*, ele tinha *Pokémon*. Eu devo ter feito uns 40 personagens de *Pokémon*, só convidados, pessoas que entravam, aqueles bichinhos.

E aí, no *Yu-Gi-Oh!*, isso já em 99, eu fiz o Marik. O Marik era o próprio Parisi, mas ele teve um problema sério de garganta e não conseguia mais atingir o tom. Então eu fui fazer o Marik, que é jovem, mas é possuído por um monstro, um demônio. E aí era bem grave: "Ah, se preparem que eu vou mandar vocês para os quintos dos infernos!" Fiz o Marik, e pronto. Nossa, desandei a fazer muito, muito desenho.

O nome *anime*, na verdade, não é um nome japonês. Depois da Segunda Guerra – estudei isso depois –, os descendentes, o pessoal que foi para lá... Porque o Japão se entregou, né? Virou uma colônia americana. Foi muito americano para lá, principalmente para trabalhar na parte administrativa, e levaram um monte de desenhos. Eles passavam os desenhos para a garotada, e o nome por isso é *anime*, porque é *animation*. "Vamos assistir um *animation*". E aí o pessoal começou a desenvolver o próprio *anime*, que seria uma animação local. Pode ver que o *anime* não tem o olho puxado igual ao japonês; tem uma referência americana. E, para não ficar igual ao americano, começaram a criar um olho, uma cara diferente. O primeiro que fez bastante sucesso foi *Dragon Ball*, que inclusive agora fez 40 anos. Porque ele era primeiro *mangá*. Vinham muitos *mangás*. Os primeiros *animes* eram *mangás*, na verdade. E do *mangá* evoluiu para o *anime*. E tem muitos *animes* que ainda nem vieram para o Brasil, que são febre no Japão.

Inclusive, tem um *anime* que a Sato Company trouxe em 2006, que era *Let's Go!*. Seriam dois irmãos que competem com carrinhos de corrida, de fricção. A ideia era trazer esse *anime*, jogar numa televisão e depois vender os carrinhos. Fizeram um contrato com a Playmobil, na época, que ia trazer os carrinhos. Veio da China dois contêineres cheios de carrinhos. E aí ficou travado na alfândega, e o SBT abraçou a ideia. "Ah, a gente vai então colocar no ar *Let's Go!*, e à medida que for entrando patrocínio, a gente racha". Só que, não sei por que cargas-d'água, os caras colocaram *Let's Go!* às seis da manhã. Qual criança vai assistir às seis da manhã? Foi uma coisa que ninguém entendeu. O próprio Sato, da Sato Company, falou: "Como? Os caras estão falando seis da manhã? Quem vai acordar às seis da manhã?" "Não, mas acorda cedo para ir para a escola". "Tá, mas para ir para a escola, ninguém vai sentar na frente da televisão para assistir *Let's Go!*". Enfim, foi um fiasco. Era para ser 40 e poucos episódios, nós dublamos só 20, foi ao ar e não deu retorno. Ninguém assistia, não dava nem traço de audiência. O grupo engavetou *Let's Go!*.

É uma história bacana. Igual *Coelhinhos Bell Flowers*, p***, uma história bacana de coelhinhos. A história é assim: é a comunidade dos coelhos. Tem o coelho prefeito, o coelho dono da quitanda, o produtor rural... É muito bacana. *Coelhinhos Bell Flowers* foi dublado também, um monte, e não sei que fim levou, ninguém botou no ar. Porque tinha muito disso: você trazia a produção, dublava e depois ia vender. Então, tem muitas coisas que... É porque assim era legal antigamente. Por quê? Porque você comprava para o seu canal de

televisão, então você dublava. Aí eu comprava para lançar em DVD, então eu dublava. Aí outro comprava para, sei lá, não tinha *streaming*, mas para lançar em outro canal. Aí você dublava. Então a mesma produção era dublada três, quatro vezes em estúdios diferentes. E aí ficava aquela salada, porque muitas coisas iam para o Rio, outras iam para cá. O pessoal do Rio dublava tudo com o pessoal do Rio, vinha para cá, dublava com o pessoal daqui. Então, às vezes você assiste a um filme, um longa principalmente, em que o mesmo ator tem duas, três dublagens diferentes.

Eu fiz muitos filmes para... para avião, DVD para avião. Sim, tem muita dublagem que só fica para avião, para viagens. Lembro que nós dublamos 48 longas para a Gol. Quando a Gol iniciou a operação de voos internacionais, eles queriam... Compraram uns aviões lindos, maravilhosos, que na própria poltrona tinha uma tela, e você escolhia o filme que queria assistir, colocava o fone de ouvido e ficava vendo. Então eu dublei muito filme para avião.

Hoje é diferente. O próprio produtor já dubla e já vende para os lugares tudo dublado. Diminuiu o trabalho, porque agora a gente não fatura tanto como faturava, porque já se dubla uma vez, e ele vende essas cópias dubladas. Mas o cinema começou a ter uma noção de que o filme dublado era uma boa. É de 2003 para frente, quando começou a ter mais filmes dublados, e as salas dubladas começaram a encher mais do que as legendadas. Tanto que hoje tem mais salas dubladas do que legendadas. Dá mais dinheiro as salas dubladas.

E até aqueles que eram céticos – "Ah, porque eu não gosto de filme dublado, adoro ouvir a voz do meu ator favorito" – começaram a se render e a assistir ao filme dublado também. E tem muita dublagem que melhora a qualidade da voz do ator. Tem muitos atores que têm uma vozinha horrível na original. Aí você pega e coloca uma voz de galã nele, ele fica lindo, redondão. Então, quando o cara começa a vê-lo na televisão dublada... Minha antiga esposa falava assim: "Pô, cadê a voz do cara, mano?" Porque ela assistia a ele na televisão com uma voz linda. Aí ia ao cinema assistir legendado: "Pô, cadê? Eu quero aquela voz linda dele!" E isso é um grande barato.

Márcio: O ponto que eu queria falar também era sobre a familiaridade que o brasileiro tem com a dublagem. Tanto que, quando muda o dublador de um ator, de uma produção ou de uma animação, há até protestos, pessoas falando: "Ah, porque trocou?" Como você avalia essa familiaridade? Parece ser uma coisa legitimamente brasileira.

Raul: Não, não é só brasileira, é mundial. Porque você se acostuma com o timbre. Por exemplo, nos Estados Unidos tudo é dublado. Se você pegar qualquer produção para lançar lá, tem que dublar primeiro. É uma cultura. Na Europa também, tudo é dublado na língua deles. Até um tempo atrás, em Portugal, usava-se muito a dublagem brasileira. De um tempo para cá, já há estúdios que dublam em português de Portugal, porque é diferente. E agora a cultura de lá está exigindo mais a dublagem portuguesa, mas filmes brasileiros ainda vão para lá dublados com os dubladores brasileiros.

Há uma coisa que eu falava para o pessoal: toda produção é dublada. "Ah, mas como, dublada?" Claro! Por exemplo, em Hollywood, usam muito o áudio direto. Por quê? Porque eles gravam em estúdio, usam o áudio direto e depois montam a ME em cima, que é música e efeitos. Já no Brasil é diferente. Eles usam, por exemplo, esse filme que está no ar, *Grande Sertão: Veredas*, todo feito em estúdio com som captado direto, mas tem muitos trechos que foram feitos fora. Aí tem que voltar para dentro do estúdio e dublar aquele trecho. E há muitos atores que não conseguem dublar a própria voz. Então entra o que chamam de um dublador para fazer a voz dos caras. Isso sempre foi assim, desde *Zé do Caixão*, todos os filmes da Atlântida eram dublados.

Não havia captação de áudio direto. Lembro que Mazzaropi criou um estúdio próprio. O estúdio do Mazzaropi era atrás, ali perto de onde sempre foi a Câmara dos Vereadores de São Paulo. Ele montou um estúdio imenso de dublagem, onde dublava todas as produções. O áudio era captado na fazenda dele, no interior, e depois vinha para o estúdio e dublava-se tudo. E muitos atores que ele tinha não se dublavam; tinha que pegar dubladores. Ele dublava, e aquela mulher que sempre fez... por isso que ele nunca mudou de

mulher. A atriz que fazia era uma atriz que se dublava. Então ele falava: "P***, ela sempre foi muito bacana porque é uma boa atriz e sabe se dublar". Já os outros caras, que não sabiam se dublar, eram bons atores, mas chegavam no estúdio e não conseguiam. Aí chamava-se o dublador.

Márcio: Aproveitando que está falando sobre esse período, nas minhas pesquisas vi que, antigamente, uma parcela da imprensa e dos críticos tratava a dublagem como uma coisa menor, um subproduto.

Raul: Mas por quê? Porque eles saíam para estudar fora. Geralmente, a maioria dos caras da crítica falavam duas, três línguas. Eles não estavam nem aí se o cara estava entendendo ou não. Bastava que eles entendessem. O cara achava: "Como eu entendi, estou assistindo o filme na íntegra, por que não posso? Gosto de assistir o filme na íntegra, sem dublagem. A dublagem é uma péssima...". Não sei o quê. Tratavam a dublagem como uma coisa desnecessária, mas eles se esqueciam do povão. O Brasil ainda hoje é semi-analfabeto, cara. Se você pensar que nós temos 203 milhões, e desses, 80 milhões são analfabetos ou semi-analfabetos. Desses, outros tantos têm problemas de visão, outro tanto não consegue ler rápido. E quem é que tem curso de idiomas? Então você vai ter que... "Ah, eu quero assistir a um filme em inglês, então vou ter que fazer um curso de inglês. Ah, quero assistir a um filme em espanhol, então vou ter que fazer um curso de espanhol, francês..." Quantos idiomas vou ter que aprender? E não é só aprender, tenho que ficar muito bom, fluente, para poder entender.

E tem outras coisas. Teve um cara que falou: "Eu não gosto da adaptação para o português porque matam as piadas". Como assim matam as piadas? Nós melhoramos as piadas, porque há piadas que nos Estados Unidos fazem sentido, mas para nós aqui não fazem o mínimo sentido. Por exemplo, teve um filme em que o cara fez uma piada sobre a Monica Lewinsky. Ele fala assim: "Ah, então a menina chega lá e abre a sala, pergunta: 'O senhor vai querer tomar café?' Aí o presidente responde: 'Nós vamos tomar café assim, pode pôr na mesa'." Mas ele estava sozinho. Quer dizer, a Monica estava debaixo da mesa... pagando um para ele. Entendeu? Para gente, isso não fazia sentido. Só quem acompanhava a grande imprensa talvez entendesse. Mas e aí? Você tem que adaptar essa piada para o português, trazer para a nossa realidade.

O carioca sempre foi muito bom nisso, em trazer as piadas para o cotidiano. Eu sempre admirei a forma como eles tratavam a dublagem, principalmente em desenho, mais solta, à vontade. Em São Paulo, o pessoal fala que é muito tradicional, muito certinho, rígida. E realmente, hoje já não, já se quebrou bastante isso. Eu aprendi na época que ainda era uma dublagem muito certinha, rebuscada. A não ser em situações que era, sei lá, um filme mais solto, de *gangster*, em que você podia usar uma língua mais solta. Hoje já não. Se você pegar de 2015 para cá, a dublagem de São Paulo ficou mais solta também. Ninguém mais fala "para você", "você faz", "você vai". É uma linguagem do cotidiano, do dia a dia. As pessoas falam assim. Então, quando o filme, a série ou a produção permite colocar um diálogo mais solto, você põe. A não ser que o filme seja de época, de uma monarquia, onde tudo é mais certinho. Por exemplo, você não vai falar assim quando é... O CR, tem um tempo atrás, estava fazendo um filme que se passava num supremo, um tribunal. Claro, ali está o presidente do tribunal, a corte toda reunida, o defensor, o acusador, os advogados. Ali, você tem que usar uma linguagem no contexto. Quem pode falar errado? Só quem está ali fora, o pessoal do apoio, que está em volta, eles podem falar mais solto. Mas o advogado tem que falar certinho, o presidente que está presidindo, o juiz, tem que falar certinho. Afinal, é um ambiente com um diálogo mais formal.

Mas você vê aquele desenho... Eu rachei o bico, foi feito no Rio, que é... Como é? *Detona Ralph*. Cara, o cara coloca lá "é Wi-Fi". Ele põe: "A partir de hoje vai ter Wi-Fi". Aí o Ralph chega: "*Wif, wif, wi-fi, wi-fi*". Aí outro: "Não, é de Minas". Ou seja, tem isso aí. O cara do Rio já pegou essa referência de Minas. E aí eles vão pedir informação, e o Google tem essa mania de querer sempre adiantar o que você vai querer. Então ele chega lá: "Ah, eu queria uma informação, cria não sei o quê..." "Não, não". "É no horizonte". "Ah, além do horizonte, isso aí é legal, do Jota Quest". Não tem isso no original. Então, é algo que a gente vai adaptando e criando para o nosso cotidiano, para a nossa atualidade, numa visão que qualquer um que for assistir vai entender.

Márcio: Agora, buscando um pouco você como diretor de dublagem... Hoje você busca isso, ou ainda precisa conversar bastante com o distribuidor, com o cliente, para poder fazer essa adaptação? Como é o seu trabalho como diretor de dublagem?

Raul: Então, o cliente chega. Quando é um cliente com quem você já trabalha direto, você já tem mais ou menos uma noção de como ele quer. Então, quando chega uma situação em que ele fala: "P***, esse trabalho aqui eu queria que você desse uma atenção melhor na pronúncia", mas quando ele fala: "Não, tá liberado, pode desenvolver", aí a gente vai. Porque geralmente o tradutor já traduz literalmente e depois faz a adaptação. E a gente mesmo, quando pega o texto, o próprio tradutor já fala: "Ó, eu já adaptei umas coisas aí, mas se quiser mexer mais, fique à vontade". Então você vai assistir e vê: "Ah, aqui ficou legal, aqui eu posso colocar isso". Porque tem uma coisa de métrica também. A boca tem que bater. Às vezes, principalmente em desenho japonês, o cara fala: "Ai, chama aqui, Renato". Ele está dizendo: "Puxa, eu não quero isso não. Ah, você sabe que eu tenho alergia a esse negócio, pô". E não cabe naquela boquinha ali. Então você tem que achar um meio-termo, uma forma de falar a mesma coisa com outras palavras. Isso se chama dar a intenção.

E por isso que muitos dubladores novos... Quando você ouve um dublador novo, dói o ouvido. Por quê? Porque ele não está habituado ainda. A forma dele dublar ainda está muito, a gente chama de "engessada", muito dura, não está fluindo. Quando você coloca um novato junto com vários velhões, dubladores já experientes, você sente que está forçado, dói o ouvido. A boa dublagem é aquela que você não percebe que está dublado; você simplesmente assiste. Essa é a boa dublagem. Agora, quando começa a doer no ouvido, p***, não casou, aquela voz não está legal.

E às vezes acontece do cara escalar errado. Eu já fiz muito isso também quando comecei a dirigir. Eu já tinha, claro, um pouco de experiência de ajudar o Parisi a escalar. Então, quando comecei a dirigir, eu tinha esse cuidado de chamar só quem já era profissional. E aí entra aquela coisa do cara que está começando falar: "Pô, você não dá oportunidade para a gente". Então, a gente escala ele sim, mas para ponta, vozerio, para ele aprender, para começar a ter ritmo.

Hoje tem muitos cursos. Naquela época não tinha. Hoje tem muito curso, e você sabe que quando tem muitos cursos é porque o trabalho está pouco. Então, o dublador que tem um nível de vida de, sei lá, R\$ 10.000 por mês, de repente começa a cair, cair, cair. Ele precisa, porque está acostumado com R\$ 10.000 por mês, para poder sair, ver um filme, um teatro. E aí ele começa a perceber que não está tendo os R\$ 10.000. O que ele faz? Abre um curso de dublagem e cobra cinco pau para ensinar o cara a dublar. Só que aí ele ensina o cara a dublar, mas depois não dá oportunidade para esse cara trabalhar. E esse cara vai começar a bater de porta em porta pedindo trabalho, porque acha que já está dublando, porque teve um curso. Só que não é bem assim. Ele precisa ter bagagem.

É igual o cara que se formou em Direito, fez a OAB, ele já é advogado. Sim, é advogado. Só que, no tribunal, ele vai ter bagagem para encarar, para bater de frente com alguém, para defender um cliente. Ele vai ter que fazer estágio, ter que ir ver muitas sessões, entrar como auxiliar, e até pegar um caso pequeno. E desse caso pequeno, ele vai evoluindo, criando bagagem, vendo as malícias. Isso é tudo.

Então, eu fico assim: o cara fala "pô, eu fiz o curso lá com fulano", e você fala: "Pô, mano, mas e aí, o que eu tenho a ver com o problema? Posso te dar uma pontinha aqui". Aí o cara fica p. "Ah, mas por que me dá uma pontinha?" É claro, tem pessoas e pessoas. Umas falam: "Ah, legal, valeu, cara". Pelo menos me deu uma pontinha, eu preciso te dar uma pontinha para você começar, para você me provar que consegue. E aí tem muitas produções que ficam uma porcária.

E eu, quando dirijo, procuro escalar sempre... Se o cara é um ator que já tem um "boneco" – a gente fala boneco para quando o cara já dubla aquele personagem ou ator muitas vezes –, eu prefiro manter o boneco. Por exemplo, agora o Robin Williams morreu, o dublador do Robin Williams... Tem que escalar quem? Alguém que já o fez em outras ocasiões. Então, vamos chamar o ator que sempre o dubla. "Ah, não pode".

"Bom, se não pode...". "Para quando você pode?" "P***, esse mês não dá". Então, vou ter que te substituir, porque o trabalho precisa ser entregue no prazo. Só quando não tem condições de ter o dublador boneco é que a gente substitui, mas procurando trazer alguém com uma voz muito próxima, para não ficar tão destoadado.

Da mesma forma, agora a IA... Nós estamos aí com umas campanhas para a IA. Por quê? Porque a IA, eu acho que não tem como fugir. A IA está aí. Tem muitas ferramentas de IA que são legais. Por exemplo, na medicina – cito muito a medicina, mas pode citar outras coisas –, o médico faz todos os exames, joga no computador e, em segundos, te dá um prognóstico: "Olha, ele tem isso, isso, isso". Pronto, ajudou para caramba, adiantou todo o processo. Bacana. "Ah, estou aqui desenvolvendo um microchip, preciso de conexão, coloca todos os dados lá, e te dá um resultado: você precisa fazer assim, assim, assado". Até aí, bacana, ajudou. São ferramentas que estão aí para ajudar.

Agora, do jeito que estão fazendo... A Globo, por exemplo, não sei se você assistiu, lançou uma série chamada *Rio-Paris*. Eles chegaram para os caras e falaram: "Ó, a gente pode usar a inteligência artificial". Muitos aceitaram, assinaram, autorizaram. Beleza, autorizou. E até a própria Globo, eu assisti o primeiro episódio, na abertura já vem uma tarja dizendo que os entrevistados que foram usados para a inteligência artificial autorizaram o uso. Os que não autorizaram, foi legendado. Beleza. Ou seja, teve gente que teve o bom senso de não autorizar, e aí legendaram. Beleza, mas ficou ridículo. Você assistiu?

Márcio: Não, não cheguei a assistir.

Raul: Assista para você ver. Porque a métrica, meu... O cara, no original, fala em francês. Você sabe que as palavras em francês têm uma pronúncia bem diferente da escrita. Por exemplo, *bordeaux* se fala "bordô". Aí o cara põe na inteligência artificial, e ela vai ler "*Bordeaux*" como "Bôrdeux". Mas o francês não fala "Bôrdeux", entendeu? Fala "bordô". Ficou ridículo. Se eu fosse o diretor da Globo, já teria tirado essa m**** do ar. Está ridículo, feio pra caramba, entendeu? E o que economizaram? Nada. Não economizaram absolutamente nada.

O que estamos pedindo, e que está no Congresso, é uma legislação que proteja o trabalho de vocês. Porque não é só o dublador que está em risco, é uma cadeia inteira. Olha: tem o tradutor, o cara que faz a planilha, quem corta o texto, quem administra a coisa toda, o diretor, o técnico, o mixador, a menina do cafezinho, a mulher que limpa o chão, o segurança... É uma galera envolvida, não é só um dublador, entendeu?

E se você pegar um longa completo dublado hoje, ele não custa mais do que R\$ 50.000. Para alguém que gastou, por exemplo, 20 milhões para fazer um filme, isso é nada. E pensa no quanto eles gastam com *marketing*. É uma economia tola, eu não entendo, cara. Esses caras não fazem as contas, não veem que vai ficar uma porcaria. Eu jamais usaria IA para dublar ninguém, entendeu? Fica estranho.

Já se usa muito a IA no *TikTok*, para produzir aqueles videinhos. Até o Tatá e o Galvão Bueno venderam suas vozes para o *TikTok*. Eles ganharam a grana, legal. Só que, meu, não é o Galvão Bueno que está falando. Dá para perceber. É que a IA não consegue falar um "o" aberto, por exemplo. Ela não entende a entonação. Por quê? Porque ela apenas lê. É uma ferramenta que lê o que você escreveu, entendeu? E na dublagem será a mesma coisa.

