**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

ISABELLA REGINA OLIVEIRA GOULART

**Perdidos na tradução: as representações da latinidade e as versões em
espanhol de Hollywood no Brasil (1929-1935)**

**São Paulo
2018**

ISABELLA REGINA OLIVEIRA GOULART

**Perdidos na tradução: as representações da latinidade e as versões em espanhol de
Hollywood no Brasil (1929-1935)**

Versão Original

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Linha de Pesquisa História, Teoria e Crítica, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do título de Doutora em Ciências.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin

São Paulo
2018

Nome: GOULART, Isabella Regina Oliveira

Título: Perdidos na tradução: as representações da latinidade e as versões em espanhol de Hollywood no Brasil (1929-1935)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Linha de Pesquisa História, Teoria e Crítica, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do título de Doutora em Ciências.

Aprovada em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Aos meus pais, Maria Ângela e José

Ao Bruno

Aos meus alunos

AGRADECIMENTOS

Aos meus: à Carmela e ao Niko, minhas grandes companhias de escrita e de todos os dias, ao Bruno, por ficar ao meu lado. Obrigada por ter sido meu maior interlocutor, por me ajudar nas Ciências Sociais, pelo amor e por ter escolhido ser meu companheiro. À minha família de longe e de perto: meus pais, Maria Ângela e José, minhas irmãs, Lorena e Ana Letícia, meus tios, primos, sogros, cunhados e sobrinhos, por respeitarem minha ausência e se orgulharem de mim. Aos meus pais, novamente, pelo apoio sempre incondicional.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Eduardo Morettin, pelas revisões criteriosas que tanto contribuíram para o texto, pela orientação que me fará pensar adiante, pela compreensão e por ter me guiado até aqui.

Ao Henrique Lages, minha cabeça nas Ciências Exatas, cujo trabalho organizando os dados coletados foi essencial para que eu conseguisse dimensioná-los. Ao Pedro Lapera, tão generoso com minhas pesquisas em todos os nossos anos de amizade. Ao Dennis Stenos-Posidente e à Camilla Felicori pelas traduções. Vocês formaram meu esquadrão.

A todos os meus alunos do FIAM-FAAM Centro Universitário: obrigada por me ensinarem tanto. As trocas com vocês ajudaram este trabalho a caminhar para a direção que eu acreditava. Ao Anderson, Carlos, Celso, Dilson, Danielle, Fabio, Gustavo, Jessica, Marcelo, Patricia, Rodrigo e Taina pelo debate sobre as versões de *Drácula*.

Aos amigos e colegas que me apoiaram nestes quatro anos: Tainah Negreiros, Mariana Queen Nwabasili, Gabriela Andrietta, Izabel de Fátima Cruz Melo, Lena Suk, Cyntia Calhado, Érika Caramello, Rafael Grohmann, o querido grupo de orientados do Professor Eduardo Morettin, entre tantos outros. Ao Fernando Leme, pela confiança, parceria e por ter facilitado minha caminhada até aqui sempre que pôde. A todos os meus amigos, obrigada pela torcida.

À Isadora Rangel, que não conheci, mas que em um momento difícil de 2017 me ensinou que “vai ficar tudo bem”.

“Eles pensam, quase todos, que o Brasil por estar na América do Sul, é mercado franco para o filme falado em espanhol. Mas não estará o cinema brasileiro vigilante e atento para impedir as aberrações?”

L. S. Marinho, *Cinearte*, v. 5, n. 221, 21 mai 1930, p. 30, 31

RESUMO

Esta tese aborda a circulação no Brasil de versões em espanhol produzidas por estúdios de Hollywood nos primeiros anos do cinema sonoro. Procuramos identificar nestes filmes algumas representações que os produtores norte-americanos vincularam à identidade latina. Temos o Rio de Janeiro e São Paulo como recorte geográfico, a partir da pesquisa histórica de recepção nas revistas *Cinearte* e *A Scena Muda* e nos jornais *Correio da Manhã* e *O Estado de São Paulo*. Entre 1930 e 1935, esses periódicos mencionaram uma série de produções hollywoodianas em língua espanhola, que nossas revistas consideraram inferiores aos filmes originais em inglês devido à barreira da língua e aos padrões de qualidade cinematográficos estabelecidos. Visamos demonstrar como a recepção das versões pela imprensa carioca e paulistana marcou o distanciamento que alguns grupos de nossa elite cultural projetavam em relação à América Latina, bem como um espelhamento nos Estados Unidos, afirmando uma relação imperialista pela via da cultura.

Palavras-chave: versões em espanhol, cinema sonoro, Hollywood, latinidade, história do cinema brasileiro

ABSTRACT

This dissertation approaches the circulation in Brazil of the Spanish-language versions produced by Hollywood Studios in the early years of sound cinema and aim to identify in these films some representations of *Latinidad* made by American producers. The cities of Rio de Janeiro and Sao Paulo constitute the geographic approach. The magazines *Cinearte* and *A Scena Muda*, and the newspapers *Correio da Manhã* and *O Estado de São Paulo* were the main reference for the historical research. Between 1930 and 1935 these journals mentioned some Hollywood Spanish-language productions, which Brazillian magazines considered worse than the original English-language films because of the language barrier and the established film quality standards. This work aims to demonstrate how the reception of the Spanish-language versions by the Brazilian press marked the distancing that some groups of Brazil's cultural elite projected towards Latin America, as well as a mirroring in the United States. It marks an imperialist relation through culture.

Keywords: Spanish-language versions, sound cinema, Hollywood, *Latinidad*, Brazilian film history

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
PARTE I - DOS EUA PARA A AMÉRICA LATINA	32
CAPÍTULO 1 - A chegada do som significou o fim do alcance internacional dos filmes? A nova configuração mercadológica da indústria e as versões em espanhol	32
1.1. O som fílmico na narrativa clássica: técnica e estilo	33
1.2. Cinema sonoro e cinema falado	34
1.3. Como exportar o som? O advento das versões.....	43
1.4. As versões em espanhol	55
CAPÍTULO 2 - De Hollywood para os latinos: a negociação da latinidade	73
2.1. O latino como Outro	73
2.1.1. A ficção da conquista	80
2.1.2. Barreiras linguísticas e culturais para as versões em espanhol	87
2.2. O vampiro, a <i>harlot</i> e a <i>dark lady</i> : as versões de <i>Dracula</i> (1931)	96
2.3. As comédias burlescas	121
2.3.1. Espanhol fonético e bufões WASP: as versões de Laurel e Hardy	123
2.3.2. Uma metáfora para o fracasso das versões: Buster Keaton.....	128
PARTE II - BRASIL	137
CAPÍTULO 3 - O cavalo de Tróia de Hollywood: <i>talkies</i> e versões no Rio de Janeiro e São Paulo	137
3.1. A recepção dos <i>talkies</i> em <i>A Scena Muda</i> e <i>Cinearte</i>	137
3.1.1. O ônus do cinema falado.....	140
3.1.2. A adaptação do circuito exibidor em São Paulo e no Rio de Janeiro	147
3.1.3. Algum otimismo.....	149
3.2. A recepção das versões em espanhol no Rio de Janeiro e São Paulo.	153
3.2.1. Uma Babel de sotaques	155
3.2.2. Brasileiros em Hollywood	160
3.2.3. O cinema brasileiro deve ser feito no Brasil	170
3.2.3. Os padrões de qualidade cinematográficos.....	172
CONCLUSÃO.....	181
REFERÊNCIAS	188
Fontes consultadas	193
APÊNDICE A – FICHAS CATALOGRÁFICAS	194

INTRODUÇÃO

Este trabalho aborda as versões em espanhol produzidas por estúdios de Hollywood no início do cinema falado, com o objetivo de resolver um problema de mercado - a exportação dos *talkies* para países que não falavam inglês - e sua circulação no Brasil. Temos como pano de fundo a virada do cinema silencioso para o sonoro. Em 1926, o som sincronizado à imagem foi lançado como uma inovação no mercado cinematográfico (CRAFTON, 1999). O Vitaphone, processo de sonorização em disco, tocado numa plataforma giratória acoplada ao motor do projetor, e o Movietone, que permitia a sincronização ao gravar a banda sonora como uma faixa óptica no rolo do filme, foram os principais sistemas utilizados pelas companhias produtoras. As mudanças na técnica e na linguagem cinematográfica tiveram impacto sobre a indústria, já que o som se tornou mais um elemento a ser pensado e controlado durante a produção, e também sobre o público. Igualmente, além dos estúdios, o mercado exibidor precisou se adequar à nova experiência de consumo cinematográfico que surgia com o sonoro, equipando as salas com a tecnologia necessária.

Com a chegada do som sincronizado, a decupagem clássica ganhou em ritmo e força dramática, aumentando seu coeficiente de realidade (XAVIER, 2005). Acima dos efeitos sonoros, dos ruídos e da trilha musical, a cena dialogada passou a ser o centro da narrativa. Mas, enquanto no cinema mudo os letreiros que indicavam as falas eram intercalados aos planos e podiam facilmente ser trocados para o idioma local, o emprego da voz trouxe novas questões a serem pensadas para os mercados externos. Os filmes dublados e legendados dominaram as exportações da indústria cinematográfica hollywoodiana a partir de 1933. Nos anos anteriores, quando os *talkies* se estabeleceram no gosto do público, Hollywood investiu mais incisivamente na produção de versões em outros idiomas para os mercados externos que não falavam inglês.

A partir do entendimento de que a indústria hollywoodiana se baseava em economias de escala (JARVINEN, 2012) e de que a transição para o som foi cercada de incertezas (CRAFTON, 2009), levantamos algumas questões: de que modo a representação da latinidade entrou na negociação simbólica entre Hollywood e os mercados externos no episódio das versões em espanhol? Estes filmes podem ser encarados como uma ponte entre Hollywood e o público de um país como o Brasil, onde o modelo hollywoodiano tinha forte influência sobre a cinematografia nacional e cujo mercado era ocupado por seus filmes, mas onde o idioma falado nas versões seria um entrave?

Temos como hipóteses: 1) a estereotipia do grupo latino¹, vinculada a uma multiplicidade de grupos étnico-nacionais, foi articulada nas versões em espanhol como uma tentativa de Hollywood ampliar a base de comunicação com os públicos nacionais e, deste modo, incrementar suas fontes de lucro; 2) houve uma negociação cultural e simbólica entre Hollywood e esses públicos, e a recepção às representações da latinidade, qual seja, a uma certa ideia do que seria o latino-americano, que esteve presente nesses filmes, suscitou reações às imagens construídas que, no caso das revistas de cinema brasileiras, passaram pela não adesão. A ideia de “negociação” é central em nosso trabalho. Amanda Leal de Oliveira (2017) observa que o termo “negociação” aparece em textos de diversos autores contemporâneos ligados aos estudos culturais, como Edgar Morin (2002), Stuart Hall (1999), Zygmunt Bauman (1999; 2001) e Michèle Petit (2008). Ela explica que:

Na maioria dos autores estudados, o vocábulo remete, quase sempre, à experiência dos contatos culturais que, na diferença, procuram, contudo, soluções de convivência. Nesses e em nossos estudos, o conflito aparece, portanto, como demonstração e abertura para que diversidades possam se expressar e estar em relação, evitando-se assim a indiferença ou a violência. [...] negociação apresenta sempre uma dimensão de ação, movimento, atividade. [...] a negociação como conceito teórico e operatório aplicado à cultura, fundamental (esta é nossa tese), nos processos de mediação além de incluir o conflito (as diferenças) como parte natural das relações sociais, considera a possibilidade de se criar um “terceiro espaço” - a terceira margem - para além do eu e do outro que negociam. (OLIVEIRA, 2017, p. 406, 409)

A autora recorre ao pensamento de Hall, que fala em “negociar com as culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades” e para quem as pessoas “devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas” (HALL apud OLIVEIRA, 2017, p. 408). De acordo com Oliveira, o uso do termo “negociação”, dentro ou fora da produção acadêmica, é frequentemente baseado no senso comum, aparecendo como sinônimo de “dialogar”, “considerar”, “pechinchar”, “ouvir o outro lado”, “disputar”, “conciliar” ou “conversar”. Procurando ir além de sua abrangência e polissemia para defini-lo como um “conceito teórico e operatório aplicado à cultura”, ela conclui que:

[...] além dos resultados, do “produto”, é o próprio “processo” que justifica uma negociação [...] O fundamento central da perspectiva da ordem negociada é, portanto, a ideia de que todas as ordens sociais são, em algum aspecto, construídas, disputadas,

¹ Algumas questões de terminologia: em nosso texto, por “latino”, nos referimos aos latino-americanos, aos povos ibéricos e aos descendentes desses grupos nos Estados Unidos. Em relação a esse país, usamos as categorizações “estadunidense”, mas também “norte-americano”. Esta é apenas uma escolha de redação, já que o primeiro termo é pouco usual, e não significa que, semanticamente, reduzimos a América do Norte aos Estados Unidos. Por fim, a expressão “cinema hollywoodiano” indica o cinema produzido neste país.

acordadas, negociadas, em processos complexos, com possibilidades e limites decorrentes de diferentes aspectos. O importante passa a ser, portanto, o reconhecimento dos conflitos e as negociações em nossos campos de atuação concretos, no sentido de apreendê-los e compreendê-los na prática e, com isso, contribuir para processos mais significativos no campo informacional e cultural.

Em nosso estudo das versões em espanhol feitas para a América Latina e mandadas também para o Brasil, empregamos o termo no sentido de que esses públicos “entraram em acordo” com Hollywood após o conflito a respeito da representação de suas culturas e idioma na tela, bem como sobre a língua que aceitariam ouvir nos filmes. Igualmente, buscamos destacar as versões em espanhol como um momento nesse processo de negociação. No limite, tendo sido repelidas pelos mercados externos, ou, se não pela totalidade do público, ao menos por grupos influentes dentro daqueles países, os produtores norte-americanos voltaram atrás e cessaram a produção de versões. Procuramos marcar também que se tratou de uma negociação “simbólica” entre as partes envolvidas: na mesa de negociação, de um lado, estiveram os produtores hollywoodianos, de outro, os públicos latino-americanos, influenciados pelos padrões de qualidade cinematográficos já estabelecidos. Os produtores deram um lance, ofertando as versões faladas em espanhol e a representação da latinidade. Descontentes, os consumidores as rejeitaram. A síntese, por fim, dentro de pouco tempo, foi, ante a recusa ao “imperialismo genérico das versões”, a afirmação do imperialismo cultural norte-americano com a exportação definitiva dos *talkies* em inglês, quando a tecnologia da dublagem já tinha se tornado operacional.

No caso brasileiro, a recepção das versões em língua espanhola nos permite problematizar o pertencimento ou distanciamento que projetamos em relação à América Latina e um espelhamento nos Estados Unidos, via Hollywood (discutiremos este aspecto no Capítulo 3). Para o pensamento então reinante em nossa cinematografia, “imitar o cinema americano, aproximar-se dos modelos que conquistaram as plateias, não quer dizer apenas imitar o cinema norte-americano, mas simplesmente fazer cinema” (BERNARDET, 2009, p. 101). Em nossa dissertação de mestrado, já abordamos a representação da latinidade por Hollywood, bem como a tentativa de aproximação aos modelos norte-americanos no discurso social e por nossa imprensa ligada ao cinema. A partir do concurso de beleza fotogênica da Fox, realizado no Brasil em 1926-27 (e também em países como Chile e Espanha), que, aproveitando-se do sucesso dos latinos na tela hollywoodiana, prometeu levar um casal de brasileiros de “pele branca e sangue latino” (GOULART, 2013, p. 57, 72) para Hollywood, demonstramos que os brasileiros foram vinculados ao estereótipo da latinidade e que isso foi também uma estratégia

de afirmação de mercado. Nesta tese, tomamos novamente o Brasil como estudo de caso, pensando aqui um tripé com os Estados Unidos e a América Latina.

A fala encerrou a carreira de atores e atrizes imigrantes em Hollywood, que carregavam forte sotaque, e muitos tiveram que retornar à sua terra de origem². Este momento de inflexão afetou também a representação da latinidade na tela e o espaço dado aos atores latinos na indústria hollywoodiana. Os filmes falados favoreceram artistas cujas vozes ou sotaques fossem considerados atraentes para o público. Nesse sentido, a partir da década de 1930, as mulheres latinas se saíram melhor do que os homens (RODRÍGUEZ, 2008). Como observa Mary Beltrán (2008), a voz se tornou parte da imagem pública dos atores. Além do gênero, noções como classe e raça, que discutimos em nosso trabalho, tiveram um importante papel na definição dos tipos de vozes que deveriam ser ouvidas.

Nos anos 1920, as *Latin stars* atingiram grande sucesso³. Na década posterior, o interesse pelos estrangeiros diminuiu e os gostos nacionais penderam para outra direção: casamento, família, moderação, o tipo casto anglo-saxão e loiro norte-americano (BELTRÁN, 2008). Os “amantes latinos” passaram a ser substituídos por novos protagonistas, que tinham o estilo espirituoso de Clark Gable e Jean Harlow (BELTRÁN, 2008) e uma aparência “menos étnica” em filmes que “pregavam uma filosofia assimilativa, muitas vezes sexista e racista”, mesmo naqueles que tematizavam a América Latina (RODRÍGUEZ, 2008, p. 75). De acordo com Beltrán, embora os pesquisadores não estejam de acordo sobre como os atores latinos foram afetados pela transição para o sonoro e, todavia, seja difícil precisar como o público reagiu aos seus sotaques na tela (ela se refere aos *talkies* em inglês), sua filmografia revela que, no geral, eles, nessa passagem, terminaram suas carreiras em Hollywood ou foram relegados a papéis que incorporavam ou, frequentemente, enfatizavam seu sotaque⁴.

² Como o alemão Emil Jannings, um dos primeiros a receber um Oscar de melhor ator, em 1928, mas cujo estrelato não sobreviveu à chegada da fala. Outras estrelas europeias do cinema mudo, como Greta Garbo, conseguiram ser capitalizadas nessa mudança. A campanha publicitária para seu primeiro filme falado anunciava: “*Garbo talks!*”; “*all talking picture*”, “*her first talking picture*”.

³ Em nossa dissertação de mestrado, discutimos a popularidade dos latinos no cinema hollywoodiano desta década (GOULART, 2013).

⁴ Para Clara Rodríguez (2008), os anos 1920 foram a “era de ouro” para os latinos em Hollywood, seguidas pelas décadas da política da boa vizinhança. Segundo Antonio Tota (2000), a famosa expressão “boa vizinhança”, adotada por Franklin Delano Roosevelt em 1933, fora usada anteriormente pelo presidente Herbert Hoover, num discurso proferido em Amapala, Honduras, durante uma viagem no final da década de 1920 pela América Latina: “Eu vim atender a um chamado amigo [...] Gostaria de simbolizar a visita amigável de um bom vizinho para outro. Em nossa vida diária, os bons vizinhos chamam-se uns aos outros como a evidência da solicitude para o bem-estar comum e para aprender sobre as circunstâncias e pontos de vista de cada um, de modo que possa vir a compreensão e o respeito que estão cimentando as forças de toda sociedade duradoura” (CONDE apud TOTA, 2000, p. 196,197). No final da década de 1930, os *talkies* e filmes musicais imperavam, enquanto a Grande Depressão se aprofundava nos Estados Unidos e o mundo se envolvia na segunda Grande Guerra (RODRÍGUEZ, 2008). Beltrán (2008) pontua que, nesta passagem, uma das poucas opções para os atores latinos no cinema hollywoodiano era interpretar cantores e dançarinos nos musicais dos anos 1930 e 1940.

Os papéis reservados aos latinos nestes filmes reforçavam sua “racialização cultural” (BELTRÁN, 2008), enquanto a música e a dança eram cada vez mais associadas à latinidade. Beltrán observa que o idioma e o sotaque, codificado como cômico ou ameaçador, sempre marginal em relação à identidade nacional estadunidense, demarcava sua alteridade. Socialmente, a falta de entusiasmo pelas estrelas estrangeiras era também indicativa de um momento de crise em que o patriotismo norte-americano redefinia o que significava ser *American*. Vistos como uma ameaça, os descendentes de mexicanos (*Mexican Americans*) e de outros latino-americanos foram excluídos desse grupo (BELTRÁN, 2008)⁵. Por outro lado, no curto período temporal que enfocamos em nosso trabalho, entre 1929 e os primeiros anos da década de 1930, quando os estúdios hollywoodianos, durante a transição para o cinema sonoro, realizaram versões em espanhol, criou-se um mercado adicional para as *Latin stars* e uma demanda dos estúdios por profissionais latino-americanos e espanhóis (RIOS-BUSTAMANTE, 1992), como indicaremos no primeiro capítulo. Entre 1930 e 1931 tivemos o ápice dessa produção por Hollywood.

Autores como Robert Sklar (1978), Flora Bender (1979), Antonio-Rios Bustamente (1992), Mary Beltran (2008), Donald Crafton (2009) e John King (2011), entre outros, atentam para a ocorrência das versões multilíngues produzidas em Hollywood. As análises escritas nos anos 1990 por Ginette Vincendeau, em “Hollywood Babel: The coming of sound and the Multiple-Language versions” (1999) e Natasa Duricová, em “Translating America: The Hollywood Multilinguals 1929-1933” (1992), são de grande relevância. Elas abrem caminho para novas abordagens sobre as produções hollywoodianas em múltiplos idiomas, em um período ainda pouco conhecido na história da indústria cinematográfica, não obstante sua complexidade. Como assinala Vincendeau (1999), o episódio das versões foi pouco explorado pelos historiadores do cinema, no que podemos incluir o caso brasileiro.

Nos últimos anos, começa a haver uma produção mais profícua sobre os filmes hollywoodianos em espanhol, favorecida pela afirmação dos estudos de latinidade no cinema dentro do meio acadêmico norte-americano e pela viabilidade de acesso às fontes - muitos dos filmes que sobreviveram estão preservados no Film & Television Archive da Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA)⁶. Fazem parte desta bibliografia os trabalhos dos norte-americanos Colin Gunckell (2008; 2015) e Lisa Jarvinen (2012), e do húngaro András Lénárt

⁵ Segundo Mary Beltran (2008), no início dos anos 1930, o presidente Herbert Hoover constituiu a primeira patrulha na fronteira com o México, além de apoiar a deportação de centenas de milhares de mexicanos.

⁶ As versões em espanhol que constam no catálogo do Film & Television Archive da UCLA estão disponíveis online ou foram lançadas em DVD. Comentaremos sobre isto no Capítulo 2.

(2013). Nesse aspecto, destacamos o grande valor do simpósio organizado em conjunto pelo 73º Congresso da FIAF em Los Angeles, o Film & Television Archive e a Academy Film Archive, em abril de 2017, sobre a produção cinematográfica de língua espanhola em Los Angeles durante a Era de Ouro de Hollywood⁷. Divididas em sete sessões, as pesquisas apresentadas abordaram uma variedade de temas em torno dessa produção cinematográfica, como a presença de diretores, técnicos e atores latinos (*Spanish speaking*) nesses filmes, sua recepção na Espanha e América Latina, além de análises fílmicas e questões referentes à sua preservação⁸. Em sua maioria, elas foram desenvolvidas em universidades norte-americanas, mas também na Argentina, México, Cuba e Espanha. O Brasil não foi abordado. Assim, neste quadro, esta tese, que apresenta uma pesquisa inédita sobre a circulação das versões em espanhol em nosso país, contribui para esses estudos.

Em nosso trabalho, priorizamos em um primeiro momento a pesquisa nas revistas especializadas em cinema *Cinearte* e *A Scena Muda*, e nos jornais *Correio da Manhã* e *O Estado de São Paulo*. Ao trabalharmos com estas fontes históricas, compreendemos que elas produziram lugares de discurso diferenciados para o público (GUNKELL, 2008)⁹. *Cinearte* custava o preço de um ingresso de cinema de uma sala no subúrbio e alcançou grande sucesso de público. No final dos anos 1920, sua tiragem mensal era de 60.00 exemplares no Brasil e 80% de suas páginas eram dedicadas ao cinema estrangeiro (LUCAS, 2006). Como indicam as cartas enviadas à revista mencionadas na coluna *Pergunte-me Outra*, ela circulava pelo país, mas, sobretudo, no Sudeste, em meio a uma cultura cinematográfica que se destacava no Rio de Janeiro (LUCAS, 2006).

Assim como *Cinearte*, *A Scena Muda* tinha muita influência do cinema estrangeiro hollywoodiano e, embora procurasse incentivar o cinema nacional, afirmou o *star system* norte-americano (ADAMATTI, 2008). O *Correio da Manhã*, além da programação das salas, que aparecia em outros jornais, trazia informações sobre a indústria e as estrelas da tela. A cobertura diária ao cinema era composta pelos programas e pelos acontecimentos do mundo cinematográfico, com destaque para as próximas estreias dos estúdios hollywoodianos. Anúncios e pôsteres dos filmes, notadamente os norte-americanos, eram publicados ao longo

⁷ O simpósio abriu a mostra *Recuerdos de un cine en español: Latin American Cinema in Los Angeles, 1930-1960*, set/dez 2017.

⁸ Caderno de resumos disponível em: http://app.oscars.org/email/public/fiaf_program_FINAL.pdf acesso em 20/jan/2018.

⁹ Durante o doutorado, não tivemos condições de pesquisar nos acervos norte-americanos, onde poderíamos ter acesso, por exemplo, à documentação dos estúdios.

de suas páginas. Entre os jornais da época, o *Correio da Manhã* era um dos que dedicava mais espaço ao cinema, o que indica sua aproximação ao sistema de estúdios hollywoodiano.

Em *O Estado de São Paulo*, o assunto cinematográfico aparecia na seção *Cinematographos*, do modernista Guilherme de Almeida, com algumas notícias sobre a produção de filmes e pequenas críticas dos longas-metragens que estreavam nas salas paulistanas. Assim como Adhemar Gonzaga, Mário Behring e L. S. Marinho, em *Cinearte*, e outros cronistas da época, Almeida defendia que nosso país desenvolvesse uma indústria de filmes e via em Hollywood o modelo a ser seguido pelo cinema brasileiro. Apesar da importância de Guilherme de Almeida para a história de nossa crítica cinematográfica, em nossa análise da recepção das versões no Rio de Janeiro e São Paulo, entre os periódicos mapeados, *O Estado de São Paulo* foi o que nos ofereceu menor contribuição. Na maior parte das vezes, as menções aos filmes em espanhol nas páginas de *O Estado de São Paulo* apareceram nos cartazes que divulgavam a programação das salas e no espaço dado à publicidade dos estúdios.

A partir do mapeamento das fontes, realizamos o levantamento das versões que circularam no Rio de Janeiro e São Paulo. A relação filmográfica presente neste trabalho compreende os filmes em idioma espanhol e português produzidos por Hollywood mencionados nos quatro periódicos citados. Para desenvolver esse levantamento, realizamos uma pesquisa em bases de dados on line nas revistas¹⁰, e nos jornais¹¹. Incluímos os filmes que estrearam nas capitais carioca e paulista e aqueles que foram exibidos apenas fora do Brasil, mas que tiveram sua produção ou recepção comentadas em nossa imprensa.

Feita esta listagem, iniciamos uma segunda fase do processo de pesquisa, para a elaboração de fichas catalográficas, que se encontram em anexo. Nessa etapa, consultamos diversos bancos de dados - American Film Institute (AFI) Catalogue of Feature Films, base de dados Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira, Turner Classic Movies (TCM), Internet Movie Database (IMDb), Česko-Slovenská filmová databáze - e livros - as antologias *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español* (1990), de Juan B. Heinink e Robert G. Dickson, e *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935* (1992), de Alfred Charles Richard, entre outros. Nesse extenso trabalho de consulta compilamos as informações encontradas sobre cada um dos 52 filmes listados.

¹⁰ Disponíveis na Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo:
<http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/projeto.htm>

¹¹ O *Correio da Manhã* está disponível na Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional:
<http://bndigital.bn.br/>. O acervo on line de *O Estado de São Paulo* pode ser acessado na página do jornal:
<http://acervo.estadao.com.br/>

Parte dessas informações foi incorporada ao texto dos capítulos, parte está organizada nas fichas. Com elas, fornecemos um material de pesquisa amplo e inédito em nosso idioma, que, desejamos, sirva de ponto de partida para futuras consultas e novos estudos que ampliem o conhecimento sobre a produção hollywoodiana em espanhol, bem como sua relação com o Brasil. Esse anexo permite deduzir quais foram as prioridades dos estúdios hollywoodianos do ponto de vista dos mercados a serem explorados, além de contar parte da história da circulação desses filmes na América Latina, por meio dos dados de exibição desses filmes em outros países. Um estudo comparativo com esses mercados (como Argentina e México) é um tema importante a ser coberto pela historiografia, para o qual a pesquisa iniciada com nossa tese pode ser ampliada.

Numa terceira etapa, transcrevemos as informações das fichas catalográficas para uma planilha no Microsoft Excel, a partir da qual contabilizamos os dados levantados no mapeamento das fontes, que apresentaremos no Capítulo 1. Com esse trabalho (fichas catalográficas + planilha), tivemos uma dimensão dos estúdios que se engajaram na realização das versões que circularam no Rio de Janeiro e São Paulo e dos critérios empregados para sua produção, como os tipos de histórias e gêneros cinematográficos, além do material humano que entrou na negociação simbólica com o público brasileiro: diretores, roteiristas, produtores, fotógrafos, atrizes e atores. Para analisar essa produção filmográfica, optamos por agrupar os filmes em dois grandes gêneros: os melodramas, com algumas diferenciações, como o melodrama romântico, o de aventuras, o de intrigas, etc., e as comédias. Os filmes que não se encaixavam neles foram identificados por outros gêneros, como o western, a comédia-romântica e o horror. Essa categorização não se refere a como esses filmes foram originalmente avaliados pelos estúdios à época de sua realização, mas à classificação trazida pelas fontes onde consultamos suas sinopses, que, para fins metodológicos, reduzindo a uma variedade menor de categorias.

O foco de nossa pesquisa são as versões em espanhol, ou seja, produções em língua espanhola que foram baseadas em um filme “original” em inglês e adaptados de seu texto base. Contudo, também contabilizamos as produções hollywoodianas originais em espanhol até meados da década de 1930 e os filmes falados em português, que tangenciaram nosso mapeamento nas fontes. Embora eles tenham sido por vezes mencionados em nossos capítulos, demos menos atenção a eles do que às versões em espanhol. À exceção de *King of Jazz* (John Murray Anderson, 1930), da Universal, feito para o contexto brasileiro, as demais versões em português (encontramos apenas quatro filmes nesse idioma) foram produzidas pela Paramount para o mercado europeu - como indicam suas informações de exibição, elas estrearam

primeiramente em Portugal. Nossa hipótese é de que, no Brasil, essas produções da Paramount foram endereçadas à comunidade portuguesa local e vieram fazer em nosso país o circuito dos filmes portugueses. Apresentaremos nas fichas catalográficas um modelo reduzido para esses filmes. Optamos por mantê-los no trabalho porque, assim como as versões em língua espanhola, eles foram percebidas por nossa imprensa, sobretudo por *Cinearte*, como inferiores em termos de elenco, direção e acabamento, dando-se preferência aos filmes originais em inglês, considerados superiores. Por outro lado, ao mesmo tempo em que defendia o filme brasileiro e rechaçava as versões, *Cinearte* imaginava que elas poderiam empregar atores brasileiros, espaço que também era visto como de afirmação nacional, como discutiremos no Capítulo 3.

A escolha do eixo teórico se deu em torno do que o objeto demandava. Optando por iniciar a pesquisa pelo mapeamento e análise do material de arquivo, evitamos o risco de confundir o “mapa com o território”, ou seja, de configurar de antemão a base teórica do objeto de pesquisa, cujas singularidades devemos observar. Em termos de qualidade cinematográfica, a recepção em nossa imprensa (ao criticar ou ignorar as versões em espanhol), a pouca informação disponível sobre eles em bancos de dados filmográficos e a análise fílmica daqueles que restaram nos indicam que a maioria desses filmes, vistos como menos importantes pelos próprios estúdios à época de sua produção, não têm muito a contribuir para a história do estilo cinematográfico (encenação, filmagem, cortes)¹². Como justifica Vincendeau:

Não é o caso de desenterrar obras primas (provavelmente não há nenhuma), embora é claro que nossa visão da história daquele período é precisamente pintada pela busca ao estilo [do historiador Charles] Ford por “obras primas”. Minha intenção é, bem mais modestamente, mudar os termos do debate e concentrar naquilo que é geralmente visto como uma fraqueza. [as versões multilíngues] falharam: esteticamente esses filmes são “terríveis” e financeiramente eles se mostraram um desastre. Eles podem, entretanto, ser úteis para o historiador porque estão localizados no ponto de contraste entre a estética (esse termo sendo usado aqui bem amplamente para abranger construções culturais, temáticas e genéricas) e a dimensão industrial do cinema. (VINCENDEAU, 1999, p. 208)

O que nos interessa neste corpus fílmico é o viés da representação e a negociação simbólica da cultura com os públicos nacionais a que foram endereçados. Jarvinen (2012) pontua que, em 1931, as versões entraram no debate existente sobre identidades culturais, abrangendo o contexto das relações pós-coloniais entre a Europa e a América Latina, bem como o das relações interamericanas. Como indicamos anteriormente, a representação do Outro foi construída nesses filmes para aumentar e garantir os lucros hollywoodianos nos mercados

¹² Ao mesmo tempo, como apontamos na análise fílmica no Capítulo 2, eles são importantes documentos sobre a história do som no cinema.

externos que não falavam inglês. A partir disto, surgiram outras questões que nortearam nossa análise: como esse Outro foi representado pelo olhar hegemônico da identidade normativa estadunidense? Como nas versões, bem como em sua recepção, pautada numa comparação desigual entre as estrelas brancas que falavam inglês e seus “sósias” latinos, a identidade latina foi construída como uma oposição ao WASP¹³? Quais foram as características da latinidade, elaboradas pelo olhar dos produtores hollywoodianos, adicionadas a esses filmes, em relação às suas versões em inglês?

Neste ponto da discussão, nos aproximamos dos estudos culturais, como já sinalizamos anteriormente, e do pós-colonialismo, sobretudo do pensamento de Edward Said e da noção de orientalismo. Said (1990, p. 13) compreende o Oriente como uma invenção europeia e o orientalismo como “um modo de resolver o Oriente que está baseado no lugar especial ocupado [por ele] na experiência ocidental europeia”. Além de estar geograficamente próximo à Europa, o Oriente foi lugar de suas colônias e “é também [...] seu concorrente cultural e uma das suas mais profundas e recorrentes imagens do Outro” (SAID, 1990, p. 13). Ademais, “o Oriente ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente), como sua imagem, ideia, personalidade e experiência de contraste” (SAID, 1990, p. 13, 14). As indagações acerca de nosso objeto nos levaram a pensar sobre as oposições entre os Estados Unidos e a América Latina nos termos da relação Ocidente-Oriente consagrada por Said. Em nosso trabalho, abordamos a latinidade como uma imagem da América Latina inventada pelos Estados Unidos.

O orientalismo de Said é uma instituição organizada para negociar com o Oriente, acolhida em teorias e textos diversos sobre os costumes e o caráter desse Outro, que “lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente” (SAID, 1990, p. 15). Nesta negociação, não foi o Oriente que falou ou que representou a si mesmo. O Ocidente, que sempre teve uma força comparativa maior, investiu-se de autoridade para falar, opinar, dominar e construir um conhecimento sobre o Oriente. Said afirma que:

Não há nada de misterioso ou de natural na autoridade. Ela é formada, irradiada, disseminada; é instrumental, é persuasiva; tem posição, estabelece padrões de gosto e valor; é virtualmente indistinguível de certas ideias que dignifica como verdadeira, e das tradições, percepções e juízos que forma, transmite, reproduz. Acima de tudo, a autoridade pode e realmente deve ser analisada. Todos esses atributos da autoridade

¹³ Acrônimo de White, Anglo-Saxon and Protestant - Branco, Anglo-Saxão e Protestante. Robert Stam e Ella Shohat (2006, p. 329) observam que o sentimento de pertencimento à comunidade nos Estados Unidos é exclusivista: conferido aos anglo-americanos, ou àqueles indivíduos ou grupos cuja cor da pele lhes afira o poder de mascarar sua origem e “passar’ para a etnia socialmente aceita”, mas negado aos que, dentro dessa nação, são vistos como não americanos. Compreendemos que os latino-americanos, assim como os brancos ibéricos, foram colocados na berlinda desta identidade normativa. No Capítulo 2, discutiremos a referência de identidade e a categorização dos Outros na sociedade estadunidense.

são válidos para o orientalismo [...]. [...] minha preocupação com a autoridade [...] [implica] uma análise da superfície do texto, sua exterioridade com relação ao que descreve. (SAID, 1990, p. 31, 32)

Said acrescenta que a exterioridade da representação parte do princípio de que se o Outro (o Oriente) pudesse representar a si mesmo, ele o faria, mas, como não pode, a representação cumpre esta tarefa para o Ocidente e para o próprio Oriente. Ele enfatiza a relação de poder, dominação e os variados graus de uma hegemonia complexa que existe entre Oriente e Ocidente. O orientalismo como discurso produziu um imaginário sobre o Oriente, ao mesmo tempo em que fortaleceu a identidade e a cultura do Ocidente (principalmente francesa e britânica e, a partir da Segunda Guerra, estadunidense) na comparação com o Outro “como uma espécie de identidade substituta e até mesmo subterrânea, clandestina” (SAID, 1990, p. 15). Oriente e Ocidente como entidades geográficas são ideias que se apoiam e refletem uma à outra. Mas Said observa que o orientalismo se trata da consistência interna desta instituição organizada e suas ideias sobre o Oriente, e não de uma correspondência entre o orientalismo e o Oriente (ou um Oriente “real”) - ele tem menos a ver com o Oriente do que com o Ocidente.

A Europa (tomada aqui pela França e pela Inglaterra) e os Estados Unidos, que afirmaram sua identidade ocidental como superior em relação ao Outro, são poderes imperiais, destaca Said, e seu interesse pelo Oriente foi político. Entretanto:

[...] foi a cultura que criou esse interesse, que agiu dinamicamente em conjunto com as indisfarçadas fundamentações políticas, econômicas, militares [...]. [O orientalismo] é, em vez de expressar, uma certa *vontade* ou *intenção* de entender, e em alguns casos controlar, manipular e até incorporar, aquilo que é um mundo manifestadamente diferente (ou alternativo e novo); é, acima de tudo, um discurso que não está de maneira alguma em relação direta, correspondente, ao poder político em si mesmo, mas que antes é produzido e existe em um intercâmbio desigual com vários tipos de poder, moldado em certa medida pelo intercâmbio com o poder político (como uma ordem colonial ou imperial), [...] com o poder cultural (como as ortodoxias e cânones de gosto, textos e valores), com o poder moral (como as ideias sobre o que “nós” fazemos e o que “eles” não podem fazer ou entender como “nós” fazemos). (SAID, 1990, p. 23, 24)

Assim, Said procura ilustrar a estrutura da dominação cultural e, para os dominados, “os perigos e tentações de se empregar essa estrutura sobre si mesmo e sobre os outros” (SAID, 1990, p. 36). Em *Cultura e imperialismo* (2011), ele amplia a argumentação de *Orientalismo* (1990), então restrita ao Oriente Médio, procurando descrever um modelo mais geral de cultura imperialista que operou nas relações entre o Ocidente metropolitano moderno e seus territórios ultramarinos. Esse modelo pode ser percebido em diversas formas culturais. Said define a

cultura como um teatro, ou mesmo um campo de batalha, onde causas políticas e ideológicas reciprocamente se compelem e lutam entre si. Deriva disso o problema da incapacidade de:

estabelecer uma conexão entre, de um lado, a longa e sórdida crueldade de práticas como a escravidão, a opressão racial e colonialista, o domínio imperial e, de outro, a poesia, a ficção e a filosofia da sociedade que adota tais práticas. (SAID, 2011, p. 12)

Tendo em vista a relação imperialista entre os Estados Unidos e a América Latina, incluindo o Brasil, procuramos pensar o cinema hollywoodiano nos modos em que Said percebeu o romance em suas ligações com a sociedade: como um objeto estético de enorme importância na formação das atitudes, referências e experiências imperiais. Para Said, as formas culturais do império, exemplificadas pelo romance ou por filmes:

[...] sustentam que a fonte da ação e da vida significativa do mundo se encontra no Ocidente, cujos representantes parecem estar à vontade para impor suas fantasias e filantropias num Terceiro Mundo retardado mental. Nessa visão, as regiões distantes do mundo não possuem vida, história ou cultura dignas de menção, nenhuma independência ou identidade dignas de representação sem o Ocidente. (SAID, 2011, p. 21)

Said (2011) aponta o pensamento identitário que se tornou marca registrada das culturas imperialistas, definindo um “nós” e um “eles” de forma clara, evidente e intocável. Ele enfatiza que a cultura e suas formas estéticas derivam da experiência histórica e chama atenção para a “experiência sobreposta de ocidentais e orientais, a interdependência de terrenos culturais” na coexistência entre dominantes e dominados, que “combateram um ao outro por meio de projeções, assim como de geografias, narrativas e histórias rivais” (SAID, 2011, p. 22). É essencial que tenhamos isso em conta para compreender o imperialismo moderno (SAID, 2011).

Ele compreende a produção e circulação de representações como o artefato essencial da cultura. Sobre o discurso cultural e o intercâmbio no interior dela, ele esclarece que aquilo que costuma circular sobre o Outro não é “verdade”, mas representação (SAID, 1990, p. 33). O Ocidente constrói sua caracterização do Oriente. No pensamento de Said, as imagens oriundas da representação cultural são essencialmente políticas, portanto, o estudo da representação deve ser situado em seu contexto político e imperial. É mister que essas duas esferas - cultura e política - sejam relacionadas. Assim, embora, geograficamente, a América Latina faça parte do Ocidente, compreendemos em nosso estudo do cinema hollywoodiano que, pelo olhar do norte, ela foi vista como um território diferente.

Para refletir como se constroem e se mantêm os estereótipos sobre o Outro no cinema hollywoodiano, nos orientamos em termos teóricos e metodológicos por autores que analisam as representações étnico-raciais na mídia, também dedicados aos estudos culturais. Em *White* (1997), Richard Dyer ressalta o contexto do colonialismo, propondo-se, através de estudos de caso, a pensar o imaginário racial e a construção da branquitude na cultura visual do ocidente e na mídia de massa, em oposição aos grupos de pessoas “de cor”. Segundo Dyer, os brancos se colocaram em uma posição de regularidade e não se afirmaram como uma cor ou raça em particular, mas como a raça humana por excelência. De tal modo, apenas a alteridade que escapa à branquitude - negros, asiáticos, índios, latinos - foi considerada étnica, avaliada negativamente em comparação à norma branca e representada como inferior em seus corpos e seu espírito. Quando nos referimos aos latinos em nosso texto como “étnicos”, nos fundamentamos nessa perspectiva de Dyer.

Em *Crítica da imagem eurocêntrica* (2006), Ella Shohat e Robert Stam analisam os processos de caracterização de grupos étnico-raciais a partir do discurso colonialista eurocêntrico e do imaginário imperialista, mostrando a evolução histórica da representação da alteridade. Esses autores apontam como a dominação patriarcal branca nos Estados Unidos foi velada “em uma linguagem falsamente universalista, naturalizando o poder das instituições e identidades dos homens brancos” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 313) e edificou uma nação hegemonicamente imaginada em bases eurocêntricas, que dominaram a narrativa-mestra das produções hollywoodianas. Essa produção audiovisual reprimiu o multiculturalismo e ocultou ou camuflou a presença de outros grupos que foram constitutivos da experiência histórica da nação, ao mesmo tempo em que demonstrou uma “atração e repulsão ambivalentes em relação à diferença cultural” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 332).

Segundo Shohat e Stam, enquanto a América Latina reconheceu sua formação continental mestiça e as discussões sobre identidade nacional no México, no Caribe ou no Brasil (com Mário de Andrade, Paulo Prado e Gilberto Freyre) tiveram como premissa a multiplicidade racial, os Estados Unidos, em grande parte, resistiram ao reconhecimento de que a cultura norte-americana também fosse híbrida, fundamentando sua visão sobre a identidade nacional em uma brancura não declarada, porém normativa. O cinema hollywoodiano afirmou a América branca, legitimando as ligações da nação com a Europa. Construiu-se um retrato simpático do velho continente como terra de origem, em contrapartida às caricaturas da Ásia, África e América Latina. Shohat e Stam acrescentam que povos multiculturais como os latinos e os afro-americanos tiveram pouco poder sobre sua imagem, bem como sobre a dos outros grupos, e percebem as representações culturais e artísticas como étnicas/políticas.

Eles chamam atenção para “uma segregação estética através da qual um grupo é idealizado ou demonizado” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 302). Segundo eles, os estudos de estereótipo são importantes por:

1. revelar padrões opressivos de preconceito no que à primeira vista poderia parecer um fenômeno aleatório e esporádico;
2. enfatizar a devastação psíquica infligida através dos retratos sistematicamente negativos sobre suas vítimas, seja através da internacionalização do estereótipo, seja através dos efeitos negativos de sua disseminação; e
3. assinalar a funcionalidade social dos estereótipos, demonstrando que eles não constituem erros de percepção, mas uma forma de controle social [...]. (SHOHAT, STAM, 2006, p. 289)

Por outro lado, eles alertam para as armadilhas teóricas e políticas de um “essencialismo” que reduza as imagens do Outro “a uma série limitada de fórmulas reificadas” (SHOHAT, STAM, 2006, p. 289). Em nossas análises fílmicas no Capítulo 2, procuramos evitar o risco de uma “simplificação reducionista que reproduz justamente o essencialismo racial que deveria ser combatido” (SHOHAT, STAM, 2006, p. 289), procurando observar questões fundamentais sobre representação, propostas por esses autores: “Quem está falando através do filme? Quem se imagina que esteja ouvindo? [...] E que desejos sociais são mobilizados pelo filme?” (SHOHAT E STAM, 2006, p. 299).

Em nossa discussão sobre a estereotipia de latinos pelo cinema hollywoodiano, nos amparamos principalmente no trabalho de Charles Ramírez-Berg, em pesquisas que envolvem os estudos de mídia, história e crítica da indústria cinematográfica, identidade e representação. Em *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, and Resistance* (2002), Ramírez-Berg recorre ao orientalismo de Said para falar em um “latinismo”¹⁴, referindo-se ao sistema discursivo que construiu estereótipos da América Latina e de seus povos na mídia de massa para justificar os objetivos imperialistas dos Estados Unidos. Para ele, a representação cinematográfica deve ser compreendida dentro de um contexto social e histórico, pois as imagens de latinos no cinema norte-americano não existem num vácuo. Elas são parte de um discurso mais amplo sobre alteridade nos EUA e os estereótipos integram um debate social que revela as atitudes dominantes sobre os Outros (RAMÍREZ BERG, 2002).

Caracterizando os estereótipos como vestígios do sistema colonial e marcando seu componente ideológico, Ramírez Berg (2002) explica que eles indicam uma relação de poder privilegiada. Disso resultam formas discriminatórias e autoritárias de controle político do “nativo”, para quem o colonizador definiu uma caracterização em termos estereotipados. A

¹⁴ Retomaremos esse conceito no Capítulo 2.

reflexão de Ramírez Berg também parte essencialmente de uma diferenciação entre o “nós” (que configura um endogrupo), o “eles” (que configura um exogrupo) e de um consequente etnocentrismo. Assim, o estereótipo funciona como uma maneira de o grupo dominante continuamente convencer a si mesmo e ao outro de que é moralmente superior, mais civilizado e, em todos os sentidos, melhor, naturalizando sua posição de controle, enquanto os subordinados seriam incapazes de ocupar este lugar (RAMÍREZ-BERG, 2002). Ramírez Berg afirma que, ideologicamente, os estereótipos subentendem uma hegemonia e a maneira sutil e naturalizada pela qual as classes dominantes mantêm seu domínio sobre os grupos subordinados, na medida em que operam para identificar, justificar e apoiar as crenças do *mainstream* anгло-saxão.

A definição estereotipada do Outro tem poderosas consequências ideológicas, marginalizando esses grupos e, simultaneamente, estabelecendo e mantendo de maneira eficiente uma fronteira explícita entre os que estão dentro e aqueles que estão claramente além desse limite (RAMÍREZ BERG, 2002). Ramírez Berg reflete que estudar estereótipos nos faz retomar as ciências sociais e proporciona uma conexão entre a crítica cinematográfica e experiências vividas. Nossa abordagem está radicada nesta perspectiva e não se envereda pelos fatores psicológicos que condicionam os estereótipos de latinos no cinema de Hollywood. Tendo em vista a distância temporal de nosso objeto, analisamos o fenômeno da estereotipia em seu aspecto de generalidade e materialidade, a partir do episódio das versões. Afinal, os estereótipos de latinos em filmes hollywoodianos não foram produzidos por apenas um roteirista, um diretor ou um produtor, mas por um grupo em posição de poder que compartilhava valores, hábitos e símbolos, fazendo deste um fenômeno também cultural.

A despeito da importância dos autores citados em seus campos e da pertinência de suas obras para o olhar que procuramos lançar sobre nosso objeto, compreendemos que, ao estabelecermos essas conexões, corremos o risco de reproduzir em nosso trabalho o ponto de vista dos estudos regionais anglófonos e certas contradições da teoria pós-colonial¹⁵. Em sua

¹⁵ Adelia Miglievich (2014) enfatiza a importância dos estudos pós-coloniais, em suas várias matrizes teóricas, diferentes domínios linguísticos e culturais para a revisão das epistemologias modernas (entre eles, as obras de Frantz Fanon, Edward Said e Stuart Hall). Como mencionamos, o projeto pós-colonial reconhece a relação antagônica entre colonizador e colonizado, procurando denunciar suas formas de dominação e opressão, num esforço para promover as vozes do oprimido e dar-lhes o lugar de sujeitos de sua própria fala e história (MIGIEVICH, 2014; ROSEVICS, 2017). Por outro lado, Miglievich (2014, p. 67, 68) observa que há contradições na crítica pós-colonial: uma “*dissonância entre teoria e prática*” quando, na produção científica neste campo, o diálogo feito essencialmente com autores do norte mantém o “legado eurocêntrico na análise da realidade dos povos não-europeus e não-setentrionais”. Ela ressalva que não se trata de uma pretensão essencialista do conceito geopolítico de Sul ou de “propor um saber dos povos do sul contra os saberes produzidos no mundo do norte”, mas da necessidade de ressignificar o conteúdo de certas categorias epistemológicas do norte para os novos cenários, com agentes portadores de outros repertórios (MIGIEVICH, 2014, p. 68). Diante disto, Larissa Rosevics

crítica, o próprio Said afirma que, assim como a literatura e outras formas culturais, a produção científica das nações dominantes (e, acrescentamos, seus campos institucionalizados de pesquisa) não pode ser desvinculada da instituição organizada de atitudes e referências sobre os povos dominados que prevalece na experiência dos países imperialistas¹⁶. É preciso pontuar que a escolha de nosso eixo teórico também se deu em vista da falta de pesquisas realizadas na América Latina sobre os estereótipos de latinidade no cinema pelo viés da raça¹⁷.

Apesar desta lacuna, no Capítulo 2, dialogamos com trabalhos de autores latino-americanos sobre a representação da América Latina no cinema ficcional estadunidense: os pesquisadores mexicanos Juan Felipe Leal e Alexandra Jablonska, autores de *La revolución mexicana en el cine estadounidense: 1911-1921* (2014), e Rogelio de la Mora Valencia, no artigo “Las películas estadounidenses denigrantes para México proyectadas en Argentina y Brasil, 1919-1924” (2008), além da pesquisadora brasileira Andrea de Fazio, em *Viva Zapata: cultura, política e representações do México no cinema norte-americano* (2016). Embora a adequação desses estudos à nossa pesquisa tenha sido limitada por enfocarem diretamente a representação do México, ou pelo recorte temporal (décadas à frente ou anteriores à produção filmográfica de que tratamos aqui), eles nos permitiram realizar associações e insights que, como defendemos no segundo capítulo, podem se estender para as relações entre os Estados Unidos e a América Latina de forma mais ampla.

De Fazio (2016) pontua que, embora o mundo seja dividido em pares opostos - “eu e outro”, “branco e negro”, “dominante e dominado” - e o sangue, genes e cor da pele representem uma diferenciação racial entre os povos dominantes e dominados, a teoria racista colonial baseada na biologia foi substituída pelo racismo imperial calcado na cultura. Incorporando também as reflexões de Said, entre outras referências, ela observa que os retratos cinematográficos de estrangeiros (não apenas os elaborados pelo cinema hollywoodiano) frequentemente se distanciam da realidade, numa tentativa de autoafirmação, ao invés de uma busca pelo conhecimento sobre o Outro. A imagem cinematográfica pode servir para descrever realidades, relações ou culturas (sobretudo ao reivindicar uma correspondência de autenticidade

(2017) explica que a crítica decolonial surge para decolonizar a epistemologia latino-americana e os seus cânones, na maior parte de origem ocidental (o que inclui os pós-coloniais).

¹⁶ Dyer é inglês, professor do King's College em Londres, Stam é estadunidense, professor da New York University. Podemos falar em uma diáspora intelectual quando nos referimos a intelectuais como Ramírez Berg, professor da University of Texas at Austin, de ascendência mexicana por parte da mãe e estadunidense do pai, Shohat, natural de Israel e professora da New York University, ou Said, que nasceu em Jerusalém de pais palestinos, cresceu no Cairo, estudou nos Estados Unidos, onde tinha cidadania, e foi professor da Columbia University.

¹⁷ Não é nossa intenção neste trabalho entrar em um debate sobre o conceito de raça. Ele será abordado pelas características identitárias definidas pelo filtro do olhar “branco” sobre os grupos assim tomados como “latinos” nos filmes.

com o mundo), mas também as condiciona, pois é sempre um ponto de vista constituído sobre o mundo que representa. Essa imagem constrói discursos e pode funcionar como uma estratégia de simulação da verdade (FAZIO, 2016). De Fazio ressalta que a representação cinematográfica reflete mais aquele que elabora o retrato do que o retratado, como comentamos sobre o orientalismo.

As imagens no cinema de uma América Latina que foi imaginada como o oposto dos Estados Unidos - condutores do progresso na luta contra a vida selvagem, destaca Antonio Tota (2000) - fazem parte de um complexo representacional que operou na história das relações transnacionais entre ambos, de modo que:

[...] ao sul do rio Grande estava a América dos índios, dos negros, das mulheres e das crianças. Uma América que, via de regra, precisava aprender as lições do progresso e do capitalismo para abandonar essa posição “inferior”. Uma América que, em última instância, precisava ser domesticada (TOTA, 2000, p. 30).

De Fazio compreende que há uma correspondência entre a representação que se faz do Outro em uma sociedade e a opinião pública sobre esses estrangeiros, estejam eles dentro ou fora de seu território. João Feres Júnior (2017) sublinha que a linguagem comum, na prática social cotidiana, evidencia preconceitos e estereótipos, que podem ser pensados em relação aos latino-americanos nos Estados Unidos¹⁸. Segundo ele, o conceito de *Latin America* tem sido historicamente empregado como um “contraconceito assimétrico” de *America*, compreendida como Estados Unidos¹⁹. Frequentemente, elas foram percebidas como um par oposto. Alguns exemplos citados por Feres Júnior marcam o componente racial dessa oposição:

¹⁸ O autor menciona uma pesquisa sobre nações feita em 1940, no contexto, portanto, da política da boa vizinhança, pelo *Office of Public Opinion Research Survey*, na qual os entrevistados deveriam escolher os adjetivos que melhor descrevessem os latino-americanos: “Com a exceção de ‘amigável’, todos os atributos [...] são negativos. O adjetivo mais comum escolhido pelos interrogados foi ‘pele escura’, atributo que, interessantemente, denota nem negro nem indígena, mas uma característica genérica de ser não-branco” (FERES JÚNIOR, 2017, p. 20). Outros termos mencionados que marcam a semântica da oposição entre *Latin America*, associada a uma existência pré-industrial e pré-moderna, e os Estados Unidos, representantes da imagem de autocontrole, racionalidade e industrialização protestantes, são “retrógrado”, “sensível”, “religioso”, “preguiçoso”, “ignorante”, “orgulhoso” e “sujo” (FERES JÚNIOR, 2017).

¹⁹ Feres Júnior (2017, p. 16) explica que contraconceitos assimétricos seriam “díades conceituais dicotômicas, utilizadas para denotar identidades coletivas nas quais um elemento da díade é adotado por um grupo como sua identidade, e construído na forma de um conjunto de atributos positivos, enquanto o outro elemento é utilizado para se referir àqueles que não pertencem ao grupo nomeador, dotando-os de características diametralmente opostas àquelas autoatribuídas pelos nomeadores”. É “assimétrico” porque apenas um dos grupos pode nomear, enquanto os nomeados estão à margem da comunidade nomeadora ou excluídos dela. Chamando atenção para a estrutura semântica arraigada nos conceitos assimétricos, Feres Júnior (2017, p. 15) aponta três núcleos temáticos que denotam oposições: “oposição assimétrica cultural: o outro é definido como possuidor de hábitos, valores e instituições que são o oposto (negação) daqueles do eu coletivo; oposição assimétrica temporal: o outro é definido como pertencente a um tempo diferente daquele do eu coletivo nomeador, ou como não sendo sincrônico ao seu próprio presente [...]; oposição assimétrica racial: o outro é definido como sendo inferior ou deficiente, em aspectos físicos e/ou psicológicos, em relação ao eu coletivo nomeador. [...] o elemento racial é tomado como marca

Nunca sonhamos incorporar à nossa União qualquer raça senão a caucasiana - a raça branca livre. Incorporar o México seria algo como incorporar uma raça de índios, pois metade dos mexicanos são índios e o resto é composto principalmente de tribos mestiças [mixed tribes]. [...] O nosso, meus senhores, é o governo da raça branca. As maiores desgraças de Spanish America advêm do erro fatal de terem colocado essas raças escuras [colored races] em pé de igualdade com a raça branca. (FERES JÚNIOR, 2017, p. 18)

Deus não preparou os povos anglófonos e teutônicos por mil anos para nada além da autocontemplação e da autoadmiração vãs e inúteis. Não! [...] Ele nos deu o espírito do progresso para sobrepujarmos as forças da reação por toda a terra. Ele nos fez adeptos do bom governo para que possamos administrá-lo aos povos selvagens e senis. [...] E, de toda nossa raça, ele marcou o povo americano como Sua nação escolhida para finalmente liderar a regeneração do mundo. Essa é a missão divina da América, [...]. (FERES JÚNIOR, 2017, p. 18)

Os trechos acima são, respectivamente, dos senadores John Calhoun, em 1848, e Albert Beveridge, em 1898. No primeiro, Feres Júnior observa que “a raça branca livre” aparece como elemento positivo na comparação entre América Latina e Estados Unidos, enquanto o componente negativo é tão somente o não-branco (o índio ou o mestiço)²⁰. Na segunda passagem, percebemos que o fator racial também foi usado na justificativa de que os Estados Unidos estavam destinados a “liderar”, ou “administrar” o continente. Feres Júnior (2017, p. 18) destaca a “combinação de elementos seculares, como progresso e bom governo, com elementos teológicos, como desejo de Deus, missão e regeneração do mundo”. Em meados do século XIX, esses argumentos validavam internamente a ideologia do Destino Manifesto, que se tornaria a base do discurso nacionalista estadunidense (FERES JÚNIOR, 2017), legitimando a crença de uma missão civilizadora dos Estados Unidos no hemisfério e o empreendimento imperial para além da fronteira.

Este discurso ideológico foi reproduzido pela “ficção da conquista” (SHOHAT, STAM, 2006), sobre a qual comentaremos no Capítulo 2. Os filmes de western, por exemplo, criaram uma memória midiática através de representações positivas e negativas que se repetiram em um conjunto de obras. Maria Lígia Coelho Prado (2000) assinala que, no final da primeira metade do século XIX, os Estados Unidos completavam a conquista do Oeste e se preparavam para a expansão além das fronteiras nacionais. Na “ficção da conquista”, os estereótipos de latino-americanos serviram para afirmar a superioridade dos Estados Unidos e do WASP em oposição às características negativas - morais, cômicas, vilanescas - desse Outro. Feres Júnior traz uma caricatura do cartunista William Allen Rogers, publicada em 1904 no *New York Herald*, onde

indelével que determina o outro”. Feres Júnior percebe essas três formas de oposição assimétrica no campo semântico de *Latin America* nos Estados Unidos.

²⁰ Apontamos anteriormente que Richard Dyer também compreende esta oposição binária entre “brancos” e “não brancos” em *White*.

o WASP Theodore Roosevelt, então presidente, que representava os Estados Unidos, comandava as repúblicas latino-americanas, representadas por crianças negras e mestiças. Ele ressalta que:

A imagem da criança neste contexto é um marco temporal claro que denota imaturidade e, conseqüentemente, irracionalidade, falta de responsabilidade, e isto justifica o fato de o personagem maduro, o presidente dos Estados Unidos, estar disciplinando os outros personagens na imagem. O componente racial na figura é bastante óbvio - as crianças são ou negras, ou indígenas, ou mestiças, enquanto o presidente norte-americano é branco. O elemento cultural é dado pela maneira como estão vestidos: enquanto Roosevelt traja roupas esportivas (da época), as crianças usam vestes tradicionais, chapéus “exóticos” e outros acessórios que denotam sua origem não ocidental. (FERES JÚNIOR, 2017, p. 19)

Os Estados Unidos, identificados pelo presidente Theodore Roosevelt, e as repúblicas latino-americanas, como crianças para quem a disciplina é ensinada, na caricatura de William Allen Rogers. Fonte: FERES JÚNIOR, João. “Representando a América Latina por meio da arte pré-colombiana: a semântica estrutural e histórica da alterização”. In: REALIS, v.7, n. 01, Jan-Jun, 201, p. 19.

De acordo com Prado, os primeiros encontros entre os Estados Unidos e a América do Sul formaram o legado de sua representação como uma terra em um estado perene de infantilidade, incapaz de atingir a maturidade política necessária para sustentar governos estáveis e democráticos, além de uma região com atípica mistura racial, diferentemente da América do Norte. Segundo a autora, no início do século XX, quando se configurou o pan-americanismo, houve um aumento de representações visuais e escritas sobre a América Latina nos Estados Unidos. Contrariando o ideal originalmente bolivarista que almejava a igualdade entre os Estados americanos, o pan-americanismo se estabeleceu como discurso para garantir os crescentes interesses econômicos e estratégicos dos Estados Unidos no continente, denegando o direito de intervenção dos países europeus em seu antigo território colonial (PRADO, 2000).

Ricardo D. Salvatore (1998) avalia a natureza representacional do encontro pós-colonial, que construiu a “América do Sul” como um campo de entrosamento da América do Norte. Referindo-se ao poder hegemônico que exerceram no continente (construído em torno de 1890-1920, no contexto do pan-americanismo), Salvatore (1998, p. 70) fala em um “império informal” dos Estados Unidos: “uma coleção de discursos diversos, múltiplas mediações ou agentes, e várias, e às vezes, contraditórias representações”. Neste conjunto de representações, a América do Sul era vista:

[...] como um mercado de grande potencial, como um experimento impressionante em mistura racial e republicanismo, como um alvo para colonização missionária, como um reservatório de “evidências” para as ciências naturais, como o terreno para a regeneração da “humanidade”, e assim por diante. (SALVATORE, 1998, p. 72)

Ao mesmo tempo em que as imagens e textos sobre a América do Sul faziam circular enunciações simplificadas sobre seu significado (seus recursos naturais, seus habitantes, costumes, instituições e crenças), as práticas representacionais situavam a América do Norte como um território estrangeiro, emissário da paz, do comércio, do progresso, da modernidade, da masculinidade, etc. As construções a respeito da América do Sul dependeram das instituições e práticas que organizaram a circulação e exibição desses textos e imagens, que também influenciaram sua recepção pela ciência e pelo público estadunidense (SALVATORE, 1998). Estas representações contribuíram para legitimar simbolicamente a presença dos Estados Unidos e a expansão de seus negócios na região, já que a invasão militar, a anexação territorial e o governo colonial direto não eram alternativas viáveis para sua política imperial na América do Sul:

Por volta de 1910-1915, quando o pan-americanismo transformou o significado da Doutrina Monroe numa ideologia de cooperação mútua entre os Estados americanos, uma multiplicidade de argumentos se juntaram para dar suporte ideológico para uma nova forma de entrosamento entre os Estados Unidos e as repúblicas do sul. Produtores de texto apresentaram a região como um território de potencial investimento lucrativo para o capital norte-americano, um mercado em crescimento para seus bens e serviços, um receptáculo para a moralidade excedente de seus reformistas, um território para colonização missionária e um campo de pesquisa para uma variedade de disciplinas norte-americanas. Foi nessa época que a América do Sul se tornou um “continente de oportunidade” e também uma terra de “cidades perdidas” e “velhas glórias”, uma síntese contraditória de futuras oportunidades de mercado e atual atraso. (SALVATORE, 1998, p. 80, 81)

Na visão sobre a América Latina elaborada pelo discurso do norte, fatores como instabilidade política e miscigenação racial seriam responsáveis pelo preocupante “retardamento” econômico e falta de “civilização” da região, como aponta Salvatore²¹. Ele acrescenta que:

Entre 1890 e 1930, alguns países na América do Sul - mais notavelmente Argentina e Brasil - integraram suas economias ao circuito de bens do norte, recebendo quantidades crescentes de bens norte-americanos em troca de suas exportações primárias. Como resultado, a América do Sul se tornou uma consumidora fascinada com os bens e a cultura norte-americana, madura o suficiente para se casar com seu capital e sua cultura. Países poderosos como Brasil e Argentina - cada um com forças militares respeitáveis - tinham ido além: eles tinham atingido a maturidade. (SALVATORE, 1998, p. 83)

Neste ponto, entra a discussão sobre o cinema que abordamos em nossa pesquisa. Rogelio de la Mora Valencia (2008) observa que, embora no final da década de 1910 a América Latina, em sua maioria, estivesse sob governos ditatoriais ou militares, ela se encontrava em trânsito para uma modernidade baseada em um processo identitário. Estava em jogo como os sujeitos representavam a si mesmos e seu contexto. Tal discussão permeia o Capítulo 3. Mora Valencia pontua que esse processo teve um caráter nacionalista, contra a imitação, a intervenção estrangeira e a penetração econômica²². Como discutiremos no Capítulo 1, na década de 1930, a resistência ao imperialismo cultural dos Estados Unidos influenciou a recepção tanto dos *talkies* em inglês como dos filmes hollywoodianos falados em espanhol na América Latina. Pontuamos anteriormente que, em lugar do “imperialismo genérico” das versões em espanhol,

²¹ Segundo Salvatore, estes argumentos do século XIX perderam força e começaram a ser questionados no início do século XX, graças a uma recente variedade de informações, à projeção de novas preocupações com questões sociais e à expansão da filantropia científica.

²² Segundo Prado (2000), embora oficialmente o governo brasileiro aceitasse a liderança continental dos Estados Unidos, havia aqui vozes de oposição que apontavam as intenções norte-americanas de dominação econômica e política.

ineficazes em termos de mercado, ao fim desta negociação, venceu o imperialismo cultural dos filmes em língua inglesa.

Para Feres Júnior, a “máquina representativa” do *Latin Americanism* é similar à do Orientalismo²³. Ele compreende que o discurso imperialista estadunidense reduziu *Latin America* “a uma falha incapaz de possuir autonomia moral e política e de ser um agente histórico” (FERES JÚNIOR, 2017, p. 33). Ademais, o conjunto semântico que se refere a ela nos Estados Unidos teve um significado genérico, deslocado de identidades nacionais. Por fim, na materialidade das relações transnacionais entre os Estados Unidos e América Latina/Brasil que procuramos compreender neste trabalho por intermédio do cinema, fica evidente que “*Latin America* não representa, portanto, somente referências geográficas. Na verdade, o termo está carregado de noções históricas, culturais, fatores subjetivos [...] sobre a região”²⁴ (DE FAZIO, 2017, p. 105).

O texto da tese se divide em dois eixos, que apontam caminhos de investigação. O primeiro é dos Estados Unidos para a América Latina, tendo o Brasil como objeto, e inclui os dois primeiros capítulos. No Capítulo 1, abordaremos a chegada do cinema sonoro e a corrida tecnológica conferida aos produtores e exibidores, que precisaram compreender a novidade e se adequar à nova disposição do mercado consumidor. Discutiremos como a fala nos filmes prejudicou seu alcance internacional e contextualizaremos as versões em outros idiomas como uma aposta inicial da indústria para exportar os *talkies*. Por fim, trataremos da produção de versões em espanhol como uma tentativa de Hollywood garantir seus lucros no mais importante de seus mercados: a América Latina. Nesta chave, apresentaremos os dados mapeados em nossa pesquisa nas fontes sobre a circulação dos filmes em espanhol no Rio de Janeiro e São Paulo. No Capítulo 2, discutiremos o estereótipo da latinidade, tendo em vista as relações de poder imperialistas e os discursos que se afirmaram na caracterização dos latinos no cinema norte-americano. Examinaremos questões culturais e de identidade que operaram nos filmes hollywoodianos em espanhol. Encerraremos com análises fílmicas comparando algumas produções originais em inglês com suas versões em língua espanhola.

O segundo eixo faz o percurso inverso: do Brasil para os Estados Unidos, marcando nossas relações com o cinema norte-americano e seus produtos, pautadas por uma negociação pela via da cultura. Assim, no Capítulo 3, trataremos da recepção das versões em espanhol no

²³ “Então por que não escrever este trabalho nos mesmos termos foucaultianos do Orientalismo de Said? Porque há diversas formas de se pelar um gato, como dizem em inglês, e explorar alternativas metodológicas pode ser intelectualmente mais gratificante do que replicar fórmulas já testadas” (FERES JÚNIOR, 2017, p. 33).

²⁴ Vale pontuar que a “América Latina” foi inventada por uma tradição intelectual francesa.

Brasil, tendo como recorte regional o Rio de Janeiro e São Paulo. Apresentaremos questões levantadas no debate em torno da chegada do cinema sonoro nas revistas especializadas cariocas *A Scena Muda* e *Cinearte*, desconfiadas com a novidade que chegaria do estrangeiro e impactaria a produção e o consumo cinematográficos. Abordaremos o processo de transição de nosso circuito exibidor para a projeção do cinema sonoro naquelas capitais. Para encerrar, avaliaremos como a imprensa carioca e paulista recebeu as versões em espanhol, a partir de *A Scena Muda* e *Cinearte*, que fez da crítica a esses filmes um argumento adicional em sua defesa do cinema brasileiro, e dos jornais *Correio da Manhã* e *O Estado de São Paulo*, que funcionaram mormente como comentadores ou veículos de publicidade das versões. Discutiremos também como a participação de atores brasileiros nas produções em espanhol e português de Hollywood chamou a atenção de nossa imprensa, conectada ao estrelismo hollywoodiano.

Terminando esse percurso, procuramos evidenciar como, por uma lógica contraditória, que se baseava na racionalização da produção cinematográfica e, ao mesmo tempo, em uma tentativa de diferenciação cultural para negociar com os mercados externos, a indústria hollywoodiana apostou que o público brasileiro aceitaria consumir filmes em língua espanhola. A circulação das versões em espanhol no Brasil indica nosso vínculo com uma identidade latina, que Hollywood caracterizou como um grande grupo homogêneo. Ao mesmo tempo, os elementos adicionados a esses filmes que procuraram oferecer aos públicos nacionais uma representação da latinidade, no caso de nosso país, que, além de não falar o idioma das versões, enxergava-se mais próximo dos EUA do que dos vizinhos da América Latina, perderam-se na tradução.

PARTE I
DOS EUA PARA A AMÉRICA LATINA

CAPÍTULO 1

A chegada do som significou o fim do alcance internacional dos filmes?

A nova configuração mercadológica da indústria e as versões em espanhol

Neste capítulo, trataremos da nova configuração mercadológica e artística imposta à indústria pelo cinema sonoro e investigaremos os motivos para a produção de versões em espanhol de filmes originais em inglês realizadas por Hollywood. Tendo em vista que esses filmes se encaixam no modo clássico de narração hollywoodiano, introduziremos brevemente algumas considerações sobre o uso do som fílmico na narrativa clássica. Para André Bazin (1991), a chegada do som sincronizado nos filmes não representou a morte de uma linguagem cinematográfica que mostrava suas tendências realistas desde o cinema mudo. O cinema clássico hegemônico e seus subprodutos, ainda hoje predominantes, caracterizam-se pela *espacialização* e *diegetização* do som (AUMONT, 2007, grifos do autor). Neste modelo de cinema, a representação sonora tendeu a reforçar e aumentar os efeitos do real no filme, sendo considerada como um auxílio para os elementos visuais (AUMONT, 2007).

Em seguida, procuraremos compreender historicamente a exploração comercial do som sincronizado. Nesta chave, abordaremos inicialmente os dois primeiros anos da nova técnica cinematográfica, atentando para a diferença entre cinema sonoro e cinema falado. Pretendemos evidenciar aqui que os últimos anos da década de 1920 e os primeiros de 1930 constituem um período complexo, de experimentação da técnica e da indústria cinematográfica, a ser explorado pela pesquisa em comunicação. Avaliaremos a lógica do mercado cinematográfico, bem como o cinema enquanto cultura de massa, entre 1927, ano em que os *talkies* ganharam o gosto do público e começaram a se destacar como o caminho do filme de longa-metragem, e 1933, quando a dublagem pautou sua comercialização nos mercados externos. Na segunda parte do capítulo, explicaremos por que, neste intervalo de tempo, a produção de filmes em outros idiomas foi levada a cabo pela indústria e por que eles falharam. Por fim, comentaremos as versões em espanhol e traremos dados de sua circulação no Rio de Janeiro e São Paulo.

1.1. O som fílmico na narrativa clássica: técnica e estilo

Em 1929, a *Film Daily*²⁵ perguntou aos executivos do cinema estadunidense: “O som significa o fim do alcance internacional nos filmes”? (apud CRAFTON, 1999). Os *talkies* tinham chegado ao mercado dois anos antes. Como avaliou André Bazin (1991), a revolução técnica trazida pelo som sincronizado não correspondeu, efetivamente, à revolução de linguagem ou à mudança estrutural da decupagem:

Em 1928, a arte muda estava em seu apogeu. [...] caberia perguntar se a revolução técnica introduzida pela banda sonora corresponde realmente a uma revolução estética, em outros termos, se os anos 1928-1930 são efetivamente os do nascimento de um novo cinema. [...]. em primeiro lugar, [...] uma ponte pode ser lançada por cima da falha dos anos 30. [...] É verdade que o cinema falado anunciou a morte de uma certa estética da linguagem cinematográfica, mas somente daquela que o distanciava mais de sua vocação realista. (BAZIN, 1991, p. 66, 81)

Tomando como premissa as formulações de Bazin, Jacques Aumont (2007) observa que a chegada do cinema sonoro encontrou respostas radicalmente díspares, ligadas a duas atitudes opostas no que dizia respeito à representação fílmica e que, em relação à reprodução sonora, traduziu-se rapidamente em diferentes exigências sobre o som. A primeira atitude “foi o caso, quase sem exceção, de todas as grandes ‘escolas’ dos anos 1920 (‘a primeira vanguarda’ francesa, os cinemas soviéticos, a escola ‘expressionista’ alemã...)” (AUMONT, 2007, p. 47), pautadas na expressividade máxima da visualidade do meio e na busca de uma “linguagem das imagens”, universal. Para esses, o som sincronizado foi recebido negativamente, muitas vezes como uma degenerescência, que faria do cinema uma cópia (submetida ao teatro, por exemplo, como criticaram os soviéticos Alexandrov, Pudovkin e Eisenstein²⁶) ou um duplo do real, amortizando a imagem e o gesto (AUMONT, 2007).

Em contrapartida, estava a posição de um cinema que não procurava sua especificidade na “expressividade máxima dos meios visuais” (AUMONT, 2007, p. 47) e que se adequaria a uma técnica de reprodução sonora verossímil e fiel à sua representação visual mais realista. Neste contexto, “o cinema sonoro, depois falado, foi saudado como a realização de uma verdadeira ‘vocação’ da linguagem cinematográfica” (AUMONT, 2007, p. 47). Triunfaria na indústria uma lógica de representação sonora realista e redundante, como Aumont a descreve.

²⁵ Publicação diária nova-iorquina fundada em 1915, que veiculava críticas dos filmes, notícias sobre a indústria, seus números, sua organização e suas novidades técnicas.

²⁶ No Brasil, as revistas *Cinearte* e *A Cena Muda* também imaginaram que, com a chegada da fala, o cinema se assemelharia ao teatro, como mostraremos no Capítulo 3.

É neste padrão de representação visual e sonora que se encaixa o cinema norte-americano hegemônico analisado em nosso trabalho.

No que tange à recepção, a chegada do som sincronizado no mercado cinematográfico não foi consenso nem mesmo dentro da indústria hollywoodiana nos últimos anos da década de 1920. Segundo Donald Crafton (1999), enquanto os estúdios passavam pela conversão para o som sincronizado, no final dos anos 1920, muitos não estavam convencidos de que os filmes sonoros fariam sucesso mesmo no mercado doméstico. Entretanto, Ginette Vincendeau (1999) nota que, após a transição se consolidar na década de 1930, o cinema sonoro apenas reforçou a hegemonia norte-americana, ao contrário do que a barreira da língua poderia sugerir. Como observa David Bordwell, “por volta de 1933, fazer um filme sonoro correspondia exatamente a gravar um filme silencioso, porém, com som”. (apud VINCENDAU, 1999, p. 215).

Assim como Aumont, Crafton (1999, p. 178) aponta para uma “verossimilhança acústica”. A voz do ator passava a se concretizar em um mundo diegético crível, com sons naturais, como fundo de ambiência e efeitos especiais, criando a ilusão de que o diálogo era parte do mundo registrado e, não, algo artificialmente adicionado a ele²⁷. Isso contribuiu para a projeção-identificação do espectador, ou, nos termos de Crafton (1999, p. 178), para sua “participação imaginária [...] no desdobramento da narrativa, investimento psicológico no destino dos personagens e sentimento de participação na construção da história”. Desta forma, privilegiou-se idealmente no modo clássico de narração hollywoodiano um tratamento de som e imagem como algo integrado, que favorecia a “suspensão da descrença” (CRAFTON, 1999, p. 178) e a imersão do espectador no mundo diegético.

1.2. Cinema sonoro e cinema falado

A sincronização entre som e imagem nos filmes começou a ser explorada pelas companhias cinematográficas ainda no Primeiro Cinema. Por exemplo, em 1905, segundo Eduardo Morettin (2011), o cromofone, combinação do cinema com o fonógrafo, foi o destaque do *stand* francês na *Exposition Universelle et Internationale*, em Liège. Todavia, Aumont observa que:

O surgimento do cinematógrafo, em 1895, como dispositivo desprovido de som sincronizado e também o fato de que foi necessário aguardar o primeiro filme sonoro por mais de 30 anos (enquanto, desde 1911-1912, os problemas técnicos, em sua essência, estavam resolvidos) podem ser explicados em boa parte pelas leis do

²⁷ Como acontecia nos *talkies* parcialmente falados, que explicaremos a seguir.

mercado; se os irmãos Lumière comercializaram sua invenção tão depressa, provavelmente, foi, em grande parte, para vencer em velocidade Thomas Edison, o inventor do cinetoscópio, que não queria explorá-lo sem ter resolvido a questão do som. Da mesma maneira, a partir de 1912, o atraso comercial na exploração da técnica do som deve-se em grande medida à inércia bem conhecida de um sistema que tem todo o interesse em utilizar, pelo maior tempo possível, as técnicas e os materiais existentes sem novos investimentos. (AUMONT, 2013, p. 45)

Em meados da década de 1920, duas técnicas de sincronização entre som e imagem começaram a captar o interesse dos executivos da indústria cinematográfica: a sonorização em disco e o som óptico, ou “fotográfico”, gravado na película. À primeira, correspondiam o Vitaphone, fabricado pela Western Electric²⁸, e a maior parte dos sistemas que copiavam, sem pagar royalties, o inventado pela Western Electric, através de aparelhos adaptados para tocar o formato exclusivo do Vitaphone: um disco de 16 polegadas de diâmetro com rotação anti-horária de 33 1/3 rpm. Ainda, segundo Crafton (1999), muitos dos equipamentos comercializados por pequenas companhias apenas remendavam um fonógrafo à instalação sonora de uma sala de exibição para tocar música de fundo não sincronizada.

Já som óptico era empregado por diferentes sistemas: o Phonofilm, de Lee de Forest, de 1922²⁹; o de Freeman Harrison Owens, de 1923³⁰; o de Case-Sponable, desenvolvido por Theodore W. Case e E. I. Sponable em 1925³¹; o sistema alemão Tri-Ergon, de 1919, muito

²⁸ Um trabalho desenvolvido na Bell Labs, em 1915, para melhorar a gravação de som usando amplificador de tubo a vácuo, microfone condensador, alto-falante de armação equilibrada e válvula de luz levou à tecnologia de gravação elétrica empregada pelos dois sistemas de som sincronizado no cinema, em disco e na película. A Western Electric, fabricante subsidiária da American Telephone & Telegraph Company, liderou o projeto de sonorização para filmes, com demonstrações em 1922 e, para o som em disco, que produzia uma qualidade sonora superior à do som óptico, em 1924. Em 1923, um estúdio de gravação foi montado para a realização de filmes experimentais e investiu-se na melhoria de ambos os sistemas (The Audio Engineering Society. “Motion Picture Sound - part 1”, disponível em: <http://www.aes.org/aeshc/docs/recording.technology.history/motionpicture1.html>, acesso em 07/jul/2017). A partir de 1925, a Bell Labs se tornaria uma divisão da AT&T Corporation.