Teve um cara do Rio Grande do Sul, um mês atrás, que lançou um vídeo como se eu estivesse dublando o Logan. Ele pegou trechos da minha voz fazendo o Wolverine em *X-Men*, sintetizou e colocou na boca do Jackman. Eu assisti; até que ficou mais ou menos, mas dá para notar que é artificial. Está tudo reto, sem vida. Eu não faria daquele jeito, tão reto. É esquisito. Falando como público, fica esquisito mesmo.

Então, o que a gente precisa é que o público consumidor bata o pé e diga: "Eu não quero assinar esse negócio desse jeito". Tenho certeza de que, se o público não concordar e não consumir, um *streaming* como Netflix ou Amazon não vai continuar comprando uma coisa dessas. Precisamos muito do público como aliado. Se

quer fazer algo por nós, não consuma nada que seja feito com IA.

Há muita coisa com IA da qual não tem como fugir, como a audiodescrição. Muita audiodescrição está sendo feita por IA, mas até aí tudo bem, porque na audiodescrição a gente não dá muita entonação ou inflexão. A audiodescrição é para quem não consegue ver, para quem tem uma deficiência visual grave, para descrever o que está acontecendo na cena. Então é muito retilínea: "Agora ele está ali, pegou um balde, jogou água no chão". É só para ter a descrição do que está rolando. É um recurso que muitos estúdios já estão usando a inteligência artificial, porque é uma coisa mais reta mesmo, não exige interpretação.

É engraçado que, quando descobrem que eu sou dublador, muitos falam: "Imita aí para mim, imita o Wolverine". Eu respondo: "Mas eu não imito. Eu faço a voz do Wolverine". "Imita para mim". "Eu não imito, cara". Eles acham que a gente é imitador, mas não somos. Nossa voz é a nossa voz. Claro que é diferente quando você faz uma voz original.

Eu fiz muita voz original para a Videobrinquedo. Na época da Uniarte, a Videobrinquedo chegou com a proposta de fazer animação brasileira. O Alê Machado ia animar, tudo em 2D ainda, bem no comecinho. Ele queria uma parceria: a gente ia dublar tudo, fazer a voz original, a lei... ele faria a animação, colocaria no mercado para vender e a gente dividiria. Levamos para a diretoria, porque a Uniarte era uma cooperativa na época. Uns gostaram da ideia, outros não. Decidiram não ser parceiros, mas fazer um preço bacana, dividido em várias vezes. Pronto. Daí, fizemos a voz original de *Carrinhos*.

Foi uma sacada tão grande que, no dia do lançamento de *Carrinhos*, eu saí cedo. O estúdio ficava na Major Quedinho, no centro de São Paulo. Desci por volta das 10 horas para ir à Santa Ifigênia comprar um *plug*. Quando passei na frente da Americanas, havia uma pilha de DVDs de *Carrinhos* e uma fila de mães e crianças para comprar. Voltei e falei para o Sátiro, que estava lá: "Sátiro, nós tomamos na tarraqueta". "Por quê?" "É porque ontem estreou nos cinemas *Carros*, da Disney, e tem um monte de mulheres comprando *Carrinhos* para os filhos, pensando que é o *Carros* da Disney". Só para você ter uma ideia, o cara vendeu mais de 60.000 cópias do DVD de *Carrinhos*.

Carrinhos foi tão grande que ele fez 12 projetos depois, virou quase uma série. No embalo, vieram *Rata Tong*, *Ursinho da Pesada*, *Escola de Princesas*, *Abelhinhas*... Foram muitos desenhos para os quais fizemos a voz original. Voz original é aquela que você grava primeiro para alguém animar em cima. Fizemos muita voz original, e o Alê ganhou muito dinheiro com isso; ele já fez vários longas.

Márcio: Tenho só mais uma pergunta para finalizar. É mais uma curiosidade minha. Você já fez tantos trabalhos, e eu tenho essa curiosidade com os dubladores. Por acaso, você chega em casa, liga a televisão, começa a passar um filme legal e pensa: "Ah, que filme interessante". Aí você começa a assistir e, de repente, se depara com a sua voz, sem lembrar que dublou aquele filme...

Raul: Muito, muito. Se você entrar na Dublapédia, lá deve ter uns 40% do que eu dublei. Lá tem mais desenhos e *animes*, mas pouca coisa de *anime*. Tem muito *anime* que não está lá, e muitos longas e atores que dublei. Muita coisa mesmo.

A gente não consegue lembrar de tudo porque, primeiro, no começo eu até tinha uma agenda onde ia anotando. Só que chegou uma hora que a agenda encheu e encheu o saco de ficar anotando. Eu tinha tudo anotado: filme tal, ator tal... Chega uma hora que cansa.

E isso acontece porque, quando você chega ao estúdio, não vê o filme todo, só o seu trecho. O diretor fala: "Até o ano 45, você faz o Johnny, beleza?" Você abre o texto, corre para o ano 45, o cara passa só o seu trecho, você grava, pula para o ano 60, grava, pula para o 84... Então você não sabe qual é o contexto do filme. À vezes, quando o filme é muito interessante e o diretor é legal, você tem intimidade para perguntar: "Como é que é esse filme aí? Conta para mim um pouquinho". Aí o cara dá uma pincelada sobre o enredo.

Isso acontece o tempo todo. Você está assistindo a algo e pensa: "Olha, que filme interessante". Aí, puxa, de onde foi que eu fiz esse filme? Fica assim: "Caraca, é minha voz. Onde foi que eu dublei isso?" Isso acontece toda hora, principalmente com longas. Com desenho, já não, porque quando eu gosto do desenho, eu me recordo bem.

Por exemplo, fiquei muito triste por não ter participado de *One Piece*. Não consegui entrar porque, em 2014, descobri um câncer e me afastei da dublagem para me tratar. Eu já tinha dublado o Jiraiya até quase o final de *Naruto Shippuden*, e fazia três meses que não vinha nada. Quando saí de cena para cuidar da minha saúde, o Jiraiya voltou e, como não sabiam onde eu estava – fiquei anos afastado –, eles o substituíram por outro ator. Os últimos episódios do Jiraiya em *Naruto Shippuden* foram gravados por outro cara. Da mesma forma, os últimos episódios do Iaco em *Bleach* também são de outro dublador.

Eu gosto muito, principalmente de desenho; memorizo melhor do que com longas, porque às vezes você vai fazer um longa e faz só uma ponta. Quando você dubla muito, se ficar guardando tudo, chega uma hora que o seu HD enche. Então, é assim: se eu estou de manhã num estúdio e faço aquilo, quando saio na rua, já não sei mais o que dublei. Se o cara me ligar e disser: "Raul, volta, falta uma fala", eu tenho que pedir para ele passar a fala anterior para eu ver a voz que fiz – a não ser que seja a voz normal –, para recordar e poder fazer de novo. Porque você vai deletando. Isso já é um hábito costumeiro de todos os dubladores. Se você ficar armazenando tudo, chega uma hora que a sua cabeça explode, igual a um HD. Você assiste e deleta, assiste e deleta.

Isso até me causou um problema sério. Em 2009, fomos fazer uma peça de teatro – eu fiz muito teatro quando era mais novo. Pintou um projeto para um espetáculo no Teatro Itália, um teatrão bonito em São Paulo. Meu personagem era simples, com muita ação e pouca fala. Passei quatro meses ensaiando o texto e não conseguia decorar. É sério, virou um problema. Porque você se habitua tanto a deletar, que o seu cérebro acha que isso é normal. Tive que reaprender a decorar. O detalhe é que não é decorar, é entender a cena. Quando você entende a cena, pode fazer com a sua linguagem. O grande problema é contracenar, porque o outro ator está esperando a deixa exata, e se ela não vem... É complicado. Mas você sabe a cena, entendeu o assunto. Se o assunto é casamento, então vamos falar sobre casamento. Só que o outro ator, que decorou, quer a deixa exata. Se ela não vem, ele não entra. É complicado.

Rodrigo Fonseca – Jornalista e pesquisador

Rodrigo é jornalista, roteirista e crítico de cinema, graduado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e pós-graduado em Literatura Infantojuvenil pela Universidade Cândido Mendes (UCAM). Atuou em veículos como *Jornal do Brasil* (2000–2005; 2018–2019), *O Globo* (2005–2014) e *O Estado de S. Paulo*, onde mantém desde 2015 o blog *P de Pop*. É também locutor e redator do podcast *Sextou com Cinema*.

No campo audiovisual, trabalhou como roteirista e pesquisador na TV Globo (2013–2022), colaborando com produções como *Encontro com Fátima Bernardes*, *Sob Pressão*, *Segunda Chamada* e *Os Trapalhões*. Entre 2010 e 2018, foi roteirista do Canal Brasil, atuando nos programas *Cone Sul*, *Material Bruto* e *Cinema 1968*. Dirigiu os curtas *Grave Gavras* (2020) e *Três Dias em Outubro* (2021), escreveu *Vou de Volta* (2022), vencedor da mostra Hot Shorts, e a peça *François Truffaut — O Cinema é Minha Vida* (2019–2022).

Autor de livros e ensaios sobre cinema brasileiro, Rodrigo colabora com a revista portuguesa *Metrópolis* e o site *C7nema*. Participou da cobertura de diversos festivais internacionais — como Cannes, Berlim, Veneza e San Sebastián —, mediou palestras em instituições acadêmicas e culturais e é curador do Cineclube Macunaíma, da Associação Brasileira de Imprensa (ABI).

Rodrigo contribuiu na pesquisa nas questões relacionadas a história da dublagem no país, as questões artísticas e de adaptação, bem como o reconhecimento de profissionais da dublagem.

Rodrigo: E como é que você chegou até mim?

Marcio: Eu já conhecia sua coluna no Estadão. Vi muitas matérias suas falando justamente da dublagem e, inclusive, alguns elogios do próprio Guilherme Briggs pelo seu trabalho em divulgar a dublagem. Pensei: “Ah, Rodrigo, pode ser uma ponte bacana.”

Rodrigo: Se eu puder ajudar, pode perguntar.

Marcio: Minha primeira pergunta é: a gente deve tratar a dublagem como forma de arte, na sua opinião?

Rodrigo: Vou tentar responder de algumas formas. A primeira é a seguinte: a dublagem é um exercício de interpretação que tem como objetivo dobrar — ou seja, superpor — uma interpretação em língua local, no caso o português, sobre uma interpretação estrangeira. Trata-se de uma adaptação muito próxima da tradução, trazendo uma língua de outro território para o território em questão, no caso o Brasil. Ou seja, eu aplico uma interpretação em português do Brasil sobre uma interpretação em francês, inglês, italiano, onde for, de modo a criar uma ambientação em que aquela narrativa possa ser compreendida sem a necessidade de legenda na tela grande, na TV ou no celular. Esse é o propósito da dublagem.

Sendo simplesmente um exercício de interpretação, ela já é, matematicamente, um exercício artístico. Ponto. Não há o que questionar — é como interpretar uma peça. Se estou recitando um poema ou fazendo a leitura de um texto em uma plenária, já estou fazendo o exercício de ator, um exercício estético em busca do belo; ou seja, um exercício artístico. É isso que é a dublagem: um exercício artístico que, ao mesmo tempo, trabalha sobre uma matriz industrial — o que não é problema nenhum.

Segundo a definição dada por um cineasta chamado Alberto Cavalcante, em um livro chamado *Filme e Realidade* (1961), o cinema é uma “arte-indústria” — uma expressão que ele cunhou. Essa natureza anfíbia faz com que todas as expressões ligadas ao audiovisual — a interpretação, a narração de histórias — passem por essa dimensão mecânica e industrial que o cinema tem. Seja com uma câmera ligada, seja com uma

matriz vocal e de gravação sobre a qual um artista vai operar fazendo o que os portugueses chamam de “dobragem”. Não há problema nenhum nessa expressão: é uma expressão artística. Esse é o ponto.

O que acontece é que o Brasil teve uma entrada nesse formato com grande destreza historicamente. Muitos artistas da Rádio Nacional e do teatro, desde o fim dos anos 1930 e ao longo dos anos 1940, aderiram a esse método. A chegada da cineasta italiana Carla Tivelli, que trouxe o conceito de dublagem para o Brasil, fez com que muitos profissionais de peso, com grande tarimba e alto quilate vocal, passassem a atuar também como dubladores. Isso enriqueceu profundamente a técnica. No Brasil, a dublagem tornou-se extremamente sofisticada porque contou com profissionais muito qualificados que a serviram de maneira profícua e potente.

Num segundo momento, a partir dos anos 1960 e 1970, novas gerações de atores renovaram a maneira de atuar por conta das técnicas do teatro moderno — entendendo o teatro como linguagem, não apenas um suporte. Essas técnicas também chegaram à dublagem. A renovação trouxe atores e atrizes como Daniel Filho, Cláudio Cavalcante, Hugo Carvana, Antônio Pitanga e outros que levaram uma inteligência cênica maior, refletindo sobre e compreendendo profundamente o texto original, o que deu grande sofisticação ao ofício.

Dou um exemplo: para mim, o maior dublador da história é André Filho. Ele tinha um nível de entendimento do texto tão profundo que era capaz de fazer transbordar camadas que pareciam superficiais na palavra. Em uma frase como em *Rambo 2* — “Sou dispensável. Se alguém me convida para uma festa e eu não vou, ninguém sente minha falta” — o aporte trágico que André Filho dá a essa frase na dublagem transcende não só a interpretação original de Sylvester Stallone, que já tem uma carga mítica, mas amplifica a dimensão trágica pela melifluidade e sonoridade do português. A dublagem tem essa possibilidade de revelar uma beleza antes inacessível.

Marcio: Tá demais. Entre suas análises, quais outras transformações na dublagem podem ser observadas ao longo do tempo, especialmente a partir da década de 1980, quando a dublagem teve maior alcance por conta do aumento das televisões nas casas?

Rodrigo: Isso é um fato: houve ampliação do número de emissoras. Na TV aberta já existiam canais como Excelsior e Tupi, mas, a partir dos anos 1980, surgiram emissoras muito poderosas — Manchete, SBT — que trouxeram a dublagem para um lugar protagonista na televisão entre os anos 1980 e 1990. Nos anos 1990, o dublador chegou a ser visto como celebridade, graças a seriados e desenhos — penso em *Cavaleiros do Zodíaco*, por exemplo. No Rio de Janeiro, *Thundercats* foi fundamental para isso.

A Globo, em 1987, estreou uma faixa à tarde com programas como *Sessão Comédia*, que exibia séries e desenhos — *Super Gatas*, *Primo Cruzado*, *Poderoso Benson*, entre outros — além de sessões como *Sessão Western* e *Sessão Trinity*. Nesse contexto, havia espaço para produtoras como a BKS e, sobretudo, a Herbert Richers, e mais tarde para a VTI, especialmente com *Os Simpsons*, que deu um boom de visibilidade para a dublagem.

Nessa época, atores trabalharam a dublagem em outros exercícios: Mário Jorge e Márcio Simões, por exemplo, atuaram no *Casseta & Planeta*, dublando personagens. A TV Colosso foi um marco absoluto — o “Vila Sésamo” da nossa geração — uma obra-prima. A televisão inventou personagens que vão além do universo narrativo que ela conta, e a dublagem foi fundamental para dar tessitura a esses personagens, um ponto importante para sua pesquisa.

Quando você vê um ator como Bronson Pinchot fazendo o Primo Zeca no *Primo Cruzado*, dublado por Newton da Mata, percebe a potência do dublador transbordando a comicidade e inventando jargões. Newton da Mata transformou falas e criou identidades locais para personagens, e isso contribuiu culturalmente.

Marcio: Eu sou de São Paulo, capital.

Rodrigo: Em São Paulo havia um apelo grande pela relação com o Japão, o que estimulou a popularidade de seriados japoneses; no Rio, *Thundercats* e outros foram cruciais. A TV Colosso, novamente, é um exemplo dessa invenção televisiva — a voz do dublador não é do boneco; o dublador está ali como ator. Mônica Rossi, por exemplo, quando faz a Priscila, interpreta a personagem; Garcia Júnior, ao fazer o JR, cria um personagem original. Há uma diferença entre dublar e interpretar: “dublar” é “dobrar”. Se eu não dobro, não é dublagem; é interpretação. Quando Rodrigo Santoro empresta a voz a um ratinho em um filme, ele interpreta um rato, não “dobra” nada. A dublagem tem uma base aritmética, é quase algébrica — $2 + 2$ — como vários aspectos do fazer artístico.

Marcio: Queria saber também sobre o impacto dessas adaptações na língua portuguesa e nos costumes — quando se dá essa liberdade, como isso pode impactar o cotidiano das pessoas que consomem esses conteúdos?

Rodrigo: A dublagem nos presenteou com jargões que viraram sinônimos e entraram no uso popular. Por exemplo, chamar a polícia de “tira” é uma tradução que a dublagem ajudou a consolidar; expressões como “macacos me mordam” foram adaptadas e incorporadas. Isso ampliou o vocabulário do português de maneira riquíssima.

Marcio: E você concorda que a dublagem é um meio de educar?

Rodrigo: Absolutamente. Eu aprendi a falar um português que considero correto graças à dublagem. Aprendi pontuação, crase, pausa, leitura e respiração. Quando eu lia, já tinha o fraseado da dublagem com toda sua respiração. Vou dar um exemplo: escrevi um romance chamado *Como era triste a chinesa de Godard*. Quando tinha dúvida sobre o que escrever, vinha à minha cabeça a maneira de Newton da Mata falar. Lembro também de uma frase de *Kramer vs. Kramer*: “Se colocar esse sorvete na boca, vai se meter numa grande encrenca.” Essa forma de pausar e frasear faz parte da minha musicalidade ao escrever.

Marcio: Como jornalista, você elogia e, também, critica quando a dublagem não está satisfatória. Um dos últimos textos que li seu foi sobre a mudança dos dubladores de *Tulsa King*, quando contrataram alguém que não condizia com a expectativa.

Rodrigo: Aquele caso foi um desastre. Ainda bem que chamaram o Luiz de novo — Luiz Feier Mota.

Marcio: Nas minhas pesquisas, vi a imprensa atacando a dublagem, como Rubens Ewald Filho. Tenho várias colunas dele criticando, dizendo que “a dublagem é um desserviço para a cultura”. Hoje, felizmente, a grande imprensa aceita mais a dublagem.

Rodrigo: Existe um lado dessa crítica que é compreensível. A dublagem, em países como Espanha, Brasil e Itália, esteve associada a processos políticos autoritários que impuseram a dublagem como serviço educativo e de nacionalização cultural. Isso criou um ranço legítimo contra a dublagem. Eu não concordo com essa visão, mas entendo a reação histórica. No entanto, essa questão ética perdeu força a partir da abertura democrática nos anos 1980.

Pensa comigo: até 1993 havia aulas de moral e cívica, um resquício da ditadura; depois de 1994 isso acabou. Se a dublagem tivesse sido apenas um projeto ideológico imposto, poderia ter tido o mesmo destino. Mas não teve: criou adesão popular. A dublagem é um nível de excelência estética que resistiu; por isso perdurou.

Existe também uma cultura de snobismo artístico. Venho do Rio de Janeiro, uma cidade pensada culturalmente por alguns como se começasse apenas em áreas como Ipanema ou Jardim Botânico. Eu moro na Zona Norte, ando de ônibus, pego trem, conheço pessoas de todas as matizes sociais. Essas pessoas realmente necessitam da dublagem — não só como instrumento de entrada no universo artístico, mas como espaço de transcendência. A dublagem, nesse ponto, é inclusiva: convida a ler, a estudar, amplia o

vocabulário quando bem feita e desperta curiosidade para outras leituras. A migração dos produtos audiovisuais para o celular e plataformas como TikTok manteve a dublagem presente nos novos territórios de consumo.

Marcio: É esse ponto da midiatização que quero usar na minha dissertação.

Rodrigo: Esse problema da midiatização é cada vez mais grave. Nem vou entrar na questão da inteligência artificial, que é um pesadelo. Após a pandemia, muitas grandes vozes da dublagem se foram: Dário de Castro, Isaac Bardavid, Mário Monjardim, Orlando Drummond, Iara Rita, entre tantos. Ficamos órfãos de uma casta de vozes maduras. Restaram poucos — Armando Tiraboschi, Élcio Romar, Mauro Ramos — mas há uma carência de uma geração com identidade vocal própria.

Hoje há demanda por novos talentos, e as ferramentas digitais facilitam o encaixe labial e técnico; contudo, há menos exigência por interpretação como havia no passado, o que empobreceu a dublagem em certa medida. Ainda assim, há casas e profissionais de qualidade: Delart, Unidub, Wendel Bezerra, Guilherme Briggs, Fernanda Baroni, Marlene Costa e outros que mantêm a excelência numa pluralidade geracional desde os anos 1980 e 1990.

Marcio: Notei que, em minha percepção de consumidor, muitas vozes novas soam parecidas — confundo dublador com dublador.

Rodrigo: Concordo. Precisamos de uma renovação com um sarrafo mais alto. Renovou-se, mas sem transcendência estética. Não é questão de chamar um famoso para dublar uma personagem só por fama; é formar uma nova geração de dubladores treinada não só no coeficiente técnico, mas no coeficiente emocional. Isso vem da escola — entender o texto e sentir o que se está dublando — e é disso que essa nova leva precisa.