²⁹ No sistema de som óptico, células fotocondutoras (ou fotoresistores) são usadas para reproduzir bandas sonoras fotográficas durante a projeção, por meio da luz. Em 1917, Theodor Case desenvolveu um sistema de som óptico funcional, a partir de células fotoemissoras, empregado durante a Primeira Guerra Mundial para enviar sinais sem fio. Lee de Forest estava interessado nessas células como componentes para fonógrafos cinematográficos e, em 1918, começou a desenvolver uma alternativa para os fonógrafos a disco. Em 1921, começou a colaborar com Case e, em 1922, fundou a De Forest Phonofilm Corporation, combinando seus experimentos no projetor e os de Case na câmera (CRAFTON, 1999).

³⁰ O dispositivo foi desenvolvido enquanto Owens, cinegrafista, cameraman e inventor, trabalhava para de Forest naquele ano. De Forest iniciou uma batalha na justiça pelos direitos da invenção (que venceu em última instância na Suprema Corte de Nova York) e Owens vendeu a patente do Movietone para William Fox em 1924. Em 1927, Owens entrou em contrato com Fox para a realização de Fox Case Movietone News (sobre os quais comentaremos mais adiante no texto). Ele construiu câmeras com som sincronizado e filmou as primeiras aparições em *talking newsreels* de George Bernard Shaw, na Inglaterra, e Benito Mussolini, na Itália, “dizendo ‘uma mensagem de amizade’ em italiano e inglês”, ambos em 1927 (CRAFTON, 1999, p. 96).

³¹ E. I. Sponable trabalhou com Case a partir de 1916 e com de Forest de 1922 a 1925. Em 1924, Case e Sponable criaram um mecanismo de gravação de som, usando a fonte de luz modular de Case (Aeo), que de Forest havia incorporado ao Phonofilm em 1922. Após romper com de Forest em 1925, Case começou a desenvolver um projetor sonoro (The Audio Engineering Society. “Motion Picture Sound - part 1”, disponível em: <http://www.aes.org/aeshc/docs/recording.technology.history/motionpicture1.html>, acesso em 07/jul/2017).

similar aos de Case/de Forest; e o Photophone da Radio Corporation of America (RCA), desenvolvido nos laboratórios da General Electric, também em 1925³². Além desses, havia dois outros concorrentes: o Cinephone, “clonado, com um novo nome” (CRAFTON, 1999, p. 92) do dispositivo de Lee de Forest, e o Sonograph.

Em 1926, a Warner anunciou a première do Vitaphone com um programa que “tinha a cara e o espírito das apresentações típicas de filmes, assim como de uma revista de rádio. Havia um discurso [de Will Hays, presidente da MPPDA³³], número líricos, um monólogo, uma dramatização teatral, um número orquestrado, então o longa-metragem” (CRAFTON, 1999, p. 76). O longa era *Don Juan*, dirigido por Alan Crosland e estrelado por John Barrymore. A estreia foi em 6 de agosto, precedida de uma grande publicidade pelo estúdio. Ao contrário das curtas-metragens do programa, que, no geral, tiveram críticas favoráveis, as notas publicadas sobre *Don Juan* foram controversas (incluindo comparações entre as performances atléticas de Barrymore e Douglas Fairbanks³⁴). Mas “a novidade dos choques de espada sincronizados e música estimulante permaneceu como a atração principal” (CRAFTON, 1999, p. 82), de modo que:

Ao menos na noite de estreia, parecia que a profecia iria se cumprir. A *Film Daily* disse: “Repetidos e prolongados aplausos indicaram que tanto o Vitaphone como o filme entusiasmaram o público que encheu a casa. Que o Vitaphone marca uma nova era no entretenimento foi a opinião geral expressa no salão.” (CRAFTON, 1999, p. 76)

³² A General Electric (GE) foi fundada em 1878 por Thomas Edison. Em 1922, a companhia desenvolveu o Phallophotophone, um gravador de som para filmes. Seu sistema de som óptico com banda sonora de área variável, alto-falantes e amplificadores foi chamado de Kinegraphone. O Photophone da RCA seria posteriormente derivado dele. A GE e a RCA trabalhavam em conjunto com a Westinghouse Radio Stations, Inc. (divisão da Westinghouse Electric Corporation) na manufatura de equipamentos de filmes sonoros (The Audio Engineering Society. “Motion Picture Sound - part 1”, disponível em: <http://www.aes.org/aeshc/docs/recording.technology.history/motionpicture1.html>, acesso em 07/jul/2017). Segundo Crafton, em março de 1928, a GE, a RCA e a Westinghouse detinham, respectivamente, 50%, 30% e 20% da sociedade do Photophone. Em 1928, a RCA adquiriu o circuito de vaudeville Keith-Albee-Orpheum e se fundiu com a Film Booking Offices of America (FBO), estúdio produtor e distribuidor de filmes de baixo orçamento, fora do circuito das *majors*, que tinha como principal mercado exibidor as pequenas cidades norte-americanas e cadeias independentes de salas de cinema. A FBO era então comandada por Joseph P. Kennedy e, com a fusão, foi formada a RKO, com o intuito de produzir filmes sonoros usando o Photophone. Ela se tornaria uma das *majors* do período sonoro em Hollywood.

³³ Motion Pictures Producers and Distributors of America, renomeada, depois de 1945, como Motion Pictures Association of America (MPAA).

³⁴ Heather Addison (2002) observa que Fairbanks era renomado por sua “graça atlética” e foi quem personificou mais amplamente o modelo do auge da performance física masculina na tela hollywoodiana, forjando um símbolo potente de masculinidade anglo-saxã. Ao mesmo tempo, Charles Ramírez-Berg (2003) sublinha que o herói interpretado por Fairbanks em *The Mark of Zorro* (Fred Niblo, 1920) ajudou a construir algumas imagens em relação aos latinos e o estereótipo do *Latin lover*.

O impacto de *Don Juan* resultou no comprometimento definitivo da Warner com a produção de filmes com acompanhamento sonoro em Vitaphone (CRAFTON, 1999), bem como no interesse de William Fox em adquirir patentes e experimentar com o som sincronizado, visando uma posição de liderança na competitiva indústria cinematográfica estadunidense. Em 1926, a Fox comprou os direitos do sistema sonoro de Case e, informalmente, subsidiou alguns testes em seus estúdios em Nova York, mas ainda sem planos preconcebidos de como utilizá-lo (CRAFTON, 1999). A partir de 1923, de Forest havia realizado curtas-metragens com o Phonofilm, apresentando estrelas de vaudeville. Naquele momento, os estúdios não se interessaram em gastar uma grande soma de dinheiro para equipar as salas de exibição com equipamento sonoro.

Em 1926, Fox “copiou” esse conceito do programa de Lee de Forest e, assim como os produtores do Vitaphone, se debruçou sobre o mesmo elenco de vaudeville que de Forest havia escalado previamente (CRAFTON, 1999). Em julho, foi anunciada a nova companhia Fox-Case, sem menção de que o som seria aplicado a novos filmes ou a longas-metragens falados (CRAFTON, 1999). Naquele ano, Fox contratou a estrela espanhola da ópera Raquel Meller, recém-chegada aos Estados Unidos para uma turnê em vaudevilles, e que poderia atrair um público de alta classe (CRAFTON, 1999).

Lee de Forest deu início a uma batalha legal pela patente do dispositivo de Case, vencida pela Fox³⁵ e, “embora seus assessores aconselhassem contra a aquisição da Tri-Ergon, William Fox pagou \$60.000 por uma participação de 90% nos direitos norte-americanos para ele próprio (não para a Fox Film)” (CRAFTON, 1999, p. 91). O Movietone comercializado pela Fox correspondia, portanto, aos processos de sonorização de Freeman Harrison Owens³⁶, de Theodore Case e da Tri-Ergon. O Vitaphone, explorado comercialmente pela Warner, era um sucesso, e Fox obteve uma sublicença da Western Electric para usar seus equipamentos (embora contra a vontade do estúdio concorrente). Em troca, as licenças das patentes que Fox detinha foram cruzadas com as da Western Electric. Em janeiro de 1927, “todas as grandes patentes estavam agora unidas através de uma aliança entre AT&T, GE, Westinghouse e RCA” (CRAFTON, 1999, p. 91)³⁷.

Isso incentivou a Fox a aumentar a produção de filmes sonoros. O Roxy, luxuoso palácio de cinema nova-iorquino com 6.200 lugares, adquirido por Fox antes mesmo que a construção

³⁵ Anos mais tarde, de Forest processaria também a Western Electric e sua ERPI (Electric Research Products, Incorporated), subsidiária de marketing que licenciava os estúdios para usar o equipamento da Western Electric com sistema Movietone, instalava e servia sistemas de filmes sonoros.

³⁶ Ver nota 30.

³⁷ Ver notas 28 e 32.

estivesse concluída, foi equipado em sua estreia, em 1927, com projetores para exibir discos de Vitaphone e faixas ópticas de Movietone (CRAFTON, 1999)³⁸. Para Crafton, os “curtas-metragens teriam lugar no programa juntamente com os acrobatas ao vivo e os cantores de vaudeville” (1999, p. 93). Longas-metragens de sucesso foram relançados com som sincronizado em Movietone: *Seventh Heaven* (Frank Borzage, 1927) reestreado no Roxy com trilha sonora (e, também, com acompanhamento de um coral ao vivo), enquanto *What Price Glory* (Raoul Walsh, 1926), com trilha e efeitos sonoros. O primeiro longa-metragem da Fox a ser lançado com Movietone foi *Sunrise*, de 1927, dirigido por F. W. Murnau³⁹ (CRAFTON, 1999).

Estas exhibições pioneiras de filmes com som sincronizado mostram o cinema sonoro como um signo de modernidade e de tecnologia, que merecia destaque na vida pública e cultural da cidade. Embora o filme de Murnau não tivesse qualquer caráter fascista, católico ou nacionalista, Crafton comenta que;

A estreia de *Sunrise* no mais novo cinema da Fox, o Times Square na Eight Avenue, 653, foi cintilante. A gravação em Movietone de Mussolini e o desfile de seu regimento fascista foi um pretexto para convidar os oficiais do consulado da Itália; em honra do diretor Murnau, oficiais alemães foram convidados; representantes católicos estavam presentes para ouvir o coral de meninos do Vaticano em Movietone. (CRAFTON, 1999, p. 94)

Dois anos mais tarde, em 1929, já na alvorada dos longas-metragens falados, a importância sociocultural conferida à apresentação daquela técnica moderna e aos novos *talking films* também podia ser percebido no Brasil. Estas inaugurações mereciam destaque entre os acontecimentos urbanos, contando com a presença de autoridades públicas relevantes. Como observa o jornalista Toninho Vaz, biógrafo de Luiz Severiano Ribeiro:

Vida longa para o Cine Moderno [...] promovendo a primeira sessão de cinema falado em Fortaleza, com o filme *Melodia da Broadway* (*The Broadway Melody*), cuja propaganda o definia como “um poema de luz, cor, ritmo, alegria e sentimento. Uma maravilha da Metro-Goldwyn-Mayer”. Era o mesmo filme apresentado meses antes na inauguração do cinema falado no Rio de Janeiro [em 20 de junho de 1929], pela

³⁸ Segundo Richard Koszarski (1990, p. 85), a compra do Roxy “[...] é prova da grandiosidade da empreitada de William Fox em relação aos palácios de cinema e ao mercado de primeira linha. Situada em Nova York, a sala com 6.214 assentos havia sido concebida [...] para ser o maior cinema do mundo”.

³⁹ De acordo com Todd McCarthy (1997), a Fox caminhava neste período para níveis de produção sem precedente, num esforço para se tornar uma potência dominante da indústria. Seu enorme programa de 1926-1927 teve produções mais sofisticadas e épicos históricos, como *What price glory*, que confirmou a popularidade da mexicana Dolores del Río. Ainda no mesmo ano, Fox contratou o alemão F. W. Murnau, a quem foi permitida liberdade criativa na produção de *Sunrise*. Fox teria incentivado seus contratados a estudarem e se espelharem no estilo de Murnau. Segundo Koszarski (1990), *Seventh Heaven* foi um dos trabalhos sombrios e introspectivos do estúdio, que combinaram o estilo alemão e o norte-americano.

Companhia Cinematographica, no Palacio Theatro, de Francisco Serrador, que contou com a presença do ilustre presidente da República Washington Luís e vários ministros. (VAZ, 2008, p. 67)

Ainda em 1927, a sincronização do som nos filmes da Fox, assim como em *Don Juan* e nos primeiros longas-metragens com o Vitaphone, procurava criar uma “orquestra virtual”, similar ao acompanhamento sonoro que o público experimentava na exibição dos filmes mudos. A justaposição entre música e imagem podia agora ser controlada durante a produção, criando *leitmotiv* para identificar e definir os personagens, comentar uma ação em primeiro plano, telegrafar informações narrativas (por exemplo, recuperar mnemonicamente uma cena anterior) e determinar o espírito apropriado para o filme (CRAFTON, 1999). Neste sentido:

Pode parecer incongruente que um dos primeiros estúdios a possuir a capacidade de filmes dialogados persistiu em exaltar o conceito da orquestra virtual para lançamentos em longa-metragem. A relutância da Fox em mudar para um formato de filmes completamente falados demonstra que a indústria precisava de modelos tanto quanto da tecnologia necessária. Embora em retrospecto possa parecer “natural” passar da orquestra virtual para filmes dialogados (especialmente depois de *The Jazz Singer*), o caminho não era tão claro para os realizadores de 1927-1928. (CRAFTON, 1999, p. 100)

Nos Estados Unidos, é provável que o primeiro contato do público com a voz no cinema tenha sido através de um dos formatos mencionados por Crafton: *Movietone Newsreels*, Vitaphone trailers, remakes, versões duplas ou filmes parcialmente falados. Os *newsreels*, ou atualidades, faziam parte dos programas das salas de exibição há mais de uma década. A “reação inesperada” a um filme sonoro experimental exibido no Roxy, figurando cadetes de West Point, com um discurso do comandante, e ao qual “o público reagiu com aplausos estrondosos”, mudou o rumo do cinema sonoro (CRAFTON, 1999, p. 96). Em 1927, os únicos estúdios capazes de realizar filmes sonorizados eram a Warner, que não produzia *newsreels*, e a Fox. Portanto, ela tinha à vista uma vantagem singular em relação à francesa Pathé, líder no gênero de atualidades. Por quase um ano, a Fox usufruiu com exclusividade do domínio dos *talking newsreels* (CRAFTON, 1999). Em relação às apostas do estúdio para o cinema sonoro:

Apenas um ano após se unir a Theodor Case para desafiar o Vitaphone, as produções da Fox tinham experimentado mudanças notáveis. Algumas foram resultado da pressão competitiva - acompanhando os Warners. Outras mudanças derivavam dos atributos portáteis da tecnologia de gravação do som na película. Como consequência, a produção da Fox migrou da orquestra virtual e dos curtas-metragens de revista (na tradição de de Forest e do Vitaphone) para as atualidades faladas. (CRAFTON, 1999, p. 100)

Na Warner, os filmes sonoros “durante esse período inicial eram algo camaleônico, mudando e se transformando para dar a um grande público o que eles queriam” (CRAFTON, 1999, p. 118). Os trailers tinham evoluído com os programas para se dirigirem diretamente ao público. Durante o cinema mudo, sua produção era direito exclusivo da National Screen Service (NSS). Aproveitando-se de sua vantagem em relação ao som, a Warner realizou o primeiro trailer falado. Segundo Crafton, em 1926, ela já tirava proveito de ter suas estrelas anunciando os filmes em suas próprias vozes (um boletim do estúdio afirmava que John Barrymore figuraria em um trailer de *Don Juan*). Os trailers foram uma iniciativa bem-sucedida e passaram a ser adotados como um produto padrão para todos os filmes da Warner⁴⁰. Em 1930, foi organizada uma unidade permanente para sua produção, e eles eram vendidos pelo estúdio juntamente com os longas-metragens (CRAFTON, 1999).

Os *remakes* reciclavam sucessos de bilheteria do cinema mudo como novos filmes falados. O crítico e escritor Gilbert Seldes avaliava à época que “esses velhos filmes [mudos] têm uma relação entre suas partes e essa relação é completamente destruída quando ‘sons apropriados’ são aplicados” (apud CRAFTON, 1999, p. 169). Crafton e Todd McCarthy (1997) mencionam filmes que tinham sido finalizados sem som e foram adaptados com música, efeitos sonoros e, por vezes, diálogos posteriormente dublados, como aconteceu com de *The Air Circus* (Howard Hawks, Lewis Seiler, 1928). Em outros casos, esses filmes chegaram a ser lançados sem sonorização e, mais tarde, foram “refeitos” e relançados no mercado como produtos sonorizados.

Em 1928, estúdios como a Paramount, a Universal e a recém-formada RKO⁴¹ se interessavam pelo som⁴², mas, assim como a Warner e a Fox, líderes da indústria do sonoro, não anteviam longas-metragens completamente falados. Uma aposta inicial de Hollywood foi

⁴⁰ Neles, um coadjuvante ou um membro do elenco, sempre masculino, aparecia num palco e apresentava mais um ou dois personagens, falando em segunda pessoa e fazendo contato visual com a câmera. “O mestre de cerimônias do rádio [também, quase sempre, um homem] foi um modelo contemporâneo para o endereçamento direto e a função interlocutora dos Vitaphone trailers” (CRAFTON, 1999, p. 126): o personagem na tela, que era, ao mesmo tempo, um agente narrativo e um vendedor lembrava o anunciante (CRAFTON, 1999). Na construção narrativa, eram mostrados ao público alguns trechos do filme e imagens dos atores, que podiam aparecer falando, ou não. Geralmente, a presença da estrela era destacada como parte do que estava por vir. Com o advento do cinema sonoro, o estrelismo ganhava outra dimensão e essa nova forma de marketing que o som sincronizado possibilitou enfatizava “as estrelas que falavam e o próprio som como um produto desejável” (CRAFTON, 1999, p. 120). Os mestres de cerimônia ocupavam uma posição entre Hollywood e o consumidor, e o público se animava com filmes que vendiam filmes (CRAFTON, 1999).

⁴¹ Ver nota 32.

⁴² No início de 1927, Roy J. Pomeroy, profissional de efeitos especiais que estava supervisionando os experimentos em rádio da Paramount, encabeçou o *Five-Cornered Agreement*, que reuniria a MGM, a Fisrt National, a Paramount (então Famous Players-Lasky), a Universal e a Producers Distributing Company (PDC) num acordo único para a adoção de um dos sistemas de sonorização para filme: o Vitaphone, o Movietone ou o Photophone (ver nota 30). Em 1928, o *Five-Cornered Agreement* foi dissolvido, deixando que produtores e exibidores optassem por qual sistema usar (CRAFTON, 1999).

a produção de filmes em duas versões, adequadas ao cinema mudo e ao sonoro - a Warner, por exemplo, começou a gravar filmes com e sem diálogo simultaneamente. Como exemplifica Crafton:

Os Warners firmaram 4.283 contratos de filmes silenciosos para 1928-1929, a maioria em cidades com população inferior a 10.000. Então estavam obrigados a fornecer produtos silenciosos para essas salas de cinema, incluindo cópias sem banda sonora de sucessos falados como *The Singing Fool*. Depois que Winfield Seeahan [vice-presidente da Fox] anunciou em março de 1929 que a Fox não faria mais filmes silenciosos, ele voltou atrás em agosto e direcionou o estúdio para uma política de versões duplas, quer dizer, versões silenciosas e faladas de todos os filmes, e som óptico e em disco para todos os filmes falados” (CRAFTON, 1999, p. 170)

Outra alternativa foram os filmes parcialmente falados, vistos como economicamente razoáveis. Longas-metragens como *The jazz singer* (Alan Crossland), que, em 1927, impulsionou, definitivamente, a conversão da indústria cinematográfica para o sonoro, *The Singing Fool* (Lloyd Bacon, 1928, *star vehicle* para Al Jolson após o sucesso em *The jazz singer*), *My man* (Archie Mayo, 1928) e *Show Boat* (Harry A. Pollard, Arch Heath, 1929) tiveram versões silenciosas, onde os diálogos eram suprimidos e substituídos por cartelas explicativas (CRAFTON, 1999). A um custo mínimo, esses filmes se tornavam operacionais, tendo em vista um mercado de exibição composto por salas que haviam feito a conversão para o sonoro e por um número significativo delas equipadas apenas para a exibição de filmes mudos.

Neste contexto, havia sentido na adição de diálogos pontuais⁴³, “usados sistematicamente para adicionar interesse e emoção às histórias” em produções que preservavam “o cinema silencioso como um ideal, enquanto exploravam a fala como uma novidade prazerosa ao público” (CRAFTON, 1999, p. 172). É preciso evitar uma compreensão teleológica da passagem do cinema mudo para o sonoro para compreendermos que, inicialmente, o som foi visto pela indústria como um “enfeite para um filme silencioso” (CRAFTON, 1999, p. 172). Crafton ressalta que os remakes, as versões duplas e os *talkies* parcialmente falados eram, à época de sua produção, experimentos sérios, vistos como uma nova prática de realização cinematográfica, além de respostas a um problema econômico de Hollywood.

Ao mesmo tempo, esses formatos demonstram o conservadorismo inerente à indústria cinematográfica, que resistia à mudança. Quando as leis do mercado, o público consumidor e

⁴³ Por exemplo, segundo Crafton, em *The Mysterious Island* (Lucien Hubbard, Benjamin Christensen, 1929), Lionel Barrymore explicava o projeto do submarino no primeiro rolo do filme e, depois, não voltava a ser ouvido. *O cantor de jazz* também tinha apenas uma parte com fala.

as empresas que competiam entre si compeliram a indústria rumo ao cinema sonoro, ela tentou manter-se no controle, limitando, enquanto pôde, o emprego do som sincronizado nos longas-metragens (CRAFTON, 1999). Deste modo:

As estratégias de cobertura preservavam a tradicional forma do silencioso, embora com efeitos musicais sincronizados. Da posição estratégica dos produtores, o desenvolvimento dos *talkies* poderia ter parado no estágio das versões duplas ou dos parcialmente falados. Não havia razão técnica para que a realização de filmes silenciosos não pudesse prosseguir ao lado dos *talkies*, como os executivos por um breve período presumiram que seria. Ou por que as partes “dramáticas” e da “pantomima” (falada e silenciosa) dos filmes tivessem que continuar distintas. A pressão foi externa, do público. (CRAFTON, 1999, p. 177)

Vincendeau (1999) nota que a chegada do som não trouxe apenas problemas tecnológicos, mas alterou fundamentalmente a relação entre o espectador e o filme⁴⁴. No campo do realismo proposto pelo cinema hollywoodiano, o tratamento do som como algo adicional, apresentado nos *talkies* parcialmente falados, prejudicava a projeção-identificação, “destruindo a ilusão de um mundo ficcional no qual o espectador podia entrar imaginariamente por um tempo. Esta clássica ‘suspensão da descrença’ era perturbada por esses intrusivos momentos auditivos” (CRAFTON, 1999, p. 178).

Em 1928, os diferentes sistemas de som óptico tinham se tornado compatíveis para a exibição nas salas e, entre meados de 1928 e 1929, teve início uma rápida padronização da indústria cinematográfica do som em disco para o óptico. Segundo Crafton, até a metade de 1928, a maior parte dos filmes sonoros era gravada e reproduzida no sistema de som em disco da ERPI⁴⁵. Todavia, em 1930, a maioria das salas de exibição projetava Movietone, Photophone ou um sistema de som óptico genérico. A padronização consolidaria uma operação de produção menos redundante. Isto pode ter sido um dos motivos da indústria para articular a conversão, já que um número significativo (embora decrescente) de exibidores continuava a encomendar o

⁴⁴ Em relação às estrelas na tela, Alexander Walker (1974, p. 223) fala de uma “perda de ilusão”, que seria um dos primeiros efeitos do cinema falado sobre o público, corroborando a definição do crítico e historiador de filmes Richard Schickel segundo a qual o “silêncio” seria o atributo mais valioso para as estrelas que precederam o sonoro. Walker acrescenta que os ídolos silenciosos perderam divindade com o aparecimento dos diálogos: “Eles deixaram de ser imagens na forma humana personificando as emoções através da delicadamente qualificada arte da pantomima. Suas vozes os fizeram tão reais quanto o público que os assistia” (WALKER, 1974, p. 223). O uso da voz realçava o naturalismo do meio e, como observa Richard Dyer (1998, p. 22), de heróis e modelos que, nos primeiros tempos, corporificavam modos “ideais” de comportamento, as estrelas se tornaram figuras de identificação, incorporando modos “típicos” de comportamento, “pessoas como você e eu”. No que dizia respeito à equipe criativa, McCarthy (1997, p. 94) observa que: “Foi um período perigoso para artistas que tinham trabalhado apenas em filmes e nunca no teatro. A reação automática de executivos e produtores foi encontrar atores, diretores e roteiristas com experiência no teatro e lançá-los nos filmes. Ninguém que estivesse trabalhando no cinema estava seguro, todos tiveram que se provar”.

⁴⁵ Ver nota 35.

som em disco (CRAFTON, 1999). Economicamente, fornecer uma segunda opção de banda sonora adicionava um custo extra também para os distribuidores. Ademais, embora o Vitaphone fosse então o estado da arte em termos de reprodução sonora, a maioria dos sistemas sonoros concorrentes, baratos e não licenciados, instalados em salas de cinema não afiliadas às *majors*, utilizava o som em disco.

Soma-se a isso o fato de que o som óptico era editável. Embora os estúdios, mesmo aqueles que sempre usaram o som na película para a gravação, como a Fox, a Pathé e a RKO, suprissem versões em disco de todos os seus filmes sonoros, no início de 1929, a Paramount, a MGM e a United Artists, os mais importantes distribuidores de filmes, anunciaram que cessariam o lançamento de discos (CRAFTON, 1999). Em 1930, as gravações em disco passaram a ser transferidas para película a fim de serem editadas e a versão final da pista sonora era gravada em disco para o lançamento. Em 1931, a Warner, que, como a First National, tinha desenvolvido a prática de gravar a banda sonora principal em disco, interrompeu-a (mas continuou a lançar faixas sonoras transferidas para aquele formato). Crafton observa que:

Embora as majors obviamente desejassem se livrar do som em disco, a manutenção das salas mudas continuou enquanto o retorno do aluguel [dos equipamentos de reprodução sonora] justificou os custos de manter esse sistema de distribuição sonora separado. (CRAFTON, 1999, p. 148)

O som “representou o que os executivos mais tinham: incertezas” (CRAFTON, 1999) e foi um campo de dúvidas para a grande indústria do entretenimento. Segundo o diretor e roteirista William C. de Mille⁴⁶: “Estamos cara a cara com uma maravilhosa oportunidade ou uma tremenda catástrofe” (apud CRAFTON, 1999, p. 66). Esse período de transição - “a falha dos anos 30” a que se refere André Bazin - não se restringia apenas ao mercado interno, mas envolveria também os mercados externos. Segundo Crafton, as principais atividades da ERPI em 1930-1931 foram no sentido de auxiliar Hollywood a estabelecer sua produção e exibição no exterior, em mercados internacionais que não falavam inglês.

1.3. Como exportar o som? O advento das versões

Vincendeau (1999) chama atenção para variáveis culturais e técnicas na internacionalização do cinema sonoro. Segundo ela, o período 1929-1932, que enxerga como

⁴⁶ Ele dirigiu *The doctor's secret* (1929), para a Paramount, que ganhou a versão em espanhol *El secreto del doctor* (1930), por Adelqui Millar (ver imagens adiante).

o mais relevante para a produção de versões de filmes em diferentes idiomas, tema desta seção, correspondeu ao intervalo de tempo necessário para que Hollywood concretizasse o cinema sonoro e para que os realizadores integrassem completamente o som às práticas que adquiriram do cinema mudo. Os primeiros anos da nova técnica obrigaram a indústria a encarar dificuldades de comércio, linguísticas, culturais e, por vezes, de relações internacionais. Como aponta Crafton (1999), havia uma nova questão a resolver: como exportar o som?

Segundo este autor, no final dos anos 1920, antes que tivesse início a conversão para o sonoro, a posição de comando que Hollywood atingira no mercado mundial desde a Primeira Guerra mostrava sinais de enfraquecimento ante à resistência de países europeus à dominação dos filmes norte-americanos. A Grã-Bretanha aplicou uma cota à sua importação em 1927. A Alemanha, a França, a Itália e os países escandinavos tentaram formar o Film Europa, um cartel que propunha criar um plano para uma rede Pan-Europeia de produção e distribuição cinematográfica, com o objetivo de contra-atacar a presença esmagadora dos filmes hollywoodianos no continente, mas que, todavia, falhou (LÉNART, 2013) Natasa Durovicová (1992, p. 140) acrescenta que, “desde 1921 na Alemanha, e de aproximadamente 1925 em todos os lugares, cotas contra a extraordinária expansão do cinema norte-americano foram sendo amplamente implementadas”, não apenas na Europa, mas em países como Japão, Brasil e Austrália⁴⁷.

Na Europa, o *market share* das empresas norte-americanas diminuía desde 1926, o que levou o Departamento de Comércio dos Estados Unidos a fortalecer sua Divisão de Cinema (CRAFTON, 1999)⁴⁸. O som poderia afetar negativamente essa balança comercial instável. Num relatório de 1928, o Departamento concluiu que os maiores potenciais de lucro e, portanto, de oportunidade de expansão, vinham, respectivamente, da Inglaterra (onde, ademais, falava-se o mesmo idioma), da Alemanha e, em menor medida, da França (CRAFTON, 1999).

⁴⁷ No Brasil, em 1932, Getúlio Vargas inaugurou a intervenção estatal na exibição cinematográfica com o decreto-lei nº 21.240: “Entre outras medidas, o decreto determinava a redução das tarifas alfandegárias para filmes virgens e impressos, a nacionalização da censura e a criação de três novas instituições culturais: a *Revista Nacional de Educação*, o Instituto Cinematográfico Educativo e um ‘órgão técnico, destinado não só a orientar a utilização do cinematógrafo, assim como dos demais processos técnicos, que sirvam como instrumentos de difusão cultural’” (ALMEIDA, 1999, p. 122). As despesas destas instituições culturais seriam cobertas pela renda gerada através da cobrança do serviço de censura de filmes nacionais (pois a censura era dirigida também a eles) e estrangeiros, a “Taxa Cinematográfica para a Educação Popular” (ibid.). O artigo 13 do decreto determinava que um curta-metragem brasileiro de caráter cultural/educativo fosse projetado junto a cada longa exibido. Como destaca Cláudio Aguiar Almeida (p. 123), “a maior parte das medidas previstas pelo decreto 21.240 só seriam colocadas em prática em anos posteriores”. Em 1939, passou a ser obrigatória a exibição de um longa-metragem nacional por ano em cada sala de cinema e essa reserva de mercado compulsória foi aumentada ao longo das décadas seguintes (BERNARDET, 2009). Jean-Claude Bernardet (2009, p. 52) defende que “na posição indefesa em que se encontravam os produtores diante da agressividade das empresas estrangeiras, só no Estado encontraram eles uma força, a única, que lhes permitisse enfrentar de alguma forma a presença avassaladora do cinema estrangeiro”.

⁴⁸ Em alguns anos, a crise de 1929 e suas consequências se somariam a este problema.

Segundo Vincedeau, os mais importantes mercados, em termos linguísticos e financeiros, aos quais Hollywood teria que se adaptar eram o espanhol, o alemão, o francês e o sueco.

No que concernia às indústrias cinematográficas europeias, vários sistemas sonoros foram desenvolvidos rapidamente em paralelo aos norte-americanos - a UFA alemã, por exemplo, começou a testar o sistema Tri-Ergon em 1923, mas o deixou naufragar (CRAFTON, 1999). Em 1928, os filmes hollywoodianos feitos com Movietone e Vitaphone estrearam nas capitais europeias, com bons resultados, o que renovou o interesse dos empresários europeus pela exibição de filmes falados. Em meados de 1929, a disputa pelas salas de exibição na Europa e Ásia estava entre a RCA, a alemã Tobis Klangfilm e a ERPI. Ainda em 1927, a ERPI, com a qual os estúdios hollywoodianos firmaram contrato de distribuição internacional, licenciava equipamentos para produtores asiáticos e europeus e prometia *talkies* norte-americanos para os exibidores (CRAFTON, 1999).

A Tobis Klangfilm era um consórcio de patentes multinacional com base em Berlim que detinha os direitos da Tri-Ergon (com exceção da licença norte-americana, de William Fox). Fora da Alemanha, ela se associou a produtores locais para a realização de filmes (em Paris, por exemplo, foi estabelecida a *Société Française des Films Sonores Tobis*), que desafiaram os direitos dos estúdios norte-americanos de produzir filmes europeus e ocupar suas salas de cinema (CRAFTON, 1999). Segundo Crafton, com a cooperação da MPPDA, dirigida por William Hays, os produtores hollywoodianos se recusaram a lançar seus filmes na Alemanha, em retaliação. Porém, não houve unidade suficiente entre eles para sustentar o boicote. John King (2011, p. 620) ressalta que a MPPDA “era um forte grupo de pressão para os filmes norte-americanos, sempre procurando manter uma política de ‘portas abertas’ diante de possíveis restrições de tarifas, cotas ou comércio”.

De acordo com Crafton, no final dos anos 1920, cerca de dois terços dos 57.341 cinemas do mundo estava fora dos Estados Unidos e provia Hollywood com uma renda substancial. Robert Sklar (1978) argumenta que o advento do som ameaçou minar a hegemonia mundial do cinema estadunidense, pois ele foi uma arma para as indústrias cinematográficas europeias contra o domínio norte-americano, mas Crafton afirma que, embora se leia insistentemente que os produtores estavam aterrorizados de que o som significasse a perda dos mercados externos, não há grandes evidências disso nos jornais especializados da época, nem estatísticas que mostrem queda nas exportações. O desafio de Hollywood era como canalizar a nova tecnologia de maneira a ganhar novos públicos.

Ao mesmo tempo, Crafton observa que nenhum país isolado que fizesse filmes falados na Europa estaria em condições de competir com Hollywood. Em 1929, um executivo da

indústria cinematográfica declarou à revista hollywoodiana *Film Mercury*: “nós já sabemos que a língua está sendo usada na Inglaterra, na Alemanha e na França contra a invasão norte-americana. E também sabemos que aqueles que gritam mais alto têm sido, e ainda são, nossos melhores clientes” (apud CRAFTON, 1999, p. 423)⁴⁹. Ele explicava que, cautelosamente, a estratégia de campanha de Hollywood era aproveitar sua vantagem financeira, comprando salas de cinema nas capitais e cidades maiores, para então espalhar-se para os demais lugares, de modo que seus financiadores pudessem rapidamente forçar o “extermínio” (expressão usada pelo executivo hollywoodiano) da produção europeia.

Na mesma chave desta política de mercado imperialista, eles planejavam atrair para Hollywood os artistas europeus de renome, para que nos cinemas ingleses, alemães e franceses “ressoassem” faixas sonoras no idioma local feitas nos Estados Unidos (CRAFTON, 1999). Em 1930, membros da Divisão de Filmes do Departamento de Comércio dos Estados Unidos afirmaram que “a demanda das pessoas por filmes em seu próprio idioma, somada à diferença técnica entre os filmes silenciosos e sonoros, está operando para aumentar a competitividade dos filmes norte-americanos no exterior” (NORTH; GOLDEN apud VINCEDEAU, 1999, p. 210).

Segundo King (2011, p. 619), no começo do cinema sonoro, somente os Elstree Studios, na Grã Bretanha, e a UFA, em Berlim, tinham a tecnologia instalada, “e para lá acorriam produtores e diretores italianos, franceses e espanhóis”. András Lénárt (2013) também argumenta neste sentido, afirmando que, quando os filmes sonoros estabeleceram sua posição cultural nas redes de distribuição/exibição e as companhias produtoras estavam dispostas a assumir riscos com os *talkies* nos mercados externos, apenas os Estados Unidos e, em menor medida, a Alemanha estavam em condições de exportar filmes sonoros. Em meio a este cenário, o autor apresenta a escolha dos produtores pela realização de filmes em mais de um idioma:

Após a Primeira Guerra Mundial, todas as indústrias cinematográficas europeias sofreram um grande revés em sua produção, deixando o cinema e a distribuição global em grande parte nas mãos dos estúdios norte-americanos. [...] Em muitas salas de cinema europeias filmes falados não podiam ser exibidos porque elas não estavam equipadas com os aparelhos necessários, ou sua qualidade era insatisfatória. A diversidade linguística também impediu a difusão do cinema falado, especialmente no que concernia à exportação, mas as versões multilíngues de filmes ofereceram a melhor solução. Na Alemanha, por exemplo, em 1930 a Tobis Film produziu 58 versões em língua estrangeira de seus próprios filmes para ajudar sua distribuição para outros países [...]. Entre muitas outras, os filmes de Josef von Stenberg, o alemão *Der*

⁴⁹ Observamos também que se tratava de um período de ascensão do nacionalismo de direita, como o fascismo nos anos 1920 na Itália e o nazismo nos anos 1930 na Alemanha, entre alguns casos de países europeus. Incomodava também a presença da língua inglesa nos filmes norte-americanos porque, com eles, vinha juntamente a música, consolidando a influência dos EUA nas diferentes culturas.

blaue Engel e o inglês *The Blue Angel* foram os produtos básicos dessas aventuras multilíngues⁵⁰. (LÉNÁRT, 2013, s/p)

A primeira versão mundial de um filme em mais de um idioma foi a anglo-germânica *Atlantik*, ficcionalização do naufrágio do navio Titanic de 1912, dirigida pelo alemão E. A. Dupont para a British International Pictures, nos estúdios de Elstree (VINCENDEAU, 1999). A versão em alemão foi lançada em outubro de 1929 na Alemanha e, no mês seguinte, o filme em inglês estreou na Inglaterra, contando também com uma versão silenciosa. Posteriormente, em setembro de 1930, uma versão em francês (*Atlantis*, E. A. Dupont, Jean Kemm) estreou em Paris. Os filmes multilíngues continuaram a ser produzidas por estúdios europeus ao longo da década de 1930. Todavia, a imensa maioria foi realizada pelos estúdios norte-americanos e são esses filmes, em particular as versões em idioma espanhol, que constituem nosso objeto de estudo.

Como explica Vincendeau, com a chegada do som, o cinema deixou de ser automaticamente exportável e os estúdios de Hollywood se viram obrigados a adaptar sua produção aos mercados internacionais:

As versões multilíngues, como um fenômeno da indústria cinematográfica, estão situadas numa linha de divisão bastante difusa entre [...] a resistência europeia (embora efêmera, desorganizada e fadada ao fracasso) à hegemonia norte-americana e [...] a expansão contínua de Hollywood em face de um repentino aumento na competição estrangeira. (VINCENDEAU, 1999, p. 211)

Vincendeau sintetiza que o propósito das versões era adaptar o mesmo texto para diferentes públicos⁵¹, dentro de um curto período de tempo, numa relação sincrônica entre elas: “jogando com todas as variações possíveis (diretor, técnicos, atores, estúdios e locações), as versões multilíngues mantiveram apenas o parâmetro imutável: o texto” (VINCENDEAU, 1999, p. 222). Entretanto, nosso mapeamento das versões em língua espanhola⁵² e seus originais em inglês indica que nem sempre estas produções foram a priori realizadas em sincronismo. Constatamos a existência de versões em espanhol de filmes mudos ou mesmo de *talkies* realizados antes dos estúdios hollywoodianos optarem pela produção em idioma espanhol. Esta relação de filmes se encontra nas fichas catalográficas apresentadas em anexo. Algumas das histórias escolhidas para serem adaptadas nas versões ainda ganharam remakes nas décadas

⁵⁰ Para Sklar (1978), *The Blue Angel* (1930) foi o mais memorável resultado das versões bilíngues. Filmado em Berlim simultaneamente em alemão e inglês, teve Marlene Dietrich e Emmil Jannings como estrelas e Erich Pommer como produtor. A versão em alemão foi distribuída pela UFA e a em inglês, pela Paramount.

⁵¹ Isto pode ser observado no corpus fílmico que analisaremos no próximo capítulo.

⁵² Esta relação de filmes se encontra nas fichas catalográficas apresentadas em anexo.

seguintes, demonstrando sua eficiência como produtos da indústria cinematográfica, pelo ponto de vista dos produtores norte-americanos⁵³.

Segundo András Lénárt (2013), as versões foram produzidas de três formas: quando a mesma equipe norte-americana gravava várias vezes, em diferentes línguas (a exemplo de filmes de Laurel e Hardy, que analisaremos no próximo capítulo); quando a versão era refilmada pelo mesmo diretor do filme original, com atores estrangeiros, em diferentes idiomas (como foi o caso de outras comédias de Laurel e Hardy e de *Estrellados*, protagonizada por Buster Keaton, que também discutiremos no capítulo seguinte); e quando equipes estrangeiras filmavam o roteiro norte-americano em seus próprios idiomas (caso de *Drácula*, de 1930, dirigido por George Melford, que abrirá nossa seção de análise fílmica no Capítulo 2).

Um critério para a seleção dos filmes que teriam versões era dar preferência àqueles que poderiam ser feitos, em grande parte, em internas, nos sets já usados para os filmes originais, ou àqueles baseados mais em diálogos do que em ações (JARVINEN, 2012). Vincendeau observa que uma técnica comumente aplicada às versões era reutilizar algumas cenas de forma genérica: “cenas de multidão e externas eram geralmente apresentadas em planos abertos e usadas como base para todas” (VINCEDEAU, 1999, p. 218). Assim, como ilustra a autora, as versões eram tratadas como a mesma peça de roupa, mas com cores diferentes⁵⁴, pois:

[...] a despeito do sucesso instantâneo de *The Jazz Singer* e de outras das primeiras produções sonoras [faladas em inglês] de Hollywood, as notícias de reações hostis - às vezes indo tão longe quanto motins - começaram a emergir de todas as partes da Europa e América do Sul, de públicos ultrajados por serem apresentados a baixas adaptações de filmes norte-americanos (para os quais legendas, música e passagens dubladas foram adicionadas). (VINCEDEAU, 1999, p. 211)

Diante disso, Lisa Jarvinen (2012) compreende que, para Hollywood, as versões eram uma forma de tradução dos *talkies* em inglês. Elas foram uma aposta mercadológica da indústria, destinadas principalmente a países que não falavam aquele idioma, mas também a grupos étnico-nacionais dentro dos Estados Unidos. Colin Gunckel (2008) aponta que, em

⁵³ Como *The criminal code* (Howard Hawks, 1931), da Columbia, cuja versão em espanhol foi *El código penal* (Phil Rosen, Julio Villarreal, 1931). A história foi refilmada pelo estúdio em 1938 como *Penitentiary* (John Brahm) e, novamente, em 1950, como *Convicted* (Henry Levin). *The last of the Duanes* (Alfred L. Werker, 1930), da Fox, ganhou a versão *El último de los Vargas* (David Howard, 1930). Em 1941, a Fox refez a história como *Last of the Duanes*, com direção de James Tinling, estrelando George Montgomery e Lynne Roberts. Outro exemplo foi *The cat creeps* (Rupert Julian, 1930), lançado em 1930 pela Universal, juntamente com a versão *La voluntad del muerto* (George Melford, Enrique Tovar Ávalos), protagonizada por Lupita Tovar. Em 1927, a Universal havia produzido uma primeira adaptação muda, dirigida por Paul Leni. Em 1939, a Paramount fez uma nova produção baseada na história, dirigida por Elliott Nugent.

⁵⁴ Por exemplo, segundo Jarvinen (2012), o melodrama da Fox *Del mismo barro* (David Howard, 1930) copiava cena por cena e fala por fala seu original *The common clay* (Victor Flemming, 1930).

1930, a comunidade de imigrantes mexicanos em Los Angeles era de 97.000 pessoas, funcionando como um mercado de teste para as versões em espanhol hollywoodianas. Em seu trabalho, Gunckel busca compreender a negociação entre Hollywood e esse grupo num período de transição industrial e de incertezas, a partir da recepção da imprensa local. Segundo Gunckel (2008), Vincendeau (1999) e Jarvinen (2012), o público internacional respondia negativamente à interrupção com intertítulos nos filmes sonoros, as legendas apresentavam um problema para países com baixo grau de alfabetização e a tecnologia de dublagem, que não era suficientemente avançada, não foi imediatamente aceita pelo público e pelos críticos. Assim, no âmbito da “falha dos anos 30” destacada por Bazin, autores como Gunckel e Antonio Rios-Bustamante (1992) apontam que os estúdios inicialmente encararam as refilmagens em outros idiomas como uma solução mais viável e que poderia vender melhor nos mercados externos. Da mesma forma que a introdução do som sincronizado correspondeu a um período de experimentações, a produção de versões multilíngues também pode ser encarada como um processo similar de erros e acertos pela indústria cinematográfica.

Vincendeau afirma que, ao contrário do que se costuma atestar, os filmes dublados precederam as versões. Segundo Gunckel, o jornal californiano *La Opinión*, publicação em língua espanhola que teve importante papel na construção da identidade cultural e étnico-nacional (tema que retomaremos nos próximos capítulos) de um *México de afuera* dentro da fronteira dos Estados Unidos, referiu-se à versão dublada do musical da Universal *Broadway* (Paul Fejos, 1929) como o primeiro filme falado para o público de língua espanhola. Ressaltando sua recepção negativa no México, em Los Angeles e em Buenos Aires, o colunista afirmava que o filme era “tão ruim que mesmo o público que não entende inglês prefere filmes grunhidos nessa língua” (GUNKEL, 2008, p. 331). A RKO também apostou inicialmente na dublagem de *Rio Rita* (Luther Reed, 1929) em espanhol e alemão (VINCENDEAU, 1999). Tratava-se de um musical calcado na mitologia do western e em suas representações étnico-raciais, com a história de um capitão (John Boles) que perseguia um bandido na fronteira com o México e se apaixonava pela latina Rita (Bebe Daniels). De acordo com Gunckel, essa versão dublada foi igualmente mal recebida na América Latina⁵⁵.

Apesar das deficiências técnicas do processo, os filmes dublados tinham baixo custo e, de acordo com Jarvinen, eles foram considerados como a primeira opção para a exportação do som, juntamente com a experiência de se combinar dublagem e intertítulos. Ademais, como pontua King, nos primeiros anos da dublagem, não havia meios de mixar o som e os avanços

⁵⁵ Em 1930, o *Correio da Manhã* anunciou a exibição de *Rio Rita* no Programa Matarazzo, mas aqui não foi mencionada a versão dublada.

nessa tecnologia foram prejudicados pela Depressão de 1929, que coincidiu com a chegada do cinema sonoro. Em vista disto, a produção em língua espanhola emergiu como uma estratégia comercial preferível ao resultado híbrido da dublagem ruim e dos intertítulos explicativos para os quais o público não tinha paciência (GUNCKEL, 2008). Neste cenário:

Matérias na *Variety* no período de 1929-32 revelam uma incrível confusão no assunto. As estratégias variavam entre os estúdios e mudanças de política dentro deles eram comuns. Em 9 de abril de 1930, a *Variety* indicou que “todos os diretores dos estúdios... chegaram a diferentes conclusões quanto à solução do que no momento é a principal questão comercial. Muitos estão no ar e paralisados enquanto se perguntam se as potencialidades dos mercados externos valem o custo. Em janeiro de 1931, a MGM “ainda estava incerta se a dublagem ou a filmagem direta (em um idioma estrangeiro) é a melhor política”. Então, apesar do discurso de autossatisfação de Hollywood sobre sua competência superior em termos de planejamento, foi precisamente a falta de estratégias a longo prazo que engendraram essa confusão. (VINCENDEAU, 1999, p. 212)

Rios-Bustamante menciona a RKO entre os estúdios que se envolveram na produção de versões e que, assim como a Fox, a MGM, a Warner e outros menores, estabeleceu um departamento para sua produção. Segundo Lénart, a MGM foi a primeira grande companhia a se dedicar à produção de versões, seguida pela Paramount e pela Fox. Em Nova York, Londres e Paris foram inaugurados estúdios de produção (KING, 2011), que reuniam equipe e elencos estrangeiros. A Paramount se destacou nesta expedição, construindo, em 1930, um estúdio que seria seu o braço de produção em Joinville, na França, de versões em doze línguas diferentes (SKLAR, 1978).

King (2011, p. 620) explica que os estúdios de Joinville tinham capacidade inicial de realizar filmes em cinco idiomas, mas que “trabalhando vinte e quatro horas por dia, a certa altura o estúdio chegou ao número delirante de doze línguas”. Por exemplo, segundo o AFI Catalogue of Feature Films, *The doctor's secret*, dirigido por William C. de Mille em 1929, foi rodado nos Estados Unidos. Em 1930, a Paramount filmou sete versões em língua estrangeira nas instalações de Joinville: em espanhol (*El secreto del doctor*, Adelqui Millar), italiano (*Il segreto del dottore*, Jack Salvatori), francês (*Le secret du docteur*, Charles de Rochefort) e húngaro (*Az arvos titka, tibor hegedüs*), que foram lançadas nos Estados Unidos, além de versões em sueco (*Doktors hemlighet*, John W. Brunius), tcheco (*Tajemství lékarovo*, Julius Lébl) e polonês (*Tajemnica lekarza*, Ryszard Ordynski). Segundo Lénárt (2013), após experimentar em vários idiomas, a Paramount reduziu sua produção a quatro deles: francês, alemão, sueco e espanhol. No Capítulo 3, mostraremos que nossa imprensa deu destaque também a algumas versões em português filmadas nos estúdios franceses. Alfred Charles

Richard (1992) indica que muitas das versões produzidas em Joinville fracassaram, fator que contribuiu para o fim dessa produção depois de cinco anos.

Cartazes de *The doctor's secret* e sua versão em espanhol, *El secreto del doctor*. O cartaz do filme original destacava o uso da tecnologia do som (ou da voz) em sincronismo: “A Paramount all talking Picture”. O cartaz da versão chamava atenção para o idioma dos diálogos: “Un film Paramount hablado en Español”. Fonte: IMDb disponível em <http://www.imdb.com/> acesso em 28/set/2017

As exigências do realismo no uso do som, que colocaram em prática uma nova relação do espectador com o filme, contribuíram para que a dublagem fosse preterida em relação às versões no início do cinema sonoro. Ao mesmo tempo em que havia uma preocupação quanto aos diálogos serem audíveis, a barreira da língua adicionava uma nova dimensão ao problema do realismo da fala (VINCENDEAU, 1999). A dublagem enfatizava a separação entre o corpo e a voz, desconcertando o público na virada da década de 1920 para a de 1930. Ela “abalava a sensação de unidade, de plenitude do personagem e, portanto, a posição do espectador” (VINCENDEAU, 1999, p. 216). Na “ingenuidade” (VINCENDEAU, 1999) da recepção do público à época:

[é] como se, no início, o filme sonoro, tendo oferecido um novo senso de completude ao espectador, reconciliando corpo e voz, então imediatamente a perturbasse pela falta de credibilidade da dublagem ou o deslocamento entre e som e imagem em legendas” (VINCENDEAU, 1999, p. 216).

Se, neste sentido, as versões ofereciam uma forma mais realista de exportar a fala, por outro lado, elas implicavam um grande aumento nos custos, quer fossem produzidas pelos estúdios hollywoodianos na Europa ou nos próprios Estados Unidos:

Em dezembro de 1930, por exemplo, a MGM tinha mais de sessenta atores, roteiristas e diretores estrangeiros sob contrato em Hollywood, um total de custos estimado para o estúdio de \$40,000 por semana (a maioria dos estrangeiros foram repatriados em fevereiro de 1931). As produções na Europa, entretanto, não eram muito mais lucrativas e as duas soluções logo se revelaram igualmente inadequadas. [...] Suas conclusões pareciam ter sido baseadas na performance dos estúdios de Joinville da Paramount, perto de Paris, que custou \$1.5 milhão em investimentos fixos e tinha uma conta de salário anual de \$6 milhões. Mais tarde, a Paramount admitiria que o estúdio de Joinville só se tornou rentável após dois anos de operação, à época em que tinha se tornado simplesmente um laboratório de dublagem. (VINCENDEAU, 1999, p. 214)

Devido ao alto custo de cópias distintas para exportação, Hollywood optou por produzir versões em espanhol, alemão e francês (JARVINEN, 2012). Nações como Portugal e Itália⁵⁶, assim como o Brasil, caíram na categoria de países que não falavam nenhuma dessas línguas, mas poderiam aceitar filmes num segundo idioma: o espanhol (JARVINEN, 2012) - ou os produtores hollywoodianos, simplificando a polifonia étnico-nacional latino-americana, subentendiam que, como (quase todo) o restante da América Latina, esta era a língua falada no Brasil. No capítulo 2, abordaremos o imaginário construído da América Latina nesses filmes e trataremos de sua recepção em nosso país no Capítulo 3.

As versões em português foram iniciativa quase isolada da Paramount e circularam aqui em número muito inferior. Entre 1930 e 1935, obtivemos dados de exibição de 22 versões em espanhol no Rio de Janeiro e em São Paulo. No mesmo período, apenas quatro versões em português foram mencionadas nos periódicos mapeados: o filme-revista *King of Jazz* (John Murray Anderson, 1930), da Universal, que estreou em ambas as cidades em 1930, além das

⁵⁶ Heinink e Dickson (1990) observam que versões em espanhol da MGM circularam na Itália dubladas. Segundo o AFI Catalogue of Feature Films, *Carcere*, versão em italiano de *The big house* (George W. Hill, Ward Wing, 1930), foi, na verdade, dublada da versão em espanhol, *El presidio* (Ward Wing, Edgar Neville, 1930). De acordo com a mesma fonte, isto também aconteceu com *Alma de Gaucho* (Henry Otto, 1930), produção original do estúdio norte-americano Chris Phyllis Productions e uma das pioneiras em língua espanhola. Houve uma versão dublada em italiano do filme, que continha a seguinte dedicatória: “Italianos na Itália e lá fora, sinceramente, dedicamos este primeiro trabalho a vocês, sem pretensão, mas animados com grande entusiasmo pelo nosso país distante e com a firme vontade de fazer mais alguns filmes. Este típico drama da vida argentina chega a vocês de Hollywood, e esperamos que vocês o aceitem como ponto de partida para a tomada da língua italiana em todo o mundo”.

produções da Paramount *A canção do berço* (Alberto Cavalcanti, 1930)⁵⁷, *A dama que ri* (Jorge Infante, 1931) e *A minha noite de núpcias* (E.W. Emo, 1931), lançadas no Rio e/ou em São Paulo em 1931. As versões em português da Paramount filmadas em Joinville empregavam o português falado em Portugal e não visavam o mercado brasileiro, objeto das versões em idioma espanhol.

King (2011, p. 620) define as versões como uma “primeira e um tanto desesperada tentativa de [Hollywood] preservar sua fatia de mercado no resto do mundo”. Jarvinen se refere à produção inicial desses filmes dentro da indústria cinematográfica norte-americana como a entrada num “campo vazio” da produção cultural e Vincendeau (1999, p. 211) observa que “o que a princípio foi considerado uma indulgência, logo se tornou uma necessidade” para a “invasão” de terras estrangeiras. Nosso mapeamento das versões em espanhol que circularam nas capitais fluminense e paulista, que desenvolveremos na próxima seção, corrobora a conclusão de Vincendeau de que a produção de versões foi menos um sinal de eficiência da indústria do que de sua desorganização. É difícil perceber nos filmes levantados em nosso estudo um padrão em termos dos gêneros cinematográficos, dos tipos de histórias, da “qualidade” (filmes de primeira linha ou de menor orçamento), etc., das produções escolhidas para serem adaptadas, variando largamente de estúdio para estúdio.

Os autores citados aqui apontam alguns motivos para o relativo fracasso das versões multilíngues. Em primeiro lugar, como observamos, os filmes eram caros em vista de um retorno financeiro insuficiente (KING, 2011), ainda que seu orçamento fosse inferior ao dos originais em inglês⁵⁸. A hesitação dos estúdios, que mudavam frequentemente sua política, seguindo o sucesso ou o fracasso de filmes individuais, foi outro fator para a derrocada desta produção (VINCENDEAU, 1999). Além disso, muitos cinemas na América do Sul ainda não tinham se convertido para o som (VINCENDEAU, 1999)⁵⁹. O fato de várias das versões serem adaptações de peças teatrais pode também ter contribuído para seu fracasso (JEANNE, FORD apud VINCENDEAU, 1999), em vista das particularidades das culturas locais, às quais esses textos poderiam não se adequar⁶⁰.

⁵⁷ No Capítulo 3, comentaremos sobre esta participação de Cavalcanti.

⁵⁸ Segundo Colin Gunckel (2008), cada versão custava cerca de \$30,000 a \$40,000 extras para o orçamento do filme original.

⁵⁹ Para citarmos o exemplo brasileiro, em seu trabalho acerca da conversão para o som no Brasil, Rafael de Luna Freire (2013) aponta que, entre 1929 e 1930, o cinema sonoro chegou às principais cidades brasileiras. Porém, a conversão dos circuitos secundários se completaria em 1933, quando a produção de versões já havia decaído. Retomaremos esta discussão no Capítulo 3.

⁶⁰ Por exemplo, a despeito de tantas versões em espanhol terem sido adaptadas de obras literárias e teatrais, a primeira produção em espanhol de Hollywood a ser baseada numa obra latino-americana, mais precisamente, argentina, foi *¡Asegure a su mujer!* (Lewis Seiler, 1934), filme original estrelado por Conchita Montenegro e pelo brasileiro Raul Roulien, adaptado de uma peça teatral de Julio J. Escobar (RICHARD, 1992).

No caso das versões em língua espanhola, a “guerra de sotaques” (expressão empregada por Lénárt e Gunckel) de um elenco proveniente de vários países distintos, ou ainda de diferentes regiões dentro de um mesmo país, como assinalam Juan B. Heinink e Robert G. Dickson (1990) em relação à Espanha, é apontada como um dos principais fatores que prejudicou sua distribuição ao redor do mundo. Além dos erros linguísticos, Gunckel chama atenção para a negligência ou incompreensão de aspectos culturais específicos das comunidades nacionais representadas nestes filmes. Durovicová (1992) observa que, ao se transplantar atores de nacionalidades variadas para ambientes claramente hollywoodianos, gerava-se uma dissonância cultural (exemplificaremos este aspecto na análise de *Estrellados*). Como atesta Vincendeau (1999, p. 220), “a visão de Hollywood de um país raramente coincidia com a ideia que aquele país tinha dele mesmo”. Aprofundaremos estas questões no próximo capítulo.

Os atores “étnicos” também constituíram um ponto de conflito das versões, já que “uma das maiores razões para o sucesso dos filmes de Hollywood com os públicos estrangeiros era a atração das estrelas que tinham se tornado internacionais” (VINCENDEAU, 1999, p. 220). O público local queria ver astros e estrelas de Hollywood, não seus substitutos hispânicos (KING, 2011) e preteriu os atores menos populares ou desconhecidos que atuavam nas versões em relação às estrelas hollywoodianas já conhecidas (GUNCKEL, 2008). No caso das versões em espanhol que circularam no Brasil, embora a chamada guerra de sotaques não tenha afetado sua recepção em nosso país, o elemento do estrelismo constituiu uma das principais críticas da imprensa à qualidade das versões, como exporemos no Capítulo 3⁶¹.

Gunckel (2008) corrobora a conclusão de Vincendeau (1999) de que a ausência de planejamento e organização a longo prazo dos estúdios resultou num desnível entre a standardização, a análise de custo-benefício e o valor de produção das versões, gerando um produto desfavorável em comparação ao lustro e à estética associados às produções hollywoodianas. Jarvinen observa que as produções em língua espanhola eram anunciadas como filmes de primeira linha, mas havia uma diferença entre o marketing e sua real qualidade. A “falta de qualidade” teria motivado a preferência do público pelos filmes originais em inglês dublados ou legendados (HEININK; DICKSON, 1990). Aqui, colocamos esta expressão entre aspas, pois é preciso relativizar os critérios de qualidade identificados como os do “bom cinema” presentes neste discurso. Os padrões estéticos da narrativa hollywoodiana, pelos quais o público internacional fora educado desde o cinema mudo, estavam ligados às estrelas, à mise

⁶¹ Entretanto, o sotaque ibérico nas versões em português foi visto como um problema para os críticos de *Cinearte*.

en scène (encenação, iluminação, representação, ambientação), à técnica e à linguagem de um cinema feito com grandes recursos⁶².

No início da década de 1930, a dublagem e a legendagem tinham melhorado e “Hollywood, saindo da depressão, recuperou ou mesmo ampliou sua fatia de mercado” (KING, 2011, p. 620). A partir de 1933, os estúdios de dublagem cresceram, enquanto a produção de versões em idioma estrangeiro decaiu, em decorrência da redução de custos diante da crise financeira norte-americana (LÉNÁRT, 2013). Nos anos seguintes, o cinema sonoro consolidaria seu classicismo e afirmaria padrões dominantes de linguagem, estabelecendo a dublagem e a legendagem como modelos para a exportação dos *talkies*.

1.4. As versões em espanhol

Em 1929, segundo a Divisão de Filmes do Departamento de Comércio dos Estados Unidos, “Hollywood, se quiser conservar seus próprios mercados estrangeiros, deve fazer filmes falados em cinco línguas: inglês, francês, espanhol e italiano” (GOLDEN apud HEININK; DICKSON, 1990, p. 22). Os países latino-americanos constituíam um mercado numeroso para a indústria norte-americana e considerado o mais atrativo para as versões, em termos de público e número de salas de cinema (VINCENDEAU, 1999). Mas, abrangendo tantas nações diferentes, o que as uniria? Na visão dos produtores norte-americanos, um idioma comum unificaria um mercado latino, ou hispânico (JARVINEN, 2012), e este olhar estandardizado lançado para um mercado polifônico é o que define nossa abordagem neste estudo. King (2011) conjectura sobre relações transculturais entre Hollywood e a América Latina no período:

A disponibilidade do som sincronizado no final da década de 1920 gerou uma situação nova e complexa na América Latina. Muitos partilhavam o otimismo de Adhemar Gonzaga: se a imagem podia ser entendida em qualquer parte, não eram a língua e a música peculiares a cada cultura? No entanto, o custo e a complexidade dos novos sistemas eram pesados demais para os países mais pobres [que] teriam de esperar anos para ter acesso a essas tecnologias. [...] Agora, a linguagem universal do cinema dera lugar à Torre de Babel e à confusão de idiomas. Até que ponto isso iria afetar a posição dominante de Hollywood no mundo? (KING, 2011, p. 619)

⁶² Em relação à diferença técnica entre os originais e as versões, podemos citar o exemplo de *The Big Trail* (Raoul Walsh, Louis Loeffler, 1930), da Fox, primeira grande produção estrelada por John Wayne. O filme original foi feito em widescreen 70 mm Grandeur e em 35 mm. As versões em espanhol (*La gran jornada*, David Howard, 1931), francês (*La piste des géants*, Pierre Couderc, 1931), alemão (*Die große fahrt*, Lewis Seiler, Raoul Walsh, 1931) e italiano (*Il grande sentiero*, Louis Loeffler, 1931) foram filmadas em 35 mm.

A despeito dos projetos cinematográficos nacionalistas de Gonzaga⁶³, os países latino-americanos, como o México e a Argentina, ao mesmo tempo que se mostravam importantes mercados para os filmes norte-americanos, não podiam competir com Hollywood, pois, assim como a Espanha, não possuíam indústrias capazes de liderar a produção em língua espanhola (HEININK; DICKSON, 1990). De acordo com Jarvinen, nos anos 1920, a América Latina representava 16% dos lucros estrangeiros da indústria hollywoodiana. Em 1928, a América Latina sozinha, incluindo o Brasil, contabilizava mais de 30% do mercado de Hollywood - em consequência, também, das legislações restritivas de filmes na Europa (JARVINEN, 2012). À época da transição para o som, as produções norte-americanas representavam 80 a 95% dos filmes exibidos na América Latina (GUNCKEL, 2008). Portanto, como o lucro hollywoodiano se baseava em economias de escala (JARVINEN, 2012), Heinink e Dickson (1990) explicam que, por uma questão de rentabilidade, foram produzidas mais versões em espanhol do que em outros idiomas.

Com as versões, teve início a criação de um mercado para produções faladas em espanhol (JARVINEN, 2012). Gunckel (2008) observa que, durante o cinema mudo, o conteúdo dos filmes produzidos em Hollywood não se destinava especificamente aos imigrantes mexicanos nos EUA como público e não sustentava um diálogo direto com sua experiência coletiva. Acreditamos ser possível estender essa observação também às comunidades nacionais latino-americanas além da fronteira dos Estados Unidos. Deste modo, abordamos aqui o primeiro momento da história do cinema em que Hollywood produziu conteúdos endereçados especificamente a um mercado latino-americano, daí a importância de estudarmos os estereótipos que neles operaram.

As versões de roteiros originais em inglês foram o principal componente da produção norte-americana em língua espanhola dos anos 1930. Entretanto, sobretudo nos primeiros e nos últimos anos da década, houve também filmes originais feitos em espanhol, ou seja, que não “traduziam” um texto principal. Assim, como as versões, essas produções originais se inseriram neste momento particular de inflexão da história do cinema abordado pela pesquisa: a negociação entre a indústria hollywoodiana e os mercados externos para a exportação do som. Baseando-se em sua música e costumes folclóricos, a estratégia de Hollywood era apelar para

⁶³ “No Brasil, ao contrário, Adhemar Gonzaga saudou a chegada do som com otimismo: no seu entender, essa evolução vibraria um golpe mortal nos filmes estrangeiros, engolfados pelas canções e pelo linguajar do Brasil contemporâneo. Seguramente, devia ter razão; mas estava errado” (KING, 2011, p. 619). No Capítulo 3, discutiremos o otimismo de Gonzaga e de *Cinearte* em relação a uma indústria cinematográfica brasileira que poderia se concretizar com o cinema sonoro.

aqueles que eram vistos como os maiores mercados: Argentina, México e Espanha (podendo ser incluída aqui também a Itália) (JARVINEN, 2012).

Facilitados pela presença de trabalhadores de língua espanhola na indústria cinematográfica em Los Angeles, os estúdios se engajaram na produção de versões faladas em espanhol (VINCENDEAU, 1999). Ríos-Bustamente destaca a participação de atores latinos no que caracterizou como um mercado adicional para a indústria:

Os filmes em língua espanhola de Hollywood criaram um mercado adicional para atores latinos que já eram bem conhecidos, como Ramon Novarro, Gilbert Roland e Antonio Moreno. Também criou uma demanda dos estúdios por talentos adicionais do México e outros países latino-americanos e Espanha (RIOS-BUSTAMANTE, 1992, p. 24)

Segundo Jarvinen, as estrelas dos anos 1920⁶⁴ que protagonizaram versões, como o espanhol Moreno e os mexicanos Roland, Novarro e Lupe Velez, agregaram a estes filmes sua competência linguística e nomes reconhecidos⁶⁵. Charles Ramírez-Berg (2003) cita Vélez e Roland como atores latinos que encontraram maneiras de subverter a estereotipia da máquina hollywoodiana (abordaremos os estereótipos latinos no próximo capítulo). Ao mesmo tempo, Lénárt (2013) comenta a “importação” de uma equipe técnica/criativa de latinos envolvidos nestas produções: roteiristas, como os espanhóis José López Rubio e o romancista e autor teatral Jardiel Poncela⁶⁶, que traduziam os roteiros do inglês para o espanhol, criavam letras em sua língua para as músicas originais em inglês e supervisionavam a pronúncia das palavras em espanhol dos atores norte-americanos; e diretores, como os espanhóis Edgar Neville (também diplomata) e Florián Rey, e o mexicano Enrique Tovar Ávalos⁶⁷.

Segundo Ríos-Bustamente, nos anos 1920, ainda no cinema mudo, cresceram os empecilhos à participação de estrangeiros não anglo-europeus em Hollywood e, enquanto os latinos foram barrados da esfera financeira e técnica da indústria, a alguns atores foi permitido

⁶⁴ Na Introdução, comentamos sobre as *Latin stars* do cinema mudo dos anos 1920.

⁶⁵ Gilbert Roland, Lupe Velez e Antonio Moreno atuaram em versões em inglês e espanhol. Roland protagonizou *Men of the North* (Hal Roach, 1930) e *Monsieur Le Fox* (Roberto E. Guzmán, Hal Roach, 1930). Velez estrelou *East is West* (Monta Bell, 1930) e *Oriente y Occidente* (George Melford, 1930) e, também, *Resurrection* e *Resurrección*, ambas dirigidas por Edwin Carewe, em 1931. Antonio Moreno, o mexicano José Mojica e a argentina Mona Maris participaram de *One Mad Kiss* (Marcel Silver, James Tinling, 1930) e de sua versão *El precio de un beso* (Marcel Silver, James Tinling, 1930). Outros exemplos foram o brasileiro Raul Roulien, protagonista de *It's great to be alive* (Alfred L. Werker, 1933) e de *El último varon sobre la tierra* (James Tinling, 1933), e o espanhol José Crespo, ator principal de *Revenge at Monte Carlo* (B. Reeves Eason, 1933) e de *Dos noches* (Carlos F. Borcosque, 1933). Ramon Novarro, além de protagonizar *The call of the flesh* (Charles Brabin, 1930), estrelou e dirigiu suas versões em espanhol (*Sevilla de mis amores*, 1930) e francês (*Le chanteur de séville*, 1931).

⁶⁶ Ao passar das décadas, a autoria de muitas de suas peças foi atribuída à sua esposa, María.

⁶⁷ Co-diretor de *Drácula* e de outras versões em espanhol feitas por George Melford, era ele quem se comunicava com os atores latinos, já que, como os demais diretores norte-americanos, Melford não falava o idioma

alcançar a condição de estrelas, como aconteceu com Antonio Moreno e Ramon Novarro. Todavia, compreendemos que no hiato da indústria cinematográfica hollywoodiana nesses primeiros anos do cinema sonoro, a necessidade de profissionais qualificados para a produção de filmes em espanhol que visavam diretamente a América Latina e a Espanha ofereceu um “mercado adicional” não apenas para os atores, mas, também, para estas outras funções. Na visão dos estúdios norte-americanos, o componente étnico operou aqui como parte importante de sua qualificação. Ao mesmo tempo, esses artistas precisavam agenciar suas identidades para ocuparem os postos de trabalho da indústria. Podemos interpretar nesta chave o exemplo do argentino Benjamin Ingénito Paralupi, roteirista de *Alma de Gaucho* (Henry Otto, 1930), que, no mesmo filme, assinou com os pseudônimos Paul Elis (argumentista) e Manuel Granado (ator principal)⁶⁸.

King (2011, p. 620) se refere a “centenas de atores e aspirantes a roteiristas da Espanha e da América Latina” que participaram das versões, citando os argentinos Carlos Gardel e Mona Maris, os espanhóis Xavier Cugat e Juan de Landa, e os mexicanos Lupita Tovar e Tito Guizar entre os mais famosos⁶⁹. Os brasileiros Lia Torá, que, em 1927, venceu o concurso de beleza fotogênica da Fox realizado no Brasil e emigrou para Hollywood⁷⁰, e Raul Roulien, ator de teatro carioca famoso na América do Sul, contratado pela Fox em 1931, também estiveram em filmes de língua espanhola. De acordo com Jarvinen, algumas versões foram populares o suficiente para elevar ao estrelato seus protagonistas, como Gardel, Tovar e os espanhóis Imperio Argentina e José Crespo.

Os estúdios hollywoodianos não se referiam à nacionalidade específica dos atores, caracterizando-os como “hispânicos”, “latinos”, “povos que falam espanhol” (JARVINEN, 2012)⁷¹. As estrelas foram o ponto central no conflito entre a standardização das versões e a diferenciação entre elas e os originais em inglês, como comentaremos no Capítulo 3 em relação à recepção no Brasil. No limite, empregando os artistas latinos, os estúdios dublavam o corpo dos intérpretes do filme original (JARVINEN, 2012). Neste sentido, Jarvinen aponta que alguns atores se estabeleceram nas versões como equivalentes étnicos para estrelas dos filmes em

⁶⁸ Este também foi o caso de Alvaro Gimeno/Guillermo Prieto Yeme, pseudônimos do roteirista e do diretor de diálogos de *La llama sagrada* (William C. McGann, 1931).

⁶⁹ Antonio Rios-Bustamante menciona ainda a mexicana Delia Magaña e o argentino Vicente Padula.

⁷⁰ Abordamos este episódio em nossa dissertação de mestrado, como comentamos na Introdução.

⁷¹ Essa referência aos atores das versões como hispânicos, latinos, ou mesmo como mexicanos, não escapou também a Alfred Charles Richard (1992). Em seu amplo levantamento, que inclui mais de 1800 filmes norte-americanos associados à imagem da latinidade, ele apresenta um breve resumo do roteiro do melodrama da Fox *Del mismo barro*, mas afirma incorretamente que o elenco da versão em espanhol era, em sua maioria, de mexicanos, citando Mona Maris e Vicente Padula, na verdade, argentinos, Luana Alcañiz, Carlos Villarías e María Calvo, espanhóis, Juan Torena, filipino, e René Cardona, cubano. O único mexicano neste grupo era Roberto E. Guzmán.

inglês, como José Crespo em relação a John Gilbert, ou o também espanhol Ernesto Vilches em relação a Lon Chaney.

O caso de Vilches é ilustrativo do lugar oferecido na indústria aos intérpretes latinos das versões. Trazendo à tona a comparação com Chaney, Joh T. Soister (2005) se refere a ele como “o homem de mil faces” espanhol e reitera que muitos atores estrangeiros foram levados a Hollywood sob contrato exclusivo, caso de Vilches com a Paramount. Desentendimentos sobre seu salário e choques de personalidade logo fizeram com que ele se separasse do estúdio, ficando por conta própria (SOISTER, 2005). Na sequência, ele participou de filmes da MGM como *Wu Li Chang* (versão de *Mr. Wu*, 1927) e *Cheri-Bibi* (versão de *The phantom of Paris*, John S. Robertson, 1931), ambos de 1931, dirigidos por Carlos F. Borcosque. Nessas duas versões, Vilches estrelou papéis feitos no inglês para Lon Chaney⁷². Segundo Jarvinen, as estrelas dos filmes originais recebiam um salário maior do que os atores das versões, que também tinham menos exposição na mídia, com pouca publicidade, exceto nos mercados visados.

À esquerda: Lon Chaney. Fonte: IMDb. Disponível em: http://www.imdb.com/name/nm0897441/mediaindex?ref_=nm_phs_md_sm acesso em 13/02/2018.
À direita: Ernesto Vilches. Fonte: IMDb. Disponível em: http://www.imdb.com/name/nm0897441/mediaindex?ref_=nm_phs_md_sm acesso em 13/02/2018.

⁷² Segundo o AFI Catalogue of Feature Films, uma notícia de pré-produção do jornal *Motion Picture Herald* observou que a MGM começou a trabalhar em *Cheri-Bibi* antes de iniciar a versão em inglês, contrariando seu processo de produção habitual. A versão em espanhol já estava em preparação quando John Gilbert ganhou o papel que seria de Chaney em *The phantom of Paris*.

Gunckel (2008) reitera que esta estratégia de Hollywood de importar talentos (que não era inédita naquele momento do cinema) para assegurar o apelo internacional de seus produtos envolvia um processo de enfraquecimento de outras indústrias cinematográficas nacionais. O autor também menciona o incômodo do jornal *La opinión* com “práticas de trabalho discriminatórias”. O periódico acusava os estúdios de empregar roteiristas, consultores e atores espanhóis, à exclusão de mexicanos e outros latino-americanos. Compreendemos que, da mesma forma que a estandardização da latinidade dos atores na tela, isto fez parte da tentativa hollywoodiana de padronizar seus produtos para um mercado amplo que tratava como homogêneo, envolvendo aspectos linguísticos e culturais que discutiremos no próximo capítulo.

Em relação à nacionalidade da equipe criativa, constatamos em nosso mapeamento nas fontes de época que os roteiristas que trabalharam com maior recorrência nas produções em língua espanhola mencionadas nos periódicos consultados foram os espanhóis José Lopez Rubio (duas versões e quatro filmes originais para a Fox, além de uma versão para a MGM⁷³), de Salvador de Alberich (três versões para a MGM⁷⁴), Miguel de Zárraga (uma versão para a MGM, uma para a Fanchon Royer Pictures e um filme original para a Ray Kirkwood Productions com distribuição da Universal⁷⁵) e Josep Carner Ribalta (duas versões para a Paramount⁷⁶). Outros nomes que sobressaem são os do norte-americano Paul Perez (três versões e um filme original para a Fox⁷⁷), de Francisco Moré de la Torre (seis versões para a Fox⁷⁸) e de Matías Cirici Ventalló⁷⁹ (uma versão para a Columbia, um filme original com distribuição da Universal⁸⁰).

Já entre os diretores, destacaram-se os chilenos Adelqui Millar (três versões e um filme original para a Paramount⁸¹) e Carlos F Borcosque (três versões para a MGM e uma para a Fanchon Royer Pictures⁸²), bem como o mexicano Enrique Tovar Ávalos (três versões para a Universal⁸³). Todavia, embora aqui os latino-americanos chamem atenção, os norte-americanos

⁷³ Respectivamente, *Eran trece* (David Howard, 1931), *El último varon sobre la tierra* (James Tinling, 1932), *Primavera en Otoño* (Eugene Forde, 1932), *El rey de los gitanos* (Frank R. Strayer, 1933), *Granaderos del Amor* (John Reinhardt, 1934), *Un capitán de Cosacos* (John Reinhardt, 1934) e *La Mujer X* (Carlos F. Borcosque, 1931).

⁷⁴ *¡De frente, marchen!* (Edward Sedgwick, Salvador de Alberich, 1930), *Estrellados* (Paul Dickey, Salvador de Alberich, 1930) e *Wu Li Chang*.

⁷⁵ *Cheri-Bibi*, *Hollywood*, *Ciudad de Ensueño* (George Crone, 1931) e *Dos Noches* (Carlos F. Borcosque, 1933).

⁷⁶ *El cuerpo del delito* (Cyril Gardner, A. Washington Pezet, 1930) e *El diós del mar* (Paco Moreno, 1930).

⁷⁷ *La gran jornada*, *El último varon sobre la tierra*, *El valiente* (Richard Harlan, 1930) e *El rey de los gitanos*.

⁷⁸ *Del mismo barro*, *El último de los Vargas*, *La gran jornada*, *El precio de um beso* (Marcel Silver, James Tinling, 1930), *El valiente* e *Cuando el amor rie* (William J. Scully, 1932).

⁷⁹ Não conseguimos confirmar a origem de Francisco Moré de la Torre e de Matías Cirici Ventalló.

⁸⁰ *El código penal* e *Hollywood*, *Ciudad de Ensueño*.

⁸¹ *Doña mentiras* (1930), *El secreto del doctor* (1930), *La fiesta del diablo* (1931) e *Las Luces de Buenos Aires* (1931).

⁸² *La Mujer X*, *Cheri-Bibi*, *Wu Li Chang* e *Dos noches*.

⁸³ *La voluntad del muerto* (1930), *Drácula* (1931) e *Don Juan diplomático* (1931).

ainda se sobressaíram: David Howard, com cinco versões para a Fox⁸⁴, James Parrot e James W. Horne, com três versões para o Hal Roach Studios, com distribuição da MGM⁸⁵, William C. McGann, com três versões para a Warner⁸⁶ e George Melford, que comandou as versões codirigidas por Enrique Tovar Ávalos⁸⁷. Pouco foi escrito até o momento sobre estes roteiristas e diretores. Assim como os atores das versões, eles foram preteridos na história de Hollywood em relação à equipe técnica e criativa dos filmes em inglês, julgados pelos critérios de qualidade hollywoodianos que apontamos anteriormente. Investigar suas contribuições individuais como artistas e trabalhadores neste momento de transição da indústria é uma tarefa que começa a ser feita pelos pesquisadores⁸⁸.

Por fim, alguns dos intérpretes que atuaram com mais frequência nos filmes em espanhol mencionados pela imprensa carioca e paulistana confirmam a acusação de que a indústria preferiu os espanhóis, em detrimento dos latino-americanos: Carlos Villarías apareceu em quinze das produções citadas⁸⁹, Antonio Moreno, em sete⁹⁰, Luana Alcañiz⁹¹ e Conchita Montenegro, em cinco⁹². Além dos espanhóis, o chileno Tito Davison atuou em oito dos filmes mapeados⁹³ e o filipino Juan Torena figurou em papéis de destaque em seis versões⁹⁴. A maior parte desses filmes estreou no Rio de Janeiro e São Paulo, portanto, as imagens desses artistas circularam entre o que era visto na tela e comentado pela imprensa local. Ao mesmo tempo, nossa listagem demonstra que esses intérpretes transitaram por diversos estúdios num intervalo

⁸⁴ *Del mismo barro*, *El último de los Vargas*, *La gran jornada*, *Eran trece* e *Cuando el amor ríe*.

⁸⁵ Parrot dirigiu *La vida nocturna* (1930), *Radiomanía* (1930) e *Noche de duendes* (1930). Horne foi o diretor de *Los calaveras* (1931), *Politiquerías* (1931) e *El alma de la fiesta* (1931).

⁸⁶ *El hombre malo* (1930), *Los que danzan* (1930) e *La llama sagrada* (1931).

⁸⁷ Com duas produções originais para a Fox, *Granaderos del Amor* (1934) e *Un capitán de Cosacos* (1934), e uma co-produção Exito Productions/Paramount Pictures, *El día que me quieras* (1935), em meados da década, o austríaco John Reinhardt também teve destaque nos títulos mapeados em nossa pesquisa.

⁸⁸ Neste sentido, mencionamos na Introdução o simpósio organizado em conjunto pelo 73º Congresso da FIAF, o Film & Television Archive da UCLA e a Academy Film Archive, em 2017.

⁸⁹ São elas: as versões *Del mismo barro*, *El último de los Vargas*, *La gran jornada*, *El valiente*, *El preciso de um beso* e *Cuando el amor ríe* (David Howard, Manuel París, 1930), da Fox; *Drácula*, da Universal, *El cuerpo del delito*, da Paramount, *Estrellados*, da MGM, *El código penal*, da Columbia, *Dos noches*, da Fanchon Royer Pictures, *El hombre malo*, da Warner e *Amor Audaz* (Louis Gasnier, A. Washington Pezet), da Paramount, e as produções originais *Granaderos del amor* e *¡Asegure a su mujer!* (Lewis Seiler, 1935), da Fox.

⁹⁰ As versões *La voluntad del muerto*, da Universal, *El hombre malo* e *Los que danzan*, da Warner, *El preciso de um beso*, da Fox, e nas produções originais da Fox Primavera em outono e *¡Asegure a su mujer!*.

⁹¹ As versões *Del mismo barro* e *El último de los Vargas*, da Fox, *La llama sagrada*, da Warner, *El presidio*, da Cosmopolitan Productions/MGM e a produção original *Primavera em outono*, da Fox.

⁹² As versões *Sevilla de mis amores* e *¡De frente, marchen!*, da MGM, e *Dos noches*, da Fanchon Royer Pictures, além dos filmes originais *Granaderos del amor* e *¡Asegure a su mujer!*, da Fox. Um artigo da Fundación Nacional Francisco Franco, da Espanha, referiu-se a Conchita Montenegro como “la Greta Garbo del Cine español”. Disponível em: http://www.fnff.es/Conchita_Montenegro_la_Greta_Garbo_del_Cine_espanol_2264_c.htm. Acesso em 15/mar/2017.

⁹³ As versões *Sombras de Gloria* (Andrew L. Stone, Fernando C. Tamayo, da Sono-Art Productions), *Así es la vida*, *El presidio*, *Los que danzan*, *La gran jornada* e *Cheri-Bibi*, e a produção original *Granaderos del amor*.

⁹⁴ *Sombras de Gloria*, *Del mismo barro*, *Eran trece*, *El valiente* e *El preciso de um beso*, da Fox, além de *El hombre malo*, da Warner.

de poucos anos, comprovando a observação de Jarvinen (2012) de que muitos atores dos filmes em espanhol não ficavam sob contrato de um único estúdio por um longo período de tempo, como exemplificamos anteriormente com Ernesto Vilches.

Jarvinen (2012), Heinink e Dickson (1990) situam a produção de filmes em língua espanhola por Hollywood entre 1929 e 1939. Heinink e Dickson contabilizam 175 longas-metragens norte-americanos em espanhol lançados entre 1929 e 1939. Em 1929, o início desta produção ou ocorreu em unidades B dos grandes estúdios, ou foi feita por estúdios independentes que tinham contrato de distribuição com os grandes (JARVINEN, 2012) - como o Hal Roach Studios com a MGM. Vincedeau (1999), Jarvinen (2012), Heinink e Dickson (1990) indicam que a produção de longas-metragens em espanhol por estúdios norte-americanos foi precedida pela de curtas-metragens. Segundo Jarvinen, os *talkies* em inglês eram acompanhados por curtas em espanhol. Heinink e Dickson mencionam uma produção massiva de curtas-metragens falados e cantados nesse idioma:

La Empire Productions Inc., nova empresa de produtores independentes, associada à Latin American Underwriter Syndicate, anuncia a realização de um lote de doze películas de dois rolos, integralmente faladas e cantadas em espanhol. Essa seria a primeira remessa massiva e o começo de uma invasão de curtas-metragens independentes de língua hispânica cuja catalogação resulta, definitivamente, uma missão impossível (HEININK; DICKSON, 1990, p. 25).

Segundo Gunckel (2008, p. 331), companhias independentes pertencentes a latinos também estiveram atuantes neste período, “sugerindo que uma combinação de capital cultural, afiliações de entretenimento pré-existent e conexões comerciais da comunidade” entraram na disputa para “proporcionar uma margem competitiva contra os esforços de Hollywood de atender à demanda insatisfeita por cinema em língua espanhola”. Embora o esforço dessas companhias independentes ainda não tenha sido catalogado, ao contrário do que ocorreu com a produção dos grandes estúdios hollywoodianos, Gunckel se refere a curtas-metragens sonoros feitos pela Empire Films, mencionados em *La opinión*. No segundo semestre de 1929, “várias companhias independentes em Los Angeles urgiram para completar o primeiro filme em língua espanhola com som gravado” (GUNCKEL, 2008, p. 332).

Sombras Habaneras (Cliff Wheeler), produzido pela Hispania Talking Film Corp., fundada por Rodolfo Montes e pelo cubano René Cardona, foi o primeiro longa-metragem ficcional de um estúdio norte-americano em língua espanhola e estreou no Teatro México, em Los Angeles, em 4 de dezembro de 1929 (HEININK, DICKSON, 1990; GUNCKEL, 2008). A primeira versão em espanhol de um filme original em inglês foi *Sombras de Glória*, realizada

pelo pequeno estúdio Sono-Art Productions com base em *Blaze O'Glory* (George Crone, 1929). Este melodrama musical teve direção de Andrew L. Stone e Fernando C. Tamayo, que também foi responsável pela adaptação do roteiro para a versão. O filme era estrelado por José Bohr, artista de ascendência germano-chilena, e pela mexicana Mona Rico⁹⁵. Lénárt (2013) afirma que esta foi uma das primeiras versões que apenas aludiam ao original, utilizando os mesmos sets, cenários e figurinos do filme em inglês, mas empregando apenas fragmentos de seu roteiro.

Segundo o AFI Catalogue of Feature Films, em 30 de dezembro de 1929, *Sombras de Gloria* foi visto em uma sessão privada na sala de projeção da Sono-Art no Metropolitan Studios. Ele estreou em 25 de janeiro de 1930, em Los Angeles, no Fox-Criterion Theatre. Numa exibição realizada em Nova York na semana de 15 de fevereiro de 1930, o filme foi precedido de um prólogo do espanhol Baltasar Fernández Cué, correspondente em Hollywood para muitas revistas de língua espanhola e que, mais tarde, trabalharia na adaptação de uma série de versões⁹⁶. No prólogo, Cué proclamava *Sombras de Gloria* como um digno precursor de muitos outros filmes hollywoodianos a serem produzidos em espanhol. Todavia, de acordo com Gunckel, estas primeiras produções não foram encaradas como uma solução viável para o problema da cena dialogada e muitas delas, como *Sombras Habaneras*, caíram no ridículo ou na indiferença dos públicos locais.

As dificuldades financeiras e técnicas para a produção de filmes sonoros limitaram a produção de longas-metragens pelas companhias independentes (GUNCKEL, 2008). Filmado alguns meses após a estreia de *Sombras de Gloria*, entre março e abril de 1930, *La fuerza del querer* (versão de *The big fight*, Walter Lang, 1930), por exemplo, foi a única produção em espanhol da pequena James Cruze Productions, que existiu de 1928 a 1933. O norte-americano Ralph Ince dirigiu a versão após completar o seu papel no original em inglês (ele interpretava o vilão Chuck). Segundo o AFI Catalogue of Feature Films, embora o filme em inglês tivesse sido distribuído nos Estados Unidos pela Sono-Art, mais tarde, ainda em 1930, a James Cruze Productions fez um acordo com a Paramount para distribuir a versão, pois ela estava comercializando uma série de filmes em língua espanhola internacionalmente.

Outro exemplo é *Hollywood, ciudad de ensueno*, estrelado por José Bohr e Lia Torá, realizado num momento posterior da produção em língua espanhola, em outubro de 1931, creditado por Michael R. Pitts (2005) e pela base de dados Filmografia Brasileira da Cinemateca

⁹⁵ Ao contrário da maioria das produções em espanhol de Hollywood, segundo Jarvinen (2012), *Sombras de Gloria* listava a nacionalidade dos atores ao lado de seus nomes nos créditos.

⁹⁶ Como *Drácula*, de George Melford, e *Resurrección*, de Edwin Carewe, ambas realizadas pela Universal em 1931.

Brasileira à Sono-Art⁹⁷. Segundo Pitts, o diretor George Crone frequentemente lidava com vários aspectos das produções da Sono-Art. O longa-metragem foi feito originalmente em espanhol e distribuído pela Universal. Assim, por volta de 1930, todas as *majors* que, inicialmente, estiveram receosas de produzir em outras línguas, já realizavam filmes em idiomas estrangeiros, importando talentos ou estabelecendo instalações na Europa, como já indicamos (GUNCKEL, 2008). A produção de longas-metragens em língua espanhola passou, então, a ser dominada pelos grandes estúdios, destacando-se as versões de filmes originais em inglês, compreendidas entre os anos de 1930 e 1935.

Esta produção atingiu seu pico no biênio 1930-1931: entre produções originais e versões, Heinink e Dickson listam 160 longas-metragens hollywoodianos em língua espanhola lançados no período de 1929 a 1935, sendo 114 entre 1929 e 1931. Segundo King (2011), com base no levantamento de Heinink e Dickson, 63 versões foram lançadas em 1930 e 48 em 1931. Já entre 1932 e o final da década (1939), Heinink e Dickson contabilizam 161 filmes no total. Ou seja, cerca de 40% desta produção em espanhol foi lançada nos anos de 1930 e 1931. A partir de 1933, momento em que a dublagem passa a ser mais adotada para os mercados externos, decaem as versões e prevalecem na produção em espanhol os filmes originais, com destaque para os musicais da Paramount com Carlos Gardel e Imperio Argentina, e da Fox com o mexicano José Mojica ou com Raul Roulien⁹⁸. O período 1935-1939 foi marcado por filmes de estúdios independentes, distribuídos pelas *majors*. A partir de 1936, eles representaram 100% da produção norte-americana em espanhol.

A historiografia desta produção hollywoodiana em língua espanhola, até o momento, não se deteve sobre o Brasil. Assim, procuramos estabelecer aqui um movimento entre ela e a pesquisa documental realizada em nosso trabalho. Entre 1930 e 1935, os periódicos mapeados nesta pesquisa mencionaram 48 produções em espanhol, sendo 39 versões e nove filmes originais⁹⁹. Destas 39 versões em espanhol citadas pela imprensa carioca ou paulistana, duas

⁹⁷ Heinik e Dickson (1990) indicam como companhia produtora a Ray Kirkwood Productions, então como Fenix Film Corp.

⁹⁸ Como citamos anteriormente (ver nota 65), Mojica protagonizou *One Mad Kiss* (Marcel Silver, James Tiling, 1930) e sua versão *El precio de un beso*. Segundo Richard (1992), o filme original foi feito pela Fox no contexto do governo de Herbert Hoover (1929-1933), que tentava se aproximar da América Latina. O estúdio intencionava promover Mojica a estrela para esse público. O autor acrescenta que sua popularidade crescia a cada novo filme. De acordo com Heinink e Dickson, e com o AFI Catalogue of Feature Films, *One Mad Kiss* foi feito originalmente com diálogos em inglês no final de 1929, sob a direção de Marcel Silver, porém, os produtores, insatisfeitos com o resultado, decidiram refazer parte do material com direção de James Tiling, filmando simultaneamente sequências faladas em espanhol. Além dos latinos Mojica, Mona Maris e Antonio Moreno, o norte-americano Tomas Patricola repetiu seu papel em ambas as versões. Ele teve sua voz dublada na versão em espanhol.

⁹⁹ As produções originais em espanhol foram: *Alma de Gaucho* (Henry Otto, Chris Phyllis Productions, 1930), *Las Luces de Buenos Aires* (Adelqui Millar, Paramount, 1931), *Hollywood, ciudad de ensueño* (George Crone, 1931, distribuída pela Universal), *Primavera en otoño* (Eugene Forde, Fox, 1932), *El rey de los gitanos* (Frank R. Strayer,

foram produzidas em 1929¹⁰⁰, 31 realizadas em 1930¹⁰¹, quatro em 1931¹⁰² e duas em 1932¹⁰³. 25 delas estrearam no mercado doméstico (Estados Unidos), na América Latina ou na Europa em 1930. Em 1931, este número caiu pela metade, com o lançamento de 12 destes filmes. Em relação a quanto desta produção chegou ao Brasil, obtivemos dados de exibição de 22 versões em língua espanhola no Rio de Janeiro e/ou São Paulo. A imensa maioria foi exibida em 1930-1931, totalizando 19 versões que circularam por nossas salas de cinema neste biênio (11 em 1930 e oito em 1931), acompanhando a explosão de versões produzidas nestes dois anos, como indicamos acima. Embora esses filmes tenham sido exibidos também nos anos subsequentes, houve a estreia de apenas uma versão por ano em 1932 (*La Mujer X*, Carlos F. Borcosque, Eduardo Ugarte, MGM), 1933 (*El último varon sobre la tierra*, James Tinling, Fox, com Roulien) e 1935 (*Los caravelas*, James W. Horne, Hal Roach Studios/MGM)¹⁰⁴.

Tabela 1 – Produções originais em espanhol lançadas no Brasil (1930 – 1935)

Ano de lançamento	Filmes lançados	Título dos filmes		
1930	1	<i>Alma de Gaucho</i> (Henry Otto, Chris Phyllis Productions)		
1931	2	<i>Las Luces de Buenos Aires</i> (Adelqui Millar, Paramount Pictures)	<i>Hollywood, Ciudad de Ensueño</i> (George Crone, Ray Kirkwood Productions)	
1932	2	<i>Primavera en Otoño</i> (Eugene Forde, Fox Film Corporation)	<i>El Rei de los Gitanos</i> (Frank R. Strayer, Fox Film Corporation)	
1933	0	-	-	-
1934	3	<i>¡Asegure a su mujer!</i> (Lewis Seiler, Fox Film Corporation)	<i>Un capitán de Cosacos</i> (John Reinhardt, Fox Film Corporation),	<i>Granaderos del amor</i> (John Reinhardt, Fox Film Corporation)
1935	1	<i>El Día que me Quieras</i> (John Reinhardt, Exito Productions, Paramount Pictures)		

Fonte: *Cinearte*, *A Scena Muda*, *Correio da Manhã*, *O Estado de São Paulo*. Elaboração nossa

Fox, 1932/33), *Granaderos del amor* (John Reinhardt, Miguel de Zárraga, Fox, 1934), *¡Asegure a su mujer!* (Lewis Seiler, Fox, 1934), *Un capitán de Cosacos* (John Reinhardt, Fox, 1934) e *El día que me quieras* (John Reinhardt, Exito Productions, Paramount, 1935).

¹⁰⁰ *Sombras de Gloria* e a comédia de Laurel e Hardy *La vida nocturna*.

¹⁰¹ Incluímos neste número *La Mujer X* (Carlos F. Borcosque, Eduardo Ugarte), da MGM, produzida entre dezembro de 1930 e janeiro de 1931.

¹⁰² *Eran trece*, da Fox, *Los caravelas*, *Politiquerías* e *Cheri-Bibi*, todas da MGM.

¹⁰³ *El último varon sobre la tierra*, da Fox, e *Dos Noches*, da Fanchon Royer Pictures.

¹⁰⁴ *Los Caravelas* estreou em abril de 1931, na Costa Rica, e é possível que este filme tenha sido exibido no Brasil antes de 1935. Todavia, esta foi a primeira referência à sua exibição que encontramos nas fontes.

Gráfico 1 – Total das versões em espanhol mencionadas em *Cinearte*, *A Scena Muda*, *Correio da Manhã* e *O Estado de São Paulo* (1929 – 1935)

Fonte: *Cinearte*, *A Scena Muda*, *Correio da Manhã*, *O Estado de São Paulo*
Elaboração nossa

Gráfico 2 – Total das versões em espanhol lançadas no Rio de Janeiro e São Paulo (1930 – 1935)

Fonte: *Cinearte*, *A Scena Muda*, *Correio da Manhã*, *O Estado de São Paulo*
Elaboração nossa

Gráfico 3 – Versões em espanhol lançadas no Rio de Janeiro e São Paulo (1929 – 1935), divididas por companhias produtoras e gêneros

Fonte: *Cinearte, A Scena Muda, Correio da Manhã, O Estado de São*
 Elaboração nossa

Quanto às companhias produtoras, destacaram-se em nosso mapeamento a MGM, com 13 versões¹⁰⁵, a Fox, com oito, e a Paramount, com sete, seguidas pela Universal e pela Warner, cada uma com três versões em espanhol referidas nos periódicos, e pela Columbia, com uma versão (*El código penal*, Phil Rosen, Julio Villarreal, 1931). Além delas, foram citadas produções de companhias independentes: a Sono-Art, com *Sombras de Gloria*; a George W. Weeks Productions, com a comédia *Así es la vida* (George Crone, 1930, distribuída pela Sono-Art e pela Paramount); a James Cruze Productions, com *La fuerza del querer*; e a Fanchon Royer Pictures, com *Dos noches* (Carlos F. Borcosque, 1932).

Sobre as versões em espanhol produzidas nos diferentes estúdios, como pontuamos, os gêneros cinematográficos, os tipos de histórias e a qualidade das produções variaram muito entre as companhias. Em 1929, a *Variety* declarou que “a MGM estava prestes a fazer versões estrangeiras de todos os seus filmes (para começar, uma versão alemã de *Sunkissed* dirigida por Victor Sjöström e uma versão em espanhol de [*Call of the Flesh*] por Ramon Novarro)” (VINCENDEAU, 1999, p. 221, 212). Segundo Jarvinen, as versões em espanhol da MGM fizeram sucesso na Espanha e na Venezuela. Ela afirma que *Sevilla de mis amores*, a versão de *Call of the Flesh* dirigida por Novarro, foi uma das mais bem-sucedidas produções de Hollywood em língua espanhola. De acordo com um relatório do estúdio, citado pela autora, ela alcançou a segunda maior bilheteria da MGM na Venezuela entre 1930 e 1938¹⁰⁶, sendo superada apenas por outra de suas versões em espanhol, *La Mujer X*, versão de *Madame X* (Lionel Barrymore, 1929). A versão de *The big house* (George W. Hill, Ward Wing, 1930), *El presidio*, ocupava o sexto lugar no relatório (JARVINEN, 2012).

Jarvinen pontua que a MGM investiu em adaptações de *talkies* lucrativos de primeira linha e, em comparação com outros estúdios, gastou mais em suas versões, com orçamentos entre \$80 e \$125 mil¹⁰⁷. A título de comparação, segundo o IMDb, o orçamento de *Call of the Flesh* foi de \$464 mil e o da versão em espanhol, estimado em \$103,437, enquanto a versão de *Drácula*, da Universal, custou \$66 mil, de um total de \$440 mil destinados ao original e à versão (LÉNÁRT, 2013). A Universal apostou em filmes de baixo orçamento e curtas-metragens

¹⁰⁵ Incluímos neste número filmes de estúdios independentes produzidos para a MGM: seis comédias do Hal Roach Studios com Laurel e Hardy e o melodrama romântico *El presidio*, da Cosmopolitan Productions.

¹⁰⁶ Segundo Michael Edward Stanfield (2013), *Sevilla de mis amores*, embora filmado em Culver City, na Califórnia, foi, culturalmente, uma experiência mais familiar também para os espectadores da Colômbia, que, na década de 1930, articulavam sua identidade num diálogo com tendências internacionais, como Hollywood. Esse filme e a aderência da Colômbia à beleza hispânica tornaram as mantilhas e as saias de dança sevilhanas itens populares do vestuário de gala no país durante os anos 1930 (ibid.)

¹⁰⁷ Ver nota 57.

(JARVINEN, 2012)¹⁰⁸. Além de *Drácula*, destacamos *La voluntad del muerto* (George Melford, Enrique Tovar Ávalos, 1930), filme de mistério/horror protagonizado por Lupita Tovar e Antonio Moreno, versão de *The cat creeps* (Rupert Julian, 1930); e *Don Juan diplomático* (1931), comédia-romântica co-estrelada pela brasileira Lia Torá, também dirigida por Melford e Ávalos, versão de *The boudoir diplomat* (Malcolm St. Clair, 1930)¹⁰⁹.

A Paramount, como discurremos anteriormente, destacou-se na produção de filmes em outro idioma. A Fox, em meados da década de 1930, iniciou a produção de filmes originais em seu departamento de espanhol, supervisionado pelo roteirista e diretor espanhol Gregorio Martínez Sierra (LÉNÁRT, 2013). De acordo com Lénárt:

O objetivo da Fox era produzir filmes em língua espanhola bem-sucedidos mundialmente. Esses novos filmes, como *Julietta compra un hijo* (1935), de Louis King, ou *Señora casada necesita marido* (1935), de James Tinling, eram principalmente comédias e ganharam o reconhecimento do público e dos críticos em toda a Espanha e mesmo na América Latina. Mas essa idade de ouro dos filmes da Hollywood hispânica não durou muito: em 1935, a Fox Film Corporation fundiu-se com a Twentieth Century Pictures e a nova Twentieth Century Fox Film Corporation fechou o departamento de espanhol. (LÉNÁRT, 2013, s/p.)

Segundo Román Gubern e Paul Hammond (2012), ao contrário da Fox e da Paramount, as produções em espanhol da Warner foram poucas, apenas seis. O ciclo começou com o western *El hombre malo* (William C. McGann, Roberto E. Guzmán, 1930, versão de *The bad man*, de Clarence Badger, para o qual foi feita também uma versão em francês) e se encerrou com o melodrama *El cantante de Nápoles* (Howard Bretherton, Moreno Cuyar, 1935, produção original), filmado em agosto de 1934, quando Luis Buñuel era chefe do programa de dublagem da Warner em Madrid. Além desses, o estúdio produziu os melodramas *Los que danzan* (1930, versão de *Those who dance*, William Beaudine, 1930), *La llama sagrada* (1931, versão de *The sacred flame*, Archie Mayo, 1929), *La dama atrevida* (1931, versão de *The lady who dared*,

¹⁰⁸ Vale ressaltar que a Universal produziu a versão em português de *King of jazz*, porém, tratou-se de um filme-revista: o original em inglês foi mantido, sendo parcialmente alterado com a adição de fragmentos em português dos brasileiros Lia Torá e Olympio Guilherme (também vencedor do concurso da Fox de 1926), que atuavam como mestres de cerimônia, apenas apresentando o filme. Outras versões foram feitas nessa estrutura: *El Rey del Jazz*, em espanhol, tendo como mestre de cerimônias Lupita Tovar e Martín Garralaga; *Der Jazz-König*, em alemão; *La féerie du Jazz*, em francês; além de versões em italiano e tcheco. O IMDb menciona ainda uma versão húngara, com Bela Lugosi (não creditado).

¹⁰⁹ Segundo a base de dados Filmografia Brasileira (FB) da Cinemateca Brasileira (disponível em <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>, acesso em 10/nov/2016), o filme foi baseado na peça teatral *The command to love*. Trata-se de uma peça original alemã de Rudolph Lothar e Fritz Gottwald, *Liebe auf befehl*, que foi adaptada para a Broadway em 1927. De acordo com Richard (1992), a *Variety*, ao contrário do habitual, elogiou a versão, sobretudo as protagonistas Torá e Celia Montalvan, prevendo uma boa bilheteria não apenas nas salas locais para o público de língua espanhola, mas em toda a América. Consta na FB que a versão em espanhol não foi exibida no Brasil. Foram também produzidas versões em alemão (*Liebe auf befehl*, Ernst L. Frank, Johannes Riemann, 1931) e francês (*Boudoir diplomatique*, Marcel De Sano, 1931).

William Beaudine, 1931), e a opereta *La buenaventura* (1934, produção original), todos dirigidos por William C. McGann¹¹⁰. Heinink e Dickson pontuam que a Warner não possuía redes próprias de distribuição no mercado externo.

Com base nas sinopses dos filmes mencionados por nossa imprensa, inferimos que grande parte deles parece trabalhar com características próximas do estereótipo da *dark lady* (RAMÍREZ BERG, 2003): a mulher latina naturalmente sedutora, porém distante, complexa e reservada, que capta o interesse romântico do homem¹¹¹. Em filmes como *Cuando el amor ríe* (David Howard, Manuel París, 1930), da Fox, este tipo feminino é enfatizado pela trama de amores proibidos entre protagonistas de classes sociais diferentes. Outros enredos recorrentes aparecem nas sinopses de algumas das versões em espanhol listadas em nossa pesquisa, como a figura da mãe que se sacrifica respeitando o imperativo moral (*Sombras de gloria*, da Sono-Art, *Wu Li Chang*, da MGM), ou a mãe que abandona a legitimidade da família e se sacrifica para ser redimida (*La Mujer X*, da MGM); a mulher virtuosa recompensada com o amor (*La llama sagrada*, *Sevilla de mis amores*, ambos da MGM) e a libertina que traz infortúnio (*El código penal*, da Columbia, *La fiesta del diablo*, Adelqui Millar, 1931, da Paramount).

A moralidade associada ao casamento, o controle sobre a sexualidade feminina, a punição narrativa para a mulher pecadora, o restabelecimento da família e do casamento como um final feliz também foram temas frequentes, observados nas sinopses filmes como *La fuerza del querer*, da James Cruze Productions/Paramount, *Del mismo barro* (David Howard, 1930), da Fox, *Doña mentiras* (Adelqui Millar, 1930), *Cascarrabias* (Cyril Gardner, 1930) e *El secreto del doctor* (Adelqui Millar, 1930), da Paramount, *El hombre malo*, da Warner, e *Drácula*, da Universal. Além dos dramas, as comédias (burlescas, musicais ou românticas) destacadamente foram consideradas pelos estúdios como um bom produto para as versões. Ao mesmo tempo em que esses filmes foram escolhidos para serem adaptados por questões operacionais da indústria, com esta produção, Hollywood ofereceu ao público latino-americano certas visões sobre gênero e família.

Ademais, desde os primórdios da exploração comercial do cinema sonoro, a música e a voz foram uma das matérias-primas da latinidade para Hollywood¹¹². Gunckel (2008) ressalta

¹¹⁰ Segundo Jarvinen (2012), *Los que danzan*, *La llama sagrada* e *La dama atrevida* fizeram sucesso em Cuba.

¹¹¹ Originalmente, Ramírez Berg define o estereótipo da *Dark lady* a partir de filmes protagonizados por personagens brancos, o que não é o caso das produções em espanhol analisados em nosso trabalho. Desenvolveremos estas questões no Capítulo 2.

¹¹² Além de Raquel Meller, contratada pela Fox em 1927 para figurar em seus curtas-metragens com artistas de vaudeville, em 1928, a Warner realizou *Vitaphone shorts* com Xavier Cugat e sua orquestra, *The Gigolos* (CRAFTON, 1999). Em 1929, Cugat, em parceria com a Hollywood Spanish Pictures, produziu o filme revista *Charros, gauchos e manolas* (HEININK, DICKSON, 1990.).

que muitos atores que se tornariam estrelas dos filmes falados em espanhol vieram dos palcos - podemos destacar José Bohr¹¹³ e Carlos Gardel, famoso pelo tango, entre outros. Os filmes estrelados por Gardel, além de atestarem a presença do tango argentino nos Estados Unidos, compunham-se de música e melodrama. Como observa King:

Canção, dança e melodrama eram os ingredientes do sucesso de Gardel na Paramount e eram esses também os ingredientes do antigo cinema sonoro na América Latina. [...] Os enredos simples dos filmes de Gardel estruturavam-se em torno de sua voz soberba - tinha de cantar pelo menos cinco tangos por filme e o público frequentemente interrompia a projeção para obrigar o operador a voltar a fita, a fim de ouvir a música de novo. (KING, 2011, p. 621)

Neste capítulo, refletimos sobre como o cinema hollywoodiano tradicional foi reafirmado após os dois primeiros anos da nova técnica e descrevemos como este período foi marcado por formatos experimentais que introduziram música, efeitos sonoros e a voz dos atores. Abordamos a padronização da indústria cinematográfica durante a transição para o som sincronizado, apontando questões econômicas (como vimos, em um primeiro momento os equipamentos de reprodução sonora não estavam uniformemente instalados no circuito), tecnológicas e artísticas.

Após esses anos iniciais, na passagem da década de 1920 para 1930, quando Hollywood experimentou o som sincronizado, caminhou para uma organização dominante e uma ordem de trabalho a fim de explorar a nova tecnologia, discutimos a exportação dos *talkies* para os mercados externos que não falavam inglês, com a produção de versões em outros idiomas. Destacamos a importância da América Latina para os lucros hollywoodianos e apresentamos as versões em espanhol, que foram distribuídas no Brasil.

Quando a produção em espanhol de Hollywood foi suspensa, muitos atores que haviam imigrado para participar das versões voltaram para seus países (GUNCKEL, 2008). Vincendeau (1999, p. 208) compreende que “[as versões] falharam: esteticamente esses filmes são ‘terríveis’ e financeiramente eles se mostraram um desastre”. Todavia, o que nos parece mais importante e, de fato, relevante para que esta produção se constitua como objeto de estudo dos historiadores do cinema é sua observação de que as versões englobaram, ao mesmo tempo, uma tentativa de

¹¹³ King (2011) afirma que muitos dos primeiros atores, diretores, técnicos e cinegrafistas latino-americanos, sobretudo no México, tinham recebido treinamento nos Estados Unidos (em Hollywood ou Nova York), nas produções norte-americanas em espanhol da década de 1930 e que isso conferiu aos primeiros filmes sonoros realizados localmente alguma competência técnica. “*Santa*, por exemplo, rodado em 1931, foi dirigido por Antonio Moreno [...]; o cinegrafista era o canadense Alex Phillips e os dois atores principais, Lupita Tovar e Donald Reed [...]. Em 1933, o México já produzia filmes de qualidade comprovada” (KING, 2011, p. 622). Podemos citar José Bohr, diretor de filmes como *La sangre manda* (1934, México) e *P'al otro lado* (1942, Chile) também como um exemplo deste deslocamento transnacional na produção cinematográfica.

racionalização de uma produção industrial e de diferenciação cultural para o escoamento desses produtos nos mercados internacionais, dois esforços que ela considera contrários. Defendemos neste trabalho que isto envolveu negociações e disputas no campo da cultura com os mercados visados, como discutiremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO 2

De Hollywood para os latinos: a negociação da latinidade

Os estereótipos de latinidade, embora tenham produzido o efeito contrário, sendo repelidos pelo seu público-alvo, foram operados por Hollywood como uma estratégia de comunicação na negociação com os mercados internacionais. Neste capítulo, discutiremos a latinidade como uma identidade etnicizada vinculada a um conjunto de atributos elaborados a partir do olhar do cinema norte-americano e associados a uma multiplicidade de grupos étnico-nacionais colocados no mesmo estereótipo. Buscamos compreender as tensões, as relações de poder e os discursos que, historicamente, formularam a latinidade como uma identidade de síntese nesse cinema. Na segunda parte do capítulo, procuraremos evidenciar as representações étnicas da latinidade a partir da interface entre os textos fílmicos e o que foi oferecido ao público nas versões em espanhol, objeto de nossa tese.

Para tanto, propomos a comparação entre os textos originais - o filme falado em inglês - e suas versões em língua espanhola. A escolha do corpus fílmico que compõe o estudo de caso deste capítulo deu-se em vista dos materiais em ambos os idiomas que sobreviveram para estudo. Seguindo o caminho de análise da representação étnico-racial no cinema proposto por Charles Ramírez-Berg (2002), para além do exame de conteúdo, procuramos observar a estrutura cinematográfica, investigando como técnicas da “boa” cinematografia padronizadas pela indústria, que podem abarcar o *star system*, o elenco, o roteiro, os ângulos de câmera, a seleção dos planos, a direção, o design de produção, a montagem, as convenções da atuação, a iluminação, o enquadramento, a maquiagem, a caracterização e a mise en scène (RAMÍREZ BERG, 2002), construíram imagens de latinidade nas versões em espanhol.

2.1. O latino como Outro

“O que esses sul-americanos têm abaixo do equador que nós não temos?”. Ramírez Berg (2002) recupera esta fala do personagem Roger Bond (Gene Raymond) sobre seu interesse romântico em *Flying Down to Rio* (Thornton Freeland, 1933): a brasileira Belinha, interpretada pela mexicana Dolores Del Rio. Para Ramírez Berg, esta cena, em que Roger abandona a regência de sua orquestra para dançar com Belinha, entorpecido pela paixão sensual que ela exala por baixo de sua aparência reservada, expressa o duplo sentido do estereótipo da *dark lady* (que explicaremos mais adiante). Interessa-nos destacar que o loiro, rico, bonito (e

solteiro) Roger é um WASP¹¹⁴, representante de um grupo “Branco, Anglo-Saxão e Protestante” ou, de forma mais genérica na sociedade e na mídia norte-americanas, indivíduos descendentes de europeus ocidentais (não incluindo católicos ou judeus). Na fala mencionada, o protagonista masculino deste musical se afirma como “nós” e os sul-americanos são categorizados como o Outro, a partir da perspectiva do WASP.

Embora, como indicamos na introdução, Ramírez Berg reivindique um diálogo com as ciências sociais, ele recorre à psicologia cognitiva ao explicar que a estereotipia (termo cunhado por Walter Lippmann em 1922) é um mecanismo psicológico de valor neutro que cria categorias. Assim, ela é um recurso que nos permite gerenciar a imensidão de dados que recebemos a partir de nossos ambientes. Neste sentido, se estereotipar significa apenas criar categorias baseadas no reconhecimento de diferenças brutas, não é algo que apenas pessoas más, preconceituosas, ignorantes ou racistas fazem - todos nós criamos estereótipos. Ramírez Berg acrescenta que este tipo de estereotipia não é “errada”, mas necessária para que o cérebro humano perceba, processe, armazene e recorde informações, tornando-nos capazes de distinguir e acumular experiências.

Superando a psicologia cognitiva de Lippman, no entanto, Ramírez Berg afirma que, se todos nós criamos categorias, então estamos potencialmente em posição para dar o próximo passo e carrega-las de valor com conotações positivas ou negativas. Quando pensamos em estereótipos, não nos remetemos simplesmente à formulação de categorias de valor neutro, mas a este tipo de generalização negativa, ao ato de fazer julgamentos e atribuir qualidades pejorativas a outros indivíduos ou grupos, esclarece o autor. É nesse aspecto que Ramírez Berg insere a culturalidade do fenômeno. De acordo ele, dois elementos cruciais precisam ser adicionados à categorização neutra para que esse tipo de estereótipo “ruim” se desenvolva. Um deles é o etnocentrismo, uma visão de mundo em que o próprio grupo é o centro de tudo e todos os outros são dimensionados ou classificados, tendo-o como referência. Nesta lógica circular da estereotipia, o exogrupo (“Eles”) é comparado com o padrão definido pelo endogrupo (“Nós”), de acordo com o qual aquele será sempre incompleto e imperfeito (RAMÍREZ BERG, 2002).

O segundo elemento necessário para valorar negativamente a categorização neutra, transformando-a em uma prática discriminatória é, segundo Ramírez Berg, o preconceito: o julgamento do Outro como naturalmente inferior com base em diferenças determinadas pelo etnocentrismo. O preconceito sustenta que, inerentemente, o exogrupo não é tão bom quanto o

¹¹⁴ Ver nota 13 na Introdução.

endogrupo porque é diferente dele e este julgamento é uma característica chave do pensamento preconceituoso (RAMÍREZ BERG, 2002). Ramírez Berg sintetiza que o estereótipo, da forma negativa e depreciativa com que o termo é geralmente aplicado, pode ser representado pela seguinte equação: formulação de categorias + etnocentrismo + preconceito = estereótipos.

Em nosso estudo, assim como no de Ramírez Berg, o WASP constitui o endogrupo, enquanto os latinos são o exogrupo analisado¹¹⁵. O autor compreende que os filmes de Hollywood e a mídia, principalmente a mídia norte-americana dominante, são a fonte basal para os estereótipos de latinos que facilmente acessamos como imagens mentais e que eles se inserem em um discurso mais amplo de alteridade nos Estados Unidos. Assim, além de sua existência como construtores mentais ou imagens fílmicas, os estereótipos são parte de um debate social que revela as atitudes correntes sobre os Outros e a representação cinematográfica deve ser compreendida dentro de um contexto social e histórico. Juan Felipe Leal e Alexandra Jablonska (2014) afirmam que, retomando insistentemente os mesmos lugares e temas, o cinema norte-americano criou nos espectadores um mecanismo de identificação e interpretações. Através da repetição, o público aprendeu a identificar paisagens e objetos como ascrecidos de certos significados que “se convertiam em símbolos unívocos, em mensagens que até um público pouco experimentado podia decifrar com facilidade” (LEAL, JABLONSKA, 2014, p. 144).

De modo semelhante, Ramírez Berg observa que, ao elaborarem abreviações simplistas, os estereótipos necessariamente excluem informações de fundo sobre a história social, política e econômica do exogrupo, criando sua própria história sobre o Outro através de uma repetição regular. Para ele, há o perigo de que esta história idealizada substitua a que foi vivida por um grupo e de que as imagens estereotipadas se tornem familiares a ponto de eventualmente parecem normais, até mesmo “naturais”. Ele acrescenta que, através da repetição, a narração se

¹¹⁵ Ramírez Berg chama de *Latinos* às pessoas de descendência latino-americana e observa que o termo substituiu a designação mais abrangente e imprecisa de *Hispanic*. O uso da palavra *Hispanic* teve origem nos Estados Unidos no censo de 1970 e não inclui o Brasil, embora outras categorizações de *Hispanic* ou *Latino* no país abranjam também pessoas de origem brasileira. Segundo Ramírez Berg, qualquer um que trace suas raízes étnicas na América Central ou na América do Sul, além dos descendentes de cubanos, porto-riquenhos e mexicanos, são considerados *Latinos* se vivem nos Estados Unidos. Aos cidadãos da América do Sul e Central ele se refere como *Latin Americans* (latino-americanos), ou por sua nacionalidade específica (assim como fazemos em nosso estudo). Todavia, por conveniência e para enfatizar que Hollywood não fez diferença entre esses grupos de dentro e de fora da fronteira em sua imagem estereotipada, ele emprega o termo *Latino stereotypes*, incluindo os *Latinos* e os *Latin Americans*. Em nosso trabalho, usaremos o termo “latinos” para nos referirmos a um conjunto de grupos étnico-nacionais que foram associados ao mesmo estereótipo nos filmes e na mídia estadunidense, compreendendo que esta imagem também incluiu atores espanhóis e brasileiros que personificaram estereótipos de latinidade na tela hollywoodiana.

torna representação, o que nos parece crucial no caso das versões em espanhol produzidas por Hollywood.

Segundo Ramírez Berg, a normalização do estereótipo através da repetição tem uma importante função ideológica: demonstrar por que o endogrupo está no poder, por que o exogrupo não está e por que tudo deve se manter da mesma forma. Se, como explica David Bordwell (2005), uma das características do modelo clássico de narração hollywoodiano é a perseguição de um objetivo por um protagonista bem definido e com objetivos claros, Ramírez Berg observa que esse herói - principal objeto de identificação do público - seria essencialmente um homem branco, protestante, anglo-saxão, bonito, heterossexual, de meia idade e classe média alta. A lógica interna de uma típica história hollywoodiana é ilustrar o quanto esse herói é superior: digno, engenhoso, corajoso e inteligente. Neste esquema, os outros personagens devem necessariamente ser representados como inferiores de várias maneiras. Para que a narrativa eleve o protagonista, personagens de outras culturas, raças/etnias e classes (isto também se estende ao gênero) geralmente ocupam papéis menores como vilões, companheiros coadjuvantes e mulheres sedutoras (RAMÍREZ BERG, 2002).

Ramírez Berg chama ao sistema discursivo que abrange a estereotipia de latinos na mídia de massa de “Latinismo” ¹¹⁶ (um trocadilho com o termo Orientalismo, cunhado por Edward Said, de que tratamos na Introdução): a construção da América Latina e de seus habitantes para justificar os objetivos imperialistas dos Estados Unidos, o que envolve também os descendentes de latino-americanos no país. O imperialismo norte-americano, operacionalizado externamente como a Doutrina Monroe (1823) e justificado internamente a partir da noção de Destino Manifesto, foi baseado na ideia de que aquela nação deveria controlar todo o hemisfério e estava destinada a lutar contra qualquer um que se opusesse (RAMÍREZ BERG, 2002). João Feres Júnior (2004) observa que o Destino Manifesto foi a variante mais radical do nacionalismo norte-americano e se consolidou em meados do século XIX, quando os Estados Unidos lutavam contra o México. A expressão foi escrita pela primeira vez em 1845 pelo jornalista John O’Sullivan, no ensaio “*Annexation*”, para a revista *Democratic Review* (ZAGNI, 2008). A partir das palavras do ensaísta, pastor, poeta e filósofo Ralph Waldo Emerson, Feres Júnior destaca os elementos definidores dessa doutrina:

Certamente, a forte raça britânica, que já conquistou grande parte desse território, deve também apoderar-se daquele pedaço [Texas], e do México e do Oregon também; e, com o passar das eras, os métodos e situações segundo os quais isso foi feito será de pouca importância. Pois esta é uma questão secular [...]

¹¹⁶ *Latinism*, no original.

A América é o último esforço da Divina Providência em favor da raça humana, um novo começo de uma civilização nova e mais avançada [...] a casa do homem, que deve se estender às ondas do Oceano Pacífico. Um Destino amigável e sublime. (FERES JÚNIOR, 2004, s/p)

Estas passagens exemplificam como o nacionalismo estadunidense traçou suas origens em uma identidade WASP superior, bem como o componente racial empregado na diferenciação com o Outro latino-americano. Feres Júnior compreende que, segundo tal argumento, a superioridade racial dos Estados Unidos estaria amparada por um poder que se sobrepunha às “questões seculares”: a Divina Providência. Ela foi usada para justificar “o relativismo moral adotado [por Emerson] em relação aos crimes da conquista e da ocupação dos novos territórios” (FERES JÚNIOR, 2004, s/p). Neste contexto, “o que importa é o triunfo da raça britânica dos EUA e não as razões e justificativas usadas para se alcançar esse triunfo” (FERES JÚNIOR, 2004, s/p). Há, no Destino Manifesto, outras ideias-chave, como a da fronteira. Jorge Luiz Barbosa (1998) explica que:

A fronteira era o lugar próprio da ruptura com o passado e criação de um presente/futuro radicalmente novo. [...] Desbravar e colonizar a fronteira significava abrir o caminho para construir a verdadeira nação americana, mesmo [sic] implicasse na expropriação territorial e destruição sociocultural de outras nações [...]. O ambiente geográfico novo, lugar próprio da realização de um novo modo de vida era a fronteira. (BARBOSA, 1998, s/p)

Tal questão permeia a “ficção da conquista”, que discutiremos abaixo. Nesta chave, Ramírez Berg enxerga os estereótipos de latinos nos filmes como parte de um discurso imperialista norte-americano sobre quem deveria controlar o hemisfério. No processo de estereotipia, Hollywood não fez distinção entre os latino-americanos e os latinos dentro dos Estados Unidos, que, para a indústria cinematográfica, podiam todos ser agrupados como pessoas com características idênticas e, como tal, representados uniformemente como bandidos, prostitutas, *Latin lovers*, etc (RAMÍREZ BERG, 2002). Clara E. Rodríguez (2008, p. 28) também chama atenção para a tendência da indústria de “enxergar comunidades espanholas, mexicanas e outras latino-americanas (e talvez as do sul da Europa) como um grande grupo latino” e observa que a latinidade se baseava em valores físicos e culturais muito vagos. Segundo a autora, isso pode ter facilitado a separação psicológica das estrelas latinas de suas identidades nacionais. Do ponto de vista dos produtores hollywoodianos, todo este complexo de grupos étnico-nacionais compartilhava um conjunto de atributos que modelavam a latinidade e lhes permitia participar da mesma identidade étnica.

Ramírez Berg identifica seis estereótipos básicos que marcam a representação dos latinos no cinema norte-americano: o bandido, a *harlot*, o *male buffoon*, a *female clown*, o *Latin lover* e a *dark lady*¹¹⁷. O bandido mexicano figurou em inúmeros westerns e filmes de aventura e suas origens remetem aos vilões dos filmes silenciosos de “*greaser*”¹¹⁸. Seu comportamento é depravado, cruel, traiçoeiro, inconstante e desonesto, enquanto, psicologicamente, ele é irracional, excessivamente emotivo e descamba para a violência. O baixo intelecto, que lhe impossibilita de ser bem-sucedido em suas estratégias (uma inversão histórica da Revolução Mexicana), é sinalizado na narrativa por sua incapacidade de falar bem o inglês ou por seu sotaque espanhol pesado. A *harlot* corresponde ao tipo masculino do bandido e também foi uma figura comum nos westerns. Ela é escrava de suas paixões, extremamente erotizada e categorizada intrinsecamente como uma prostituta, constituindo o foco sexual e erótico da história. Suas ações são atribuídas à lascívia e à “inerente ninfomania” de uma personagem de “sangue quente” representada como ruim. Assim como o bandido, trata-se de um estereótipo negativo de personagens coadjuvantes.

Segundo Ramírez Berg, as características que separam o *male buffoon* do mainstream norte-americano WASP são precisamente o que lhe tornam engraçado. Ele é simplório, não fala o inglês correto e infantilmente regride à emoção (suas explosões em idioma espanhol denotam esses dois últimos traços de sua personalidade). Sua contraparte cômica é a *female clown*: tempestuosa, energética, dona de uma sexualidade agressiva, extravagante e “estridentemente étnica”. Assim como a *harlot*, o estereótipo da *female clown* funcionou como uma neutralização da sexualidade da mulher latina na tela hollywoodiana. Ambas podem ter um caráter promíscuo e criminoso, ou, no caso da *female clown*, ridicularizado (ela é sexualmente “fácil” ou simplesmente boba e cômica). Para que o status quo WASP se mantenha na trama, o fascínio sexual da latina deve de alguma forma ser negado de modo a justificar sua rejeição pelo herói em favor da mulher branca.

O estereótipo do *Latin lover* foi elaborado na combinação de características exibidas pelo italiano Rodolfo Valentino: “erotismo, exotismo, ternura combinada com violência e perigo, tudo resultando na promessa romântica de que, sexualmente, as coisas poderiam muito bem sair do controle” (RAMÍREZ BERG, 2002, p. 217). Com personagens atraentes e arrojados de filmes onde encarnou o Outro, como *The Sheik* (George Melford, 1921), *Blood and Sand* (Fred Niblo, Dorothy Arzner, 1922) e *The Son of the Sheik* (George Fitzmaurice, 1926), a

¹¹⁷ Para evitar o risco de tornarmos as categorias de Ramírez Berg traduções literais, optamos por manter as expressões originalmente em inglês.

¹¹⁸ A palavra em inglês se refere a mexicanos e latino-americanos.

persona de Valentino definiu um novo tipo de amante na tela e criou a base para o *Latin lover*, dono de uma sexualidade primitiva, que combinava amor, sensualidade e risco numa marca claramente não WASP. Desde então, o *Latin lover* se tornou um tipo recorrente no cinema norte-americano e foi interpretado por diversos atores latinos.

O tipo feminino equivalente ao *Latin lover* é a *dark lady*: uma heroína naturalmente sedutora, embora virginal e misteriosa, a exemplo de Belinha, de *Flying Down to Rio*, e de outros papéis vividos em Hollywood nos anos 1930 e 1940 pelas mexicanas Dolores Del Rio e Lupita Tovar (analisaremos abaixo sua personagem em *Drácula*). A *dark lady* fascina e atrai o homem branco porque é complexa, distante, impenetrável, aristocrática e dona de um erotismo que parece estar secreto. Em contraposição à sua “irmã branca”, que, nas tramas que compartilham, é tempestuosa, transparente e direta, a *dark lady* é reservada, contida e introspectiva. Porém, Ramírez Berg observa, de forma bastante generalista, que, enquanto para Hollywood, por dentro todo latino é um selvagem ou um *Latin lover*¹¹⁹, ou ambos, no coração toda Latina é uma Jezebel. A *dark lady* combina apelo sexual com reserva e desperta o apetite amoroso do herói como nenhuma mulher branca conseguiria.

Ramírez Berg acrescenta que, às vezes, os estereótipos acima foram combinados, noutras eles foram alterados superficialmente, mas estas foram as representações mais comumente vistas dos latinos no primeiro século do cinema hollywoodiano e a grande maioria dos filmes empregou essas imagens para retratá-los. Suas características têm permanecido estáveis e são ainda evidentes no cinema norte-americano contemporâneo. Todavia, ele compreende que o cinema de Hollywood não é assim tão simples, estático ou ideologicamente unilateral¹²⁰. Igualmente, em seu estudo sobre a representação do México e dos mexicanos no cinema norte-americano, Andréa de Fazio (2016, p. 91) ressalta que “há mais coisas entre o céu e a terra do que aquilo que se sonha no universo do hollywoodianismo” e que “não se trata de condenar Hollywood como um bloco - como toda prática cultural, Hollywood é um centro de tensões e contradições”.

Para compreendermos as representações étnico-raciais e culturais da identidade latina nas versões em espanhol produzidas por Hollywood, devemos levar em conta a complexidade na produção dos discursos, evitando a armadilha de enquadrar de forma simples esses filmes

¹¹⁹ Na análise de *Drácula*, demonstraremos que isso não procede em relação ao personagem Juan Harker.

¹²⁰ Ramírez Berg afirma que houve exceções à regra, com filmes de estúdio que foram contra os estereótipos, estrelas que conseguiram retratar os latinos com integridade (ele usa Lupe Vélez como estudo de caso), apesar do sistema cinematográfico fortemente dependente de estereótipos. Para ele, mais recentemente, um número crescente de cineastas latinos começaram a romper conscientemente com o paradigma dos estereótipos da Hollywood clássica.

nas categorias elaboradas por Ramírez Berg. Assim como Stam e Shohat (2006), Fazio encara Hollywood como uma “forma ‘dominante’ de cinema que é maciçamente industrial, ideologicamente reacionária e esteticamente conservadora” (FAZIO, 2016, p. 91), mas que não deve ser simplesmente rejeitada. Ramírez Berg avalia que a representação dos latinos como variações de bandidos, bufões, prostitutas, *Latin lovers* e *dark ladies* no cinema norte-americano os define, antes e acima de tudo, como fora do *mainstream*.

2.1.1. A ficção da conquista

Segundo Arthur G. Pettit (apud SHOHAT; STAM, 2006), a origem das imagens dos homens latinos (bandidos, revolucionários, toureiros) como violentos e das mulheres como quentes e passionais está no intertexto da “ficção da conquista” de escritores de romances populares ambientados no “Velho Oeste”, como Zane Grey (1872-1939)¹²¹ e Ned Buntline (1821-1886):

[...] nesse tipo de ficção o mexicano já é definido negativamente, em termos de “qualidades diametralmente opostas às do protótipo anglo-saxão”. Esses autores transferiram ao mestiço mexicano os preconceitos anteriormente dirigidos ao índio e ao negro. Aviltam a miscigenação e repetidamente retomam o tema do declínio inevitável dos mexicanos causado pela mistura de raças: “os espanhóis e seus descendentes ‘poluídos’ cometeram autogenocídio racial e nacional ao se misturarem voluntariamente com raças inferiores de pele escura”. Hollywood herdou esses estereótipos - o bandido, o chicano, a prostituta mestiça [...]. (SHOHAT, STAM, 2006, p. 288)

De forma semelhante, Rogelio de la Mora Valencia (2008, p. 31) localiza o gênero western e sua mitologia como o embrião da caricatura de mexicanos no cinema norte-americano, acrescentando que, ao subvalorizá-los e ponderar a intervenção de “heróis ianques à frente de bandos de mexicanos”, ele legitimou simbolicamente a intervenção dos Estados Unidos no México. Mora Valencia (2008), Ramírez Berg (2002), Leal e Jablonska (2014) argumentam que o cinema norte-americano se apropriou da Revolução Mexicana para recriar e atualizar uma narrativa que afirmava sua superioridade como civilização e compreendem que imagens estereotipadas da latinidade elaboradas pela mídia dos Estados Unidos têm o conflito

¹²¹ *El último de los Vargas* (David Howard, 1930), versão em espanhol do western *The last of the Duanees* (Alfred L. Werker, 1930), da Fox, foi adaptado de uma obra de Grey. *El_ultimo_de_los_Vargas*). Segundo o AFI Catalogue of Feature Films, a história foi filmada primeiramente pela Fox em 1919 como *The last of the Duanees* (J. Gordon Edwards), estrelada por William Farnum. Um filme de 1924 com o mesmo título foi dirigido por Lynn Reynolds e estrelado por Tom Mix e Marian Nixon. A Fox refez a história novamente em 1941, como *Last of the Duanees*. Essa versão foi dirigida por James Tinling e estrelada por George Montgomery e Lynne Roberts.

mexicano como background¹²². Segundo Leal e Jablonska, entre 1911 e 1921, foram feitas mais de uma centena de filmes de ficção sobre a Revolução Mexicana nos Estados Unidos, número muito superior ao que foi produzido pelo próprio cinema mexicano¹²³. Por volta de 1913, atores de origem mexicana já figuravam em westerns e outros filmes sobre o conflito rodados em Los Angeles, que muitas vezes satirizavam a Revolução.

Assim como Ramírez Berg, Leal e Jablonska percebem no cinema ficcional norte-americano uma versão renovada do Destino Manifesto. Eles associam a grande capacidade de produção dos estúdios norte-americanos e a busca de assuntos atrativos para seus diversos públicos à incorporação de temas da Revolução Mexicana nesses filmes:

A saga do “povo escolhido”, aliada à doutrina do Destino Manifesto, enraizaram nas camadas mais profundas da consciência coletiva desta nação, o que explica sua presença, poderíamos dizer, obsessiva, nas mais diversas experiências culturais desse país. Desde os romances de James Fenimore Cooper¹²⁴ até os westerns, os vários gêneros literários e cinematográficos se converteram nos receptores e depositários desse mito, através do qual a sociedade estadunidense costumava pensar sobre si mesma, assim como sobre as demais. (LEAL, JABLONSKA, 2014, p. 139)

De forma generalizante, Ramírez Berg enumera algumas características que, em conjunto, formam o signo cinemático do latino associado ao bandido mexicano: a face escura, suada e barbuda (às vezes com cicatriz e dente de ouro), a aparência desleixada, o armamento (geralmente um punhal ou pistola), as bandoleiras e cartucheiras perpassando o peito (marcando um X como signo visual do bandido), o engraçado sombreiro de borda larga, a onipresente garrafa de tequila, o olhar jocoso, a atitude antissocial (que vai do olhar lascivo ao semblante arrogante), o comportamento violento, criminoso e geralmente patológico (como se ele fosse uma bomba de hostilidade prestes a explodir). Este signo é instantaneamente lido e compreendido pelos espectadores de cinema já versados. O bandido mexicano é logo parcimoniosamente separado do herói (o cowboy anglo), parecendo ligeiramente ridículo nessa comparação e o reconhecimento, a diferenciação e a desvalorização, que Ramírez Berg explica operarem na relação entre o endogrupo e o exogrupo, atuam como funções chave do estereótipo cinemático.

¹²² Andrea de Fazio (2016) menciona também a posterior associação entre o movimento zapatista e o banditismo feita pelo cinema hollywoodiano.

¹²³ De acordo com Mora Valencia, entre 1911 e 1914, período em que a duração média dos filmes não costumava exceder 30 minutos, os norte-americanos filmaram em média um curta-metragem de ficção por mês sobre a Revolução Mexicana. Em 1915, quando o mercado estadunidense mostrou sinais de saturação sobre o tema, esse ritmo de produção caiu e, naquele ano, filmou-se apenas um longa e dois médias-metragens sobre o assunto.

¹²⁴ 1789-1851. Uma das obras mais célebres escritas por Cooper foi *The Last of the Mohicans* (1826).

Revolucionários madeiristas em um automóvel, jun/1911, Juárez, Estado de Chihuahua, México. Fotografia de autor desconhecido. Fonte: Miguel Ángel Berumen, *México: fotografía y revolución*, Lunberg/Fundación Televisa, México, 2009, p. 147. In: LEAL, Juan Felipe; JABLONSKA, Aleksandra. *La revolución mexicana en el cine estadounidense: 1911-1921*. México: Juan Pablos / Voyeur. Lomnitz, 2014, capa.

Fotograma da Mutual Film Corporation do General Pancho Villa (à esquerda) após a vitoriosa batalla de Ojinaga (1914), Estado de Chihuahua, México. A norte-americana Mutual Film entrou em acordo com o general para filmar o conflito mexicano, acompanhando seus campos de batalha. Em muitas fotografias da Revolução Mexicana, Villa aparece trajando cartucheiras e, em tantas outras, sombreiro e montado à cavalo. Fonte: The Library of Congress, Washington D.C., E.U.A. The Mutual Film Corporation Collection. In: LEAL, Juan Felipe; JABLONSKA, Aleksandra. *La revolución mexicana en el cine estadounidense: 1911-1921*. México: Juan Pablos / Voyeur. Lomnitz, 2014, p. 98.

À esquerda: Walter Huston em cartaz de *The bad man* (Clarence Badger, 1930), da Warner. Fonte: IMDb (disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0020662/?ref_=nv_sr_4 acesso em 11/fez/2018). À direita: Antonio Moreno no cartaz da versão em espanhol *El hombre malo* (William C. McGann, Roberto E. Guzmán, 1930). Fonte: IMDb (disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0211417/?ref_=nv_sr_1 acesso em 11/fev/2018). Os sombreros e bigodes usados pelos camponeses revolucionários (também característicos de Pancho Villa), que vemos na fotografia de 1911, marcam o signo cinemático do bandido mexicano (o figurino de Moreno acrescenta também a cartucheira). Aqui, esses elementos foram articulados com o olhar jocoso, em tom desrespeitoso e ameaçador. Os signos da Revolução Mexicana foram simplificados e dissociados de sua complexidade histórica e social na composição do estereótipo.

Ramírez Berg observa que a maioria dos homens que, em um determinado momento, vestiam-se assim não eram bandidos, mas soldados rebeldes que lutaram na Revolução de 1910. O estereótipo falha em transmitir uma série de fatos cruciais sobre eles. Colocá-los no Oeste dos Estados Unidos nos anos 1880 (novamente, em associação à “ficção da conquista” mencionada por Stam e Shohat) é historicamente impreciso e anacrônico. Na experiência mexicana, eles não eram os bandidos, mas os “mocinhos”, que combateram a ditadura de Porfirio Díaz, Victoriano Huerta e Venustiano Carranza sob a liderança de figuras como Pancho Villa e Emiliano Zapata (RAMÍREZ BERG, 2002). Villa, que, antes de integrar o exército mexicano, estava “fora da lei”, e Zapata, que foi declarado como criminoso por Díaz, são heróis nacionais no México. Assim como Stam e Shohat (2006) apontam em relação à escravidão negra, podemos em alguma medida considerar a Revolução Mexicana e as tensões com o México também como uma ferida na moral norte-americana. Pancho Villa foi o único estrangeiro a conseguir invadir os Estados Unidos antes do ataque à base de Pearl Harbor, em

1941, e dos atentados de 11 de setembro de 2001. Ele liderou o único exército latino-americano da história a ter atacado o território estadunidense (AGUIRRE, 2017)¹²⁵.

Categorizando negativamente os signos heróicos da Revolução no estereótipo da latinidade, os Estados Unidos invertiam o jogo e afirmavam a narrativa da virtude superior do herói norte-americano. Ramírez Berg (2002) lembra que, juntamente com seus soldados, Villa e Zapata redefiniram a guerra moderna, cobrindo rapidamente grandes distâncias a cavalo e trem, mantendo o elemento surpresa sobre o exército melhor equipado, porém mais lento de Díaz, golpeado-o sem aviso prévio e, finalmente, derrotando-o. Neste contexto, Ramírez Berg explica a significação positiva de alguns dos signos que integram o estereótipo do bandido mexicano no cinema norte-americano: carregar a munição em bandoleiras ao redor do peito reforçou decisivamente a mobilidade dos soldados rebeldes a cavalo, enquanto os sombreiros foram adaptações engenhosas para um ambiente árido, permitindo que os soldados “carregassem” sua sombra junto de si. Ele acrescenta que, no estereótipo, todos esses importantes detalhes históricos são omitidos ou completamente reformulados.

Para a cultura norte-americana, um conhecimento sobre a experiência mexicana, que se revertisse em um quadro de interpretações que pudessem expressar culturalmente o fenômeno da guerra civil, não lhe interessava particularmente (LEAL, JABLONSKA, 2014). Mora Valencia acrescenta que, para conseguir reconhecimento internacional, a partir de meados da década de 1910, os governos fruto da Revolução Mexicana procuraram estabelecer alianças com os países latino-americanos e uma rede de defesa contra as políticas norte-americanas. Segundo o autor, após a incursão de meses do exército estadunidense no território mexicano em 1916, na tentativa frustrada de capturar Pancho Villa, agravou-se a resistência das diferentes facções revolucionárias diante de alianças com o vizinho do norte.

Os Estados Unidos, que desaprovavam o governo do vizinho menos poderoso da fronteira ao sul, bem como os princípios ideológicos que o sustentavam e legitimavam, “desenvolveram uma campanha propagandística que glorificava a organização, o justo direito e os valores estadunidenses” (MORA VALENCIA, 2008, p. 29). Neste projeto, “a imagem de um México bárbaro, sem espontaneidade e mergulhado na anarquia foi então apresentada e

¹²⁵ Em resposta ao apoio norte-americano ao então Presidente Venustiano Carranza na guerra civil mexicana, em 9 de março de 1916, 600 milicianos da Divisão Norte chefiados pelo General Villa atravessaram a fronteira para os Estados Unidos, atacando a cidade fronteiriça de Columbus. Após 6 horas de combate, as tropas de Villa foram compelidas novamente para o México, tendo capturado 80 cavalos, 30 mulas e 300 fuzis, incendiado um hotel e matado oito militares estadunidenses e dez civis. Este episódio ficou conhecido como a batalha de Colombus. Em 14 de março de 1916, o governo dos EUA enviou uma expedição chefiada pelo General John J. Pershing ao estado de Chihuahua para capturar Villa. Em fevereiro de 1917, ela terminou desastrosamente, sem conseguir capturá-lo e estremecendo as relações políticas com o governo de Carranza (AGUIRRE, 2017).

difundida massivamente pela imprensa, mas também através de filmes difamatórios” (MORA VALENCIA, 2008, p. 29). Desta maneira:

Nos Estados Unidos, os acontecimentos mexicanos foram traduzidos por um código pré-existente, que organizava a visão que os norte-americanos tinham de sua própria nação, assim como do resto do mundo. De modo que a insurreição no México serviu para confirmar o que já sabiam: o caos em que estavam atolados seus vizinhos do sul e a superioridade de sua própria civilização, convocados a levar os princípios de ordem, democracia e liberdade ao resto do continente. (LEAL, JABLONSKA, 2014, p. 137)

Após a Primeira Guerra Mundial, os Estados Unidos reafirmaram sua hegemonia no continente e se tornaram o centro de uma nova ordem mundial. No mesmo período, apareceram também as primeiras evidências de pacificação no México. A indústria cinematográfica norte-americana se impôs no país e houve a publicação de um decreto que censurava os filmes tendenciosos feitos pelos Estados Unidos (MORA VALENCIA, 2008). Ao mesmo tempo, no cinema norte-americano:

Deu-se por direito uma verdadeira guerra entre o México e os Estados Unidos [que] viam os mexicanos como inimigos tão totais, tão demoníacos e vilanescos como não tardariam a ser, a partir de 1917, os alemães do Kaiser e, anos depois, os japoneses. Frente a esta outra desigual forma de guerra, na qual o cinema se convertia abertamente em arma de combate e instrumento valioso para formar - ou consolidar - uma opinião favorável ou adversa, a Secretaria de Relações Exteriores dirigiu instruções a seus agentes diplomáticos e consulares a fim de denunciar a projeção de filmes estadunidenses depreciativos, a partir da segunda metade de 1917. (MORA VALENCIA, 2008, p. 33)

A circulação de filmes pejorativos sobre o México revolucionário, assim como de imagens da América Latina elaboradas pelos Estados Unidos, atingiram também o Brasil. Mora Valencia (2008, p. 29) examina a recepção de películas que humilhavam o México projetadas no Brasil e na Argentina, “as duas nações chaves da América Latina”, entre 1919 e 1924. Assim como o vizinho do norte, o governo mexicano tinha consciência do alcance que o cinema possuía, juntamente a outros meios de comunicação (MORA VALENCIA, 2008)¹²⁶. Em 1918, cônsules mexicanos na Argentina e no Brasil denunciaram a exibição nas salas de cinema locais de filmes que apresentavam o México de maneira desprezível.

¹²⁶ Mora Valencia menciona uma nota do subsecretário de Relações Exteriores, Aarón Sáenz, ao Enviado Extraordinário e Ministro Plenipotenciário do México na Argentina, Enrique González Martínez, datada de 6 de fevereiro de 1923, que se queixava da representação do México no estrangeiro “como um país cheio de vícios e de defeitos; [...] os piores papéis estão a cargo de mexicanos, [...] filmes onde o México representa sempre um país aberto a toda sorte de abusos e calamidades”.

O governo mexicano apelou para os sentimentos de amizade e solidariedade dos governos latino-americanos, em particular da Argentina e do Chile, pois não poderia combater com as mesmas armas a campanha desprestigiada feita pelos Estados Unidos¹²⁷ e considerava que os países europeus, além de estarem imersos nos problemas do pós-guerra, mais provavelmente respaldariam a política estadunidense (MORA VALENCIA, 2008). Em nosso país, Rómulo Castañeda, mexicano Encarregado de Negócios *ad interim*, solicitou a intervenção de Nilo Peçanha, ministro das Relações Exteriores, que, em sua resposta, “se comprometeu a tomar as medidas necessárias para evitar a exibição no Brasil de películas ofensivas para o México” (MORA VALENCIA, 2008, p. 34).

Mora Valencia observa que o governo mexicano pouco esperava do Brasil, devido à sua relação amistosa com os Estados Unidos. Este nosso alinhamento, bem como a falta de identificação com um sentimento latinamericanista, pautou a recepção das versões em espanhol de Hollywood na imprensa carioca e paulistana, como discutiremos no próximo capítulo. Ainda assim, Mora Valencia comenta que, em 1923, o governo brasileiro atuou rapidamente com medidas administrativas para impedir a exibição de *Why Worry?* (Fred Newmeyer, Sam Taylor), estrelado pelo WASP Harrold Lloyd. A Embaixada mexicana denunciou o filme, argumentando que ele fazia escárnio dos exércitos e dos países latino-americanos e, mais diretamente, do México¹²⁸. Segundo Mora Valencia:

Pode-se dizer que a iniciativa [do governo mexicano] de boicotar a exibição de filmes norte-americanos depreciativos para as instituições e usos e costumes das nações latino-americanas foi em geral vista com simpatia. É particularmente importante destacar que esta campanha se enquadrou no processo de modernização baseado no projeto identitário que experimentavam os países da América Latina. Tal processo se singularizou pelo não intervencionismo, a reivindicação e a defesa do latino, a valorização do cultural e a reivindicação de uma maneira própria de ser, entre outras questões. As medidas administrativas aplicadas em solidariedade ao México na Argentina e Brasil, se não jogaram um papel determinante para frear a produção desse tipo de filmes tendenciosos, em troca influenciaram de alguma maneira para que a indústria de Hollywood e as companhias distribuidoras, cujo interesse prioritário era obter benefícios, tentassem se adaptar às novas exigências do mercado cinematográfico latino-americano. (MORA VALENCIA, 2008, p. 51)

Já pontuamos no capítulo anterior que a produção e distribuição de versões em espanhol para a América Latina deve ser lida nesta chave, a da busca hollywoodiana por benefícios econômicos nos mercados externos. Enquanto procurava se consolidar nesses mercados,

¹²⁷ Que teve como fortes aliados os magnatas do petróleo, interessados que o governo norte-americano tomasse medidas mais enérgicas frente ao nacionalismo do México.

¹²⁸ De acordo com a sinopse do filme, colhida no IMDb (disponível em http://www.imdb.com/title/tt0014611/?ref_=nv_sr_1 acesso em 15/dez/2107): “Um hipocondríaco tira férias nos trópicos por causa do ar fresco - e, ao invés, encontra-se no meio de uma revolução”.

Hollywood construiu, por si, uma imagem de latinidade para exportar para a América Latina e os países ibéricos. Indicamos também que se tratou de uma negociação simbólica com os públicos latino-americanos, que envolveu o idioma, mas, também, elementos das culturas locais, como discutiremos na seção seguinte. A falta de entendimento ou de interesse do cinema hollywoodiano por uma representação mais complexa dessas culturas na tela prejudicou a recepção das versões na América Latina, como indicaremos.

2.1.2. Barreiras linguísticas e culturais para as versões em espanhol

Para John King (2011), não se sabia a reação do público caso os “rostos” do cinema mudo precisassem falar. Lisa Jarvinen (2012) avalia que, com a chegada da fala, as estrelas na tela já não teriam a voz da imaginação do público - se, até então, uma espectadora fantasiava uma conversa com Rodolfo Valentino em sua própria língua, isso já não poderia acontecer com os *talkies*¹²⁹. Os filmes em língua inglesa evidenciaram o “imperialismo linguístico” e aumentaram a consciência dos públicos locais em relação à diferença cultural (JARVINEN, 2012). Como apontamos no Capítulo 1, a primeira reação aos filmes falados em inglês teve aspectos negativos fora dos Estados Unidos. Países como França e alguns da América Latina resistiram à presença dos *talkies*, no contexto de uma preocupação com a predominância crescente da cultura norte-americana no mundo¹³⁰.

Colin Gunckel (2008) procura compreender a relação entre a cultura de massa e identidades étnicas ou nacionais, assim como fazemos em nosso estudo. Referindo-se às tensões históricas entre Hollywood, o México e a comunidade mexicana dentro dos Estados Unidos, ele afirma que:

[o cinema] sempre foi visto com suspeita e apreensão, uma imposição estrangeira que ameaçava minar a continuidade cultural e normas morais estabelecidas. Com o advento dos filmes falados, esse debate e preocupações pré-existentes foram intensificados [...]. Em particular, a emergência de filmes falados em espanhol provocou um debate considerável na imprensa em língua espanhola de Los Angeles, sugerindo que o cinema havia se tornado um lugar através do qual múltiplos discursos sobre identidade e cultura eram negociados [...]. (GUNCKEL, 2008, p. 329)

¹²⁹ Segundo o *Correio da Manhã* de 22 de agosto de 1931, *Boold and Sand* seria adaptado para o sonoro em homenagem ao 5º aniversário da morte de Rodolpho Valentino (que faleceu em 23 de agosto de 1926). De acordo com a matéria, seriam acrescentadas gravações de voz de Valentino feitas antes de sua morte, mas que não se destinavam originalmente à confecção de uma versão falada de seus filmes.

¹³⁰ Em suas turnês artísticas pela América Latina nos anos 1930, José Bohr (ver nota 113 no Capítulo 1) proclamou a favor de um cinema em língua espanhola feito pela própria América Latina, e chegou a ser chamado para discursar na Nicarágua de Augusto César Sandino (JARVINEN, 2012).

Gunckel e Jarvinen observam que o cinema hollywoodiano em língua espanhola arquitetou uma interpretação WASP da moralidade e da sensibilidade cultural latino-americanas. Isso foi praticado com a inserção de atores latinos de nacionalidades variadas em ambientes evidentemente hollywoodianos, a tradução literal de roteiros em inglês, a contratação de diretores não latinos, a escolha de atores inadequados para representar certas comunidades étnico-nacionais, etc. Neste contexto, os latino-americanos tiveram ação limitada em meio às “práticas discriminatórias de trabalho” (GUNCKEL, 2008) dentro do studio system. Enxergamos essas práticas como discriminatórias não apenas pela contratação de trabalhadores espanhóis em detrimento de latino-americanos, como pontuamos no Capítulo 1, mas, também, pelo olhar estandardizado e simplificado lançado pelos profissionais da indústria hollywoodiana sobre a América Latina e a Espanha.

A equipe criativa de latinos envolvidos nas versões não teve maior controle sobre os resultados desses filmes (JARVINEN, 2012). Hollywood não lhes deu meios e os manteve afastados do centro, sem o poder de se representarem na tela, apagando a polifonia cultural daquele conjunto de grupos étnico-nacionais. Mencionamos no primeiro capítulo que, em nosso mapeamento nas revistas e jornais de época, os diretores norte-americanos estiveram entre os que dirigiram o maior número de versões em espanhol mencionadas pela imprensa carioca e paulistana. Entretanto, se houve também diretores latino-americanos que participaram desses filmes, como o chileno Adelqui Millar e o mexicano Enrique Tovar Ávalos, não identificamos produtores latinos envolvidos nas realizações em espanhol dos grandes estúdios. Os roteiristas e diretores trabalharam para uma indústria cinematográfica controlada por brancos de ascendência europeia.

Segundo Antonio Rios-Bustamente (1992), nos anos 1920, os latinos passaram a ser mais severamente barrados da esfera financeira e técnica da indústria. Hollywood não se interessou que os artistas latinos, dentro de uma narrativa-mestra anglo-americana (SHOHAT; STAM, 2006), construíssem e exibissem outras imagens. Richard Dyer (1997) compreende que, na mídia ocidental, os brancos ocupam uma posição de regularidade e não se representam como uma raça em particular, apenas como a raça humana. Este poder de representação já havia pautado estereótipos étnico-raciais de latinos durante o cinema silencioso. Todavia, como apontamos, com o advento das versões, a construção de uma identidade latina ou latino-americana foi, pela primeira vez, diretamente endereçada a essas comunidades étnico-nacionais. Ginette Vincendeau (1999) pontua que as versões estiveram no ponto de encontro entre o econômico e o cultural, pois a necessidade de exibir filmes no idioma local dos mercados

externos confrontou Hollywood com a diversidade linguística, mas, também, étnica e cultural de seu público.

King (2011, p. 619) cita uma publicação do jornal mexicano *Ilustrada*, de 3 de outubro de 1929. Receoso de que a instalação do Vitaphone aumentasse os preços das entradas e inundasse o mercado com filmes falados em inglês, que só seriam compreensíveis a uma minoria, o jornalista refletia: “esses filmes vão nos impor a língua inglesa. Ora, francamente, o único povo que tem o direito de nos impor uma língua é o mexicano. Ou não?”. Segundo Gunckel, a transição para o som no México foi denunciada por um colunista como “uma conquista pacífica e sonora”, empregando a terminologia usada para descrever a conquista pacífica do imperialismo econômico naquele país. Ele explica que:

O impacto do diálogo em inglês foi descrito em termos nada incertos: enquanto assistir a filmes em inglês pode aumentar o estudo da língua ou de negócios¹³¹, essa diversão implicou numa “psicologia estrangeira que se infiltra no som do povo e toma posse da vontade coletiva” e “maneirismos anglo-americanos que se imiscuem em nossa vida social e até nas partes mais íntimas de nossos lares”. (GUNCKEL, 2008, p. 331)

Em certa medida, no contexto de governos latino-americanos nacional-desenvolvimentistas, os filmes falados vindos de Hollywood impulsionaram o fortalecimento de indústrias cinematográficas locais. Elas investiram num cinema feito para as massas, dialogando com os códigos hollywoodianos (JARVINEN, 2012), como aconteceu no México¹³². Como observa King:

Os empresários locais, na América Latina, logo perceberam as oportunidades oferecidas pelo som e, em países com grande mercado interno - ou seja, Argentina, Brasil e México - investiu-se bastante em máquinas e em instalações¹³³ (KING, 2011, p. 621)

Na lógica dos interesses comerciais de Hollywood, as versões deveriam se vender para vários países. Porém, ao tratar um mercado multicultural como homogêneo e padronizar a latinidade como um produto de massa para uma economia de larga escala, Hollywood inevitavelmente esbarraria na negligência ou na incompreensão de aspectos culturais específicos. Vincendeau explica que a diversidade cultural ia contra a necessidade de racionalizar os custos de produção. Negociando ainda com a importância estratégica de cada

¹³¹ A associação entre os *talkies* e o interesse crescente pelo estudo da língua inglesa também foi mencionada na imprensa brasileira.

¹³² No Capítulo 3, apresentaremos como esse discurso em prol de um cinema nacionalista apareceu em nossa imprensa.

¹³³ No Brasil, foi o caso da Cinédia, de Adhemar Gonzaga, fundada em 1930.

país para os Estados Unidos, o que poderia se revelar em posturas também diferentes na produção dos filmes, a inegável necessidade de barganha com particularidades culturais afetava, por exemplo, o tempo de filmagem. Afinal, uma mesma cena poderia requerer diferentes tempos de exibição na tela, de acordo com o país a que a versão estava destinada. *Drácula* (George Melford, Enrique Tovar Ávalos, 1931), que analisaremos neste capítulo e é cerca de vinte minutos mais longo do que seu original em inglês, é um exemplo disso.

Outro caso é *Politiquerías*, comédia estrelada por Stan Laurel e Oliver Hardy, versão de *Chickens come home*, ambos dirigidos por James W. Horne, em 1931. A cena do jantar em que Mrs. Hardy (Thelma Todd no filme em inglês, substituída por Linda Loredó na versão) recebe convidados para apoiar a candidatura de Ollie à prefeitura, além de ser consideravelmente mais extensa, é mais alegre e festiva na versão em espanhol. Enquanto, no filme original, Mrs. Hardy ao piano é o único entretenimento da noite, na versão, além dela, há músicos contratados, um show de mágica e um número exótico de variedades protagonizado por um personagem vestido de árabe. A narrativa é interrompida para que essas atrações sejam vistas. Elas acontecem para entreter os convidados do jantar, mas, também, os espectadores da versão em espanhol, tendo pouca ou nenhuma relevância para o desenrolar da trama. Foram elaboradas, portanto, como um espetáculo extra que era oferecido aos públicos latinos dentro deste filme do Hal Roach Studios para a MGM.

Noutra chave, Alfred Charles Richard (1992) comenta que *El hombre malo*, primeira produção em espanhol da Warner, dirigida por William C. McGann e Roberto E. Guzmán, teve o roteiro reescrito para tornar o protagonista, um bandido mexicano, mais palatável e generoso em sua intenção, sem características negativas inaceitáveis¹³⁴. O roteiro da versão diferia significativamente do original em inglês, *The Bad Man*, (Clarence G. Badger, 1930). Na versão em espanhol, o anti-herói se tornava “São Pancho Lopez, o protetor de ranchos arruinados, e um bandido”, que apenas pedia como recompensa que um dos filhos do casal redimido se chamasse “Panchito ou Panchita” em homenagem a ele (RICHARD, 1992, p. 409).

Todavia, um filme bem aceito numa cultura poderia ser rejeitado em outra. Richard compreende que uma concepção genérica dos “hispanicos”, sem considerar as diferenças nacionais e internacionais, tornou as versões limitadas devido à enorme falta de informação

¹³⁴ Segundo a sinopse do filme, colhida em Heinink e Dickson (1990, p. 107): “Pancho López [Antonio Moreno], famoso bandido mexicano, vem em auxílio de um fazendeiro que, há muito tempo, tinha salvado sua vida e agora está cheio de problemas por estar apaixonado por uma mulher casada; também está prestes a perder sua fazenda, porque não pode pagar a hipoteca que pesa sobre ela. Como primeira medida, o bandido assalta o banco e, em seguida, entrega o dinheiro roubado no pagamento da dívida, mas mata o marido da amante do rancheiro e assim elimina os obstáculos que impedem a felicidade do casal.”

sobre o idioma, as vestimentas e costumes de praticamente todas as nações estrangeiras. Como expressou a revista norte-americana *Variety*: “nós tentamos entender a psicologia hispânica, dando-lhes imagens sobre coisas das quais eles sabem mais do que nós, e nos colocamos naturalmente abertos ao ridículo” (apud VINCENDEAU, 1999, p. 220).

Juan B. Heinink e Robert G. Dickson (1990) assinalam que *sexy versions* para os mercados latinos apareciam desde as primeiras versões em espanhol do Hal Roach Studios, produtor de alguns dos filmes que analisaremos adiante. Elas tinham alto nível de permissividade, contendo sequências que não podiam ser exibidas nos Estados Unidos, mas que os produtores acreditavam estar de acordo com os gostos latinos. Para os produtores, na lógica da racionalização-diferenciação, os códigos morais que precisavam ser respeitados para o mercado norte-americano poderiam ser abandonados para outros públicos. Ao mesmo tempo, como comentamos no capítulo anterior, as sinopses das versões que circularam no Rio de Janeiro e São Paulo apontam para uma visão moral polarizada de gênero em relação à família, às mulheres e ao casamento. Embora esses fossem temas melodramáticos recorrentes em filmes desde o Primeiro Cinema (e também em outros meios, como o teatro), nas versões, eles foram encarnados por atores latinos falando espanhol na tela.