Quando comecei a escrever sobre dublagem, achei fundamental estudar o ofício. Antes de ser jornalista, eu cursei dublagem e pratiquei; fiz alguns trabalhos em documentários e TV a cabo. Cursar dublagem com Alexandre Moreno foi crucial: ele é um mestre, para mim o maior da sua geração. Para mim, os maiores de todos hoje vivos são Élcio Romar, Mônica Rossi e Mário Jorge — eu os considero o panteão absoluto. Depois vêm outros grandes nomes como Nizo Neto, Garcia Júnior, Guilherme Briggs e Wendel Bezerra. Moreno me ensinou a compreender o texto e a sentir o que estou dublando — essa é a escola que falta hoje.

Marcio: Lembro de uma entrevista do Ricardo Schnetzer em que ele comentou sobre um filme com Al Pacino: depois de ver a dublagem, pediu que fosse refeita porque “não podia estar dublado” daquele jeito.

Rodrigo: Exato. É isso: quando a dublagem não respeita a interpretação, é preciso refazer.

Marcio: Sobre pertencimento...

Rodrigo: Existe uma relação de identificação e familiaridade que pode ser compreendida a partir de um conceito teórico de Michel de Certeau sobre a noção de popularidade. Em *A Invenção do Cotidiano*, Certeau afirma que certos processos simbólicos repetidos nas práticas do dia a dia conferem uma sensação de pertencimento. A dublagem é um exercício desse pertencimento. Assim, no cotidiano da produção e da recepção, a dublagem estabelece uma acomodação de valores identitários que faz com que as pessoas se identifiquem com elementos de sua própria cultura numa troca simbólica com culturas estrangeiras. Um exemplo é a maneira de falar de Luiz Feier Motta: as falas de Dwight Manfredi em *Tulsa King* fazem parecer que aquele gângster de Nova York, radicado em Oklahoma, fosse carioca, criando uma relação de familiaridade. O mesmo ocorre com *Chaves*: a dublagem chega ao ponto de fazer referências a Luiza Brunet e de inserir elementos típicos da cultura brasileira.

Sandra Mara Azevedo – Dubladora e diretora de dublagem

Sandra Mara Azevedo é atriz, dubladora e diretora de dublagem. Iniciou suas atividades na dublagem ainda jovem, no final da década de 1970, após participação em curso ministrado no estúdio BKS; seu primeiro trabalho de voz consistiu na interpretação de uma das crianças da série *Clube do Mickey*. Paralelamente à atuação como dubladora, participou de diversas produções teatrais e teve participações em telenovelas.

Em 1984 realizou a versão brasileira que se consagrou como marco em sua trajetória profissional, ao dublar a personagem Chiquinha (interpretada por Maria Antonieta de Las Nieves) na série *Chaves*, além de interpretar papéis recorrentes da mesma atriz na série *Chapolin*. Em 1989 deslocou-se à Itália para aperfeiçoamento em língua italiana, dicção e história da arte e do teatro, cursando o Instituto Dante Alighieri de Roma, o que motivou sua substituição por Cecilia Lemes na dublagem da personagem Chiquinha. Na capital italiana, além dos estudos, fundou em 1990 a Associação Cultural Astolfo Brancaloneone e a companhia teatral Ice on Holiday. Retornou ao Brasil oito anos depois e retomou a atividade de dublagem. Entre seus trabalhos mais recentes destacam-se as vozes de Mary Cooper (mãe de Sheldon Cooper) na série *Young Sheldon*, de Cersei Lannister em *Game of Thrones*, e a voz brasileira recorrente para produções da atriz Michelle Pfeiffer, entre outros.

A profissional colaborou com a pesquisa ao abordar aspectos artísticos e institucionais inerentes à prática da dublagem, tais como procedimentos de composição vocal, condições legais e trabalhistas, e dinâmicas relacionadas às bases de fãs. Sua intervenção forneceu subsídios analíticos para a compreensão das interseções entre práticas performativas, regimes normativos do trabalho e processos de recepção, contribuindo para a problematização dos modos de profissionalização e das transformações contemporâneas no campo da dublagem brasileira.

Marcio: Tenho aqui Sandra Mara, dubladora. De acordo com minha pesquisa, você trabalha com dublagem desde o final da década de 1970.

Sandra: Eu comecei numa greve que teve. Em 1978, os dubladores da época, 77, 78, os artistas da época estavam pleiteando junto aos nossos órgãos federais a regulamentação da profissão de ator. Teve juntamente com essa regulamentação, ou o pedido dessa regulamentação, ou a tramitação dessa regulamentação, teve também uma crise na dublagem e teve uma greve.

Se é que pode se chamar de greve, porque, como não era uma profissão constituída, como não existia nenhuma normativa relacionada, era mais uma paralisação dos dubladores perante essas casas que faziam dublagem. Então, teve essa greve. Entrou algumas pessoas nessa ocasião para aprender a dublar. Na época já tinha algum desejo da Disney e de outras distribuidoras que as mulheres e os adultos não dublassem as crianças. Então, eu entro nesse momento aí, que é 78 para 79, fazendo uma escolinha justamente quando tem essa greve. Eu acho que a 6533, que é a nossa lei, a nossa lei modo de dizer que protege e que deu a regulamentação para os artistas, atores e atrizes, eu acho que é de 78 mesmo. Eu sei que eu entro nessa fase, vou fazer uma escolinha lá na BKS e é assim que começa.

Marcio: E como chegou esse anúncio sobre a escolinha para você?

Sandra: A BKS é uma empresa que faz dublagem que tinha sido, ela tinha acabado de mudar de nome, ela tinha sido AIC. Sabe quando você ouvia na infância versão brasileira AIC São Paulo? Essa mesma empresa que já tinha sido Grava Som, ela mudou de nome para AIC, depois ela mudou de nome para BKS. Mudava de nome e mudava de dono também, obviamente. E essa BKS fica na rua Tibério, na Vila Romana em São Paulo. Nessa mesma rua tem uma escola. Era uma escola experimental do estado, eu acho. E eu estudava nessa escola. Aí um amigo da minha irmã, que também estudava, contou que naquela rua tinha uma

dubladora, chamava assim, a casa que fazia dublagem e que ia ter uns testes com a molecada, porque eles precisavam de voz de adolescentes, de crianças, para dublar uns programas do *Clube do Mickey*, que estava chegando e outras coisas, mas o *Clube do Mickey*.

Aí fomos lá fazer esse teste, eu, minha irmã, um monte de gente foi fazer esse teste, mas curiosamente só eu passei no teste. Eram, sei lá, umas 10, 12 crianças, não sei. Todo mundo assim, um pouco mais curioso, porque a gente sabia que aquelas vozes que a gente ouvia nos filmes, nos desenhos da nossa infância, nos *Flintstones* e etc., a gente sabia que eram vozes brasileiras colocadas depois, mas a gente não tinha nenhuma nomenclatura para o negócio. Tanto é que durante muitos anos as pessoas me perguntavam depois que eu comecei na dublagem: "Você faz dublagem? Você é dublê?". As pessoas não tinham a nomenclatura presente dublagem, ninguém sabia muito bem isso.

Eu passei nesse teste e o Garcia Neto, pai do Garcia Júnior, que é um grande dublador da atualidade e meu contemporâneo da época, o Garcia Neto falou comigo: "Olha, você não quer vir aqui toda a tarde? Eu vou fazer uma escolinha. Vou colocar uns trechos de filme na tela, 16 mm ainda. E a gente vai fazer uma escolinha". "Tem outras pessoas que eu já recrutei". Nesse grupo que ele recrutou tinha filhos de dubladores, como o filho da Maximira, o próprio Garcia Neto, o Garcia Júnior. Mas o Garcia Júnior já dublava, que ele já fazia o Pica-Pau. Tinha outras crianças, eu não me lembro porque a maior parte não continuou. E tinha gente adulta, gente que vinha do rádio. Acho que o Felipe de Nardo, tinha o Leonardo Camilo, que era já ator de novela, de teatro que veio também. A Márcia Gomes acho que vinha do rádio. Tinha algumas pessoas. O Milton Ricardo vinha do rádio, tinha algumas pessoas já adultas e tinha essa molecadinha que era eu, uma delas. Aí a gente fez a escolinha em dois meses e meio, três mais ou menos, a greve já tinha acabado e a gente começou a dublar.

Marcio: E seu primeiro trabalho foi o *Clube do Mickey* mesmo?

Sandra: Sim, sim. A primeiríssima coisa que eu me lembro de colocar voz foi no *Clube do Mickey*, mas concomitante, na empresa lá na BKS, tinha também uma série na época chamada *Chips, California Highway Patrol*, sabe? Dois motoqueiros, dois policiais rodoviários motoqueiros. Nessa produção, que era um seriado meio comprido, eu fiz várias vozes, fazia vozerio, fazia pequenas participações. Foi assim que eu comecei, foram as primeiríssimas coisas que eu comecei a dublar. Tinha desenho também. Eu não me lembro de tudo. A verdade é essa mesmo.

Marcio: É muito trabalho.

Sandra: É muito detalhe, na verdade. Você sabe que a mente cola nas coisas que ficam mais em evidência, aquelas coisas que ficam mais presentes, aquelas coisas maiores. O *Chips* foi um seriado que fez muito sucesso, então me lembro muito por conta disso. O próprio *Clube do Mickey* também junto às crianças já fez muito sucesso também. Não existia no Brasil ainda. Depois, posteriormente, vieram a fazer esse mesmo *Clube do Mickey* em português, todo em português, com brasileiros apresentando e tudo. Por isso que eu acho que ficou mais na memória também, porque eu também assistia na televisão as coisas que eu fazia. Era uma coisa que chamou a atenção.

Marcio: Voltando para a parte técnica, você pode descrever como era o estúdio, seu processo de dublagem naquele início, em comparação a como é feito hoje, além do fato de que hoje os dubladores podem gravar suas falas separadamente? Tem outras questões técnicas que tiveram avanço desde quando você iniciou sua carreira de dubladora?

Sandra: Quando eu cheguei na dublagem, os estúdios eram enormes. Tinha um banco enorme dentro do estúdio e todos os dubladores que estavam entrando naquela produção ali que estava sendo gravada, todo mundo ficava sentadinho ali. Se fumava dentro do estúdio, o que era um absurdo, impensável hoje em dia, mas na época muitos fumavam, obviamente não eu.

Era um estúdio muito grande. O microfone era numa haste, num pedestal bem alto e ele era um microfone bem grande assim, pendurado na frente da gente e ele não se mexia, não se tocava nesse microfone. Ele tinha uma [esfera] bem grande, esse microfone pendurado, e a gente ficava ali na frente desse microfone. Tinha uma espécie de um púlpito que a gente chama de estante, mas não é um estante como muita gente pensa onde você põe livros, uma espécie de púlpito que a gente chama de estante e ali estava o texto traduzido. Tinham alguns fones colocados ao lado, num conector ao lado, e esses fones tinham só essa uma parte. A gente aproximava o fone aqui para ouvir o original, a gente ensaiava e quando gravava não tinha mais original, a gente saía gravando em cima. Por isso que a gente tinha que assistir duas, três vezes. O filme, o produto todo era telecinado. O que é fazer esse processo? É colocar ele em 16 mm. Mesmo o produto que ia para a televisão depois vinha tudo nesse formato em película, que ainda era a película com os *framezinhos* todos que você olha como aquelas fotografias antigas.

Era telecinado de 35 mm para 16 mm, que era o tamanho da tela que a gente tinha lá no fundo do estúdio. Em cima, na parte superior do estúdio — o estúdio era muito alto, com pé direito muito alto — e tinha, olhando para trás, duas janelinhas. Nessas duas janelinhas estavam posicionados, em cada uma delas, um projetor. O filme era cortado fisicamente a cada 20 segundos, cortava-se com a gilete e colava o *ploque* de 3 segundos. Sabe quando faz aquelas contagens regressivas para entrar? Antigamente fazia assim mais para entrar algum programa, 3 2 1, aparecia o número mesmo, *ploque*, que a gente chamava de *bip*. Tinha um *ploquezinho* 3 2 1, abria a cena no projetor que tinha sido todo colocado lá em cima, refletia na tela a cena e a gente ensaiava, voltava o tal do *ploque* de 3 segundos. De novo a cena, a gente ensaiava.

Posteriormente, uma vez que a gente gravava numa banda magnética, porque a gente tinha o vídeo somente para nos localizarmos no filme e para ter um sincronismo mais ou menos, mas não tinha uma amarração de *time code* como hoje em dia tem. Hoje em dia o vídeo e o áudio correm juntos na mesma sessão e de forma que a gente consegue um sincronismo muito mais apurado, muito mais perfeito. Naquela época não existia isso. O vídeo era somente para a gente não estar perdido dentro do filme e para a gente colocar as falas no tempo que o ator estava fazendo na tela.

O que acontecia? Era gravado [em fita] magnética que estava num quartinho atrás da gente, que era um aquário estúdio. O diretor ficava dentro do estúdio. Posteriormente essa película era recolada, com a *móviola* lá, era recolada e com a *móviola*, que era um aparelho da época, eles sincronizavam. Colocavam aquelas falas naqueles *frames* lá para bater o sincronismo e era assim que era feito. A gente tinha o texto traduzido, o fone a gente ouvia enquanto ensaiava, depois que começava a gravar não ouvia mais e era 16 mm. Os dois projetores trabalhavam em conjunto. Enquanto um projetor estava projetando uma cena, o outro projetor já estava sendo montado para dar continuidade. Em geral as cenas eram em ordem crescente mesmo.

Porém, podia acontecer de eu chegar no estúdio e gravar três, quatro falinhas de uma criança ou de uma mocinha ou de uma menininha que aparecia lá em uma hora e meia depois que o filme tinha começado. Como esses redondinhos de filme tinham o nome de *anel* e eles ficavam dentro de lóculos numa mesa comprida lá em cima na projeção, o diretor podia falar "anel 142", então colocava só o 142 para eu gravar aquela ceninha. Aí, vamos dizer, eu ia embora e os outros continuavam.

Uma coisa que também acontecia é que todo mundo gravava junto. Quantas pessoas tivessem na cena, fora o vozerio, rádio ou então aqueles tipos de alto-falante — essas coisas a gente gravava separado porque não tinha nem som quando a gente gravava isso aí, só as vozes dos personagens. Não sei se me fiz entender, parece um sistema meio complicado, mas acho que bem explicado.

Marcio: Todos falam que era uma dificuldade muito grande e era uma responsabilidade muito grande também, não é? Porque se um errava, todo mundo começava de novo.

Sandra: Exatamente. Aqueles 20 segundos, às vezes tinha um dublador que praticamente falava os 20 segundos inteiro e os outros dois ou três ou quatro que tivessem na bancada junto falavam pequenas frases.

Às vezes o da pequena frase errava, o coitado que estava falando um monte lá tinha que repetir tudo e acontecia várias vezes. Isso era bem comum.

Marcio: Eu imagino. Agora, para a parte que eu chamo de criativa, o trabalho de tradução e adaptação: as distribuidoras nessa época sugeriam adaptações mais próximas do original ou havia a liberdade de sugerir adaptações para fazer aquelas traduções serem trazidas para nós, para o nosso cotidiano?

Sandra: Nesse primeiríssimo momento que eu me lembrei, não tinha muita adaptação de muita coisa não, tipo abrigar, você quer dizer? Óbvio que a nossa língua tem uma prosódia, tem expressões idiomáticas, tem uma própria gíria que muitas vezes vinha usada. Mas, por exemplo, eu me lembro que os filmes dessa década de, vamos dizer, de 70 a 80, era comum você ouvir o cara falando assim: "A minha pequena vai na casa da mãe dela, mas naquela a minha pequena". Isso não queria dizer nada para a gente. O que acontecia? Eles [traduziam] porque *my girl*, sei lá, *my little*, o que podia vir do original e eles traduziam literalmente e gravavam.

Agora, é óbvio que algumas expressões, tipo *break your legs* ou *piece of cake* — que não era um pedaço de torta —, é que também é uma gíria muito mais dos anos 90, "mamão com açúcar". Existia a preocupação de obviamente se fazer uma versão brasileira, não deixar que as expressões fossem totalmente americanizadas, mas eu acho que nesse primeiríssimo momento não. Eu me lembro quando comecei a dublar para vídeo mesmo, dublando em vídeo, foi que as expressões começaram a mudar muito a gíria e a tradução virou muito mais abrigada do que nesse primeiro momento aí. Eu digo dos anos 80, final dos 70.

Marcio: Sim, sim, sim. Algumas até usavam, por exemplo, puxando para o seu trabalho no seriado *Chaves*, no *Chapolim*, tinha muitos dessas...

Sandra: Mas aí o *Chaves* já é de 84, é 83, 84, que já tem uma mudança de paradigma. Já gravava todo mundo separado, era em *videotape*, tinha a amarração do *time code* com a imagem, a gente gravava se situando pelo *time code*. Não tinha mais os anezinhos com o *ploquezinho* de três.

Marcio: Sim, sim, sim.

Sandra: Então, aí já é um outro momento da dublagem. Aí já traz a dublagem analógica ainda, mas de uma forma muito mais moderna do que esse primeiro momento que eu peguei o finalzinho. Perdurou durante um tempo nessas casas mais antigas, mas a TVS foi a inovadora na questão de dublar e de se fazer essas versões bem brasileira. Se não tivesse feito *Chaves* ia ser terrível, porque imagina falar do Simon Bolívar. Não, vamos falar do Pedro Álvares Cabral. Vamos falar de, sei lá, Palmeiras e Corinthians. Não tinha como falar das coisas deles. O *Chaves* era muito regional.

Marcio: Eu, agora pegando o gancho do *Chaves*, eu pretendo colocar um trecho para falar deste exemplo de uma dublagem bem-sucedida que, com certeza, isso eu tenho total propriedade em dizer, se não tivesse a equipe de dublagem, se não tivesse vocês fazendo esse trabalho que é lembrado até hoje, até por pessoas que ainda nem eram nascidas naquela época, eu tinha só um ano na época.

Sandra: Você pegou depois, né?

Marcio: É, eu peguei depois, eu peguei mais ou menos 89, 90, eu comecei a compreender. Eu queria aproveitar também para você me dar, que você possa falar mais ou menos como era esse processo de trabalho exclusivamente nesse seriado. Eu falei há um tempo atrás com o Nelson Machado, eu falei erroneamente que a Maga era uma cooperativa, mas ele falou que não era.

Sandra: Não, Maga não, não era uma cooperativa. Ele me corrigiu e ainda bem que ele me corrigiu.

A cooperativa é por conta da história da greve que eu te falei. Por conta da greve, teve uma cooperativa que [durou] durante um período, mas eu nunca, por exemplo, eu nunca participei dessa cooperativa. Alguns dubladores mais antigos, o pessoal que tinha, vamos dizer assim, muito mais voz em capítulo do que a minha na época, eles participavam dessa cooperativa e dublavam através dessa cooperativa, recebiam através dessa cooperativa. Eu nunca tive nada disso.

Mas o *Chaves* ele começa num outro momento da televisão. O Silvio Santos — já existia esse sistema de gravação nos Estados Unidos, que é gravar no *videotape*, gravar através do vídeo. Ele foi atrás disso, o Salati Lage, que era o gerente geral do núcleo de dublagem na TVS, sabe contar bem isso, porque ele participou da busca dessas máquinas, da procura dessas informações para a gente dublar em *videotape*.

Quando começa a dublagem em *videotape*, como tem várias pistas, ou seja, várias possibilidades, porque o que acontece lá atrás, na película, só tem uma banda magnética. Eu tenho que falar, você tem que falar, o outro tem que falar. Hoje em dia, com o *Protus*, por exemplo, você abre uma sessão por dublador, ainda que o dublador vá no estúdio só para falar "Ó, meu Deus", você abriu uma sessão só para ele. Naquela época não existia essa possibilidade. Todo mundo tinha que falar na mesma sessão. Olha o risco que você corria de, gravando um personagem, você apagar o outro. Por isso que todo mundo gravava junto, porque só tinha uma banda magnética para gravar, para inserir a fala.

Quando a gente passa a dublar já na TVS, tem 16 pistas, eu acho que era. Uma enormidade de possibilidade. Os personagens gravam todos separados e depois as pontas usam essa mesma pista, só que ela é colocada em lugares tão distantes de quem estava gravando o principal que não tem risco de apagar ninguém.

A gente, quando passa a dublar na TVS, já tem esse ineditismo de dublar todo mundo separado, cada um faz a sua parte sozinho. E tem esse ineditismo também, principalmente com *Chaves*, de adaptação extrema, a adaptação voraz, porque não tinha como permanecer no original. O *Chaves* era muito mexicano, muito regionalizado, contando coisas deles. Principalmente personagens. De repente no *Chaves* a gente fala da Maite Proença, que era uma grande diva na época. Então você vê que a gente.... O Gastaldi, que foi o Marcelo Gastaldi que dublava o Chaves e que era o dono da Maga, a empresa para a qual a gente prestava serviço, porque era assim também. A gente não tinha vínculo nenhum empregatício com ninguém, a gente fazia recibo de pagamento para autônomo, que eram os RPAs que existem até hoje. A gente prestava o serviço para a MAGA e a MAGA prestava serviço para o SBT, TVS. TVS pagava a MAGA, a Maga nos pagava. A MAGA era responsável por mandar traduzir, ou se é a TVS que mandava traduzir, mas enfim. Eles pagavam a gente, eles que marcavam com a gente o horário que a gente tinha que ir, eles que faziam a agenda e era assim que funcionava. A Maga e a Elenco eram duas empresas distintas que prestavam serviço lá dentro.