Em um comentário sobre a Fox, Richard afirma que o estúdio teria concluído que os públicos latino-americanos gostavam de filmes “altamente sentimentais”. Assim como o erotismo e a sexualização, o melodrama entrou na negociação da latinidade *made in Hollywood* proposta aos países latinos. Neste sentido, Ramírez Berg ressalta que os estereótipos femininos de latinidade foram construídos a partir do olhar masculino e compreendemos que, se há um problema de representação étnico-racial nas versões, há também uma questão de gênero que perpassa o poder de representação dentro da indústria, embora não seja a proposta deste trabalho se aprofundar nesse aspecto.

Segundo Gunckel, os colunistas de *La opinión* clamavam por moralidade nas produções culturais voltadas à comunidade mexicana, para que não fossem ofensivas às famílias. Este tipo de demanda, cremos, pode ter afetado o que era produzido pelos estúdios nas versões em espanhol. De acordo com Jarvinen, o público popular foi mais tolerante com os *talkies* do que os críticos e intelectuais, mas as elites culturais tinham grande poder de influenciar políticas governamentais. Se, no combate ao imperialismo linguístico, os filmes falados em inglês foram inicialmente repelidos, compreendemos que, com a distribuição para os públicos latino-americanos das versões em espanhol, frequentemente acusadas pelas elites intelectuais locais de serem “malfeitas”, houve uma inflexão. Neste processo, o imperialismo dos filmes com

diálogos em inglês foi preferido em relação às versões julgadas como caricatas, marcadas por erros linguísticos e pelo estranhamento ao sotaque dos atores.

Jarvinen ressalta que a voz etnicizava em maior medida os atores, pois, ao contrário da maquiagem, ela dificultava que eles escondessem seus sotaques e, assim, suas identidades étnico-nacionais¹³⁵. Mas, para os produtores hollywoodianos, tudo era igualmente espanhol (HEININK; DICKSON, 1990). A variedade de atores latinos nesses filmes causava uma confusão cômica ou ultrajante entre o próprio elenco e, para o público, resultava em desconforto ou protesto (RICHARD, 1992). Como comenta King:

O sotaque, o dialeto e até as feições variavam enormemente conforme a procedência dos atores latino-americanos e espanhóis. Isso era algo que os produtores não conseguiam perceber - para eles, todos os hispânicos eram iguais - mas que não escapava ao “público hispânico”, que se irritava quando um argentino tinha um irmão mexicano e uma irmã catalã. (KING, 2011, p. 620)

Essa percepção linguística também escapava ao público brasileiro (abordaremos esta questão no Capítulo 3). Enquanto, como procuramos evidenciar aqui, houve uma negociação simbólica entre Hollywood e o público de língua espanhola (GUNCKEL, 2008), no caso do Brasil, esta sequer aconteceu, pois seu público não falava o idioma das versões. Ainda assim, com base na grande redução do número de produções hollywoodianas em espanhol lançadas no Rio de Janeiro e São Paulo a partir de 1932, ou mesmo mencionadas pela imprensa local, é possível afirmar que a queda na distribuição desses filmes para a América Latina atingiu também nosso país. Afinal, na perspectiva de mercado dos produtores de Hollywood, partilhávamos de uma identidade totalizante latino-americana.

Para solucionar o problema da diversidade de sotaques de um elenco que misturava espanhóis, mexicanos, argentinos, colombianos e outras nacionalidades, e que tornava o resultado das versões questionável, os produtores priorizaram o sotaque ibérico (LÉNÁRT, 2013), optando pelo castelhano. Segundo Richard, a Fox, por exemplo, desenvolveu roteiros cujas histórias aconteciam numa terra fictícia para que o idioma espanhol falado na tela tivesse uma pronúncia “mais amplamente hispano-americana”¹³⁶. Isto foi uma tentativa da indústria de adotar um “espanhol neutro” para histórias que não se passavam em lugares ou países

¹³⁵ Clara E. Rodríguez (2008) chama atenção para o grande contraste nos filmes em preto-e-branco, onde as tonalidades de cor eram menos expressivas e, portanto, pelas bronzeadas pareciam mais brancas. Recursos como fotografia e maquiagem, entretanto, não seriam capazes de camuflar o sotaque pesado, o inglês ruim ou, no caso das versões, as especificidades do espanhol falado no país de origem dos atores.

¹³⁶ Richard se refere a *Primavera en otoño* (Eugene Forde, 1932), que não se tratou de uma versão, mas de uma produção original em espanhol.

específicos. Porém, como sabemos, nem mesmo dentro da Espanha, com sua variedade regional, o castelhano era aceito como tal (HEININK; DICKSON, 1990).

O estudo de recepção de Gunckel em *La opinión* indica que o debate sobre a “guerra de sotaques” já estava presente em 1929, ainda no embrião das versões em espanhol, e em 1930, seu período de ascensão. Nesse ano, nossas revistas de cinema também mencionaram essa discussão. Gunckel explica que a estandardização do sotaque latino na tela com a adoção do castelhano, usado no teatro erudito, seria uma extensão das convenções teatrais e coincidiria com as noções convencionais do que seria artístico e de bom gosto. De acordo com essa perspectiva linguística elitista e baseada em uma visão de classe, falar errado seria uma questão de educação, não de nacionalidade¹³⁷. Segundo Gunkell, a escolha do castelhano como padrão foi apoiada pela Spanish-American Culture Association, órgão que defendia a preservação da cultura latina pelas comunidades dentro dos Estados Unidos e que interveio em diversas reuniões com o Departamento Estrangeiro da Motion Pictures Producers and Distributors of America (MPPDA). Nesse caso, nos parece evidente que a questão da classe social se sobrepôs à das fronteiras nacionais.

Gunckel observa que, durante a produção dos filmes hollywoodianos em espanhol, a Spanish-American Culture Association acabou por adotar uma postura crítica em relação às traduções culturais equivocadas da América Latina. Além de debater com essa associação, a MPPDA realizou outras consultas internacionais para resolver o problema da língua, resultando em diretrizes que “sugeriam a aderência ao espanhol costumeiramente usado na produção teatral, mas também faziam provisões à variação de sotaques de acordo com o personagem e o ambiente” (GUNCKEL, 2008, p. 335). Assim, ainda que a América Latina fosse seu mercado mais importante, Hollywood optou pelo uso do espanhol ibérico. No limite, em sua empreitada para dominar os mercados latino-americanos, ao adotar o castelhano, Hollywood recorreu à antiga metrópole, que exerceu um domínio imperialista sobre os países hispano-americanos durante séculos e que, provavelmente, alimentava o desejo de continuar exercendo.

Vincendeau afirma que Hollywood se propôs a escalar estrelas que seriam locais para as versões em idioma estrangeiro. Entretanto, percebemos que este não foi o caso das versões em espanhol¹³⁸. Quer fosse através do marketing, que se referia aos atores desses filmes de

¹³⁷ Mary Beltrán (2008) pontua que, na transição para o cinema falado, executivos da indústria cinematográfica também discutiram sobre como o sotaque norte-americano deveria soar na tela, e noções de raça e classe tiveram um papel importante neste processo. Assim como aconteceu com o castelhano, o sotaque britânico foi inicialmente preferido como o mais desejável (em parte porque os microfones eram rudimentares e a pronúncia precisa favorecia a compreensão dos diálogos), o que causou grande impacto na carreira de alguns atores.

¹³⁸ Por exemplo, Richard chama atenção para o emprego de atores italianos atuando em *El secreto del doctor* (Adelqui Millar, 1930, versão de *The doctor's secret*, William C. de Mille, 1929).

forma genérica como “latinos” ou “hispanicos”, como comentamos no Capítulo 1, ou da tentativa de adotar um sotaque espanhol “neutro” para um mercado amplo e diverso, Hollywood arquitetou uma standardização da latinidade e ela foi dissociada de características étnico-nacionais dos países vistos como mercados para seus produtos.

Segundo Ramírez Berg (2002), por mais de um século, Hollywood teve por hábito escalar atores brancos para interpretar latinos¹³⁹. Suas faces eram geralmente escurecidas e, com a chegada do som, estes personagens falavam inglês com um sotaque espanhol carregado¹⁴⁰. O autor defende que colocar atores latinos para interpretar esses papéis foi uma forma de contra-estereotipar sua identidade étnica¹⁴¹. Ramírez Berg avalia positivamente filmes que têm a América Latina como cenário, em que ouvimos seus habitantes falarem espanhol fluentemente uns com os outros como sua primeira língua, ao invés de parecem nativos ignorantes ou débeis porque falam mal o idioma inglês, ou com sotaque, e que oferecem uma variedade maior de personagens latinos para além dos antagonistas, mulheres ardilosas e bandidos que contrastam com a inteligência inata e a equidade moral do herói anglo-americano superior. Embora, neste sentido, o idioma falado nas versões em espanhol tenha atuado positivamente para a representação da latinidade na tela, as versões traziam temas norte-americanos, feitos por mentalidades norte-americanas e de acordo com preconceitos norte-americanos sobre os contextos e costumes latinos¹⁴² (JARVINEN, 2012).

Como comentamos no Capítulo 1, em muitos casos, os atores brancos dos filmes originais em inglês foram substituídos por latinos nas versões. Assim, faz pouco sentido em nosso trabalho pensar a representação do Outro em relação à norma WASP dentro da diegese. Tendo em vista nosso objeto de estudo, analisaremos as versões em espanhol em comparação com os textos originais, perguntando-nos o que muda com o idioma e com a entrada dos atores

¹³⁹ Richard lembra que em *The Jaguar's Claws* (Marshall Neilan, 1917), o chinês Sessue Hayakawa chegou a interpretar um mexicano.

¹⁴⁰ Ressalvamos, porém, que autores como Antonio Rios-Bustamante (1992) e Clara E. Rodríguez (2008) enxergam o apogeu do cinema silencioso e os anos iniciais do sonoro como o momento mais próspero para os atores latinos em Hollywood, quando muitos apareciam como protagonistas em filmes significativos, interpretando papéis diversos, numa variedade de posições sociais (sobretudo durante o cinema mudo) e tinham apelo junto a um grande público. No Capítulo 1, citamos o espanhol Antonio Moreno e os mexicanos Ramon Novarro e Gilbert Roland como exemplos. A também mexicana Dolores Del Rio foi outro caso semelhante.

¹⁴¹ Richard (1992) comenta alguns contrassensos nas representações étnico-raciais de Hollywood que envolveram as versões. Por exemplo, o espanhol Ernesto Vilches interpretou um personagem oriental em *Wu Li Chang* (Carlos F. Borcosque, Nick Grindé, 1930), versão de *Mr. Wu* (William Nigh, 1927), uma das primeiras adaptações para a tela do criminologista chinês homônimo, que foram feitas da década de 1920 à de 1950. Ron Backer (2010) observa que em *Eran trece* (David Howard, 1931, versão de *Charlie Chan carries on*, Hamilton MacFadden, 1931), na pele de Charlie Chan, outro personagem serial em filmes, o espanhol Manuel Arbó fez o papel de um chinês vivendo no Havaí. A maquiagem caracterizava fisicamente Arbó como um oriental.

¹⁴² Segundo Vincendeau (1999), uma compreensão cultural mais próxima entre os países da Europa resultou numa melhor recepção no continente das versões produzidas pelos estúdios europeus.

latinos, e quais elementos da representação da latinidade os produtores adicionaram a essas obras para negociar com os públicos locais. Portanto, incluímos abaixo os filmes cujas versões em inglês e espanhol sobreviveram para estudo¹⁴³. Embora, nas versões em espanhol, a identidade de referência branca não tenha sido personificada pelo herói ou pela linha de enredo do romance heterossexual, os contornos da moralidade associada à norma WASP se mantiveram no controle da narração. Os filmes analisados aqui ilustram a conformação da latinidade a temas brancos e à retidão moral dos heróis WASP.

Ademais, como pontuamos no Capítulo 1, ao interpretarem nas versões os mesmos papéis dos atores brancos nos filmes originais, os latinos foram recebidos como inferiores às estrelas que falavam inglês (no próximo capítulo, discutiremos esse aspecto em sua recepção no Brasil). Por fim, como observam Shohat e Stam (2006, p. 288), na estereotipia dos latinos no cinema norte-americano, a moralidade foi transformada “em uma questão de cor: quanto mais escura a pele, pior o caráter”. No período analisado em nosso trabalho, a aparência dos protagonistas latinos se encaixava no biotipo do que significava ser branco e de elite nos Estados Unidos (RODRÍGUEZ, 2008). Isso também pode ser percebido nas versões em espanhol.

Apresentaremos a seguir algumas análises fílmicas como estudos de caso. Os filmes foram divididos em dois blocos: 1) As versões de *Dracula* (Tod Browning/George Melford, 1931), sendo destacada por críticos e pesquisadores como a mais importante dessas experiências; 2) as comédias burlescas estreladas por Buster Keaton e pela dupla Stan Laurel e Oliver Hardy. A versão em espanhol de *Dracula* não estreou no Brasil, mas foi uma das mais populares nos mercados latinos, como demonstraremos abaixo. Por isso e pelo fato de pouquíssimos desses filmes terem restado, como já pontuamos, sua análise contribui para o entendimento de diversas questões sobre a diferenciação da identidade latina elaborada pelo olhar WASP hollywoodiano, mobilizadas pela tese.

Para a seleção das comédias, priorizamos as que foram exibidas no Rio de Janeiro e São Paulo, deixando de fora alguns outros títulos disponíveis. Consideramos que, no corpus fílmico composto pelas comédias exibidas aqui, é possível perceber uma ideia de latinidade que permeou a produção em espanhol de Hollywood. Ao mesmo tempo, os filmes comentados abaixo refletem a dissonância dos “padrões de qualidade” cinematográficos, bem como as

¹⁴³ Em vista disso, optamos por deixar de lado a análise de produções originais em espanhol disponíveis, como *Las luces de Buenos Aires* (Adelqui Millar, 1931) e *El día que me quieras* (John Reinhardt, 1935). Também tivemos acesso a *Eran trece* (David Howard, 1931), porém, como não há para comparação cópias do filme original em inglês (*Charlie Chan carries on*, Hamilton MacFadden, 1931), não o incluímos em nosso corpus.

idiossincrasias do sistema de produção dos estúdios para as versões multilíngues. Mobilizaremos também as categorias de Ramírez Berg examinadas na primeira seção deste capítulo, por acreditarmos que cada filme analisado traz consigo um ou alguns dos estereótipos definidos por ele. Procuraremos, todavia, compreender as particularidades desses filmes e indicar como esses estereótipos ora se afirmam, ora se combinam, ora se negam ou se invertem, operando de diferentes maneiras nas versões.

2.2. O vampiro, a *harlot* e a *dark lady*: as versões de *Dracula* (1931)

Em 1931, a Universal levava à tela dois monstros clássicos da literatura de horror, nas duas produções que, segundo Robert Spadoni (2007), marcam o surgimento desse gênero no cinema hollywoodiano: a criatura de Frankenstein, do livro de Mary Shelley (1818), adaptado por James Whale, e a de Drácula, do romance homônimo de Bram Stoker (1897), dirigido por Tod Browning. O desenvolvimento do cinema falado coincidiu também com a consolidação do cinema de gêneros. Nos anos 1930, enquanto a indústria cinematográfica aperfeiçoava o uso realista do som fílmico, aumentando o ilusionismo, a identificação e a participação afetiva do espectador (XAVIER, 2005), o cinema hollywoodiano se segmentou em gêneros bem definidos. A partir de *Dracula*¹⁴⁴ e *Frankenstein*, os filmes de horror se tornariam marcas da Universal. Influenciados pelos trabalhos sombrios de *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene, e das obras que foram agrupadas naquilo que ficou conhecido como Expressionismo Alemão¹⁴⁵, os diretores em Hollywood adaptaram o repertório visual da vanguarda europeia. Spadoni observa que, com a chegada do som, os gritos das vítimas e o ruído de “coisas que colidiam à noite” podiam ser ouvidos, elementos que contribuíram para que o suspense se configurasse na tela.

Dracula foi um dos poucos filmes de horror a ter uma versão em outro idioma, dirigida por George Melford. Jarvier Servin (2013) observa que ela é frequentemente referida como superior ao seu original em inglês. Em pesquisa desenvolvida sobre a restauração de ambas as versões para o Moving Image Archive Studies do Center for Research in Engineering, Media and Performance (REMAP) da Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA), Servin explica que o filme de Browning foi relançado em 1936. Porém, devido à censura mais severa

¹⁴⁴ *Dracula* é o título do filme original, dirigido por Browning. A versão em espanhol foi intitulada *Drácula*, escrita com acento agudo. Fazemos essa diferenciação em nosso texto.

¹⁴⁵ O fotógrafo Karl Freund, que trabalhou com Browning em *Dracula*, participou de produções deste período, como comentaremos à frente.

trazida pela instituição do Código Hays em 1934, a Universal foi forçada a fazer cortes no original, como os gritos de Renfield (o corretor inglês que se torna servo de Drácula) ao ser estrangulado pelo mestre e os gemidos do vampiro quando o Dr. Van Helsing crava uma estaca em seu coração. A Universal não preservou a cópia remontada, mas um positivo em nitrato chegou à coleção de filmes da Biblioteca do Congresso e se tornou a base para as restaurações subsequentes. Em relação à versão em espanhol:

Após o lançamento de *Drácula*, a Universal não se importou em proteger essa versão do filme ou realizar qualquer tipo de preservação em seus elementos. Isso não é surpreendente, dado que os estúdios não anteviam nenhum uso futuro para as adaptações de filmes em idioma estrangeiro além de seus lançamentos iniciais. Entretanto, *Drácula* foi um filme extremamente popular e foi exibido regularmente em países de língua espanhola até os anos 1950. Isso se provou venturoso, porque projetos futuros de restauração dependeriam de uma das cópias exibidas nessa década e de um negativo original de nitrato encontrado em um depósito [do American Film Institute] de Nova Jersey. (SERVIN, 2013)

A restauração da versão em espanhol aconteceu a partir de uma cópia de arquivo feita pelo Museu de Arte Moderna em 1977 para uma sessão de Retrospectiva da Universal. Entretanto, o terceiro rolo do nitrato encontrado no depósito do AFI já havia se decomposto. Em 1993, por intermédio do Film and Television Archive da UCLA, membro da International Federation of Film Archives (FIAF), a Universal conseguiu acesso a uma cópia completa localizada na Cinemateca de Cuba (indicativo do sucesso e da circulação do filme). A restauração definitiva foi realizada combinando o terceiro rolo da cópia cubana e os rolos 1-2 e 4-11 da cópia encontrada em Nova Jersey. Em 1985, a versão em inglês foi restaurada usando o nitrato da Biblioteca do Congresso e elementos sonoros do British Film Institute para recompor os dois cortes feitos na remontagem de 1936 (os gritos de Reinfield e os gemidos de Drácula). Ambas as versões ganharam vídeo transfers. Em 2012, no aniversário de 100 anos do estúdio, elas foram lançadas em formato Blu-Ray após uma restauração completa em digital¹⁴⁶. O material fílmico que analisaremos aqui corresponde a essa versão.

¹⁴⁶ Em 1999, a Universal produziu uma nova trilha sonora para o vídeo transfer da versão em inglês. Servin (2013) aponta que: “Se Drácula tivesse sido um filme silencioso, o comissionamento de uma nova música não seria uma questão tão controversa; filmes silenciosos eram acompanhados de música e um esforço para replicar aquela música e a experiência do público correspondiam a práticas aceitáveis de arquivo. Todavia, como Drácula foi produzido durante a transição para os filmes sonoros, quando os estúdios ainda estavam considerando se adicionar música aos filmes seria benéfico em detrimento do diálogo, a Universal violou a ética dos arquivos de preservar - não reescrever - a história”. Servin observa que a Universal não cometeria o mesmo erro para o relançamento em digital. Desta vez, a restauração sonora das versões resultou numa “maior qualidade da faixa sonora, que permite ao espectador ter uma experiência com o filme mais próxima de alguém que o assistiu em 1931, sem comprometer as intenções originais dos realizadores” (SERVIN, 2013).

Referindo-se ao filme de Tod Browning, Spadoni destaca a majestosa lentidão, a falta de ações impressionante e a ausência de efeitos com o monstro. Ele menciona positivamente a estranheza causada pela carência de música e os sonolentos silêncios daquele mundo cinza luminoso, que remetem a resquícios narrativos do cinema mudo. Para o autor, *Dracula* revela melhor em termos visuais do que sonoros como eram os primeiros filmes do ciclo de horror. No entanto, como observa Servin, ambas as versões ilustram como Hollywood lidou com a música e os diálogos nos primeiros anos do cinema sonoro.

Pontuamos no capítulo anterior que, em 1931, Hollywood estava aprendendo a usar o som. O filme de Browning, lançado em fevereiro daquele ano, estreou três meses antes do fim da transição do silencioso para o sonoro nos Estados Unidos (SPADONI, 2007), enquanto a versão em espanhol foi lançada em março no cinema Neptuno, em Havana (HEININK; DICKSON, 1990). Richard (1992) acrescenta que essa versão foi ainda uma das mais bem-sucedidas nos Estados Unidos. No Brasil, como comentamos, foi distribuído apenas o filme em inglês. Possivelmente, como o *Dracula* original era um filme de maior investimento do estúdio, os executivos acreditaram que sua exibição em nosso país seria uma aposta mais certa por parte da Universal, levando-se ainda em consideração os problemas da língua.

Cartazes das versões em inglês e espanhol de *Dracula*. Fonte: <https://jservin85.wordpress.com/preservation-and-restoration/restoration-of-dracula/> acesso em: 25/jul/2017.

Recém-chegado à Universal, o produtor austro-húngaro Paul Kohner se tornou responsável por supervisionar as versões multilíngues do estúdio. Em 1930, ele produziu *La voluntad del muerto* (também estrelado por Lupita Tovar, com quem Kohner se casaria em 1932) e *Oriente y Occidente* (protagonizado por Barry Norton e Lupe Velez). Em 1931, Carl Laemmle Jr., o jovem filho do dono do estúdio, seria o produtor por trás de *Frankenstein* e *Dracula*. Para convencê-lo a produzir mais filmes em espanhol, Kohner trabalhou criativamente

com o diretor George Melford e o fotógrafo George Robinson para que a versão fosse superior ao original em inglês (SERVIN, 2013).

O filme original foi gravado entre setembro e novembro de 1930¹⁴⁷. Quando a equipe de Browning deixava o set de filmagem, ele era ocupado pelo elenco de atores latinos comandado por Melford. Embora o diretor não falasse o idioma da versão, ele havia dirigido o *Latin lover* Rodolfo Valentino em *The Sheik* (1921) e *Moran of the Lady* (1922), o que pode ter influenciado sua escolha por parte do estúdio para traduzir a latinidade na tela. Entre outubro e novembro de 1930, Melford dirigiu a versão em língua espanhola, com o mexicano Enrique Tovar Ávalos como diretor de diálogos¹⁴⁸. Ávalos, no entanto, não é mencionado nos créditos do filme. De acordo com a sinopse:

Ao longo da estrada sombria e tortuosa que atravessa os Cárpatos, nas terras acidentadas da Transilvânia, uma diligência leva o advogado Renfield às proximidades do misterioso local onde se encontra o castelo do Conde Drácula, agora ameaçado de ruína, a fim de organizar o traslado do sinistro morador para o mosteiro de Carfax em Londres. Após uma noite de pesadelos e uma viagem tempestuosa pelo mar, Renfield perde a razão e, subjugado por um poder de origem desconhecida, deve ser internado no manicômio. O professor Van Helsing estuda a evolução desse estranho mal-estar e encontra antecedentes semelhantes em antigas lendas húngaras, onde os supostos vampiros usavam o sangue de vítimas enfeitadas para se alimentar, mas ninguém aceita tais conclusões. Quando o número de casos similares começa a se proliferar, o professor tem pressentimento e segue de perto cada passo de Drácula, até encontrar uma prova que confirme suas suspeitas. Fazendo uso do remédio proposto pela lenda, Van Helsing espera que o conde durma e o mata, enfiando uma estaca em seu coração. (Sinopse colhida no livro *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*, p. 148)

À noite, no mesmo cenário, a Mina da história original, vivida por Helen Chandler, tornava-se Eva, interpretada pela mexicana Lupita Tovar. O nome da protagonista da versão em espanhol não deve ser tomado como uma escolha casual, pois é uma alusão à mulher pecadora, à sexualidade que deve ser reprimida na cultura burguesa e que Hollywood atribui à mulher latina. Este é o principal componente da representação da latinidade em *Drácula*, como desenvolveremos. Ademais, na tradução para o espanhol que evidenciava a identidade latina *made in Hollywood*, o noivo de Mina, John Harker (David Manners), passava a ser Juan Harker,

¹⁴⁷ Algumas cenas adicionais e outras refilmadas foram feitas em dezembro de 1930 e janeiro de 1931, segundo o AFI Catalogue of Feature Films.

¹⁴⁸ Como destaca Vincendeau (1999, p. 218): “logo cedo se tornou prática dividir o tempo de filmagem em tantas unidades arbitrárias quantas línguas diferentes houvesse [...] (para uma versão bilíngue simples, uma equipe trabalhava de dia, a outra à noite; no caso de três línguas, cada equipe trabalhava por oito horas, etc)”.

papel do argentino Barry Norton¹⁴⁹. Tovar e Norton correspondiam ao biotipo de protagonistas latinos de pele clara.

Como assinalamos anteriormente, uma quantia muito menor do orçamento foi destinada à versão em espanhol. Além disso, a Universal tinha as filmagens de Browning sob controle estrito, obrigando-o a eliminar cenas e interferindo em pequenos detalhes, enquanto Melford trabalhava sem restrições e censura, seguindo as instruções do roteiro original (LÉNART, 2013), adaptado por Baltasar Fernández Cué. O fato de os produtores hollywoodianos considerarem que os conteúdos voltados aos mercados latinos poderiam ser mais permissivos, além de o interesse do estúdio estar, realmente, na produção do filme original, deve também ter contribuído para um menor controle da versão. A maior liberdade, aliada ao esforço de Kohner para que a versão em espanhol fosse uma adaptação superior do roteiro original, resultou na qualidade estética e na coerência narrativa apontadas pelos críticos de cinema. Os dois filmes trazem diferenças estilísticas que merecem ser analisadas, pois interferiram na mise en scène.

O tempo de duração mais longo da versão em espanhol colabora para os efeitos de comunicabilidade e redundância (BORDWELL, 2005) da trama, pois a história, suas causas, consequências e motivações se tornam mais compreensíveis. Embora Browning também recorra frequentemente ao travelling, o filme de Kohner e Melford emprega maior variação de ângulos e movimentos de câmera. A sequência em que Drácula se apresenta a Renfield é emblemática neste sentido. Browning usa enquadramentos mais abertos e estáticos (frames 1, 3 e 6). Isso nos permita encarar toda a majestade do interior do castelo, ao mesmo tempo em que oferece um afastamento do vampiro quando ele entra em cena (frames 4, 6 e 7). A decupagem de Browning também enfatiza o visitante diminuto em relação ao cenário, informando ao espectador que ele é a presa e não pode escapar daquela armadilha. Os planos gerais (frames 1 e 3) de Renfield (Dwight Frye) ao entrar no castelo, intercalados pela imagem de morcegos (frame 2) e, em seguida, pela de Drácula (Bela Lugosi) descendo as escadas (frame 4) nos comunicam que o viajante é a presa na teia do monstro. Esta montagem enfatiza o clima de mistério e o horror, mas, também, a lentidão, o comedimento e o poder de sugestão do filme de Browning, enquanto, no de Melford, vemos mais ação.

¹⁴⁹ O galã da refilmagem em espanhol tinha aparecido também em outras versões, como, ao lado da estrela latina Antonio Moreno, no melodrama *El cuerpo del delito* (Cyril Gardner, A. Washington Pezet, 1930), que, segundo Heinink e Dickson (1990), foi a primeira experiência importante da Paramount em espanhol, e *El código penal* (Phill Rosen, Julio Villareal, 1931), da Columbia, contracenando com o espanhol Carlos Villarías, que seria a contraparte latina de Bela Lugosi em *Drácula*. É curioso e, talvez, já sintomático de uma virada dos *Latin lovers* em Hollywood, que, participando de filmes a partir de 1925 (mesmo que, em muitos deles, não tenha sido creditada a sua participação), Alfredo Carlos Birabén tenha apostado em não enfatizar sua latinidade, adotando o nome artístico americanizado de Barry Norton. A partir da década de 1930, enquanto era arquitetada a Política da Boa Vizinhaça, os homens latinos foram preteridos na tela por protagonistas de aparência menos étnica.

Nele, a sequência começa com um plano geral de Renfield (o espanhol Pablo Álvarez Rubio) entrando no castelo (frame 10). No quadro seguinte, ele é importunado por um morcego (frame 11), que repele (frame 12). O morcego vai embora (frame 13) e a expressão de Renfield é de triunfo sobre o animal (frame 14) - o que nunca acontece com personagem, sempre acuado, no filme de Browning. Mas ela logo dá lugar ao medo, pois Drácula (Carlos Villarías) aparece em cena (frame 15). O travelling, que fecha o enquadramento quando a câmera mostra Drácula (frames 14, 15, 16 e 17) confere impacto à apresentação do monstro. Logo compreendemos que o morcego se transfigurou em Drácula. Ao contrário do que acreditava Renfield, o vampiro não é uma superstição. Em ambas as versões, a teia como referência visual é importante na interação entre os dois personagens e Drácula explica: “A aranha tece sua teia para apanhar a mosca incauta... O sangue é a vida, Sr. Renfield”. A cenografia e os quadros mais fechados do filme de Melford destacam a teia (frames 11, 16, 17 e 18).

Frame 1

Frame 2

Frame 3

Frame 4

Frame 5

Frame 6

Frame 7

Frame 8

Frame 9

Frame 10

Frame 11

Frame 12

Frame 13

Frame 14

Frame 15

Frame 16

Frame 17

Frame 18

Frame 19

Frame 20

Frame 21

Frame 22

Frame 23

Frame 24

A decupagem ilustrada acima também chama atenção para outra diferença entre as duas versões. Frequentemente, os personagens estão em quadros separados no filme de Browning, que tem como base o campo/contracampo, enquanto Melford recorre bastante ao plano de conjunto para enquadrar personagens que entram em contato uns com os outros. Isso é muito marcado na sequência que comentamos. No filme de Browning, Drácula dá boas vindas a Renfield (frames 8 e 9) e eles se mantêm afastados pelo campo/contracampo.

Na versão de Melford, vemos Drácula por um plano médio (frames 19 e 21), ele e Renfield caminham em direção um ao outro (frames 21, 22 e 23) e os dois são enquadrados em um plano de conjunto, quando Drácula cumprimenta o visitante (frame 24). Até o final da sequência, esse é o enquadramento predominante. A preferência de Browning pelo campo/contracampo em vários momentos de seu filme e a de Melford pelo plano de conjunto podem, no limite, ser interpretadas como oposições que caracterizam a moderação e o controle da versão em inglês, pensada para o mercado dos Estados Unidos, que, em poucos anos, seria regulado pelo Código Hays, em contrapartida à diferença de gostos e de moralidade que os produtores acreditavam pautar os mercados latinos.

Outra sequência que exemplifica as opções estilística em termos de enquadramentos e movimentos de câmera nos dois filmes é a que Mina/Eva e Lucy/Lucía conversam no quarto após a ópera. Ambas as versões empregam o plano de conjunto e o enquadramento das personagens que são vistas através de seu reflexo no espelho, numa dupla moldura do quadro cinematográfico (frames 25 e 31). O filme de Melford conserva o espaço na sua inteireza, sem recorrer ao corte, utilizando um travelling que reenquadra o cenário (frames 26, 27 e 28). O plano se mantém, até Eva sair do quarto e Lucía (a mexicana Carmen Guerrero) estar sozinha, à mercê de Drácula (mais adiante, comentaremos a continuação dessa sequência). Browning

transita entre os enquadramentos através da montagem (frames 30 e 31) e eles são antecidos por um plano detalhe do cenário (frame 29).

Frame 25

Frame 26

Frame 27

Frame 28

Frame 29

Frame 30

Frame 31

O filme de Browning foi fotografado por Karl Freund, personagem importante da história do cinema alemão dos anos 1920¹⁵⁰. Estilisticamente, a participação de Freund em *Dracula* nos parece decisiva, com destaque para os close-ups de Bela Lugosi e uma iluminação mais marcadamente expressionista. Esse tipo de enquadramento do vampiro alcança o horror e o sobrenatural com mais força do que a fotografia de George Robinson, que nos comunica o elemento místico de Drácula através de planos-detelhe dos olhos de Carlos Villarías. Além disso, como lembra Lénárt (2013), a grande diferença no orçamento dos dois filmes favoreceu a potência da fotografia do original em relação à versão.

Na tentativa de superar essa deficiência, talvez, a versão em espanhol procura destacar a decoração dos sets e os cenários (como a varanda, que raramente aparece no filme de Browning), além de explorar mais efeitos visuais (como a névoa que sai do caixão de Drácula) e sonoros, enfatizando, por exemplo, os efeitos de horror do ranger de portas que se abrem sozinhas. A equipe composta por Robinson, pelo produtor Kohner e diretores Melford e Ávalos já havia trabalhado junta em outras versões da Universal: *La voluntad del muerto*, *Oriente y Occidente* e *Don Juan diplomático*. Nos anos seguintes, Robinson fotografaria outros filmes de horror com monstros do estúdio, como *Son of Frankenstein* (Rowland V. Lee, 1939), *The Mummy's Tomb* (Harold Young, 1942), *Frankenstein Meets the Wolf Man* (Roy William Neill, 1943) e *Son of Dracula* (Robert Siodmak, 1943).

Em relação ao vampiro de Lugosi e ao de Villarías, outras questões surgem para análise. Em mais um exemplo da moralidade da versão em inglês que mencionamos anteriormente, a mordida de Lugosi é sempre mostrada por uma certa distância segura, como nota Lénárt,

¹⁵⁰ Contratado pela UFA naquela década, ele foi diretor de fotografia para diretores como Murnau e Fritz Lang, atuando criativamente de filmes como *A última gargalhada* (F. W. Murnau, 1924), *Variété* (E. A. Dupont, 1925) e *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927). Em *Berlim - sinfonia da metrópole* (1927), de Walter Ruttmann, ele foi câmera e co-roteirista, ao lado de Ruttmann e do roteirista da UFA Carl Mayer.

enquanto os dentes à mostra de Villarías são destacados em cena (isto pode também ser interpretado como alusão ao apetite latino, aspecto que comentaremos mais adiante). O ciclo de horror dos anos 1930 trouxe monstros masculinos e quase invariavelmente estrangeiros (WOOD, 1979), geralmente da Europa mais antiga. O vampiro é um monstro medieval, que abusa de um povo temente a Deus - essa religiosidade é evidenciada nas primeiras sequências de ambas as versões, que mostram camponeses aterrorizados pelo misticismo do castelo do conde.

Assim como as histórias que protagonizam, figuras como Drácula e a criatura de Frankenstein pertenciam ao passado. Enquanto o aristocrático vampiro de Lugosi fala inglês com um sotaque húngaro pesado, favorecendo o mistério e exotismo de um monstro secular, o de Villarías não traz em sua composição esse diferencial sonoro, dado que todos os personagens falam espanhol (ainda que com uma variação de sotaques nacionais). Desta forma, embora, em ambos os filmes, o monstro seja estrangeiro (o país de referência da história é a Inglaterra) e venha do Leste Europeu, na versão, perde-se esse contexto específico do monstro. Sem esse componente, está ausente no vampiro de Villarías, em comparação ao de Lugosi, uma grande porção do efeito dramático e ameaçador. Como comenta Lénárt:

há um contraste evidente na atuação que, em última instância, é desfavorável à versão em espanhol: enquanto a representação de Lugosi do Conde Drácula apresenta o personagem como alguém misterioso e exótico (devido, talvez, ao efeito da censura), a incorporação de Villarías da mesma pessoa oferece uma performance apagada, explicitamente inferior ao seu real talento como ator. (LÉNÁRT, 2013, s/p)

A análise do filme de Melford nos indica que a marca étnica do Outro, nesse caso, não está no personagem de Drácula, como acontece no longa-metragem de Browning. Assim, vale nos indagarmos: quem seria o Outro nessa versão? É possível inferir que a grande ameaça é guardada aqui pela mulher. No filme de Browning, as personagens femininas são, moralmente, vítimas que sucumbem a Drácula. Há uma cena, ausente na versão em espanhol, em que o vampiro, a caminho da ópera, morde uma florista na rua de Londres. Trata-se de uma insinuação de erotismo e é Drácula quem está no controle. Da mesma forma, no filme em inglês, Renfield é mordido por Drácula, que afasta dele suas três noivas (em uma insinuação homoerótica). Na versão em espanhol, Drácula olha para Renfield de fora do quarto e, em seguida, o visitante é mordido pelas três mulheres.

No filme de Melford, a mulher é fatal e sedutora. Essa dimensão do amor que mata (o vampiro morre porque cede à paixão pela mulher que deseja) está presente em *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922) e no romance de Bram Stoker. Contudo, na versão em espanhol, a sensualidade

emanada pela mulher é o aspecto mais explorado. Como comentamos no início do capítulo, o erotismo e a sexualidade são marcas étnicas dos estereótipos de latinidade no cinema hollywoodiano. Elas identificam o latino como Outro, que representa uma ameaça ao status quo branco. Observamos que alguns dos estereótipos comentados anteriormente se rearmam em *Drácula*.

Analisando a repressão, o Outro e o monstro nos filmes de horror hollywoodianos, Robin Wood (1979) chama atenção para a obsessão do branco com a limpeza, que estaria diretamente associada à repressão sexual. No cinema clássico de Hollywood, a limpeza do herói branco é uma das características fundamentais ligada à nobreza e à equidade moral, em oposição aos estereótipos de latinos, marcados por uma personalidade falha ou uma debilidade física (RAMÍREZ BERG, 2002). Em relação ao processo de repressão/projeção na narrativa hollywoodiana, Wood pontua que, se a “outra cultura” representada na tela for suficientemente distante, ela pode ser exotizada e privada de seu caráter sem maiores tensões¹⁵¹. Entretanto, se ela está inconvenientemente próxima, os conflitos são maiores. Nesse caso, ela pode ser aceita de duas formas: ou se mantém em seu gueto e não perturba o branco com sua alteridade, ou se torna uma réplica do “bom burguês”, reduzindo sua alteridade a uma “infeliz diferença de cor” (WOOD, 1979).

Nesta chave, alternando entre a moral burguesa da narrativa de horror hollywoodiana e a estereotipia do grupo latino, o filme em espanhol faz da personagem de Juan Harker, o noivo, uma metonímia das próprias versões de *Dracula*. Se o final feliz, como observam Ramírez Berg (2002) e Wood (1979), implica a restauração da repressão burguesa, associada a imagens criadas e controladas por uma identidade branca, patriarcal e heteronormativa (em termos políticos e sociais), a latinidade deveria estar dentro de certos limites e toda a narrativa seria circunscrita por essa moral. O herói interpretado por Barry Norton cumpre o papel do “bom burguês”, comportando-se como um “latino de alma branca”. Exemplo disso é como ele reprime a sexualidade de sua noiva, que passa a ser inconvenientemente lasciva após a mordida do vampiro durante a segunda metade do filme. Ainda assim, mesmo sob o jugo de uma moralidade, há uma proximidade física entre Juan e Eva, explorada desde a primeira cena do casal. Eles se tocam, se abraçam e ficam de mãos dadas, o que acontece pouco com Mina e John no filme de Browning.

Enquanto Juan Harker, o “latino de alma branca”, foge à caracterização do *Latin lover*, dois tipos femininos são articulados no longa-metragem de Melford: a *harlot* e a *dark lady*.

¹⁵¹ Como a Babilônia de David W. Griffith, em *Intolerância* (1916).

Podemos enxergar na extrema erotização da melhor amiga de Eva, Lucía, uma insinuação da *harlot*. Ao contrário da heroína, que, no primeiro encontro na ópera, reage negativamente a Drácula, Lucía imediatamente se sente atraída pelo conde noturno. Isso também acontece com Lucy, melhor amiga de Mina na versão em inglês, mas há uma grande carga de erotismo na mise en scène que as diferencia. Na noite em que é mordida pelo vampiro, Lucía está vestida com uma camisola preta com transparência nas pernas e barriga, coberta por um robe, também preto e transparente. A câmera está posicionada dentro do quarto enquanto vemos a mulher se despir do robe (frame 32). Seus braços e colo também estão à mostra (frame 34).

Melford constrói para o espectador um jogo místico, mas também metaforicamente sexual, entre Lucía e Drácula: ela se despe (frame 32), ele a observa da rua (frame 33), ela vai se deitar (frame 34), ele a observa (frames 35, 36 e 37), ela lê deitada na cama (frame 38), Drácula observa Lucía (frames 39 e 40), os planos de ambos são intercalados (frames 40, 41 42 e 43), até que o vampiro entra pela janela (frames 44 e 45) e a cena se encerra com a performance da mordida (frames, 46, 47, 48 e 49). Os planos-detelhe dos olhos de Drácula (frames 33, 36 e 40) comunicam o elemento sobrenatural e marcam uma relação erótica entre o monstro e sua presa.

Frame 32

Frame 33

Frame 34

Frame 35

Frame 36

Frame 37

Frame 38

Frame 39

Frame 40

Frame 41

Frame 42

Frame 43

Frame 44

Frame 45

Frame 46

Frame 47

Frame 48

Frame 49

Frame 50

Essa sequência é mais longa na versão em espanhol do que no filme de Browning. Nele, também vemos Lucy tirar o robe, mas a câmera está posicionada fora do quarto (frame 53). Ao mesmo tempo em que a enxergamos de onde Drácula está, na rua em frente à casa (frames 52 e 53), esse enquadramento guarda uma distância da personagem. Ademais, seu figurino não é erotizado como o de Lucía, cobrindo em maior medida o corpo da atriz (frame 51).

Frame 51

Frame 52

Frame 53

Frame 54

Frame 55

Frame 56

Frame 57

Frame 58

Frame 59

Frame 60

Frame 61

As imagens acima atentam para outro elemento que distingue a decupagem das duas versões. Segundo Servin (2013), o produtor Kohner mantinha uma moviola no set, onde assistia com Melford e o fotógrafo George Robinson ao material gravado pela equipe de Browning. Intencionalmente, ele concebeu para que a versão em espanhol tivesse planos espelhados em relação ao filme original, invertendo a composição do quadro, como podemos observar nos

frames 50 e 61. A cena na ópera também oferece um exemplo de quadros espelhados nas duas versões. No filme de Browning, Mina e John estão à esquerda do quadro, Drácula e Lucy, à direita (frame 62). No longa-metragem de Melford, o quadro se inverte: Lucía e Drácula estão à esquerda, enquanto Eva e Juan estão posicionados à direita (frame 63, Dr. Seward, pai de Mina, interpretado por José Soriano Viosca, também aparece no quadro).

Frame 62

Frame 63

Retomando o aspecto da sexualização da mulher latina na versão de Melford, mais do que na coadjuvante Lucía, isso está personificado na protagonista Eva. Há no filme de Browning uma sensualidade mais contida e sugerida, como pontuamos, porém, presente. Assim como Eva, Mina se transforma em “uma mulher diferente” - nas palavras do noivo Harker - após ser mordida pelo vampiro. Na cena em que caminha no jardim em direção ao conde, ela o abraça, em meio à penumbra, e ele a envolve em sua capa. Todavia, ela é uma vítima moral de Drácula, como comentamos. Eva, por sua vez, exala um magnetismo natural que atrai os personagens masculinos dentro do quadro para junto de si, a exemplo do frame 64, em que Juan e o Dr. Van Helsing (o mexicano Eduardo Arozamena) parecem fascinados por seu erotismo secreto.

Mina, por outro lado, guarda certa distância dos homens em cena e sua hexis corporal é sempre mais contida. Na imagem abaixo (frame 65), vemos seu corpo encolhido e ela aperta as mãos junto ao peito. Embora, por vezes, ela e Juan se deem as mãos, há menos toque entre ela e os personagens do que acontece com Eva, como já indicamos. Por exemplo, na sequência em que todos os personagens estão na sala, Drácula se despede de Eva com um cortês beijo na mão, mas não o faz com Mina no filme de Browning. Nesta mesma cena, Drácula toca Eva diversas vezes. Após se despedirem, enquanto Eva sobe para seu quarto, há uma troca de olhares entre

eles. Ademais, ela e Juan frequentemente se abraçam, enquanto o único abraço que vemos entre Mina e John é na cena final, quando a heroína é resgatada.

Frame 64

Frame 65

Eva é aristocrática, naturalmente sedutora e delicada, mas representada com um erotismo menos estridente do que aquele de Lucía. Ainda assim, é uma mulher marcadamente mais sedutora do que Mina, como pontuamos, o que evidencia sua marca étnica na narrativa hollywoodiana. Além disso, há uma oscilação no arco narrativo da protagonista de Melford. Quando Mina e Eva são mordidas pelo vampiro, seu comportamento causa estranheza ao noivo

(frame 66). Eva, entretanto, ganha um apetite sexual que chega a assustar Juan. Como dissemos, ele atende ao impulso burguês de reprimi-la (frames 67 e 68).

Frame 66

Frame 67

Frame 68

Nesta sequência, o vestido com transparência e decote mais profundo, deixando também os braços à mostra, erotiza a personagem (frame 69). Além do figurino revelador, seu comportamento mais escancaradamente sexual nesse momento remete ao estereótipo da *harlot*. Durante todo o filme, o figurino da latina Lupita Tovar, composto por decotes e transparências, foi propositalmente mais provocativo do que o da norte-americana Helen Chandler, em conformidade com a moral WASP da época¹⁵². Noutra cena, quando Eva caminha no jardim para junto de Drácula, um vestido branco, decotado e justo desenha sua silhueta (frame 70). Seus cabelos estão soltos e seus braços abertos, como se ela se oferecesse ao monstro.

Podemos também destacar aqui, assim como acontece na comparação entre as cenas da mordida de Lucy e de Lucía (frames 32 e 51), a simbologia do branco (usado por Lucy e por Eva) e do preto (vestido por Lucía), representando, no primeiro, a sexualidade feminina que está sob controle, em oposição à mulher escrava de suas paixões, no segundo caso. Em sua jornada para livrar-se da maldição de Drácula e restabelecer o equilíbrio inicial da trama, percebemos que Eva transita entre os estereótipos da *dark lady* e da *harlot*. Ao mesmo tempo, o responsável por despertar a lascívia da protagonista e transformá-la em uma *harlot* não é Juan, mas o Outro, que vem do estrangeiro.

¹⁵² Segundo Richard (1992, p. 431): “Carlos Villarías interpretou um protagonista suficientemente sinistro, mas Lupita Tovar, que seria empregada em papéis secundários em outros longas-metragens de Hollywood, foi o real motivo pelo qual o público foi em bandos ver esse filme”.

Frame 69

Frame 70

A primeira sequência de ambos os filmes também evidencia a gradação mais sexual da versão. No original em inglês, Renfield (Dwight Frye) e uma jovem moça que lê estão distantes no interior do coche (frame 71). Ele não olha para ela; ela cai em cima do senhor que está à sua frente e não há nenhuma insinuação romântica ou sexual entre os personagens (frame 72), ilustrando a contenção burguesa da sexualidade no filme de Tod Browning. Na mesma sequência do filme de Melford, a configuração dos personagens muda no quadro. A jovem está sentada em frente a Renfield (frame 73) e ele olha para ela com interesse; ela cai em cima de Renfield duas vezes até que ele peça para que o motorista vá mais devagar (frame 74). A mise

en scène constrói um jogo romântico/sexual (o olhar masculino sobre a mulher à sua frente), que remete à associação da latinidade com a sensualidade e o erotismo. Na sequência seguinte, já no vilarejo, a jovem moça, Sara, continua a ter espaço dentro do quadro na decupagem de Melford - o que não acontece na versão de Browning - e a sequência se encerra com uma fala dela.

Frame 71

Frame 72

Frame 73

Frame 74

O apetite latino, que mencionamos anteriormente a respeito dos dentes à mostra do Drácula de Villarías, pode ser também interpretado como metaforicamente sexual no filme de Melford. Em ambas as versões, ainda nas primeiras sequências, o conde recebe Renfield em seu castelo e oferece ao hóspede um banquete no quarto (que é mais farto na versão). Embora faminto após a longa viagem da Inglaterra para o remoto vilarejo do Leste Europeu, no filme de Browning, Renfield não toca na comida, enquanto, no de Melford, vemos o personagem cear. Nessa cena, o sangue de Reinfield, que acidentalmente corta o dedo com a faca que usava no pão, desperta a fome do vampiro (essa insinuação homoerótica acontece em ambas as

versões). Porém, no filme original, ele se corta folheando os papéis do contrato da propriedade comprada por Drácula em Londres (motivo de sua viagem à Transilvânia).

Na versão em espanhol, Renfield e Eva são personagens mais bem desenvolvidos em seus subtextos e motivações. Nela também se destaca o enfermeiro do asilo do Dr. Seward, Martín (vivido pelo espanhol Manuel Arbó), no qual podemos, em certa medida, enxergar características dos *male buffoons*. No filme de Browning, Martin (Charles K. Gerrard) também é um personagem cômico, mas esse aspecto é enfatizado na versão de Melford. A causalidade da narrativa por vezes é interrompida para a inserção de cenas cômicas protagonizadas por Arbó, que está sempre à caça de Renfield, o paciente fujão. Ao mesmo tempo, Renfield ganha contornos tragicômicos no filme em espanhol. Por exemplo, em ambos os filmes, ele é deixado sozinho na sala da casa do Dr. Seward e rasteja em direção à empregada, desmaiada no chão, insinuando que ele irá mordê-la. No filme de Browning, a sequência se encerra nessa ação. Na versão de Melford, quando Renfield chega ao corpo da mulher, ele tenta matar uma mosca que voava sobre ela, pois se alimenta do sangue de insetos. Este trocadilho inverte a gravidade da ação em uma piada. No filme de Melford, a decadência de Renfield é bem marcada pelo figurino mais sujo e rasgado com que o personagem termina o filme.

Em síntese, a sensualidade da mulher latina, temperada em alguns momentos com o humor pueril de Martín, ou o humor mais infame de Renfield, compõe a representação da latinidade na versão em espanhol de *Dracula*. O produtor Paul Kohner deliberadamente apostou na erotização de sua protagonista, que podemos perceber na composição do figurino e na mise en scène: o maior contato entre Eva e outros personagens em cena, sua hexis corporal, etc. A erotização do filme de Melford foi assessorada por outros elementos cênicos, que marcam os jogos românticos/sexuais entre homens e mulheres. Na comparação com o filme de Browning, tudo isso nos sugere uma identidade étnica latina mais espontânea, cômica ou sexualizada do que a identidade WASP. Ao mesmo tempo, a narração da versão em espanhol foi emoldurada pela repressão moral burguesa branca, incorporada, sobretudo, por Juan Harker, afirmando o monopólio que o grupo WASP deteve do poder de representar a si e aos outros na tela.

2.3. As comédias burlescas

A comédia burlesca herdou a pantomima e as gags físicas do cinema mudo, conservando seu vigor e popularidade no sonoro. Enquanto Charles Chaplin demoraria uma década para fazer a passagem para o cinema falado, outros comediantes, como Buster Keaton e a dupla Stan Laurel e Oliver Hardy, estrearam seus primeiros *talkies* na virada para os anos 1930, bem como

algumas versões em espanhol. Eles são exemplos de atores famosos que protagonizaram as versões multilíngues de seus filmes. Técnica e esteticamente, esta produção não tem a mesma relevância das versões de *Dracula*, mas oferece elementos para pensarmos como os componentes da latinidade entraram nas versões em espanhol, bem como as distintas operações de produção levadas a cabo pelos estúdios. Ademais, encontramos dados exibição de algumas dessas comédias no Brasil¹⁵³.

As comédias em espanhol de Buster Keaton foram produzidas pela MGM, enquanto as de Laurel e Hardy, realizadas no estúdio de Hal Roach e distribuídas pela Metro-Goldwyn-Mayer. Keaton estrelou *¡De frente, marchen!* (Edward Sedgwick, Salvador de Alberich, 1930) e *Estrellados* (Paul Dickey, Salvador de Alberich, 1930). Ambas estrearam no Brasil à época. *Estrellados* foi lançada em DVD em 2014¹⁵⁴ e será analisada aqui. As versões em outros idiomas de Laurel e Hardy foram descobertas e restauradas pela UCLA nos anos 1980. Como explicam Heinink e Dickson:

[Laurel e Hardy] fizeram curtas e médias-metragens, entre 15 e 70 minutos de duração, acompanhados por atores hispânicos de procedência mexicana em esmagadora maioria, e sob a responsabilidade cênica de James Parrot, irmão do [comediante Charlie] Chase, ou do eficaz James W. Horne, um dos pais do cinema de episódios. (HEININK; DICKSON, 1990, p. 42)

Por serem ícones de um gênero muito específico, Heinink e Dickson acrescentam que, tratando-se de comediantes, a pronúncia errada e o sotaque marcado desses atores norte-americanos adicionaram um elemento cômico extra para os diálogos, que agradava os mercados externos. Como apontamos anteriormente, o inglês ruim e o sotaque dos *male buffoons* latinos os tornou engraçados na tela hollywoodiana. Compreendemos, portanto, que, nas comédias em que o espanhol era o idioma de referência, houve uma inversão que causou o mesmo efeito cômico para os bufões WASP. Em alguma medida, isso poderia ironizar ou desalojar a identidade WASP nesses filmes.

Ao mesmo tempo, embora Buster Keaton, Laurel e Hardy tenham usado seu desconhecimento da língua espanhola como efeito cômico, ele não foi associado à debilidade ou à estupidez de um tipo étnico, como aconteceu com os comediantes latinos. Portanto, nesse caso, a ignorância em relação ao idioma não operou como uma forma de inferiorizar os comediantes brancos na narrativa. Ainda que nessas comédias em espanhol não houvesse como

¹⁵³ Eles se encontram nas fichas catalográficas em anexo.

¹⁵⁴ Free and Easy/Estrellados Double-Feature. Warner Archive Collection. Burbank, Califórnia: Warner Home Video, 2014.

substituir os protagonistas, estrelas absolutas de filmes episódicos que gravitavam em torno de suas personas desde as produções silenciosas, essas versões mostram como o estrelismo compôs um ingrediente importante na negociação simbólica com os públicos locais. Jarvinen (2012) aponta que as comédias da dupla e as de Keaton fizeram sucesso nos mercados de língua espanhol¹⁵⁵.

2.3.1. Espanhol fonético e bufões WASP: as versões de Laurel e Hardy

Em 1930, Stan Laurel e Oliver Hardy protagonizaram cinco versões em língua espanhola, todas com direção de James Parrott: *Ladrones* (versão de *Night Owls*), *La vida nocturna* (versão de *Blotto*), *Tiembla y titubea* (versão de *Below Zero*), *Radiomanía* (versão de *Hog Wild*) e *Noche de duendes* (combinação do curta-metragem silencioso *Berth Marks* e de *The Laurel and Hardy murder case*)¹⁵⁶. Em 1931, atuaram em *De bote en bote* (versão de *Pardon us*), também de Parrot, *Los calaveras* (versão dos curtas-metragens *Be Big!*, 1931, e *Laughing Gravy*, 1930) e *Politiquerías* (versão de *Chickens come home*), dirigidos por James W. Horne¹⁵⁷. Laurel e Hardy liam suas falas a partir de um cartão com indicações onde o espanhol era escrito foneticamente (HEININK E DICKSON, 1990).

No geral, as versões dos filmes de Laurel e Hardy utilizam planos duplicados do original. Heinink e Dickson chamam atenção para isso em *La vida nocturna* e *Tiembla y titubea*. Foi também o caso de *Noche de duendes* e, mais marcadamente, de *Los Calaveras*. Para o restante do filme, eram gravadas simultaneamente tomadas repetidas, passando-se sucessivamente de um idioma a outro (HENINK, DICKSON, 1990). Frequentemente, os atores secundários e figurantes repetiam seus papéis nas comédias da dupla. Em alguns casos, os coadjuvantes do original em inglês foram substituídos na versão. Em *Blotto*, por exemplo, Stan Laurel teve três esposas para três versões do filme: Anita Garvin no original em inglês, Linda Loredó em *La vida nocturna* e Georgette Rhodes na versão em francês (*Une nuit extravagante*, James Parrot, 1930). Garvin também interpretou a esposa de Stan Laurel em *Be Big!*, *Los calaveras* e na versão em francês (*Los carottiers*, James W. Horne, 1931)¹⁵⁸. Linda Loredó foi escalada como a esposa de Oliver Hardy em *Radiomanía*, *Los calaveras*, *Politiquerías* e no curta-metragem em inglês *Come Clean* (James W. Horne, 1931).

¹⁵⁵ Porém, segundo Heinink e Dickson, os filmes de Laurel e Hardy tiveram maior êxito.

¹⁵⁶ Houve também uma versão em alemão, *Der spuk um mitternacht* (1931) e uma em francês, *Feu mon oncle* (1930), dirigidas por James Parrott (HEININK, DICKSON, 1990).

¹⁵⁷ Horne dirigiu *Be Big!* em conjunto com James Parrot.

¹⁵⁸ De acordo com o AFI Catalogue of Feature Films, Laurel e Hardy também falavam francês fonético.

Stan Laurel e suas três esposas nas versões de *Bloto* (1930): da esquerda para a direita Anita Garvin (*Bloto*), Linda Loredo (*La vida nocturna*) e Georgette Rhodes (*Une nuit extravagante*). Fonte: <https://www.cinema.ucla.edu/sites/default/files/images/section-pages/LaVidaNocturna.jpg>, acesso em 25/jul/2017

Apresentaremos aqui as comédias em espanhol de Laurel e Hardy que agrupam em uma narrativa única o enredo de dois curtas-metragens em inglês: *Los calaveras* e *Noche de duendes*¹⁵⁹, valendo-nos dos filmes originais e a respectiva versão em espanhol terem sobrevivido. A razão para transformar dois curtas-metragens da dupla em um média-metragem falado em espanhol, cremos, teria sido a redução do custo com cópias distintas para os mercados internacionais. Segundo a sinopse de *Noche de duendes* colhida no site AFI Catalogue of Feature Films:

Enquanto aproveita um dia tranquilo de pesca em um píer, Oliver Hardy lê um anúncio no jornal convocando os parentes de um milionário que havia falecido, Sr. Laurel, a

¹⁵⁹ O IMDb (disponível em http://www.imdb.com/title/tt0216947/?ref_=nv_sr_1 acesso em 15/jan/2017) atribui a *Noche de duendes* o título alternativo no Brasil de *Piratas de meia cara*. Heinink e Dickson (1990) e o AFI Catalogue of Feature Films trazem o dado de que a versão em espanhol foi produzida em maio de 1930. Todavia, o *Correio da Manhã*, notícia, a partir de 9 de março de 1930, a exibição de *Piratas de meia cara*, “uma comédia de Laurel-Hardy em espanhol” (30 mar), o “primeiro filme falado em espanhol da Metro Goldwyn Mayer” (29 mar), que, em 3 de abril, aparece na coluna “Cartaz do dia” em exibição no Palacio Theatro. Tendo em vista as datas, *Piratas de meia cara* foi mais provavelmente o título no Brasil de *La vida nocturna*, não de *Noche de duendes*. O conteúdo da crítica de Guilherme de Almeida em *O Estado de São Paulo* a *Piratas de meia cara*, em 26 de março de 1930, também nos indica isso. Portanto, em nossas fichas catalográficas, *Piratas de meia cara* será considerado como *La vida nocturna*.

comparecer à abertura do testamento. Supondo que o milionário pudesse ser tio de seu amigo, Stan Laurel, Ollie leva Stan de trem até Chicago, onde eles esperam cumprir os procedimentos necessários para enriquecer rápido. Ao adentrar na mansão sombria do falecido, eles são informados por um detetive que Laurel havia sido assassinado, e que ninguém poderá deixar a mansão até que o caso seja encerrado. Durante a noite, Stan e Ollie passam por uma série de espantos clássicos das casas mal-assombradas: paredes movediças, lençóis flutuantes e morcegos frustram suas tentativas de dormir, ao mesmo tempo que o assassino rapidamente vai reduzindo o número de herdeiros. No exato momento em que Ollie está prestes a ser esfaqueado até a morte por uma mão sinistra, ele acorda assustado na beirada do pier. Seu pesadelo começa a esmaecer, mas assim também desaparece a herança.

A sinopse acima corresponde à trama de *The Laurel and Hardy murder case*, com a adição da viagem de trem, enredo do curta-metragem *Berth Marks*. Em termos de decupagem, tanto os originais como a versão exploram o plano de conjunto para a mise en scène da comédia. *Berth Marks* tem início com um movimento de câmera, variando o enquadramento do plano geral para o de conjunto, que favorece a comédia visual: Laurel e Hardy estão no mesmo cenário, lado a lado, procurando um ao outro, mas se desencontram. O final deste curta-metragem emprega um uso típico da profundidade de campo explorada pelo gênero no período silencioso, com o comediante (Laurel) perseguido (por Hardy), correndo rumo ao fundo do quadro.

Nenhuma dessas cenas foi incorporada à trama de *Noche de duendes*, que, à exceção da sequência no trem, utiliza a mesma decupagem de *The Laurel and Hardy murder case*. É interessante notar que, tendo sido realizado em 1929, antes de o horror como gênero se configurar no cinema (como observamos na análise de *Dracula*), *The Laurel and Hardy murder case* já parodiava alguns de seus códigos visuais, como a casa mal-assombrada, lençóis fantasmagóricos, trovões, etc., assim como ruídos vindos de pontos escuros do cenário ou do espaço fora de quadro.

O que mais chama a atenção em *Noche de duendes* é a refilmagem de trechos de *Berth Marks* incorporados à versão em espanhol. No filme em inglês, Stan abre acidentalmente a porta de um gabinete do trem, onde há uma mulher nua, sugestão que nos é dada, já que o enquadramento não permite que vejamos seu corpo, pois ela usa um roupão pesado (frame 75). Em *Noche de duendes*, é Ollie, o líder da dupla (e, também, o mais pesado dos dois), quem abre a porta (frame 76). Porém, ao contrário do original, a mulher aparece seminua na versão. O roupão mais curto não consegue esconder o corpo feminino, que é efetivamente visto por detrás da porta aberta. A permissividade e a sensualidade que os produtores hollywoodianos associaram à latinidade marca essa cena, ainda que brevemente. Em *Berth marks*, a mulher na cabine é interpretada por Eleanor Fredericks, na versão em espanhol, por Dorothy Granger (não creditadas).

Frame 75

Frame 76

O bilheteiro da versão (o mexicano Bob O'Connor, não creditado) é mais burlesco do que o mesmo personagem no filme em inglês (S.D. Wilcox, não creditado), que não tem nenhuma nuance cômica. Há também algumas diferenças no texto. Em *Noche de duendes*, quando Ollie pergunta a Laurel onde está seu tio, ele responde “em um frasco na Universidade de Barcelona”; em *The Laurel and Hardy murder case*, ele faz uma brincadeira sobre o tio ter

sido enforcado. O sotaque em espanhol de Laurel e Hardy é a diferença mais marcante entre os dois filmes. Se, na versão em espanhol de *Dracula*, a falta de sotaque estrangeiro do protagonista prejudica a persona do monstro, do vampiro aristocrático vindo de uma Europa distante e medieval, aqui, o sotaque dos atores principais acrescenta mais uma pitada de humor ao gênero, criando um elemento que está ausente nos filmes em inglês da dupla.

Segundo a sinopse de *Los calaveras* colhida em Heinink e Dickson:

Quando Ollie se dispunha a passar um fim de semana na praia, na companhia de Stan e das inevitáveis esposas, recebe um aviso do clube com o anúncio de uma festa organizada em sua homenagem e, para não discutir mudanças de última hora, simula uma doença súbita que requer cuidado de seu abnegado cúmplice. Livres por fim do controle conjugal, os dois malandros são vítimas de uma série de disparates e, com a simples ação de calçar suas botas, Hardy cria uma bagunça intratável. Enquanto isso, as mulheres perdem o trem e voltam para o apartamento, surpreendendo os aventureiros em plena farsa. Como não conseguiram sair, os uniformes que vestem revelam suas intenções e, privados do direito de resposta, são expulsos sem arrependimento. Sob o teto de uma miserável pensão, o par solitário compartilha suas desgraças com um belo cão marrom, cuja presença se esforçam para esconder, diante da obsessiva vigilância do senhorio. Melancolia e desespero vão perturbando a vida em comum. Um dia, Ollie acusa injustamente seu amigo de ser o culpado de todo o conflito; desde então, não se falam e, quando o acaso premia Stan com uma herança, toma-se a desforra, deixando-o plantado, sem dinheiro e sem o cão. (HEININK, DICKSON, 1990, p. 160)

Los calaveras foi produzido simultaneamente aos curtas-metragens *Be Big!* e *Laughing Gravy*, mas editado como um média-metragem contínuo, de 63 minutos. A farsa com as esposas corresponde ao enredo de *Be Big!*, enquanto a trama com o cachorro, ao de *Laughing Gravy*. Embora o roteiro em espanhol utilize palavras simples para os dois protagonistas, o diálogo inicial entre Ollie e a Señora Hardy (Linda Loredó) é mais longo do que em *Be big!*. A discussão entre Stan e Ollie, que antecede a chegada da carta informando a herança, também é maior do que na cena correspondente de *Laughing Gravy*, assim como a conversa entre Stan e o senhorio no final dessa sequência. Em ambas as versões, o senhorio é interpretado pelo inglês Charlie Hall, ator recorrente nas comédias de Laurel e Hardy, que fala espanhol com um sotaque igualmente carregado.

Anita Garvin, que, como assinalamos, interpreta a esposa de Stan na versão em espanhol e em *Be Big!*, tem características da *female clown* (sua personagem flerta brevemente com Ollie). Linda Loredó é o único membro do elenco que varia na versão (frame 77). No original, Mrs. Hardy é vivida pela loira Isabelle Keith (frame 78), cuja aparência não corresponde ao estereótipo da latinidade. Keith era norte-americana, assim como Linda Loredó e Anita Garvin, porém, as duas últimas estavam de acordo com a aparência das latinas nos filmes

hollywoodianos do período - pele branca e cabelo escuro - e foram escaladas como as esposas de Laurel e Hardy em mais de um idioma.

Frame 77

Frame 78

Ao repetir nessas versões em espanhol os mesmos ambientes, temas e comportamentos WASP encarnados por Stan e Ollie em suas demais comédias, a identidade branca anglo-americana se manteve como a referência central desses filmes. É apenas um detalhe que os protagonistas claramente WASP falem espanhol. Ao mesmo tempo em que eles são exóticos e cômicos, o idioma espanhol não define uma identidade normativa nestes universos diegéticos. A latinidade, seja por via do erotismo, do sangue quente das personagens¹⁶⁰, ou da puerilidade, aparece como um ingrediente cômico eventual, negociado simbolicamente também a partir de tipos na tela que fossem adequados ao biotipo genérico que o cinema norte-americano atribuiu aos latinos.

2.3.2. Uma metáfora para o fracasso das versões: Buster Keaton

A participação de Buster Keaton em comédias em espanhol teria início e fim em 1930, com *Estrellados* e *¡De frente, marchen!* (versão de *Doughboys*, Edward Sedgwick, 1930). *Estrellados* foi a versão em espanhol do primeiro filme falado de Keaton, *Free and Easy* (Edward Sedgwick, 1930)¹⁶¹, grande produção da MGM. Isto, aliado ao fato de Keaton ainda

¹⁶⁰ Esta característica fica bastante clara em Mrs. Hardy (Linda Loredó) em *Politiquerías*, versão que comentamos no item 2.1.2. Ela tem uma personalidade mais agressiva do que a mesma personagem no filme em inglês e, ao mesmo tempo, é menos ingênua sobre as artimanhas do marido, Ollie.

¹⁶¹ Richard (1992) menciona ainda uma versão em francês. Heinink e Dickson (1990) afirmam que essa versão em francês, *Le metteur en scène*, era o mesmo filme original em inglês, com os diálogos substituídos por cartelas.

ser, naquele momento, um grande nome da comédia, confere a essa versão um estatuto diferente dos filmes de Laurel e Hardy. Para Heinink e Dickson:

O tardio reconhecimento da suprema arte de Keaton foi uma das injustiças mais vergonhosas cometidas no mundo do espetáculo. Ele foi à frente de seu tempo, mas o artista encontrou no sonoro um obstáculo técnico que não pôde superar ou ao qual não soube adaptar-se, perdendo o equilíbrio e caindo paulatinamente em uma eterna agonia banhada a álcool. (HEININK; DICKSON, 1990, p. 39)

De acordo com a sinopse de *Estrellados*, colhida no site TCM:

Elvira de Rosas vence um concurso de beleza em sua cidade natal de Rioseco, Kansas. O prêmio é uma viagem a Hollywood, que ela faz acompanhada por sua fantástica mãe e o tímido Canuto Cuadratín, que está trabalhando como seu agente. No trem para a Califórnia, Elvira tem a sorte de travar conhecimento com uma famosa estrela de cinema, o ator Larry Mitchell, que se oferece a apresentá-la aos diretores e às estrelas dos estúdios da Metro-Goldwyn-Mayer. Apesar de não ter sua entrada permitida, Canuto consegue adentrar nos estúdios, participar da filmagem de uma cena e é até confundido com um ator, com resultados desastrosos. Larry sente-se apaixonado por Elvira e a convida para sua casa. Canuto e a Sra. de Rosas conseguem chegar a tempo para interromper a declaração de amor de Larry, e este recebe uma forte censura por parte da mãe de Elvira. O pretendente arrependido, tentando ainda cair nas graças de Elvira, consegue um pequeno papel para Canuto em uma comédia musical, e este surpreendentemente obtém grande sucesso, perdendo, porém, ao mesmo tempo, sua paixão secreta, Elvira, que aceita a proposta de casamento de Larry.

Em *Free and Easy*¹⁶², assim como na versão em espanhol, temos uma amostra de como o som foi empregado nos anos iniciais dos *talkies*, dando-se prioridade aos ruídos e diálogos sincronizados em relação à trilha sonora extradiegética, quase inexistente aqui. Como se trata de uma comédia musical, ela aparece incorporada à diegese. Além de um documento histórico sobre os primórdios do som sincronizado no cinema clássico-narrativo, este é um filme metalinguístico sobre a indústria cinematográfica, como já havia feito Keaton em *The Cameraman* (Edward Sedgwick, 1928), seus bastidores e a mística do estrelismo. Heinink e Dickson (1990, p. 39) comentam que a MGM “aproveita a trama para oferecer uma reportagem quase documental de seus estúdios, não isenta de uma tintura publicitária, com aparições estelares de William Haines, Lionel Barrymore e outros rostos para promover”.

Acima de tudo, trata-se de um filme sobre o cinema sonoro e estrelas que empregam a voz (em uma das cenas, chega-se a incluir uma brincadeira com vozes ruins para os filmes). Aqui, mais do que nas comédias sonoras de Laurel e Hardy, o texto é essencial e a narrativa é apoiada em trocadilhos verbais, que, em algumas sequências, sobrepõe-se à piada física herdada

¹⁶² Free and Easy/Estrellados Double-Feature. Warner Archive Collection. Burbank, Califórnia: Warner Home Video, 2014. DVD

do cinema mudo. A ação falada se torna imprescindível e se contrabalança com a ação corporal, havendo um equilíbrio entre o humor físico e a comicidade verbal. Ao mesmo tempo, com menos gags físicas e mais calcado nos diálogos, ele tem um ritmo menos energético do que as versões de Laurel e Hardy e os próprios trabalhos anteriores de Keaton do período silencioso, fundamentalmente repletos de gags físicas.

Na versão em espanhol de *Free and Easy*, Anita Page (Elvira, frame 79) foi substituída pela mexicana Raquel Torres (frame 80), Robert Montgomery (Larry Mitchell), pelo mexicano Don Alvarado (imagens adiante) e Trixie Friganza (Ma, frame 81), pela espanhola María Calvo (Sra. de Rosas, frame 82). Ao contrário das comédias de Laurel e Hardy, os figurantes também não são os mesmos do original, à exceção de algumas cenas duplicadas do filme em inglês. Segundo o AFI Catalogue of Feature Films, a versão foi filmada simultaneamente ao original. Como também aponta Richard (1990), alguns *takes* com Anita Page, Robert Montgomery, Trixie Friganza e Jackie Coogan (ator de *O Garoto*, 1921, de Charles Chaplin), foram reutilizados do original e dublados. As sequências externas também foram reaproveitadas e dubladas, assim como a cena em estúdio com participação especial de Lionel Barrymore (o mesmo acontece com Jackie Coogan). Novamente, este filme se revela um documento dos primórdios do som sincronizado no cinema, atestando a precariedade técnica da dublagem à época, ainda sem mixagem sonora. As sequências dubladas causam estranhamento pela ausência de ruído ambiente acompanhando a fala, bem como um distanciamento da voz em relação ao mundo diegético e aos corpos dos atores. Como discutimos no Capítulo 1, isso prejudicava o envolvimento do público com o filme.

Frame 79

Frame 80

Frame 81

Frame 82

A cena da première de Larry no Chinese Theatre, em Los Angeles, pode ser interpretada como uma metáfora daquele que foi um fator central para a derrocada das versões multilíngues: o estrelismo. Raquel Torres e María Calvo, as “dublês” de Anita Page e Trixie Friganza, deslumbram-se com os artistas dos filmes em inglês da MGM ali presentes, incluindo os de *Free and Easy* (momento em que aparecem os *takes* de Page, Friganza e Montgomery reaproveitados do original). É como se o estrelismo genérico das versões, oferecido pelos estúdios hollywoodianos com os filmes em outros idiomas, olhasse de baixo para as estrelas que, dentro das relações de poder étnico-raciais da indústria, estavam acima delas. De forma semelhante, Fred Niblo, reconhecido diretor do cinema mudo que interpreta a si mesmo em *Free and Easy*, é substituído em *Estrellados* por Juan de Homs, que faz o papel de “um diretor”. Não havia na indústria estadunidense, afinal, diretores latinos que pudessem corresponder à persona de Niblo no filme em inglês.

Com Don Alvarado, o personagem Larry Mitchell - romântico, sedutor e marcadamente étnico - torna-se um *Latin lover* (tipo que Alvarado já interpretava na tela durante o cinema silencioso), enquanto a atuação de Raquel Torres, futura estrela latina dos *talkies* da MGM, está mais próxima de uma dublê em língua espanhola da Elvira de Anita Page. Esta padronização provoca um estranhamento em relação às particularidades das culturas locais e ao idioma. Em *Free and Easy*, os personagens principais, todos WASP, são caipiras do Kansas e falam inglês. Em *Estrellados*, os atores principais são latinos, à exceção de Buster Keaton. Mantém-se, porém, a caracterização de caipiras brancos do Kansas, que, por uma imprecisão linguística, étnica e geográfica, nesse caso, falam espanhol como primeira língua.

Apesar de pequenas diferenças no texto fílmico da versão, adaptado pelo catalão Salvador de Alberich¹⁶³ e de algumas cenas serem mais curtas, *Estrellados* repete a mise en scène do filme original, até os quinze minutos finais. O roteiro da opereta protagonizada por Buster Keaton, que encerra o filme, é radicalmente diferente nas duas versões. A canção *The Free and Easy*, interpretada por ele, é suprimida e o comediante, que fala espanhol com dificuldade, não chega a cantar nesse idioma; ouvimos apenas o refrão “free and easy” na cena final, dublado como “estrellados”. Ademais, no original, Trixie Friganza é co-protagonista da opereta, ao lado de Keaton. Na versão, María Calvo é retirada de cena e Friganza protagoniza o número musical ao lado de Buster Keaton.

Essa sequência final é montada a partir de novos números e de takes aproveitados do filme original. Na última cena, a montagem da versão incorpora um plano aberto com Keaton,

¹⁶³ De acordo com AFI Catalogue of Feature Films, ele foi também diretor de diálogos.

Friganza e Robert Montgomery (frame 83); há um corte em movimento e a passagem para um plano mais fechado, com combinação de movimento. Mas, neste quadro mais fechado, quem dá continuidade à ação de Montgomery no plano anterior é Don Alvarado (frame 84). Assim, na mudança de enquadramento, Montgomery passa a ser Alvarado, embora os dois atores fossem fisicamente muito diferentes.

Robert Montgomery. Fonte: IMDb. Disponível em: www.imdb.com/name/nm0599910/mediaindex?page=3&ref_=nm_mi_sm acesso em 25/jul/2017

Don Alvarado. Fonte: IMDb. Disponível em: www.imdb.com/name/nm0023147/mediaindex?ref_=nm_phs_md_sm acesso em 25/jul/2017

Frame 83

Frame 84

Ao contrário das comédias de Laurel e Hardy, em *Estrellados*, o Canuto Cuadratín de Buster Keaton é quem está deslocado no centro de uma identidade de referência latina personificada pelos demais atores do elenco. Ao mesmo tempo, quando essa identidade latina é transplantada para cenários, estruturas e discursos que se mantêm WASP, fica evidente uma hierarquia de poder que favorece os ambientes e as estrelas brancas, em um sistema de estúdios igualmente branco. A negociação simbólica entre Hollywood e o público latino nas versões manteve as estruturas e representações da cultura de massa norte-americana dominante. Neste capítulo, procuramos compreender e traçar as origens históricas dos componentes da latinidade no cinema hollywoodiano. Para verificar sua presença em nosso objeto de estudo, comparamos algumas versões em espanhol com os filmes originais em inglês, conjecturando que essas representações reduziram a complexidade cultural de grupos étnico-nacionais a uma estandardização da latinidade.

Os filmes aqui analisados nos permitem inferir que, nos primeiros anos de transição do cinema mudo para o falado, as versões em espanhol incorporaram representações estereotipadas de latinos: da imagem romântica, erótica e aristocrática do *Latin lover* (o Larry Mitchell de Don Alvarado) e da *dark lady* (Eva, de *Drácula*), às caracterizações cômicas e sexualizadas. Embora, em termos metodológicos, tenhamos procurado trabalhar com as categorias de Ramírez Berg (2002), concluímos que os estereótipos de latinos no cinema clássico hollywoodiano definidos por ele não correspondem integralmente aos personagens dos filmes aqui analisados (à exceção de Larry e Eva). Neste sentido, podemos dizer que eles possuem algumas características desses tipos, tendo também em vista que os estereótipos não estavam prontos naquele momento. Isso nos indica que, no início dos anos 1930, as representações da latinidade na tela hollywoodiana estavam sendo elaboradas. Nos filmes em espanhol estudados nesse capítulo, destacaram-se ainda os “latinos de alma branca”, como Juan Harker, de *Drácula*, ou Elvira de Rosas e a Sra. de Rosas, de *Estrellados*, dublês étnicos da identidade normativa WASP.

No próximo capítulo, abordaremos a recepção das versões em espanhol no Rio de Janeiro e São Paulo, no contexto da chegada do cinema sonoro em nosso país. Nos Capítulos 1 e 2, que compuseram a Parte I - Dos EUA para a América Latina, pensamos as versões em espanhol como uma tentativa da indústria cinematográfica norte-americana de resolver um problema prático que se colocou para o escoamento de seus produtos nos mercados latinos com a chegada da fala no cinema. No capítulo 3, procuraremos delinear o movimento contrário, avaliando o impacto dos *talkies* e das versões em espanhol de Hollywood na imprensa brasileira entre 1928 e 1935.

PARTE II

BRASIL

CAPÍTULO 3

O cavalo de Tróia de Hollywood: *talkies* e versões no Rio de Janeiro e São Paulo

Neste capítulo, trataremos da recepção das versões em espanhol no Brasil, tendo como recorte geográfico as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Para contextualizar a distribuição das versões no cenário local de negociação com os *talkies* hollywoodianos, apresentaremos o debate em torno da chegada do cinema sonoro nas revistas especializadas cariocas *A Scena Muda* e *Cinearte*. Na primeira parte do capítulo, mencionaremos as discussões iniciais acerca do sonoro nas duas revistas e algumas questões suscitadas por ele em suas páginas. A chegada do som nos EUA, antes mesmo de sua presença em nossas salas de exibição, fomentou debates sobre a aproximação entre o cinema e o teatro, as vozes dos atores, as mudanças que o som sincronizado traria ao modelo de cinema dominante, a barreira da língua e os custos que a transição técnica imputaria aos exibidores e ao público. Comentaremos ainda o processo de conversão de nossas salas para a exibição dos *talkies* em São Paulo e no Rio de Janeiro. Encerraremos essa parte discutindo o que nossas revistas enxergaram de positivo na novidade do som.