Marcio: Eu posso falar assim por experiência própria, porque em 88/89, quando eu comecei a me entender como gente e acompanhar o *Chaves* e tanto *Chaves* quanto *Chapolim*, na minha percepção, aquilo era um programa brasileiro, um programa.

Sandra: Muita gente pensava isso, muita gente pensava, acho que por conta disso, porque a gente abraçou tudo.

Marcio: Sim, sim. E isso é algo positivo nesse sentido, não é?

Sandra: Nossa, foi super positivo, porque senão não teria o impacto que tem também. Apesar das séries, a comédia que está ali escrita, o texto, a interpretação dos atores ser algo realmente fenomenal. Está todo mundo vestindo o vestido que tinha que vestir, está todo mundo no lugar certinho mesmo. Independente disso, teria a intromissão de personagens muito mexicanos que talvez ficasse distante, que distanciasse da gente. Acho que o *Chaves* é genial pelo texto bem escrito e pelo Marcelo Gastaldi ter feito essa versão brasileira tão bem pensada, tão bem cuidada, tão inteligente.

Marcio: Muito bom. Eu queria aproveitar o que eu estou falando com você porque eu também vi que você foi para a Itália no início da década de 90, né?

Sandra: Isso. Em 89.

Marcio: Que você se formou em História da Arte do Teatro no Instituto Dante Alighieri. Correto?

Sandra: Isso, isso. Isso mesmo.

Marcio: Eu queria saber primeiro se você consumia produções dubladas naquela região, na região lá da Itália.

Sandra: Na Itália não tem como você não consumir tudo dublado porque não sai nada. Você sofre para achar uma sala de cinema que tenha o filme legendado, porque os filmes desde sempre eles vão para o cinema já todos dublados e todo produto televisivo é dublado, então não tem a menor possibilidade. Óbvio que hoje com os *streamings* na Itália, como em qualquer outra parte do mundo, você ouve na língua que você quiser, porque tem possibilidade de várias línguas. No cinema, talvez se tinha 10 salas num local, talvez cinco sejam legendadas. Não sei. Mas lá é tudo muito dublado, fora o fato de que a Itália também tem um importante cinema nacional italiano. Consumia tudo, tudo absolutamente dublado. Eu via tudo dublado, tudo.

Marcio: E você, como profissional da dublagem, fazia aquela análise técnica quando você assistia essas produções?

Sandra: Infelizmente a gente acaba trabalhando enquanto está assistindo. Mas eu devo te dizer que nós copiamos. A nossa dublagem, os pioneiros da dublagem brasileira foram para a Itália para [conhecer] essas primeiras máquinas, para entender como é que funcionava o processo. A nossa dublagem bebe da fonte da dublagem italiana ali. E a dublagem italiana é muito bem feita.

Às vezes me incomodava um pouquinho porque lá realmente eles fazem a versão de tudo. Não existe o Robert. Hoje em dia tem, mas naquela ocasião não tinha Robert, era Roberto. Não tinha Anthony, era Antônio. Eles italianizavam absolutamente tudo. Às vezes me incomodava um pouco porque fugia um pouco da essência da história que estivesse sendo contada ali, mas também era bobagem, passava, não era nada de tão absurdo.

Marcio: E a sua formação de história da arte no teatro te ajuda a refletir sobre a profissão de dublador? Você consegue fazer alguma relação?

Sandra: Eu acho assim, a gente se nutre de arte num geral para a gente formatar a pessoa que a gente é. Infelizmente no Brasil não existe um incentivo muito grande ao artístico. Na verdade, você vê em 78, 79, foi a primeira lei. Olha quanta gente tinha vindo antes, desde quando as televisões funcionavam no Brasil a plenos vapores. E quantos artistas e o teatro e o circo e a mímica e o balé. A gente se nutre de arte e a gente não percebe o quanto. Hoje em dia eu acho que está mais fácil porque tem mais acesso a esse tipo de conteúdo, mas as crianças da minha época a gente via em horários específicos a televisão.

Eu, quando comecei a dublar com 14 anos, eu não tinha nunca ido num teatro. O máximo do meu teatro era na escola, que a gente fazia aquelas pecinhas da escola ou fazia aquelas vivências assim. Eu nunca tinha ido num teatro infantil, tinha ido no circo, mas não tinha esse entendimento. Eu acho que a gente se nutre de arte para poder expressar muitas vezes quem nós somos na vida, na maior parte das vezes quem nós somos na vida.

Toda vivência que eu tive eu utilizo para o meu trabalho. Acabou sendo ferramentas que eu acesso com facilidade. A gente também fica sabendo um monte de coisa que às vezes não serve para nada, mas cultura nunca é demais. Como diretora de dublagem há 24, 25 anos, eu acho que quanto mais eu tivesse estudado,

quanto mais eu puder estudar e quanto mais eu puder ler e aprender, mais eu vou estar pronta para fazer um trabalho melhor, para poder contribuir de forma mais assertiva e positiva para o meu trabalho.

Tudo me serve. Na hora que a gente está fazendo, às vezes fica fugindo, parece que você vai dar aula. Você vai [falar de] história da arte, vai fazer: "Vou dar aula". Não, não era nem essa pretensão. É porque eu conjuguei as coisas, porque eu fui estudar teatro, conjuguei com a história e eu fazia o italiano também. Tudo isso foi uma junção. Mas eu já trabalhava antes aqui no Brasil, então eu não era crua, totalmente crua dessas vivências. Quando eu fui estudar, obviamente eu não tinha o conhecimento.

Marcio: Eu queria falar um pouquinho também, aproveitando que você falou sobre seu trabalho de 24 anos de direção de dublagem, eu queria que você falasse um pouquinho sobre seu trabalho na direção. Como você faz com que o dublador se sinta à vontade quando você está dirigindo uma dublagem?

Sandra: Eu sou uma diretora de dublagem que acredito que quanto mais o dublador olhar para a tela e naquele ator que está na tela ele reconhecer nele alguma coisa, eu acho melhor e acho que aí ele fica mais à vontade. Às vezes eu escalo muito por semelhança. Óbvio que não é semelhança física. Às vezes é uma semelhança num trejeito da boca, às vezes a semelhança numa fala, num modo de falar, num tipo de colocação de tempo na fala. Eu tenho um ouvido muito bom e eu tenho um olho apurado para o meu trabalho. Exatamente, eu treinei bastante, 40 e tantos anos, sou bem treinada no que eu faço.

Eu escalo por essas semelhanças, então eu observo alguma semelhança e me vem o dublador como por milagre. Tanto é que quase sempre a minha primeira opção é a melhor opção para aquilo lá. Eu deixo o dublador à vontade na medida que eu já vou indicando para ele esse caminho. Eu digo: "Olha, eu vi essa pessoa na tela, esse ator, e ele faz isso e isso e é assim assado". Quando o dublador chega no estúdio a gente contextualiza o que ele veio dublar. A gente conta a história, a gente fala do personagem e a gente fala: "Eu achei parecido com você por conta disso". Aí a pessoa observa e realmente ela se encontra lá. Essa é a primeira forma de deixar à vontade, encontrar alguma semelhança.

E a segunda forma: eu gosto do trabalho dos meus colegas, então eu gosto de ouvir possibilidades. Às vezes, assistindo o filme, escalando o filme para ser gravado posteriormente, eu imagino ou eu lembro daquele ator, aquela atriz/dublador, fazendo de um jeito e aí ele vem e faz de um outro ainda. Eu fico mais encantada ainda, eu acho melhor ainda. Eu deixo à vontade também nesse sentido, porque eu deixo que a pessoa me proponha. Tanto é que a minha maior frase é essa: "Proponha, proponha que eu estou aqui para ouvir".

Se não for, porque é óbvio, como eu assisti em casa, como eu tenho todo o trabalho de todos os atores na minha memória, escolhi as vozes, adaptei o texto e etc. e tal, eu sei bem o que eu quero. A pessoa vem, me propõe uma terceira forma e está dentro ainda daquele espectro que eu imaginei, eu deixo. Senão eu falo: "Olha, não, aí você não é isso. O que ele quis dizer é isso e o que está querendo dizer é aquilo". "A forma correta seria perguntando assim", entendeu?. É assim que eu deixo a pessoa à vontade, gostando do trabalho dela, deixando ela se colocar e deixando ela mais à vontade ainda, tendo algum tipo de semelhança com aquele ator que está na tela.

Marcio: Agora vou pegar para um ponto sobre a arte da dublagem. Ainda na década de 80, o trabalho do dublador era considerado uma arte menor por uma parcela da imprensa, críticos em geral, enfim, enquanto que o público sempre teve [uma preferência] por produções dubladas, mesmo que naquele período havia produções dubladas somente na TV aberta, quando muito em produções da Disney no cinema. Sim. Enquanto você fazia seus trabalhos na dublagem naquele período, você via a repercussão positiva do seu trabalho na opinião pública? Vocês tinham uma forma de mensurar o trabalho de vocês?

Sandra: Não existia, não. E existia uma certa ojeriza, que é uma palavrinha antiga, mas espelha bem a época, até dos próprios atores. Ator de teatro, atores de televisão, eles não gostavam muito de encostar na dublagem, entendeu?. Muitos atores da época dublaram nos anos início dos 70, fim dos 60, mas não gostavam desse

momento deles. Não gostavam de falar desse momento deles. Muito ator de teatro falava: "Não, dublagem não, tal".

Não existia [mensuração]. Tanto é que as pessoas não sabiam, como eu te falei, não tinha uma nomenclatura. Eu sabia que eu fazia dublagem, mas muita gente, quando eu falava o trabalho que eu fazia, "Você é dublê". Não tinha nomenclatura, dublagem. A gente não mensurava nada, a gente ia fazendo porque a gente gostava. Claro, você via depois a novela no ar, porque no advento lá da TVS teve muita novela mexicana e a gente via a novela no ar. Mas a norma no SBT, também na TVS, era fazer abertura brasileira, era colocar todos os nomes numa abertura brasileira para que aquilo não parecesse dublado. Parecesse brasileiro também. A gente via lá depois a voz da gente, era gostoso e tudo, mas não era uma coisa que dava para mensurar se estava tendo impacto ou não. Não tinha como, não tinha nenhum órgão que fizesse isso.

Marcio: Como você se prepara para a dublagem, levando em consideração que toda a emoção de uma produção deve ser feita usando a sua voz? Há várias formas, por exemplo, você dubla um japonês, um *anime*, e eles são aquelas expressões exageradas. Aí depois você vai para um drama muito pesado em que você tem que mostrar uma certa calma na hora de você falar. Como é esse preparo vocal seu?

Sandra: Eu acho que quanto mais o dublador não é ensimesmado, não é egóico, melhor o trabalho fica. Por que eu estou te dizendo isso? Porque 50% do que eu vou fazer está na tela. Eu não tenho o que inventar. Eu posso propor pequenas coisas, eu posso propor um caco, a gente pode fazer mudanças de texto, como no *Chaves* e tal, mas em grande parte a Chiquinha estava lá na tela, então não tinha o que inventar.

No caso [da Chiquinha], usando como exemplo, não tinha a voz parecida com a minha. Eu tinha sido escalada para fazer a Chiquinha muito mais pelo tipo físico do que pelo tipo [vocal]. Pelo tipo físico no sentido de que ela era a única adulta vestida de criança que não parecia adulta. Por quê? Porque a Maria Antonieta, a atriz, ela é *minhonzinha*, ela é pequeninha, ela é magrinha, então ela vestida de criança, ela parecia no máximo uma pessoa um pouquinho mais velha do que a idade que ela estava propondo ali. Eu fui escolhida um pouco pela idade, não pela semelhança física.

Eu fui descobrindo nela... Ela é meio pérfidazinha. A Chiquinha é meio, ela sacaneava mesmo o Chaves e o Quico e todo mundo. Ela é a espertinha que quer levar vantagem. É aí que eu me agarro, é aí que eu vou propondo dentro do que ela está me dando de recurso artístico mesmo, de interpretação. Ela faz e faz um olhinho de "ah", então eu já sei que aquele olho... Então eu vou atrás dessas expressões.

Por que isso? Porque às vezes tem dubladores que vai lá e não fica ligado no que está na tela, faz ele mesmo. Vai com aquela voz pronta, já vai com tudo meio preparado, porque é a coisa mais simples, vai no automático.

O meu preparo é esse. O meu preparo é compreender que, por mais que seja a minha voz, não é o meu corpo, então eu tenho que buscar lá. A pessoa está falando assim, então vamos lá atrás [do corpo]. Uma pessoa [fala] devagar porque está pesada. Eu vou buscando essas informações de interpretação para não ficar sempre na Sandra, porque a Sandra fala do jeito que eu estou falando aqui com você. Mas eu não posso ser assim o tempo inteiro lá, porque senão vou estragar o filme. O recurso do ator é buscar emoção, buscar interpretação dentro de mim para colar lá, mas não colar lá sendo só eu, sendo o que está lá.

Esse é o meu desafio e é assim que eu me preparo. Eu assisto, eu ensaio, se eu precisar ver duas, três vezes, eu vejo para poder imprimir a maior credibilidade possível o que está lá na tela. Por isso que eu não gosto de sotaques. Eu não gosto de sotaques porque o sotaque está sempre ligado ao dublador e nunca ao ator da tela. Tentar fazer uma coisa mais neutra, tentar me neutralizar e colocar só o meu recurso de artista naquele corpo que está ali se mexendo na tela.

Marcio: E um dia de dublagem, você, por exemplo, já pegou uma produção, sei lá, como *Chaves* em um momento e depois você já pula para aquele episódio do *Young Sheldon*, em que a mãe dele descobre que o

marido faleceu? Você já pegou, assim, no mesmo dia?

Sandra: Já, já. Muito. Aí você está dublando uma advogada super assertiva, defendendo alguém, não sei o quê, que chega lá. Na sequência você é uma mãe super insegura, com grandes problemas de afirmação, com um casamento tóxico, sei lá o quê. Depois você vira um desenho animado que fala super rápido, que grita, que, como você bem disse, um *anime* japonês com expressões enormes. Aí você vai para um documentário onde os depoentes estão falando sem nenhum texto, sem cadência, sem [texto decorado]. Está falando no momento, como a gente está falando aqui, sem decorar um texto.

Já peguei várias coisas desse tipo e aí é que está o barato. O barato é esse. Esse é o desejo de passar o dia desse jeito aí, sendo várias coisas, sendo plural, sendo um monte de coisa ao mesmo tempo. É muito legal, eu gosto muito.

Marcio: Eu já estou encerrando. Mas antes eu gosto de pegar como última pergunta uma frase que o Herbert Richards falou um pouco antes dele falecer, que é essa, abre aspas: "A dublagem é uma arma poderosa para democratizar a cultura e a informação. Portanto, serve para educar, divertir e melhorar a vida do nosso povo. Orgulho de dar minha contribuição nesse sentido há tanto tempo." Fecha aspas. Você como profissional de dublagem concorda com o que ele disse? Você quer falar algo mais além do que ele colocou nessa sentença?

Sandra: Eu concordo em gênero, número e grau. É exatamente isso. Se você pensa que hoje em dia se sabe muito mais da Coreia, porque tem uma série imensa de *doramas* nos *streaming* aí, todo mundo está assistindo, fazer a dublagem... Porque de cada cinco brasileiros, quatro não consegue seguir legenda por N motivos. Por conta da idade, porque não dá conta mesmo, porque não interpreta texto, porque é analfabeto funcional. N motivos, não [importa]. Ou porque não gosta mesmo, prefere dublado.

Quando de repente você fica sabendo que na Coreia as pessoas são da forma como são, por conta de programas que você está assistindo e que você jamais teria a possibilidade de imaginar ou de pegar um avião e ir para lá, porque talvez não te interesse também fazer isso ou você não possa fazer isso. Não tem. Ele falou tudo, ele falou tudo. Eu também sinto muito orgulho, muito orgulho e, ao mesmo tempo, a gente está entretendo. É divertimento, é divertimento seguro, porque você está dentro da sua casa. É divertimento que não é nocivo, como *Chaves*, ao contrário, 40 anos dando risada das mesmas piadas.

Eu sinto muito orgulho também, muito orgulho mesmo. Sou muito feliz, eu sou muito agradecida ao universo que me colocou lá naquele teste, aquele dia, naquela hora. E graças também, porque eu era muito tímida, a não ter sentido nenhum tipo de aversão. Eu entrei no estúdio, eu não tive medo. O Garcia Neto com aquele vozeirão não me deixou estranhar absolutamente nada. Eu tive coragem. Foi muito bacana para mim. Agradeço muito ao universo de não ter tido medo, de ter surgido essa oportunidade e de hoje já ter 44 anos dentro desse universo. Teve os 8 anos que eu fiquei na Itália, que passaram rápido e 10 dias depois que eu voltei, eu já estava dublando também. Vamos dizer que eu parei um iato para me aprofundar nos estudos somente. E ajudou bastante.

Marcio: Muito obrigado, Sandra, eu só tenho a agradecer por esse tempinho que você reservou para falar comigo.

Sandra: Que bom. E que a sua pesquisa leve mais informação ainda a respeito desse setor. Porque hoje em dia tem muita gente que gostaria de ser um dublador e a gente percebe que tem muito curso que dá a dinâmica de como pode acontecer, mas não dá ferramentas. A dublagem para você aprender e você fazer dublagem, você precisa errar muito. E hoje em dia não dá para errar muito. Por quê? Por causa de *compliance*, vários crachás para entrar e *confidencialidade*. Hoje em dia é muito difícil você pegar uma pessoa de fora que deseja dublar e colocar ela no estúdio para ela assistir só a dublagem. É bom que chegue informação a respeito desse universo para que as pessoas tenham noção de como é que ele funciona.

Marcio: Sim. Esse é um dos intuitos. Obrigada da minha parte. Muito obrigada.

Sandra: Eu agradeço. Retorno o agradecimento.

Sylvio Back - Cineasta, roteirista, jornalista, crítico e produtor

Sylvio Back é cineasta, poeta, roteirista, escritor, jornalista e produtor brasileiro. Além da produção audiovisual, publicou obras nas áreas da poesia e do ensaio, bem como argumentos e roteiros relacionados a diversos de seus filmes.

Para a presente pesquisa, sua contribuição consistiu em fornecer subsídios críticos acerca da dublagem: considerando registros prévios em que manifestou críticas ao ofício, coube à investigação verificar a continuidade ou a alteração desse posicionamento ao longo do tempo. Assim, suas declarações e trajetórias críticas foram utilizadas como fonte para analisar mudanças de percepção crítica sobre a dublagem no contexto cultural e profissional brasileiro.

Marcio: Minha pesquisa de mestrado mostra basicamente a trajetória da dublagem no Brasil, seu alcance para as massas e como esse trabalho era recebido por diversos setores, dentre eles a imprensa, a questão artística e até mesmo leis ou projetos. Por isso, em minhas pesquisas, encontrei sua coluna no jornal *O Dia*, na década de 1960, que abordava essa questão.

Sylvio: Já que você fez a pesquisa, é estranho que não tenha encontrado uma página dupla do *Estado de S. Paulo*. Fizeram um debate nacional sobre a dublagem. Eu não tenho aqui, nem tenho acesso imediato a esse material.

Eu morava em Curitiba e me mandaram buscá-lo lá. Fui a São Paulo e participei de um debate com cineastas, exibidores e distribuidores, justamente sobre a dublagem naquela época. Veja se você não acha no arquivo do *Estado*, sabe?

Marcio: Vou tentar. Muito obrigado pela dica. Mas, falando dessa sua coluna, o artigo tem quase 65 anos.

Sylvio: Isso é muito específico. Deixe-me contar uma coisa: um americano disse que, se em 40 segundos você não consegue fazer uma sinopse da sua trama, não tem filme. Então, vou te fazer uma sinopse, tá? No final dos anos 70, 78, 79, eu pesquisava material para um documentário que acabei fazendo, chamado *Vida e Sangue de Polaco*, que tem quase uma hora. Nessas pesquisas, encontrei o livro de um filósofo fundador da USP, Otávio Ianni. Ele escreveu, em 1950, um livro sobre a imigração polonesa. Através de telefonemas, cheguei a ele e liguei. Ele ficou entusiasmado: “Ah, meu Deus, sou fã do *Aleluia, Gretchen*. O que você precisa? Como posso ajudá-lo?” Eu disse: “Professor, é o seguinte: estou fazendo um filme sobre imigração polonesa, que se chama *Vida e Sangue de Polaco*. O senhor é um entendido no assunto. Queria ouvi-lo, fazer algumas perguntas a partir do seu estudo sobre a imigração polonesa no Paraná”. Ele deu uma risadinha e falou: “Sylvio, você sabe quantos livros eu publiquei depois disso? Sabe quantas aulas dei? Quantas entrevistas? Quantos artigos? Não me lembro de mais nada do que escrevi lá. Então, o que eu tinha a dizer sobre os poloneses está naquele meu artigo”. Digo o mesmo para você: o que tenho a dizer sobre dublagem está escrito há 60 anos, certo? Não é agora que vou mexer nesse assunto. Mas, assim, também devemos ver o que tem... o que tem a Fidel Castro, alguma coisa?

Marcio: No início do seu artigo, você falou exatamente isso. “O que fazia Batista antes da heroica libertação de Fidel Castro?” Você falava sobre o problema de tornar obrigatório o uso de dublagem para todas as

produções estrangeiras exibidas no Brasil naquela época, que era um projeto de lei que queriam instituir. E você, em seu artigo, foi...

Sylvio: Eu bombardeio.

Marcio: Sim. É, claro, precisamos ver o contexto da época e o porquê de sua indignação naquele período. E, como você mesmo disse, muito do que fizemos há bastante tempo não nos leva a recordar tudo. Então, você tem uma lembrança desse artigo?

Sylvio: Não tenho. Poxa, parece mentira, mas, na verdade, tenho uma pasta inteira com mais de 100 críticas de cinema. Um dia, eu estava querendo ver se alguém topava fazer um estudo sobre a minha condição de crítico de cinema, entendeu? E, nela, deve estar esse artigo de que não me lembro. Eu estava organizando as minhas coisas e descobri uma pasta com praticamente todos os meus artigos, não só os da coluna que eu tinha no *O Dia*, mas também os que publiquei no *Estadão*, no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, no suplemento literário do *Estadão* – que era importante publicar algo lá –, no jornal *Estado do Paraná*, em *O Dia*, na *Gazeta do Povo*... Enfim, e no *Estado do Paraná* especialmente.

Marcio: Nesse artigo em especial, há uma frase que você citou. Naquela época, nesse artigo de 8 de janeiro de 61, você afirmou que “inexiste segregação cultural no Brasil para se ter uma obrigação de dublagem em produções estrangeiras”. Analisando aos olhos do Silvio Back de hoje, o que o faz pensar sobre como surgiu essa análise de que inexiste segregação cultural?

Sylvio: Esses dias, alguém me mandou 12 perguntas para responder sobre a minha obra. Eu disse: “Meu querido, tenho 38 filmes, 25 livros. Você ainda quer que eu escreva alguma coisa sobre os meus filmes?” Quem tem que escrever são os outros. Escreva você o que acha daquilo. Estou falando sério. Escreva você. Faça com que eu diga o que penso pela trajetória. Se você conhece a minha obra, meus artigos, meus poemas, meus longas que estão aí em *streaming*... E eu sempre fui um amante da liberdade de expressão, desde quando comecei no jornal, lá pelo final dos anos 50, quase 60. Sempre tive esse amor pela liberdade de expressão, sabe? Passaram-se esses 60 anos com idas e vindas, e esse radicalismo de hoje. Naquela época, o radicalismo era igualzinho ao de hoje. Não era diferente. Era o pensamento igual ao de hoje.

Marcio: E a sua opinião sobre a dublagem hoje? Você tem alguma?

Sylvio: Isso não está mais em questão. Depende do filme, depende do distribuidor. Se o filme é de “pegada larga” de bilheteria, eles fazem dublado e com legenda [...] O exibidor quer pegar o maior número de espectadores. E o país não é aquele país de 1960, não é? A relação da obra de arte, no caso nós estamos falando de cinema, do cinema com o público, é outra. Embora a discriminação em cima do cinema brasileiro continua o mesmo.

Marcio: Esse era o ponto que eu queria chegar.

Sylvio: Não é mais, né? Então, a relação da obra de arte – no caso, estamos falando de cinema – com o público é outra, completamente diferente. Embora a discriminação em cima do cinema brasileiro continue a mesma. Continuamos sendo os únicos filmes estrangeiros no cinema. O único filme estrangeiro na televisão brasileira e no cinema é o filme brasileiro. Sempre temos mais de 200 filmes que não conseguem lançamento. 200 longas-metragens, feitos com toda a qualidade possível, com elenco estelar, e não conseguem lançamento nem por uma semana. Ou então conseguem segundas, quartas e sextas, às três horas da tarde, só para cumprir tabela, entendeu? Eu passei por isso, todo mundo passa, não tem saída. E essa ocupação de tela não é só no Brasil, é no mundo inteiro.

Thiago Longo – Dublador, diretor de dublagem e jornalista

Thiago Longo é ator, dublador, diretor de dublagem e jornalista. Iniciou sua trajetória profissional na dublagem aos 12 anos de idade, no início dos anos 2000, e acumula, portanto, vinte e cinco anos de atuação no campo. Entre seus trabalhos de voz mais representativos destacam-se as versões brasileiras de Joe Jonas na série *Jonas Brothers*, de Anthony Bridgerton em *Bridgerton* e de Walter White Jr. em *Breaking Bad*.

Na função de diretor de dublagem, foi responsável pela direção das versões brasileiras de diversas produções da Disney, entre as quais os longas live action *Aladdin* e *A Pequena Sereia*, assim como pelas animações da Pixar *Lightyear*, *Luca* e *Soul*.

Sua colaboração para a pesquisa concentrou-se na análise de aspectos artísticos e institucionais inerentes à prática da dublagem, tais como os procedimentos de composição vocal, as condições legais e trabalhistas, e as dinâmicas de interação com as bases de fãs. As contribuições do profissional ofereceram subsídios analíticos relevantes para a compreensão das interseções entre práticas performativas, regimes normativos do trabalho e processos de recepção, contribuindo para a problematização dos modos de profissionalização e das transformações contemporâneas no campo da dublagem brasileira.

Marcio: Primeiro eu queria que você falasse um pouco do seu histórico na dublagem. Como começou? Pelas pesquisas que eu fiz, você começou em 2000, 2001, por aí?

Thiago: Comecei em 2000. Exatamente, em 2000. Eu tinha 12 anos. Eu já fazia algumas coisas de publicidade, alguns comerciais, desfile, já fazia participaçãozinha em novela, figuração, já trabalhava bastante no meio, assim, sabe? E aí eu fui fazer um teste para a novela *Chiquititas*, que era do *SBT* na época, e eu contracenei com um dublador nesse teste. Ele já dublava, que é o Thiago Plemer. E aí a minha mãe e a mãe dele conversaram, ela explicou que o Thiaguinho já dublava, explicou o que que era. A gente começou, eu liguei para a Álamo, o extinto estúdio, a extinta Álamo. Eu comecei ali, comecei a fazer estágio. Fiz uma semana de estágio na época. Tipo, comecei na segunda, na sexta fiz um teste. Na segunda seguinte, eu liguei para saber se eu tinha passado e aí eles já começaram a me escalar a partir dali. Comecei assim. Na época não tinha os cursos que tem hoje. Era mais nesse esquema mesmo: você conhecia de alguma forma, estagiava e, se desse certo, você ia trabalhando assim. Era um pouquinho diferente do que é hoje para poder entrar no mercado.

Marcio: Você começou fazendo aquelas vozes de... como é que falam? É vozes...

Thiago: ...é de apoio.

Marcio: Apoio, isso. Você lembra qual foi o primeiro trabalho em que você teve destaque?

Thiago: Cara, o primeiro trabalho de destaque nem foi na Álamo, foi na Centauro, que foi indicação da Álamo. Eu fazia uma das crianças daquela série *Barney e seus amigos*. *Barney*, que é o dinossauro rosa com a barriga verde. Foi o primeiro trabalho que eu fiz fixo e grande, que passava na TV direto. E a partir daí fui fazendo outros.

Marcio: Pegando desse início de dublagem na Álamo: você ainda pegou a fase em que eram todos os dubladores no mesmo estúdio ou você já pegou a fase que já estava dublando separado?

Thiago: Eu peguei um pouquinho dessa fase. Quando eu entrei, fazia pouco tempo que eles tinham passado para o *DA*. O *DA* não era o *Pro Tools*, que é hoje. Ainda tinha uma limitação grande de canais de áudio. Eu cheguei a gravar, por exemplo, teve um filme que a gente gravou, um filme japonês, que entravam o tempo

inteiro quatro pessoas, quatro amigos, e a gente gravou o filme inteiro junto, os quatro. É um dos exemplos. Mas eu já cheguei a gravar algumas outras produções que eram na fita mesmo, não era digital. Como a gente tinha essa limitação de canais de áudio, muitas vezes a gente tinha que gravar junto com mais alguém. Geralmente, quando eram os protagonistas, eles gravavam o protagonista separado, porque tem uma dificuldade maior. Mas as pontinhas, as coisas menores, a gente acabava gravando junto.

Marcio: E como era essa dinâmica? Se um errava tinha que começar do zero?

Thiago: Depende, depende muito da cena. Às vezes a cena vinha vindo, você ia lá, acertava, todo mundo acertava. Em algum ponto, alguém errava. Se tinha um ponto de edição ali no meio, dava para pegar do ponto de edição para a frente. Agora, se não tinha, vamos supor, algum protagonista falando e alguém entra de fundo para falar alguma coisa. Por exemplo, uma cena num restaurante, e o protagonista está brigando com a esposa, e aí entra o garçom: "Ah, traz a conta". Se o cara que fizesse "a conta" e fizesse errado, o protagonista tinha que gravar do começo da cena. Mas nesses casos específicos em que não tinha ponto de edição, os técnicos de áudio sempre foram excelentes. Eles programavam para entrar num ponto específico, o mais próximo possível, para que não precisasse regravar a cena inteira. Mas acontecia às vezes de ter que regravar.

Marcio: Você que começou com 12 anos... 12 anos é um momento de formação em vários aspectos da vida. Como foi trabalhar a voz nesse período? Trabalhar a voz no sentido de que também teve a troca de voz, saber fazer essa sincronia do que você está vendo na tela, o que você tem que transformar para a dublagem. Havia muita compreensão dos outros profissionais? Como você trabalhava isso?

Thiago: Bastante, bastante. Mas tem uma coisa também: você começa muito cedo, você aprende mais rápido. Sua cabeça é mais fresca ali, você aprende a fazer, colocar isso em prática muito rápido. Eu acho que essa questão da gente gravar junto também fazia com que a gente ficasse mais atento, porque se você errasse, você ia ferrar o amiguinho, entendeu? Por mais que a gente seja criança, todo mundo sabia que aquilo era trabalho e era uma coisa importante, uma coisa que você tinha que estar ali focado, concentrado. A gente aprendia muito rápido. Todo mundo, não só eu; todo mundo da minha época. Pegar a questão do sincronismo pra gente sempre foi isso. De criança é muito fácil de fazer, e a gente precisar estar focado ajudava que fosse mais rápido.

Hoje em dia, as crianças demoram um pouco mais, porque é isso: se elas erram no sincronismo, a gente consegue puxar, consegue colocar no lugar, consegue esticar. Ela não precisa ficar refazendo várias vezes. Aquilo não se torna cansativo, e não se tornando cansativo, às vezes é até ruim para a evolução, sabe? Porque ela fica um pouco mais despreocupada de ter que fazer direito, e aí no ter que fazer direito acaba aprendendo. Da questão da compreensão, eu acho que os tempos são outros. Eu trabalho hoje no estúdio que eu trabalho, e a gente trabalha muito com *Disney*, então eu trabalho muito com criança. Os tempos são outros. Eu tomava pitos de atenção mesmo, porque, afinal, é criança, você ficava mais atento. Mas tinha uma hora também que você, sei lá, ou cansava ou enchia o saco, e a gente tomava umas duras, etc., que hoje em dia é uma coisa impensável. Eu cheguei a escutar coisas que hoje em dia, se eu falar, eu nunca mais trabalho. Que bom que evoluiu, que hoje está diferente para melhor, que se respeita, que a gente respeita mais talvez por não ter sido respeitado quando era criança, que era diferente.

Acho que muitos não tinham essa noção de que é trabalho, mas são crianças. Hoje a gente tem isso, então tem um tato muito maior. No estúdio em que eu trabalho, na *Mídia Access*, que era a antiga *TV Group*, a gente tem psicólogo para tratar com criança. Imagina que na minha época não tinha nada disso. Tem psicólogo dentro do estúdio, perguntando para a criança como ela está, perguntando como ela se sente depois de uma cena X.

As coisas mudaram muito da minha época para hoje. Em alguns pontos, óbvio, tudo isso que eu estou te contando é muito melhor, muito mais evoluído do que na minha época. Mas a tecnologia, o tanto que a

tecnologia ajuda as crianças hoje e quem começa hoje, eu acho que atrasou um pouquinho com relação ao que a gente tinha que aprender mais antes. Era mais na marra, era mais assim. É isso, porque se errava, tinha que refazer. Chega uma hora que você vira e fala assim: "Cara, eu vou prestar atenção nessa porcaria aqui, como criança! Eu preciso prestar atenção aqui, porque senão eu vou refazer isso aqui, não vou sair daqui hoje!". Que é um pouco diferente do que acontece hoje. A tecnologia possibilitou que você arrume uma fala, deixe ela maior, menor, faça uma pausa onde não tem. A habilidade dos técnicos também, junto com a tecnologia, me ajudou bastante nesse aspecto, sabe?

Marcio: Você acha que a tecnologia ajudou também, por exemplo, naquela época? Porque o inglês tem aquele negócio de abreviar muito e você tem que adaptar para poder fazer o que ele disse ser compreensível no português. Por exemplo, antigamente usava muito "tira" para falar policial. Você acha que a tecnologia também ajudou para fazer isso?

Thiago: Não, eu acho que não foi a tecnologia. Eu acho que é uma evolução mesmo. É você pegar o cinema. Eu participei de um *podcast* pouco tempo atrás, e a gente estava discutindo sobre isso. Você pega os grandes dubladores daquela época, da década de 80, década de 70, sei lá. Você pega os grandes atores daquela época, eles tinham um estilo de interpretação, eles tinham um jeito de fazer que hoje é completamente diferente do cinema. Você vai alterando também conforme o tempo vai passando, vai evoluindo. E o jeito de falar mesmo, sabe? Eu acho que naquela época era uma coisa que talvez fosse mais aceitável, que a gente olha hoje e fala: "Meu Deus do céu, que absurdo!". Vira uma coisa, mas que para a época era um pouco mais adequado. Você vê na década de 80 — eu nasci em 88, então eu não posso te dizer — mas talvez fosse mais normal de se usar. Aí você pega no final da década de 90 ou 2000 e fala assim: "Nossa, olha como ele está chamando". Sim, tinha a questão de abreviar, mas não era só por isso.

A dublagem é uma coisa muito nova. É uma coisa que, sei lá, já existe há 50 anos, mas só existe há 50 anos também. Ao longo desse processo, a gente foi mudando o jeito de fazer, foi mudando e vai mudando sempre. Eu lembro que quando eu comecei a gravar, era assim: um falava, o outro falava, um falava, o outro falava. Não tinha sobreposição de falas, não tinha esse tipo de coisa. Não se gaguejava no cinema. Hoje em dia, você pega a linha de atuação dos americanos, a forma como eles estão fazendo é o mais naturalista possível. É difícil você ver alguém que não gagueja, alguém que não tenha essas coisas que a gente faz normalmente, essas paradas que eu acabei de fazer agora. No cinema está se fazendo também, e a gente tem que fazer aqui.

O grande desafio da dublagem é esse: como você transformar esses pontos, essas paradas, etc., para o português da forma mais natural possível. Para não ficar aquela dublagem que era esticada. O inglês, o americano tem isso: vai dar um depoimento, fala: "*Cus I was there talking to my friend and then he said, 'Oh no, Mike'*". Se você for fazer todas essas cantadinhas, vai ficar aquela dublagem encantada. Nosso desafio é deixar isso mais natural possível no português, fazendo as pausas e dando essa segurada, porque não tem como. Se você não fizer na labial, vai ficar feio. Aí está o grande desafio do nosso trabalho, principalmente quando é depoimento, quando é documentário, etc..

Teve esse outro desafio também nos filmes agora, que é tudo diferente, tudo falado um em cima do outro. Você tem que acompanhar isso, que é uma coisa que não tinha anteriormente. Voltando lá para o começo da pergunta, essa questão da abreviação, do "tira", etc., eu não acho que é uma questão da tecnologia. Eu acho que é uma questão da evolução da arte de dublar também, entendeu? Assim como a arte de interpretar evoluiu ou mudou. Alguns saudosistas diriam que evoluiu, mas muda, e a gente tem que acompanhar. Até porque o que a gente faz se chama "trucagem", que é você espelhar o que você está vendo. Então, se muda lá, a gente tem que mudar aqui também. Usando um paradoxo dessa questão do *cops*, você dificilmente vê um filme hoje que se fala *cops*, não se usa mais esse termo. No inglês, nos filmes americanos, não se usa mais essa abreviação para policial também. É isso que mudou. Não é que a gente parou de falar "tira", então parou também, mas é que eles pararam de usar essa referência lá. Para mim, é a mesma coisa do *What the hell*, que o americano usava muito. Eu acho hoje muito difícil ver isso em filme, porque agora eles usam *what the f*** e está tudo bem*. Pararam de falar o mais "que por diabos"? Sim, parou de falar porque ninguém usa isso.

Mas se usava na época porque achava que era assim que tinha que fazer. Hoje, mesmo que tenha alguém falando *What the hell* ou alguma coisa, a gente já não vai colocar, mas a incidência disso nos roteiros é muito menor. As coisas vão mudando.

Marcio: Não é mais ou menos, na verdade é você pegar a tradução e conectar com o dia a dia das pessoas que vão assistir aquela produção dublada.

Thiago: É isso.

Marcio: O que faz com que tenha esse carinho, essa memória afetiva de algumas produções dubladas.

Thiago: Sim, sim, sim. Porque busca muito no tempo. Aí você fala assim: "Poxa, vamos redublar *Chaves*, vamos redublar *Chaves* com uma dublagem nova que vai super conectar com o público". Por mais que você ache a voz mais parecida possível das pessoas da época e se você usar outra linguagem, uma linguagem atual, isso não vai atingir as pessoas do mesmo jeito. A dublagem tem muito isso de te remeter a uma época boa. A gente já está falando de entretenimento. Se você está vendo alguma coisa dublada, você está se entretendo de alguma forma. Você junta o entretenimento com uma época *X* da sua vida, em que tinha menos preocupações. Tudo isso vai te levando a ter esse saudosismo mesmo, essa coisa boa.

No sábado agora, eu fui num aniversário de um amigo do Marcelo Campos, e vários dubladores estavam lá. A minha esposa—a gente já está junto há seis anos de casado, quase dez anos junto—, meu melhor amigo Wagner Fagundes é dublador, o irmão dele, o Vini, é dublador. A gente está rodeado de dublador direto. Mas ela falou: "Poxa, que engraçado! Você está ali, alguns que ela não conhecia, e parar para só para ouvir as vozes te leva para um lugar muito de conforto." Eu acho que é isso. É um lugar de conforto mesmo, a dublagem.

Marcio: Sim. Ainda mais no sentido de que sua voz está no rosto de várias pessoas.

Thiago: É. E isso é engraçado, porque faz com que... Como que eu posso explicar? Eu acho sempre estranho. Eu acho estranho no primeiro momento ouvir minha voz até hoje no rosto de outra pessoa. Para a minha esposa, por exemplo, demora para ela conseguir associar, porque ela está acostumada a ouvir minha voz no meu rosto. Ela acha no primeiro momento estranho, mas depois embarca. Tipo *Bridgerton*, que eu faço. Na segunda temporada, eu fui protagonista, e é uma história de amor. Ela chegou em algum momento e falou: "Poxa, estou com ciúmes". Não era, porque é essa hora que você percebe que a sua dublagem está bem feita. Porque a pessoa que vive com você conseguiu dissociar o seu rosto da sua voz e embarcar na história ali.

É um dos parâmetros que a gente tem quando fala que a dublagem está bem feita: é quando você não percebe que está dublado. É o grande parâmetro. Qualquer coisa te incomodar ali, a gente não pode se sobressair à obra. A gente trabalha para ser invisível mesmo, para que você veja dublado e não perceba que está dublado. É engraçado isso: o nosso sucesso é quando o nosso trabalho não chama atenção. Depois que acabou, você fala: "Caramba, nem parei para lembrar que o filme estava dublado". A intenção é sempre essa.

Marcio: Como é o preparo antes de você colocar sua voz em uma produção? Tem algum preparo? Alguma análise da cena no original?

Thiago: Não, geralmente a gente descobre o que vai gravar na hora que a gente entra no estúdio. Hoje, pela questão dos contratos, a gente acaba descobrindo antes qual é a produção que vai fazer, porque você tem que assinar o contrato, etc. Não existe você escolher o trabalho. Por exemplo, "ah, eu vou ler o roteiro para ver se eu quero fazer". Não, você assina ali, você sabe o que vai fazer, você chega lá na hora, você simplesmente vai e faz. Ou, se não quiser, por qualquer motivo, você diz: "Ah, não quero fazer".

O nosso preparo normalmente é: o diretor chega, passa para você o que você vai fazer, como é o personagem,

qual é a história do filme. Se ele tem alguma característica que você precisa saber, por exemplo, se no começo ele é super bonzinho, porque você descobre depois da metade do filme que, na verdade, ele é um psicopata. Ele te passa tudo isso para que você possa ter um *guide*. A partir dali é isso: chegou na estante, cena um, você lê o texto ali, vê como o ator fez e vai indo cena por cena. O diretor vai te guiando: "Nessa próxima cena aqui é a cena que ele vai se mostrar como o psicopata da história", entendeu? Tudo isso é na hora. A gente nunca assiste o filme antes, nunca vê antes, até pela questão de confidencialidade que está cada vez maior. Não pode mandar o filme para casa, ou o roteiro para casa, ou nada disso para você poder estudar. Tudo é na hora. Sempre foi assim: sempre foi na hora que você descobre o que vai fazer, como é, etc.