Em seguida, analisaremos como a imprensa carioca e paulistana recebeu as versões em espanhol, a partir de *Cinearte* e *A Scena Muda* e dos jornais *Correio da Manhã* e *O Estado de São Paulo*, periódicos investigados em nossa pesquisa, como explicamos na Introdução. Tomamos em conta as diversas vozes que compuseram essas fontes. Este trabalho ora nos levou à necessidade de compreensão do projeto editorial de uma revista especializada (*Cinearte*), ora a entender os periódicos como veículos de propaganda dos estúdios hollywoodianos (*O Estado de São Paulo* e *Correio da Manhã*, enquanto *A Scena Muda* esteve no meio do caminho entre essas duas posturas). As versões em português serão mencionadas na segunda parte do capítulo, pois a participação de atores brasileiros nesses filmes também chamou a atenção de nossa imprensa.

3.1. A recepção dos *talkies* em *A Scena Muda* e *Cinearte*

Em 1929, a novidade do cinema sonoro teve impacto em nossas revistas de cinema. De acordo com Paulo Emílio Salles Gomes (1974), em 1927, *Cinearte* só mencionaria o cinema sonoro uma única vez. No segundo semestre de 1928, a discussão começaria a ganhar mais peso

nas páginas da revista, com L. S. Marinho, correspondente fixo da revista em Hollywood¹⁶⁴, e seu editor Mário Behring (SALLES GOMES, 1974). Salles Gomes (1974, p. 353) fala em “resistência e perplexidade da gente de cinema no Brasil” em relação ao filme dialogado e acrescenta que, para um de nossos críticos mais influentes do período, Pedro Lima, ele seria repellido pelo público e cairia por si.

A voz chegou ao cinema ao mesmo tempo em que as duas “estrelas à brasileira”, Lia Torá e Olympio Guilherme,¹⁶⁵ vencedoras do concurso de beleza fotogênica da Fox de 1926, que levou os dois jovens “compatriotas” à Hollywood para integrar o *casting* do estúdio. Em 6 de outubro de 1927, acontecia a estreia de *O cantor de jazz* em Nova York (até 1930, ele faria sua estreia noutros cantos do mundo). No dia 12 do mesmo mês, *Cinearte* publicava “a primeira fotografia oficial da Fox, tirada nos Estados Unidos” do casal Lia Torá e Olympio Guilherme. Inaugurava-se com o filme de Alan Crossland um período de mudanças que passariam por todos os braços da produção industrial e atingiriam também a carreira dos apreciados *Latin lovers*, assim como a de tantos atores imigrantes naquele país, como comentamos nos capítulos anteriores. O destino de Torá e Guilherme em Hollywood também seria atravessado pelos primeiros passos do cinema sonoro.

Aqui no Brasil, em *Cinearte*, além da curiosidade e otimismo patriótico sobre as carreiras de nossas duas “estrelas” nos Estados Unidos, essa obscura novidade da fala, ainda distante de nossas telas, começava a preocupar o grupo liderado por Behring e Adhemar Gonzaga. Como observa Taís Campelo Lucas (2006), a revista, criada em 1926 a partir da seção de cinema da *Paratodos*, era publicada pela Sociedade Anônima O Malho, detentora de nosso maior parque gráfico à época, e seguia o modelo da *fan magazine* norte-americana *Photoplay*¹⁶⁶. Gonzaga e Behring ficaram responsáveis pela publicação, coordenando uma equipe de colaboradores que, em grande parte, mantinha laços com Gonzaga desde o Paredão, cineclube fundado em 1917.

Como explica Lucas (2006, p. 72): “Os editoriais da revista raramente são assinados, assim como a maior parte das matérias publicadas [...]. Dessa forma, fica difícil determinar de quem, especificamente, eles refletem a opinião: Behring ou Gonzaga?”. Mas ela recorre à Enciclopédia do Cinema Brasileiro, indicando que Behring era o responsável pela página

¹⁶⁴ Como observa Flora Bender (1979), Marinho escreveu também para *A Scena Muda*.

¹⁶⁵ A ideia de um “estrelismo à brasileira” foi desenvolvida em nossa dissertação, a partir da análise do concurso de beleza fotogênica da Fox no Brasil em 1926, que teve como vencedores Lia Torá e Olympio Guilherme, vistos como orgulhos nacionais por nossa mídia impressa (GOULART, 2013).

¹⁶⁶ Sobre a relação de nossas revistas de cinema com a indústria hollywoodiana, destaca-se o trabalho pioneiro de Ismail Xavier, *Sétima arte: um culto moderno*, de 1978.

editorial. Lucas (2008, p. 72) observa que seu conteúdo era “bastante heterogêneo, tratando desde fofocas hollywoodianas a ensaios sobre industrialização da produção cinematográfica brasileira”. O projeto de “formar mentalidades cinematográficas” (GONZAGA apud LUCAS, 2006, p. 68) de *Cinearte* era expresso nesses editoriais, que traziam a visão:

[...] não apenas de seus diretores, mas de todo o grupo de *Cinearte*: Adhemar Gonzaga, Álvaro Rocha, Gilberto Souto, Ignácio Corseuil Filho, J.E. Montenegro Bentes, Lamartine S. Marinho, Mário Behring, Octavio Gabus Mendes, Paulo Wanderley, Pedro Lima, Pery Ribas, Sérgio Barreto Filho e Hoche Ponte. (LUCAS, 2006, p. 72)

Ainda no cinema silencioso, *Cinearte* defendia que o padrão de qualidade para o cinema brasileiro era Hollywood, modelo que nos devia inspirar do ponto de vista estético. Ismail Xavier (1978) explica que a revista apenas problematizou padrões nacionais de cultura com a imposição da barreira da língua colocada pelos *talkies*. Num primeiro momento, em 1928, a iminência de chegarem em nosso país filmes falados em inglês movimentou a imaginação da revista, que olhava para eles com desconfiança. Eram feitas especulações a partir de críticas em publicações estrangeiras ou das impressões dos colaboradores da revista no exterior.

Cinearte dedicou muitas páginas ao debate estético e de cunho nacionalista sobre o cinema sonoro, enquanto *A Scena Muda*, em maior medida, comentava as novidades sobre o som, trazendo anúncios dos aparelhos de sincronização de imagem e áudio. Flora Bender (1979) aponta que a revista abordou a novidade do sonoro, preocupando-se, principalmente, com as estrelas que ascenderam ou decaíram em vista dos *talkies*, sem questionar “o problema estético mudo/falado, que será discutido bem mais tarde, já em outra fase” (BENDER, 1979, p. 13). Como observa Margarida Adamatti (2008), *A Scena Muda*, surgida em 1921, legitimava-se como incentivadora do cinema nacional, ao mesmo tempo em que sofria a influência do material de divulgação enviado pelos estúdios hollywoodianos. Ela funcionava como veículo de geração do *star system* norte-americano, repleta de “fotografias (grandes e bonitas), resumos de filmes, notícias sobre o mundo do cinema - principalmente o americano”¹⁶⁷ (BENDER, 1979, p. 11). A revista esboçava “desde pequenas fofocas até tentativas de teorização. [...] é quase um jornalismo tipo mosaico” (BENDER, 1979, p. 12). Segundo Bender, as seções fixas *Novidades na tela* e *Os que vivem no écran* traziam matérias evidentemente estrangeiras, traduzidas, compiladas e sem identificar o nome do redator ou a fonte:

¹⁶⁷ Assim como *Cinearte*.

Apesar disto, se sente, clara ou indiretamente, a presença de um *eu* que assina a matéria. Só que não dá para saber se é o *eu* original americano ou um *eu* brasileiro (do autor da matéria ou, então, do compilador ou tradutor). [...] Quando aparece [o autor], raramente, não vem a fonte, não sabemos se é matéria encomendada especialmente para *A Scena Muda* ou traduzida de revista estrangeira (é verdade que quase todas as matérias trazem um Especial para *A Scena Muda*). [...] De onde é, quem é, não se sabe. (BENDER, 1979, p. 12, 13).

A primeira exibição no Brasil de um filme com som e imagem em sincronismo aconteceu em abril de 1929, no Cine Paramount, em São Paulo, com *Alta Traição* (*The Patriot*, Ernst Lubitsch, 1928) (FREIRE, 2013). O período de transição e de adaptação do parque exibidor no Rio de Janeiro e São Paulo se estendeu até 1931 (FREIRE, 2013), período em que também encontramos nas revistas mapeadas anúncios de equipamentos como Emyphones (tipo de vitrola francesa), Vitaphones e Movietones. Apesar da novidade, os *talkies* foram criticados, sobretudo em *Cinearte*¹⁶⁸.

3.1.1. O ônus do cinema falado

Em setembro de 1928, o editorial de *Cinearte* demonstrava preocupação com o “filme falado ou falante” que surgia nos Estados Unidos e como ele rapidamente estava virando “a tendência no ambiente cinematográfico”¹⁶⁹. No Capítulo 1, ilustramos as oscilações e as diferentes estratégias empregadas no primeiro biênio de existência do cinema sonoro. O receio de *Cinearte* passava pela maneira como os filmes seriam compreendidos dali em diante. Segundo o editorial, eles foram realizados para serem entendidos sem a presença dos diálogos, e o caráter universal do cinema se daria, justamente, por ele ser silencioso. O editor indagava se haveria profissionais políglotas suficientes que pudessem fazer a tradução para todas as línguas dos filmes que aqui desembarcassem - como se a presença de outras cinematografias que não a norte-americana, em nosso mercado já dominado por Hollywood, fosse representativa. Entre as desvantagens atribuídas à comercialização da nova técnica, eram mencionadas o público analfabeto, que, até então, podia frequentar o cinema sem maiores problemas, e atores e atrizes que tivessem vozes desagradáveis. A barreira da língua começava a incomodar a sensibilidade nacional da revista, tão afinada com Hollywood em seus primeiros anos de existência, já pontuamos.

¹⁶⁸ Neste contexto, como também demonstrou Xavier (1978), *O Chaplin Club* e *O fan* foram espaços de defesa do silencioso.

¹⁶⁹ *Cinearte*, v. 3, n. 133, 12 set 1928, p. 3.

Ainda em setembro de 1928, outro editorial de *Cinearte* destacava a novidade do cinema falado como uma preocupação dos grandes produtores, avidamente debatida na imprensa estadunidense, e, novamente, enxergava com negatividade a chegada da voz no cinema¹⁷⁰. Conjecturando sobre a fala nos filmes, o editor tirava como base de qualidade os “aparelhos mecânicos” de reprodução da voz humana e os alto-falantes, que apresentavam “resultados pavorosos”. Ele apostava que se poderia esperar o mesmo tipo de qualidade no cinema. Até então acessível e compreensível a todos os povos, ele perderia a popularidade com a chegada do som.

Em outubro, um novo editorial da revista afirmava ainda existir muita dúvida na imprensa sobre os filmes falados¹⁷¹. A novidade do sonoro era mencionada aqui como uma evolução, não uma revolução, e se defendia que a transição acontecesse lentamente e com aperfeiçoamentos. Desde que os *talkies* fossem “executados com perfeição” e que não custasse muito para as salas se adaptarem à tecnologia com a compra de novos equipamentos, não haveria uma completa oposição a eles. O elemento do estrelismo aparecia como uma barreira à consolidação do sonoro, prevendo que seria difícil encontrar no mercado bons artistas de cinema que tivessem o “órgão vocal harmonioso”.

Também em 1928, outro editorial antevia o grande desafio de Hollywood na virada da década: a exportação da voz em seus filmes¹⁷². A revista teria recebido uma carta de um representante norte-americano, atestando que os filmes seriam produzidos em inglês, francês e alemão para as nacionalidades com mais influência em Hollywood¹⁷³. Caso o Brasil tivesse interesse, poderia negociar com produtores o processo patenteado que sincronizava imagem e áudio. Não fica claro se estava apontando para o recurso, ainda experimental, da dublagem ou para a produção das versões em outro idioma. O texto afirmava que os Estados Unidos estavam tomando todas as providências estruturais para os novos filmes falados e que o mercado brasileiro os interessava cada vez mais. Esta idealização cairia por terra nos anos seguintes, em vista da distribuição dos *talkies* e das versões em espanhol em nosso mercado¹⁷⁴. Neste momento, *Cinearte* reclamaria do desinteresse hollywoodiano em produzir filmes em nossa língua.

¹⁷⁰ *Cinearte*, v. 3, n. 134, 19 set 1928, p. 3.

¹⁷¹ *Cinearte*, v. 3, n. 138, 17 out 1928, p. 3.

¹⁷² *Cinearte*, v. 3, n. 135, 26 set 1928, p. 3.

¹⁷³ Desenvolvemos este ponto no Capítulo 1, na seção 1.3.

¹⁷⁴ Como mostramos no Capítulo 1, o Brasil era visto, do ponto de vista do mercado, como parte da América Latina.

A dublagem para os *talkies* em inglês foi uma alternativa mencionada também em *A Scena Muda* em 1930¹⁷⁵. Uma pequena matéria de canto de página afirmava que, segundo a Associação de Artistas de Theatro e Cinematographo (sobre a qual não encontramos referência), os filmes seriam feitos com atores norte-americanos e, posteriormente, a voz de cada um em diferentes nacionalidades seria colocada por cima do áudio original. Evocando o mito hollywoodiano que a revista endeusava, bem como o sonho do estrelismo em Hollywood, para ela, isso seria uma injustiça com estrangeiros que residiam nos Estados Unidos em busca de uma oportunidade e, dessa forma, apenas teriam chance de atuar no cinema como dubladores¹⁷⁶. A dublagem também não seria aceitável para os públicos locais: “oxalá jamais tão absurda ideia chegue a tomar corpo, posto que o público sul-americano merece coisa melhor e para isso paga”¹⁷⁷.

Em janeiro de 1929, ainda antes da estreia do sonoro em terras brasileiras, Octávio Gabus Mendes alegou em sua coluna *De São Paulo* estar recebendo muitas cartas curiosas sobre “o tal cinema falado”¹⁷⁸. Para ele, o sonoro era um regresso, um processo de “teatralização” da indústria, enquanto o cinema mudo conseguia transmitir a emoção a quem o assistia, através “de ângulos bem feitos”. Nota-se aqui o receio de que a banda sonora minasse a linguagem cinematográfica já estabelecida e, de forma mais ampla, a mística do estrelismo hollywoodiano, diretamente relacionada aos “ângulos” vistos na tela, importantes na relação que se estabelece entre a estrela e o espectador.

Contudo, para Gabus Mendes, retroceder poderia ser parte de uma evolução e seriam testadas todas as maneiras dessa nova prática do sonoro, até se perceber que ela não funcionava. Ao seu modo de ver, “o cinema genuíno é o cinema mudo” e “filmes falados são para brincar”¹⁷⁹. Ele criticava as revistas norte-americanas, onde se estaria dando muito destaque ao cinema falado, e comentava que em suas páginas “encontram-se anúncios de professores de voz aos montes e muitos artistas antigos estão voltando para as telas”¹⁸⁰. De acordo com Gabus Mendes, a emoção do cinema ruiria com a introdução da fala. Em março de 1929, ele propôs em sua coluna uma divisão entre o cinema mudo e o falado, cada qual caracterizando um

¹⁷⁵ *A Scena Muda*, v. 10, n. 473, 17 abr 1930, p. 34.

¹⁷⁶ “Seria bem triste que muitos dos intérpretes estrangeiros residentes em Hollywood à espera de uma oportunidade, não tivessem outro futuro além do de emprestar suas vozes para o triunfo de terceiros”. *A Scena Muda*, v. 10, n. 473, 17 abr 1930, p. 34.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *De São Paulo. Cinearte*, n. 149, v. 4, 2 jan 1929, p. 16,17.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.* Porém, como já assinalamos diversas vezes, o uso da voz se impôs como barreira para que alguns atores do silencioso se mantivessem na tela.

“gênero”¹⁸¹. Segundo ele, muitos atores eram avessos ao cinema sonoro e não participariam desses projetos, o que acarretaria uma divisão de grupos adeptos ao cinema mudo ou ao falado¹⁸². As companhias produtoras também enfrentariam um impasse e precisariam optar por qual “gênero” produzir, embora, para os grandes estúdios, fosse viável realizar filmes sonorizados e não sonorizados, visando os dois tipos de público.

Em um primeiro momento, como vimos no Capítulo 1, foram produzidas versões duplas, silenciosas e faladas “para atender tanto aos cinemas já convertidos quanto àqueles ainda não aparelhados” (FREIRE, 2013, p. 44). O editorial de *Cinearte* em abril de 1929 avaliava que a programação dos cinemas começava a melhorar, embora não acreditasse que o sonoro traria o interesse do público de volta¹⁸³. Ademais, permanecia o problema do idioma, que impedia sua popularização. O editor classificava como insuportáveis as duplas versões, que, “no estrangeiro” eram produzidas com som e chegavam mudas ao Brasil. Os padrões de qualidade do cinema hollywoodiano, tão caros à revista, viam-se ameaçados com a chegada da fala. O editorial reclamava que os produtores estavam se descuidando das produções ao tentarem inserir a voz humana em seus filmes.

Em julho de 1929, *A Sena Muda* publicou na seção *Novidades na tela* a notícia “que maior sensação causou em Hollywood”: a Fox anunciou que começaria a produzir apenas filmes falados¹⁸⁴. Segundo a matéria, a decisão do estúdio de encerrar a produção de filmes silenciosos representava um desinteresse em atingir todos os tipos de mercado, já que os filmes com diálogos em inglês teriam uma distribuição arriscada. No Brasil, por exemplo, a revista considerava que essa decisão encerraria a penetração da Fox em nosso mercado. Em agosto, o editorial de *Cinearte* vislumbrava os mercados que seriam preservados por Hollywood com a introdução do sonoro:

As observações que vimos fazendo a respeito estão a justificar-se cada dia que passa. Dos Estados Unidos acaba de chegar o nosso companheiro Adhemar Gonzaga e uma das observações que fez, foi a de que o produtor norte-americano que decididamente se inclina pela novidade já retirou os mercados estrangeiros, com exceção da Inglaterra e seus Domínios onde se fala o inglês, da esfera de suas cogitações.¹⁸⁵

¹⁸¹ *De São Paulo. Cinearte*, v. 4, n. 159, 13 mar 1929, p. 24.

¹⁸² O único que resistiu ao sonoro foi, como sabemos, Charles Chaplin. Convencido da perfeição da arte muda, realizaria seu primeiro filme falado apenas em 1940. A publicidade de *O grande ditador* anunciava: “Chaplin fala... e você ri!”.

¹⁸³ *Cinearte*, v. 4, n. 162, 3 abr 1929, p. 3.

¹⁸⁴ *A Sena Muda*, v. 9, n. 432, 4 jul 1929, p. 5.

¹⁸⁵ *Cinearte*, v. 4, n. 181, 14 ago 1929, p. 3.

O texto (nesse caso, certamente escrito por Behring) criticava novamente as versões duplas e afirmava erroneamente que os produtores hollywoodianos não pensavam em contratar “intérpretes que transportem para outros idiomas a parte falada, cantada, dialogada”¹⁸⁶. Como discutiremos nos Capítulos 1 e 2, com a produção de versões, um contingente de profissionais estrangeiros seria empregado pelos estúdios norte-americanos, entre equipe técnica e atores. A partir de 1930, *Cinearte* compararia as versões em espanhol distribuídas aqui com seus originais, dando preferência aos diretores e estrelas dos filmes falados em inglês, como desenvolveremos mais adiante neste capítulo. Em 1929, ainda incomodava à revista que nosso país importasse dos Estados Unidos os *talkies* em língua inglesa. Continuava-se a afirmar que o Brasil se fecharia para os produtos norte-americanos, uma vez que todos os estúdios estavam adeptos a esse novo formato de produção, e que o público brasileiro apenas continuava a frequentar as salas para conferir filmes sonoros porque se tratava de novidade. Porém, nossa gente se cansaria de não entender o que era falado na tela.

Os comportamentos e valores hollywoodianos em relação ao filme sonoro passavam a se converter em argumento para *Cinearte* na sua defesa do cinema brasileiro. Se, até então, a superioridade da indústria cinematográfica estadunidense aparecera como critério positivo nesta discussão, como exemplo a ser seguido (XAVIER, 1978), a chegada do sonoro impulsionou a defesa de que o filme brasileiro tinha que ser feito no Brasil, ideia que aprofundaremos na segunda parte do capítulo¹⁸⁷. Pedro Lima, em sua campanha constante pelo cinema brasileiro, garantia que ele começava a despertar o interesse que muitos ainda não possuíam pelo mesmo. Em setembro de 1929, ele mencionou *Uma transformista original*, filme de Paulo Benedetti realizado em 1910, segundo Lima, mas que, reexibido naquele novo contexto em que o cinema se encontrava, “denota um progresso extraordinário”¹⁸⁸.

No mesmo ano, Gabus Mendes comparava *Barro Humano*, do diretor de *Cinearte* Adhemar Gonzaga, com as produções norte-americanas¹⁸⁹. Para Gabus Mendes, o cinema brasileiro existia com o filme do colega Gonzaga, que se equiparava aos produtos

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ Em dezembro de 1929, por exemplo, Octávio Gabus Mendes celebrava o avanço do cinema brasileiro em *Cinearte*, referindo-se aos filmes falados como uma “dor de cabeça”, que desapontavam até mesmo os cinematografistas, e clamava para que tudo voltasse ao antigo sistema. *De São Paulo, Cinearte*, v. 4, n. 198, 11 dez 1929, p. 31, 32.

¹⁸⁸ *Cinema Brasileiro, Cinearte*, v. 3, n. 133, 12 set 1928, p. 6, 7. A data de produção do filme consta na base de dados Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira como 1915 e seu ano de lançamento, 1929, em Barbacena, Minas Gerais. Ele é descrito como uma opereta dividida em cinco partes, sincronizada com discos por um sistema inventado por Benedetti, onde os atores cantavam.

¹⁸⁹ *De São Paulo, Cinearte*, v. 4, n. 165, 24 abr 1929, p. 12, 13.

hollywoodianos em quesitos de qualidade de produção¹⁹⁰. Tratava-se, claro, de um exagero, dado que o filme foi feito nos finais de semana, nos tempos livres que o grupo de amigos tinha à disposição. Na realização de *Barro humano*, a tentativa de fabricar estrelas para o cinema nacional foi levada a cabo de forma maciça, como aponta Salles Gomes. O filme teve no elenco as “estrelas à brasileira” Lelita Rosa, Eva Schnoor, Eva Nil, Gracia Morena e Paulo Modesto, contando com grande publicidade de *Cinearte*¹⁹¹.

Em maio de 1929, Gabus Mendes afirmava existir uma expectativa para o lançamento de *Barro Humano*¹⁹². Embora houvesse muitas críticas pela demora em sua realização (o que se devia às condições amadoras de produção), ele argumentava que isso não era relevante e que o filme de Gonzaga deveria demorar o tempo necessário para ser realizado, conquanto fosse um bom material¹⁹³. No mesmo texto, ele elogiava *Braza Dormida* (1928), de Humberto Mauro. Segundo Gabus Mendes, o filme de Mauro fazia grande sucesso por todo o país e dava mais uma prova de que o cinema brasileiro já não era uma utopia, estando cada vez mais próximo de se concretizar. E ia mais longe, apostando que produções nacionais seriam exportadas para os Estados Unidos.

Em dezembro de 1929, o editorial de *Cinearte* alegava que o filme dialogado vinha sendo intensamente criticado pela população brasileira, “relegado ao sol das coisas imprestáveis”, e que se estava reivindicado providências até às autoridades, “como se alguma coisa pudessem fazer”¹⁹⁴. A revista deixava claro que a fala, e não o som sincronizado, era o ônus do cinema sonoro, elogiando os filmes sem diálogos, mas com acompanhamento musical em sincronismo. Segundo o texto, no Brasil, em Buenos Aires e Montevideu se observava uma preferência do público pelos filmes musicados. Na capital uruguaia, os exibidores teriam constatado que os *talkies* não faziam sucesso, e a programação das salas era composta de filmes mudos e dos “simplesmente musicados, estes em dois estabelecimentos apenas”. Mencionava-

¹⁹⁰ Como aponta Maria Rita Galvão (1975), o interesse de alguns de nossos jornais e revistas pelo cinema nacional aumentou durante a década de 1920, chegando a resultar em campanhas sistemáticas a seu favor. As ideias que então começaram a tomar forma em *Cinearte*, ilusórias diante da escassa realidade do meio de nossa produção de filmes, fomentaram uma versão local da política do estrelismo, dando destaque às heroínas e galãs dos filmes nacionais (GALVÃO, 1975).

¹⁹¹ Em 1929, Pedro Lima defendia que “a beleza é toda a base do cinema” (*Cinearte*, 24 abr 1929, p. 8. Apud SALLES GOMES, p. 337). Para Gonzaga, o cinema hollywoodiano se fundamentava no roteiro e na publicidade, cuja base era o estrelismo. Em suas palavras: “Lembrem-se de que precisamos fazer nomes. Eles, depois, serão a garantia do sucesso de novos filmes” (*Paratodos*, 28 ago 1925, p. 40. Apud SALLES GOMES, p. 336).

¹⁹² *De São Paulo*, *Cinearte*, v. 4, n. 166, 1 mai 1929, p. 24, 25.

¹⁹³ Em março de 1930, novamente em tom lastimoso em relação aos filmes falados, o editorial de *Cinearte* também analteceria o trabalho de Adhemar Gonzaga e seu potencial. *Cinearte*, v. 5, n. 211, 12 mar 1930, p. 3.

¹⁹⁴ *Cinearte*, v. 4, n. 199, 18 dez 1929, p. 3.

se também o desemprego de músicos das orquestras dos programas cinematográficos, mas o editor defendia o cinema sonoro e o “bom disco em uma vitrola ortofônica”.

Ainda sobre o diálogo e a música nos filmes, em agosto de 1929, trazendo novamente um intercâmbio com outras cinematografias, *Cinearte* comentou um artigo do italiano Marziano Bernardi publicado originalmente na revista *Minerva* sobre o cinema sonoro¹⁹⁵. Assim como no caso do Brasil, a novidade chegara à Itália recentemente, explicava o texto. As opiniões a seu respeito estavam divididas e geravam diversas discussões. Para Bernardi, “com a palavra mecanicamente impressa no filme, a cinematografia que é expressão muda de imagens e linguagens de aparências acabará por provocar a irreparável ruína de si própria”, transformando-se “em apenas uma cópia fotográfica e mecânica do teatro; cópia forçosamente má porque toda ilusão da realidade será perdida”¹⁹⁶. Em sua visão, a fala nos filmes deveria apenas acrescentar, como uma poesia, sem que fossem inseridas falas mecânicas: “o cinema possibilita as mais diversificadas imagens do mundo e somente a música é capaz de complementar essas pinturas”.

A introdução da fala no cinema também fomentou em *Cinearte* e *A Scena Muda* a discussão se estaria o cinema abandonando seu material específico e se assemelhando ao teatro. Em setembro de 1929, *A Scena Muda* estava receosa de que o cinema dali em diante imitasse o teatro e de que os diálogos lhe tirassem a arte. A fala nos filmes se adequaria melhor aos documentários, defendia. Embasando-se, novamente, na barreira da língua, acrescentava:

O filme, silencioso e preto e branco, tem caráter universal. Todos podem contemplar e entender igualmente. Ao inserir uma língua no produto, torna-se inviável sua distribuição para qualquer lugar. Muitos não entendem a língua do próprio país, quem dirá de países estrangeiros.¹⁹⁷

Não obstante, a revista via algo de positivo na possibilidade de o cinema falado substituir peças de teatro, já que “muitas pessoas moram em lugares muito distantes, onde as salas de teatros apenas apresentam peças medíocres”. O filme falado lhes possibilitaria “assistir a grandes atores e musicais em sua própria terra”¹⁹⁸. *Cinearte*, em editorial, questionou-se ainda se o cinema caminharia para o mesmo patamar que o teatro, destinado apenas a uma classe específica, perdendo seu caráter popular¹⁹⁹. Tal preocupação envolvia outros problemas que permeavam a chegada do cinema sonoro no Brasil: se nossas salas teriam estrutura para exibir

¹⁹⁵ *Cinearte*, v. 4, n. 183, 28 ago 1929, s/p.

¹⁹⁶ Comentamos aspectos do realismo no cinema sonoro no Capítulo 1, nas seções 1.1 e 1.2.

¹⁹⁷ “O cinema falado”. *Os que vivem no écran. A Scena Muda*, v. 3, n. 391, 20 set 1928, p. 14.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ *Cinearte*, v. 3, n. 134, 19 set 1928, p. 3.

esses filmes, quanto custaria para adaptá-las e se as entradas das casas de exibição sofreriam aumento.

3.1.2. A adaptação do circuito exibidor em São Paulo e no Rio de Janeiro

Segundo Freire (2013), observam-se três fases na conversão do circuito exibidor brasileiro para a projeção de filmes sonoros. Na primeira delas, entre 1929 e 1930, o cinema sonoro chegou às principais cidades do país. De acordo com o autor, a adaptação das salas no Rio de Janeiro e em São Paulo foi relativamente rápida, levando poucos meses para abarcar o circuito de primeira linha:

Afinal, esses luxuosos palácios cinematográficos podiam arcar com a compra e instalação dos caros e importados projetores Western Electric conjugados para os sistemas Vitaphone (som em discos) e Movietone (som ótico) [...]. Por outro lado, a febre do sincronizado não demorou muito para chegar também aos cinemas de bairro, atingindo o circuito secundário carioca e paulistano. (FREIRE, 2013, p. 31)

Em março de 1929, Octávio Gabus Mendes anunciava em *Cinearte* que o cinema Paramount importara o Movietone, tornando São Paulo a primeira cidade da América do Sul a apresentar o aparelho²⁰⁰. No número seguinte da revista, a coluna *Cinema e Cinematographistas* informava que Melville Shauer, representante estrangeiro da Paramount, participaria da instalação dos aparelhos sincronizados²⁰¹. Segundo Freire, a inauguração do cinema sonoro no Cine Paramount aconteceu em 13 de abril de 1929. Gabus Mendes noticiou que a estreia do aparelho seria com o filme *Alta Traição* e que, após assisti-lo, poderia “comprovar se o cinema falado é algo bom de fato”²⁰². Em abril de 1929, ele contava que o Reunidas instalaria os aparelhos Vitaphone e Movietone para lançar filmes da Warner Brothers, Columbia e Universal. Desta forma, seriam três cinemas em São Paulo equipados para o filme falado: o Cine Paramount, o Serrador e o Reunidas²⁰³.

Gabus Mendes reclamava da dificuldade de acesso a esses novos filmes, pois, naquele momento, apenas as três salas paulistanas podiam exibir os *talkies* em nosso país²⁰⁴. Um

²⁰⁰ *De São Paulo. Cinearte*, v. 4, n. 160, 20 mar 1929, p. 6, 7.

²⁰¹ *Cinema e Cinematographistas. Cinearte*, v. 4, n. 161, 27 mar 1929, p. 28.

²⁰² *De São Paulo. Cinearte*, v. 4, n. 160, 20 mar 1929, p. 6, 7. A matéria mencionava a coluna de Guilherme de Almeida em *O Estado de São Paulo*, em que o jornalista abriu uma “enquete com o público para que expressem suas opiniões sobre o Cinema Falado”. Gabus Mendes afirmava haver muita dúvida sobre a qualidade do produto e que as opiniões do público sobre os *talkies* eram todas negativas e descontentes.

²⁰³ As duas últimas eram salas dos circuitos homônimos.

²⁰⁴ *De São Paulo. Cinearte*, v. 4, n. 170, 29 mai 1929, pp. 20, 21. O jornalista concluía que, se Adhemar Gonzaga declarasse que o cinema falado era bom, não haveria mais discussões a respeito e ele acreditaria na qualidade

editorial de *Cinearte* afirmou que, com a inauguração do “cinema falante” em São Paulo e as primeiras exhibições no Cine Paramount, a cidade passou a ser o centro cinematográfico²⁰⁵. Freire, igualmente, chama atenção para o pioneirismo de São Paulo na transição de nosso parque exibidor, algo indicativo também de uma mudança econômica de nossos centros urbanos. O editorial de *Cinearte* concluía que as grandes e luxuosas casas de cinema em construção em São Paulo possuíam estrutura para os caros aparelhos necessários ao sonoro, mas lamentava o tempo que se levaria para que filmes falados em nossa língua fossem produzidos (tendo em vista os problemas de ordem econômica do cinema brasileiro).

Em sua coluna, Gabus Mendes mencionou reclamações sobre os altos preços do Cine Paramount, defendendo que houvesse valores de entrada diferentes para os filmes falados e para os mudos²⁰⁶. Afinal, o público não se sentiria motivado a pagar caro para assistir a um filme silencioso, que, mais tarde, seria exibido em salas de cinema mais baratas (ainda que fossem concebidos com som sincronizado, possivelmente esses filmes passariam mudos nos cinemas de bairro). Em junho de 1929, *Cinearte* declarava que “o cinema falado está aí”. O Odeon, em São Paulo, e o Palácio Theatro, no Rio de Janeiro, anunciavam suas estreias na tecnologia do sonoro, mas deixavam o mistério sobre qual seria o filme exibido na inauguração dos aparelhos, que aconteceu na capital fluminense em 20 de junho (FREIRE, 2013). Segundo Freire, o programa de estreia no Palácio Theatro contou com o discurso do cônsul brasileiro em Nova York, Sebastião Sampaio, as músicas da cantora de vaudeville norte-americana Yvette Rugel e o longa-metragem *Melodia da Broadway* (*The Broadway Melody*, Harry Beaumont, 1929), da MGM. Os elementos componentes desse espetáculo - um diplomata, músicas “ianques” e cinema sonoro - indicavam que novos tempos de influência cultural se aproximavam.

No segundo semestre de 1929, o editorial de *Cinearte* trazia “o alarmante dado de que 99% dos cinemas brasileiros não estão estruturados para os filmes falados”²⁰⁷. Em março de 1930, as páginas do editorial seriam usadas para questionar o exagerado preço das instalações da tecnologia do cinema sonoro, que prejudicavam sua divulgação²⁰⁸. Para a revista, os valores

desses produtos. Em mais uma previsão sobre o que se veria na tela dali em diante, Gabus Mendes imaginava que os filmes passariam a ter longos primeiros planos, deixando-os sem graça e sem a dinâmica a que antes se estava habituado.

²⁰⁵ *Cinearte*, v. 4, n. 165, 24 abr 1929, p. 3.

²⁰⁶ *De São Paulo. Cinearte*, v. 4, n. 170, 29 mai 1929, p. 20, 21. Nesta matéria, ele imaginava que a Europa pudesse se tornar um mercado ameaçador para a indústria norte-americana e, principalmente, para o Brasil, por não termos ainda uma indústria cinematográfica consolidada.

²⁰⁷ *Cinearte*, v. 4, n. 194, 13 nov 1929, p. 3. O editor também criticava aqui as duplas versões, silenciosas e faladas, atestando sua falta de qualidade. Sentia-se tranquilizado porque a Paramount continuaria a produzir filmes mudos - lembramos a crítica feita à Fox em julho de 1929, citada anteriormente, quando foi publicado por *A Scena Muda* que o estúdio investiria somente em filmes falados.

²⁰⁸ *Cinearte*, v. 5, n. 211, 12 mar 1930, p. 3.

absurdos dos equipamentos necessários e sua instalação, além das exigências demandadas pelos fabricantes, eram passíveis de crítica e chegavam a desanimar quem os comprava. Assim, novamente, defendia-se a predominância do cinema mudo, acrescentando que ainda estaríamos longe do momento em que o cinema falado se sobreporia ao silencioso, pois o interior do país levaria muito tempo para se adequar à nova tecnologia. De acordo com Freire, a lenta conversão dos circuitos secundários no Brasil se completaria em 1933²⁰⁹. Porém, esse processo somente se concluiria em 1935, com a difícil padronização tecnológica do Movietone. Segundo o autor, nos primeiros anos em que nossas salas de exibição estavam aparelhadas para os filmes falados:

[...] foi preciso lançar os mesmos *talkies* em dois sistemas sonoros diferentes (Vitaphone e Movietone). Entretanto, com a ampla adoção do mais simples, prático e econômico som ótico como padrão da indústria, o lançamento de cópias com som em discos - para atender exclusivamente os cinemas que tinham instalado apenas o Vitaphone - se tornou cada vez mais um gasto extra a ser imediatamente dispensado. [...] A padronização da distribuição de cópias sonoras no mercado brasileiro para o som ótico demandava a instalação do sistema Movietone na maior parte do circuito exibidor. Tratava-se de um esforço considerável, uma vez que, em 1933, 54% dos cinemas brasileiros adaptados para o cinema sonoro ainda estavam equipados apenas com o sistema de som em discos, isto é, o Vitaphone e seus congêneres. (FREIRE, 2013, p. 44,45)

Neste processo, nossas pequenas salas de exibição se viram compelidas a adotar o Movietone, pois, caso não se convertessem ao som óptico, seriam obrigadas a se transformar em teatros, casas de espetáculo ou mesmo deixariam de existir (FREIRE, 2013). Em 1934, enquanto cerca de metade de nosso circuito exibidor ainda dependia do som em discos, os filmes silenciosos, bem como as cópias sonoras para projeção com Vitaphone e vitrolas se esvaíam do mercado. Freire observa que o circuito exibidor brasileiro diminuiu na segunda metade dos anos 1930. Pressionados a adotar o som óptico, “o aumento da porcentagem de cinemas convertidos também esteve inevitavelmente ligado à diminuição do próprio circuito brasileiro” (FREIRE, 2013, p. 46), com o fechamento de inúmeros pequenos cinemas, provisoriamente ou em definitivo.

3.1.3. Algum otimismo

No geral, o cinema falado foi, portanto, tratado como um problema nas páginas de *Cinearte* e *A Scena Muda*. Embora as duas revistas estivessem alinhadas com o modelo de cinema hollywoodiano, seus mitos, suas estrelas e seus padrões de qualidade, *Cinearte* tinha

²⁰⁹ Em menos tempo, portanto, do que o previsto por *Cinearte*.

um projeto editorial mais direcionado à campanha pelo desenvolvimento do cinema nacional, que se manifestava nos textos de Adhemar Gonzaga, Mário Behring, Pedro Lima, Octávio Gabus Mendes e outros colegas do grupo. Em *A Scena Muda*, havia um endeusamento incondicional do estrelismo e era “comum publicistas passarem por redatores e colocarem matérias favoráveis às estrelas de sua companhia. É o caso de Barros Vidal, L. S. Marinho e Waldemar Torres, assinando matérias” (BENDER, 1979, p. 13). Assim, compreendemos porque, embora houvesse alguma postura crítica nessa revista, o combate aos filmes falados em inglês foi maior na *Cinearte*. A partir de 1929, algumas matérias em ambas as publicações trouxeram um tom de otimismo em relação ao cinema sonoro, notadamente em *A Scena Muda*, que deu destaque à publicidade dos *talkies* norte-americanos.

Em julho de 1929, por exemplo, Octavio Gabus Mendes mencionou em *Cinearte* o Vitaphone e o Movietone, que estavam previstos para chegar logo, com um tom positivo²¹⁰. Em junho, *A Scena Muda* trouxe uma foto de página inteira do gerente do Palácio Theatro do Rio de Janeiro, Sr. Eduardo Cerca, ao lado de Francisco Serrador, presidente da Companhia Brasil Cinematographica, e de engenheiros da Western Electric, recebendo os aparelhos Vitaphone e Movietone²¹¹. A publicidade mencionava a expectativa para a grande estreia do cinema falado na primeira quinzena do mês de junho, “com um grande filme de uma grande marca”.

²¹⁰ *De São Paulo. Cinearte*, v. 3, n. 125, 18 jul 1928, p. 23. Com a criação da Cinédia, em 1930, o próprio Adhemar Gonzaga estava se decidindo pela produção de filmes sonoros.

²¹¹ *A Scena Muda*, v. 9, n. 429, 16 jun 1929, p. 4.

A SCENA MUDA — 9.º ANNO — N. 429

O CINEMA FALLADO

NO

Palacio Theatro

O sr. Francisco Serrador, presidente da Companhia Brasil Cinematographica, e o sr. Eduardo Cerca, gerente do Palacio Theatro, em companhia dos engenheiros da Western Electric Comp., no dia da chegada dos caixotes contendo os aparelhos do CINEMA FALLADO — Movietones e Vitaphones — que estão sendo installados naquella cinema-theatro, devendo ser feita a

INAUGURAÇÃO — na segunda quinzena deste mez de JUNHO
COM UM GRANDIOSO FILM DE UMA GRANDE MARCA !

Eduardo Cerca, Francisco Serrador e os engenheiros da Western Electric em anúncio sobre a estreia do cinema falado no Palácio Theatro. Fonte: *A Scena Muda*, v. 9, n. 429, 16 jun 1929, p. 4

Segundo Freire, o Palácio Theatro expôs durante alguns dias em seu hall de entrada as caixas vindas dos Estados Unidos com os equipamentos sonoros (como aconteceria em Niterói, no Cine-Theatro Imperial, e em Santos, no Cinema Coliseu, ambos em 1929). Assim como nos anos iniciais do cinema, a tecnologia da máquina - naquele primeiro momento, capaz de produzir imagens em movimento e, na virada para a década de 1930, de sincronizar as imagens com o som - era, em si, uma atração:

A exposição pública das caixas dos equipamentos sonoros importados - ocorrida, talvez pela primeira vez, no Palácio Theatro, no Rio de Janeiro (...) - foi aparentemente uma estratégia repetida por vários exibidores brasileiros, em seus contextos locais. Aliás, ela foi citada por um jornalista carioca, dois anos mais tarde, ao lembrar que os “primeiros aparelhos americanos custavam uma pequena fortuna e o cinema que os adquiria deixava os caixotes em exposição na sala de espera, para mostrar o arrojo do proprietário”.²¹² (FREIRE, 2013, p. 32, 33)

Ainda em junho de 1929, *A Scena Muda* elogiou *Melodia da Broadway*, escolhido para a estreia do cinema sonoro no Palácio Theatro²¹³. Segundo a crítica, “no começo o filme causa uma sensação de espanto ao ver que tudo se parece muito com o teatro”. *Melodia da Broadway* foi um dos grandes exemplos dos musicais *all talking, all singing, all dancing*, de um momento inicial do cinema falado. Chamava a atenção da revista que os ruídos pudessem ser escutados pelo espectador. Seria preciso habituar os ouvidos à nova técnica, “que causa tanto estranhamento”²¹⁴.

Em outubro de 1929, *A Scena Muda* noticiava a inauguração do som sincronizado no cinema Glória, no Rio de Janeiro, pela Companhia Brasil Cinematographica, com críticas positivas ao enredo de *O Homem e o Momento* (*The Man and the Moment*, 1929, George Fitzmaurice), bem como às atuações de Billie Dove e Gwen Lee²¹⁵. A matéria encerrava afirmando que o cinema sonoro se encontrava muito bem. No mês de novembro, a revista mencionou a inauguração do cinema Eldorado, em São Paulo, do mesmo proprietário das salas Rosário e Alhambra, com *Mulher sem Deus* (*The godless girl*, 1929), de Cecil B. DeMille²¹⁶. Elogiava-se a “aparelhagem sonora”, “magnífica, de perfeição matemática”.

²¹² Em Santos, “a população foi, inclusive, convidada a assistir, no dia 18 de setembro, à abertura das 25 caixas de madeira, numa ostensiva exibição daquela que era considerada a mais moderna tecnologia cinematográfica que chegava à cidade” (FREIRE, 2013, p. 32).

²¹³ “O cinema falado no Rio de Janeiro”. *Novidades na tela. A Scena Muda*, v. 9, n. 431, 27 jun 1929, p. 5.

²¹⁴ Ibid.

²¹⁵ *Novidades na tela. A Scena Muda*, v. 9, n. 445, 3 out 1929, p. 5.

²¹⁶ *Novidades na tela. A Scena Muda*, v. 9, n. 453, 28 nov 1929, p.5. *Mulher sem Deus* foi uma produção híbrida, realizada como silenciosa, mas com diálogos posteriormente adicionados.

Em junho de 1929, um editorial de *Cinearte* afirmara que as experiências com o filme falado em São Paulo faziam sucesso, mas atribuía o êxito à curiosidade do público em relação à novidade²¹⁷. Enxergando algo de positivo na barreira da língua, comentava que os filmes exibidos com diálogos em inglês estavam resultando num crescente aumento da familiaridade dos brasileiros com esse idioma, chegando a mencionar dados estatísticos de bibliotecas, que mostravam um aumento exponencial do número de empréstimos de livros escritos em inglês. Mais tarde, tal argumento também seria empregado na defesa dos *talkies* originais, em contrapartida às suas versões em espanhol, como comentaremos adiante. Estabelecendo, novamente, uma relação entre o cinema e o teatro, o texto sugeria que fossem adaptadas grandes óperas para a tela, pois elas resultariam em filmes de grande sucesso, que os espectadores assistiriam com prazer. O editorial concluía que os *talkies* eram uma febre e que o cinema voltaria a ser o que era no silencioso, com alguns melhoramentos²¹⁸. Contudo, a barreira da língua voltava a ser citada como um problema.

Por fim, *Cinearte* apenas avaliava o cinema falado como realmente positivo em relação às suas potencialidades na função educativa. Outro editorial, publicado em setembro de 1929, citava o político e professor Afrânio Peixoto, que havia voltado recentemente da França, onde presenciou “uma aula incrível de física produzida pelos Studios Gaumont”, e defendia as possibilidades do cinema educativo com o surgimento do filme falado. Para o editor, servindo a esse propósito “os progressos do filme sonoro parece que darão um formidável impulso”²¹⁹. Após apresentarmos estas primeiras impressões de nossas revistas sobre a banda sonora sincronizada aos filmes, em 1928 e 1929, discutiremos a seguir a recepção das versões em espanhol de Hollywood distribuídas no Brasil. Esse assunto ocuparia as páginas de nossas publicações no início da década seguinte.

3.2. A recepção das versões em espanhol no Rio de Janeiro e São Paulo.

A partir de 1930, as versões em espanhol colocariam em evidência novos padrões culturais vinculados à nacionalidade e velhos modelos estéticos de qualidade dos filmes

²¹⁷ *Cinearte*, v. 4, n. 171, 5 jun 1929, p. 3.

²¹⁸ No Capítulo 1, no ítem 1.1, comentamos a respeito de o som sincronizado ter trazido uma revolução técnica para o cinema, mas que não ocasionou uma revolução estética ou de linguagem para a narrativa clássica.

²¹⁹ Ibid. Sobre o cinema educativo, ver: ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O cinema como “agitador de almas”*: Argila, uma cena do Estado Novo. São Paulo: Annablume /FAPESP, 1999. MORETTIN, Eduardo Victorio. “Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro”. 2001. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2 vols., 2001. SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

afirmados por nossa imprensa. Historicamente, o espelhamento nesses modelos resultou no mimetismo em relação ao cinema norte-americano, conforme esboçou Jean-Claude Bernardet (2009, p. 101): “a ideia é produzir filmes brasileiros que satisfaçam o espectador com os gostos e as expectativas criadas pelo cinema estrangeiro”. Com a chegada das versões, *Cinearte* e *A Scena Muda* apontaram para nosso principal problema de pesquisa: como, pelo olhar dos produtores hollywoodianos, a categoria identitária “latinos” poderia representar uma polifonia de grupos sociais e étnico-nacionais que caracterizam a América Latina?

Em ambas as revistas, a exibição das versões em espanhol no Brasil afirmou padrões de qualidade do cinema pautados, há mais de uma década, pelos filmes norte-americanos. Suscitou também discussões a respeito do estrelismo e sobre uma ideia de latinidade que Hollywood construía para uma América Latina com a qual não nos identificávamos. Para essas publicações, o filme em inglês era sempre mais interessante do que o falado em espanhol. Isto nos sugere que os grupos ligados ao cinema no Brasil que escreviam nesses periódicos, e que faziam parte de nossa elite cultural, enxergavam a América Latina com inferioridade e se imaginava mais próximo dos EUA do que em relação aos nossos vizinhos. Como pontuamos no Capítulo 2, os *talkies* foram melhor aceitos pelo público médio do que por essas elites, que, todavia, tinham influência nas políticas governamentais (JARVINEN, 2012).

As versões em espanhol tiveram menos espaço nos jornais *Correio da Manhã* e *O Estado de São Paulo* do que em *Cinearte* e *A Scena Muda*. No geral, eles divulgaram as versões e não problematizaram sua recepção - embora, como comentaremos adiante, o *Correio da Manhã* tenha indicado a preferência pelo filme em inglês. Esta divergência na recepção das versões entre os periódicos consultados esteja também relacionada, cremos, ao recorte social das revistas especializadas e dos jornais. Como indicamos, o grupo de colunistas de *Cinearte* se engajava na definição dos debates que pautariam o campo cinematográfico brasileiro.

No entanto, nem as revistas especializadas, nem os jornais diários devem ser tomados como meros receptores/divulgadores da mitologia do cinema norte-americano, mas como agentes com papel ativo no jogo discursivo proposto por Hollywood, influenciando diversos segmentos do público brasileiro a incorporarem determinadas práticas e a desenvolverem uma visão a respeito do que seriam os padrões cinematográficos. Nos quatro periódicos mapeados, percebemos um alinhamento com os Estados Unidos, seja no caso dos jornais, que funcionaram como veículos de propaganda dos estúdios hollywoodianos, ou na postura mais combativa das revistas, que, com a chegada das versões em espanhol, passam a clamar pela exibição dos filmes originais em inglês em nosso mercado.

3.2.1. Uma Babel de sotaques

Em abril de 1930, um ano após a inauguração do sonoro em São Paulo, *A Scena Muda* apontou para a intenção dos estúdios norte-americanos de realizar filmes falados em espanhol, comentando que “o último mês caracterizou-se, em Hollywood, pela persistência do ambiente espanhol, pelas acerbadas discussões relativas a esse drama, a ser empregado nos *talkies*”²²⁰. Segundo a matéria, dentro da indústria, latinos de diferentes nacionalidades defendiam que fosse falado na tela o espanhol de seu país natal, o que estava atrasando a realização de um filme todo dialogado nessa língua. No Capítulo 2 (seção 2.1.2) abordamos a discussão em torno da “guerra de sotaques” nas versões em espanhol, que perpassou sua produção e recepção, bem como a escolha dos estúdios pelo castelhano, considerado mais erudito.

Nesta chave, em outubro de 1930, *A Scena Muda* anunciou que a Fox faria filmes falados exclusivamente no espanhol castelhano e completou que “as aldeias da América Latina” não tinham importância para o “magnata judio”²²¹. Segundo Flora Bender (1979), esta foi uma das poucas manifestações de independência da revista em relação ao americanismo, embora, ao mesmo tempo, denunciasses o espírito preconceituoso do redator. Além de reduzir os países latino-americanos a “aldeias”, ele não nos identificava como participantes desse grupo.

Em julho de 1930, o editorial de *Cinearte* reclamou da exibição de um filme falado em alemão no Brasil, pois “se o inglês já é idioma quase desconhecido entre nós, que se dirá do tudesco [tedesco]?”²²². Em meio ao alemão e ao inglês, a revista considerava que as versões em espanhol seriam um consolo para nosso público, porém, observava que “o espanhol é parecido, mas não é nosso idioma”. No mesmo número da revista, L. S. Marinho chegou a afirmar na coluna *De Hollywood para você* que o espanhol era uma língua razoavelmente “compreensível” aos nossos ouvidos:

Não entendemos inglês, é evidente e talvez compreendamos espanhol. Mas, a compreensão é muito relativa. Para compreender mais duas dúzias de palavras somos forçados a suportar pior direção, piores artistas, terrível tratamento²²³.

O editorial mencionava cartas de leitores da capital e do interior do país, que estariam descontentes com os atuais programas das salas de cinema, seguindo em tom crítico: “que

²²⁰ *Novidades na tela. A Scena Muda*, v. 10, n. 473, 17 abr 1930, p. 5.

²²¹ *A Scena Muda*, v. 10, n. 498, 10 out 1930, p. 21. A crítica era marcada pelo antissemitismo presente no Brasil e fazia alusão à própria gênese de Hollywood, pois, assim como William Fox, todos os fundadores dos estúdios eram judeus da primeira ou segunda geração de imigrantes do Leste Europeu (SCHATZ, 1991).

²²² *Cinearte*, v. 5, n. 229, 16 jul 1930, p. 3.

²²³ *De Hollywood para você. Cinearte*, v. 5, n. 229, 16 jul 1930, p. 25.

podemos nós fazer em face de uma situação criada pelo filme sonoro, que modificou inteiramente a política de produção das maiores fábricas existentes no universo?”. Havia aqui um processo, se não de afastamento, ao menos da adoção de uma postura mais crítica de *Cinearte* em relação ao cinema hollywoodiano:

Contar com filme em português para uso apenas do Brasil e Portugal, é buscar ilusões. A língua espanhola é falada por todas as nações americanas, com exceção do Brasil e dos Estados Unidos, se deixarmos à parte o Haiti, onde se arranha um francês meio suspeito. Conta, pois, o espanhol mais que o português nos escritórios dos produtores - e é natural. Havana e Buenos Aires pesam mais que o Rio de Janeiro e Lisboa. Teremos, pois, em matéria de filme sonoro, de nos contentar com os originais em inglês ou com os traduzidos para o espanhol.²²⁴

Esta era uma leitura realista da situação dos mercados. Como indicamos no primeiro capítulo (item 1.4), a América Latina era o maior mercado externo hollywoodiano (ao mesmo tempo, na Europa, políticas nacionalistas tentavam barrar o domínio dos filmes norte-americanos). Funcionando como uma economia de larga escala, Hollywood procurou homogeneizar a produção de filmes para os diversos países latino-americanos, que, em sua maioria, falavam espanhol. No trecho acima, percebemos uma consciência do cinema hollywoodiano como uma grande indústria, que, acima de tudo, visava expandir seus lucros e aumentar seus mercados, e da América Latina como um território cuja real variedade Hollywood não estava interessada em representar.

Ao mesmo tempo, ao colocar o Brasil junto aos Estados Unidos como a única “grande nação” que destoava do espanhol, assim como pontuamos sobre *A Scena Muda*, havia uma recusa por parte do grupo de *Cinearte* em nos enxergar como latino-americanos, ao lado de países como Cuba, Haiti, ou mesmo da Argentina, que era a grande potência latino-americana à época. Na recepção das versões, nossas revistas de cinema, influenciadas pelos modelos norte-americanos, mantiveram essa postura de afastamento em relação à América Latina. As críticas a esses filmes enfatizaram nosso não pertencimento às características da latinidade *made in Hollywood*, bem como a falta de identificação com outros grupos étnico-nacionais latino-americanos. Neste sentido, nossas revistas também não se interessaram em discutir como a latinidade poderia ser elaborada na tela de uma forma mais complexa e que nos representasse.

Apelidando Hollywood de “rainha das Babéis”, onde veríamos até mesmo Greta Garbo, a grande estrela do cinema mudo, falando algumas palavras em italiano na tela (em *Romance*,

²²⁴*Cinearte*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 229, 16 jul 1930, p. 3.

1930, de Clarence Brown), L. S. Marinho se mostrava ofendido com a visão hollywoodiana de que o Brasil seria um mercado para os filmes em espanhol:

É a febre do filme falado em língua estrangeira que agora começa a avassalar Hollywood! [...] Por causa de um artigo que escrevi para um jornal daqui, dizendo que o Brasil não era mercado para filmes em espanhol. Porque, até hoje, ainda é considerado língua estrangeira dentro do país. [...] Naturalmente, pobres ingênuos, julgavam que o espanhol fosse o substituto requerido para o inglês... Nem espanholadas e nem inglesadas! Queremos é Brasileiradas! Eles pensam, quase todos, que o Brasil por estar na América do Sul, é mercado franco para o filme falado em espanhol. Mas não estará o cinema brasileiro vigilante e atento para impedir as aberrações?²²⁵

Ao contrário das revistas especializadas, em *O Estado de São Paulo* e no *Correio da Manhã*, o idioma não foi apontado como uma barreira para a recepção das versões em espanhol, como já dissemos. Segundo Nelson Werneck Sodré (1999, p. XVII), o cinema apenas tinha “presença nas colunas dos jornais [devido] à publicidade exigida pela cinematografia norte-americana”. O jornal carioca afirmou por diversas vezes que a língua espanhola podia ser entendida no Brasil. Em 7 de junho de 1930, a poucos dias da estreia de *Sombras de Gloria* (Andrew L. Stone, Fernando C. Tamayo, 1929, versão de *Blaze O'Glory*, George Crone, 1929), foi dito que os diálogos em espanhol eram tão claros que a plateia teria a impressão de estar ouvindo português. *Sombras de Gloria* foi promovido nas páginas do *Correio da Manhã* como “inteiramente dialogado em espanhol, sendo por isso facilímo a todos os cariocas compreender a trama do romance”²²⁶. Afinal, a “facilidade que têm todos de compreender o espanhol levará aos cinemas que exibem *Sombras de Gloria* público em número considerável”²²⁷.

No dia 14 de junho, o jornal elogiou o protagonista José Bohr, que também cantava em inglês e francês na versão. Noutro exemplo, *El cuerpo del delito* (Cyril Gardner, A. Washington Pezet, 1930, versão de *The Benson Murder Case*, Frank Tuttle, 1930) foi descrito como “um drama inteiramente falado em espanhol, um drama capaz de ser entendido pelo nosso público”²²⁸. De forma semelhante, em *Estrellados, El hombre malo*²²⁹ (William C. McGann, Roberto E. Guzmán, 1930, versão de *The bad man*, Clarence G. Badger, 1930), *El valiente*

²²⁵ *De Hollywood para você. Cinearte*, v. 5, n. 221, 21 mai 1930, p. 30, 31.

²²⁶ “Um americano que só faz filmes falados em espanhol”. *No mundo da tela. Correio da Manhã*, 20 mai 1930, p. 11.

²²⁷ “O êxito de Sombras de Glória nos cinemas do México e de Cuba”. *No mundo da tela. Correio da Manhã*, 25 mai 1930 s/p.

²²⁸ “Maria Alba vai falar em espanhol em corpo de delito”. *No mundo da tela. Correio da Manhã*, 24 mai 1930 p. 9.

²²⁹ Comercializados em nosso país, respectivamente, como *Jeca de Hollywood* e *O homem mau*. Para outros títulos no Brasil, ver as fichas catalográficas em anexo.

(Richard Harlan, 1930, versão de *The valiant*, William K. Howard, 1928), entre outros, a língua espanhola foi citada como componente positivo desses filmes.

Em *O Estado de São Paulo*, como comentamos na Introdução, o cinema era assunto da coluna *Cinematographos*, de Guilherme de Almeida, que dedicou poucas linhas às versões em espanhol²³⁰. Todavia, a questão da língua pautou as impressões de Almeida sobre o primeiro filme falado de Stan Laurel e Oliver Hardy, *Piratas de Meia Cara*²³¹, que lhe agradou. Ele defendia que a “extraordinária originalidade dos diálogos está nisto: o péssimo e, por isso mesmo, comiquíssimo sotaque ‘yankee’ com que Stan e Oliver escangalham literalmente a língua de Quevedo”²³². Pontuamos no Capítulo 2 que a pronúncia errada e o sotaque “ianque” dos comediantes norte-americanos funcionou como um elemento extra de humor em seus filmes, que agradou aos mercados latino-americanos. Almeida, que também fazia parte de nossa elite cultural, certamente conhecia tanto o inglês como o espanhol, portanto, o idioma estrangeiro não era para ele um problema. Na passagem seguinte de seu texto, ele identificava no sotaque ruim de Oliver Hardy um trocadilho entre as duas línguas: “[...] Stan, estranhando a ausência do [...] seu ‘compadre’ na aventura, pergunta a Oliver: ‘Por que não viene el?’ Este pronome ‘el’ é pronunciado como se fosse uma praga inglesa: ‘Hell!’”. Almeida concluía que o filme era “indiscutivelmente, a melhor comédia grotesca que São Paulo viu este ano”.

Os estúdios construídos pela Paramount em Joinville para a produção de versões multilíngues chamaram bastante a atenção de *Cinearte*. Em novembro de 1930, impressionava à revista que já tivessem sido realizadas ali 80 produções, comédias e dramas, em alemão, francês, italiano, sueco, polonês, holandês, russo, húngaro, tcheco e português, segundo a nota²³³. Em 1931, *Cinearte* anunciava que aos poucos os estúdios hollywoodianos abandonavam a produção de filmes em idiomas estrangeiros. O editorial apontava como uma das razões para o fracasso a guerra de sotaques das versões em espanhol e acrescentava que o mesmo acontecia nos filmes em português, incompreensíveis para o público brasileiro, à exceção da colônia portuguesa²³⁴. Apontamos na Introdução que, em nosso país, esses filmes eram, de fato, mais provavelmente voltados à comunidade portuguesa, ao contrário das versões em espanhol, que, como justificamos no primeiro capítulo, foram distribuídos no Brasil porque Hollywood acreditava que aceitaríamos filmes numa segunda língua (JARVINEN, 2012). O

²³⁰ De acordo com o que pontuamos em nossa Introdução, os filmes em espanhol em *O Estado de São Paulo* eram mencionados nos cartazes que divulgavam a programação das salas e na publicidade dos estúdios hollywoodianos.

²³¹ Sobre o título *Piratas de Meia Cara*, ver nota 159 no Capítulo 2.

²³² *Cinematographos*. *O Estado de São Paulo*, 26 mar 1930, p. 5. Ao mesmo tempo, ele elogiava que o filme explorasse bastante o silêncio, que criava um ar de suspense, raro em filmes de comédia.

²³³ *Cinearte*, v. 6, n. 245, 5 nov 1930, p. C1.

²³⁴ *Cinearte*, v. 6, n. 285, 12 ago 1931, p. 3.

editor concluía que “filmes falados para o Brasil só no Brasil podem ser feitos”, questão que desenvolveremos mais adiante. Ainda assim, neste e em outros textos, *Cinearte* se mostrava simpática à “boa vontade” da Paramount, o único dos estúdios norte-americanos que se propôs a fazer filmes em português.

Em novembro e dezembro de 1930, o *Correio da Manhã* comentou *Noivado de Ambição* (*The Devil's Holiday*, Edmund Goulding, 1930), elogiando o diretor Edmund Goulding e a protagonista Nancy Carroll. O jornal afirmava que o filme da Paramount seria exibido inteiramente dialogado em português. No dia 19 de novembro, ele o descreveu novamente como um “filme falado em português”, mencionando sua exibição para a “colônia brasileira de Nova York” e “inúmeros americanos amigos do Brasil”, numa sessão cívica promovida pela *Brasil Information Service* e seu diretor, H. de Almeida Filho. Segundo a matéria, Monteiro Lobato, adido comercial do Brasil, esteve presente. O *Correio da Manhã* noticiou uma exibição do filme no Rio de Janeiro em 26 de novembro (sem mencionar a sala), explicando tratar-se de uma dublagem feita por atores brasileiros e elogiando o recurso.

O jornal deu grande cobertura ao filme dublado em nosso idioma, que estreou em 15 de dezembro no Capitólio, e a edição do dia 16 afirmava que ele foi um êxito. O cartaz o anunciava como “o primeiro filme dialogado em nossa própria língua!”. Considerando, porém, que o primeiro filme brasileiro sonorizado, *Acabaram-se os otários* (1929), de Luiz de Barros²³⁵, havia estreado aqui em setembro de 1929 e que a afirmação do *Correio da Manhã* ignorava esse feito do cinema nacional, estava implícito que apenas a cinematografia norte-americana lhe interessava. Noutra chave, para *A Scena Muda* e *Cinearte*, a dublagem dos *talkies* em inglês não parecia uma boa solução²³⁶, pois minaria ainda mais as oportunidades para atores brasileiros em Hollywood. Por outro lado, a produção de filmes falados em outros idiomas poderia empregar atores estrangeiros, inclusive os nossos - uma esperança dessas revistas para nos vermos na tela.

²³⁵ Os diálogos foram gravados em disco, com a técnica do gramofone.

²³⁶ Em novembro de 1931, *Cinearte* criticou H. de Almeida Filho, condenando suas ações em prol da dublagem e comentando que a técnica já havia sido empregada em alguns filmes nos Estados Unidos, porém, sem sucesso junto ao público. O editorial falava de um documento escrito por Almeida Filho para o presidente da Academia Brasileira de Letras, endereçada também a outras personalidades, em prol da dublagem: “uma lei obrigando a adoção de um sistema de arranjo técnico (dubbing) pelo qual o filme, estrangeiro embora, traga todos os sons falados, em idioma nacional”. O pedido foi duramente criticado pelo editor, que considerava a técnica apenas uma tentativa de Almeida Filho para cavar lucros. *Cinearte*, v. 6, n. 298, 11 nov 1931, p. 3.

3.2.2. Brasileiros em Hollywood

A presença de artistas brasileiros nas versões também era celebrada como uma vitória em *Cinearte* e *A Scena Muda*. Em maio de 1930, a produção de versões ocupou quase todos os números de *Cinearte*. Reunindo o trio brasileiro Olympio Guilherme, Lia Torá e seu marido Julio de Moraes, noticiou-se que a Universal faria uma “versão brasileira” do filme revista *King of Jazz* (John Murray Anderson, 1930)²³⁷. A fonte (possivelmente o correspondente L. S. Marinho) afirmava que Guilherme traduziria os diálogos e atuaria como mestre de cerimônias, Torá seria uma das estrelas e Moraes, o diretor²³⁸. No número seguinte, na seção *De Hollywood para você*, Marinho confirmava a produção com Guilherme e Torá, explicando que haveria apresentações e alguns diálogos em nossa língua, mas o restante do filme estaria em inglês²³⁹.

Segundo Marinho, graças a *King of Jazz*, Olympio Guilherme, já de malas prontas para voltar ao Brasil após os anos de fracasso no cinema norte-americano, permaneceria por lá. *Cinearte* tinha dado grande cobertura ao concurso de fotogenia da Fox, a Guilherme e a Torá. A revista insistia na narrativa do casal vencedor e “orgulhos nacionais”, que fora para Hollywood cumprir nosso sonho do cinema. Para Marinho, a versão em português de *King of Jazz* indicava que Hollywood finalmente tinha aprendido que na América do Sul havia um país que não falava espanhol. Ele afirmava que este “zelo” por parte de Hollywood se devia unicamente ao cinema brasileiro, em um dos delírios nacionalistas de *Cinearte*, na tentativa de fomentar nossa indústria cinematográfica. Em junho de 1930, uma página da revista foi dedicada a fotos do casal de atores nos estúdios de *King of Jazz*, exclamando que “Lia Torá e Olympio Guilherme vão falar!”²⁴⁰.

²³⁷ *Cinearte*, v. 5, n. 220, 14 mai 1930, p. 34.

²³⁸ A nota mencionava ainda a possibilidade de que Lia fizesse um curta-metragem “falado em brasileiro” para a Paramount, visitando outros atores sob contrato do estúdio, como Charles Rogers e Gary Cooper, com quem falaria o nosso português. Não encontramos referências de sua produção.

²³⁹ *Cinearte*, v. 5, n. 224, 21 mai 1930, p. 38. Comentamos sobre a versão em português de *King of Jazz* no Capítulo 1: tratou-se da mesma obra original em inglês dirigida por Anderson, com fragmentos adicionados em português dos dois brasileiros, que apenas apresentavam os números musicais.

²⁴⁰ *Cinearte*, v. 5, n. 224, 11 jun 1930, p. 29.

Lia Torá e Olympio Guilherme nos estúdios de *King of Jazz*. Fonte: *Cinearte*, v. 5, n. 224, 11 jun 1930, p. 29.

Na seção *No mundo da tela*, o *Correio da Manhã* de 19 de agosto de 1930 anunciou para breve a estreia de *King of Jazz* no Rio de Janeiro²⁴¹. No mês seguinte, a coluna *As novidades na tela* publicou uma avaliação do filme. O crítico, que assinava como G. S., qualificava a produção como mais do que “soberba, deslumbrante, formidável mesmo”²⁴². Ainda em setembro, o jornal carioca mencionou a participação do casal de brasileiros na elogiada produção da Universal, “falando em português para melhor orientar os assistentes, substituindo, assim, as legendas exaustivas”²⁴³. Guilherme de Almeida também elogiou a versão em *O Estado de São Paulo*: os números musicais, as animações, a fotografia, o Technicolor, que produzia um “colorido [...] metálico, cintilante, esplêndido”, os artistas e o diretor²⁴⁴. Almeida, que, alguns anos antes, também comentara o concurso de beleza fotogênica da Fox em sua coluna, declarava então que “para nós, brasileiros, não pode haver coisa mais delicada e comovente do que ver e ouvir pela primeira vez, falando num grande filme de Hollywood, os nossos queridos Lia Torá e Olympio Guilherme” (não era “delicado” ou “comovente” sermos ouvidos em filmes realizados aqui, mas naqueles feitos nos EUA). Para Guilherme de Almeida, *King of Jazz* era “o sonho mais bonito que poderia passar pelos nossos ouvidos atentos e pelos nossos olhos abertos”.

Em outubro de 1930, *A Scena Muda* mencionou a produção de filmes falados em português pela Paramount em seus estúdios na França, que seriam *Sara e seu filho*, *A carta* e *O segredo do médico*. O primeiro foi a versão de *Sarah and son* (Dorothy Arzner, 1930) que ganhou o título *A canção do berço* e foi dirigida pelo brasileiro Alberto Cavalcanti²⁴⁵. Na mesma data de outubro, *Cinearte* publicou uma página com fotos de *A canção do berço*, “primeiro filme falado em português da Paramount”, mostrando os atores portugueses Corina Freire, Alves Costa, Alexandre Azevedo e Guilherme Reis em preparação e no set de filmagem²⁴⁶. Como indica Belisa Figueiró (2017), *Cinearte* começou a dar destaque ao filme

²⁴¹ O texto não citava Olympio Guilherme ou Lia Torá, não deixando claro se se trata do original ou da versão. Alguns dias depois, a coluna trouxe uma fotografia da atriz norte-americana Jeanette Loff, que cantava no filme revista de Anderson. A crítica do filme publicada em 26 de setembro nos confirma que o jornal havia se referido à estreia da versão em português.

²⁴² *Novidades na tela. Correio da Manhã*, 26 set 1930, p. 6. *King of Jazz* ficou em cartaz até novembro no Pathé Palace e, nos meses seguintes, estreou nos cinemas de bairro.

²⁴³ *No mundo da tela. Correio da Manhã*, 6 set 1926, p. 8.

²⁴⁴ *Cinematographos. O Estado de São Paulo*, 5 out 1930, p. 24.

²⁴⁵ Sobre *A carta* e *O segredo do médico*, não encontramos referências de que tenham sido feitos em português. Como comentamos no Capítulo 1, *The doctor's secret* (William C. de Mille, 1929) teve versões em sete idiomas: espanhol (*El secreto del doctor*, Adelqui Millar), italiano (*Il segreto del dottore*, Jack Salvatori), francês (*Le secret du docteur*, Charles de Rochefort), húngaro (*Az arvos titka, tibor hegedüs*), sueco (*Doktors hemlighet*, John W. Brunius), tcheco (*Tajemství lékařovo*, Julius Lébl) e polonês (*Tajemnica lekarza*, Ryszard Ordynski), todas rodadas em 1930 nos estúdios de Joinville.

²⁴⁶ “*A canção do berço*”. *Cinearte*, v. 5, n. 241, 8 out 1930, p. 20.

ainda antes disso, com a assinatura do contrato de Esther Leão para interpretar Madame Ashmore, quando divulgou uma foto dela ao lado de Cavalcanti. O *Correio da Manhã* mostrou os protagonistas portugueses de *A canção do berço*, em 21 de dezembro de 1930, junto às fotografias em *Os grandes filmes*, e, em 28 de dezembro, na coluna *No mundo da tela*, avaliando-o como um grande filme da Paramount.

No final de outubro, *Cinearte* divulgou novas imagens, com o restante do elenco: Esther Leão, Antonio Sacramento e Raul de Carvalho. No fim da página, à direita, havia a foto de rosto de uma mulher negra, cujo nome não era citado, mas à qual se referia como “a única brasileira do elenco. Importada especialmente do Rio...”²⁴⁷. Visualmente, sua fotografia estava abaixo dos principais atores de *A canção do berço*. Em março de 1931, a brasileira de pele negra, Alzira Guerra, foi creditada como a criada na ficha técnica do filme²⁴⁸. Entre as várias imagens promocionais (várias páginas foram dedicadas ao filme naquele número), a única de Alzira era em cena, carregando uma criança branca. Seu figurino a marcava como a criada e como uma personagem pertencente a uma classe social inferior à dos demais. Tais elementos endossam a observação de Clara Rodríguez (2008) de que os atores e atrizes latinos aspirantes a estrelas tinham que ter peles claras para conseguirem espaço na tela hollywoodiana, de acordo com o que pontuamos no Capítulo 2. O ser branco, como mostraram Salles Gomes (1974) e Xavier (1978), também era uma questão importante para *Cinearte*, que se orientava pela perspectiva higienista na representação social.

²⁴⁷ *Cinearte*, v. 5, n. 244, 29 out 1930, p. 5.

²⁴⁸ *Cinearte*, v. 6, n. 265, 15 mar 1931, p. 22, 23.

CORINA FREIRE E
ESTHER LEAO.

RACH DE
CARVALHO,
ALEXANDRE
ACOSTA
E ESTHER
LEAO.

CORINA FREIRE
E ALVES DA COSTA

ANTONIO SACRAMENTO E CORINA FREIRE

Muito célebre a versão de "A canção do berço", primeiro
filme feito em português, da Parvovox,
produzido em Juazeiro.

CORINA
E ALVES

A
única
brasileira
do elenco.
Importada
especialmente
do Rio...

20 — X — 1930

CINEARTE

Página de *Cinearte* com foto de Alzira Guerra, “a única brasileira do elenco. Importada especialmente do Rio...”. Acima e ao lado, à esquerda, o elenco em cenas da versão em português de “A canção do berço”. Fonte: *Cinearte* v. 5, n. 244, 29 out 1930, p. 5

Quando, aos 33 anos, dirigiu *A canção do berço* para a Paramount, Alberto Cavalcanti já vivia na Europa há mais de uma década e, como indica Figueiró (2017, p. 5), sua ótima fama no Brasil “como diretor, roteirista e cenógrafo também reverberava nas notícias que eram publicadas na revista *Cinearte*”. Durante os anos 1920, ele se envolveu no cinema de vanguarda francês. Realizou, entre outros, o documentário *Rien que les heures* (1926) e trabalhou com figuras como Jean Renoir e Marcel L’Herbier. No entanto, Figueiró explica que:

[...] no começo dos anos 1930, a avant-garde francesa foi perdendo força. O cinema sonoro americano, por outro lado, estava chegando à Europa. Como Cavalcanti já era um diretor renomado, acabou sendo convidado pela Paramount para realizar as multiversões dos filmes americanos nos estúdios de Joinville, na França. (FIGUEIRÓ, 2017, p. 5)

Em junho de 1931, Cavalcanti deu uma entrevista ao representante de *Cinearte* Vás Tynoco, onde criticou o cinema industrial de estúdios e declarou que as versões, às quais se referia como “cópias” dos filmes originais em inglês, prejudicavam sua reputação artística, além de privarem o diretor da liberdade e originalidade de um estilo próprio²⁴⁹. *A canção do berço* estreou naquele ano no Brasil e *Cinearte* considerou o filme medíocre: atores “mal maquiados” e sem fotogenia, com diálogos incompreensíveis para o público brasileiro, pois “‘sendo o nosso mercado maior do que o português’, a revista também não concordou com o elenco composto 99% por artistas portugueses” (FIGUEIRÓ, 2017, p. 11). Mas *Cinearte* também criticou duramente o 1% brasileiro do elenco, reclamando que Alzira Guerra atuava de cabeça baixa para ler o texto, deixado no chão. Como conclui Figueiró:

Apesar de todo o alarde amplamente feito por *Cinearte* desde as primeiras etapas do filme, [...] a revista não usou qualquer parcimônia para avaliar os defeitos da produção. [...] Para os críticos da publicação, por mais que [Cavalcanti] tenha trabalhado “contrariado, aborrecido e constrangido”, o seu descuido era “imperdoável” e ao menos a técnica deveria ter sido preservada. (FIGUEIRÓ, 2017, p. 11)

O ano de 1931 foi o que encontramos maior número de referência às versões nas revistas pesquisadas, em grande parte devido à participação do empresário e ator de teatro Leopoldo Froes em *Minha noite de núpcias* (E.W. Emo, 1931), versão em português de *Her Wedding*

²⁴⁹ *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 275, 3 jun 1931, p. 7. Em outubro de 1930, *Cinearte* publicou nota sobre “uma versão brasileira” que estaria sendo dirigida por Cavalcanti de *Toute sa vie*, que foi a versão em francês de *Sarah and son*, também com direção de Cavalcanti. Além dessa e de *A canção do berço*, o filme original teve outras quatro versões em 1930: *Toda una vida* (espanhol, Adelqui Millar), *Il richiamo del cuore* (italiano, Jack Salvatori), *Hjärtats röst* (sueco, Rune Carlsten) e *Głos serca* (polonês, Ryszard Ordynski).

Night (Frank Tuttle, 1930)²⁵⁰. Em abril daquele ano, Vás Tynoco assinou uma matéria de página inteira destinada ao filme, com fotos de Froes, de outros membros do elenco e da equipe técnica²⁵¹. Ele sublinhava que Froes faria o principal papel masculino e mencionava outros brasileiros no elenco: Francisca Azevedo, Madame Janocopulos e Mario Marano²⁵². Tomava até mesmo a francesa Geneviève Felix como um possível orgulho nacional: “artista que já residiu muito tempo em São Paulo e até filhos brasileiros tem”. Tynoco se vangloriava por ter servido de intérprete entre Froes e o diretor alemão E.W. Emo nos ensaios de cena e, além de elogiar o roteiro, julgava que, pela primeira vez, a versão em português era superior às demais²⁵³. Em abril de 1931, *A Scena Muda* também mencionou a participação de Froes na comédia musical da Paramount, referindo-se a ele como “o maior ator brasileiro”²⁵⁴. Em maio de 1931, animada pela presença de Froes na Paramount, o editorial de *Cinearte* antevia a possibilidade de contratação de outros artistas brasileiros para as versões em Joinville²⁵⁵.

A aparição de Lia Torá como uma das protagonistas de *Don Juan Diplomático* (George Melford, 1931, versão de *The boudoir diplomat*, Malcolm St. Clair, 1930)²⁵⁶ e, ao lado de José Bohr, na produção original em língua espanhola *Hollywood, ciudad de ensueño* (George Crone, 1931), também teve destaque nas revistas. A carioca Lia era bailarina antes de ganhar o concurso da Fox e emigrar com o marido para Hollywood, onde participou de filmes até 1931, na Fox e na Universal. Ainda nos Estados Unidos, foi dirigida pelo marido em *Alma Camponesa* (*Mary, the Beautiful*, 1929), da Tec-Art Studios. Embora tenha nascido no Rio de Janeiro, ela passou a infância na Espanha, portanto, falava o idioma das versões em espanhol²⁵⁷. Em fevereiro de 1932, numa matéria ilustrada com fotografias de nossa estrela, Gilberto Souto escreveu para *Cinearte*:

²⁵⁰ A carreira teatral de Froes já havia declinado nos anos 1930. Ele faleceu em 1932, na Suíça, onde foi internado após contrair uma doença durante filmagens no inverno de Paris.

²⁵¹ “De Joinville... Leopoldo Froes no cinema”. *Cinearte*, v. 6, n. 268, 14 abr 1931, p. 8, 9.

²⁵² O grupo de *Cinearte* via em Marano uma semelhança com o *Latin lover* Ricardo Cortez, tendo anteriormente apostado em seu estrelato, quando tentou a sorte em Hollywood. Em *Minhas noite de núpcias*, Marano fazia uma ponta como porteiro, cantando em francês.

²⁵³ O filme original, estrelado por Clara Bow, teve versões em outros três idiomas: em alemão, também dirigida por E.W. Emo (*Ich heirate meinen Mann*), espanhol (*Su noche de bodas*, Louis Mercanton, Florián Rey) e francês (*Marion-nous*, Louis Mercanton).

²⁵⁴ *Novidades na tela. A Scena Muda*, v. 11, n. 526, 22 abr 1931, p. 5.

²⁵⁵ *Cinearte*, v. 6, n. 271, 6 mai 1931, p. 3.

²⁵⁶ De acordo com Aldred Charles Richard (1992), a *Variety*, ao contrário do habitual, elogiou a versão, sobretudo as protagonistas Torá e Celia Montalvan, prevendo uma boa bilheteria não apenas junto à comunidade latina nos Estados Unidos, mas em toda a América.

²⁵⁷ Ela também atuou em *Eran trece* (David Howard, 1931), versão de *Charlie Chan carries on* (Hamilton MacFadden, 1931), da Fox.

Lia, afinal, não foi um fracasso em Hollywood. Figurou em muitos filmes. *Cinearte* se mostra satisfeita porque foi quem acompanhou, com fotografias em primeira mão, todas as fases da sua carreira, desde os ‘tests’ para o concurso da Fox.²⁵⁸

Deslumbrado por assistir à projeção na sala do estúdio onde Carl Laemmle via filmes semanalmente, Souto mencionava a produção de *Hollywood, ciudad de ensueño* como a despedida de Lia da tela hollywoodiana. Ironicamente, o enredo desse filme metalinguístico girava em torno do personagem José Bohr, que, assim como ela na vida real, ganhava um concurso e ia para Hollywood sonhando com o estrelato. Lia interpretava a executiva do estúdio, Helen Gordon, que se enciumava da paixão do protagonista pela estrela da companhia (Celia Montalvan). Souto considerou as cenas do filme curiosas, interessantes, bem-feitas e Lia, natural e perfeita em seu papel, sublinhando que ela dizia uma frase em português. Ele destacava também tangos e canções originais escritas por Bohr. Em junho, *Cinearte* publicou em página dupla o argumento e a ficha técnica do filme, com muitas imagens²⁵⁹.