Marcio: E quando você vê o resultado final, você vê também como espectador ou você...

Thiago: Eu não consigo.

Marcio: Mas existem profissionais que conseguem ainda? Você acha?

Thiago: Cara, eu não sei te dizer. Tem profissionais que, diferente de mim, conseguem não "trabalhar" vendo filme dublado. Tipo, o Wagner, meu amigo, ele assiste dublado normal para ele, sem o menor problema. Para mim, toda vez que eu estou vendo alguma coisa dublada, eu estou analisando a dublagem. Eu inclusive vejo muito pouco, acabo vendo muito pouco filme, série, etc.. Fora as coisas que eu faço, que eu já tenho que ver por dirigir alguma produção. Eu não consigo me deixar levar. Então, eu sou rei dos *realities*, porque é a hora que eu assisto alguma coisa que eu não estou trabalhando. Eu vejo *The Voice*, eu vejo *MasterChef*, eu vejo qualquer coisa, muito esporte, etc.. E, claro, os grandes lançamentos que eu quero ver. Algum filme do cinema ou algum filme que algum colega comenta: "Ó, esse filme está bem legal, assiste para você ver". Aí eu assisto tentando não associar e embarcar. Mas para mim é muito difícil não "trabalhar" algum filme ou série.

Marcio: Pegando essa parte de diretor de dublagem: você já é diretor de dublagem há quanto tempo?

Thiago: 12 anos.

Marcio: 12 anos, isso. Como é o processo do diretor de dublagem? O que o diretor de dublagem precisa fazer para deixar o dublador mais à vontade? Acho que essa não seria a palavra, mais à vontade, mas assim...

Thiago: Tem produções e produções. Normalmente, vamos supor um filme que não seja de cinema, um filme que vai para alguma plataforma de *streaming*. Eu recebo esse filme já traduzido, e aí eu assisto esse filme junto com o roteiro e vou adaptando o roteiro de acordo com a labial, de acordo com o *briefing* que eu recebo, que o filme tem que ter. Por exemplo: "Ah, o filme se passa numa área de *Nova York* que é super perigosa". Eu vou poder falar palavrão? Os palavrões que estão no original, eu vou poder falar ou não? Tudo isso vem de *briefing*, já vem *briefado* para a gente. "Ah, não, não pode porque a classificação etária que a gente quer é *X*". Então, eu já vou trabalhando tudo isso em casa. Durante esse processo, eu vou escalando os atores. Geralmente, para os protagonistas e coadjuvantes, sempre tem teste. Para as pontas, o vozerio, fica a meu critério escalar quem eu acho que é mais adequado para o papel. Passa toda essa fase de escalação, adaptação de texto. Isso vai para a produção para poder marcar as escalas com as pessoas, e aí vai para a parte de estúdio. Aí é a hora que vou dirigir a interpretação e sincronismo dessas pessoas em estúdio.

Fazer todo aquele processo que eu te falei, a direção dessas pessoas em estúdio, e eu explicar para a pessoa como é o filme. Por exemplo, eu falei para o cara que ele tem que ser bonzinho no começo porque depois vai virar psicopata. Mas aí, às vezes, o cara está colocando bonzinho de menos ou bonzinho demais. Tudo isso eu que tenho que sentir, porque eu sou a única referência que assistiu o filme inteiro. E aí eu vou dirigindo ele nisso.

Isso é um filme normal. O que difere de um filme de cinema? Você pega o filme muito antes. Quando é um filme da *Disney*, por exemplo, você pega muitas vezes na preliminar um. Eu dirigi alguns filmes da *Pixar*, já

peguei filme no *storyboard*. Eu começo a minha adaptação de texto no *storyboard*. Eles vão mandando a versão dois, versão três, versão quatro, até chegar na versão final. Muitas vezes, a gente gravou o filme numa versão quatro, ou gravou na versão um, ou vai gravar só na final. Só que eu tenho que ir alterando. Eles cortam cenas, adicionam cenas. Às vezes, eu adapto uma cena em que o cara está de costas, falando de costas, eu falo: "Aqui eu não preciso me preocupar com labial". Aí vem a versão final, eles trocam o *take*, e aí eu tenho que adaptar porque a labial está ali.

A *Disney* especificamente tenta ao máximo pegar todas as batidas de P, M e B. Se o cara fala *probably* no original e o tradutor coloca como "talvez", eu vou lá e vou adaptar para provavelmente, porque eu tenho batidas a mais. E isso em cada frase do filme inteiro. Para *Lightyear*, por exemplo, ou para *A Pequena Sereia*, eu gasto 50 horas, 60 horas de trabalho em casa para fazer essa adaptação. Quando eu vou gravar, eu tenho esse filme de cor e saltado na cabeça, segundo a segundo, porque eu assisti ele *frame a frame*, pelo menos umas dez vezes. Sem contar que você passa por ele inteiro, mas vai indo boca a boca ali para poder pegar.

Marcio: Trabalho de muitos meses antes.

Thiago: Isso. E você tem muito mais tempo para poder fazer. Quando é um filme para um *streaming*, geralmente chega e você tem duas semanas para entregar. Nesse caso, você começa a trabalhar cinco meses antes, e os filmes todos vêm com o nome fantasia. Não é que chega para mim *A Pequena Sereia* e vem o nome do filme *A Pequena Sereia*. Não, vem como "Bola". Esse é o *e-mail* que eu baixo, que eu sei que tudo que se referir a esse filme vai estar com esse nome fantasia, exatamente por essa questão de confidencialidade.

Tem várias preocupações que você tem que tomar. Por exemplo: "Ah, eu vou pegar um voo de 12 horas e vou aproveitar essas 12 horas que eu não durmo para trabalhar no filme". Não, de jeito nenhum. Você não vai abrir um filme desse no seu computador no meio de um avião. Você não vai para um café trabalhar num filme desse. Na verdade, em nenhum filme. Toda essa parte pré-lançamento, você tem essa questão da confidencialidade, e a maior responsabilidade está em cima do diretor, porque ele é quem recebe antes, ele é quem fica mais tempo antes. É uma preocupação constante que a gente tem que ter com tudo que a gente faz. Estou dirigindo agora uma série, estou gravando o décimo episódio, tem quatro meses que a gente está trabalhando nela, e ela não estreou ainda. Trabalhando com criança, você tem que sempre lembrar: "Não pode contar nada". Porque criança também pode vazar. Fica na ansiedade, às vezes vai contar para um amiguinho da escola. Essa é uma preocupação grande que as distribuidoras têm, com toda a razão, e que passam para a gente, que a gente precisa ter também.

Marcio: E sobre a questão de você adaptar referências? Por exemplo, uma produção faz uma referência de algo que só os americanos conhecem. Para trazer para cá, você tem que trazer uma referência que os brasileiros conheçam? Não só americanos, como também até séries japonesas. Como é esse diálogo entre o cliente e você, para que você possa colocar alguma referência daqui, e que eles façam entender que isso não vai prejudicar o resultado final?

Thiago: Isso é bastante específico. Eu diria que me deparei com isso uma ou duas vezes na minha carreira como diretor. Acho que é mais porque hoje a gente está num mundo muito global. É difícil que eles usem lá uma referência que seja entendível só lá. Vai ser mais em alguma coisa de um *reality* ou algo do tipo. Em filme, eles já fazem pensando no mundo inteiro, que isso vai precisar ser feito. Estou falando isso mais da parte dos americanos. Eu dublo pouco e nunca dirigi um *dorama*, por exemplo. Não sei te falar como é com relação a eles.

Mas, por exemplo, série turca ou novelas turcas que eu já dirigi: muitas vezes, quem está assistindo esse produto quer a referência do lugar. É difícil. Um exemplo besta: "Ah, vamos passear, sair daqui e passear pelo Bósforo". O cara quer que ouçam "passear pelo Bósforo", não quer um "vamos passear pelo Rio Tietê". Eram umas coisas que se fazia antigamente, e que hoje você não faz mais. Você está fazendo o negócio para o público, mas você não pode subestimar a inteligência do público e achar que "ai, ninguém vai conhecer".

Hoje em dia, as pessoas conhecem muito mais porque têm muito mais acesso à informação.

Eu acho que tem vindo muito menos coisas específicas. Eu, por exemplo, nunca troquei nenhuma referência por algo que tenha no português. O que a gente costuma trocar é algum apelido ou algum nome que faz referência a um animal. Por exemplo, *dolphin* (golfinho). O nome no original vem como *Delfino*, porque brinca com o *dolphin*. A gente vai trocar para alguma coisa assim no português. A questão da globalização, e de hoje todo mundo ter acesso às coisas, fez a *Disney*, por exemplo, trocar. Não se fala mais nas produções da *Disney* "Sininho", é Tinker Bell, para ser uma coisa global. Está cada vez mais globalizado, e a gente tem feito cada vez menos esse tipo de adaptação de algum termo, só se for algo realmente muito específico. Mas, no meu caso, nesse tempo inteiro dirigindo, eu nunca precisei fazer uma coisa que eu pudesse usar como exemplo de "uma vez eu fiz isso por causa disso". É raro acontecer esse tipo de coisa, porque já tem essa preocupação deles lá de não ter que fazer isso.

Marcio: Chegando mais para a parte cultural da dublagem no Brasil. Antes, nas minhas pesquisas, eu vi bastante na imprensa eles tratarem dublagem como algo menor, algo para semianalfabetos. Hoje, pelo que eu vejo, há uma aceitação maior. Você, curtindo trabalhar no meio, acredita que também já está sendo mais aceito do que no passado recente?

Thiago: É difícil dizer se é mais ou menos. Eu acho que quem responde essa pergunta é a audiência. Os canais dublados das *TVs* a cabo são os canais de maior audiência. As produções dubladas nos *streamings* são mais vistas, ou vistas mais vezes, do que as produções legendadas. Eu acho que aí está a prova, a grande prova da aceitação do nosso trabalho. É aquilo que eu te disse: é muito raro alguém falar assim: "Nossa, assisti um filme dublado ontem, tão bom", ou "Nossa, assisti um filme dublado, estava horrível". Você não vê falarem isso. Isso quer dizer que cada vez mais as coisas estão boas, porque as pessoas estão vendo cada vez mais dublado.

É engraçado pensar que o tempo passa, e, teoricamente, as pessoas têm mais acesso à informação. Talvez a criança não queira mais, porque já estuda numa escola bilíngue e não assiste mais dublado? Não. Eu tenho amigos que têm filhos em escola bilíngue e que só assistem filme dublado porque é mais legal. Eu não sei te dizer se existe uma aceitação maior ou se a gente tem visto mais comentarem sobre isso pela época em que a gente vive. Minha opinião também é um pouco enviesada, porque a bolha em que eu vivo, o meio em que eu vivo, as pessoas comentam sobre dublagem. Mas por aí se comenta sobre isso? Não, eu acho que não. A pessoa simplesmente gosta, prefere, assiste, porque é o que a audiência mostra para a gente, e por isso aceita.

Antigamente, você só assistia filme que passava na *Tela Quente*, no *Cine Band* ou no *Sábado do SBT*, porque era o que tinha. Todo mundo só tinha TV aberta ou alugava o filme, e aí você só assistia filme dublado. Não tinha essa opção. Da nossa geração, já começa uma coisa um pouco mais de *DVD*, que você começa a ter essa escolha. Aí vêm os canais a cabo que começam a passar. Eu acho que foi nessa época que se começou o "ai, por causa da dublagem". Só que todo mundo sempre tinha assistido coisa dublada e sempre achou maravilhoso. Vai me falar que ninguém assistiu *Chaves* e alguém parava para pensar e falava assim: "Poxa, dublado não dá para assistir"? Você simplesmente assistia *Chaves*, *Cavaleiros do Zodíaco*, *Jaspion* e qualquer coisa que passasse na *TV*. A voz do Garcia Júnior, por exemplo, no *Bruce Willis*. Você não sabia que o *Bruce Willis* tinha outra voz.

Eu acho que isso é muito legal, cara, porque hoje você tem a opção, e o que importa para mim é isso. Quem gosta de ver legendado, vai lá e vê legendado. Quem gosta de ver dublado, vê dublado. Tem coisa que eu quero ver dublada, tem coisa que eu quero ver legendada. É muito bom ter a opção. Hoje todo mundo tem a opção, e o que os números mostram — não é achismo, não é gosto, não é bolha — é que as produções dubladas têm uma aceitação maior. São mais vistas do que no legendado ou no original, nessas plataformas de *streaming* que hoje todo mundo tem.

Marcio: Eu lembro que você tinha comentado quando pegou a dublagem do *Breaking Bad*, que foi muito

intensa, que você se sentiu muito orgulhoso de ter feito o filho do *Walter White*. Eu queria que você falasse um pouco sobre essa arte de interpretar.

Thiago: O dublador precisa ser ator. Todos nós temos o registro profissional de ator. É um braço da nossa profissão. O braço da atuação é a dublagem, com uma diferença muito grande para as outras por causa daquilo que a gente tinha falado da “trucagem”. Eu tenho que interpretar em cima do que foi interpretado, da forma mais próxima possível daquilo, mas usando uma linguagem mais próxima da minha, que é do meu povo. A dosagem aqui é que é a grande dificuldade.

Todo mundo fala: "Ah, no meio disso, o sincronismo deve ainda pensar em sincronismo?" Sim, mas depois de muito tempo fazendo isso, o sincronismo é o menor dos seus problemas.

Esses dias, eu fui dirigir uma menina, a Nina, 17 anos, fazendo um papel difícil. O irmão dela acaba de morrer, tinha uma doença, ela briga, não está bem com a mãe, etc.. Passou a cena, ela começou a chorar, e daí ela falou: "Ai, deixa eu ver mais uma". Eu falei: "Não, Nina, grava. Pega essa sua emoção e grava. Depois a gente refaz o que não der para consertar, mas eu quero essa sua emoção".

Teve uma cena do *Breaking Bad* também, no último episódio, em que o *Walter White* pega a bebê do berço para sair com ela. Eu, gravando, na hora que assisti aquela cena, aquilo me tocou, e eu falei: "Não estou seguro do *sync*". Mas a emoção é essa, grava. Porque a emoção é mais importante, a interpretação é mais importante do que tudo.

Muitas vezes, eu deixo passar uma "boquinha" que não ficou tão perfeita no final, mas que a interpretação ficou boa para caramba. É um trabalho difícil, muito difícil, porque você tem que fazer em cima do que outra pessoa está fazendo. A grande dificuldade de todo mundo no começo, e de grandes atores que vêm trabalhar com a gente, esses que a gente chama de *Star Talents*, é que a pessoa está acostumada a criar alguma coisa e fazer a emoção, puxar de dentro dela para fazer como ela faria. E a gente tem que puxar tudo isso para fazer como o outro fez.

Não é fácil. A pessoa que está fazendo a cena se preparou por dias, talvez, para fazer aquela cena, aquela carga emocional pesada. E a gente assistiu uma vez, duas vezes, e precisa gravar. Acabou essa cena. A próxima cena, às vezes, pode ser de um outro episódio em que a pessoa já está bem, já resolveu a história e está num *resort* feliz. E a gente tem que trocar, de uma hora para outra, toda aquela tensão. É um trabalho de ator pesado que precisa ser feito.

Resumindo, para responder a sua pergunta: buscar a interpretação e a emoção... Como a gente faz isso? É muito de pessoa. Cada um tem um jeito diferente de fazer, assim como na atuação "normal" (no sentido de quando é você atuando, não dublando alguém). Se é uma coisa triste, eu vou buscar alguma coisa triste na memória, ou eu simplesmente vou ficar na minha e vai vir. Isso é muito de cada um.

Marcio: Última pergunta. Na verdade, não é uma última pergunta. Eu vou falar uma frase do Herbert Richards. Ele falou um pouco antes de falecer: "A dublagem é uma arma, é uma arma poderosa para democratizar a cultura e a informação. Portanto, serve para educar, divertir e melhorar a vida do nosso povo. Sinto orgulho de dar minha contribuição nesse sentido há tanto tempo". Você concorda? Você tem algo a mais a contribuir com essa frase que eu te passei?

Thiago: Não, eu super concordo. Eu acho que a questão é exatamente essa. É a democratização, que pega um pouquinho do que eu estava falando antes. É muito bom você ter as duas opções, porque é democrático. O que você gosta de ver? Você gosta de ver no original, você assiste. Quem gosta de ver dublado, vê dublado. Quem não pode, por qualquer motivo, acompanhar uma legenda, vê dublado. É ser muito democrático.

A pessoa que reclama de algo ser dublado, ou agora nessa questão toda de *Inteligência Artificial*, dizendo:

"Ah, eu estou pouco me *ferrando* se vai acabar a dublagem ou não"... Você só está pensando no seu umbigo, você só está pensando em você. Mas você não está pensando nas pessoas ao seu redor, nas mães, nas avós ao seu redor. Você só está pensando no que você gosta, mas não está pensando em todo o resto, no quão importante é. Você não está pensando que você foi alfabetizado vendo coisas dubladas quando era criança. Não está pensando em quantas coisas boas você tem na cabeça, memórias de filmes dublados na sua mente.

A dublagem democratiza a arte. A gente tem a arte muito concentrada em polos. Você tem o cinema americano, você tem o teatro, você tem outras coisas, e isso chega para cá, para a gente. Como que uma pessoa cega, que não entenda o outro idioma, teria acesso àquilo se não fosse pela dublagem? Como que uma criança que ainda não sabe ler ia entender o que está se passando naquele episódio, naquela série, naquele filme, se não fosse pela dublagem? A gente traz a cultura para o Brasil e entrega ela de uma forma acessível aos brasileiros, principalmente aos brasileiros menos favorecidos, que são esses que não conseguem ler, que não sabem ler, que não conseguem acompanhar. A gente tem uma série de analfabetos funcionais que não conseguem. Eu concordo 100%. Continua super atual. A nossa missão é exatamente essa, e a dublagem tem um papel importantíssimo para a cultura do país em geral.

Vitor Gagliardo – Jornalista e biógrafo do dublador e diretor de dublagem Orlando Drummond (1919-2021)

Vitor Gagliardo é jornalista e escritor, graduado em Comunicação Social. Atualmente integra a Empresa Brasil de Comunicação (EBC), onde exerce a função de chefe de reportagem da TV Brasil. No âmbito dessa atividade, produz e apresenta reportagens e programas, entre os quais se destaca *Caminhos da Reportagem*, programa finalista do Prêmio Vladimir Herzog em 2025. Atua também em produções jornalísticas para a TV Câmara do Rio de Janeiro.

A obra Orlando Drummond: Versão Brasileira constitui seu primeiro livro; lançado em 2019, o volume demandou dois anos de pesquisa e redação e apresenta levantamento detalhado da trajetória do ator e dublador Orlando Drummond (1919–2021), contemplando sua passagem pelo rádio, sua atuação na dublagem e sua consagração na televisão. O trabalho caracteriza-se por abordagem cronológica e analítica da carreira do sujeito biografado, articulando fontes documentais e testemunhos orais.

No diálogo mantido com o pesquisador, Gagliardo abordou questões relativas à vida e ao legado de Orlando Drummond, discutindo aspectos da prática dubladora histórica e contemporânea, o reconhecimento artístico e as transformações institucionais no campo das artes e da comunicação. As informações e análises fornecidas pelo autor serviram como aporte documental e analítico para a compreensão das dinâmicas profissionais e das trajetórias individuais no panorama da dublagem brasileira.

Marcio: Converso com Vitor Gagliardo, que é jornalista, o biógrafo de Orlando Drummond, que é uma das pedras fundamentais da nossa dublagem. De início, eu queria saber como surgiu a ideia de biografar o Orlando Drummond, que eu acho que deve ser uma honra. Foi um trabalho bem detalhista, porque ele começou no rádio, enfim. Queria que você falasse um pouquinho.

Vitor: Então, sabe daquelas loucuras que você comete na sua vida? Essa foi uma. Eu sempre fui fã da dublagem. Eu sempre adorei, por exemplo, o Scooby-Doo. Eu sempre adorei o *Popeye* e o *Alf*. E aí tem uma questão que o Drummond foi o primeiro elemento que mostrou que a dublagem tinha um rosto, quando veio o Seu Peru na *Escolinha do Professor Raimundo*, que ninguém entendia como é que o Seu Peru poderia ser, por exemplo, o *Scooby-Doo*. Eu digo que o apogeu nesse sentido de rosto da dublagem não foi o Drummond. O Drummond foi o primeiro. Mas, das pessoas entenderem que a dublagem de fato tinha um rosto, isso massificar foi no seriado *Família Dinossauros* e com o personagem *Baby*. Ali, sim, as pessoas entenderam que de fato a dublagem tinha o rosto, mas quem começou esse movimento, de fato, foi o Drummond.

Então, eu já sabia que o Drummond fazia o Seu Peru e o *Scooby-Doo*. A minha esposa é amiga de infância do neto do Drummond, um dos netos, que é o Felipe Drummond, que seguiu também o ramo do avô. O Felipe, o Eduardo e o Alexandre seguiram esse ramo, e ele tem mais dois netos, que é o Marco e o Michel, que foram para o ramo do Direito. No dia do casamento do Felipe, eu conheci o Orlando, tive a oportunidade de conhecer o Orlando na festa de casamento. Ele foi muito simpático. E aí veio a ideia: por que não fazer a biografia? Eu nunca tinha tido uma experiência de escrever um livro. E aí, quando eu te falo que foi uma insanidade, foi. Sabe quando você fala assim: "Ah, eu vou fazer uma proposta para o Felipe"? Mandeí para ele uma mensagem, mas, eu te confesso que eu esperava que ele dissesse não. Quando ele disse sim, foi: "Não, não é possível. E agora?". Agora eu tenho um problemão nas mãos. Porque eu não tinha editor, eu não tinha nada. Por isso que eu te falei que foi uma insanidade. Eu não sabia como que eu escrevia um livro, eu não tinha editor, eu não tinha nada. A única coisa que eu tinha era uma experiência que é completamente diferente de você fechar uma matéria todo dia para TV, uma, duas matérias por dia para TV. E foi assim que começou a ideia. Foi muito difícil escrever, muito difícil.

Eu brinco, sabe aquele personagem que é bem estereotipado de um jornalista com uma máquina de escrever

que ele tira o papel rasgando, quando você vai ver, assim, a lixeira está cheia já de papel? Foi assim. Eu não tinha máquina, a gente já tinha o computador, mas foi mais ou menos isso. Porque, até conseguir achar o que eu queria para o livro, eu demorei bastante. Matéria de TV você faz [em], eu tinha entrevistas de 10, 15 minutos e você entra 15 segundos. Essa é uma matéria de TV que era o que eu estava acostumado. Então, foi muito difícil esse processo de transcrever, de escrever o livro.

Marcio: Quanto tempo de entrevistas com o Orlando, com os familiares, com as pessoas do entorno dele?

Vitor: Olha, se eu te der um número de horas, eu vou estar mentindo. Eu vou estar chutando aqui para você. Eu te confesso que eu não fiz esse levantamento, mas foi bastante. O que que aconteceu? O Drummond, quando a gente começou, ele já estava com 98 anos, mais ou menos. Eu fiz dois anos de entrevista com ele. Muitas vezes, Marcio, eu chegava lá simplesmente para tomar um café com ele. O Drummond tinha enraizado, digamos assim, algumas histórias dele, que são histórias que ele sempre falou sobre. Então, aquilo para ele era muito, ele estava muito na zona de conforto dele.

Para você ter ideia, teve um dia que, além de falar com a família, por exemplo, com amigos próximos, uma fonte de pesquisa que me ajudou bastante foi a Hemeroteca, a Biblioteca Nacional, onde eu pude consultar matérias sobre ele. E quando, por exemplo, eu trazia elementos novos, mexia muito com ele. Teve uma vez que, durante o papo, ele começou a lembrar algumas coisas e ele começou a ficar trêmulo, porque ele estava saindo da zona de conforto dele. Aí eu tinha dois caminhos: sigo e vou descobrir mais coisas, mas também, por outro lado, isso vai fazer mal para a saúde dele. Não tinha o que pensar, parava ali. Tomávamos um café e a gente tentava, numa outra oportunidade, tentar. Por exemplo, várias vezes fui lá só para assistir o jogo do Fluminense com ele, para falar sobre o Fluminense. Com uma idade já avançada, em 98, 99, 100 anos, você tem também já um esquecimento que acho que é próprio da idade. Por exemplo: "Você veio aqui? Você já veio aqui outras vezes, não foi?" "Sim, já vim aqui outras vezes". Algumas vezes parecia que era a primeira para ele, entendeu?

Foi um trabalho de construção mesmo, um trabalho que, por exemplo, a dona Glória também, que já não está mais entre nós, foi muito importante. Basicamente, muitas das entrevistas ela conseguiu acompanhar. Outras, ele até brincava. Por exemplo, quando ele foi falar de outras namoradas, ele falava assim, olhava: "Ela já não está mais aqui agora. Posso falar?" Umas brincadeiras assim, entendeu? Mas, basicamente, ela conseguiu acompanhar a maioria, e era de certa forma que ela também ajudava a estimular um pouco ele. Coisas que ele não lembrava, ela conseguia lembrar. Então, foi assim, e a família também, coisas que a família lembrava. Mas, eu não sei te precisar a quantidade de horas. Qualquer número que eu te der, eu vou estar chutando.

Marcio: Eu acredito que foi uma dificuldade, porque você começou a conversar, você teve a ideia da biografia quando ele tinha 98, 99 anos, e boa parte, para não dizer quase todas as pessoas que fizeram parte, que o acompanharam desde a rádio, passando pelos estúdios de dublagem, TV, etc., não estavam mais entre nós. Exatamente como você citou, dessa busca de informações adicionais que fazia com que ele tinha esses lapsos ou esse problema com a saúde, como foi buscar, além da Hemeroteca? Você teve algum contato com outras pessoas que você conseguiu conversar para pegar algumas informações adicionais sobre o que ele falava?

Vitor: Tive, tive sim. Muita coisa também ajudou o fato de que o Drummond sempre foi uma pessoa muito conversativa, muito comunicativa. Como ele tinha uma tradição de ficar muito tempo nos lugares, ele se manteve fiel, por exemplo, a muitos dubladores, digamos assim. Então, por exemplo, Mário Jorge, Guilherme Briggs, são nomes que você já deve estar pesquisando.

Marcio: Sim.

Vitor: São pessoas que acompanharam o Drummond por 20, 30 anos. Por exemplo, Valdir Sant' ana, a Miriam Ficher também foi muito importante nesse processo. São pessoas que trabalharam, que

acompanharam o Drummond 20, 30 anos. Então, as histórias casavam, sabe? E aí eu pude. Não era só uma entrevista para um jornal. Um contava, eu perguntava para ele. "Acho que aconteceu isso", mas, por exemplo, ele já tinha contado uma história ou outra para o neto.

O difícil, vou te dar um exemplo, foi descobrir uma história que a própria família não sabia. Vou te dar um exemplo: ele participou (agora não sei se foi em 30 ou 40, até anotei aqui, depois posso te dar a precisão). Ele era esportista. O pai dele adorava remo, então ele praticava remo com o pai. Ele tinha uma coisa que era muito forte por causa do remo. E aí ele tinha (eram oito irmãos), tinha aquela coisa de brincadeira entre irmãos, às vezes saíam no tapa. E o avô percebeu que numa dessas ele era bom de pancada, ele tinha um soco forte.

E aí: "Opa, você vai também fazer *boxe*." Então, ele fazia remo com o pai e *boxe*. Numa dessas, o *Jornal dos Esportes* na época, se eu não me engano, lançou um campeonato com pessoas que trabalhavam em bancas de jornal. É um campeonato de *box* que ia ter participação, por exemplo, da esposa do Getúlio Vargas. Ele não participava de nenhuma banca de jornal, mas ele conseguiu encaixar ali e aí ele foi lutar. Ele se deu o nome, como ele era muito magrinho, de Mole Mole. E ele lutou profissionalmente. Isso aí, cara, eu só consegui nas pesquisas, por exemplo, dos jornais na Hemeroteca. Ele lembrava, por exemplo, que tinha lutado *box*, mas, nesse dia em especial, foi uma das situações que ele saiu da zona de conforto dele, que quando ele: "Opa, espera aí!". A gente teve que parar ali. Mas essa, por exemplo, era uma história que a família desconhecía.

Contar a história do *Scooby-Doo*, como o *Scooby-Doo* nasceu... Ela foi um grande trauma na minha vida, por exemplo. Ela foi assim, sabe quando você fala: "Pô, essa história é muito legal, vou escrever essa história no livro"? Quando eu escrevi, aí eu estava viciado, digamos assim, com a minha escrita de TV, Marcio, deu uma página e meia no *Word*. Eu falei: "Cara, uma página e meia! Se essa história, que eu acho que é muito legal, deu uma página e meia, imagina a história que não é tão legal, mas acho que é legal botar no livro. Vai dar o quê? Meia página. Vou fazer um livro da biografia dele de 50 páginas?". Ficou sério, ficou isso na cabeça. A gente tem aquela coisa de que livro tem que ser grande. O livro original tinha 500 páginas, a editora cortou para 340. E *ok*, eu acho que ficou ótimo. Mas eu tinha aquela coisa: "Eu quero fazer um livro grosso". Besteira, mas inexperiência total. Mas isso mostra, por exemplo, claramente a dificuldade que eu tive no começo de acertar o tipo de linguagem que eu queria dar, entendeu?

Marcio: Entendi. Mas a pesquisa que você fez é muito abrangente. Eu quero trazer um pouco mais para o início do Drummond no rádio. Porque pouco se fala da importância da rádio e dos radioatores para a história da dublagem no Brasil. Assim como a própria televisão do país. E teve muito dos radioatores. Vamos ser sincero, se a gente não tivesse o radioator, a gente não teria dublagem. É isso.

Vitor: Na verdade, é assim, o Braguinha, que foi um cara do começo da dublagem, muito forte, um expoente, principalmente com o estúdio da *Disney*, ele só chamava radioator para trabalhar com ele. Era isso, eram os radioatores. O Drummond teve uma questão: ele não começa como radioator, o Drummond começa como contrarregra. E ele fala que o que ajudou ele a ser um bom dublador foi exatamente o fato dele ser um contrarregra. Porque a rádio era toda ao vivo, as novelas na rádio não eram gravadas, elas eram feitas ao vivo em auditórios.

O Drummond começa; ele não tinha nenhuma formação de ator. Drummond começa assim: ele começa a se interessar, ele faz um teatro na escola, mas era um teatro totalmente amador. E ele faz um teatro porque ele gostava de imitar bichos e ele se achava engraçado contando piadas. Ele não segue teatro, até porque não tinha essa tradição. Aí um dia tem aquela história do camarão que ele conhece, que ele bate no camarão. Ele conhece, através do camarão, o Moraes Neto, que era um cara famoso na época da rádio, era um cara que estava despontando. E esse Moraes Neto faz a ponte para ele se tornar um contrarregra. Mas por que que ele vira um contrarregra? Porque ele sabia imitar bichos. É basicamente isso. Ele sabia imitar vários tipos de animais e era uma coisa que ele adorava falar: que ele nasceu galo e morreu Peru. Era a frase máxima dele,

que ele mais gostava de falar. Exatamente por isso.

Tanto é que também tem uma história que explica isso, que é quando a Tupi contrata um engenheiro de som para fazer um barulho, para fazer uma chamada deles, que é: "Quando o galo canta, o Cacique informa". Eles botaram 10 galos dentro de um estúdio para tentar capturar o áudio do galo e não conseguiram. Aí o Drummond foi e fez o galo, e ficou o galo do próprio Drummond. Mas os atores, os radioatores da época, eles foram convocados porque eles tinham a questão do improviso, eles tinham a questão de saber ler, identificar e fazer na hora. Embora esse começo da dublagem não fosse exatamente como é hoje.

Hoje é um outro. A dublagem de hoje, Marcio, nada se compara, não tem nada de igual com a dublagem que se iniciou, em vários aspectos tecnológicos e também do trabalho em si. Só para você entender. Eu vou lançar, se tudo der certo, ano que vem, um livro que também versa sobre a dublagem, que é sobre o processo criativo do dublador. A ideia desse livro surgiu exatamente numa das entrevistas com o Drummond, que ele me falava o seguinte: "A dublagem de hoje está tudo muito igual".

A nossa dublagem, que ele falava, era o seguinte: uma coisa não mudou. Você pega um *script*, você chega lá, e te ligam e falam o seguinte: "Márcio, amanhã você tem meia hora, você tem uma hora aqui na casa de dublagem" ou "Márcio, amanhã você tem aqui 7 horas na casa de dublagem". Quando falam para você que você tem um horário avançado, você fala assim: "Opa, espera aí, é uma coisa boa, é um protagonista que você vai fazer um teste, alguma coisa do tipo". Então você já sabe. Você chega na hora e você pega na hora o que você vai ler, você só sabe na hora o que você vai interpretar. Isso continua a mesma coisa. Mas o que que mudou? Hoje eles procuram uma coisa chamada *mat voice*. Você já viu esse termo, *match voice*?

Marcio: Não, *Match Voice* não.

Vitor: *Match voice*, guarda para você esse termo. *Match voice* é o seguinte: eles procuram um dublador que tenha o som da voz muito parecida com o original. Por exemplo, a minha voz não se parece com a sua. Então, vamos supor que você é um ator. Eu não vou ser chamado para te dublar hoje em dia. Eles vão buscar hoje alguém que tenha um tom de voz parecido com o seu. Isso já está acontecendo de uns 20 anos para cá, mais ou menos. Isso se chama *Mat Voice*. Na época que tinha o Drummond, por exemplo, não era nada disso. O diretor de dublagem, ele tinha total liberdade para chamar quem ele quisesse. Hoje em dia também já não é mais assim. Hoje em dia você tem também um outro tema que eu não sei se você conhece, que é o chamado de *Star Talents*.

Marcio: Sim, esse sim.

Vitor: Antigamente, você, dublador, você chegava, você olhava e você tinha total liberdade para você fazer a sua interpretação. Hoje em dia, não. Hoje em dia você tem que seguir o tom daquela interpretação. É claro que, por exemplo, aí as pessoas também exageram. Se o cara está chorando, você não vai rir. Você não ria também. Você seguia o que estava ali na tela, mas você seguia o que estava na tela fazendo a sua interpretação. Não à toa, por exemplo, o Scooby-Doo é um grande exemplo disso.

Hoje em dia, além de você procurar um tom parecido, você busca também, você tem uma cobertura de boca. Antigamente também tinha, mas você conseguia improvisar muito mais. Você criava textos em cima disso, você criava bordões. Quer ver um exemplo? Como é que você vai fazer a busca da boca, por exemplo, do *Popeye*? *Popeye*, quando fala, está com charuto na boca. Você não tem a boca dele aberta. Você não tem como você buscar a boca do *Popeye*, entendeu? As dificuldades que você tinha (e entre aspas, que hoje você tem as suas próprias dificuldades), mas você tinha um processo criativo do dublador que era muito maior. Por isso que se fala muito que na época que o Drummond viveu, até os anos 80, 90, digamos assim, o dublador tinha muita oportunidade, tinha muita liberdade para poder criar. E isso, por exemplo, foi uma conquista dos radioatores. Porque o radioator, ele tinha um roteiro. É ao vivo. Ao vivo, se a pessoa que está do teu lado errar, tu vai errar. Você tem que seguir ali a história, entendeu? E o início da dublagem, como é que ele é

feito? Ele é feito em uma bancada, com todo mundo gravando junto, como era exatamente um programa de rádio. Um microfone só para todo mundo.

Depois foi evoluindo. Tinha um, dois, até três. Mas, quando tinha muita gente no estúdio, era aquele jogo de corpo. "Vai você, volta você, vai você para o microfone, eu fico mais atrás". Você tinha, por exemplo, essas questões. Esse próximo livro é exatamente sobre isso, esse processo criativo. E o mais interessante, quando você fala em processo criativo com os bons dubladores, é que muitos não entendiam que tinham um processo criativo próprio. Olha que loucura. Muitos falavam assim: "Mas eu não tenho processo criativo. Dublagem é você chegar lá e fazer". Porque hoje está muito viciado nisso, tu chega e faz. Antigamente, os mais antigos tinham um processo completamente diferente, que eu acho que é o mais legal.

Marcio: Sim, eu entrevistei o Orlando Viggiani, que é o...

Vitor: Maravilhoso.

Marcio: O, acredito que é o dublador mais antigo em atividade no Brasil. E ele falou justamente disso, que esse problema do *Star Talent* e desse termo que você citou, tem a ver. E é uma coisa que eu percebo mesmo nesses novos profissionais da dublagem: essa falta de versatilidade na voz. O próprio Orlando tinha uma voz, ele conseguia ter essa versatilidade para uma voz muito mais grave para vilões, uma voz fina para personagens animados mais caricatos. Ou esses cacos, eu acredito que sejam esses cacos que ele tinha para o Scooby-Doo, que conversava, que tinha uma conversa com o caco do dublador do Salsicha, o Mário Monjardim. E hoje a gente não vê isso muito nesses novos dubladores. Você acredita que é muito por conta dessa proximidade dos clientes na dublagem ou é muito da cultura da época?

Vitor: Não, pensa comigo. Olha que loucura. Quando você começa a dublagem, o primeiro filme dublado no Brasil, se eu não me engano, foi *A Branca de Neve*, que foi lançada em 37 e chegou aqui em 38, não foi isso?

Marcio: Sim. Com Braguinha.

Vitor: Com Braguinha, o que que acontece? Você até então você tinha o filme mudo. A primeira experiência com som também, mundialmente falando, foi *O Cantor de Jazz*, que é de 27. O que que as pessoas estavam fazendo na época, antes de começar a dublagem? O filme que era filmado nos Estados Unidos, quando era pensado para a Europa, ele era refilmado na Europa para ser feito um lançamento. O que inviabiliza os custos. Aí só depois disso que se pensa, por exemplo, a dublagem. Quando chegam, por exemplo, os filmes nacionais aqui, todos os filmes nacionais que eram feitos aqui, eles eram redublados no estúdio. Não sei se você chegou. Quem me passou isso na época foi o próprio Viggiani que me falou isso.

A captação de áudio aqui era muito ruim, então eles tinham que redublar. Quer ver, tem uma história boa sobre isso que foi a Cecília Lemes, que faz a Chiquinha.

Marcio: A Chiquinha.

Vitor: Ela me falou o seguinte: a primeira experiência dela no cinema ela fez. E aí, quando a mãe estava sempre com ela, quando ela foi acompanhar, quando ela foi no estúdio pela primeira vez para ver como é que estavam as gravações, o diretor do filme falou para ela o seguinte: "Olha, não se assusta, mas a voz que você vai ver no cinema, você vai ouvir no cinema, não é sua". A mãe: "Não é? Mas, como não é? É o rosto da minha filha e uma outra voz?". "É, a gente vai chamar uma pessoa para poder dublá-la no estúdio, que inclusive eram pessoas mais velhas, não davam muitas chances para crianças". Aí a mãe: "Não, não, se é o rosto da minha filha, tem que ser a voz da minha filha". E a mãe brigou por isso. E ela foi gravar. E como ela já tinha uma experiência em televisão na época, ela dublou de primeira, e aí começa também a história dela como dubladora.

Sempre se teve uma perseguição na dublagem, na arte como um todo, do melhor som possível, de uma melhor entrega possível. Isso eu não tenho dúvidas. Tem uma questão de processo criativo, como a gente já conversou, que você tinha mais liberdade, hoje você não tem mais. Parou-se de se gravar em bancada com todo mundo junto numa perseguição de um áudio melhor. Entendeu-se que era muito melhor você gravar separado do que você gravar junto, que também foi uma crítica, principalmente dos dubladores antigos, porque eles diziam que na bancada você tinha uma chance de você interpretar mais. Imagina, a gente está fazendo um papel nós dois. Quando a gente está interpretando aquele papel, a gente tem liberdade para criar, a gente pode, por exemplo, fazer interações diferentes, coisa que hoje em dia você tem que seguir um roteiro. O que eu quero te dizer hoje? Me parece ter muito mais uma perseguição de um áudio perfeito, de um *mat voice*, para fazer uma comparação mundial, do que propriamente você ter uma liberdade de criação. Você vê, você não tem mais o Homem-Aranha, você tem o *Spider-Man*; você tem o *Spider-Man* no mundo inteiro. Você não tem mais o Super-Homem, você tem o *Superman*, entendeu? Além de você ter um nome global, é como se você tivesse uma voz global, entendeu? Eu acho que é isso.

Marcio: É interessante. É interessante porque eu entrei em contato com o Centro Técnico Audiovisual para ver se eles tinham algum material de arquivo sobre dublagem, dublagem na década de 60, 70, enfim. E eles conseguiram me passar um programa, se não me engano, da TVE chamada *Cinemateca*, que falava justamente sobre a dublagem. E ele mostrava muito a dublagem dos filmes nacionais, que muitas vezes não era feita pelos atores que faziam os filmes. Nesse programa específico, eles mostraram a equipe de dublagem dublando o filme *O Coronel e o Lobisomem* de 78.

Vitor: Bateu, então, com o que eu te falei, está vendo?

Marcio: É. E eu me lembrei há uns anos, muitos anos atrás, eu estava assistindo, passou na televisão um dos filmes do Sérgio Reis e o Sérgio Reis estava sendo dublado pelo dublador dos desenhos do *Superman* e dos *Super Amigos*. Eu esqueci o nome do dublador que ele fazia. Ele fazia o *Superman* no *Super Amigos*. Ele fez a série antiga do *Superman* também, que eu esqueci o nome. Eu achava isso muito estranho.

Vitor: É isso. Eu te faço um desafio, que é o seguinte: busca o som original antigo. Busca o som original e busca o som da dublagem. Faz isso. Quer ver um exemplo que não é tão antigo, também não é tão novo, mas assista o desenho *Johnny Bravo*. Por que que eu estou te falando isso? Você tem, até mais ou menos o final dos anos 90, você tinha uma divisão muito grande de Rio e São Paulo, por exemplo. Você tinha grandes empresas em São Paulo e grandes empresas no Rio de Janeiro. E aí, por exemplo, o mesmo filme tinha uma dublagem para São Paulo e uma dublagem para o Rio de Janeiro. Não era a mesma dublagem. Hoje é igual. Hoje você contrata um estúdio de São Paulo para fazer para o Rio e vice-versa.

Márcio: Sim.