O tom pessimista do filme em relação à Hollywood agradou Souto. Se ele abria a matéria afirmando que Lia fizera algum sucesso na tela, suas palavras finais poderiam ser a própria síntese da carreira de Olympio Guilherme (como o próprio escreveu no livro *Hollywood, novela da vida real*, de 1931):

No final, Bohr parte de retorno à sua cidade - desiludido, levando n’alma a verdade sobre Hollywood - essa verdade que poucos conhecem e, quando a conhecem, é muito tarde para que não possam deixar de chorar... [...]

E tentar a vida no Cinema, muitas vezes, se transforma em carregar bandejas, nas cafeterias e restaurantes do Boulevard, ou arrastar a desventura pelos bancos dos jardins silenciosos e tristes.

Quantos vêm aqui procurar brilho e luz, fama e fortuna e choraram no escondido de uma alcova, ou passaram apenas como sombras!²⁶⁰

No início de 1932, *A Scena Muda* noticiou a produção de *Primavera en otoño* (Eugene Forde, 1933) como uma “obra prima” protagonizada por Antonio Moreno e por outro brasileiro no exterior que teria presença em nossas revistas: Raul Roulien²⁶¹. Artista de teatro conhecido na América do Sul, Roulien viajou a Hollywood em 1931 e obteve algum sucesso após estrear em *Delicious* (David Butler, 1931). Em 1933, ele estrelou com Dolores Del Rio e Gene

²⁵⁸ “O último filme de Lia Torá feito em Hollywood”. *Cinearte*, v. 7, n. 311, 10 fev 1932, p. 19.

²⁵⁹ *Cinearte*, v. 7, n. 329, 15 jun 1932, p. 2.

²⁶⁰ “O último filme de Lia Torá feito em Hollywood”. *Cinearte*, v. 7, n. 311, 10 fev 1932, p. 19.

²⁶¹ *A Scena Muda*, v. 12, n. 617, 17 jan 1932, p. 3. Segundo Richard (1992), a Fox teria concluído que os públicos latino-americanos gostavam de filmes “altamente sentimentais” e apostado numa história que se passava numa terra fictícia para que o idioma espanhol falado na tela tivesse uma pronúncia “mais largamente hispano-americana”, como mencionamos no item 2.1.2, no segundo capítulo.

Raymond um dos primeiros musicais da dupla Ginger Rogers e Fred Astaire, *Flying down to Rio* (Thornton Freeland)²⁶².

A partir de 1932, Roulien seria o assunto das já escassas publicações de *Cinearte* e *A Scena Muda* sobre as versões em espanhol, elogiado em produções como *¡Asegure a su mujer!* (Lewis Seiler, 1935)²⁶³. Sobre outro de seus filmes, *Eran trece* (David Howard, 1931), *Cinearte*, na seção *A Tela em Revista*, sugeria que apenas os fãs de Roulien o assistissem, reclamando da ausência de letreiros para os diálogos em espanhol e da falta de fotogenia de parte do elenco²⁶⁴. Não é surpresa, entretanto, que o crítico visse em Roulien a exceção positiva num filme que considerava regular, longo e exaustivo, embora censurasse o tipo desordeiro que ele encarnava, posando de camisa aberta - características que o aproximavam de um *Latin lover*²⁶⁵.

Remetendo a atributos como erotismo e romantismo, em julho de 1933, *A Scena Muda* também pintou Roulien como um amante latino, afirmando nosso pertencimento ao estereótipo da latinidade *made in Hollywood*. A revista dizia que “um brasileiro tem sempre muito mais calor do que um californiano” e que Roulien, que escalava os degraus do estrelato na Fox, estava “avassalando os lábios e os corações das mulheres de Hollywood - as dos estúdios e as que não pertencem ao cinema”²⁶⁶. Segundo a matéria, ilustrada com fotos do ator aos abraços e beijos com “a linda e loura Joan Marsh” e, ainda, ao lado de um grupo “de mais vinte e tantas pequenas lourinhas também e igualmente sedutoras”²⁶⁷:

É que Raul, filho desta terra moça e forte, treinado, treinadíssimo na arte de beijar as cariocas faz a ‘cousa’ com um ímpeto que tonteia as *girls* e *stars* norte-americanas... É como se pela primeira vez fossem beijadas por um homem... Raul tem um jeitinho natural de segurar uma mulher pelos ombros e sugar-lhe os beicinhos, de transmitir-lhes todo o seu entusiasmo de brasileiro, que elas ficam grogue...²⁶⁸

²⁶² Comentamos sobre esse filme no Capítulo 2, na seção 2.1.

²⁶³ *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 724, 5 fev 1935, p. 32. Nesta produção original em espanhol, Roulien contracenou novamente com Antonio Moreno.

²⁶⁴ *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 339, 24 ago 1932, p. 37.

²⁶⁵ O texto pode ser de Álvaro Rocha. Segundo Lucas (2008), Rocha foi o principal colaborador da seção *A Tela em Revista*, presente em todas as edições da *Cinearte*.

²⁶⁶ “Os lábios de um brasileiro tonteando as mulheres de Hollywood”. *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 643, 18 jul 1933, p. 16.

²⁶⁷ Atrizes de fisionomia branca, portanto.

²⁶⁸ “Os lábios de um brasileiro tonteando as mulheres de Hollywood”. *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 643, 18 jul 1933, p. 16.

Raul Roulien como *Latin lover* nas páginas de *A Scena Muda*. Fonte: *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 643, 18 jul 1933, p. 16.

Além de ostentar a virilidade latina de Roulien na tentativa de representá-lo como uma estrela internacional, *A Scena Muda* se orgulhava dele ter protagonizado *El último varon sobre la tierra* (James Tinling, 1933) e sua versão em inglês, *It's great to be alive* (Alfred L. Werker, 1933, filmada posteriormente)²⁶⁹. Ao mesmo tempo em que criticava a imagem totalizante e indiferenciada da América Latina pela qual Hollywood enxergava o Brasil, a revista encaixava o Roulien no estereótipo do *Latin lover*. Vale também ressaltar a questão de gênero, pois a matéria de julho de 1933, intitulada “Os lábios de um brasileiro tonteando as mulheres de Hollywood”, reduzia as atrizes que contracenavam com o brasileiro a “apenas uma mulher nos braços de um homem”, afirmando que elas gostavam quando ele quase tirava pedaços de seus lábios carnudos.

De acordo com o AFI Catalogue of Feature Films, o *Philadelphia Inquirer* observou sobre *It's great to be alive* que a Fox “estava fixando [em Roulien] o emblema do estrelato e grandes esperanças para a ‘descoberta’ de uma nova personalidade na tela”, mas que, “com toda

²⁶⁹ No Capítulo 1, mencionamos outros artistas latinos que atuaram nas versões em inglês e espanhol de seus filmes, como Gilbert Roland, Ramon Novarro e Lupe Velez.

a bondade, poder-se-ia sugerir que a Fox... deixasse o Sr. Roulien voltar para seus papéis em filmes feitos inteiramente para o público de língua espanhola”. Na visão do jornal estadunidense, Roulien seria, talvez, demasiadamente “étnico” para agradar ao público de língua inglesa no início dos anos 1930.

Com a possibilidade de artistas brasileiros atuarem nas versões, reapareceu em nossa imprensa uma questão que havia permeado o concurso de beleza fotogênica da Fox e os finalistas escolhidos²⁷⁰, qual seja, se teríamos ou não atores aptos ao cinema:

Os nossos canastrões teatrais, se lá forem, ajudarão a arrasar as versões brasileiras apenas, como os canastrões de outros países têm feito. [...] Se o filme sair ruinzinho mesmo - poderá dizer a empresa - a culpa é toda nossa por não possuímos gente capaz de trabalhar diante de uma objetiva.²⁷¹

Como discutiremos mais adiante, os atores latinos eram vistos por *Cinearte* e *A Scena Muda* como inferiores aos protagonistas dos filmes em inglês, o que fazia também as versões estarem abaixo dos originais. Embora *Cinearte* se orgulhasse de nossos artistas “se fazendo” na tela no cinema estrangeiro, havia o sentimento nacionalista da revista de que era imperioso desenvolver o cinema aqui:

O caso do cinema brasileiro tem que ser resolvido é aqui mesmo, com os nossos recursos, com os nossos artistas, em estúdios nossos, já aparelhados de acordo com as nossas condições climáticas, após o estudo da luminosidade dos nossos céus, do nosso sol.
Tudo mais, simples fantasia.²⁷²

3.2.3. O cinema brasileiro deve ser feito no Brasil

Em julho de 1930, L. S. Marinho se referia às versões em outros idiomas como “a febre da atual Hollywood”²⁷³ e reclamava que o Brasil estivesse de fora. Embora assegurasse que nosso país era visto como um bom mercado pela indústria hollywoodiana, Marinho criticava a imagem que figurava nos Estados Unidos de que os brasileiros falavam espanhol e poderiam consumir as versões nesse idioma. Novamente, ele confrontava o erro cultural/geográfico. A solução frente a isso, ele enfatizava, seria a maior presença do cinema brasileiro.

²⁷⁰ Que foram caracterizados pelo crítico da revista *Selecta* Sérgio Silva como “tipos doentes e mulatas pernósticas”. Ele não se referia diretamente a Lia Torá e Olympio Guilherme, mas externava a preocupação com a identidade brasileira no exterior em termos raciais. *Cinematográficas. Selecta*, ano XIII, n. 6, 9 fev 1927.

²⁷¹ *Cinearte*, v. 6, n. 271, 6 mai 1931, p. 3.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ *De Hollywood para você. Cinearte*, v. 5, n. 229, 16 jul 1930, p. 25.

Um editorial de *Cinearte* via na produção de versões um indício de que Hollywood se sentia alarmada com as possibilidades que o filme falado abriu ao cinema europeu²⁷⁴. Ao mesmo tempo, imaginava que isso pudesse implicar na contratação de artistas franceses, espanhóis, alemães e italianos para as versões. No litígio entre a revista e os *talkies* da indústria hollywoodiana: “uma coisa, entretanto, de utilidade resultará da luta: a confecção de filmes em idiomas variados, o que é sempre melhor que o filme em inglês puro e simples”²⁷⁵. Neste cenário, se, como destacamos, Hollywood englobava as versões faladas em espanhol, inferiores aos filmes originais em inglês, como as mais próximas de nossa língua, a solução era incrementar a indústria do cinema nacional, chamando atenção para nosso mercado:

Devagarinho vamos marchando para a produção nacional em moldes firmes e seguros. À segurança de nossos passos nesse sentido tem de corresponder o triunfo final. E é da indústria nossa que hão de surgir os primeiros filmes sonoros brasileiros. Quem viver verá.²⁷⁶

Defendia-se que, frente ao desinteresse de Hollywood pela produção de filmes em nossa língua, o cinema brasileiro é que deveria servir ao público. Assim, o sonoro e a barreira da língua foram tratados nas páginas de *Cinearte* uma oportunidade para nossa indústria cinematográfica. As grandes cidades, que já possuíam aparelhamento próprio para a exibição de filmes sonorizados, e os pequenos núcleos no interior poderiam ser providos de filmes brasileiros sonoros e silenciosos. Era mister que todos os esforços se concentrassem em fazermos nosso próprio cinema, o que não se tratava, no entender da revista, de um empreendimento difícil. As críticas às versões em português da Paramount também se converteram em argumento a favor do filme nacional: “Aqueles que descreem do filme feito no Brasil devem assistir *A canção do berço*, *Mulher que ri* e *Minha noite de núpcias*. Estes filmes [feitos] com todos os recursos, são injustificavelmente ruins”²⁷⁷.

Até aquele momento, a realização cinematográfica local tinha se resumido a energias dispersas de “gente decidida e animada por fé que nada consegue esmorecer” e por isso o cinema brasileiro era ainda um “sonho” distante do “triunfo final”²⁷⁸. Jean-Claude Bernardet (2009, p. 48) reflete sobre este discurso, marcante em nosso pensamento cinematográfico nas primeiras décadas do século XX, de esforços individuais e soluções milagrosas que salvariam e ergueriam economicamente o cinema brasileiro: “a imagem conforme a qual até agora tudo

²⁷⁴ *Cinearte*, v. 6, n. 256, 21 jan 1931, p. 3.

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ *Cinearte*, 1931, p. 4 apud FIGUEIRÓ, 2017, p. 12.

²⁷⁸ *Cinearte*, v. 5, n. 229, 16 jul 1930, p. 3.

fracassou, mas finalmente chegou o filme ou chegou o homem que vai resolver”. Para *Cinearte*, era necessário critério e “seriedade na gestão financeira, evitando os erros que têm feito naufragar tantas tentativas, criando com isso outros tantos embaraços a novas”²⁷⁹.

Em síntese, se o cinema sonoro estrangeiro dominante não nos atendia e não podíamos acreditar que nossas críticas a ele seriam ouvidas, a solução era nos voltarmos para dentro, realizarmos nosso próprio cinema. Durante o silencioso, “nosso cinema” seria qualquer um em que aparecessem “coisas nossas”, como mostraram Ismail Xavier (1978), Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet (1983). Naqueles anos, o “salvador” de nossa indústria cinematográfica poderia ser um brasileiro que viajara ao exterior mais modernizado (Estados Unidos), ou mesmo um estrangeiro. Mas, com a invasão dos filmes falados, *Cinearte* passava a defender que o cinema brasileiro seria apenas aquele feito no Brasil, com atores, técnicos e capitais nacionais, como observa Bernardet (2009). A campanha pelo cinema brasileiro ganhava então um diferencial, na defesa de que o filme brasileiro fosse feito aqui.

Quatro anos antes, quando, no primeiro semestre de 1926, fora anunciado na imprensa o concurso de beleza fotogênica da Fox, *Cinearte* e outros periódicos viram na emigração de um casal de artistas brasileiros para os Estados Unidos a possibilidade do nosso cinema se concretizar. Como “coisas nossas”, o “estrelismo à brasileira” dos vencedores faria o Brasil também vencer: estar na tela e realizar nosso “sonho” do cinema. Agora, com a barreira da língua, apesar do alinhamento com o cinema hollywoodiano, a revista não podia negar a dura realidade que chegava com as versões em espanhol: o Brasil não tinha uma imagem que lhe fazia justiça naquela indústria; estávamos no caldeirão cultural indiferenciado que para Hollywood era a América Latina. A imigração de atores brasileiros para os Estados Unidos, ou a eventual participação em filmes estrangeiros dos que estavam por lá, já não era suficiente. O cinema brasileiro, realizado aqui, foi a exclamação da revista a partir daquele momento: “Falante ou silencioso. Sincronizado ou sonoro. E não estará longe da vitória radical...”²⁸⁰.

3.2.3. Os padrões de qualidade cinematográficos

As versões em espanhol desagradavam muito a L. S. Marinho, que ironizava: “Acho mesmo que, aqui, o único que não fala espanhol sou eu”²⁸¹. Os padrões de qualidade de uma indústria com grandes recursos eram questionados em sua crítica a esses filmes, e ele defendia

²⁷⁹ Ibid.

²⁸⁰ *De Hollywood para você. Cinearte*, v. 5, n. 229, 16 jul 1930, p. 25.

²⁸¹ Ibid.

que o cinema brasileiro seria capaz de realizar obras superiores. Surpreendia-lhe que produções medíocres fossem feitas “em Hollywood... Pleno coração da civilização”. Era uma afronta que se cogitasse exibi-las no Brasil, não apenas pela barreira da língua, mas, também, pelas deficiências artísticas e técnicas, que incluíam os diálogos. Em contrapartida, um filme como *Sem novidade no front* (*All quiet on the western front*, Lewis Milestone, 1930) era para ele:

[...] um dos maiores filmes que já vi. Direção. Argumento. Interpretação. Fotografia. Voz. Sons. Sincronismo. Tudo! É um filme profundamente humano. Profundamente realista. Mas, tudo, é lógico, dentro da fotogenia necessária para agradar a todo o público.²⁸²

Os motivos para a antipatia de *Cinearte* em relação às versões estavam associados à certa ideia de identidade nacional, como pontuamos, mas, também, aos critérios de qualidade considerados por nossa imprensa para a realização de filmes, como depreendemos nas palavras de Marinho. Além do estrelismo e demais aspectos da “fotogenia” (a fotografia e, naquele momento, também a voz), isso envolveu outros fatores que atuam na comunicação entre os filmes e o público, tais como gêneros cinematográficos, tipos de história, de encenações, etc., resumidos em seu comentário.

A *Scena Muda* também criticava aspectos técnicos e artísticos das versões, acusando-as de serem feitas às pressas, com atores, diretores e orçamento baratos e improvisados. No Capítulo 1, procuramos identificar critérios para a escolha dos filmes que teriam versões. Embora isso variasse entre os estúdios, deu-se preferência aos que poderiam ser filmados em internas, aproveitando os sets dos filmes originais, ou àqueles mais baseados em diálogos do que em ações (JARVINEN, 2012). O mapeamento nas fontes nos indicou uma predominância de comédias, comédias-românticas, musicais e melodramas adaptados para o espanhol. Também apontamos que as versões tinham orçamentos menores do que os originais em inglês e, no geral, menos controle do estúdio²⁸³. Isto afetou seu resultado, afastando as versões do padrão de qualidade das produções hollywoodianas, afirmados por nossas revistas²⁸⁴.

Nossa imprensa e nosso público já haviam aprendido a consumir e a identificar os padrões de qualidade “universais” do cinema clássico hollywoodiano hegemônico, entendido

²⁸² Ibid.

²⁸³ O que, por um lado, pode ter resultado na possibilidade de filmes mais autorais, como foi o caso de *Drácula*, analisado no segundo capítulo.

²⁸⁴ Sobre a discrepância no padrão de qualidade entre os filmes originais e suas versões, András Lénárt (2013, s/p) comenta: “Em 1930, o fundador da Universal Studios, Carl Laemmle, assistiu por engano uma versão em espanhol em vez do filme original em inglês. Ele ficou chocado com o que viu: a versão original tinha uma iluminação forte fornecida pela luz elétrica enquanto na versão em espanhol apenas velas forneciam alguma luz ofuscante. Vendo essa enorme diferença, Laemmle ficou bastante aborrecido e a partir desse momento decidiu ter a mesma supervisão de produção em ambas as versões do mesmo filme”.

como o “bom” cinema. Em novembro de 1930, *A Scena Muda* dizia que “nosso público tem um senso comum, gosto artístico e espírito crítico, dos mais elevados. Assim fará milhões o estúdio que produzir filmes dignos de nossa cultura”²⁸⁵. A qualidade cinematográfica era evocada nesta matéria em contrapartida ao lançamento da primeira versão em espanhol produzida em Hollywood, *Sombras de Gloria*. Para corroborar sua previsão de que as versões não teriam boa resposta do público, a revista afirmava que o filme da Sono-Art foi mal recebido no México e atribuía o fracasso ao roteiro ruim: “Não queremos ser agoureiros de má sorte, porém estamos certos de que tais produções feitas às pressas, encontrarão a fria recepção que merecem”²⁸⁶. Eram descartados outros fatores, como o linguístico - a guerra de sotaques entre atores de diferentes nacionalidades - e o cultural - a imagem que o cinema americano fazia do México, que, possivelmente, contribuíram no país para uma avaliação dessa nova tentativa de invasão estadunidense, como demonstramos no Capítulo 2.

Em novembro de 1931, “para provar que não somos nós daqui que implicamos com as versões espanholas que têm, irrazoavelmente sido aqui exibidas”, uma nota em *Cinearte* afirmava que um enviado especial da Argentina a Hollywood, Ral Garruchaga, pediu aos produtores que “melhorassem” esses filmes para os países que falavam o idioma²⁸⁷. A questão derradeira não era, portanto, a dificuldade de entendimento do espanhol em nosso país. *Cinearte* travava uma guerra contra a falta de qualidade das versões distribuídas em todo o continente e mencionava aliados latino-americanos. Neste ponto, ao citar países como México e Argentina, os dois maiores mercados latino-americanos, ao lado do Brasil, nossas revistas ensaiavam um alinhamento com a América Latina²⁸⁸. Porém, voltava a se espelhar nos Estados Unidos, simbolizados pela língua inglesa: “Eles [os argentinos] reclamaram a qualidade. Nós há muito reclamamos isto e, também, a língua é lógico, porque preferimos as versões originais, já que aqui não falamos espanhol”²⁸⁹.

A recepção negativa às versões não foi, no entanto, unânime em nossa imprensa. Em maio e junho de 1930, o *Correio da Manhã* deu ampla publicidade a *Sombras de gloria*, destacando as participações da mexicana Mona Rico e do “popular cantor de tango argentinos e compositor de músicas José Bohr”, que cantava no filme algumas composições de sua

²⁸⁵ *A Scena Muda*, v. 10, n. 494, 10 nov 1930, p. 13. A latinidade estava bastante presente neste número da revista. Logo a seguir, na mesma página, havia uma biografia de Ramon Navarro e Raquel Torres ilustrava a capa.

²⁸⁶ Ibid.

²⁸⁷ *Cinearte*, v. 6, n. 299, 18 nov 1931, p. 9.

²⁸⁸ No número 241, de 8 de outubro de 1930, o editorial de *Cinearte* trouxe uma foto de James M. Sheridan, vice-consul do Brasil no sul da Califórnia e presidente da *Asociación Cultural Americo Española*, “figura das mais distintas e acatadas por Hollywood”, que havia se engajado na campanha a favor das versões “em línguas latinas”.

²⁸⁹ *Cinearte*, v. 6, n. 299, 18 nov 1931, p. 9.

autoria²⁹⁰. Noutra ocasião, o produtor George W. Weeks foi elogiado como um homem de visão por produzir filmes falados em espanhol:

Alguém já disse que os americanos são homens de visão. Se não fosse isso... por que então um americano, em Hollywood, imaginou fazer filmes em espanhol? Parece que essa ideia deveria partir, principalmente, de latinos residentes da cidade do filme, mas não foi, foi um americano, que prevendo a aceitação absoluta que esses produtos receberiam por toda a parte, na América do Sul, no Brasil, na península Ibérica, se atreveu de falar de seus planos a outro americano e ambos decidiram-se a pôr mãos à obra, lançando, assim, o primeiro filme todo falado em espanhol, com canções, diálogos e interrogação somente por figuras latinas.²⁹¹

O crítico do *Correio da Manhã* expressou uma opinião diferente do colega de *A Scena Muda*. Ele acreditava que a estreia de *Sombras de Gloria* “se revestirá de sensação, tudo nos obriga a dizê-lo” e elogiava “a trama do romance, aliás, um dos mais belos e interessantes que já foram filmados”²⁹². Assim como parecia ser o caso do colaborador de *A Scena Muda*, ele ainda não havia visto o filme, que estrearia em junho de 1930 no Pathé Palace, e, portanto, trabalhava naquele momento com o *press release*. Como dissemos anteriormente sobre a cobertura ao cinema no *Correio da Manhã*, toda e qualquer produção ou iniciativa norte-americana era elogiada. Ao contrário do crítico de *A Scena Muda*, o jornalista do *Correio da Manhã* afirmava que a versão tivera êxito formidável no México, Buenos Aires e outras capitais, incluindo as comunidades sul-americanas e espanholas nos Estados Unidos²⁹³. Ele acrescentava que as produções em espanhol de Weeks davam aos públicos sul-americanos “espetáculos de valor” no contexto do cinema falado²⁹⁴.

Assim como fez com *A canção do berço*, o *Correio da manhã* destacou as comédias em espanhol de Laurel e Hardy junto às produções mais importantes de Hollywood na seção *Os grandes filmes*. O jornal também deu publicidade a *Sevilla de mis amores* (anunciado como *Sevilha de meus amores*), a luxuosa versão de 1930 da MGM, estrelada e dirigida pelo astro Ramón Novarro, famoso em nosso país desde o cinema mudo, mencionando a participação da espanhola Conchita Montenegro no elenco. Ao mesmo tempo, em 20 outubro de 1931, o *Correio da Manhã* anunciou ao público que seria exibido no Rio de Janeiro o filme original em

²⁹⁰ “As canções de José Bohr em *Sombras de Glória*”. *Correio da Manhã*, 17 mai 1930, p. 9.

²⁹¹ “Um americano que só faz filmes falados em espanhol”. *Correio da Manhã*, 20 mai 1930, p. 11.

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ “Um filme de emoções que também tem partes alegres”. *Correio da Manhã*, 21 mai 1930, p. 8; “O êxito de *Sombras de Glória* nos cinemas do México e de Cuba”. *Correio da Manhã*, 25 mai 1930, s/p.

²⁹⁴ “Um filme de emoções que também tem partes alegres”. *Correio da Manhã*, 21 mai 1930, p. 8. Como comentamos no Capítulo 1, essas primeiras produções em língua espanhola não foram vistas pelo público com o mesmo entusiasmo do crítico do *Correio da Manhã* e não solucionaram o problema da cena dialogada (GUNCCEL, 2008). A partir de 1930, os custos e as dificuldades técnicas para a produção de filmes sonoros concentraram a produção de longas-metragens em espanhol nas mãos dos grandes estúdios (GUNCCEL, 2008).

inglês (*Call of the flesh*, Charles Brabin, 1930), e não a versão em espanhol, o que, para o jornal, tratava-se de uma boa notícia.

Em seu primeiro número de 1931, *Cinearte* trouxe uma crítica do filme *Mentiras de mulher* (*The lady lies*, Hobart Henley, 1929) na coluna *A Tela em Revista*, avaliando que o original, protagonizado por Walter Huston e Claudette Colbert, não era uma obra ruim²⁹⁵. Embora o considerasse apenas “assistível”, elogiava os diálogos em inglês. Mas considerava as três versões feitas pela Paramount em Joinville inferiores e fracas, embora gostasse de alguns aspectos cinematográficos e de atuação. Na mesma página, seguia-se à resenha do filme original textos individuais sobre as versões em francês, alemão e espanhol (as duas últimas foram mais bem cotadas). As quatro versões do filme estrearam no Rio de Janeiro²⁹⁶ e o crítico observava que:

Ha pouquíssima diferença de uma versão para outra. Apenas um apanhado diferente de máquina [câmera] ou um detalhe ou outro. De resto, todas elas baseadas no cenário [roteiro] de Garrett Fort e feitos com visivelmente preocupação de o seguir, mesmo sem originalidade.

(...)

A direção [da versão em alemão] também é comum e toda presa ao cenário, sem a menor liberdade, diferença ou originalidade. A fotografia, fraca. Melhor do que a da versão francesa, no entanto.²⁹⁷

A versão em espanhol, *Doña mentiras*, dirigida por Adelqui Millar em 1930, foi considerada “regular”, com elogios ao elenco e à direção. A única produção à qual *Cinearte* atribuía alguma originalidade:

[...] o protagonista, Felix de Pomes, o melhor de todos, depois de Walter Huston que é impecável no seu desempenho. Natural, simpático, elegante sem forçar [...]. A direção de Adelqui Millar sempre foi a melhor das versões europeias, porque mudou alguma coisa [...].²⁹⁸

Ainda na mesma página, comentava-se outra versão em espanhol, *El último de los Vargas* (David Howard, 1930, versão de *The last of the Duanees*, Alfred L. Werker, 1930). O crítico não elogiava o filme, mas via com simpatia a atuação do elenco, destacando o argentino Vicente Padula. O *Correio da Manhã*, como divulgador destas produções hollywoodianas, para alavancá-las, por vezes também recorreu ao elogio aos intérpretes. Como indicamos no Capítulo

²⁹⁵ “*Mentiras de mulher - The lady lies*”. *Cinearte*, v. 6, n. 254, 7 jan 1931, p. 28.

²⁹⁶ Em nossa pesquisa, não encontramos dados de que este tipo de lançamento tenha acontecido outras vezes.

²⁹⁷ “*Mentiras de mulher - Seine Freudin Nanette*”. *Cinearte*, v. 6, n. 254, 7 jan 1931, p. 28.

²⁹⁸ “*Doña mentiras*”. *Cinearte*, v. 6, n. 254, 7 jan 1931, p. 28. Novamente, é possível que as resenhas fossem de Álvaro Rocha.

1, havia uma diferença entre o marketing dos estúdios, que anunciava as versões como filmes de primeira linha, e sua real qualidade técnica e artística (JARVINEN, 2012). As estrelas eram o principal produto de exportação de Hollywood e item valioso para aumentar a base de comunicação entre os filmes e o público. Visando incrementar suas fontes de lucro e contribuir para a expansão nos mercados latino-americanos, a publicidade dos estúdios promoveu os atores (muitas vezes desconhecidos) dos filmes em espanhol como grandes estrelas.

Sobre o astro José Bohr, o *Correio da Manhã* publicou:

O desempenho que José Bohr deu à sua parte em *Sombras de Gloria*, é superior e, para quem enfrentava, pela primeira vez, a objetiva e o microfone, a sua interpretação pode ser classificada de extraordinária. Ele é sincero na sua parte, representa com segurança, naturalidade, além de possuir voz máscula, quente, forte e agradável. [há canções] de todos os gêneros: sentimentais, apaixonadas, cheias de bravura, maliciosas, com espírito. Por várias vezes Bohr canta e põe tanto da sua alma de latino, tanta expressão em suas melodias que o público receberá uma das mais gratas impressões ao assistir a este filme, todo dialogado em espanhol.²⁹⁹

Além do estrelismo, a latinidade também entrou como elemento simbólico na negociação para vender os filmes em espanhol em nosso mercado: a “voz máscula, quente, forte e agradável” de Bohr, sua “alma de latino”, as “canções sentimentais e apaixonadas”, “maliciosas” dialogam com signos do estereótipo do *Latin lover* elaborados por Hollywood, como também identificamos na cobertura de *A Scena Muda* em torno de Raul Roulien. Noutro exemplo da promessa romântica de virilidade e erotismo dos galãs latinos nas versões, em 7 de março de 1931, o jornal trouxe a matéria “Don José Mojica e as mulheres”, sobre o astro dos filmes em espanhol da Fox, protagonista de *El precio de un beso* (Marcel Silver, James Tinling, versão de *Onde Mad Kiss*, Marcel Silver, James Tinling, 1930).

Da mesma forma, o *Correio da Manhã* chamou atenção para Maria Alba, “primeiro prêmio de beleza espanhola”³⁰⁰, para promover *El cuerpo del delito*, anunciando que a Paramount “contratou para a versão castelhana do filme figuras como Antonio Moreno, Barry Norton, Maria Alba e tantos outros, todos de origem castelhana e, portanto, conhecedores profundos da admirável língua de Cervantes”³⁰¹. Aqui, vemos a síntese hollywoodiana da identidade latina, que ignorava a multiplicidade de identidades nacionais, afirmada nas páginas de um periódico brasileiro. O jornal carioca misturava o argentino Barry Norton aos espanhóis Antonio Moreno (natural de Madri) e Maria Alba (nascida em Barcelona) na “origem

²⁹⁹ “A arte de José Bohr”. *Correio da Manhã*, 24 mai 1930, p. 9.

³⁰⁰ *Correio da Manhã*, 24 mai 1930, p. 9. Maria Alba foi a vencedora do concurso de beleza fotogênica da Fox feito na Espanha em 1926, o mesmo que Lia Torá e Olympio Guilherme ganharam no Brasil.

³⁰¹ “Maria Alba vai falar em espanhol em *Corpo de Delito*”. *Correio da Manhã*, 24 mai 1930, p. 9.

castelhana” e subordinava as variações regionais e nacionais do idioma espanhol à “admirável língua de Cervantes”.

L. S. Marinho publicou em *Cinearte* uma crítica afável de *El cuerpo del delito*. Ele criticou a história, que não era convincente, e a direção, mas elogiou o elenco, concluindo que o filme agradaria aos públicos que falavam espanhol³⁰². Para a revista, a interpretação das estrelas dos filmes originais em inglês aparecia frequentemente como um dos principais critérios de superioridade, como no exemplo abaixo, que escalonava também os diretores:

[...] o público não aceitará um José Crespo no lugar de um John Gilbert e nem um Carlos [Villarias] em lugar de um Walter Huston. Pela mesma razão que um filme dirigido por um Juan de Homs jamais poderá competir com um trabalho de Clarence Brown.³⁰³

Para *Cinearte*, as versões estavam sempre abaixo dos filmes originais, na direção, nos aspectos técnicos, no elenco, e nós sempre saíamos perdendo com a exibição do filme em espanhol. Em momentos mais exaltados, a revista defendia que não deveríamos aceitar os filmes falados nesse idioma - para ela, um dos piores frutos do cinema falado. Os motivos se repetiam em todas as matérias: falta de “capricho”, de “cuidado”, roteiro, direção e atores piores. Embora os protagonistas latinos fossem frequentemente elogiados, tendo a simpatia da revista, sublinhava-se que eram inferiores às estrelas das produções originais. Julgados de acordo com os critérios do estrelismo hollywoodiano, os artistas latinos, em relação às estrelas dos filmes originais, foram vistos como destoantes. Ao mesmo tempo, os padrões de qualidade do filme falado em inglês, quando vinculados às características da identidade latina, resultaram na incorporação de padrões norte-americanos nas versões, de acordo com o que apontamos nas análises fílmicas no Capítulo 2.

Como conclui Jean-Claude Bernardet (2009), apesar de serem neutralizadas pela indústria cultural, as formas cinematográficas que mimetizam a narrativa e a linguagem dos filmes norte-americanos não deixam de expressar ou de refletir particularidades daquela sociedade. Nesta chave, podemos inferir sobre nosso objeto de estudo que, num processo de produção mimético em relação aos filmes originais, os atores, roteiristas e diretores latinos envolvidos nas versões perderam o vínculo com as características de suas sociedades-nação e isto pode ter dado a esses filmes uma aparência de imitação caricata. Ademais, nos processos de trabalho dentro da indústria cinematográfica norte-americana, os profissionais latinos

³⁰² *De Hollywood para você. Cinearte*, v. 5, n. 221, 21 mai 1930, p. 30, 31.

³⁰³ *A tela em revista. Cinearte*, v. 6, n. 260, 18 fev 1931, p. 15.

estavam subordinados ao grupo WASP, legitimado em posições de poder para arquitetar a representação da latinidade³⁰⁴.

Segundo Lénárt (2013), as versões eram vistas pelos países hispano-americanos como os cavalos de Tróia da política dos Estados Unidos e, portanto, consideradas como uma ameaça ante a situação desastrosa da cultura cinematográfica em países da América Latina. Como procuramos mostrar neste capítulo, esse não era o caso do Brasil. Para nossas revistas de cinema, que criticaram as versões em espanhol, o grande problema estava em critérios de qualidade muito ligados ao estrelismo e seus padrões. Havia também o receio, naquele período ainda inicial de transição para o cinema falado, de que fôssemos subestimados: não apenas por imaginarem que falássemos espanhol, mas porque o fato de sermos vistos como mercado para os filmes nesse idioma nos colocaria distantes, do ponto de vista “civilizatório”, de nossos irmãos norte-americanos, com quem tínhamos contato via cinema.

Em julho de 1931, *Cinearte* comemorava a redução do número de versões em espanhol que chegavam ao Brasil, bem como a opção dos distribuidores de mandarem para nossos cinemas os filmes originais. Para a revista, as versões em espanhol serviriam apenas para demonstrar o quão inferiores elas eram em relação às produções em inglês, podendo ser exibidas nos cinemas de bairro, mas jamais nas principais salas. Esses grupos de nossa elite cultural reivindicavam o direito de assistir a filmes americanos, ainda que falados em inglês e que não fossem compreendidos, e apenas as camadas populares poderiam ter acesso ao que eles consideravam haver de pior. Se, em 1928 e 1929, os *talkies* alarmavam *Cinearte*, no final de 1931, ela defendia que o filme em inglês não levaria à desnacionalização de nosso idioma, podendo ser, até mesmo, uma oportunidade para aprendermos inglês³⁰⁵. A barreira da língua inglesa podia ser resolvida para *Cinearte* com as legendas superpostas (letreiros), que, num momento anterior, a revista havia criticado.

Apesar de encontrarmos menção às versões em espanhol nos periódicos mapeados até 1935, a partir de 1932, elas diminuíram. Em julho de 1932, *Cinearte* anunciou que a Fox produziria de 18 a 20 filmes falados em espanhol (entre eles, duas produções originais com a participação de Roulien) e que a Paramount declarou estarem prontos naquele mês 15 filmes falados em francês feitos nos estúdios de Joinville, num plano de produção que incluía de 20 a 25 filmes em alemão, francês, italiano e espanhol³⁰⁶. No início de 1935, a revista afirmou que a Fox, a Paramount, a Warner e praticamente todos os outros estúdios estavam engajados na

³⁰⁴ Ideal que, em alguma medida, era também o das elites latino-americanas.

³⁰⁵ *Cinearte*, v. 6, n. 298, 11 nov 1931, p. 3.

³⁰⁶ *Cinearte*, v. 7, n. 338, 17 jul 1932, p. 4.

produção em grande escala de filmes em espanhol, mas que a MGM tinha concluído que o público da América do Sul preferia os filmes em inglês com legendas e as estrelas norte-americanas³⁰⁷.

Nos Capítulos 1 e 2, apresentamos o cinema sonoro e as versões em espanhol, propondo um caminho dos Estados Unidos para a América Latina e o Brasil. Neste terceiro capítulo, nossa proposta foi a de traçar o caminho inverso - do Brasil para os Estados Unidos. Inicialmente, abordamos a chegada do cinema sonoro no Rio de Janeiro e em São Paulo. Em 1928, os filmes falados eram uma notícia ainda distante para o cinema brasileiro. Em 1929, os *talkies* estrearam aqui e, por diversas vezes, *A Scena Muda* e *Cinearte* afirmaram que se tratava de uma fase e que o filme mudo voltaria a triunfar. Apesar do alinhamento com Hollywood, um dos aspectos que, neste momento, pontuou a recepção dos *talkies* em nossas revistas foi a barreira da língua, com a importação de filmes dialogados em inglês. Em paralelo a isto, alguns de nossos críticos construíram um discurso de incentivo à indústria do cinema nacional, como se a cinematografia brasileira estivesse em condições plenas de se desenvolver.

A partir de 1930, a crítica às versões em espanhol e português exibidas em nossas salas deu à *Cinearte* um novo argumento na defesa do filme brasileiro. Assim como *A Scena Muda*, ela afirmou em suas páginas uma preferência pelos filmes falados em inglês. Isso foi justificado pela dificuldade de compreensão do idioma das versões e pelos padrões de qualidade inferiores que percebiam nesses filmes, porém, evidenciou uma inferioridade com que certos grupos ligados ao cinema no Brasil viam a América Latina, enquanto se espelhavam nos Estados Unidos. Por sua vez, o *Correio da Manhã* e *O Estado de São Paulo* não problematizaram a barreira da língua ou a falta de qualidade das versões. Ao promoverem essas produções hollywoodianas, nossos jornais também se mostraram conectados aos estúdios norte-americanos.

Concluindo, a recepção das versões em espanhol aqui articulou questões sobre a cultura nacional, onde operou, além do idioma, a imagem que se fazia do Brasil e da América Latina, observadas sobretudo nas revistas especializadas. A mística do estrelismo também entrou na negociação simbólica entre Hollywood e nossa imprensa, seja pela publicidade dada pelo *Correio da Manhã* aos atores latinos das versões, pela preferência de *A Scena Muda* e *Cinearte* pelas estrelas dos filmes em inglês, ou pelo destaque que nossos periódicos deram aos brasileiros que participaram dessa experiência do cinema norte-americano.

³⁰⁷ *Cinearte*, v. 10, n. 409, 15 fev 1935, p. 5. Até 1939, os jornais e revistas pesquisados ainda mencionaram produções originais em espanhol.

CONCLUSÃO

Nesta tese, tivemos como objeto de estudo as versões em espanhol de filmes originais realizados em inglês, produzidas em Hollywood entre 1929 e meados da década de 1930. É sintomático de uma estratégia mercadológica da indústria cinematográfica hollywoodiana, que estandardizou culturas e identidades, que essas versões tenham circulado no Brasil, no contexto de um país latino-americano onde não se falava espanhol. Comentamos também as versões em português e alguns filmes originais em língua espanhola feitos pelos estúdios hollywoodianos no período. Nosso objetivo foi mapear a circulação das versões em espanhol no Brasil, tendo como recorte geográfico o Rio de Janeiro e São Paulo, a partir da pesquisa histórica em jornais e revistas de grande circulação à época, bem como identificar nesses filmes algumas representações que os produtores dos estúdios norte-americanos vincularam à identidade latina, compartilhadas, segundo sua visão, por uma multiplicidade de grupos étnico-nacionais.

Tendo em vista que muitas produções hollywoodianas em espanhol foram mencionadas pela imprensa carioca e paulistana, e que mais de duas dúzias delas estrearam naquelas cidades no período pesquisado, nossas principais questões foram: como a representação da identidade latina entrou na negociação simbólica entre Hollywood e os mercados externos nas versões em espanhol? Elas podem ser encaradas como uma ponte entre Hollywood e o Brasil, onde o modelo hollywoodiano tinha forte influência sobre a cinematografia nacional e cujo mercado era ocupado por seus filmes, mas onde não falávamos o idioma das versões? Como o Outro latino foi representado pelo olhar WASP? Como na diegese, assim como na recepção desses filmes, que comparou os atores latinos às estrelas brancas, a latinidade foi construída como uma oposição à identidade WASP? Quais foram as características da latinidade *made in Hollywood* adicionadas às versões, em relação aos filmes em inglês?

Nos orientamos pelas seguintes hipóteses: 1) a estereotipia do grupo latino, associada a diversos grupos étnico-nacionais, foi articulada nas versões em espanhol como uma tentativa de Hollywood ampliar a base de comunicação com os públicos latino-americanos e, assim, incrementar suas fontes de lucro; 2) houve uma negociação cultural e simbólica entre Hollywood e esses públicos, que repeliram as representações estandardizadas da latinidade nesses filmes; 3) a recepção das versões em língua espanhola no Brasil evidenciou o distanciamento que alguns grupos de nossa elite cultural projetavam em relação à América Latina, bem como um espelhamento nos Estados Unidos, via Hollywood. Pensamos a “negociação” como um processo em que os públicos latino-americanos “entraram em acordo” com Hollywood, envolvendo a problematização de uma certa ideia do que, para os produtores

das versões, seria o latino-americano, a afirmação de padrões do “bom cinema” já estabelecidos pela cinematografia hollywoodiana e a relação imperialista entre os Estados Unidos e a América Latina.

Através do mapeamento das versões no Rio de Janeiro e São Paulo, esta pesquisa pretendeu oferecer uma primeira análise sobre a produção em espanhol dos estúdios norte-americanos e sua relação com o Brasil. A partir disso, diversas outras possibilidades de estudo se abrem: o levantamento e a análise mais sistemática da produção original em língua espanhola no país; a distribuição dos filmes em espanhol em outros de nossos centros urbanos; um “estrelismo à brasileira” que foi impulsionado com a participação de Lia Torá e Raul Roulien em algumas dessas produções; a recepção desses filmes em outro(s) país(es) da América Latina, em comparação com o Brasil.

No trabalho realizado aqui, procuramos demonstrar que as versões combinaram a racionalização da produção cinematográfica para abranger vários países, ao mesmo tempo que uma tentativa de diferenciação cultural para os públicos internacionais e que, por essa lógica de mercado, os produtores hollywoodianos apostaram que os brasileiros aceitariam consumir filmes em língua espanhola. Todavia, essa concepção genérica da latinidade, que padronizou a identidade latina como um produto de massa para uma economia de escala, sem que se procurasse compreender as particularidades dessas nações, resultou em uma negligente falta de informação sobre o idioma e a cultura desses mercados.

No percurso teórico-metodológico da pesquisa, compreendemos que a latinidade se constituiu como uma imagem da América Latina inventada pelo cinema hollywoodiano, nos termos como Edward Said pensou o orientalismo. Para Said (1990, p. 23), o orientalismo “é, em vez de expressar, uma certa *vontade* ou *intenção* de entender, e em alguns casos controlar, manipular e até incorporar, aquilo que é um mundo manifestadamente diferente”. Como resume Larissa Rosevics (2017), a noção de orientalismo discutida por Said exemplifica o tipo de estudo proposto pelos pós-coloniais, na tentativa de compreender como um discurso sobre o mundo colonizado é construído a partir do olhar do colonizador e como o colonizado se constrói tendo também por base esse discurso:

O orientalismo caracteriza, assim, um modo estabelecido e institucionalizado de produção de representações sobre uma determinada região do mundo, o qual se alimenta, se confirma e se atualiza por meio das próprias imagens e conhecimentos que (re) cria. O oriente do orientalismo, ainda que remeta, vagamente, a um lugar geográfico, expressa mais propriamente uma fronteira cultural e definidora de sentido entre um nós e um eles, no interior de uma relação que produz e reproduz o outro como inferior, ao mesmo tempo que permite definir o nós, o si mesmo, em oposição a este outro, ora representado como caricatura, ora como estereótipo, e sempre como

uma síntese aglutinadora de tudo aquilo que o nós não é e nem quer ser. (COSTA apud ROSEVICS, 2017, p.188)

Instituindo-se de autoridade para representar a si e aos outros, o cinema estadunidense construiu a latinidade como uma identidade etnicizada, que operou como um fator de comunicação presente tanto nos filmes quanto na recepção das versões em espanhol. Assim, propusemos inserir as versões numa discussão maior sobre raça, alteridade, imperialismo cultural e relações de poder, que pautaram a representação da América Latina e de seus grupos étnico-nacionais pelos Estados Unidos desde o século XIX. Andrea de Fazio (2016, p. 99) observa que “ficções cinematográficas trazem à tona visões da vida real não apenas sobre o tempo e o espaço, mas também sobre relações sociais e culturais”, concluindo que:

[...] as representações formadas por Hollywood são produtos da mentalidade e imaginário imperialista. O imperialismo deve ser visto não somente por seu viés político, mas também como produto e como agente da cultura, responsável pela construção de visões de mundo, auto-imagens, estereótipos e representações. (DE FAZIO, 2016, p. 99)

Charles Ramírez-Berg (2002) afirma que, como generalizações grosseiras, os estereótipos são convenientemente a-históricos, omitindo seletivamente a história social, política e econômica de um grupo. Como explicam Robert Stam e Ella Shohat (2006, p. 289), os estereótipos tem uma funcionalidade social: “eles não constituem erros de percepção, mas uma forma de controle social”. Em nossa abordagem, radicada na perspectiva dos estudos culturais e no pós-colonialismo, pensamos a latinidade como um estereótipo e uma identidade de síntese, que agrupou sob características físicas e sociais muito vagas uma complexa polifonia geográfica, sócio-histórica e cultural de grupos étnico-nacionais, e que diz mais sobre os Estados Unidos e Hollywood do que sobre a própria América Latina. Definimos em nosso trabalho dois caminhos de investigação: o primeiro, indo dos Estados Unidos para a América Latina, tendo como estudo de caso o Brasil, e o segundo, do Brasil para os Estados Unidos.

Nos dois primeiros anos do cinema sonoro, a comercialização do som sincronizado foi pautada pela inércia de um sistema interessado em manter, o máximo possível, as bases já consolidadas do cinema, sem novos investimentos (AUMONT, 2007). Neste cenário complexo, procuramos evitar uma compreensão teleológica da passagem do cinema mudo para o sonoro. Segundo Donald Crafton (1999, p. 172), a princípio, o som foi tratado pela indústria como um “enfeite para um filme silencioso”. Diversos formatos foram experimentados nesse momento inicial, diferentes do longa-metragem centrado na cena dialogada que conhecemos: curtas-metragens com artistas de vaudeville (que, na visão dos produtores e da recepção, aproximavam

o cinema à estética do teatro e da ópera), longas-metragens com acompanhamento sonoro que remetia a uma “orquestra virtual”, *Movietone Newsreels* (atualidades faladas), Vitaphone trailers, remakes, versões duplas (mudas e dialogadas) e filmes parcialmente falados.

Quando a “pressão externa, do público” (CRAFTON, 1999, p. 177) compeliu a indústria rumo aos *talkies*, Hollywood precisou encarar o desafio de canalizar a nova tecnologia para se afirmar nos mercados que não falavam inglês (CRAFTON, 1999). Na virada para a década de 1930, a América Latina era o maior e mais rentável mercado para Hollywood. As normas e princípios narrativos do cinema clássico hollywoodiano foram reafirmadas a partir de 1928, após os anos iniciais de experimentação com o som sincronizado. Desse momento em diante, Hollywood passou a investir na exportação dos *talkies* e as versões multilíngues foram uma tentativa inicial dos estúdios de negociação cultural com outros países, apostando que os públicos nacionais prefeririam ouvir seu próprio idioma na tela, em filmes protagonizados por estrelas locais. No caso das versões em espanhol, não podemos pensar nos artistas como locais, já que atores de diferentes nacionalidades contracenavam nesses filmes. Hollywood se referia a eles genericamente como “latinos” ou “hispanicos”, dissociando a latinidade de características étnico-nacionais.

Isso criou uma “guerra de sotaques” (GUNCKEL; LÉNÁRT) na tela, que prejudicou a recepção das versões. Os produtores concluíram que elas implicavam um grande aumento nos custos de produção, que não se compensava no mercado. Ao mesmo tempo, a realização em língua espanhola nos estúdios norte-americanos requisitou atores, diretores e roteiristas de outros países, que falassem o idioma. De acordo com John King (2011), muitos dos primeiros profissionais que, em seguida, participariam do cinema latino-americano, sobretudo no México, tiveram treinamento nos filmes em língua espanhola realizados nos Estados Unidos na década de 1930, o que conferiu um apuro técnico e artístico aos primeiros filmes sonoros realizados localmente. Ademais, embora a “guerra de sotaques” seja apontada como um dos motivos para o fracasso das versões em espanhol, observamos que, quando essa produção hollywoodiana foi suspensa, atores que dela participaram, como Lia Torá, José Bohr e Lupita Tovar, circularam por outras cinematografias em língua espanhola (notadamente, a do México).

Segundo Ismail Xavier (1978), a “lei dos tipos” de Hollywood, associada originalmente a uma “representatividade sociológica”, noutras palavras, à necessidade de adequação do ator à personagem e à verossimilhança na interpretação, foi reduzida a padrões estéticos-sexuais ao ser transformada em critério de estrelismo. A “lei dos tipos”, pela qual os públicos internacionais também foram educados, implicava em um conceito epidérmico de beleza, associado a luxo, higiene, juventude e boa aparência (XAVIER, 1978). Esses elementos,

avaliados como positivos, foram historicamente vinculados à branquitude no cinema hollywoodiano e na mídia ocidental. Os atores latinos que “substituíam” as estrelas WASP nas versões em espanhol, ainda que tivessem suas imagens trabalhadas pelo marketing dos estúdios e, eventualmente, pelas cores claras o suficiente para dialogarem com signos de pertencimento da alta classe, estavam visivelmente fora desse padrão. A oposição entre “brancos” e “não brancos”, marcada pelo biotipo, mas, também, pela voz, então parte fundamental do modo de existir do artista na tela, assinalava sua identidade étnica³⁰⁸.

Shohat e Stam (2006, p. 10) pontuam que, “se existe uma identificação com a voz/discurso de uma certa comunidade, a questão das imagens ‘positivas’ é corretamente reduzida a uma questão subordinada”. Neste sentido, observamos que Hollywood manteve nas versões em espanhol as histórias, estruturas, representações e, muitas vezes, os ambientes WASP dominantes, não estabelecendo uma identificação com as vozes/discursos das comunidades às quais esses filmes foram endereçados. Como explicamos em relação à diegese, o mundo ideal na narrativa hollywoodiana - seguro, pacífico e próspero - corresponde a um status quo branco, de classe média alta, protestante, de língua inglesa, em conformidade com as normas WASP de beleza, saúde, inteligência, etc. Os latinos e demais grupos étnicos vistos como Outros representam uma ameaça inerente a esse status quo, porque diferem da norma estabelecida, pela qual vale a pena lutar para que o final feliz seja alcançado (RAMÍREZ BERG, 2002).

Identificamos em *Drácula*, bem como nas comédias de Laurel e Hardy e em *Estrellados*, de Buster Keaton, analisadas no segundo capítulo, características dos estereótipos de latinidade que associam os personagens coadjuvantes latinos ao humor bufão e a uma sexualidade intrínseca, ou ao romantismo, erotismo e exotismo dos tipos aristocráticos da *dark lady* e do *Latin lover*. Para avaliar as representações étnico-raciais da latinidade nessas versões, procuramos atentar também para a complexidade na produção dos discursos no cinema hollywoodiano, considerando ainda que os estereótipos definidos por Ramírez Berg não estavam prontos naquele momento, mas sendo construídos.

Nas versões analisadas, percebemos que alguns personagens funcionam como “latinos de alma branca” (Juan Harker, em *Drácula*, Elvira de Rosas e a Sra. de Rosas, em *Estrellados*), que definimos como dublês étnicos da identidade normativa WASP, que se maneja no controle da narrativa. Como esclarece Said (2011, p. 11), “o poder de narrar, ou de impedir que se formem e surjam outras narrativas, é muito importante para a cultura e o imperialismo, e

³⁰⁸ Ao mesmo tempo, as versões multilíngues exibiram na tela hollywoodiana uma diversidade étnica que seria cada vez mais apagada pelo cinema sonoro (BELTRÁN, 2008).

constitui uma das principais conexões entre ambos”. Em Hollywood, como assinalamos, o poder de representação foi um privilégio dos brancos, enquanto povos multiculturais como os latinos e os afro-americanos tiveram pouca autoridade sobre a construção de suas imagens e das dos outros (STAM, SHOHAT, 2006).

As versões em espanhol foram repelidas por grupos das elites culturais latino-americanas, como aconteceu com os jornalistas mexicanos de *La opinión* (GUNCCEL, 2008) e, no Brasil, com *A Scena Muda* e *Cinearte*. Compreendemos que não é possível tomar o grupo de *Cinearte* como expressão do que pensavam os brasileiros em geral, mas de parte do que a elite brasileira acreditava ser bom para o Brasil, assim como provavelmente foi o caso dos críticos de *La opinión* em relação às comunidades mexicanas. Na recepção mapeada em nossa pesquisa há, portanto, uma tensão entre o que os porta-vozes de uma pretendida modernidade acreditavam ser bom para suas comunidades, o que não significa dizer que sua fala possa ser tomada como vontade nacional. Segundo Said (2011, p. 10), no contato imperial, “sempre houve algum tipo de resistência ativa e, na maioria esmagadora dos casos, essa resistência acabou preponderando”. Entretanto, ao contrário da resistência apontada por ele, a preferência de nossas revistas pelos filmes falados em inglês foi sinal, nesse caso, de completa adesão ao imperialismo. Como observou Ricardo D. Salvatore (1998, p. 83), nas primeiras décadas do século XX, “a América do Sul se tornou uma consumidora fascinada com os bens e a cultura norte-americana, madura o suficiente para se casar com seu capital e sua cultura”.

Jean-Claude Bernardet (2009), como vimos, ressalta que os cineastas brasileiros tinham grande apreço pelo cinema norte-americano. Na virada para os anos 1930, visávamos no cinema nacional à continuidade de “um sistema narrativo que os Estados Unidos vinham ensinando ao mundo [...]. Aproximar-se do modelo era sinal de qualidade, e só para umas poucas pessoas o mimetismo criava problema” (BERNARDET, 2009, p. 101, 102). As incertezas de nossa classe cinematográfica em torno da nova tecnologia do sonoro, influenciadas pela situação ainda transitória de nosso circuito exibidor, converteram-se em argumento a favor do cinema nacional para o grupo de Pedro Lima e Adhemar Gonzaga, artifício que terminou por não se concretizar³⁰⁹. A partir de 1930, a crítica às versões em espanhol mandadas para o Brasil foi justificada, nas duas revistas, pelos padrões de qualidade técnica e artística afirmados por elas, em grande parte ligados ao estrelismo norte-americano³¹⁰. Assim, como indicamos, *Cinearte* e

³⁰⁹ Naquele momento, a questão do cinema brasileiro não era um tema inédito em nossas publicações. Maria Rita Galvão (1975) observa que nossos jornais, já no final dos anos 1910, destacavam a enorme importância do cinema e lamentavam a ausência de uma indústria cinematográfica no Brasil.

³¹⁰ Outra evidência de como nossas revistas se pautavam em Hollywood como padrão de qualidade foi, antevendo a possibilidade de que a chegada do cinema falado desenvolvesse novamente as cinematografias europeias, os

A Scena Muda declararam guerra não contra o imperialismo hollywoodiano, mas contra o “imperialismo genérico” das versões.

Todavia, a crítica a esses filmes na imprensa carioca e paulistana não foi unânime. Em geral, o *Correio da Manhã* e *O Estado de São Paulo* promoveram as versões em espanhol, sem problematizar a barreira da língua mencionada por *Cinearte* e *A Scena Muda*, ou sua “falta de qualidade” em relação aos *talkies* em língua inglesa. Acreditamos que a divergência na recepção das versões nos periódicos consultados esteja também relacionada ao recorte social das revistas e jornais. Como comentamos, o grupo de críticos das revistas especializadas, sobretudo de *Cinearte*, fazia parte de uma elite cultural ligada ao cinema brasileiro, que influenciou os debates dentro do campo. Seu projeto editorial procurava fomentar nossa indústria cinematográfica, construindo a impressão de que a cinematografia nacional estava em desenvolvimento.

De tal modo, em meio à recepção das versões em espanhol, outras questões estavam em jogo para *Cinearte*. A produção de *Barro Humano*, de Adhemar Gonzaga, em 1929, foi determinante para reforçar a presença do filme brasileiro nas páginas da revista dirigida por ele. Em 1930, em sua batalha pelo cinema nacional, ele criou a empresa Cinédia, com equipamentos, estúdios, etc, tudo o que, do ponto de vista técnico, poderia assegurar a qualidade dos filmes realizados. A despeito disso, como nosso trabalho quis demonstrar, ao combaterem as versões em espanhol, defendendo a preferência pelos padrões de realização cinematográfica e pelas estrelas brancas dos filmes em inglês, como fizeram nossas revistas, ou ao servirem como veículos de publicidade para as produções em espanhol, como foram nossos jornais³¹¹, nossa imprensa se mostrou conectada às estratégias de penetração dos estúdios norte-americanos em nossos mercados, em novos tempos de influência cultural que chegavam com a fala e as canções nos filmes.

jornalistas reclamarem que os europeus não sabiam fazer filmes e que isso representaria um retrocesso para tudo que o cinema havia conquistado.

³¹¹ Considerando-se que, nos dois casos, muitos dos comentários eram feitos a partir do press releases.

REFERÊNCIAS

- ADAMATTI, Margarida Maria. *A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952-1955)*. Dissertação em Ciência da Comunicação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2008.
- ADDISON, HEATHER. “Capitalizing their charms: cinema stars and physical culture in the 1920’s”. In: *Velvet Light Trap*. Austin: University of Texas Press, n. 50, outono 2002.
- ALIMONDA, Hector. “A invenção da América Latina e outras obsessões”. In: *Estudos Sociedade e Agricultura* (UFRRJ), 1994.
- ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O cinema como “agitador de almas”: Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo: Annablume /FAPESP, 1999.
- _____. “O cinema brasileiro no Estado Novo: o diálogo com a Itália, Alemanha e URSS”. In: *Revista de Sociologia e Política*, nº 12, jun. 1999, p. 121-129.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2013.
- BACKER, Ron. *Mystery Movie Series of 1930s Hollywood*. Jefferson/Carolina do Norte/Londres: McFarland Press, 2010.
- BARBOSA, Jorge Luiz. “Paisagens americanas: Imagens e representações do wilderness”. Disponível em <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/viewFile/6315/4508> acesso em 09/fev/2018
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENDER, Flora Christina. *A Cena Muda*. Tese de doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro - propostas para uma historia*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- _____. “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: SENAC, 2005. vol. II.
- BORGE, Jason. *Latin American writers and the rise of Hollywood cinema*. Londres: Routledge, 2008. (Série Routledge Studies in Twentieth-Century Literature).
- BUSCOMBE, Edward. “The idea of genre in the American Cinema”. In: *Screen*, 11.2 (1970).

CÁNEPA, Laura Loguercio. *Medo de que? : uma historia do horror nos filmes brasileiros*. Tese de doutorado em Multimeios. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

_____. “Expressionismo Alemão”. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

COCHRAN Robert; McCray, Suzanne. *Lights! Camera! Arkansas! From Broncho Billy to Billy Bob Thornton*. Chicago: University of Arkansas Press, 2015.

CRAFTON, Donald. *The Talkies: American Cinema's transition to sound 1926-1931*. Berkeley - Los Angeles: University of California, 1999.

DURICOVÁ, Natasa, “Translating America: The Hollywood Multilinguals 1929-1933” in Altman, Rick. *Sound Theory, Sound Practice*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 1992.

DYER, Richard. *Stars*. Londres: British Film Institute, 1998.

_____. *White: Essays on Race and Culture*. Londres: Routledge, 1997.

_____. *Heavenly Bodies: Film Star and Society*. Londres: British Film Institute, 1987.

FAZIO, Andréa de. *Viva Zapata: cultura, política e representações do México no cinema norte-americano*. Belo Horizonte: Estronho, 2016.

FERES JÚNIOR, João. “Representando a América Latina por meio da arte pré-colombiana: a semântica estrutural e histórica da alterização”. In: *REALIS*, v.7, n. 01, Jan-Jun 201, p. 19.

_____. “Spanish America como o outro da América”. In: *Lua Nova Revista de Cultura e Política*, n.62, São Paulo, 2004.

FIGUEIRÓ, Belisa. “Alberto Cavalcanti e as multiversões: análise de ‘A canção do berço’”. In: *Imagofagia*, abril de 2017.

FREIRE, R. L. “A conversão para o cinema sonoro no Brasil e o mercado exibidor na década de 1930”. *Significação*, v. 40, n. 40, 2013.

_____. “A febre dos sincronizados: os primeiros meses da exibição de filmes sonoros no Rio e em São Paulo em 1929”. In: SOUZA, G. et al (orgs.). *XIII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine*. São Paulo: Socine, 2012. 2v

FINKIELMAN, Jorge. *The Film Industry in Argentina: An Illustrated Cultural History*. North Carolina: McFarland & Company, 2003.

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica (as idéias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro)*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

_____. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

GOULART, Isabella. *A ilusão da imagem: o sonho do estrelismo brasileiro em Hollywood*. Dissertação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.

GUILHERME, Olympio. *Hollywood: novela da vida real*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1932.

GUBERN Román, HAMMOND Paul. *Luis Buñuel: The Red Years, 1929–1939*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2012.

GUNCKEL, Colin. *Mexico on Main Street: Transnational Film Culture in Los Angeles before World War II*. New Jersey: Rutgers University Press, 2015.

_____. “The War of the Accents: Spanish Language Hollywood Films in Mexican Los Angeles.”. In: *Film History* 20.3, 2008, p. 325-343.

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

JARVINEN, Lisa. *The Rise of Spanish-Language Filmmaking: Out from Hollywood's Shadow, 1929-1939*. New Jersey: Rutgers University Press, 2012.

JOSLYN, Lyndon W. *Count Dracula Goes to the Movies*. Jefferson: Mcfarland & Co, 1999.

KING, John. “O cinema latino-americano”. In: BETHELL, Leslie (org.). *História da América Latina Vol. VIII - A América Latina após 1930: Ideias, Cultura e Sociedade*. São Paulo: Edusp, 2011.

KOSZARSKI, Richard. *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*. Berkeley: University of California Press, 1990.

LÉNÁRT, András. “Hispanic Hollywood. Spanish-language American Films in the 1920s and 1930s”. *Americana*, v. IX, n. 2, Fall, outono de 2013.

MCCARTHY, Todd. *Howard Hawks: The Grey Fox of Hollywood*. Nova York: Grove Press, 1997.

MORA VALENCIA, Rogelio de la. “Las películas estadounidenses denigrantes para México proyectadas en Argentina y Brasil, 1919-1924”. In: *Ulúa*, julio-diciembre 2008, v. 6, no. 12.

LEAL, Juan Felipe; JABLONSKA, Aleksandra. *La revolución mexicana en el cine estadounidense: 1911-1921*. México: Juan Pablos/Voyeur. Lomnitz, 2014.

LUCAS, Taís Campelo. *Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)*. Dissertação de mestrado em História. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

MIGLIEVICH, Adelia. “Por uma razão decolonial: Desafios ético-político-epistemológicos à cosmovisão moderna”. In: *Civitas*, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 66-80, jan.-abr 2014

MORETTIN, Eduardo Victorio. “As exposições universais e o cinema: história e cultura”. In: *Revista Brasileira de História*, v. 31, n. 61, 2011, p. 231-249.

_____. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro*. 2001. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2 vols., 2001.

OLIVEIRA, Amanda Leal de. “Estudo sobre o conceito de negociação cultural nos processos de mediação e apropriação da informação”. VII Seminário em Ciência da Informação (SECIN), 2017.

PRADO, Maria Ligia Coelho. “Davi e Golias: as relações entre Brasil e Estados Unidos no século XX”. In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). *Viagem incompleta: a experiência brasileira. A grande transação*. São Paulo: SENAC, 2000.

PUERTAS, Emeterio Diez. *Historia social del cine en España*. Madri: Fundamentos, 2003.

RAMÍREZ BERG, Charles. *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, Resistance*. Austin: University of Texas Press, 2002.

_____. “Stereotyping in films in general and of the Hispanic in particular”. *The Howard Journal of Communications*, vol. 2, n. 3, 1990.

RICHARD, Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

RIOS-BUSTAMANTE, Antonio. “Latino participation in Hollywood: 1911-45”. In: NORIEGA, Chon A. (ed.). *Chicanos and film: representation and resistance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

RODRÍGUEZ, Clara E. *Heroes, lovers and others: the story of Latinos in Hollywood*. 2 ed. Nova York: Oxford University Press, 2008.

ROSEVICS, Larissa. “Do pós-colonial à decolonialidade”. In: CARVALHO, Galuber; ROSEVICS, Larissa (orgs.). *Diálogos internacionais: reflexões críticas do mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Perse, 2017.

ROULIEN, Raul. *A Verdadeira Hollywood*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1933.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SALVATORE, Ricardo D. “The enterprise of knowledge: Representational machines of informal empire”. GILBERT, Joseph et al. (editors). *Close encounters of empire: writing the cultural history of U.S. - Latin America relations*. Durham/London: Duke University Press, 1998.

SANTOS, Luís Claudio Villafañe Gomes. *O Brasil entre a América e a Europa: o império e o interamericanismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2004, p. 26, pp. 74-112.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

SERVIN, Javier. "A tale of two Draculas". Disponível em: <http://ether.remap.ucla.edu/class/mias298/javier.servin/> acesso em 16/dez/2016.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, 1978.

SOISTER, John T. *Of Gods and Monsters: A Critical Guide to Universal Studios' Science Fiction, Horror and Mystery Films, 1929-1939*. Jefferson, Carolina do Norte e Londres: McFarland Press, 2005

SOLOMON, Aubrey. *The Fox Film Corporation, 1915-1935: A History and Filmography*. Jefferson, Carolina do Norte: McFarland Press.

SPADONI, Robert. *Uncanny Bodies: the coming of sound film and the origins of the horror genre*. Paperback, 2007.

STANFIELD, Michael Edward. *Of Beasts and Beauty: Gender, Race, and Identity in Colombia*. Austin: University of Texas Press, 2013.

TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VAZ, Toninho. *O Rei do Cinema - A extraordinária história de Luiz Severiano Riveiro*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

VAN DOVER, J. K. *Making the Detective Story American: Biggers, Van Dine and Hammett and the Turning Point of the Genre, 1925-1930*. Jefferson/Carolina do Norte/Londres: McFarland Press, 2010.

VINCENDEAU, Ginette. "Hollywood Babel: The coming of sound and the Multiple-Language versions". In: HIGSON, Andrew e MALTBY, Richard (ed.). *"Film Europe" and "Film America – Cinema, commerce and cultural exchange 1920-1939*. Exeter (Inglaterra): University of Exeter Press, 1999.

WALKER, Alexander. *Stardom: the Hollywood phenomenon*. 2 ed. Ontario: Penguin Books, 1974.

WARD, Richard Lewis. *A History of the Hal Roach Studios*. Westport: SIU Press, 1995.

WOOD, Robin. *American nightmare: essays on the Horror Film*. Toronto: Festival of Festivals, 1979

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

_____. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

ZAGNI, Rodrigo Medina. “Imagens Projetadas do Império: O Cinema Hollywoodiano e a Construção de uma Identidade Americana para a Política da Boa Vizinhaça”. In: Cadernos PROLAM/USP, ano 8, vol. 1, 2008.

Fontes consultadas

AFI Catalogue of Feature Films/site

Arquivo Cina-Espanha/site

Base de dados Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira

Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo

Česko-Slovenská filmová databáze

Discography of American Historical Recordings (DAHR)/site

Hemeroteca Digital

IMDB/site

TCM/site

The Audio Engineering Society/site

UCLA Film & Television Archive/site

YouTube

Dracula: Complete Legacy Collection. Los Angeles, Califórnia: Universal Pictures Home Entertainment, 2014. DVD

Free and Easy/Estrellados Double-Feature. Warner Archive Collection. Burbank, Califórnia: Warner Home Video, 2014. DVD

APÊNDICE A

FICHAS CATALOGRÁFICAS

Esta relação filmográfica apresenta um levantamento de versões em espanhol e português realizadas por estúdios de Hollywood entre 1929 e 1935. Também incluímos aqui produções originais em espanhol do período. O item 1 traz a listagem, maior, de filmes em língua espanhola (48) e o item 2, a relação, bem menor, de versões em português (4). Como dissemos na Introdução, oferecemos um modelo reduzido para os filmes em português da Paramount, que visavam o mercado europeu, como indicam suas informações de exibição (eles estrearam primeiramente em Portugal). Foram levantados 52 filmes: 4 versões em português, 9 filmes originais em espanhol e 39 versões em espanhol (dessas, apenas 6 foram preservadas). Listamos abaixo os filmes cuja produção, distribuição ou exibição (dentro dos Estados Unidos ou nos mercados externos, incluindo o Brasil) foi mencionada nas revistas *Cinearte* e *A Scena Muda* ou nos jornais *Correio da Manhã* (RJ) e *O Estado de São Paulo* (SP). Nossa pesquisa, portanto, abrangeu as versões que circularam no Rio de Janeiro e São Paulo. Os filmes estão organizados por ordem cronológica de seu lançamento, a partir da primeira data de exibição encontrada nas fontes de pesquisa. Este anexo atesta, como pontuamos no Capítulo 1, que o biênio 1930-1931 foi o mais contundente deste corpus fílmico.

As fichas catalográficas apresentadas neste anexo trazem as seguintes informações³¹²:

Títulos alternativos da versão.

Dados do filme original em inglês: título, diretor, país, ano, metragem, gênero, se silencioso ou sonoro, elenco principal.

Dados técnicos referentes ao material original: tipo de som (para todos os filmes, o sinal enviado pelo amplificador foi o som mono, composto por um canal único), proporção de tela/janela de exibição (na maioria dos casos, 1.20 : 1, havendo alguns na proporção 1.37 : 1), número de rolos, bitola (quase todas em 35mm), se a cores ou em preto e branco (PB), metragem.

Data e local de produção: ano, mês, país e cidade. Como método de análise, para efetivar o agrupamento destes filmes entre os que foram produzidos fora dos Estados Unidos (nos Studios Paramount, em Joinville, na França), na Costa Leste (Nova York) ou na Costa

³¹² O modelo usado como inspiração para a elaboração desse anexo foram as fichas filmográficas da Cinemateca Brasileira.

Oeste norte-americanas, consideramos os condados nas imediações de Los Angeles como Hollywood.

Data e local de exibição dos filmes: dia, mês, ano, cidade, país e sala de exibição.

Sinopse: para padronizar as fichas, priorizamos a sinopse encontrada no site Turner Classic Movies (TCM)³¹³, que corresponde à do American Film Institute (AFI) Catalogue of Feature Films³¹⁴. Nos casos em que essas fontes disponibilizaram para as versões apenas a sinopse do filme original em inglês, transcrevemos o texto trazido no livro HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990. Eventualmente, utilizamos a sinopse do Internet Movie Database (IMDb)³¹⁵.

Gênero: como método de análise para agrupamento dos filmes, eles foram divididos principalmente em dois grandes gêneros, **melodrama** (com algumas especificações, como o melodrama romântico, o de aventuras, o de intrigas, etc.) e comédia; os que não se encaixavam foram identificados por outros gêneros, como o western, a comédia-romântica e o horror.

Dados de produção: companhia produtora, ficha técnica (direção, argumento, roteiro, fotografia, produção) e elenco. Também como método de análise, atribuímos aos roteiristas que aparecem creditados nas fontes como responsáveis pelos “diálogos em espanhol” a expressão “versão em espanhol”, por considerarmos que ambos os trabalhos correspondem a uma adaptação do roteiro em inglês para a língua espanhola.

Se alguma destas especificações não constarem das fichas é porque não as encontramos em nenhuma das fontes de pesquisa. Destacamos ainda os filmes cujo **conteúdo fílmico sobreviveu para análise**³¹⁶ incluímos as fontes de pesquisa e observações particulares para cada obra³¹⁷. Por fim, listamos **menções às versões** em periódicos de época nacionais e estrangeiros indicados abaixo, encontrados diretamente em nossa pesquisa historiográfica ou mencionados pelas fontes:

- *A Scena Muda* (Rio de Janeiro, Brasil)
- *Arte y Cinematografía* (Barcelona)
- *Cine Mundial* (Nova York, Estados Unidos)

³¹³ Disponível em: <http://www.tcm.com/> acesso em 01/set/2016.

³¹⁴ Disponível em: <https://catalog.afi.com/Catalog/Showcase> acesso em 01/set/2016.

³¹⁵ Disponível em: <http://www.imdb.com/> acesso em 01/set/2016.

³¹⁶ Quando remanescente, indicamos com a letra S (sim). Em caso contrário, N (não).

³¹⁷ As principais fontes foram: TCM, AFI Catalogue of Feature Films e IMDb (indicados nas notas 313, 314 e 315); Česko-Slovenská filmová databáze, disponível em: <https://www.csfd.cz/>; os livros *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español* (1990), de Juan B. Heinink e Robert G. Dickson, e *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935* (1992), de Alfred Charles Richard.

- *Cinearte* (Rio de Janeiro, Brasil)
- *Cinelandia* (Los Angeles, Estados Unidos)
- *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro, Brasil)
- *Diário da Tarde* (Curitiba, Brasil)
- *El Cine* (Espanha)
- *Exhibitors Herald-World* (Estados Unidos)
- *Film Daily* (Nova York, Estados Unidos)
- *First National* (Estados Unidos)
- *Gazeta do Povo* (Curitiba, Brasil)
- *Hollywood Filmograph* (Nova York, Estados Unidos)
- *Hollywood Reporter* (Estados Unidos)
- *International Photographer* (Estados Unidos)
- *La Opinión* (Los Angeles, Estados Unidos)
- *Motion Picture Daily* (Estados Unidos)
- *Motion Picture Herald* (Nova York, Estados Unidos)
- *New York Mirror* (Estados Unidos)
- *New York News* (Estados Unidos)
- *New York Times* (Nova York, Estados Unidos)
- *Dia* (Curitiba, Brasil)
- *O Estado de São Paulo* (São Paulo, Brasil)
- *Philadelphia Inquirer* (Estados Unidos)
- *Pittsburgh Press* (Pittsburgh, Pennsylvania, Estados Unidos)
- *The Los Angeles Times* (Los Angeles, Estados Unidos)
- *Variety* (Nova York, Estados Unidos)

1. Versões em espanhol

1.1. *Sombras de Gloria*

Títulos alternativos: *Sombras de Glória* (Brasil)

Filme original em inglês: *Blaze O'Glory* (George Crone, Renaud Hoffman, Estados Unidos, 1929, 78 min, drama/musical, son., com Eddie Dowling, Betty Compson, Frankie Darro)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 11 rolos, 35mm, PB, 106 min

Data e local de produção

Ano: 1929 (out)

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

25 janeiro 1930 (Los Angeles, Estados Unidos, no Fox-Criterion Theatre)

1 fevereiro 1930 (Estados Unidos)

16 jun 1930 (Rio de Janeiro, Brasil, no Pathé Palace)

27 nov 1930 (Bilbao, Espanha, no Olimpia)

1930 (México, no Olimpia)

1930 (Havana, Cuba, no Fausta e no Cine Encanto)

1930 (Santiago de Cuba, Cuba, no Rialto)

1930 (Camaguey, Cuba, no Principal)

Sinopse: Em uma sala de tribunal, Eddie Williams está sendo julgado pelo assassinato de Carl Hummel, o patrão de sua esposa Helen. Jean, filho adotivo de Eddie, de nove anos, é a única testemunha do crime. Quando o promotor tenta obter o testemunho de Jean, a criança não quer trair a confiança de Eddie, e Eddie interrompe o testemunho ao assumir o crime. Entretanto, Dr. Castelli, o advogado de Eddie, expõe ao júri a história de Eddie, e conta que este era um eminente cantor em espetáculos da Broadway. No passado, Helen, a namorada de Eddie, trouxe a notícia de que a Primeira Guerra Mundial havia sido declarada. Eddie decide imediatamente alistar-se, e pouco antes de embarcar para a Europa, ele e Helen se casam. Nas trincheiras, no dia de Natal, Eddie desobedece às ordens de seu capitão de atirar em um soldado alemão que tentava cortar uma árvore de Natal. Depois, em outro ato de compaixão, Eddie novamente poupa a vida do mesmo soldado alemão durante um ataque de gás venenoso que deixa Eddie gravemente incapacitado. Enquanto Eddie tenta se recuperar no hospital, a paz é declarada. Ao voltar aos Estados Unidos, Eddie não consegue retomar sua carreira no teatro devido aos efeitos do gás, que danificaram seus pulmões, e fica bastante desesperançoso. Além destas dificuldades, Eddie fica sabendo que sua esposa está sendo cortejada por seu patrão Carl Hummel. Castelli continua relatando ao júri que Helen estava fingindo ser solteira a fim de arranjar um emprego, para assim poder cuidar de Eddie. Uma noite, Eddie depara-se com Hummel e Helen abraçados e atira em Hummel. Eddie não sabe, porém, que o abraço que ele presenciou foi de alegria e gratidão pela descoberta de que Eddie é o soldado americano que havia salvado a vida de Hummel durante a guerra. Hummel havia decidido vir aos Estados Unidos para retribuir a dívida de gratidão, localizando o soldado e providenciando que ele fosse tratado por um importante médico alemão. Castelli revela, além disso, que o promotor é o antigo capitão que Eddie havia desobedecido. O júri decide pela inocência de Eddie, e assim Eddie pode voltar à companhia de Helen e Jean. (Sinopse colhida no site TCM)

Gênero: melodrama musical

Companhia(s) produtora(s): Sono-Art Productions

Argumento: Thomas Alexander Boyd

Roteiro: Renaud Hoffman, Henry McCarthy, Fernando C. Tamayo (versão em espanhol)

Direção: Andrew L. Stone, Fernando C. Tamayo

Fotografia: Arthur Martinelli

Produção: J.R. Crone, O. E. Goebel, Geo. W. Weeks

Elenco

José Bohr (Eddie Williams)

Mona Rico (Helen Williams)

Francisco Marán (Dr. Castelli)

César Vanoni (Promotor)

Demetrius Alexis (Carl Hummel)

Juan Torena (Jack)

Enrique Acosta (Juiz)

Tito Davison

Roberto Saa Silva

Federico Godoy

Agustin Aragón (Repórter)

Ernesto Piedra

Carlos Molina

Juan Duval
 Maria Micheli
 Marina Ortiz
 Ricardo Coyal (Jean)

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site

AFI Catalogue of Feature Films/site

TCM/site

Česko-Slovenská filmová databáze

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

LÉNÁRT, András. "Hispanic Hollywood. Spanish-language American Films in the 1920s and 1930s". In: *Americana*, v. IX, n. 2, outono 2013

RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

Menções à versão em espanhol: *Cinelandia* (mar 1930, p. 42); *Correio da Manhã* (17 mai 1930; 21 mai 1930; 25 mai 1930; 30 mai 1930; 5 jun 1930; 7 jun 1930; 8 jun 1930; 11 jun 1930; 13 jun 1930; 14 jun 1930; 15 jun 1930; 17 jun 1930); *Film Daily* (16 fev 1930); *Variety* (16 fev 1930, p. 33; 26 fev 1930).

1.2. La vida nocturna

Títulos alternativos: *Piratas de meia cara* (Brasil)

Filme original em inglês: *Blotto* (James Parrot, Estados Unidos, 1930, 26 min., comédia, son., com Stan Laurel, Oliver Hardy, Anita Garvin)

Material original: Som mono, 1.20: 1, 35mm, PB, 38 min

Data e local de produção

Ano: 1929 (dez)

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

3 abr 1930 (Rio de Janeiro, Brasil, no Palácio Theatro)

19 abr 1930 (Barcelona, Espanha, no Fémima)

15 ago 1932 (São Paulo, Brasil, no Pedro II)

Sinopse: Nesta versão de *Blotto* em língua espanhola, o solteirão Oliver quer convencer Stan, um marido submisso, a ir com ele a uma casa noturna em plena época da Lei Seca; os dois então inventam um estratagema para que Stan possa sair à noite. A geniosa Sra. Laurel ouve secretamente este conchavo, e troca a bebida alcóolica da garrafa escondida de Stan por chá com especiarias. Quando os amigos estão na casa noturna apreciando as dançarinas e a atmosfera clandestina, eles misturam sua bebida com água gasosa. O poder de sugestão do local faz eles agirem como se estivessem completamente bêbados, mas ao ver a esquentada Sra.

Laurel com uma espingarda em punho, eles rapidamente ficam sóbrios. (sinopse colhida no site IMDb)

Gênero: comédia

Companhia(s) produtora(s): Hal Roach Studios (distribuído pela MGM)

Roteiro: Leo McCarey, H.M. Walker

Direção: James Parrott

Fotografia: George Stevens

Produção: Hal Roach

Elenco

Stan Laurel (Stan)

Oliver Hardy (Ollie)

Linda Lored (Mrs. Laurel)

Conteúdo para análise: S

Bloto: disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kHMEyAVym9g> acesso em 14/jun/2017

La vida nocturna: disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=JO9-faFvAqM> acesso em 14/jun/2017

Fontes consultadas:

IMDB/site

TCM/site

Česko-Slovenská filmová database

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

PÉREZ-GONZÁLEZ, Luis. *Audiovisual Translation: Theories, Methods and Issues*. Routledge: London and New York, 2014.

Observações:

O IMDb atribui a *Noche de duendes* (item 1.15) o título alternativo no Brasil de *Piratas de meia cara*. Juan B. Heinink e Robert G. Dickson, assim como o AFI Catalogue of Feature Films, trazem o dado de que a versão foi produzida em maio de 1930. O *Correio da Manhã*, a partir de 9 de março de 1930, noticia a exibição de *Piratas de meia cara*, “uma comédia de Laurel-Hardy em espanhol” (30 mar), o “primeiro filme falado em espanhol da Metro Goldwyn Mayer” (29 mar), que, em 3 de abril, aparece na coluna “Cartaz do dia” no Palácio Theatro. Provavelmente, *Piratas de meia cara* foi o título em português de *La vida nocturna*, não de *Noche de duendes*.

Menções à versão em espanhol: *Correio da Manhã* (9, 29 e 30 mar 1930; 1 e 3 abr 1930); *Exhibitors Herald-World* (8 fev 1930); *O Estado de São Paulo* (15, 16 e 17 ago 1932).

1.3. *Así es la vida*

Títulos alternativos: *Assim é a vida* (Brasil), *Cosas de la vida* (título de produção³¹⁸)

Filme original em inglês: *What a man* (George Crone, 1930, 72 min, comédia/romance, son., com Reginald Denny, Miriam Seegar, Harvey Clark)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 7 rolos, 35mm, PB, 72 min

Data e local de produção

Ano: 1930 (fev/mar)

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

3 mai 1930 (Los Angeles, Estados Unidos, no Fox-Criterion Theatre)

1 jun 1930 (Estados Unidos)

10 nov 1930 (Rio de Janeiro, Brasil, no São José)

18 dez 1930 (Sevilha, Espanha, no Teatro Llorens)

Sinopse: Quando o carro da Señora Franklyn quebra a vários quilômetros da cidade, seu motorista esnobe não consegue consertá-lo. Ela então aceita, impacientemente, a oferta de um vagabundo, José Rolan, que lhe garante ser mecânico. Após Rolan resolver o problema imediatamente, a Señora Franklyn o contrata como seu novo motorista, apesar das objeções do resto de sua família. Com a barba feita, os cabelos penteados e os sapatos engraxados, Rolan não mais parece um homem vadio, e sim um senhor distinto capaz de conquistar Blanca, a filha dos Franklyn. Porém, a diferença de classes ainda separa Rolan e Bianca. Em uma longa festa de final de semana na mansão Franklyn, dois falsos condes europeus se infiltram no ambiente de convidados distintos planejando abrir o cofre e roubar as joias da família. No momento exato em que os ladrões estão prestes a atacar, Rolan age com presteza e revela que é, na verdade, um detetive disfarçado. Isso também acaba por remover o único obstáculo a seu amor por Blanca, e assim ele declara seu amor abertamente. (Sinopse colhida no site TCM)

Gênero: comédia

Companhia(s) produtora(s): George W. Weeks Productions/ Sono-Art Productions

Roteiro: Harvey Gates, Tom Gibson (adaptação), Jorge Juan Crespo (versão em espanhol)

Direção: George Crone

Fotografia: Arthur L. Todd

Produção: O.E. Goebel, George W. Weeks

Elenco

José Bohr (José Rolan)

Delia Magaña (Luisa Franklyn)

Lolita Vendrell (Blanca Franklyn)

César Vanoni (Manuel)

Enrique Acosta (Señor Franklyn)

Marcela Nivón (Señora Franklyn)

³¹⁸ Título temporário, utilizado enquanto o filme é desenvolvido ou durante a filmagem.

Tito Davison (Jorge Franklyn)
 Myrta Bonillas (Condessa)
 Julian Rivero (Calton)
 Ernesto Piedra (Sapo)
 Rosita Gil (Cora)

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site

AFI Catalogue of Feature Films/site

TCM/site

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

Observações:

A data de estreia do filme original consta no IMDb como 1 de junho de 1930, o que sugere que a versão em espanhol teria estreado antes (em 3 de maio, em Los Angeles). A Sono-Art consta como produtora do filme em inglês e distribuidora da versão em espanhol no IMDb e, no AFI Catalogue of Feature Films e na antologia de Heinink e Dickson, como produtora e distribuidora.

Menções à versão em espanhol: *Cinelândia* (jun 1930, p. 34), *Correio da Manhã* (9 nov 1930).

1.4. *El Cuerpo del Delito*

Títulos alternativos: *Corpo de Delito* (Brasil), *Juego, amor y sangre* (título de produção), *El crimen de Wall Street* (título de produção)

Filme original em inglês: *The Benson Murder Case* (Frank Tuttle, Estados Unidos, 1930, 65 min, drama policial, son., com William Powell, William 'Stage' Boyd, Eugene Pallette)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 9 rolos, 35mm, PB

Data e local de produção

Ano: 1930 (meados/mar)

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

21 maio 1930 (Espanha, Madrid, no Callao)

30 maio 1930 (Porto Rico, San Juan)

1 jun 1930 (Rio de Janeiro, Brasil, no Imperio)

7 jun 1930 (Estados Unidos, San Antonio, Texas)

Sinopse: O *crash* de Wall Street em 1929 torna-se uma tragédia para milhares de americanos, e apenas um pequeno grupo de investidores astutos consegue reaver seus investimentos. O consultor financeiro Antonio Benson é um dos poucos a conseguir sobreviver a este desastre. Para se livrar de seus clientes arruinados, cujos fundos ele administrou mal, ele se esconde em

sua chácara; alguém, porém, encontra Antonio e o mata. Os principais suspeitos são: a Señorita Delroy, uma atriz da Broadway, que teve suas valiosas pérolas tomadas após endossar um cheque sem fundos; Adolph Mahler, o emissor do cheque; a viúva Paula Banning, que perdeu uma enorme quantidade de dinheiro e está atrás de Mahler, seu amante, enquanto este tenta recuperar seu cheque; o jogador Harry Gray e Albert Brecher, o criado de Benson. Após desistir de diversas pistas falsas, o promotor responsável pela investigação do assassinato recorre à ajuda do detetive amador Philo Vance. Vance, que parece se guiar por uma teoria estapafúrdia, acaba por descobrir o verdadeiro assassino. (Sinopse colhida no site TCM)

Gênero: melodrama policial

Companhia(s) produtora(s): Paramount Pictures

Argumento: Bartlett Cormack

Roteiro: S.S. Van Dine (romance), Josep Carner Ribalta (versão em espanhol)

Direção: Cyril Gardner, A. Washington Pezet

Fotografia: Henry W. Gerrard

Produção: Geoffrey Shurlock

Elenco

Ramón Pereda (Philo Vance)

Antonio Moreno (Harry Gray)

Andrés de Seguro (Antonio Benson)

Barry Norton (Adolph Mahler)

Maria Alba (Señorita Delroy)

María Calvo (Señora Paula Banning)

Carlos Villarías (Fiscal Markham)

Vicente Padula (Sargento Heath)

Manuel Conesa (Albert Brecher)

Ralph Navarro

María Teresa Renner

Eumenio Blanco

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site

TCM/site

Česko-Slovenská filmová databáze

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

VAN DOVER, J. K. *Making the Detective Story American: Biggers, Van Dine and Hammett and the Turning Point of the Genre, 1925-1930*. Jefferson, Carolina do Norte e Londres: McFarland Press, 2010.

Observações:

Segundo J. K. Van Dover, a versão teria estreado em Buenos Aires.

Menções à versão em espanhol: *Cine Mundial* (jul 1930, p. 676); *Cinearte* (v.5 n. 222, 21 mai 1930, p. 30, 31); *Correio da Manhã* (24 mai 1930; 30 mai 1930; 1 jun 1930; 5 jun 1930); *Variety* (16 abr 1930).

1.5. Alma de Gaucho

Títulos alternativos: *Alma de Gaúcho* (Brasil); *Alma gaucha*, *Amor argentino*, *Soul of the Gaucho* (Estados Unidos), *Povero cuore* (Itália), *Poor heart* (Itália)

Filme original em inglês: Esta foi uma produção original em espanhol.

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 6 rolos, 35mm, PB, 59 min

Data e local de produção

Ano: 1930 (mar)

País: EUA

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

7 jun 1930 (Los Angeles, Estados Unidos, no Million Dollar Theatre)

10 nov 1930 (Rio de Janeiro, Brasil, no Eldorado)

Sinopse: Elsa, uma jovem de Buenos Aires, visita seus tios, Don Alfredo e Doña Cristina, em sua fazenda. Ao jogar golfe, Elsa conhece Antonio, um gaúcho, e fica encantada com sua belíssima voz. Quando perde uma bola de golfe, ela explica o jogo ao gaúcho. Elsa, Don Alfredo, Doña Cristina e outros dois visitantes abastados, Carlos e Arturo, vão assistir a um rodeio, no qual Elsa desafia um dos gaúchos a montar um potro selvagem e xucro chamado Moro. Antonio aceita o desafio, e após conseguir domar o cavalo, Don Alfredo o oferece a Elsa. Ela começa a afeiçoar-se por Antonio, e quando lhe ensina o golfe, Doña Cristina decide intervir, mas antes de esta chegar, Elsa e o gaúcho combinam de se encontrar àquela noite no jardim. Durante o jogo de carteadado da noite, Cristina fica irritada com a distração de Elsa. Elsa encontra-se com Antonio, conforme haviam combinado, e ele canta para ela. Cristina entretanto leva Elsa embora da presença de seu amado. Mais tarde, no chá da família, Doña Cristina argumenta que Antonio é muito rústico e ignorante para a jovem. Elsa assegura à tia que está apenas flertando de forma inocente com Antonio. Acreditando na palavra de Elsa, Antonio fica com o coração partido, e Don Casimiro tenta consolá-lo. Em uma festa, casais dançam a dança nacional argentina, o *pericón*. Elsa convence o tristonho Antonio a cantar uma canção, e quando ela tenta fugir da festa, ele a carrega na escuridão da noite. Arturo conta a Alfredo e Casimiro o ocorrido, e eles perseguem o casal a cavalo. Antonio diz a Elsa que apesar de sua falta de estudo ele é um homem com sentimentos e dignidade. Ele a repreende por ter brincado com seus sentimentos, e a deixa ir, dizendo que ele não vingou os males cometidos para lhe provar a nobreza dos gaúchos. Elsa retorna para seus tios e é acometida por um delírio, chamado incessantemente o nome de Antonio. Antonio finalmente vem a seu encontro e eles se abraçam, novamente unidos. (Sinopse colhida no site TCM)

Gênero: melodrama romântico

Companhia(s) produtora(s): Chris Phyllis Productions

Argumento: Paul Ellis

Roteiro: Benjamín Ingénito Paralupi

Direção: Henry Otto

Fotografia: Leon Shamroy

Produção: Chris Phillis

Elenco

Manuel Granado (Antonio)

Mona Rico (Elsa)

Francisco Amerise (Don Alfredo)

Christina Montt (Doña Cristina)

Humberto Bonavia (Arturo)

George Rigas (Don Casimiro)

Alberto Mendoza (Carlos)

Emma Mora (Monona)

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site

AFI Catalogue of Feature Films/site

TCM/site

Česko-Slovenská filmová databáze

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

Menções à versão em espanhol: *Cinelândia* (set 1930, p. 30); *Correio da Manhã* (8 nov 1930).

1.6. Estrellados

Títulos alternativos: *Jeca de Hollywood* (Brasil)

Filme original em inglês: *Free and Easy* (Edward Sedgwick, 1930, 92 min., comédia, son., com Buster Keaton, Anita Page, Trixie Friganza)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 35mm, PB, 95 min

Data e local de produção

Ano: 1930 (mar)

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

21 jun 1930 (Buenos Aires, Argentina)

7 jul 1930 (Los Angeles, Estados Unidos)

14 jul 1930 (Havana, Cuba, no Teatro Campoamor)

20 ago 1930 (Rio de Janeiro, Brasil, no Palácio Theatro)

17 out 1930 (Barcelona, Espanha)

20 out 1930 (Rio de Janeiro, Brasil, no Parisiense)

27 out 1930 (Madri, Espanha)

Sinopse: Elvira de Rosas vence um concurso de beleza em sua cidade natal de Rioseco, Kansas. O prêmio é uma viagem a Hollywood, que ela faz acompanhada por sua fantástica mãe e o tímido Canuto Cuadratin, que está trabalhando como seu agente. No trem para a Califórnia, Elvira tem a sorte de travar conhecimento com uma famosa estrela de cinema, o ator Larry Mitchell, que se oferece a apresentá-la aos diretores e às estrelas dos estúdios da Metro-Goldwyn-Mayer. Apesar de não ter sua entrada permitida, Canuto consegue adentrar nos estúdios, participar da filmagem de uma cena e é até confundido com um ator, com resultados desastrosos. Larry sente-se apaixonado por Elvira e a convida para sua casa. Canuto e a Sra. de Rosas conseguem chegar a tempo para interromper a declaração de amor de Larry, e este recebe uma forte censura por parte da mãe de Elvira. O pretendente arrependido, tentando ainda cair nas graças de Elvira, consegue um pequeno papel para Canuto em uma comédia musical, e este surpreendentemente obtém grande sucesso, perdendo, porém, ao mesmo tempo, sua paixão secreta, Elvira, que aceita a proposta de casamento de Larry. (Sinopse colhida no site TCM)

Gênero: comédia musical

Companhia(s) produtora(s): Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)

Argumento: Richard Schayer

Roteiro: Paul Dickey, Salvador de Alberich (versão em espanhol)

Direção: Salvador de Alberich, Edward Sedgwick

Fotografia: Leonard Smith

Produção: George E. Kann, Buster Keaton

Elenco

Buster Keaton (Canuto Cuadratin)

Raquel Torres (Elvira Rosas)

Don Alvarado (Larry Mitchell)

María Calvo (Sra. de Rosas)

Juan de Homs (Diretor)

Carlos Villarías (Jack Collier)

Joe Dominguez (Assistente de Direção)

Emile Chautard

Enrique Acosta (Alcalde de Rioseco)

Julio Abadía

C.R. Dufau

Lionel Barrymore (ele próprio)

William Haines (ele próprio)

John Miljan (ele próprio)

Gwen Lee (ela própria)

Cecil B. DeMille (ele próprio)

Fred Niblo (ele próprio)

Jackie Coogan (ele próprio)

Conteúdo para análise: S

Free and Easy/Estrellados Double-Feature. Warner Archive Collection. Burbank, Califórnia: Warner Home Video, 2014. DVD

Fontes consultadas:

IMDB/site

AFI Catalogue of Feature Films/site

TCM/site

Česko-Slovenská filmová database

FINKIELMAN, Jorge. *The Film Industry in Argentina: An Illustrated Cultural History*. North Carolina: McFarland & Company, 2003.HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.**Menções à versão em espanhol:** *Cine Mundial* (jul 1930, p. 676); *Cinelandia* (jul 1930, p. 29); *Correio da Manhã* (17 ago 1930); *Variety* (23 abr 1930).**1.7. La fuerza del querer****Títulos alternativos:** *Dilemas do coração* (Brasil), *Face of desire* (Estados Unidos), *La gran pelea* (Estados Unidos)**Filme original em inglês:** *The big fight* (Walter Lang, 1930, 79 min, drama/romance, son., com Lola Lane, Ralph Ince, Guinn 'Big Boy' Williams)**Material original:** Som mono, 1.37 : 1, 11 rolos, 35mm, PB**Data e local de produção****Ano:** 1930 (mar-abr)**País:** Estados Unidos**Cidade:** Hollywood**Data e local de exibição**

21 jun 1930 (Estados Unidos)

Sinopse: Shirley, a namorada de um boxeador conhecido como “El Tigre” (“O Tigre”), descobre que a vida de seu irmão Lester está em perigo caso este não pague suas dívidas a Chuck, um gângster que utiliza a casa noturna em que ele trabalha como fachada. Apesar de a dívida ser vultosa, “El Tigre” oferece suas economias para ajudar Lester a pagá-la, mas Shirley não quer envolver o namorado em seus problemas familiares. Após Lester matar um dos capangas de Chuck, Chuck tenta fazer um acordo com Shirley, dando a entender que ele irá deixar de lado suas desavenças com Lester caso ela providencie que “El Tigre” seja dopado e perca sua próxima luta, na qual Chuck terá apostado muito dinheiro contra o favorito. Como Shirley não concorda em participar deste esquema, Chuck recorre aos serviços de Steve, o agente de “El Tigre”, que aceita entregar uma água com drogas para o boxeador beber durante a luta. No entanto, a polícia anda espionando Chuck e sua gangue e, durante a luta, confrontam Chuck e acabam por matá-lo. Enquanto isso, “El Tigre” vence seu oponente com facilidade, pois acidentalmente trocou a água com drogas por água pura. (Sinopse colhida no site TCM)**Gênero:** melodrama**Companhia(s) produtora(s):** James Cruze Productions (distribuído pela Paramount Pictures)**Roteiro:** Milton Herbert Gropper (peça), Max Marcin (peça), Walter Woods (adaptação), Andrés de Seguro (versão em espanhol)

Direção: Ralph Ince

Produção: James Cruze, Gaston Glass

Elenco

Maria Alba (Shirley)
 Carlos Barbe (El Tigre)
 Andrés de Seguro (Chuck)
 Vicente Padula (Steve)
 Tito Davison (Lester)
 Rita Rey (Winnie)
 Stepin Fetchit (Spot)
 Manuel Conesa (Berelli)
 Rafael Valverde (Detetive)

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site
 AFI Catalogue of Feature Films/site
 TCM/site
 Česko-Slovenská filmová database
 HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.
 RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

Menções à versão em espanhol: *Cinelandia* (jul 1930, p. 29).

1.8. *El hombre malo*

Títulos alternativos: *O homem mau* (Brasil), *El patíbulo* (México)

Filme original em inglês: *The Bad Man* (Clarence G. Badger, Estados Unidos, 1930, 77 min, western, son., com Walter Huston, Dorothy Revier, James Rennie)

Material original: Som mono, 1.37 : 1, 8 rolos, 35mm, PB, 69 min

Data e local de produção

Ano: 1930 (mai)

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

28 jun 1930 (Los Angeles, Estados Unidos, no Teatro Warner Bros)

Set 1930 (Estados Unidos)

5 dez 1930 (Barcelona, Espanha, no Capitol)

9 dez 1930 (Rio de Janeiro, Brasil, no Atlantico)

5 jan 1931 (Madrid, Espanha)

Sinopse: Pancho López, famoso bandido mexicano, vem em auxílio de um fazendeiro que, há muito tempo, tinha salvado sua vida e agora está cheio de problemas por estar apaixonado por uma mulher casada; também está prestes a perder sua fazenda, porque não pode pagar a hipoteca que pesa sobre ela. Como primeira medida, o bandido assalta o banco e, em seguida, entrega o dinheiro roubado no pagamento da dívida, mas mata o marido da amante do rancheiro e assim elimina os obstáculos que impedem a felicidade do casal (Sinopse colhida no livro *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*, p. 107)

Gênero: western

Companhia(s) produtora(s): Warner Brothers/First National Pictures

Argumento: Porter Emerson Browne

Roteiro: Howard Estabrook, Baltasar Fernández Cué (versão em espanhol)

Direção: William C. McGann, Roberto E. Guzmán

Fotografia: Frank Kesson

Produção: Henry Blanke

Elenco

Antonio Moreno (Pancho López)

Andrés de Seguro (Taylor)

Juan Toren (Alberto)

Rosita Ballesteros (María)

Roberto Guzmán (Morris)

Carlos Villarías (Dobbs)

Conchita Ballesteros (Angela)

Manuel Conesa (Guillermo)

Delia Magaña (Cocinera)

Martín Garralaga (Bradley)

Carlos Ramos (Pedro)

José Domínguez (Luciano)

Daniel F. Rea

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site

AFI Catalogue of Feature Films/site

TCM/site

Česko-Slovenská filmová databáze

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

Menções à versão em espanhol: *Cine Mundial* (set 1930, p. 917); *Cinelândia* (set 1930, p. 30); *Correio da Manhã* (2 ago 1930).

1.9. Radiomanía

Títulos alternativos: *Radio Mania* (Brasil)

Filme original em inglês: *Hog Wild* (James Parrott, Estados Unidos, 1930, 19 min, comédia, son., com Stan Laurel, Oliver Hardy, Yola d'Avril)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 2 rolos, 35mm, PB, curta-metragem

Data e local de produção

Ano: 1930 (abr)

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

19 jul 1930 (San Juan, Porto Rico, no Olimpo)

24 out 1930 (Rio de Janeiro, Brasil, no Gloria)

15 nov 1930 (Madrid, Espanha, Palacio de la Música)

Sinopse: Para agradar sua esposa e demonstrar suas habilidades pessoais, Ollie decide instalar uma antena de rádio no telhado de sua casa. O habilidoso campeão da bricolagem, com a impagável ajuda do empregado Stan, se põe a trabalhar. Com as primeiras marteladas, as placas de gesso do teto se soltam; Stan, por descuido, liga o cabo da antena e Hardy cai chaminé abaixo, acompanhado de tijolos e fuligem. Mais preocupada com a integridade da moradia do que com a vida de seu marido, a Sra. Hardy quer interromper a operação, mas Ollie não se rende. Para a última tentativa no telhado, apoiam a escada no assento traseiro do carro e, enquanto Hardy sobe os degraus, Stan liga o motor sem perceber. O carro começa a se mover, acelera na encosta e, com a escada nas costas e Hardy empoleirado na extremidade superior, desce escorregando pelas ruas íngremes, esbarrando nos outros veículos a toda velocidade. O carro ficou como um acordeão, a casa ficou em ruína, mas a senhora está deprimida porque pegaram o seu aparelho de rádio. (Sinopse colhida no livro *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*, p. 95)

Gênero: comédia

Companhia(s) produtora(s): Hal Roach Studios (distribuído pela MGM)

Roteiro: Leo McCarey, H. M. Walker

Direção: James Parrott

Fotografia: George Stevens

Produção: Hal Roach

Elenco

Stan Laurel (Stan)

Oliver Hardy (Ollie)

Linda Loredó (Sra. Hardy)

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site

Internet Archive/site

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

Menções à versão em espanhol: *Correio da Manhã* (24 out 1930).

1.10. El precio de un beso

Títulos alternativos: *Loucuras de um Beijo* (Brasil), *Un beso apasionado* (Estados Unidos), *Un beso de pasión* (Nova York, Estados Unidos), *Price of a Kiss*

Filme original em inglês: *Onde Mad Kiss* (Marcel Silver, James Tinling, Estados Unidos, 1930, 64 min, musical, son., com José Mojica, Mona Maris, Antonio Moreno)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 8 ou 9 rolos, 35mm, PB, 69 ou 71 min

Data e local de exibição

Ano: 1930 (abr)

País: EUA

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

26 jul 1930 (San Antonio, Estados Unidos, no Majestic)

14 ago 1930 (Buenos Aires, Argentina, no Renacimiento)

25 ago 1930 (Rio de Janeiro, Brasil, no Odeon)

6 set 1930 (Barcelona, Espanha)

5 mar 1931 (São Paulo, Brasil, no São José)

Nova York, Estados Unidos

Los Angeles, Estados Unidos

Sinopse: Estrada, a principal autoridade do governo da região, pôs a cabeça de José Savedra a prêmio por este ter causado a população local a se rebelar contra os cobradores de impostos. A dançarina Rosario Montes também acha que o imposto cobrado sobre seu estabelecimento “Fandango Café” é excessivo e não está disposta a pagá-lo. Mostrando sua típica ousadia, José coloca avisos por toda a cidade que, em sua próxima visita ao café, irá beijar Rosario na boca. Na presença de Estrada e da polícia local, o valente brincalhão, disfarçado de garçom, cumpre sua ousada promessa. Apercebendo-se deste relacionamento entre José e Rosario, Estrada escreve um bilhete a José em nome de Rosario, marcando um encontro na casa desta, e o prende quando ele comparece ao compromisso. Quando Rosario descobre o ardil de Estrada, ela finge não gostar de José e recebe a autorização de Estrada para devolver a afronta do beijo de José com um beijo em seu traidor. Mas Rosario aproveita-se desta visita à cela de José para entregar-lhe uma arma, com a qual este consegue obter sua liberdade. Enquanto Rosario e José fogem a cavalo, o governador do território prende Estrada, acusando-o de abuso de poder. (Sinopse colhida no site TCM)

Gênero: melodrama musical

Companhia(s) produtora(s): Fox Film Corporation

Argumento: Adolph Paul

Roteiro: Dudley Nichols, Francisco Moré de la Torre (versão em espanhol)

Direção: Marcel Silver, James Tinling

Fotografia: Ross Fisher

Produção: John Stone

Elenco

José Mojica (José Savedra)

Mona Maris (Rosario Montes)

Antonio Moreno (Estrada)

Tomas Patricola (Paco)

Fred Malatesta

Juan Torena

Carlos Villarías

Enrique Acosta

Martín Garralaga

Eumenio Blanco

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site

AFI Catalogue of Feature Films/site

TCM/site

Česko-Slovenská filmová databáze

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

Menções à versão em espanhol: *Cine Mundial* (out 1930, p. 976); *Cinelândia* (ago 1930, p. 32); *Correio da Manhã* (25 ago 1930); *Film Daily* (1 ago 1933); *Motion Picture Herald* (26 abr 1930); *O Estado de São Paulo* (5 mar 1931); *New York Times* (25 jul 1933).

1.11. Amor Audaz

Títulos alternativos:

Filme original em inglês: *Slightly Scarlet* (Louis J. Gasnier, Edwin H. Knopf, Estados Unidos, 1930, 70 min, melodrama/crime, son., com Evelyn Brent, Clive Brook, Paul Lukas)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 9 rolos, 35mm, PB, 84 min

Data e local de produção

Ano: 1930 (jul)

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

30 jul 1930 (México, no Olimpia)
 2 ago 1930 (San Antonio, Estados Unidos)
 6 out 1930 (Barcelona, no Coliseum)
 29 jun 1931 (Portugal)

Sinopse: Malatroff, chefe de uma gangue internacional de roubo de jóias, força Lucy Stavrin a passar-se por uma condessa e travar amizade com os Corbetts, um casal de novos-ricos americanos que residem na Costa Azul. Lucy deverá substituir um colar de pérolas valioso, recentemente adquirido pelos Corbetts sob bastante repercussão, por um colar falso. Deslumbrados com a atenção dada pela tal condessa, os Corbetts consideram sua visita uma grande honra, e a convidam a permanecer indefinidamente. Quando Lucy está prestes a realizar o roubo, o enigmático Albert D'Arlons, que havia sido seu vizinho e admirador fervoroso em Paris, subitamente aparece, tendo sido atraído à cidade de Nice pela repercussão em torno do colar. Ao se darem conta de que ambos atuam no mesmo “métier”, Lucy e Albert decidem largar seu passado de crimes e começar uma vida nova juntos. Porém, Malatroff vem os vigiando, e para conseguirem se desembaraçar de toda a situação, são forçados a matá-lo. Apesar da desconfiança do inspetor da polícia local acerca da veracidade do relato de Lucy e Albert, ele acaba por encerrar as investigações contra a dupla após um testemunho favorável por parte dos Corbetts, e acaba por agradecê-los por terem livrado o mundo de um perigoso criminoso. (Sinopse colhida no site TCM)

Gênero: melodrama

Companhia(s) produtora(s): Paramount Pictures

Argumento: Percy Heath

Roteiro: Howard Estabrook; Joseph L. Mankiewicz

Direção: Louis Gasnier, A. Washington Pezet

Fotografia: Allen Siegler

Produção: Geoffrey Shurlock

Elenco

Adolphe Menjou (Albert d'Arlons)
 Rosita Moreno (Lucy Stavrin)
 Barry Norton (Sandy Carlton)
 Ramón Pereda (Malatroff)
 Carmen Guerrero (Esther)
 Carlos Villarías (Inspector)
 Paco Moreno (Maurice)
 Vicente Padula (Silvestre Corbett)
 María Calvo (Sra. Corbett)

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site
 AFI Catalogue of Feature Films/site
 TCM/site

Česko-Slovenská filmová databáze

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

RICHARD., Alfred Charles. The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935. Westport: Greenwood Press, 1992.

Observações:

Versão em francês: *L'énigmatique Monsieur Parkes* (Louis J. Gasnier, 1930), com Adolphe Menjou, Claudette Colbert e Emile Chautard.

Menções à versão em espanhol: *Cine Mundial* (set 1930, p. 916-917); *Cinelandia* (ago 1930, p. 32); *Cinearte*; *Los Angeles Times* (15 jun 1930, p. B11; 6 sep 1930, p. A7); *New York Times* (1 jun 1930, p. X6; 23 mai 1934); *Pittsburgh Press* (17 fev 1931, p. 33)

1.12. Cascarrabias

Títulos alternativos: *O Ranzinza* (Brasil),

Filme original em inglês: *Grumpy* (George Cukor, Cyril Gardner, Estados Unidos, 1930, com., son. 74 min, comédia, com Cyril Maude, Phillips Holmes, Frances Dade)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 11 rolos, 35mm, PB, 97 min

Data e local de produção

Ano: 1930 (jun)

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

11 set 1930 (Cidade do México, México, no Olimpia)

19 set 1930 (Los Angeles, Estados Unidos)

23 set 1930 (Rio de Janeiro, Brasil, no Capitólio)

2 out 1930 (Buenos Aires, Argentina)

29 out 1930 (Estados Unidos)

6 nov 1930 (Madrid, Espanha, no Rialto)

Sinopse: Bullivant, um famoso criminologista, chamado por seus amigos próximos de “Cascarrabias” (Resmungão), por estar constantemente de mau-humor, vive sua aposentadoria em uma propriedade nos arredores de Londres com sua neta favorita Virginia, que ele espera casar com um sobrinho, Enrique Loder. Porém, não se tem notícias de Enrique já há algum tempo, por ele estar distante da Inglaterra. Por esta razão, Virginia está sendo cortejada pelo Sr. Jarvis, um homem mais velho que ela conheceu em uma festa e convidou para passar alguns dias na casa de seu avô. Enrique retorna subitamente da África do Sul, encarregado da difícil tarefa de transportar secretamente um valioso diamante das minas de Transvaal até o escritório de sua empresa em Londres. Logo após cumprimentar seu tio e Virginia, Enrique é atacado por alguém e o diamante é roubado. Bullivant suspeita de Jarvis e o segue até Londres, onde este tenta repassar o diamante. Quando Bullivant o acusa, Jarvis devolve o diamante e é preso. Virginia e Enrique ficam novamente juntos. (Sinopse colhida no site TCM)

Gênero: melodrama

Companhia(s) produtora(s): Paramount Pictures

Roteiro: Doris Anderson, Fernando C. Tamayo (versão em espanhol)

Direção: Cyril Gardner

Fotografia: Allen G. Siegler

Produção: Geoffrey Shurlock

Elenco

Ernesto Vilches (Bullivant)

Carmen Guerrero (Virginia)

Barry Norton (Enrique Loder)

Ramón Pereda (Jarvis)

Andrés de Seguro (Kul Berci)

Delia Magaña (Susan)

Paco Moreno (Ruddock)

Juan Duval (Kebble)

Celestino Dufau (Merridew)

Fernando García (Dawson)

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site

AFI Catalogue of Feature Films/site

TCM/site

Česko-Slovenská filmová databáze

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

Observações:

Segundo o AFI Catalogue of Feature Films, a Famous Players-Lasky fez uma versão de Grumpy em 1923, dirigida por William de Mille, estrelada por Theodore Roberts e Conrad Nagel.

Menções à versão em espanhol: *Correrio da Manhã* (23 set 1930).

1.13. Del mismo barro

Títulos alternativos: *Argila Humana* (Brasil), *Arcilla* (título de produção), *Barreras Sociales* (título de produção)

Filme original em inglês: *The common clay* (Victor Flemming, 1930, 89 min, drama, son., com Constance Bennett, Lew Ayres, Tully Marshall)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 10 rolos, 35mm, PB, 93 min

Data e local de produção**Ano:** 1930 (jun-jul)**País:** Estados Unidos**Cidade:** Hollywood**Data e local de exibição**

19 set 1930 (Nova York, Estados Unidos)

1 jan 1931 (São Paulo, Brasil, no Bom Retiro)

16 jul 1931 (Rio de Janeiro, Brasil, no Rio Branco)

28 jul 1931 (São Paulo, Brasil, no Cine América)

Sinopse: Após a prisão de Elena Neal pela polícia, em uma batida policial de rotina em uma casa noturna, o juiz de seu julgamento nota que ela é uma jovem ingênua e inexperiente, e decide liberá-la sob a condição de que ela não se torne reincidente. Ellen começa então a trabalhar como criada para a família Fullerton, mas acaba sendo assediada não apenas pelo mordomo, mas pelo jovem patrão Jorge e por seus amigos sem-vergonhas. Elena acaba engravidando e tem um filho menino, mas rejeita a intenção do Sr. Fullerton de comprar seu silêncio, estando certa de que Jorge não irá esquecer as promessas feitas a ela, mesmo sabendo que o nome de sua família será envolvido no escândalo. Ao investigar o passado de Elena, o advogado dos Fullerton descobre que ela é, na verdade, sua própria filha. A mãe de Elena era de origem humilde, e havia abandonado o advogado a fim de não atrapalhar suas chances de seguir uma carreira brilhante. Ao tomar conhecimento destas revelações, o Sr. Fullerton se recusa a se envolver ainda mais nestes eventos sórdidos e sentimentais. Cansada de ser se envolver com tanta hipocrisia, Elena retira o processo de paternidade que havia aberto e assim obtém de Jorge a resposta que tanto desejava. (Sinopse colhida no site TCM)

Gênero: melodrama**Companhia(s) produtora(s):** Fox Film Corporation

Roteiro: Cleves Kinkead (romance), Jules Furthman, Francisco Moré de la Torre (versão em espanhol)

Direção: David Howard**Fotografia:** Ross Fisher**Direção de produção:** John Stone**Elenco**

Mona Maris (Elena Neal)

Juan Torena (Jorge Fullerton)

Vicente Padula (Sr. Fullerton)

Carlos Villarías (Filson)

Roberto E. Guzmán (Yute)

María Calvo (Sra. Neal)

Rafael Valverde (Edwards, o mordomo)

René Cardona . (Bobby)

Consuelo de los Ángeles (Ana Fullerton)

Marcela Nivón (Sra. Fullerton)

Luana Alcañiz

Julio Villarreal

Agnès Aranís
Alcañiz
Nelly Fernández

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site

AFI Catalogue of Feature Films/site

TCM/site

Česko-Slovenská filmová databáze

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

Observações:

A história teve uma primeira adaptação para o cinema em 1919, produzida pela companhia Astra Film e estrelada por Fanny Ward.

Menções à versão em espanhol: *Cine Mundial* (out 1930, p. 977); *Correio da Manhã* (15 jul 1931); *O Estado de São Paulo* (1 jan 1931); *Variety* (6 ago 1930).

1.14. *El último de los Vargas*

Títulos alternativos: *O último dos Vargas* (Brasil)

Filme original em inglês: *The last of the Duanees* (Alfred L. Werker, 1930, 62 min, western, com George O'Brien, Lucile Browne, Myrna Loy)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 7 rolos, 35mm, PB, 61 min

Data e local de produção

Ano: 1930 (fev, segundo o IMDb, ou ago, segundo o AFI Catalogue of Feature Films)

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

3 out 1930 (Nova York, Estados Unidos, no Teatro San Jose)

19 nov 1930 (Barcelona, Espanha, no Capitol)

21 dez 1930 (Rio de Janeiro, Brasil, no Pathé Palace)

5 mar 1931 (São Paulo, Brasil, no Olympia)

14 mai 1931 (São Paulo, Brasil, no Glória)

Sinopse: Após passar um longo tempo longe de sua cidade natal, José Vargas retorna a Llanos, Texas, e descobre que seu pai foi assassinado a tiros. José promete a sua mãe não fazer justiça com as próprias mãos, mas em um confronto acaba sendo obrigado a matar o assassino e torna-se um fugitivo da lei. Durante sua fuga, José fica sabendo que Elvira Núñez, uma de suas namoradas, foi sequestrada por Blanco e sua gangue após estes terem assassinado seu pai. José salva Elvira, captura Blanco e o entrega às autoridades, sendo finalmente absolvido das acusações que recaíam sobre ele. (Sinopse colhida no site TCM)

Gênero: western

Companhia(s) produtora(s): Fox Film Corporation

Argumento: Ernest Pascal

Roteiro: Zane Grey (romance), Jules Furthman, Francisco Moré de la Torre (versão em espanhol)

Direção: David Howard

Fotografia: Sidney Wagner

Produção: Edward Butcher, William Goetz, Harold B. Lipsitz

Elenco

George J. Lewis (José Vargas)

Luana Alcañiz (Elvira Núñez)

Vicente Padula (Blanco)

Carmen Rodríguez (Sra. Vargas)

Christina Montt (Lola)

Martin Garralaga (Erche)

Juan de Landa (Capitán de los Rurales)

Max Wagner (Estévez)

Hipólito Mora (Yucca)

Pablo Arenas (Luke Ramos)

Amadeo Alcañiz (Sr. Núñez)

Nelly Fernández

Carlos Villarías

María Teresa Renner

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site

AFI Catalogue of Feature Films/site

TCM/site

Česko-Slovenská filmová databáze

DAHR/site

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

SOLOMON, Aubrey. *The Fox Film Corporation, 1915-1935: A History and Filmography*. Jefferson, Carolina do Norte: McFarland Press.

Observações:

A Discography of American Historical Recordings (DAHR, banco de dados de gravações feitas por companhias norte-americanas), da Universidade de Santa Barbara, indica a existência de uma matriz de trilha sonora para o rolo 6 da versão, que incluiria diálogo e/ou som sincronizado

(http://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000014632/MVE-64288-El_ultimo_de_los_Vargas). Segundo o AFI Catalogue of Feature Films, a história foi filmada primeiramente pela Fox em 1919 como *The last of the Duanes* (J. Gordon Edwards), estrelada por William Farnum. Um filme de 1924 com o mesmo título foi dirigido por Lynn Reynolds e estrelado por Tom Mix e Marian Nixon. A Twentieth Century-Fox refez a história novamente em 1941, como *Last of the Duanes*. Essa versão foi dirigida por James Tinling e estrelada por George Montgomery e Lynne Roberts.

Menções à versão em espanhol: *Cinearte* (v. 6, n. 254, 7 jan 1931, p. 28); *Correio da Manhã* (21 dez 1930); *Film Daily* (14 set 1930); *O Estado de São Paulo* (5 mar 1931, 14 mai 1931).

1.15. *Noche de duendes*

Títulos alternativos³¹⁹: *Deudos y duendes* (Estados Unidos)

Filme original em inglês: combinação do enredo de duas comédias de Laurel & Hardy: *Berth Marks* (Lewis R. Foster, 1929, 19 min, com Stan Laurel, Oliver Hardy, Harry Bernard) e *The Laurel and Hardy murder case* (James Parrott, 1930, 30 min, com Stan Laurel, Oliver Hardy, Frank Austin)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 5 rolos, 35mm, PB, 52 min

Data e local de produção

Ano: 1930 (mai)

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

3 abr 1930 (Rio de Janeiro, Brasil, no Palacio Theatro)

16 out 1930 (San Juan, Porto Rico, no Rialto)

16 jan 1931 (Los Angeles, Estados Unidos, no Teatro California)

23 jan 1931 (Madrid, Espanha, no Palacio de la Música)

4 fev 1931 (Barcelona, Espanha)

15 ago 1932 (São Paulo, Brasil, no Pedro II)

Sinopse: Enquanto aproveita um dia tranquilo de pesca em um píer, Oliver Hardy lê um anúncio no jornal convocando os parentes de um milionário que havia falecido, Sr. Laurel, a comparecer à abertura do testamento. Supondo que o milionário pudesse ser tio de seu amigo, Stan Laurel, Ollie leva Stan de trem até Chicago, onde eles esperam cumprir os procedimentos necessários para enriquecer rápido. Ao adentrar na mansão sombria do falecido, eles são informados por um detetive que Laurel havia sido assassinado, e que ninguém poderá deixar a mansão até que o caso seja encerrado. Durante a noite, Stan e Ollie passam por uma série de espantos clássicos das casas mal-assombradas: paredes movediças, lençóis flutuantes e morcegos frustram suas tentativas de dormir, ao mesmo tempo que o assassino rapidamente vai reduzindo o número de herdeiros. No exato momento em que Ollie está prestes a ser esfaqueado até a morte por uma mão sinistra, ele acorda assustado na beirada do píer. Seu pesadelo começa a esmaecer, mas assim também desaparece a herança. (Sinopse colhida no site AFI Catalogue of Feature Films)

Gênero: comédia

Companhia(s) produtora(s): Hal Roach Studios (distribuído pela MGM)

³¹⁹ Ver item 1.2.

Roteiro: H.M. Walker (diálogos originais)

Direção: James Parrott

Fotografia: George Stevens

Produção: Hal Roach

Elenco

Stan Laurel (Stan Laurel)

Oliver Hardy (Oliver Hardy)

Alfonso Pedrosa (Detetive Chefe)

Robert O'Connor (Condutor do trem)

Dorothy Granger (Mulher furiosa)

Frank Austin (Mordomo)

Conteúdo para análise: S

Noche de duendes: disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=SdgdZ3JwMY> acesso em 14/jun/2017

The Laurel and Hardy murder case: disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EhXBqK6y9R8> acesso em 14/jun/2017

Berth Marks: disponível em https://www.youtube.com/watch?v=veIBvHeLjL4&list=PL6law6Uk-M4FbElxjR_DyR9UMhvX4WaTN acesso em 14/jun/2017

Fontes consultadas:

IMDB/site

AFI Catalogue of Feature Films/site

TCM/site

Česko-Slovenská filmová database

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

Menções à versão em espanhol: *Correio da Manhã* (29 e 30 mar 1930; 1 e 3 abr 1930); *O Estado de São Paulo* (15, 16 e 17 ago 1932).

1.16. *El dios del mar*

Títulos alternativos:

Filme original em inglês: *The sea god* (George Abbott, 1930, 75 min, aventura, son., com Richard Arlen, Fay Wray, Eugene Pallette)+

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 8 rolos, 35mm, PB, 72 min

Data e local de produção

Ano: 1930 (ago)

País: Estados Unidos

Cidade: Santa Catalina Island

Data e local de exibição

17 out 1930 (Los Angeles, Estados Unidos, no Teatro California Internacional)

4 fev 1931 (Bilbao, Espanha, no Cine Buenos Aires)

23 fev 1931 (Madrid, Espanha)

Sinopse: O Capitão Leandro Dupré, comandante da escuna “Niña bonita”, está passando pela pior maré de má sorte desde que chegou nas Ilhas da Melanésia buscando fortuna. Após perder todas as suas economias no jogo e terminar com sua namorada Mariana, ele acaba também perdendo sua escuna em uma competição de velocidade contra o seu rival, o capitão Korff, por haver parado para ajudar um naufrago. Enquanto Korff celebra sua vitória, o naufrago insiste em recompensar Leandro com um punhado de pérolas, e lhe conta onde ele pode encontrar mais destas. Mais tarde, logo que Leandro consegue recuperar seu barco com o valor da venda das pérolas, ele zarpa escondido em direção a um conjunto de ilhas habitadas por canibais. Mariana penetra escondida no barco, e acaba partindo junto. Com um equipamento de mergulho, Leandro está maravilhado com uma magnífica pérola que encontrou, sem saber que, à tona, Korff o havia seguido e está prestes a tomar seu barco. Porém, os canibais contra-atacam, expulsam os homens de Korff, e se preparam para sacrificar Mariana e a equipe do navio de Leandro. Mas quando Leandro emerge das profundezas revestido pelo equipamento de mergulho, os canibais tomam este estranho monstro por seu deus do mar, e obedecem à ordem de Leandro de liberar sua tripulação. (Sinopse colhida do site TCM)

Gênero: melodrama de aventuras

Companhia(s) produtora(s): Paramount Pictures

Argumento: John Russell

Roteiro: George Abbott, Josep Carner Ribalta (versão em espanhol), John Russell (romance)

Direção: Edward D. Venturini, Paco Moreno (diretor de diálogos)

Fotografia: David Abel

Direção de produção: Geoffrey Shurlock

Elenco

Ramón Pereda (Leandro Dupré)

Rosita Moreno (Mariana)

Julio Villarreal (Korff)

Manuel Arbó (Pancho)

José Peña (Nick – o porteiro)

Paco Moreno (Gil)

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site

AFI Catalogue of Feature Films/site

TCM/site

Česko-Slovenská filmová databáze

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

Menções à versão em espanhol: *Cine Mundial* (jan 1931, p. 22); *Cinelandia* (dez 1930, p. 30); *Variety* (10 set 1930).

1.17. Wu Li Chang

Títulos alternativos: *Mr. Wu* (Brasil, Portugal), *Wu Li Chang* (Brasil, Espanha)

Filme original em inglês: *O Mandarim* (*Mr. Wu*, William Nigh, Estados Unidos, 1927, 91 min, drama/romance, sil., com Lon Chaney, Louise Dresser, Renée Adorée)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 7 rolos, 35mm, PB, 70 min

Data e local de produção

Ano: 1930 (em 1 out o filme se encontrava finalizado)

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

31 out 1930 (Los Angeles, Estados Unidos, no Teatro California Internacional)

18 dez 1930 (Estados Unidos)

11 fev 1931 (Madri, Espanha, no Palacio de la Música)

25 mai 1931 (Rio de Janeiro, Brasil, no Glória)

16 mai 1932 (Portugal)

Sinopse: O grande amor do viúvo Wu Li Chang, um homem de extensa cultura, riqueza e poder na China, é sua filha Nang Ping, a qual, seguindo a tradição, foi prometida em casamento a um mandarim. Achincalhando a vigilância do pai, Nang Ping foge de seu palácio e apaixona-se por Alfredo Gregory, um nobre inglês que deseja desposá-la. Ao descobrir tal estratégia, Wu sente-se forçado a sacrificar a vida dos dois amantes para aplacar a ira dos deuses. Com o coração partido, ele mata sua amada filha e, determinado a cumprir as ordens divinas, marca um encontro com a mãe de Gregory, que oferece a própria vida no lugar da de seu filho. Pronta a se matar, ela verte um poderoso veneno em uma xícara de chá que irá beber na presença do Sr. Wu. Porém, desconfiado de que ela está tentando matá-lo, Wu troca seu chá com o dela e morre em uma terrível agonia. (Sinopse colhida no site TCM)

Gênero: melodrama

Companhia(s) produtora(s): Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)

Roteiro: Frances Marion, Madeleine Ruthven, Salvador de Alberich (versão em espanhol)

Direção: Nick Grindé, Carlos F. Borcosque

Fotografia: Leonard Smith

Produção: George E. Kann

Elenco

Ernesto Vilches (Sr. Wu)

José Crespo (Alfredo Gregory)

Angelita Benítez (Nag Ping)
 Marcela Nivón (Sra. Gregory)
 José Soriano Viosca (Mr. Gregory)
 Ura Mita (Al Wong)
 Mara del Sobral (Hilda Gregory)
 Martin Garralaga (Sr. Holman)
 Virginia Ruiz

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site
 AFI Catalogue of Feature Films/site
 TCM/site
 Česko-Slovenská filmová databáze
 Arquivo Cina-Espanha/site
 HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.
 RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

Menções à versão em espanhol: *Cine Mundial* (dez 1930, p. 1210); *Cinelândia* (nov 1930, p. 30); *Correio da Manhã* (25 mai 1931); *El Cine* (dez 1930).

1.18. Doña mentiras

Títulos alternativos: *Mentiras de mulher* (Brasil), [1] *Las morenas*

Filme original em inglês: *The lady lies* (Hobart Henley, 1929, 75 min, drama, son., com Walter Huston, Claudette Colbert, Charles Ruggles)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 7 rolos, 35mm, PB, 80 min

Data e local de produção

Ano: 1930 (mai-jun)

País: França

Cidade: Joinville-le-pont

Data e local de exibição

5 nov 1930 (Valencia, Espanha, no Lirico)

21 nov 1930 (Los Angeles, Estados Unidos)

15 dez 1930 (Rio de Janeiro, Brasil, no Império)

31 dez 1930 (Buenos Aires, Argentina)

Sinopse: O advogado Roberto Deval, viúvo há seis anos, vive sozinho em Paris, enquanto seus dois filhos cursam faculdade no exterior. Bob, o filho mais velho, e sua irmã Adelina estão encarando as dificuldades de crescer sem o apoio de uma situação familiar estável e plena. Com o aniversário de Adelina se aproximando, o ocupadíssimo Roberto tira uma folga do trabalho a fim de comprar um presente para sua filha. Em uma loja de moda feminina, ele tem a sorte de ser atendido por Luisa Rollan, uma agradável vendedora, que o ajuda na escolha do presente. Alguns dias depois, Roberto encontra por acaso com Luisa novamente, e enceta uma amizade

que logo se transforma em amor. Quando Bob e Adelina retornam à casa de seu pai para as férias e descobrem o romance, eles tentam sadicamente separar o casal. Porém, Luisa acaba por conquistar paulatinamente sua confiança e seu apoio, e todos terminam trabalhando juntos nos preparativos para o casamento de Luisa e Roberto. (Sinopse colhida no site TCM)

Gênero: melodrama

Companhia(s) produtora(s): Paramount Pictures

Roteiro: John Meehan (adaptação/peça), Garrett Fort (adaptação), María Luz Morales (versão em espanhol)

Direção: Adelqui Millar

Elenco

Carmen Larrabeiti (Luisa Rollan)

Félix de Pomés (Roberto Deval)

Miguel Ligeró (Carlos Tellier)

Carmen Ruiz Moragas (Gilda Montel)

Julio Peña (Bob Deval)

Helena D'Algy (Ana María Lemontier)

Modesto Rivas (Antonio Renaud)

Mercedes Servet (Amelia Renaud)

García Carmelita Fernández García (Adelina Deval)

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site

AFI Catalogue of Feature Films/site

TCM/site

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

Observações:

As 5 versões em língua estrangeira foram todas gravadas nos estúdios da Paramount em Joinville (França). Além de *Doña mentiras*, houve versões em italiano (*Perché no?*, Amleto Palermi, 1930, 69 min), sueco (*Vi två*, John W. Brunius, 1930), alemão (*Seine Freundin annette*, Felix Basch, 1931, 74 min) e francês (*Une femme a menti*, Charles de Rochefort, 1930). De acordo com registros de censura no NYSA, segundo o AFI Catalogue of Feature Films, as versões em espanhol, italiano, sueco e alemão foram exibidas no estado de Nova York, mas nenhuma evidência foi encontrada de que a versão francesa tenha sido lançada nos EUA. A versão francesa foi, no entanto, exibida em Montreal, Canadá, no início de novembro de 1930. No Brasil, foram exibidas as versões em espanhol, alemão, francês e italiano.

Menção à versão em espanhol: *Cinearte* (v. 6, n. 254, 7 jan 1931, p. 28); *Variety* (11 set 1929).

1.19. *El valiente*

Títulos alternativos: *O Corajoso* (Brasil), *El patíbulo* (Mexico)

Filme original em inglês: *The Valiant* (William K. Howard, Estados Unidos, 1928, 66 min, drama, son., com Paul Muni, Marguerite Churchill, Johnny Mack Brown)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 8 rolos, 35mm, PB, 57 min

Data e local de produção

Ano: 1930 (jul/set)

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

7 nov 1930 (Nova York, Estados Unidos, no San José)

2 jan 1931 (Bilbao, Espanha, no Olimpia)

19 jan 1931 (Madrid, Espanha)

Fev 1931 (Rio de Janeiro, Brasil, no Pathé Palace)

11 abr 1931 (Mexico, no Mundial)

14 abr 1931 (Buenos Aires, Argentina)

1 fev 1932 (Portugal)

Sinopse: Ao final da Primeira Guerra Mundial, o soldado Carlos Douglas retorna aos Estados Unidos e mata um velho amigo que havia revelado um segredo, logo depois se entregando à polícia sob o nome de Jaime Daik. Algum tempo depois, é sentenciado à pena de morte. Enquanto isso, a mãe de Carlos, já bastante idosa, sem saber do paradeiro de seu filho, pensa tê-lo reconhecido em uma foto publicada de Daik e, ansiosa em saber a verdade, pede a sua filha Maria que faça uma visita à prisão. Carlos consegue convencer Maria que ele não é o homem que ela estava procurando, e sim um amigo de seu irmão, que ele viu morrer lutando corajosamente na guerra. (Sinopse colhida no site TCM)

Gênero: melodrama

Companhia(s) produtora(s): Fox Film Corporation

Roteiro: John Hunter Booth, Tom Barry, Francisco Moré de la Torre (versão em espanhol), Paul Perez (versão em espanhol), Manuel París (versão em espanhol), Salvador Martin (versão em espanhol), Juan Puerta (versão em espanhol)

Direção: Richard Harlan

Fotografia: Sidney Wagner

Produção: John Stone

Elenco

Juan Torená (Carlos Douglas/Jaime Daik)

Angelita Benítez (María Douglas)

Carlos Villarías (Prison warden)

María Calvo (Sra. Douglas)

Ralph Navarro (Buck)

Rafael Callol (Chaplain)

Max Wagner (First sergeant)
 Juan de Landa (Police sergeant)
 Julio Villarreal (Judge)
 Jacinto Jaramillo (Luis)
 Guillermo del Rincón (Roberto)
 Raúl Lechuga

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site

AFI Catalogue of Feature Films/site

TCM/site

Česko-Slovenská filmová databáze

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

Observações:

Segundo Juan B. Heinink e Robert G. Dickson, o nome de Paul Perez não aparece nos documentos de arquivo do filme como roteirista da adaptação para o espanhol. Também de acordo com esses autores e com o AFI Catalogue of Feature Films, o filme foi finalizado em agosto de 1930 como um curta-metragem, sendo posteriormente ampliado para longa-metragem, com tomadas adicionais filmadas entre 27 de agosto e 4 de setembro. Em 1940, um remake de *The Valiant* foi lançado pela Fox, *Lábios Selados* (*The Man Who Wouldn't Talk*, David Burton).

Menções à versão em espanhol: *Cine Mundial* (fev 1931, p. 133); *Correio da Manhã* (10 fev 1931).

1.20. El secreto del doctor

Títulos alternativos: *Media Hora* (Argentina), *O segredo do médico* (Brasil), *O segredo do doutor* (Portugal)

Filme original em inglês: *The doctor's secret* (William C. de Mille, 1929, 61 min, drama, son., com Ruth Chatterton, H.B. Warner, John Loder)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 7 rolos, 35mm, PB, 68 min

Data e local de produção

Ano: 1930 (jun)

País: França

Cidade: Joinville-le-pont

Data e local de exibição

8 nov 1930 (Los Angeles, Estados Unidos, no Teatro California Internacional)

10 nov 1930 (Saragoça, Espanha, no Teatro Circo)

16 mar 1931 (Madrid, Espanha)

25 jun 1931 (Portugal)

1 jan 1932 (Buenos Aires, Argentina, no Cine París)

Sinopse: Lillian Garson, uma descendente da nobreza inglesa casada com um plebeu, escreve uma carta a seu marido, terminando o casamento. Ela pretende fazer uma viagem ao Egito com seu amante Hugo Colman, que é da mesma classe social que ela. Porém, no momento em que estão prestes a partir, Colman morre em um acidente de carro. Aconselhada por um amigo médico, Lillian corre para reaver a carta que enviou a seu marido. Após destruir os indícios de sua infidelidade, Lillian segue sua vida como se nada houvesse acontecido. (Sinopse colhida no site TCM)

Gênero: melodrama

Companhia(s) produtora(s): Paramount Pictures

Roteiro: William C. de Mille, Camilo Aldao (versão em espanhol), J.M. Barrie (peça)

Direção: Adelqui Millar

Elenco

Eugenia Zúffoli (Lillian Garson)

Félix de Pomés (Richard Garson)

Tony D'Algy (Hugo Colman)

Manuel Soto (Dr. Brody)

Mercedes Servet (Sra. Redding)

José Bódalo (Sr. Redding)

Carmelita Fernández García (Suzy)

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site

AFI Catalogue of Feature Films/site

TCM/site

Česko-Slovenská filmová databáze

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

Observações:

Segundo o AFI Catalogue of Feature Films, o filme original foi rodado nos Estados Unidos, mas em 1930 a Paramount fez sete versões em língua estrangeira nos seus estúdios de Joinville e, delas, apenas as em espanhol, italiano (*Il segreto del dottore*, Jack Salvatori, 67 min), francês (*Le secret du docteur*, Charles de Rochefort, 77 min) e húngaro (*Az arvos titka, tibor hegedüs*, 77 min) parecem ter sido lançadas nos Estados Unidos. As demais versões foram: sueca (*Doktors hemlighet*, John W. Brunius, 1930), tcheca (*Tajemství lékarovo*, Julius Lébl, 1930) e polonesa (*Tajemnica lekarza*, Ryszard Ordynski, 1930). Também de acordo com o AFI Catalogue of Feature Films, algumas fontes (não especificadas por ele) indicam que o escritor Josep Carner Ribalta escreveu uma versão em espanhol para produção em Hollywood, mas não determinam se o roteiro foi utilizado na versão realizada na França.

Menções à versão em espanhol: *Cinelandia* (jan 1931, p. 30); *Variety*, 29 out 1930.

1.21. *El presidio*

Títulos alternativos: *Carcere* (Itália)

Filme original em inglês: *The big house* (George W. Hill, Ward Wing, 1930, 87 min, crime/drama, son., com Chester Morris, Wallace Beery, Lewis Stone)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 10 rolos, 35mm, PB, 89 min

Data e local de produção

Ano: 1930 (ago/set)

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

14 nov 1930 (Los Angeles, Estados Unidos, no Teatro California Internacional)

16 fev 1931 (Barcelona, Espanha, no Fémina)

4 mar 1931 (Madri, Espanha)

Sinopse: Sentenciado à prisão por atropelamento seguido de morte sem a intenção de matar, Kent Marlowe divide cela com Morgan e Butch, que estão cumprindo pena por falsificação e por assassinato, respectivamente. O engenhoso Morgan consegue escapar, e tenta se esconder na casa de Ana, irmã de Kent que administra uma livraria, e eles se apaixonam. Morgan é logo recapturado mas, instigado por seu sentimento por Ana, decide cumprir o resto da pena com bom comportamento, não indo porém ao extremo de tornar-se um informante. O fracote Kent, por outro lado, colabora com os agentes penitenciários na repressão de um motim liderado por Butch, motivado pelas péssimas condições da prisão. Os prisioneiros que se rebelaram suspeitam que Morgan tenha sido o informante, e demandam uma confrontação entre este e Butch. Relutantes, os dois velhos amigos enfrentam um ao outro a tiros, e ambos acabam gravemente feridos. Morgan consegue se restabelecer, mas Butch acaba não sobrevivendo, convencido, porém, da lealdade de seu amigo. Kent acaba morrendo com uma saraivada de balas em um outro confronto. Finalmente, a intervenção de Morgan em conter uma outra situação perigosa garante sua liberdade. (Sinopse colhida no site TCM)

Gênero: melodrama romântico

Companhia(s) produtora(s): Cosmopolitan Productions, para MGM

Argumento: Frances Marion

Roteiro: Edgar Neville (versão em espanhol), Joseph Farnham (diálogos adicionais), Martin Flavin (diálogos adicionais)

Direção: Ward Wing, Edgar Neville (direção de diálogos)

Fotografia: Max Fabian, Leonard Smith

Produção: Frank Davis

Elenco

José Crespo (Morgan)

Juan de Landa (Butch)

Luana Alcañiz (Ana Marlowe)

Tito Davison (Kent Marlowe)

Giovanni Martino (Wallace)
 Luis Llaneza (Pop)
 Juan de Homs (Diretor)
 Romualdo Tirado (Putnam)
 José Soriano Viosca (Detetive Donlin)
 César Vanoni (El lobo)
 Alma Real (Sra. Marlowe)
 Antonio Vidal (Sr. Marlowe)
 Carlos Cea (Dopey)
 Vicente Padula (Dunn)
 Gabry Rivas (Joe)

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site
 AFI Catalogue of Feature Films/site
 TCM/site
 Česko-Slovenská filmová databáze
 HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.
 RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

Observações:

Segundo o AFI Catalogue of Feature Films, versões em francês (*Révolte dans le prison*, Paul Féjos, 1931, 95 min) e alemão (*Menschen hinter Gittern*, Paul Féjos, 1931, 109 min) também foram feitas em Culver City (Hollywood), mas nenhum registro de sua exibição nos Estados Unidos foi localizado. A versão em italiano, *Carcere*, foi uma versão dublada de *El presidio*.

Menções à versão em espanhol: *Cinelandia* (dez 1930, p. 30); *Variety* (2 jul 1930).

1.22. La voluntad del muerto

Títulos alternativos: *A vontade do morto* (Brasil), *Desire of death* (México), *The will of the dead man* (título de produção), *La herdera de Mr. West* (Argentina), *El gato y el canário*

Filme original em inglês: *The cat creeps* (Rupert Julian, 1930, 75 min, horror/mistério, son., com Helen Twelvetrees, Raymond Hackett, Neil Hamilton)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 9 rolos, 35mm, PB, 87 min (EUA)

Data e local de produção

Ano: 1930 (jul/ago)

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

16 nov 1930 (Costa Rica, San José)

20 nov 1930 (Cidade do México, México, no Balmori)

9 dez 1930 (Madri, Espanha, no Callao)

12 dez 1930 (Nova York, Estados Unidos)
 27 jan 1931 (Rio de Janeiro, Brasil, no Pathé Palace)
 11 jul 1931 (Buenos Aires, Argentina, no Callao, Versailles)

Sinopse: Após exatos vinte anos da morte do excêntrico e solitário milionário Cyrus West, seus descendentes são convocados para um encontro à meia-noite em sua velha e sombria mansão para a excessivamente tardia leitura de seu testamento. Os parentes mais próximos de West ficam decepcionados ao ficar sabendo que foram deserdados por acreditar que ele estava louco. Anita, uma parente distante, é declarada a única herdeira da fortuna e das propriedades de West, contanto que sua sanidade mental permaneça estável. Entretanto, fatos começam a ocorrer, como o desaparecimento do advogado de West, um ataque ao primo Pablo por um “monstro” e diversos outros eventos inexplicáveis, que vão se acumulando de forma a testar os limites da sanidade de Anita. Eventualmente a polícia descobre que é Carlos, um outro parente e potencial herdeiro, o verdadeiro responsável por tal campanha de terror. (Sinopse colhida no site TCM)

Gênero: melodrama de mistério

Companhia(s) produtora(s): Universal Pictures

Roteiro: John Willard (peça), Gladys Lehman e William Hurlbut (adaptação), Baltasar Fernández Cué (versão em espanhol)

Direção: George Melford, Enrique Tovar Ávalos

Fotografia: George Robinson

Produção: Carl Laemmle Jr., Paul Kohner

Elenco

Antonio Moreno (Pablo)
 Lupita Tovar (Anita)
 Andrés de Seguro (Crosby)
 Roberto E. Guzmán (Enrique)
 Manuel Granado (Carlos)
 Lucio Villegas (Doctor)
 Agostino Borgato (Hendricks)
 Conchita Ballesteros (Cecilia)
 María Calvo (Susana)
 Soledad Jiménez (Mammy)
 Nicolás Ruiz
 Manuel Ballesteros
 Pablo Álvarez Rubio

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site
 AFI Catalogue of Feature Films/site
 TCM/site
 Česko-Slovenská filmová databáze

SOISTER, John T. *Of Gods and Monsters: A Critical Guide to Universal Studios' Science Fiction, Horror and Mystery Films, 1929-1939*. Jefferson, Carolina do Norte e Londres: McFarland Press, 2005

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

Menções à versão em espanhol: *Cinelandia* (nov 1930, p. 30); *Variety* (12 nov 1930).

1.23. *Los que danzan*

Títulos alternativos: *Fin de fiesta, Pájaros de cuenta*

Filme original em inglês: *Those who dance* (William Beaudine, 1930, 75 min, comédia/romance, son., com Monte Blue, Lila Lee, William 'Stage' Boyd)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 7 rolos, 35mm, PB, 74 min

Data e local de produção

Ano: 1930 (ago/set)

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

5 dez 1930 (Nova York, Estados Unidos)

21 jan 1931 (Bilbao, Espanha, no Cine Buenos Aires)

Sinopse: Após o roubo a um galpão à beira do Rio Hudson em Nova Iorque, a polícia prende Chico Brady, acusando-o de matar um funcionário que havia tentado ativar o alarme. Um dos vigias do prédio, em conluio com os ladrões, confirma esta acusação para proteger Juan, o líder da gangue. Quando Chico é sentenciado à morte por um crime que não cometeu, sua irmã Nora faz tudo aquilo que pode para provar sua inocência, buscando inclusive a ajuda de Juan e, posteriormente, da polícia, que encarrega do caso o detetive Daniel Hogan, irmão do homem assassinado. Passando-se por um gângster conhecido como Frank "Scarface" Tunner, Hogan se infiltra na gangue e consegue levantar as provas que revelam o verdadeiro culpado. A execução planejada de Chico é suspensa no último instante, e Dan e Nora fazem planos para iniciar uma nova vida juntos. (Sinopse colhida no site TCM)

Gênero: melodrama

Companhia(s) produtora(s): Warner Brothers

Argumento: George Kibbe Turner

Roteiro: Joseph Jackson, Baltasar Fernández Cué (versão em espanhol)

Direção: William C. McGann, Alfredo del Diestro (direção de diálogos)

Fotografia: Ernest Haller

Produção: Henry Blanke

Elenco

Antonio Moreno (Daniel Hogan / Frank 'Cicatriz' Turner)
 Maria Alba (Norma Brady)
 Pablo Álvarez Rubio (Juan)
 María Teresa Renner (Nelly)
 Tito Davison (Chico Brady)
 Alfredo del Diestro (Benson)
 Martin Garralaga (Pat Hogan)
 José Soriano Viosca (Capitão O'Brien)
 Juan Duval (Tomas)

Conteúdo para análise: N**Fontes consultadas:**

IMDB/site
 AFI Catalogue of Feature Films/site
 TCM/site
 Česko-Slovenská filmová databáze
 GUBERN Román, HAMMOND Paul. *Luis Buñuel: The Red Years, 1929–1939*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2012.
 GUNCKEL Colin. *Mexico on Main Street: Transnational Film Culture in Los Angeles before World War II*. New Jersey: Rutgers University Press, 2015
 HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.
 RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992)

Observações:

Houve também versões em alemão (*Der tanz geht weiter*, William Dieterle, 80 min) e francês (*Contre-enquête*, John Daumery, 70 min). Segundo o AFI Catalogue of Feature Films, todas as versões estrangeiras foram filmadas simultaneamente e nenhuma evidência foi localizada para indicar que a versão francesa tenha sido exibida nos Estados Unidos. Um filme anterior, baseado na mesma história, foi produzido em 1924, por Thomas H. Ince.

Menções à versão em espanhol: *Cine Mundial* (dez 1930, p. 1, 210); *Cinelandia* (dez 1930, p. 30); *Film Daily* (11 jan 1931, p. 10); *New York Times* (6 jan 1931, p. 25), *Variety* (9 jul 1930; 26 nov 1930, p. 19; 24 dez 1930, p. 29).

1.24. Sevilla de mis amores

Títulos alternativos: *Sevilha de meus amores* (Brasil, Portugal), *La Sevillana*, *El cantante de Sevilla*

Filme original em inglês: *Call of the flesh* (Charles Brabin, 1930, 100 min. musical, son., com Ramon Novarro, Dorothy Jordan, Ernest Torrence)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 12 rolos, 35mm, PB, 101 min

Data e local de produção

Ano: 1930 (ago/set)

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

5 dez 1930 (Los Angeles, Estados Unidos, no Teatro California Internacional)

4 abr 1931 (Barcelona, Espanha, no Fémima)

30 abr 1931 (Cidade do México, México)

24 set 1931 (Madrid, Espanha)

22 fev 1932 (Portugal)

Sinopse: María Consuelo, uma jovem freira noviça, admira a voz do cantor de café-teatro Juan de Dios, com quem começa a criar uma fantasia romântica. Isto a leva eventualmente a largar o convento para ficar com ele. Juan, que tem a ambição de ser cantor de ópera, responde ao amor de María com afeição, e gostaria de adotá-la e protegê-la, mas acaba se apaixonando e eles ficam noivos. No entanto, Lola, que havia tido um relacionamento com Juan e continuava apaixonada por ele, estimula Enrique, o irmão de María, a separar o casal, e María eventualmente retorna ao convento. Apesar de Juan ter conseguido avançar sua carreira de cantor de ópera em Madri, ele vai se tornando bastante melancólico por ter perdido María. Quando a madre superiora fica sabendo da situação de María, ela a liberta da obrigação de fazer os votos religiosos definitivos. María então encontra-se com Juan, e eles prometem um ao outro nunca mais se separar. (Sinopse colhida no site TCM)

Gênero: melodrama romântico

Companhia(s) produtora(s): Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)

Argumento: Dorothy Farnum

Roteiro: Ramón Guerrero (versão em espanhol), John Colton (diálogo)

Direção: Ramon Novarro

Fotografia: Merritt B. Gerstad

Produção: B.P. Fineman

Elenco

Ramon Novarro (Juan de Dios Carbajal)

Conchita Montenegro (Maria Consuelo)

José Soriano Viosca (Tio Esteban)

Leonor Pérez Gavilán de Samaniego (Madre Superior)

Rosita Ballesteros (Lola)

Martin Garralaga (Enrique Varga)

María Calvo (Lulu Laponco)

Michael Vavitch (Empresario Laponco)

Ramón Guerrero (Sacerdote)

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site

AFI Catalogue of Feature Films/site

TCM/site

Česko-Slovenská filmová databáze

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

JARVINEN, Lisa. *The Rise of Spanish-Language Filmmaking: Out from Hollywood's Shadow, 1929-1939*. New Jersey: Rutgers University Press, 2012.

STANFIELD, Michael Edward. *Of Beasts and Beauty: Gender, Race, and Identity in Colombia*. Austin: University of Texas Press, 2013.

Observações:

Ramon Novarro protagonizou o filme em inglês, tendo estrelado e dirigido as versões em espanhol e francês (Le chanteur de séville, Ramon Novarro, Yvan Noé, 1931, 105 min). segundo o AFI Catalogue of Feature Films, não há registros de exibição da versão em francês nos Estados Unidos).

Menções à versão em espanhol: *Cine Mundial* (dez 1930, p. 1199); *Cinelandia* (fev 1931, p. 32)

1.25. ¡De frente, marchen!

Títulos alternativos: *Ordinário!... Marche!...* (Brasil), *Em frente, marche!* (Portugal), *Malek harbe gidiyor* (Turquia)

Filme original em inglês: *Doughboys* (Edward Sedgwick, 1930, 79 min, comédia, son., com Buster Keaton, Sally Eilers, Cliff Edwards)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 11 rolos, 35mm, PB, 96 min

Data e local de produção

Ano: 1930 (jun/jul)

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

11 dez 1930 (San Juan, Porto Rico, no Rialto)

18 dez 1930 (Madri, Espanha, no Callao)

23 jan 1931 (Estados Unidos)

5 mar 1931 (São Paulo, Brasil, no Rosário)

9 mar 1931 (Rio de Janeiro, Brasil, no Palácio Theatro)

14 abr 1931 (Buenos Aires, Argentina)

29 set 1932 (Turquia)

Sinopse: O ricoço Canuto de la Montera está à procura de um novo chofer, já que seu último motorista decidiu se alistar no Exército. Porém, por um mal-entendido, Canuto acaba também sendo alistado e é enviado de navio à França. As maneiras e as demandas afetadas de Canuto são constantemente refreadas por seu sargento, e ele só encontra alento em Mary, a moça da cantina. Ao ser enviado ao front de batalha, Canuto involuntariamente torna-se um herói. (Sinopse colhida no site TCM)

Gênero: comédia

Companhia(s) produtora(s): Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)

Argumento: Al Boasberg, Sidney Lazarus

Roteiro: Richard Schayer, Salvador de Alberich (versão em espanhol)

Direção: Edward Sedgwick, Salvador de Alberich

Fotografia: Leonard Smith

Produção: George E. Kann

Elenco

Buster Keaton (Canuto de la Montera)

Conchita Montenegro (Mary)

Romualdo Tirado (Pepe Alegria - El tranquilo)

Juan de Landa (El sargento Gruñón)

Victor Potel (Adormidera)

Martin Garralaga (El capitán Scott)

Francisco Madrid (Sanchez)

Hans von Morhart (Fritz)

Gabry Rivas (El comandante)

Rosita Granada (Rosita)

Lolita Méndez (Lolita)

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site

AFI Catalogue of Feature Films/site

TCM/site

Česko-Slovenská filmová database

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

Menções à versão em espanhol: *Cine Mundial* (dez 1930); *Correio da Manhã* (9 mar 1931); *O Estado de São Paulo* (5 mar 1931); *Variety* (22 abr 1931, p. 19).

1.26. Cuando el amor ríe

Títulos alternativos: *When Love Laughs* (outro título original), *O Domador de Mulheres* (Brasil), *Ladrón de amor* (Espanha e também título original nos Estados Unidos), *Amor Roubado* (Portugal), *El domador de mujeres* (Cuba)

Filme original em inglês: *The Love Gambler* (Joseph Franz, Estados Unidos, 1930, 50 min, western, com John Gilbert, Carmel Myers, Bruce Gordon)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 6 rolos, 35mm, PB, 57 min

Data e local de produção

Ano: 1930 ago/set)

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

26 dez 1930 (Nova York, Estados Unidos, no San José)

2 jan 1931 (Barcelona, Espanha, no Capitol)

5 jan 1931 (Madrid, Espanha)
 8 fev 1931 (La Habana, Cuba, no Neptuno)
 14 abr 1931 (Buenos Aires, Argentina)
 21 jul 1931 (São Paulo, Brasil, no São José)
 1 fev 1932 (Portugal)
 16 out 1933 (Estados Unidos)

Sinopse: Emilio Rodríguez de Viana, um simpático, porém misterioso treinador de cavalos selvagens, trabalha na fazenda de Don José Alvarado, na Califórnia, mas é advertido a se manter longe da filha de seu patrão, Elvira, que está comprometida a Manuel, filho de um fazendeiro vizinho. Emilio descobre que sua amiga Anita já teve um envolvimento com Manuel, e que eles tiveram uma filha juntos. Emilio declara seu amor a Elvira, mas as barreiras sociais os afastam. Na véspera do casamento de Elvira e Manuel, Anita visita a noiva e lhe conta tudo. Eventualmente, Don José dá seu consentimento ao casamento entre Emilio e sua filha, enquanto Manuel é obrigado a se casar com Anita. (Sinopse colhida no site TCM)

Gênero: melodrama

Companhia(s) produtora(s): Fox Film Corporation

Argumento: Lynn Starling

Roteiro: Lynn Starling, John Stone, Francisco Moré de la Torre (versão em espanhol)

Direção: David Howard, Manuel París (direção de diálogos), William J. Scully

Fotografia: Lucien Andriot

Produção: John Stone

Elenco

José Mojica (Emilio Rodríguez de Viana)
 Mona Maris (Elvira Alvarado)
 Carlos Villarías (Don José Alvarado)
 Carmen Rodríguez (Sra. de Alvarado)
 René Cardona (Manuel)
 Rosita Granada (Anita)
 Rafael Valverde (Alonso)

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site

AFI Catalogue of Feature Films/site

TCM/site

Česko-Slovenská filmová databáze

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

Observações:

Embora as demais fontes consultadas mencionem David Howard e William J. Scully como diretores, o IMDb credita também a direção à Manuel París. Segundo Juan B. Heinink e Robert G. Dickson, esse crédito é duvidoso, pois, nos registros fotográficos da Fox há indicação a

Scully e, na publicidade, figura Howard. Por isso, as fontes de pesquisa creditam ambos. Segundo o AFI Catalogue of Feature Films, Scully teria participado da direção, mas foi acordado que Howard seria oficialmente creditado como diretor.

Menções à versão em espanhol: *Cine Mundial* (mar 1931, p. 216); *Film Daily* (18 out 1933); *New York Times* (17 out 1933); *O Estado de São Paulo* (21 jul 1931); *Variety* (22 abr 1931).

1.27. *La llama sagrada*

Títulos alternativos: *Amor contra amor* (Estados Unidos, título de produção)

Filme original em inglês: *The sacred flame* (Archie Mayo, 1929, 65 min, drama/romance, son., com Pauline Frederick, Conrad Nagel, William Courtenay)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 7 rolos, 35mm, PB, 64 min

Data e local de produção

Ano: 1930 (set/out)

País: Estados Unidos

Cidade: Fox Film Corporation

Data e local de exibição

30 jan 1931 (Los Angeles, Estados Unidos, no Teatro California Internacional)

1 dez 1931 (Barcelona, Espanha, no Urquinaoana)

Sinopse: No dia do seu casamento com Estela, o coronel da aviação Mauricio Taylor sofre um acidente aéreo, ficando inválido. Três anos depois, o conselho médico reconhece ter perdido toda esperança na tentativa de conseguir uma melhoria na condição do paciente. A dolorosa conclusão, que mal surpreende os familiares e amigos, confunde a mente de Mauricio com uma poderosa sensação de culpa pelo triste futuro de sua esposa. Condenada pelo resto de seus dias a permanecer com um homem inválido em uma cadeira de rodas, Estela cai nos braços fortes e saudáveis de seu cunhado Carlos e concorda em fugir com ele. Uma manhã, Mauricio não acorda e a enfermeira que o acompanhava, secretamente apaixonada por ele, acusa Estela de tê-lo matado administrando uma overdose de medicação. Temendo danos irreparáveis para a viúva inocente, a mãe de Mauricio confessa ter sido cúmplice do suicídio de seu filho, a fim de cumprir uma velha promessa. (Sinopse colhida no livro *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*, p. 140)

Gênero: melodrama

Companhia(s) produtora(s): Warner Brothers

Roteiro: W. Somerset Maugham (peça), Harvey F. Thew, Alvaro Jimeno (versão em espanhol)

Direção: William C. McGann, Guillermo Prieto Yeme

Fotografia: Frank Kesson

Produção: Henry Blanke

Elenco

Elvira Morla (Señora de Taylor)

Martin Garralaga (Mauricio Taylor)

Luana Alcañiz (Estela)
 Guillermo del Rincón (Carlos Taylor)
 Juan de Homs (Mayor)
 Antonio Vidal (Dr. Hart)
 Carmen Rodríguez (Enfermeira Wayland)

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site

AFI Catalogue of Feature Films/site

GUBERN Román, HAMMOND Paul. *Luis Buñuel: The Red Years, 1929–1939*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2012.

GUNCKEL Colin. *Mexico on Main Street: Transnational Film Culture in Los Angeles before World War II*. New Jersey: Rutgers University Press, 2015

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

Observações:

Houve também uma versão em alemão (*Die heilige flamme*, Berthold Viertel, Wilhelm Dieterle, 1931, 86 min). De acordo com o AFI Catalogue of Feature Films, nenhuma informação foi localizada sobre qualquer exibição da versão em língua alemã nos EUA.

Menções à versão em espanhol: *Cine Mundial* (fev 1931, p. 151).