Vitor: Mas você não tinha isso. Antigamente você tinha, por exemplo, a BKS, enorme em São Paulo, e a Herbert Richers, no Rio de Janeiro. E elas gravavam o mesmo produto. O que era, vamos ser sincero, uma loucura também. Mas era o que acontecia. Pega, por exemplo, *Johnny Bravo*. *Johnny Bravo* foi dublado pelo Ricardo Juarez, que é um cara aqui do Rio. Ele até é de rádio, interessante. Quando você escuta o original e você escuta a dublagem, tu fala assim: "Não é possível. Não tem nada a ver". Nada a ver. Isso é ótimo, cara.

Marcio: Sim.

Vitor: Você vê o Scooby-Doo, o original e o nosso. Um grande expoente do Drummond, sem dúvida alguma, é o Guilherme Briggs. O Briggs, ele tinha o Drummond como grande guru dele. O guru do Drummond foi o Paulo.

Marcio: Ele fez o prefácio do seu livro.

Vitor: É. O guru do Drummond era o Paulo Gracindo, que é uma loucura também, que é um cara mais dramático, enfim. Mas, o guru do Briggs é o Drummond. Você pega os personagens do Briggs, é assustador. Não tem nada a ver com o original. Hoje, por exemplo, ele já não consegue fazer mais tanto isso por causa de uma imposição, mas por ele ser ainda o Guilherme Briggs, ele ainda consegue uma liberdade. Porque as pessoas, quando contratam ele, sabem que ele vai tentar fazer uma coisa diferente. Alexandre Moreno também é uma pessoa dessa geração. O Márcio Simões, o Marco Ribeiro. Mas os novos, eles seguem muito e eles são pressionados para isso. Eles já são basicamente hoje treinados para isso, para seguir. Você vê um Felipe Maia, que é um cara maravilhoso, quando você vê *Todo Mundo Odeia o Chris*, a narração que ele faz. Não tem nada a ver com o original do Chris. Nada a ver. Até porque tem uma coisa que é básica. O som inglês, ele sempre joga para cima e a gente sempre joga para baixo. Repara só o final das frases. Mas ele consegue dar um sotaque que é meio espertalhão, sabe? Que leva, que é bacana. Coisa que a gente não tem mais, infelizmente.

Marcio: E eu sempre fui o *nerd* da dublagem, desde pequeno, desde jovem. E eu sabia diferenciar as dublagens que eram feitas em São Paulo e as dublagens que eram feitas no Rio de Janeiro. Não só por conta das vozes. Tanto que muitas vezes os dubladores do Rio vinham para São Paulo fazer algumas dublagens especiais, como no caso do Mário Jorge, que vinha muitas vezes para São Paulo fazer dublagens do Eddie Murphy quando era dublado aqui em São Paulo. Eu gostava muito das dublagens cariocas porque elas eram mais soltas, eles liberavam mais esses cacôs, essa versatilidade. E a de São Paulo, tirando uma outra dublagem, como no caso do *Chaves*, que era mais versátil, eles seguiam a risca os textos.

Vitor: Você sabe a história do *Chaves*?

Marcio: Sim, sim. Já conversei com o Nelson Machado e com a primeira dubladora da Chiquinha, Sandra Mara.

Vitor: Nelson. Eu entendo o seguinte, Marcio: a dublagem por muitos anos foi muito marginalizada. Ela foi marginalizada pela própria categoria em vários aspectos. Nos anos 70, nos anos 80, basicamente, o dublador ele era visto no meio como um ator que não deu certo.

Marcio: Sim.

Vitor: Isso é um ponto. "Você não conseguiu fazer teatro, você não conseguiu estar na televisão, desculpa, vai para a dublagem". Tinha essa visão marginalizada. Quem trouxe pela primeira vez esse ponto de vista foi o Ricardo Schnetzer. Ele fez o Al Pacino, fez o Tom Cruise. Ele fez o Hank da *Caverna do Dragão*, por exemplo.

Ele fala assim: "Cara, eu era ator e eu era muito mal visto pelos meus amigos atores por estar fazendo dublagem". A dublagem sempre pagou muito mal. Porque a dublagem, nas mais antigas, você não tinha dublagem todos os dias, você tinha dublagens mais sazonais. Você não tinha essa quantidade de canal a cabo que a gente tem hoje. Então você tinha muito menos trabalho. E quando você tinha trabalho, não tinha nenhum respeito por nenhuma lei trabalhista. Para fazer dinheiro, você tinha que ficar basicamente o dia inteiro gravando. Era isso. Tanto que em São Paulo você tem um cara que é muito forte, que já morreu, que eu tive a chance de falar com ele, que foi um brigador pelos direitos trabalhistas, que é o Antônio Moreno. Ele fez *Tubarão*. Foi o grande papel dele. E aqui no Rio você tinha o Dário de Castro, que também já morreu. Eles foram os grandes caras que brigaram, tomaram muita pancada também por causa disso. Inclusive, tem a greve de 78, que foi a maior greve da dublagem, porque não tinha respeito por nada, por nada mesmo.

A dublagem sempre foi muito marginalizada, e hoje os dubladores conseguem ganhar um pouco mais, não necessariamente pela dublagem, porque eles não recebem a mais por dublar aquele filme, eles recebem um piso. O que causou racha nesse sentido foi que um *Star Talent*, que não é um dublador, ganha muito mais do que eles porque ajuda a promover o filme.

Marcio: Sim.

Vitor: É isso. Você tem toda uma questão hoje, só que como hoje tem uma quantidade absurda de canais e eles não são mais exclusivos de nenhum estúdio. Antigamente você tinha a carteira assinada dos dubladores. O que faliu a Herbert Richers, basicamente, também foi que ela tinha muito profissional de carteira assinada. Hoje em dia os caras não respeitam as leis trabalhistas porque eles vão gravar no estúdio A, no estúdio B, no estúdio C, no estúdio D, e aí vai entrando por fora, entendeu? Mas estão gravando o dia inteiro. O estúdio, com medo de um processo, fala o seguinte: "Márcio, você tem carteira assinada comigo, você é um diretor de dublagem na maioria das vezes, você vai trabalhar 8 horas por dia aqui." Beleza? Agora tu sai dali, Márcio, tu vai gravar uma ponta aqui, tu grava uma ponta ali, e aí não é com estúdio, é por tua conta. É o dia inteiro gravando. E os caras hoje, como também são mais conhecidos e movimentam multidões em redes sociais, eles estão fazendo eventos. Se você seguir algum dublador em rede social, você vai ver que todo final de semana ele está em algum estado do Brasil fazendo evento.

Marcio: Muitos dos que eu consegui conversar foi porque eu ia nos eventos para encontrar com eles, para chamar, para pedir uma palavrinha para a minha pesquisa.

Vitor: É isso. Eles estão nessas loucuras. Estão fazendo dinheiro, obviamente, mas eles não estão fazendo dinheiro necessariamente diretamente com a dublagem.

Marcio: É. Interessante você falar das greves que tiveram. A de 78, no seu livro você fala que o Orlando estava a favor, mas como ele era contratado, ele não poderia se envolver muito, porque isso seria um problema para ele.

Vitor: Mas ele apoiava bastante. Apoiava. Ele tentava, na medida do possível, ter um espaço de trabalho sadio para todo mundo. O Drummond fez uma opção na vida dele que financeiramente foi errada. Ele só vai começar mesmo na dublagem nos anos 60, que pagava mal. A rádio ainda tinha toda uma força e pagava bem. Quando vem a televisão e os programas da rádio migram para a TV, a rádio perde força. Ao invés do Drummond migrar para a TV e ser da TV e fazer algumas pontas na rádio, ele, por amor ao rádio, permanece na rádio. E aí ele fazia algumas pontas na TV Tupi, mas ele só vai ter o primeiro contrato valendo mesmo na Globo em 83 no *Chico Anysio Show*. Então, ele passou cerca de 10, 15 anos o dia inteiro trabalhando em rádio, em dublagem. E aí a gente volta: não tinha nenhum aspecto trabalhista nessa questão.

Para tentar levar. Tinha dois filhos em casa, era basicamente a única renda de casa, entendeu? Ele não migra para a TV de forma imediata e os outros migram, os contemporâneos dele migram para a TV e conseguem, por exemplo, uma condição financeira melhor, entendeu?

Marcio: Você cita também o episódio da Perifilmes, que ele trabalhou na Perifilmes enquanto ainda estava na Herbert Richers. E a Herbert Richers achou proveitoso porque ele se manteve na Herbert Richers sem precisar aumentar o salário dele.

Vitor: Foi exatamente. E aí, um outro fato que eu conto na greve, por exemplo, teve aquela questão de lista mesmo, de você não chamar, por exemplo, os dubladores que tinham participado da greve. Além disso, teve uma determinação que fossem criadas turmas nas agências, nas empresas de dublagem, para que fossem formados novos dubladores, para que os produtos não saíssem do ar. Tem uma pessoa maravilhosa, que é a Marlene Costa. Ela é das antigas, ela é aqui do Rio de Janeiro. Ela dublou por muitos anos e, há uns 20, 30 anos, ela se dedica basicamente a fazer direção de dublagem. Ela foi uma que era a queridinha, digamos assim, do Herbert Richers. Bancou a greve, foi para a greve e só foi voltar, tipo, 10 anos depois, para Herbert Richers, só foi ter uma oportunidade. E ela era a grande dubladora da época. Não tinha ninguém mais famosa do que ela na época, entendeu?

Marcio: E teve também, não com a proporção que teve a de 78, teve também a greve de 97. Muitos canais,

muitas distribuidoras aproveitaram para fazer dublagem em Miami. E essas dublagens são horríveis. São terríveis.

Vitor: Porque não tinha, era apenas produto. Nesse período aí você já começa a ter, no meio dos anos 90, essa conversão da bancada para o gravar sozinho.

Tem um episódio que quem me conta é o Marco Ribeiro. Ele foi fazer o *Debi & Lóide*, o primeiro. Ele grava ele e o Márcio Simões. Agora eu não lembro quem era o Debi, quem era o Lóide. E essa história está no próximo livro. Ele fala o seguinte: quando eles entraram no estúdio, antes de entrar no estúdio, eles deram uma lida rapidinho e começaram a gravar. O diretor enlouqueceu. O diretor começou a falar assim: "Espera aí, o que que vocês estão falando?" Cortou a gravação. "Não, para, para, para. Que que está acontecendo?". "Como assim? Que que vocês estão gravando?". "A gente está gravando o filme, a gente está vendo e falando". "Não, mas isso não está no roteiro, isso não está na tradução". "A gente sabe. Bom, e daí? O que a gente está fazendo, a gente acha que está melhor". E aí tinha um acordo que era feito na surdina, que era o seguinte: "Deixa a gente fazer do nosso jeito. Se o estúdio reclamar, a gente refaz", que é o famoso *retake* que eles chamam. "A gente refaz, mas deixa a gente se divertir". Era assim, cara. E os caras gravavam e eram aceitos. Eram aceitos.

É como, por exemplo, no *Tartarugas Ninja*, o clássico lá dos anos 90. Cara, aquilo foi uma loucura. Eles chegaram no estúdio e aí o Mário Jorge, que era o diretor, falou o seguinte: "Tem que fazer voz de tartaruga". Aí o Manolo: "Que p*** é essa, cara? Como é que tartaruga fala?". "Ah, faz o que tu quiser". E aí os caras às vezes iam assim. Se você não gravasse o teste, eles tinham dificuldade depois para poder fazer aquela voz de novo, que eles não lembravam, porque eles criavam. E aí, por exemplo, o pai do Manolo chegou a ter uma padaria. Numa sacanagem lá de uma cena, os caras falam de ir na padaria do pai do Manolo. Totalmente improvisado, cara.

Chaves já foi um pouco diferente. *Chaves* tinha aquela coisa de tentar plantar São Paulo na Cidade do México. Como também foi a primeira novela dublada pelo SBT, que o cara falava que estava em Guarulhos, aparecia lá Cancún. Acho que era um negócio desse.

Mas, a criatividade a gente perdeu. Tu não consegue imaginar hoje mais isso. Os antigos ainda têm uma certa liberdade de tentar fazer alguma coisa diferente. Hoje você não consegue mais trazer, montar o seu elenco. Muito difícil. Hoje também tem um pouco mais de respeito, que eles usam uma expressão chamada "boneco".

Marcio: Sim.

Vitor: Hoje eles respeitam um pouco mais isso, que é o ator que já faz aquele personagem. Mas eles tentam, os mais antigos até hoje tentam uns improvisos aqui e outros ali. Os mais antigos sentem muita falta da bancada, exatamente por causa dessa interação. Os mais antigos que não sentem falta da bancada, em geral, é quando tem que gravar com um dublador mais novo.

Porque ele fala assim: "Bom, já que não vai ter troca, já que não vai ter improviso, cada um faz o seu e é até mais rápido". Tinha uma questão também que era o seguinte: você tinha uma perversidade também na bancada. O Drummond, por exemplo, (e não é porque eu fiz o livro dele não), ele era de fato uma pessoa muito querida pelos dubladores, mas nem todos eram queridos. Você tinha aquele cara que era ranzinza, que era chato para caramba, entendeu? E quando você gravava na bancada, imagina, tu fez uma frase de quase um minuto. Aí eu vinha depois de você e tinha que falar assim: "OK, você está certo". Se eu falar assim: "OK", e esqueci a frase, tinha que voltar tudo. Tinha que voltar tudo. Se tu fosse um desses ranzinzas, tu ia ficar bravo. Muitos antigos também não queriam gravar com os mais novos por causa disso, e os mais novos tinham medo de errar. Os mais novos daquela época são hoje nomes que são muito fortes. Aí eu posso citar alguns: Miriam Fissher, você tem o próprio Felipe Maia, o Marco Ribeiro, que são pessoas dessa geração, já é uma geração seguinte. Mas esses, mesmo com toda essa questão da época, são os caras que hoje tentam

fazer um trabalho diferente. Também tinha um lado romântico, obviamente, mas também tinha um lado que dava medo nos mais novos. Hoje, por exemplo, o mais novo está gravando sozinho, então se ele errar, errou, refaz só a fala dele. Você não vai refazer toda uma sequência, você vai só refazer a fala dele. Então, esses mais antigos, hoje até alguns até preferem gravar sozinho. O cara já está calejado com aquilo. O cara olhou, *pum*, fez rapidinho, tchau, já se libera. O cara tem uma hora de gravação, grava em 15, 20 minutos, entendeu?

Marcio: Ainda voltando um pouco para essas questões salariais. Eu acabo lembrando também da entrevista que o Orlando fez para o programa do Jô, que ele falando também da dublagem do filme do *Scooby-Doo*, que eles receberam pouco. Era tabela.

Vitor: Era tabela. Recebiam uma tabela. Se eu não me engano, tem uma diferença quando é para cinema, quando é para série e quando é para televisão. Acho que tinha uma diferença. Eles ganham uma tabela que eu estou te falando. Eles não ganhavam mais do que, por exemplo, "Ah, vai chamar, sei lá, o Luciano Huck para fazer *Encanto*". Luciano Huck deu uma bolada. Quem estava com ele que era a Sílvia Salustti, uma atriz maravilhosa, uma cantora maravilhosa, com anos de profissão, se dedicando, buscando sempre coisas novas. O diretor do filme na época, que foi o Garcia Júnior (que na época também era o diretor da *Disney*), ele fala o seguinte: "O que ele gravou em 8 horas, eu levo dois dias para fazer". Ele gravou em 8 horas, e eu trabalhei mais umas 20 para tentar consertar o que ele fez. Se a gente acha ruim o que foi feito, imagina como é que estava, então, sem o cara conseguir corrigir, entendeu?

Assim como a rede social trouxe muito mais visibilidade para os dubladores, essa mesma rede social também tem um lado muito difícil, que é o seguinte. Hoje, quando você tem uma mudança de dublador por uma série de questões, esse dublador que vai assumir um papel, em geral, ele é muito massacrado nas redes sociais. Vou te dar dois exemplos básicos. *Capitão América*. Quando mudou o Capitão América, que foi o Duda que assumiu, as pessoas começaram a falar mal do Duda antes de assistir o filme. Foi o *Chris Evans*, o ator. Mais recentemente, ou um pouquinho mais antigo, quando o Wendel (o Wendel é uma pessoa maravilhosa, se você não teve a chance de falar com Wendel, fala com o Wendel, o Wendel é muito bom), o que que acontece quando foi fazer o *Batman*? Foi uma loucura. "Espera aí, como o cara do *Crepúsculo*?". Já veio nessa, porque não foi primeiro para falar como que o Bob Esponja fazia, não. Foi uma questão já, inclusive, machista, eu acho que esse termo machista é melhor. "Como é que aquele cara do *Crepúsculo*, que é um 'banana' (entre aspas), vai fazer o *Batman*?". A discussão era: "Como é que um Wendel, que consegue fazer um cara do *Crepúsculo*, consegue fazer o Bob Esponja, o Goku, faz o *Batman*? O cara é um gênio".

Marcio: Sim.

Vitor: O Wendel me falou isso, que foi provavelmente a gravação mais difícil que ele fez na vida, que embora ele já tivesse 30 anos de profissão, ele nunca se sentiu tão inseguro fazendo uma gravação. Por quê? Porque ele foi massacrado antes, antes mesmo de gravar, cara.

Marcio: Ele veio para o Rio.

Vitor: Que loucura. Ele veio para o Rio.

Vitor: Se eu não me engano, foi na Delart. E aí você vê o Duda, por exemplo, que fez o Capitão América, que substituiu, teve o lado contrário. Ele fez, o *Chris Evans* também foi o cara que fez o *Buzz Lightyear*.

O *Buzz Lightyear* aqui no Brasil foi eternizado pelo Guilherme Briggs. Não ia ser o Guilherme Briggs. Já tinha sido tomada essa decisão, porque, na verdade, era para fazer o comecinho dele. Então, não era mesmo para ser o Guilherme Briggs. O Guilherme Briggs aceitou de boa, entendeu perfeitamente. Mas aí o Duda, que era o boneco do *Chris Evans*, que fazia todos do *Chris Evans*, fez o *trailer*, fez o segundo *trailer*, gravou o filme. E aí a *Disney*: "Não, não, não, vai ser o Marcos Mion".

Márcio: Sim.

Vitor: E trocou. Isso já tinha acontecido, por exemplo, no *Shrek*. No *Shrek*, que foi o Bussunda. O Mauro Ramos, que depois substituiu o Bussunda por causa da morte do Bussunda, já tinha gravado todo o *Shrek*. E a Marlene era diretora do filme. E olha que loucura: o Bussunda não conseguia fazer. Sabe como que o Bussunda gravou? Ouvindo não o áudio original, mas ouvindo o áudio do Mauro Ramos. Loucura, cara.

Márcio: Impressionante. É por isso que me instiga fazer essa pesquisa, mostrar esse talento, esse profissionalismo dos dubladores. Eles são muito lembrados, mas, boa parte, eles são lembrados hoje.

Vitor: Eles são mais conhecidos hoje. Eu estou tentando lembrar aqui para você, eu não estou conseguindo, o nome da dubladora do *Baby*.

Márcio: Marisa Leal.

Vitor: Marisa Leal é uma pessoa excepcional. Ela é maravilhosa. Ela passou por isso. Inclusive, se você conseguir falar com ela, ela vai te contar uma história que quando ela foi ganhar um prêmio, por causa da dublagem do *Baby*, Destaques, uma coisa do tipo. Quando ela pegou o troféu, o troféu não estava com o nome dela. Estava Marlene Léo. Porque não eram conhecidos. Eles não tinham, o público não sabia quem era.

Márcio: Um dos meus professores falou algo curioso que, inclusive, eu vou colocar na minha dissertação. Que os dubladores não são donos das suas vozes para o grande público. Porque, se você for parar para pensar, é a Marisa Leal, mas as pessoas não lembram dela, tipo, se encontrarem ela na rua, não falam: "Marisa". Não é "Marisa Leal", é "a voz do Baby", "a voz da Brenda do *Barrados no Baile*".

Vitor: Não está aqui agora comigo, mas eu posso pegar exatamente para você uma frase que foi do Philipe Maia. Philipe Maia disse isso numa entrevista e ela me marcou. Que era o seguinte, eu acho que era: "Eu não tenho mais o poder sobre a minha voz, eu não tenho mais o controle da minha voz", uma coisa do tipo. Eu posso pegar exatamente essa frase e te passar. Porque é exatamente isso. Depois que você coloca a sua voz, acabou. As pessoas vão usar aquilo da forma que elas entenderem, entendeu? É igual uma música. Você escreve uma música, você às vezes escreveu aquela música num sentido, e todo mundo entende de outro. Eu estava vendo uma entrevista do Herbert Viana uma vez, aquela música "Aonde quer que eu vá". Todo mundo acha que ele fez para a esposa, que morreu num acidente aéreo, e não foi. Aquela música foi feita um ano antes dela morrer. Ele fez para o cachorro dele que morreu. Olha que loucura. Só que você interpreta aquela música do jeito que melhor você vive aquele seu momento da vida, entendeu? Quando você cria alguma coisa, você não tem mais nenhum controle sobre aquilo que foi criado. Está lá, está criado. Foi para o mundo.

Márcio: Foi para o mundo. Vitor, eu acho que é isso. Eu tinha algumas perguntas, mas você acabou respondendo as perguntas em cima do seu depoimento, que para mim foi maravilhoso. Eu só tenho a agradecer esse tempinho que você reservou para conversar comigo.