1.28. La fiesta del diablo

Títulos alternativos:

Filme original em inglês: *Noivado de Ambição* (*The Devil's Holiday*, Edmund Goulding, Estados Unidos, 1930, 80 min, drama / romance, son., com Nancy Carroll, Phillips Holmes, James Kirkwood)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 10 rolos, 35mm, PB, 93 min

Data e local de produção

Ano: 1930 (set)

País: França

Cidade: Joinville-le-pont

Data e local de exibição

11 fev 1931 (Bilbao, Espanha, no Cine Buenos Aires)

19 jun 1931 (Los Angeles, Estados Unidos)

Sinopse: David, o mais novo dos irmãos Stone, foi enviado para a cidade com a missão de comprar uma ceifeira. Dias depois, ele retorna sem realizá-la e tendo se casado com a manicure Hallie Hobart. Ela é uma conhecida mulher de má reputação que trabalha para o empresário local Charlie Thorne porque ele sabe recompensá-la pela grande habilidade que tem para conseguir tirar dos estrangeiros que usam seus serviços informações confidenciais do negócio

no qual trabalham. O casamento foi realizado por Thorne com a intenção de solicitar seu cancelamento e ganhar cinquenta mil dólares no processo, de acordo com um acordo feito anteriormente com Hallie. Em uma briga com seu irmão mais velho, David leva uma pancada e tem meningite. O especialista que trata o paciente informa aos parentes que não poderá se recuperar enquanto acredita ter perdido sua esposa. Ao ouvir o relatório médico do amor sincero de David por ela, Hallie renuncia ao divórcio, a Thorne e ao dinheiro. (Sinopse colhida no livro *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*, p. 137)

Gênero: melodrama

Companhia(s) produtora(s): Paramount Pictures

Argumento: Edmund Goulding

Roteiro: Edmund Goulding (roteiro original)

Direção: Adelqui Millar

Fotografia: Enzo Riccioni

Elenco

Carmen Larrabeiti (Hallie Hobart)

Tony D'Algy (David Stone)

Félix de Pomés (Mark Stone)

Miguel Ligeró (Charlie Thorne)

Amelia Muñoz (Telefonista)

Manuel Vico (Ezra Stone)

Manuel Russell (Doctor Reynolds)

Pedro Barreto (Kent Carr)

Mercedes Servet (Tia Betty)

José Sierra de Luna (Hammond)

Carlos Díaz de Mendoza (Monk McConnell)

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site

AFI Catalogue of Feature Films/site

TCM/site

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

Observações:

O filme original em inglês teve cinco versões em 1931, filmadas nos estúdios da Paramount em Joinville: além de *La fiesta del diablo*, outras em sueco (*En kvinnas morgondag*, Gustaf Bergman), alemão (*Sonntag des Lebens*, Leo Mittler, com roteiro de Béla Balázs), italiano (*La vacanza del diavolo*, Jack Salvatori) e francês (*Les vacances du diable*, Alberto Cavalcanti, também com roteiro de Cavalcanti).

Menções à versão em espanhol: *Film Daily* (22 mar 1931, p. 11); *Variety* (14 mai 1930, 25 mar 1931, p. 71 e 29 abr 1931, p. 50).

1.29. *Don Juan diplomatico*

Títulos alternativos: *Don juan diplomático*, *Diplomatico de salon* (Estados Unidos)

Filme original em inglês: *The boudoir diplomat* (Malcolm St. Clair, 1930, 68 min, comédia/romance, son., com Betty Compson, Mary Duncan, Ian Keith)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 8 rolos, 35mm, PB

Data e local de produção

Ano: 1930 (nov/dez)

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

13 fev 1931 (Los Angeles, Estados Unidos, no Teatro California Internacional)

12 mar 1931 (Madri, Espanha, no Callao)

14 abr 1931 (Buenos Aires, Argentina)

Sinopse: O embaixador do Reino de Luvaria ordena que seu adido corteje a esposa do ministro de guerra para que ela possa fazer uso dos recursos à sua disposição, em uma tentativa derradeira de mudar a opinião do marido sobre um tratado que o Embaixador quer ver assinado a todo custo. O diplomata, apaixonado por uma jovem que não acredita que ele é digno de sua confiança, tem que suportar os ataques de ciúmes da esposa do embaixador e, ao mesmo tempo, agradar a esposa do ministro. No entanto, com muita diplomacia, ele consegue conciliar política e amor. (Sinopse colhida no livro *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*, p. 158)

Gênero: comédia romântica

Companhia(s) produtora(s): Universal Pictures

Roteiro: Fritz Gottwald (peça), Rudolph Lothar (peça), Benjamin Glazer, Tom Reed, Baltasar Fernández Cué (versão em espanhol)

Direção: George Melford, Enrique Tovar Ávalos

Fotografia: George Robinson

Produção: Paul Kohner

Elenco

Miguel Faust Rocha (Marquis de Valmi)

Celia Montalván (Mona)

Lia Torá (Elena)

Enrique Acosta (Minister of War)

Juan Aristi Eulate (Ambassador)

Eduardo Arozamena (Doctor)

Julio Villarreal (Minister of Foreign Relations)

Rafael Navarro (Emilio)

Manuel Mendoza López (Martel)

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site

Base de dados Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira

TCM/site

Česko-Slovenská filmová databáze

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

Observações:

Segundo o AFI Catalogue of Feature Films, e de acordo com Juan B. Heinink e Robert G. Dickson, Arthur Gregor ficou encarregado inicialmente de dirigir o filme, mas foi substituído por George Melford. Foram também produzidas versões em alemão e francês. Segundo o AFI Catalogue of Feature Films, enquanto a versão alemã (*Liebe auf befehl*, Ernst L. Frank, Johannes Riemann, 1931, 76 min) e em espanhol tiveram resenhas à época de suas exibições nos Estados Unidos, a francesa não recebeu, ou pelo menos não foram localizados, comentários (*Boudoir diplomatique*, Marcel De Sano, 1931). Provavelmente ela não foi exibida nos EUA.

Menções à versão em espanhol: *A Scena Muda* (v. 11 n. 532, 3 jun 1931, p. 10), *Cinearte* (v. 5, n. 252, 24 dez 1930, p. 30); *Diário da Tarde* (19 jun 1931); *Film Daily* (7 jun 1931, p. 11); *Variety* (18 mar 1931, p. 34; 22 abr 1931, p. 19; 9 jun 1931, p. 19).

1.30. La gran jornada

Títulos alternativos: *Horizontes Nuevos* (Espanha)

Filme original em inglês: *The big trail* (Raoul Walsh, Louis Loeffler, 1930 125 min, western, son., com John Wayne, Marguerite Churchill, El Brendel)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 35mm, PB

Data e local de produção

Ano: 1930 (nov/dez)

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

13 fev 1931 (Nova York, Estados Unidos, no Teatro San José)

12 mar 1931 (Bilbao, Espanha, no Olimpia)

18 mar 1931 (Madri, Espanha)

Sinopse: Centenas de colonos dos lugares mais remotos do planeta se reúnem nas margens do rio Missouri para participar da expedição que os levará às regiões inexploradas do Noroeste estadunidense, onde a terra é generosa e, a caça, abundante. Raúl Colman, jovem aventureiro obcecado por vingar a morte do senhor que o criou como filho, junta-se à caravana como guia porque suspeita que os assassinos que busca estão viajando nela. Durante meses, os vagões se movem em direção ao seu destino por imensas planícies, e também desfiladeiros, pântanos, florestas e desertos. Apesar do perigo que enfrentam ao atravessar barrancos e rios turbulentos, ou diante do ataque dos pele-vermelhas, a vida da comunidade segue seu curso natural, com

nascimentos, casamentos e, de tempos em tempos, um baile para esquecer as dores. Raúl se apaixona por Isabel, uma bela órfã que procura um lar e novos horizontes, mas a garota não lhe corresponde até vê-lo retornar de uma missão arriscada quando pensava que não voltaria mais. Ao declarar seu amor, Isabel tenta persuadi-lo a reprimir seu desejo de vingança, mas todos os esforços são inúteis, e Raul cumpre a promessa da justiça em nome da única lei em vigor no extremo Oeste. (Sinopse colhida no livro *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*, p. 157)

Gênero: western

Companhia(s) produtora(s): Fox Film Corporation

Argumento: Hal G. Evarts

Roteiro: Paul Perez, Francisco Moré de la Torre (versão em espanhol)

Direção: David Howard

Fotografia: Sidney Wagner

Produção: William Goetz

Elenco

George J. Lewis (Raul Coleman)
 Carmen Guerrero (Isabel Prados)
 Roberto E. Guzmán (Tomas)
 Martin Garralaga (Martin)
 Al Ernest Garcia (Flack aka El Rojo)
 Tito Davison (Daniel)
 Carlos Villarías (Orena)
 Charles Stevens (Lopez)
 Adriana Delano (Rosita)
 Julio Villarreal (Carson)
 Lucio Villegas (Sacerdote)
 Renee Torres
 Aurelio Manrique

Conteúdo examinado: N

Fontes consultadas:

IMDB/site

AFI Catalogue of Feature Films/site

TCM/site

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

Observações:

The big trail foi a primeira grande produção estrelada por John Wayne, que, até então, havia atuado em westerns *poverty row*. Segundo Alfred Charles Richard, cenas do filme original foram incluídas na versão em espanhol. O filme original foi selecionado pela Biblioteca do Congresso para ser preservado no National Film Registry, destacando sua importância artística.

Menções à versão em espanhol: *Cine Mundial* (abr 1931, p. 327); *Hollywood Filmograph* (11 out 1930, p. 14; 8 nov 1930, p. 14).

1.31. El código penal

Filme original em inglês: *The criminal code* (Howard Hawks, 1931, 97 min, crime/drama, son., Walter Huston, Phillips Holmes, Constance Cummings)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 10 rolos, 35mm, PB, 108 min

Data e local de produção

Ano: 1930 (9/22 dez)

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

19 fev 1931 (Cidade do México, México, no Palacio)

14 mar 1931 (San Juan, Porto Rico)

10 abr 1931 (Nova York, Estados Unidos)

8 jan 1932 (Barcelona, Espanha, no Cataluña)

Sinopse: No dia do seu vigésimo aniversário, Bob Bennet vai se divertir com uma jovem moça de reputação duvidosa, e ao discutir com um cafetão pela honra dela, ele o golpeia com uma garrafa e o mata. O promotor Brady, homem justo e de bom coração, lamenta declarar a pena máxima que o código estabelece quando o acusado não tem dolo e, também por Bennet não ter apoio de um advogado de defesa competente, mas, ainda assim, é forçado para cumprir seu dever e Bob é condenado por homicídio a dez anos de prisão. A infinita espera por um indulto e a notícia da morte de sua mãe prejudicam a saúde do prisioneiro, que sofre de depressão profunda, até que o promotor Brady assume a direção da prisão e, seguindo os conselhos do médico, escolhe Bob como assistente particular. A convivência diária com a filha do diretor revive no garoto o instinto do amor, tão sincero quanto impossível, o que o serve como grande apoio moral. Quando os problemas pareciam estarem prestes a se solucionar, Bob deve submeter-se ao cruel dilema de ter que delatar um confidente como assassino ou renunciar a qualquer medida de indulto, e optar por encobrir o amigo. A confissão voluntária do criminoso o liberta do compromisso e, pouco depois, Bob recebe o indulto. (Sinopse colhida no livro *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*, p. 161)

Gênero: melodrama

Companhia(s) produtora(s): Columbia Pictures Corporation

Argumento: Martin Flavin (peça)

Roteiro: Fred Niblo Jr., Seton I. Miller, Matías Cirici Ventalló (versão em espanhol)

Direção: Phil Rosen, Julio Villarreal (direção de diálogos)

Fotografia: Joseph Walker

Produção: Ben Pivar

Elenco

Barry Norton (Bob Bennet)

Maria Alba (Mary Brady)
 Carlos Villarías (Mark Brady)
 Manuel Arbó (Capt. Gleason)
 María Calvo (Katie Ryan)
 Julio Villarreal (Dr. Rinewulf)
 Alfredo del Diestro (MacManus)
 Ramón Peón (Runch)
 José Soriano Viosca

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site

AFI Catalogue of Feature Films/site

TCM/site

Česko-Slovenská filmová databáze

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

Observações:

Uma versão em francês, produzida na França em 1932 pela Forrester-Parant Productions, foi intitulada *Criminel* (Jack Forrester, 110 min), usando algumas cenas do filme original. A história foi refilmada pela Columbia em 1938 como *Penitentiary* (John Brahm, 76 min). Em 1950, o filme foi novamente refeito como *Convicted* (Henry Levin, 91 min).

Menções à versão em espanhol: *Cine Mundial* (abr 1931); *Variety* (7 jan 1931).

1.32. *El alma de la fiesta*

Títulos alternativos:

Filme original em inglês: *Thundering Tenors* (James W. Horne, 1931, 21 min, comédia, son., Charley Chase, Lillian Elliott, Elizabeth Forrester)

Material original: Som mono, 5 rolos, PB

Data e local de produção

Ano: 1930

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

26 fev 1931 (San Jose, Costa Rica)

12 mar 1931 (Cidade do México, México, no Regis)

15 abr 1931 (San Juan, Porto Rico)

27 out 1931 (Rio de Janeiro, Brasil, no Palácio)

11 fev 1932 (Madri, Espanha, no Palacio de la Música)

24 abr 1932 (Rio de Janeiro, Brasil, no Cine Grajahu)

Sinopse: Carlitos, um cantor de rádio conhecido como “o Queridinho da América”, gera um deus-nos-acuda em um jantar formal. (Sinopse colhida do site TCM)

Gênero: comédia

Companhia(s) produtora(s): Hal Roach Studios (distribuído pela MGM)

Roteiro: H.M. Walker (diálogo)

Direção: James W. Horne

Fotografia: Ernest Depew

Produção: Hal Roach

Elenco

Charley Chase (Carlitos)

Carmen Guerrero (Carmen)

Enrique Acosta (Senador)

María Calvo (Señora Guerrero)

Luis Llaneza (Señor Guerrero)

Linda Loredó (Doutora)

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site

AFI Catalogue of Feature Films/site

TCM/site

Česko-Slovenská filmová databáze

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

WARD, Richard Lewis. *A History of the Hal Roach Studios*. Westport: SIU Press, 1995.

Menções à versão em espanhol: *Correio da Manhã* (27 out 1931, 24 abr 1932)

1.33. Dracula

Títulos alternativos: *Spanish Dracula* (Estados Unidos)

Filme original em inglês: *Dracula* (Tod Browning, 1931, 85 min, horror, son., com Bela Lugosi, Helen Chandler, David Manners)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 11 rolos, 35mm, PB, 104 min

Data e local de produção

Ano: 1930 (23 out/nov)

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

11 mar 1931 (Havana, Cuba, no Neptuno)

20 mar 1931 (Madri, Espanha, no Avenida)

4 abr 1931 (Cidade do México, México)

24 abr 1931 (Nova York, Estados Unidos)

12 mai 1931 (Buenos Aires, Argentina)

20 mai 1931 (Barcelona, Espanha)

Sinopse: Ao longo da estrada sombria e tortuosa que atravessa os Cárpatos, nas terras acidentadas da Transilvânia, uma diligência leva o advogado Renfield às proximidades do misterioso local onde se encontra o castelo do Conde Drácula, agora ameaçado de ruína, a fim de organizar o traslado do sinistro morador para o mosteiro de Carfax em Londres. Após uma noite de pesadelos e uma viagem tempestuosa pelo mar, Renfield perde a razão e, subjugado por um poder de origem desconhecida, deve ser internado no manicômio. O professor Van Helsing estuda a evolução desse estranho mal-estar e encontra antecedentes semelhantes em antigas lendas húngaras, onde os supostos vampiros usavam o sangue de vítimas enfeitiçadas para se alimentar, mas ninguém aceita tais conclusões. Quando o número de casos similares começa a se proliferar, o professor tem pressentimento e segue de perto cada passo de Drácula, até encontrar uma prova que confirme suas suspeitas. Fazendo uso do remédio proposto pela lenda, Van Helsing espera que o conde durma e o mata, enfiando uma estaca em seu coração. (Sinopse colhida no livro *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*, p. 148)

Gênero: horror

Companhia(s) produtora(s): Universal Pictures

Roteiro: Bram Stoker (peça), Garrett Fort, Baltasar Fernández Cué (versão em espanhol)

Direção: George Melford, Enrique Tovar Ávalos

Fotografia: George Robinson

Produção: Paul Kohner, Carl Laemmle Jr.

Elenco

Carlos Villarías (Conde Drácula)

Lupita Tovar (Eva)

Barry Norton (Juan Harker)

Pablo Álvarez Rubio (Renfield)

Eduardo Arozamena (Van Helsing)

José Soriano Viosca (Doctor Seward)

Carmen Guerrero (Lucía)

Amelia Senisterra (Marta)

Manuel Arbó (Martín)

Conteúdo para análise: S

Dracula: Complete Legacy Collection. Los Angeles, Califórnia: Universal Pictures Home Entertainment, 2014. DVD

Fontes consultadas:

IMDB/site

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

SERVIN, Javier. “A tale of two Draculas”. Disponível em: <http://ether.remap.ucla.edu/class/mias298/javier.servin/>. Acesso em 16 /dez /216.

Menções à versão em espanhol: *Cinelandia* (mar 1931, p. 36); *Correio da Manhã*, 11 jan 1931, p. 10; *The Los Angeles Times* (30 mar 1931); *The New York Times* (22 fev 1931).

1.34. *La Mujer X*

Títulos alternativos: *Madame X* (Brasil), *A Mulher X* (Portugal)

Filme original em inglês: *Madame X* (Lionel Barrymore, 1929, 95 min, drama, son., com Lewis Stone, Ruth Chatterton, Raymond Hackett)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 8 rolos, 35mm, PB, 78 min

Data e local de produção

Ano: 1930-1931 (dez/jan)

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

28 mar 1931 (San Juan, Porto Rico, no Capitol)

3 abr 1931 (Nova York, Estados Unidos)

13 jun 1931 (Portugal)

4 ago 1932 (São Paulo, Brasil, no Rosário)

31 ago 1932 (São Paulo, Brasil, no Olympia)

13 nov 1931 (Barcelona, Espanha, no Cine Cataluña)

4 jan 1932 (Rio de Janeiro, Brasil, no Odeon)

Sinopse: Três anos após ter abandonado sua família para viver com um amante, Jaquelina retorna, preocupada com a grave doença do pequeno Raymond, o único fruto do seu infeliz casamento com o juiz Floriot. Cego pelo ressentimento, o pai afasta o filho do afeto maternal e, a partir de então, quem antes fora a grande senhora de um magistrado francês cai em um processo irremediável de degradação e imundície. Mergulhada na bebida, Jaquelina perde o rumo e, em uma pensão em São Francisco, encontra o mau-caráter La Roque, ladrão e criminoso que, em troca de pagar o que ela lhe deve, a coloca a seu serviço. Percebendo a oportunidade de tirar proveito de extorquir Floriot, eles viajam para a França, mas Jaquelina descobre o plano do chantagista e o mata. Durante o julgamento, a chamada “mulher X” é, por casualidade, defendida por seu próprio filho que, embora não conheça a identidade do réu, tenta infundir em sua coragem a necessidade de sobreviver. Com medo de manchar o futuro do jovem advogado com seus vinte anos de vida depravada, a mulher incógnita confessa seu crime e, emocionada, morre repentinamente, antes de conhecer sua sentença. (Sinopse colhida no livro *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*, p. 166)

Gênero: melodrama

Companhia(s) produtora(s): Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)

Argumento: Bartlett Cormack

Roteiro: Alexandre Bisson (peça), Willard Mack, José López Rubio (versão em espanhol), Eduardo Ugarte (versão em espanhol)

Direção: Carlos F. Borcosque, Eduardo Ugarte

Fotografia: Leonard Smith

Produção: Frank Davis

Elenco

María Fernanda Ladrón de Guevara (Jaquelina)

Rafael Rivelles (Luis Floriot)

José Crespo (Raimundo)

Juan Martínez Plá (Noel)

Carmen Rodríguez (Rosa)

Luis Llaneza (Doutor)

Alfredo del Diestro (Col. Hamby)

Fred Malatesta (LaRoque)

Manuel Arbó (Merrivale)

José Peña (Perissard)

Julio Peña (Darrell)

Lucio Villegas (Valmorin)

Antonio Vidal (Juiz)

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site

AFI Catalogue of Feature Films/site

TCM/site

Česko-Slovenská filmová databáze

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

Observações:

A peça foi adaptada novamente durante a Era de Ouro do cinema mexicano em 1955, com direção de Julián Soler, e, em 1966, pelo cinema norte-americano, estrelada por Lana Turner e com o *Latin lover* mexicano Ricardo Montalban no elenco.

Menções à versão em espanhol: *Cine Mundial* (jun 1931, p. 469); *Hollywood Filmograph* (10 jan 1931, p. 24); *O Estado de São Paulo* (4 ago 1932; 31 ago 1932).

1.35. Los calaveras

Títulos alternativos: *Os caveirinhas* (Brasil)

Filme original em inglês: versão de dois curtas-metragens: *Be Big!* (James W. Horne, James Parrott, 1931, 28 min, comédia, son., com Stan Laurel, Oliver Hardy, Chet Brandenburg) e *Laughing Gravy* (James W. Horne, 1930, 21 min, comédia, son., com Stan Laurel, Oliver Hardy, Harry Bernard)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 35mm, PB, 63 min

Data e local de produção**Ano:** 1930-1931 (dez e fev)**País:** Estados Unidos**Cidade:** Hollywood**Data e local de exibição**

19 abr 1931 (Costa Rica)

8 jul 1931 (Buenos Aires, Argentina, no Ideal)

30 set 1931 (Barcelona, Espanha, no Capitol, Kursaal)

21 dez 1931 (Espanha)

21 jan 1935 (Rio de Janeiro, Brasil, no Glória)

Sinopse: Quando Ollie se dispunha a passar um fim de semana na praia, na companhia de Stan e das inevitáveis esposas, recebe um aviso do clube com o anúncio de uma festa organizada em sua homenagem e, para não discutir mudanças de última hora, simula uma doença súbita que requer cuidado de seu abnegado cúmplice. Livres por fim do controle conjugal, os dois malandros são vítimas de uma série de disparates e, com a simples ação de calçar suas botas, Hardy cria uma bagunça intratável. Enquanto isso, as mulheres perdem o trem e voltam para o apartamento, surpreendendo os aventureiros em plena farsa. Como não conseguiram sair, os uniformes que vestem revelam suas intenções e, privados do direito de resposta, são expulsos sem arrependimento. Sob o teto de uma miserável pensão, o par solitário compartilha suas desgraças com um belo cão marrom, cuja presença se esforçam para esconder, diante da obsessiva vigilância do senhorio. Melancolia e desespero vão perturbando a vida em comum. Um dia, Ollie acusa injustamente seu amigo de ser o culpado de todo o conflito; desde então, não se falam e, quando o acaso premia Stan com uma herança, toma-se a desforra, deixando-o plantado, sem dinheiro e sem o cão. (Sinopse colhida no livro *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*, p. 160)

Gênero: comédia**Companhia(s) produtora(s):** Hal Roach Studios (distribuído pela MGM)**Roteiro:** H.M. Walker**Direção:** James W. Horne**Fotografia:** Jack Stevens**Produção:** Hal Roach**Elenco**

Stan Laurel (Sr. Laurel)

Oliver Hardy (Sr. Hardy)

Anita Garvin (Sra. Laurel)

Linda Loredó (Sra. Hardy)

Charlie Hall (Senhorio)

Conteúdo para análise: S

Los calaveras: disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gJh-VgAv5rw> acesso em 14/jun/2017

Be Big: disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=323yxPTTg8k> acesso em 14/jun/2017

Laughing Gravy: disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PBcIACI-xT0> acesso em 14/jun/2017

Fontes consultadas:

IMDB/site

TCM/site

Česko-Slovenská filmová databáze

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

Menções à versão em espanhol: *Correio da Manhã* (21 jan 1935)

1.36. *Politiquerías*

Títulos alternativos: *Politiquices* (Brasil)

Filme original em inglês: *Chickens come home* (James W. Horne, 1931, 30 min., comédia, son., com Stan Laurel, Oliver Hardy, Mae Busch)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 11 rolos, 35mm, PB, 56 min

Data e local de produção

Ano: 1931 (jan)

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

1 mai 1931 (San José, Costa Rica)

11 jun 1931 (Buenos Aires, Argentina, no Renacimiento)

24 jun 1931 (San Juan, Porto Rico)

21 set 1932 (Valencia, Espanha, no Capitol)

30 nov 1931 (Rio de Janeiro, Brasil, no Odeon)

Sinopse: Stan Laurel e Oliver Hardy são empresários de sucesso, e Ollie é candidato a prefeito. Infelizmente, uma antiga namorada um dia aparece no escritório de Ollie, ameaçando expor publicamente o relacionamento dos dois a menos que ele lhe dê dinheiro. Ollie marca de encontrá-la na mesma noite para resolver a questão. Pouco depois, a esposa de Ollie aparece para lhe avisar que havia marcado um jantar social para aquela noite e havia chamado convidados importantes para sua campanha eleitoral. Stan então é recrutado para ir ao apartamento da “antiga paixão” e embromá-la até que Ollie consiga chegar. A moça, porém, acha que está sendo enganada e liga para Ollie, ameaçando ir à casa dele a menos que ele chegue imediatamente em seu apartamento. Enquanto Ollie tenta sair de casa de fininho, Stan tenta manter a moça ocupada. Ela consegue, entretanto, eventualmente sair e, enquanto se debate com a moça, Stan é avistado por um amigo bisbilhoteiro de sua esposa. Stan e a ex-namorada chegam à casa de Ollie, onde são apresentados como marido e mulher. Após os demais convidados partirem, Ollie ameaça a moça e ela desmaia. No momento em que os amigos estão se esforçando para retirar a moça da casa, aparece a verdadeira Sra. Laurel portando um machado. (Sinopse colhida do site AFI Catalogue of Feature Films)

Gênero: comédia

Companhia(s) produtora(s): Hal Roach Studios (distribuído pela MGM)

Roteiro: H.M. Walker

Direção: James W. Horne

Fotografia: Jack Stevens

Produção: Hal Roach

Elenco

Stan Laurel (Stan)

Oliver Hardy (Oliver)

Enrique Acosta

Hadji Ali (Regurgitator)

María Calvo (Esposa do juiz)

Abraham J. Cantu (Magician)

Rina De Liguoro (Antiga amiga de Oliver)

Nelly Fernández (Busybody)

James Finlayson (Criado)

Carmen Granada (Sra Laurel)

Charlie Hall (Ascensorista)

Linda Loredó (Sra. Hardy)

Conteúdo para análise: S

Politiquerías: disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OZFsx4yfZiM> acesso em 14/jun/2017

Chickens come home: disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1Ij4aZ73gmK> acesso em 14/jun/2017

Fontes consultadas:

IMDB/site

AFI Catalogue of Feature Films/site

TCM/site

Česko-Slovenská filmová databáze

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

Observações:

Embora Jack Stevens seja creditado na tela como o fotógrafo, Art Lloyd recebeu esse crédito na publicidade do filme.

Menções à versão em espanhol: *Arte y Cinematografía* (jan 1932); *Correio da Manhã* (30 nov 1931)

1.37. Cheri-Bibi

Filme original em inglês: *The phantom of Paris* (John S. Robertson, 1931, 74 min, drama/suspense, son., com John Gilbert, Leila Hyams, Lewis Stone)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 8 rolos, 35mm, PB, 73 min

Data e local de produção

Ano: 1931 (7 jan/2 fev)

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

30 mai 1931 (San Juan, Porto Rico, no Rialto)

2 out 1931 (Los Angeles, Estados Unidos)

27 jan 1932 (Madri, Espanha, no Palacio de la Música)

Sinopse: O mago Cheri-Bibi é falsamente acusado do assassinato do pai da mulher que ama e, enquanto o condenado escapa da prisão, a jovem se casa com Baron von Dyke, o verdadeiro assassino. Depois de um tempo, o destino faz justiça, causando a morte do barão, e sua pessoa é substituída pelo mago fugitivo que, para esse fim, submeteu seu rosto a uma cirurgia plástica. (Sinopse colhida no livro *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*, p. 175)

Gênero: melodrama

Companhia(s) produtora(s): Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)

Roteiro: Gaston Leroux (romance), Bess Meredyth, Edwin Justus Mayer, Miguel de Zárraga (versão em espanhol)

Direção: Carlos F. Borcosque

Fotografia: Leonard Smith

Elenco

Ernesto Vilches (Cheri-Bibi / Barão Max von Dyke)

María Fernanda Ladrón de Guevara (Cecilia)

María Tubau (Vera)

Juan Martínez Plá (Costaud)

José Soriano Viosca (Papa Duval)

Eduardo Arozamena (Bourrelier)

Tito Davison (Juan)

Manuel Arbó (Raul)

María Luz Callejo (Maria)

Manuel París (Lacayo)

Max Coll (Jaime)

Monina Lamar

Alida Visser

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site

AFI Catalogue of Feature Films/site

TCM/site

Česko-Slovenská filmová databáze

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

SOISTER, John T. *Of Gods and Monsters: A Critical Guide to Universal Studios' Science Fiction, Horror and Mystery Films, 1929-1939*. Jefferson, Carolina do Norte e Londres: McFarland Press, 2005

1.38. *Las luces de Buenos Aires*

Títulos alternativos: *Luzes de Buenos* (Brasil, Portugal), *Luces de la ciudad* (Argentina), *Buenos Airesin öitä* (Finlândia)

Filme original em inglês: Esta foi uma produção original em espanhol

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 9 rolos, 35mm, PB, 85 min

Data e local de produção

Ano: 1931 (mai/jun)

País: França

Cidade: Joinville-le-pont

Data e local de exibição

23 set 1931 (Buenos Aires, Argentina, no Capitol)

23 set 1931 (Los Angeles, Estados Unidos)

23 nov 1931 (Madri, Espanha, no Palacio de la Música)

12 out 1931 (Barcelona, Espanha, no Coliseum)

6 dez 1931 (Finlândia)

4 abr 1932 (Portugal)

31 ago 1932 (São Paulo, Brasil, no Paramount)

Sinopse: Perto de uma fazenda nos pampas argentinos, um carro que pertence a um importante empresário do teatro fica atolado. Elvira, a namorada do dono da fazenda, canta para chamar ajuda dentre os braços da fazenda, ignorando as críticas de sua irmã Rosita, que acha que ela deveria poupar sua voz para ocasiões mais importantes. Após esta revelação de seu talento ao empresário, Elvira se muda para Buenos Aires, em busca de fama e fortuna. Rosita também corre atrás de uma carreira de dançarina, apesar de não ser muito boa. Ela conquista, porém, o amor da estrela principal do teatro. Anselmo, o namorado rejeitado de Elvira, fica sabendo de sua fama pelos jornais e parte para Buenos Aires a fim de procurá-la. Lá, Elvira trata ele como um caipira, e Anselmo volta para a fazenda. Porém, dois dos peões da fazenda vão ao teatro, laçam Elvira com uma corda para fora do palco e a levam de volta para Anselmo na fazenda, onde ela finalmente decide permanecer. (Sinopse colhida no site TCM)

Gênero: melodrama

Companhia(s) produtora(s): Paramount Pictures

Roteiro: Francisco Oyarzábal, Luis Bayón Herrera (obra original), Manuel Romero (obra original)

Direção: Adelqui Millar

Fotografia: Theodore J. Pahle

Elenco

Carlos Gardel (Anselmo)
 Sofía Bozán (Elvira del Solar)
 Gloria Guzmán (Rosita)
 Pedro Quartucci (Pablo Soler)
 Carlos Martínez Baena (Empresario)
 Manuel Kuindós (Alberto Villamil)
 Marita Ángeles (Lily)
 Vicente Padula (Ciriaco)
 Jorge Infante (Romualdo)
 José Argüelles (Secretario)

Conteúdo para análise: S

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FPvRa-qLoBM> acesso em 14/jun/2017

Fontes consultadas:

IMDB/site
 AFI Catalogue of Feature Films/site
 TCM/site
 HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.
 RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

Observações:

De acordo com AFI Catalogue of Feature Films, algumas cenas foram filmadas em Evreux, na França.

Menções à versão em espanhol: *Cine Mundial* (jan 1932, p. 6); *O Estado de São Paulo* (31 ago 1932); *Variety* (10 nov 1931, p. 23).

1.39. Hollywood, ciudad de ensueño

Títulos alternativos: *Hollywood, cidade do sonho* (Brasil), *Hollywood, city of illusion* (Estados Unidos), *Bajo el cielo de Hollywood* (título de produção)

Filme original em inglês: Esta foi uma produção original em espanhol

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 8 rolos, 35mm, PB, 72 min

Data e local de produção

Ano: 1931 (out)

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

31 dez 1931 (Havana, Cuba, no Teatro Campoamor)

11 mar 1932 (San Juan, Porto Rico)

9 jun 1932 (Barcelona, Espanha, 1932)

27 jun 1932 (Rio de Janeiro, Brasil, no Pathé Palace)

4 ago 1932 (São Paulo, Brasil, no Santa Cecília e no Odeon)

17 ago 1932 (São Paulo, Brasil, no Braz Polytheama)

16 dez 1932 (Ponta Grossa, Brasil, no Renascença)

25 dez 1933 (Los Angeles, Estados Unidos)

10 abr 1934 (Estados Unidos)

Sinopse: Egresso de uma área remota da América do Sul, José, um sonhador, chega a Hollywood em busca de fama e fortuna. Após dar seu primeiro passo, José tem dificuldade de encontrar seu lugar no mundo do cinema, e por ser parecido com uma certa estrela de Hollywood, Helen Gordon, a diretora durona de um estúdio, lhe dá uma chance. Tendo sido descoberto por Helen, José se torna um sucesso, enquanto Helen, que se apaixonou por ele, começa a ter ciúmes da atenção que lhe dá Alice, uma atriz loira que tenta aprender espanhol para comunicar a José sua paixão. Eventualmente, o caso amoroso entre Alice e José acaba por levar ao fim a carreira deste. Frustrado por ter sentido por um momento o doce sabor do sucesso, José retorna a seu país, envelhecido e completamente desiludido. (Sinopse colhida no site TCM)

Gênero: melodrama

Companhia(s) produtora(s): Ray Kirkwood Productions (Fenix Film Corp.)

Argumento: José Bohr

Roteiro: Martin Flavin (peça), Miguel de Zárraga, Matías Cirici Ventalló

Direção: George Crone

Fotografia: Harry Jackson

Produção: Ray Kirkwood

Elenco

José Bohr (José)

Lia Torá (Helen Gordon)

Donald Reed (Actor)

Nancy Drexel (Alice)

Enrique Acosta (Film Director)

Elena Landeros

César Vanoni (César Vanoni)

Nicanor Molinare

Julia Bejarano

Mirra Rayo

Luis Díaz Flore

Samuel Pedraza

Lloyd Ingraham

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site

AFI Catalogue of Feature Films/site

Base de dados Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira

TCM/site

Česko-Slovenská filmová databáze

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

PITTS, Michael R. *Poverty Row Studios, 1929-1940: An Illustrated History of 55 Independent Film Companies, with a Filmography for Each*. Jefferson, Carolina do Norte e Londres: McFarland Press, 2005.

RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

Observações:

O filme foi também editado pelo diretor George Crone. A base de dados da Cinemateca Brasileira atribui como produtor José Bohr e informa que a exibição do filme no Rio de Janeiro teve como complemento *Redenção do império da borracha*. O AFI Catalogue of Feature Films lista Eva Bohr e José Bohr como compositores das músicas do filme.

Menções à versão em espanhol: *Cine Mundial* (fev 1932, p. 146); *Cinearte* (v. 6 n. 301, 2 dez 1931, p. 31; v. 7 n. 311, 10 fev 1932, p. 19; v. 7 n. 329, 15 jun 1932, p. 2); *Film Daily* (10 abr 1934, p. 6); *Gazeta do Povo* (16 dez 1932); *New York Times* (4 abr 1934, p. 26); *O Estado de São Paulo* (4 ago 1932; 17 ago 1932) *Variety* (7 jan 1931).

1.40. Eran trece

Títulos alternativos: *Eram treze* (Brasil), *À meia noite* (Brasil, título alternativo), *A media noche* (Estados Unidos), *Evidencia* (Estados Unidos)

Filme original em inglês: *Charlie Chan carries on* (Hamilton MacFadden, 1931, 76 min, mistério, son., com Warner Oland, John Garrick, Marguerite Churchill)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 9 rolos 35mm, PB, 79 min

Data e local de produção

Ano: 1931

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

4 dez 1931 (Nova York, Estados Unidos, no Teatro San Jose)

9 fev 1932 (Barcelona, Espanha, no Cine Cataluña)

Sinopse: Durante uma viagem planejada ao redor do mundo, o idoso milionário e estadunidense Hugh Morris Drake é encontrado morto em um hotel em Londres. O investigador Duff interroga os passageiros que acompanhavam o falecido, mas não encontra provas para prender ninguém. Dias mais tarde, quando o grupo visitava Nice, morre outro turista e, em San Remo, matam a mulher que estava prestes a identificar o criminoso. Enquanto o inspetor vai, desconcentrado, aos Estados Unidos em busca dos antecedentes dos outros viajantes, eles seguem a rota planejada para Hong Kong a caminho de Honolulu, onde Duff também se dirige para discutir o caso com seu amigo, o detetive Charlie Chan, e para reunir-se à excursão. Após reunir-se a eles, o investigador fica gravemente ferido e Chan assume a investigação. Ao longo da travessia pelas águas do Pacífico, com destino a San Francisco, o astuto Charlie Chan prepara uma armadilha e, antes de chegar ao porto, pega o assassino.

Gênero: melodrama de mistério

Companhia(s) produtora(s): Fox Film Corporation

Roteiro: Earl Derr Biggers (romance), Barry Connors, Philip Klein, José López Rubio (versão em espanhol)

Direção: David Howard

Fotografia: Sidney Wagner

Elenco

Juan Toren (Dick Kennaway)
 Ana María Custodio (Elen Potter)
 Rafael Calvo (Inspetor Duff)
 Raul Roulien (Max Minchin)
 Blanca de Castejón (Peggy Minchin)
 Miguel Liger (Frank Benbow)
 Amelia Santee (Sra. Benbow)
 Carmen Rodríguez (Sra. Rockwel)
 Julio Villarreal (Dr. Lofton)
 José Nieto (Capitão Kin)
 Carlos Díaz de Mendoza (Walter Decker)
 Lia Torá (Sybil Conway)
 Martin Garralaga (John Ross)
 Antonio Vidal (Paul Nielson)
 Ralph Navarro (Inspetor Gardner)
 Manuel Arbó (Charlie Chan)

Conteúdo para análise: S

Eran trece: disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-awjQ46up8I> acesso em 14/jun/2017

Fontes consultadas:

IMDB/site
 AFI Catalogue of Feature Films/site
 Base de dados Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira
 TCM/site
 Česko-Slovenská filmová databáze
 BACKER, Ron. *Mystery Movie Series of 1930s Hollywood*. Jefferson, Carolina do Norte e Londres: McFarland Press, 2010.
 HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.
 RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

Observações:

A ficha catalográfica do filme na Cinemateca Brasileira traz a informação “música de Raul Roulien” e o AFI Catalogue of Feature Films lista-o como um dos compositores. Segundo o AFI Catalogue of Feature Films, em sua autobiografia, L. B. Abbott observa que ele fez a assistência de fotografia de Sidney Wagner. Esta foi a única versão em espanhol da série de Charlie Chan. A *Cinearte* de 24 de agosto de 1932 afirma que *Eran trece* não foi exibido “entre nós”, porém, *O Estado de São Paulo* de 21 de julho de 1931 anuncia “Lia Torá no romance todo falado em espanhol *À Meia-Noite* (impróprio para menores e senhoritas)” no São José (o

Correio da Manhã também divulga exibição deste filme no Rio de Janeiro, no Pathé Palace). A Base de Dados Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira não traz referências de exibição da versão no Brasil e o cartaz de *O Estado de São Paulo* não faz menção a Raul Roulien, que tinha um papel maior do que o de Torá na versão, o que nos deixa na dúvida se *À Meia-Noite* referido no jornal seria *Eran trece*.

Menções à versão em espanhol: *Cinearte* (v.7 n. 339, 24 ago 1932, p. 37); *Film Daily* (22 mar 1931, p. 10); *Hollywood Filmograph* (10 jan 1931, p. 24; 17 jan 1931, p. 24); *Hollywood Reporter* (3 dez 1930, p. 2); *Motion Picture Herald* (24 jan 1931, p. 47; 28 mar 1931, p. 37); *New York Times* (21 mar 1931, p. 15); *Variety* (21 jan 1931, p. 8; mar 1931, p. 24).

1.41. *El último varon sobre la tierra*

Títulos alternativos: *O último varão sobre a terra* (Brasil), *O último homem sobre a terra* (Portugal), *El último de su sexo* (Estados Unidos, título de produção), *The last man on earth* (título de produção)

Filme original em inglês: *It's great to be alive* (Alfred L. Werker, 1933, 69 min, comédia/musical, son., com Raul Roulien, Edna May Oliver, Gloria Stuart)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 7 rolos, 35mm, PB, 70 min

Data e local de produção

Ano: 1932 (out)

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

30 jan 1933 (Madri, Espanha, no Alkazar)

19 mar 1933 (San Juan, Porto Rico)

25 mai 1933 (Rio de Janeiro, Brasil, no Império e no Glória)

30 mai 1933 (Portugal)

05 jun 1933 (Recife Brasil)

08 jun 1933 (Porto Alegre, Brasil, cinema Apolo)

11 jun 1933 (Nova York, Estados Unidos)

24 jun 1933 (São Paulo, Brasil, no Braz Polytheama e no Santa Cecília)

8 jul 1933 (São Paulo, Brasil, no Central e no Mafalda)

16 out 1933 (Curitiba, Brasil, no República)

São Paulo, Brasil (no Moderno e no Odeon - Sala Vermelha)

Santos, Brasil (no Coliseu)

Sinopse: Ralph Martin, um playboy, precisa largar todas as suas namoradas quando fica noivo de sua amada Dolores Winkle. Por ter ficado até tarde no jantar de despedida com as outras namoradas, ele chega bêbado e atrasado na casa dos Winkle, onde ocorria sua festa de noivado. O mordomo o encaminha para um quarto, onde por acaso a aspirante a namorada Toots está dormindo; ela dá um grito e acorda toda a casa. Precipitando-se à conclusão óbvia, Dolores rompe o noivado. Ralph fica tão desolado que decide fazer um voo arriscado sobre o oceano Pacífico. O avião de Ralph perde altitude e o contato com o mundo exterior. Surge então uma epidemia chamada masculite, dizimando apenas o sexo masculino. A Dr. Prodwel busca uma cura, sem resultados, até que um piloto informa à Dr. Prodwel ter encontrado um homem em uma ilha do Pacífico. As mulheres decidem manter esta valiosa descoberta em segredo, mas um

gângster descobre a existência deste último homem. Em pouco tempo todas as mulheres do mundo estão atrás de Ralph, e Dolores deverá fazer tudo que pode para garantir que será ela quem vai se casar com ele! (Sinopse colhida no site IMDB)

Gênero: comédia musical

Companhia(s) produtora(s): Fox Film Corporation

Roteiro: Paul Perez, William Kernell, José López Rubio (versão em espanhol), John D. Swain (noveleta "The Last Man on Earth")

Direção: James Tinling

Fotografia: Ray June

Produção: John Stone

Elenco

Raul Roulien (Ralph Martin)
 Rosita Moreno (Dolores Winkle)
 Mimi Aguglia (Al Bribona)
 Carmen Rodríguez (Doutora Prodwell)
 Romualdo Tirado (Belcher)
 Hilda Moreno (Toots)
 Antonio Vidal (Dr. Winkle)
 Luz Segovia (Sra. de Winkle)
 Ligia de Golconda
 Lita Santos
 Blanca Vischer

Conteúdo para análise: S (material remanescente na Cinemateca Brasileira - agrupamento dos números musicais estrelados por Roulien)

Fontes consultadas:

IMDB/site

AFI Catalogue of Feature Films/site

Base de dados Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira

TCM/site

Česko-Slovenská filmová databáze

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

Observações:

Raul Roulien protagonizou ambas as versões. Houve uma primeira produção muda da história, *The last man on earth* (John G. Blystone, 1924, 70 min), também pela Fox, que se passava no ano de 1940. Consta na Base de dados Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira que o material remanescente na Cinemateca Brasileira é apenas um agrupamento dos números musicais estrelados por Roulien. A versão em inglês foi filmada após a Fox ter produzido *El último varón sobre la tierra*.

Menções à versão em espanhol: *A Scena Muda* (n. 623, 28 fev 1933; v. 13 n. 643, p. 16, 34; 18 jul 1933; 23 mai 1933); *Cine Mundial* (fev 1933, p. 114); *Chicago News* (29 ago 1933); *Diário da Tarde* (24 ago 1934); *Film Daily* (5 abr 1933, p. 6; jul 1933, p. 6; 4 out 1932, p. 7); *Gazeta do Povo* (11 out e 16. out 1933); *New York Times* (21 jun 1933); *O Dia* (22 ago 1934); *Hollywood Filmograpger* (8 abr 1933, p. 3; 22 abr 1933, p. 8); *Hollywood Reporter* (14 mar 1933, p. 1); *International Photographer* (fev 1933, p. 33; jun 1933, p. 34); *Motion Picture Daily* (8 jul 1933, p. 4); *Motion Picture Herald* (1 jul 1933, p. 25); *New York Mirror* (8 jul 1933); *New York News* (8 jul 1933); *New York Times* (12 jun 1933, p. 20.; 8 jul 1933, p. 14); *Philadelphia Inquirer* (3 jun 1933); *Variety* (11 jul 1933, p. 15).

1.42. Primavera en otoño

Títulos alternativos: *Primavera no outono* (Brasil), *Spring in autumn* (Estados Unidos), *Springtime in autumn*

Filme original em inglês: Esta foi uma produção original em espanhol.

Material original: Som mono, 1.37 : 1, 8 rolos, 35mm, PB, 75 min

Data e local de produção

Ano: 1932 (nov-dez)

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

21 mar 1933 (Barcelona, Espanha, no Tívoli)

15 abr 1933 (Madri, Espanha)

17 mai 1933 (Nova York, Estados Unidos)

16 jul 1934 (Curitiba, Brasil, cinema República)

Sinopse: Após oito anos sem ver sua mãe Elena Montero, Agustina chega aos bastidores do teatro de ópera em que sua mãe está se apresentando. No dia seguinte, após ir à missa, o namorado conservador de Agustina, Manolo Fresneda, aparece, e o casal briga por causa da nova aparência de Agustina, que foi determinada por Elena. O pai de Agustina, Enrique, também aparece para tentar persuadir Elena a voltar a viver com ele, para assim os pais de Manolo darem sua aprovação ao casamento de Manolo e Agustina. Porém, Elena não quer se envolver deste plano, já que não gosta de Manolo, e assim Enrique deixa Agustina em Madri e retorna para sua fazenda. Enrique e Elena são casados, mas vivem separados para que ela siga sua carreira e ele suas atividades na fazenda. Após a partida do pai, Agustina fica triste com a decisão da mãe, e Elena, sentindo-se culpada, concorda em ir em frente com o plano, para mostrar à filha como essa ideia é ridícula. Agustina e Elena então chegam à casa de Enrique com uma caravana de amigos de Elena a reboque, e estes se sentem rapidamente em casa. Na manhã seguinte, Enrique mostra para Elena como andam as coisas, e ela nostalgicamente nota o crescimento e as mudanças que ocorreram em sua ausência. Seus amigos não tardam a interrompê-los, e Elena e Agustina, trajando roupas de banho, se juntam a eles numa série de exercícios físicos. Manolo fica irado com a roupa espalhafatosa de Agustina, e tenta convencê-la a voltar a seus antigos hábitos. O casal acaba brigando e Agustina vai embora, seguida por Juan Manuel Valladares, um amigo de Elena que trabalha como adido na Embaixada Brasileira. Os dois são pegos de surpresa por uma tempestade, e se abrigam na casa de um dos caseiros da fazenda. O caseiro lhes oferece um conhaque, e Juan comenta que na mesma situação, no Japão, teria sido conveniente um saquê. Agustina fica intrigada, e o caseiro indica a Agustina sua

preferência por Juan a Manolo. Na mesma noite, após ver os amigos de Elena fazerem uma zona em sua casa, Enrique os expulsa, o que leva Elena a fazer as malas também. Enquanto Elena está se preparando para partir, Juan aparece e lhe confessa seu amor por Agustina. Os dois se abraçam, mas este gesto é visto por Enrique, que acha que se trata de um abraço romântico, e expulsa Juan também. Juan, porém, volta no dia seguinte e convida Agustina a viajar com ele para Tóquio como sua esposa. Enrique é informado por Elena acerca do casamento iminente e, envergonhado pelo ataque de ciúmes que havia dado, pede aos carregadores para não levarem a mudança de Elena embora. Furiosa por Enrique não ter lhe falado que gostaria que ela ficasse, Elena parte para um navio. Enrique encontra Elena na prancha de subida do navio, e eles resolvem decidir no cara-ou-coroa se ela ficará com ele ou se ele irá com ela. A moeda cai na água, e o casal decide dividir seu tempo pela metade entre Madri e a fazenda. Eles entram de braços dados no navio, e logo depois a prancha é retirada. (Sinopse colhida no site TCM)

Gênero: comédia romântica

Companhia(s) produtora(s): Fox Film Corporation

Roteiro: José López Rubio, John Reinhardt, Gregorio Martínez Sierra (peça)

Direção: Eugene Forde

Fotografia: Robert H. Planck

Produção: John Stone, Gregorio Martínez Sierra

Elenco

Catalina Bárcena (Elena Montero)

Antonio Moreno (Enrique)

Mimi Aguglia (Rosina)

Luana Alcañiz (Agustina)

Julio Peña (Manolo Fresneda)

María Calvo (Ama Justa)

Agostino Borgato (Empresario)

Hilda Moreno (Nina Torres)

Raul Roulien (Juan Manuel Valladres)

Romualdo Tirado (Antonio - guarda rural)

Adrienne D'Ambricourt (Montrésor)

Juan Martínez Plá (Monti)

Ada Lozano (Eva)

Primo Brunetti (Paoletti)

Rudolph Amendt (Tristán)

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site

AFI Catalogue of Feature Films/site

Base de dados Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira

TCM/site

Česko-Slovenská filmová databáze

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

PUERTAS, Emeterio Diez. *Historia social del cine en España*. Editorial Fundamentos, 2003.

RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

Observações:

No livro *Historia social del cine en España*, Emeterio Diez Puertas afirma que o roteirista, ator e diretor espanhol Enrique Jardiel Poncela ajudou José López Rubio na adaptação e nos diálogos de *Primavera en otoño*.

Menções à versão em espanhol: *A Scena Muda* (n. 617, 17 jan 1933); *Cine Mundial* (mai 1933, p. 260); *Diário da Tarde* (16 jul 1934); *New York Times* (18 mai 1933).

1.43. Dos noches

Títulos alternativos: *Duas noites* (Brasil, Portugal), *Two nights* (Estados Unidos), *Venganza en Monte Carlo* (título de produção), *La república no peligro* (título de produção), *Amante y traidora* (Chile)

Filme original em inglês: *Revenge at Monte Carlo* (B. Reeves Eason, 1933, 63 min), drama/crime, son., com June Collyer, José Crespo, Wheeler Oakman)

Material original: Som mono, 1.37 : 1, 35mm, PB, 62 min

Data e local de produção

Ano: 1932 (nov/dez)

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

16 jun 1933 (Cidade do Panama, Panama)

15 jul 1933 (Porto Rico)

28 jul 1933 (Nova York, Estados Unidos, no Teatro Variedades)

8 jan 1934 (Madri, Espanha, no Palacio de la Prensa)

23 jul 1934 (Portugal)

13 abr 1939 (Santiago, Chile, no Caupolican)

Sinopse: Os dirigentes de um país onde a liberdade e a justiça social triunfaram, preparam, do exílio em Monte Carlo, um golpe de estado que lhes permita recuperar seus bens e privilégios. O capitão Méndez, chefe do serviço secreto do Novo Regime, aspira a obter uma promoção ao se apropriar de um manifesto subversivo que os conspiradores pretendiam disseminar ilegalmente e denunciar seus autores ante a opinião pública. Quando Méndez estava prestes a alcançar seus objetivos, o famoso aventureiro Boris Krinsky, um vigarista arrogante e zombeteiro, se apodera do documento e o põe à venda pelo melhor lance, pedindo um valor absurdo. Enquanto aguarda por um lance, Boris se entretém cortejando Sandra, uma dançarina russa que também quer se tornar parte do negócio e que, ao não conseguir o que quer por meio da persuasão, se declara a favor dos conspiradores golpistas. Boris não consegue entender como uma garota como Sandra poderia se relacionar com aqueles fanáticos e, embora seja capturado, acredita que a fará mudar de ideia no prazo de duas noites. Ao fim da segunda noite, Sandra se rebela diante da terrível visão do corpo torturado de Boris e o ajuda a escapar, aceitando alegremente o convite para, futuramente, ser cúmplice de todas as suas aventuras. (Sinopse colhida no livro *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*, p. 214)

Gênero: melodrama

Companhia(s) produtora(s): Fanchon Royer Pictures

Argumento: Frank Fenton, John T. Neville

Roteiro: Albert Benham, John Thomas Neville, Miguel de Zárraga (versão em espanhol)

Direção: Carlos F. Borcosque

Fotografia: Ernest Miller

Produção: Jack Gallagher

Elenco

José Crespo (Boris Krinsky)

Conchita Montenegro (Sandra Milaikov)

Romualdo Tirado (Paul Denisy)

Carlos Villarías (General Sánchez del Valle)

Juan Martínez Plá (Méendez)

Antonio Cumellas (Captão Alba)

Martin Garralaga (Pedro Hernández)

Paul Ellis (Pierre Duval)

Enrique Acosta (Manuel Jiménez Blanco)

Lita Santos (Diana Gordon)

Manuel Noriega

Fernando G. Toledo

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site

AFI Catalogue of Feature Film/site

TCM/site

Česko-Slovenská filmová databáze

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

Observações:

O filme original também foi estrelado por José Crespo. A versão em espanhol foi distribuída nos Estados Unidos pelas companhias Mayfair Pictures Corporation (sem legendas) e J.H. Hoffberg Company, segundo o IMDb.

Menções à versão em espanhol: *Cine Mundial* (mai 1933, p. 260); *Film Daily* (10 mai 1933); *New York Times* (29 jul 1933).

1.44. *El Rey de los Gitanos*

Títulos alternativos: *The King of the Gypsies* (título original em inglês), *El zíngaro vagabundo* (título de produção), *O Príncipe dos Cossacos* (Brasil), *O Rei dos Ciganos* (Brasil, Portugal), *Zigenarkungen* (Suécia), *Buenos Airesin öitä* (Finlândia), *Cigánykirály* (Hungria), *Il re degli zingari* (Itália)

Filme original em inglês: Esta foi uma produção original em espanhol

Material original: Som mono, 1.37 : 1, 8 rolos, 35mm, PB, 82 min

Data e local de produção

Ano: 1932-1933 (16 dez-6 Jan)

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

23 mai 1933 (Barcelona, Espanha, no Tívoli)

26 mai 1933 (Los Angeles, Estados Unidos)

28 mai 1933 (Estados Unidos)

29 jul 1933 (Suécia)

12 out 1931 (Barcelona, Espanha, no Coliseum)

13 ago 1933 (Finlândia)

12 dez 1933 (Portugal)

19 abr 1934 (Hungria)

21 jan 1935 (Rio de Janeiro, Brasil, no Rex)

1935 (Itália)

Sinopse: A princesa María Louisa, entediada com a morosa e asfixiante atmosfera da corte, se veste de camponesa e vai à feira da cidade com sua criada, Renée. Lá ela conhece Karol, o Rei dos Ciganos. O Grão-Duque Alejandro, noivo de María Louisa, que se interessa mais pelas questões de Estado que pelas do coração, segue a princesa e a vê beijando Karol, a quem ela então ameaça mandar prender por sua transgressão. María Louisa perde seu broche, e Alejandro insiste que foi Karol que o roubou. O condutor da carruagem encontra o broche e o devolve a Alejandro que, entretanto, ainda continua a insistir na culpa de Karol. Karol acha que foi preso por ter beijado a princesa, e assim confessa o crime. Karol cumpre sua pena de sete dias de trabalho forçado trabalhando na cozinha da corte, onde ele faz uma “salada do amor” que María Louisa adora. Mas quando ela descobre que ele é o criador da saladinha, ela volta atrás em seu elogio. Renée então revela à princesa que ela viu o condutor entregando o broche a Alejandro, e María Louisa vai então se desculpar. Ela se depara com Karol e Alejandro lutando, e logo após Karol foge do palácio levando a princesa de refém. No acampamento cigano, María Louisa insiste em trabalhar como os outros. Remetz, que também está no acampamento cigano à força, consegue fugir e avisa Alejandro, que chega ao acampamento com um exército. Karol e Alejandro duelam na floresta, e ao esburacar o chapéu de Karol com um tiro, Alejandro foge, temendo a melhor pontaria do cigano. Karol ordena aos ciganos que desfaçam o acampamento, e diz à princesa que seus caminhos alegremente se cruzaram, mas que agora ele deve seguir em frente. María Louisa então observa melancolicamente à caravana que vai desaparecendo ao longe. (Sinopse colhida no site TCM)

Gênero: comédia romântica

Companhia(s) produtora(s): Fox Film Corporation

Argumento: Llewellyn Hughes

Roteiro: Llewellyn Hughes, Paul Perez, José López Rubio (versão em espanhol), Dwight Cummings, Robert M. Low, Anthony Veiller, Enrique Jardiel Poncela

Direção: Frank R. Strayer

Fotografia: Robert H. Planck

Produção: John Stone

Elenco

José Mojica (Karol)
 Rosita Moreno (Princesa María Luisa)
 Julio Villarreal (El Gran Duque Alejandro)
 Romualdo Tirado (Remetz)
 Ada Lozano (Renée)
 Antonio Vidal (Primer ministro)
 Martín Garralaga (Gregor)
 Paco Moreno (Cabo)

Conteúdo para análise: S

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-Zcju9M153Y> acesso em 14/jun/2017 (trecho de 4'47'')

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zaQq5LM8b94> acesso em 14/jun/2017 (trecho de 2'19'')

Fontes consultadas:

IMDB/site

AFI Catalogue of Feature Films/site

TCM/site

Česko-Slovenská filmová databáze

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

Observações:

Segundo Alfred Charles Richard, Rosita Moreno, que participou de algumas produções em língua espanhola da Fox, tornou-se uma das favoritas do público hispânico e dos críticos norte-americanos. Ele acrescenta que, à época deste filme, José Mojica e Julio Villareal já eram grandes estrelas no México. Na sinopse descrita no livro *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*, a personagem de Moreno, após uma triste despedida do cigano vivido por Mojica, abdicava do trono para manter-se unida a ele. Todavia, um trecho do filme encontrado no YouTube, seguido da cartela de “fin”, indica que, como apresentado nas sinopses do AFI Catalogue of Feature Films e do TCM, o casal termina a história separado, sendo a partida de Karol, enquanto María Luisa o observa, a cena final.

Menções à versão em espanhol: *Cine Mundial* (jun 1933, p. 320); *Correio da Manhã* (2 set 1933); *Film Daily* (31 mai 1933); *International Photographer* (1 jan 1933, p. 21); *New York Times* (29 mai 1933).

1.45. Granaderos del amor

Títulos alternativos: *Mascarada*, *Granadeiros do Amor* (Brasil), *Hollywood, la ciudad de cartón* (Chile)

Filme original em inglês: Esta foi uma produção original em espanhol

Material original: Som mono, 1.37 : 1, 8 rolos, 35mm, BP, 80 min

Data e local de produção**Ano:** 1934 - 1935 (dez/jan)**País:** Estados Unidos**Cidade:** Hollywood**Data e local de exibição**

10 set 1934 (Madri, Espanha, no Callao)

15 mai 1934 (Santiago, Chile, no Baquedano)

27 dez 1934 (Curitiba, Brasil, no Avenida, no Odeon e no Palácio)

Sinopse: O ator e autor Erich Remberg é informado por seu produtor que seu musical foi execrado pela crítica vienense, que parece atualmente preferir produções mais românticas e menos sensuais. No intuito de inspirar-se para escrever uma opereta, Erich vai com seu amigo Peppi ao castelo von Keller, no Tirol. Eles são recebidos pelo excêntrico Barão von Keller, que lhes mostra, com orgulho, antiguidades inexistentes que só ele pode ver. Ao investigar estranhos barulhos que ouviu durante a noite, Erich encontra a filha de von Keller, Loni, que também está curiosa a respeito do quarto de onde vêm os barulhos. Ela lhe mostra uma pintura que representa a invasão napoleônica da Áustria e lhe conta a história de sua tia-bisavó, que escandalizou a família. Erich imagina a cena, com Loni fazendo o papel da baronesa do castelo von Keller, e ele como seu amante francês: Em 1809, um coronel francês insiste em alojar-se no lar dos von Keller, e Loni relutantemente janta com os invasores. Mais tarde, o tenente Pierre Laval a aborda com propostas românticas, mas ela lhe diz que será sempre fiel a Augusto, um nobre austríaco, que está distante, lutando contra o exército napoleônico. Entretanto, ela permite que Pierre a corteje em um baile na vila e, quando é ordenado que os soldados franceses se retirem, Pierre escolhe ficar para trás, com Loni. À medida que as forças austríacas se aproximam, Loni teme pela segurança de Pierre, e quando Augusto e seu pai, o barão, chegam em casa, Pierre se esconde. Augusto pede a mão de Loni em casamento, mas ela se mantém indiferente. Pierre disfarça-se, fingindo ser um novo mordomo, e logo convence Loni a escapar com ele para o acampamento francês. O casal fugitivo é então capturado ao tentar cruzar as linhas austríacas, e Pierre revela sua verdadeira identidade de um dos homens de Napoleão. Augusto ordena a prisão de Pierre, mas dois tiros são ouvidos, o que indica uma trégua. Agora, a cena muda para o teatro de Viena, no qual Erich e Loni atuam seus papéis no musical romântico de Erich, que faz um estrondoso sucesso. Enquanto fazem seus agradecimentos ao fim da peça, Erich e Loni anunciam ao público, alegres, seu casamento iminente.

Gênero: musical**Companhia(s) produtora(s):** Fox Film Corporation**Roteiro:** William Kernell, John Reinhardt, José López Rubio (versão em espanhol)**Direção:** John Reinhardt**Fotografia:** Robert Planck**Produção:** William Fox, John Stone**Elenco**

Raul Roulien (Erich Remberg / Pierre Laval)

Conchita Montenegro (Loni von Keller)

Valentín Parera (Augusto)

Andrés de Seguro (Barão von Keller)

Romualdo Tirado (Peppi / Bombaste)
 María Calvo (Ana)
 Carlos Villarías (Empresario)
 Lucio Villegas (Coronel Dusac)
 Paco Moreno (Burgomaetre)
 Fred Malatesta (Comandante)
 Tito Davison
 José María Sánchez García
 Francisco Marán
 Lita Santos
 José Peña
 Anita Camargo

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site
 AFI Catalogue of Feature Film/site
 TCM/site
 Česko-Slovenská filmová databáze
 HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.
 RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

Menções à versão em espanhol: *Cine Mundial* (mai 1934, p. 246); *New York Times* (4 set 1934).

1.46. *Un capitán de Cosacos*

Títulos alternativos: *Capitão dos Cossacos* (Brasil), *Capitão de Cossacos* (Portugal), *Cosacos*, *El centauro*, *Entre dos fuegos* (Estados Unidos, título de produção)

Filme original em inglês: Esta foi uma produção original em espanhol

Material original: Som mono, 1.33 : 1, 8 rolos, 35mm, PB

Data e local de produção

Ano: 1934 (abr)

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

29 ago 1934 (Buenos Aires, Argentina, no Renacimiento)

28 set 1934 (Barcelona, Espanha, no Cine Cataluña)

28 set 1934 (Los Angeles, Estados Unidos)

21 out 1934 (Finlândia)

6 dez 1934 (Portugal)

1 mai 1935 (São Paulo, Brasil, no Braz Polytheama)

23 jan 1936 (São Paulo, Brasil, no São Bento)

Sinopse: Na Rússia de 1910, o Capitão Sergio Danikoff é exilado para Komsk, Sibéria, em razão de seu caso amoroso com uma mulher. Em uma parada do trem em que ele está sendo conduzido, Tanya Trainoff, uma jovem mulher, vem ao encontro de Ivan, seu irmão. Ivan e os homens que viajam com ele convencem Tanya a ajudá-los em seu esquema para conseguir um resgate de vinte mil rublos pela mulher que irão sequestrar. Fingindo-se fraca, Tanya mantém Sergio ocupado enquanto os comparsas sequestram Olga Nicolaievna, a amante do General Fedor Petrovich, governador da Sibéria. Quando o trem chega a Komsk, Ivan alerta a Petrovich acerca do sequestro, e este fica enfurecido. Sergio começa a procurar por Olga, e suas buscas o levam à casa de Tanya, onde um cachorro que late acaba por entregar o esconderijo de Ivan em um celeiro próximo. Olga é resgatada e, alguns dias depois, na mansão de Petrovich, Olga parte cedo de uma festa por causa de uma dor de cabeça, levantando as suspeitas de Nicky Baglieff, um velho amigo de Sergio, que desconfia de um flerte entre Sergio e Olga, e de que a dor de cabeça é uma artimanha. Para impedir que Sergio e Olga levem a cabo seu flerte, Nicky desafia Petrovich e Sergio a jogar uma partida de xadrez. Petrovich e Nicky ficam desconfiados ao chegar no quarto de Sergio e encontrá-lo se aprontando para uma noite amorosa. Após passarem pelo quarto de Olga para garantir que esta não fugiu discretamente para encontrar Sergio, os amigos deixam Sergio sozinho. Este tão logo encontra-se com Tanya, que lhe confessa ter auxiliado Ivan no sequestro e pede para Sergio a ajudar a libertar seu irmão e seus maltratados conterrâneos. No dia seguinte, Sergio convence Petrovich a deixar Ivan e os outros prisioneiros escapar, a fim de segui-los e investigar suas reais maquinacões. Petrovich concorda com a ideia, e organiza um festival para celebrar. Nos festejos, Tanya é atacada por Petrovich, que está bêbado. Ao ouvir sua irmã em apuros, Ivan vem salvá-la, e ambos são expulsos da celebração pelos guardas de Petrovich. Sergio toma parte nas buscas pelos fugitivos e, ao avistar Tanya na floresta, ele afasta-se da equipe de busca para encontrá-la sem o conhecimento dos demais. Quando Sergio se aproxima, o cavalo de Tanya a lança no chão, e ela perde a consciência. Ele a carrega para uma cabana nas proximidades e, ao assegurar-se que ela está bem, volta à equipe de busca. Na mansão de Petrovich, Sergio é confrontado pelo governador, que pretende executar os prisioneiros capturados. Petrovich manda trazer os prisioneiros capturados, e Sergio se espanta ao ver que Tanya também havia sido capturada. Ao descobrir o que Sergio fez por Tanya, Petrovich manda prendê-lo também. Após um período de desconfiança, os demais prisioneiros acabam por unir-se a Sergio em uma rebelião. Com uma arma em punho, Sergio diz a Petrovich que seus homens dominaram os guardas, e Nicky, junto na armação, lê um telegrama falso que orienta Sergio a realizar a prisão de Petrovich e transferi-lo para São Petersburgo. Petrovich se desespera e demanda a piedade de Sergio, pois ele tem menos de um ano ainda de vida. Sergio concede o pedido, e enquanto Petrovich e Olga partem sob insultos da multidão, Sergio canta uma canção de amor para Tanya. (Sinopse colhida no site TCM)

Gênero: melodrama romântico

Companhia(s) produtora(s): Fox Film Corporation

Argumento: Joaquín Arregas, Stuart Anthony, John Reinhardt

Roteiro: José López Rubio

Direção: John Reinhardt

Fotografia: Harry Jackson

Produção: William Fox, John Stone

Elenco

José Mojica (Sergio Danikoff)

Rosita Moreno (Tanya Trainoff)

Tito Coral (Nicki Baglieff)
 Mona Maris (Olga Nicolaievna)
 Andrés de Seguro (Gen. Fedor Petrovich)
 Julio Peña (Ivan Trainoff)
 Paco Moreno (Zinn)
 Martín Garralaga (Ordenanza)
 Roberto Guzmán (Flint)
 José María Sánchez García (Cozinheiro)

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site
 AFI Catalogue of Feature Film/site
 TCM/site
 Česko-Slovenská filmová databáze
 HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.
 RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

Menções à versão em espanhol: *La Opinión* (28 set 1934); *O Estado de São Paulo* (1 mai 1935, 23 jan 1936)

1.47. ¡Asegure a su mujer!

Títulos alternativos: *He trusted his wife* (Estados Unidos), *Insure your wife* (título de produção)

Filme original em inglês: Esta foi uma produção original em espanhol

Material original: Som mono, 1.37 : 1, 9 rolos, 35mm, PB, 83 min

Data e local de produção

Ano: 1934 (out/nov)

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

18 set 1934 (Rio de Janeiro, Brasil, no Glória)

11 mar 1935 (Nova York, Estados Unidos)

8 jul 1935 (Portugal)

10 set 1935 (Barcelona, Espanha)

2 dez 1935 (Madri, Espanha)

26 mar 1936 (México)

Sinopse: Na Companhia de Seguros Fidelidade, o conselho diretor aguarda a chegada de Ricardo Randall, um consultor que, eles esperam, poderá trazer de volta a empresa da ruína financeira. Porém Ricardo chega à reunião sem ideias, e enquanto ele embroma os diretores até lhe vir uma inspiração, o marido de sua antiga amante, Bernardo Perry, adentra a sala. Ricardo então tem a brilhante ideia de um “seguro de esposas”, e explica que a seguradora irá se esforçar

para garantir que a esposa será fiel, mas se falharem, os maridos receberão uma compensação. Ele rebatiza a empresa de Companhia de Seguros (In)Fidelidade, e se torna seu vice-presidente. Enquanto hordas de maridos correm para comprar este novo seguro, Mona Perry aparece e alerta a Ricardo que ele está arruinando a vida das esposas. Ricardo declara seu afeto pela sua secretária, Camelia Cornell, mas enquanto aguarda sua chegada para um encontro no restaurante, ele se depara com outra antiga amante, Rita Martin. Rita seduz Ricardo e finge um machucado no tornozelo para que este tenha que levá-la de volta para casa. Camila avista a partida do casal na limusine de Rita e, como vingança, liga para o escritório de Eduardo, marido de Rita, e lhe oferece o seguro de esposas. Eduardo rejeita a oferta, pois confia em sua esposa, mas resolve ir para casa conferir como Rita está, por desencargo. Camila então o encontra, pretextando que seu chefe, o Sr. Randall, aparecerá a qualquer momento com provas contundentes. Quando Ricardo tenta ir embora, Camelia faz parecer que ele acaba de chegar, e coloca uma peça íntima de Rita, com suas iniciais, no bolso de Ricardo. Este mostra a prova a Eduardo, e lhe vende o seguro, mas não revela o nome do amante de sua mulher. Após esta falcatura, Camelia aceita casar-se com o arrependido Ricardo. Enquanto isso, Bernardo deseja que sua esposa seja infiel para que ele receba o dinheiro do seguro. Ele trama para que Eduardo seduza sua esposa no Hotel Merael Mar, onde ele planeja tirar fotos da sedução como prova. O secretário de Bernardo, que é agente da companhia de seguros, revela a fraude a Ricardo. Ricardo chega ao hotel, encontra Bernardo na escada de emergência, e lhe dá um chute quando este está prestes a tirar uma fotografia de sua esposa com Eduardo. Os dois caem para dentro do quarto, e Eduardo descobre que Ricardo andou se encontrando com sua esposa, pois um isqueiro familiar cai do bolso de Ricardo no chão. Ricardo corre para seu quarto, onde Rita reaparece, desta vez acompanhada de diversas esposas parcamente vestidas e fotógrafos, que querem incriminá-lo a fim de arruinar o programa de esposas da seguradora (In)Fidelidade. O plano dá certo, já que o resgate das apólices leva a companhia à falência. Camelia, novamente separada de Ricardo, após muito hesitar, finalmente volta para seu chefe mulherengo. (Sinopse colhida no site TCM)

Gênero: comédia

Companhia(s) produtora(s): Fox Film Corporation

Roteiro: Enrique Jardiel Poncela, Robert Ellis, Helen Logan, Julio Escobar (peça)

Direção: Lewis Seiler

Fotografia: Daniel B. Clark

Produção: Sol M. Wurtzel , John Stone

Elenco

Conchita Montenegro (Camelia Cornell)

Raul Roulien (Ricardo Randall)

Antonio Moreno (Eduardo Martin)

Mona Maris (Rita Martin)

Luis Alberni (Bernardo Perry)

Barbara Leonard (Mona Perry)

Carlos Villarías (Presidente)

José Peña (Um secretário)

Blanca Vischer

Gloria Roy

Carmen Bailey

Julie Cabanne

Margaret Strand

Eve Reynolds
 Fay Estelle
 Alice Adair
 Antoinette Lees
 Elsie Lawson

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site
 AFI Catalogue of Feature Film/site
 Base de dados Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira
 TCM/site
 Česko-Slovenská filmová databáze
 BARRO, Maximo. “Raul Roulien”. In: Revista *FACOM*, 26, 11 jul 2013
 HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.
 RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

Observações:

O AFI Catalogue of Feature Films e a Base de dados Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira citam Roulien como um dos compositores do filme. Segundo a Base de dados Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira, o filme não foi exibido no Brasil.

Menções à versão em espanhol: *A Scena Muda* (v. 14 n. 724, 5 fev 1935, p. 32); *Correio da Manhã* (5, 7, 16 e 18 set 1934); *First National* (13 mar 1935); *Film Daily* (13 mar 1935, p. 7); *Hollywood Reporter* (22 out 1934, p. 6); *New York Times* (12 mar 1935, p. 25).

1.48. *El día que me quieras*

Títulos alternativos: *No Dia que Me Queiras* (Brasil), *Quando Tu Me Quiseres...* (Portugal), *The Day You Love Me*

Filme original em inglês: Esta foi uma produção original em espanhol

Material original: Som mono, 1.37 : 1, 9 rolos, 35mm, PB, 82 min

Data e local de produção

Ano: 1935 (jan)
País: Estados Unidos
Cidade: Nova York

Data e local de exibição

5 jul 1935 (Havana, Cuba, no Nacional)
 11 jul 1935 (San Juan, Porto Rico)
 23 ago 1935 (Nova York, Estados Unidos)
 3 set 1935 (São Paulo, Brasil, no Babylonia e no Paramount)
 23 set 1935 (Barcelona, Espanha, no Coliseum)
 24 out 1935 (Portugal)

Sinopse: Julio Argüelles, filho de um riquíssimo empresário de Buenos Aires, prefere dedicar sua carreira à música e canção crioula e, com um par de amigos forma o trio “Los Gorjeadores”. Determinado a viver a vida do seu jeito, Julio se opõe aos planos de seu pai e, em vez de casar-se com uma herdeira, ele decide tentar a sorte com Margarita, uma dançarina, e rompe todo contato com sua família. Vivendo na pobreza, e com a filha pequena Marga para sustentar, Julio desespera-se e vai à casa de seu pai para lhe pedir dinheiro a fim de salvar a vida de sua esposa que está fatalmente doente. Pedro Dávila, responsável pelos negócios de seu pai, flagra Julio roubando e, apesar deste conseguir fugir, Julio chega tarde demais para salvar sua esposa. Anos depois, Marga tornou-se uma bela jovem mulher, e uma dançarina como sua finada mãe. Julio alcançou a fama em grande parte do mundo sob a alcunha de Quiroga. A caminho de Buenos Aires, a família Dávila encontra-se no mesmo navio que Marga e Julio. Daniel, o filho do executivo Dávila, apaixona-se por Marga durante a viagem e, mesmo descobrindo o passado do cantor, isto não é capaz de impedir a felicidade do jovem casal. (Sinopse colhida no site TCM)

Gênero: melodrama

Companhia(s) produtora(s): Exito Productions, Paramount Pictures

Roteiro: Alfredo Le Pera

Direção: John Reinhardt

Fotografia: William Miller

Produção: Robert Snody

Elenco

Carlos Gardel (Julio Argüelles/Julio Quiroga)

Rosita Moreno (Margarita/Marga)

Tito Lusiardo (Rocamora)

Manuel Peluffo (Saturnino)

Francisco Flores del Campo (Daniel Dávila)

José Luis Tortosa (Sr. [Pedro] Dávila)

Fernando Adelantado (Carlos Argüelles)

Susanne Dulier (Pepita)

Celia Villa (Juanita)

Giulio de Capua (Opera enthusiast)

Conteúdo para análise: S

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=x2t9aBLxSyI> acesso em 14/jun/2017

Fontes consultadas:

IMDB/site

AFI Catalogue of Feature Films/site

TCM/site

Česko-Slovenská filmová databáze

HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

RICHARD., Alfred Charles. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood Press, 1992.

Observações:

Co-produção Estados Unidos-Argentina. Segundo Alfred Charles Richard, Carlos Gardel, artista amado na América do Sul, que havia atingido o status de super estrela, morreu pouco antes do filme estrear. Também segundo ele, algumas cenas foram enviadas de navio de Buenos Aires para Hollywood.

Menções à versão em espanhol: *Cine Mundial* (jun 1935, p. 340); *O Estado de São Paulo* (3 set 1935); *New York Times* (27 ago 1935).

2. VERSÕES EM PORTUGUÊS**2.1. King of jazz**

Títulos alternativos: *O Rei do Jazz* (Brasil)

Filme original em inglês: *King of jazz* (John Murray Anderson, Estados Unidos, 1930, 98 min, animação/comédia/musical, son., com Paul Whiteman, John Boles, Laura La Plante)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, 35mm, cor (Technicolor)

Data e local de produção

Ano:

País: Estados Unidos

Cidade: Hollywood

Data e local de exibição

5 jul 1930 (São Paulo, Brasil, no Rosario)

16 out 1930 (Rio de Janeiro, Brasil, no Pathé Palace)

Sinopse: Esta revista apresenta números envolvendo o primeiro-violinista Paul Whiteman. Além disso, no número final, ela apresenta as origens na música popular europeia da música popular norte-americana conhecida como *jazz*. (Sinopse colhida no site IMDB)

Gênero: Animação, Comédia, Musical

Companhia(s) produtora(s): Universal Pictures

Roteiro: Edward T. Lowe Jr., Harry Ruskin (esquetes cômicas), Charles MacArthur (diálogos)

Direção: John Murray Anderson

Fotografia: Hal Mohr, Jerome Ash, Ray Rennahan

Produção: Carl Laemmle Jr.

Elenco

Lia Torá (mestre de cerimônia)

Olympio Guilherme (mestre de cerimônia)

Paul Whiteman e banda

John Boles

Laura La Plante

Jeanette Loff

Glenn Tryon

William Kent
 "Slim" Summerville
 Merna Kennedy
 The Rhythm Boys
 Bing Crosby
 Harry Barris

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site
 AFI Catalogue of Feature Films/site
 Česko-Slovenská filmová databáze
 HEININK, Juan B.; DICKSON, Robert G. *Cita en Hollywood: Antología de las Películas Norteamericanas Habladas en Español*. Bilbao, Espanha: Ediciones Mensajero, 1990.

Observações:

Trata-se de um filme revista. O original em inglês foi mantido, sendo parcialmente alterado com a adição de fragmentos em português dos brasileiros Lia Torá e Olympio Guilherme, que atuavam como mestres de cerimônia, apenas apresentando o filme. Outras versões foram feitas nesta estrutura: *El Rey del Jazz* (espanhol, John Murray Anderson, 1930, apresentada por Lupita Tovar e Martín Garralaga), *Der Jazz-König* (alemão, John Murray Anderson, Kurt Neumann, 1930), *La féerie du Jazz* (francês, John Murray Anderson, 1930), além de versões em italiano e tcheco. O IMDb menciona ainda uma versão húngara, com Bela Lugosi (não creditado). A *Cinearte* destacou a participação de Lia Torá e Olympio Guilherme na versão em português (que chamou de versão brasileira), trazendo fotos do casal brasileiro no set.

Menções à versão em português: *Cinearte* (14 mai 1930, p. 34; 21 mai 1930, p. 38; 11 jun 1930, p. 29); *Correio da Manhã* (28 set 1930; 16 out 1930); *O Estado de São Paulo* (5 jul 1930)

2.2. A canção do berço

Títulos alternativos:

Filme original em inglês: *A Volta do Deserdado* (*Sarah and Son*, Dorothy Arzner, Estados Unidos, 1930, 86 min, drama, son., com Ruth Chatterton, Fredric March, Fuller Mellish Jr.)

Material original: Som mono, 1.20 : 1, PB, 82 min

Data e local de produção

País: França

Cidade: Joinville-le-pont

Data e local de exibição

22 dez 1930 (Portugal)

29 abr 1931 (Rio de Janeiro, Brasil, no São José)

12 ago 1931 (Rio de Janeiro, Brasil, no Nacional)

1931 (Rio de Janeiro, no Capitólio)

Gênero: melodrama

Companhia(s) produtora(s): Paramount Pictures

Direção: Alberto Cavalcanti

Elenco

Corina Freire

Raul de Carvalho

Esther Leão

Alves da Costa

Alexandre de Azevedo

Antônio Sacramento

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

Base de Dados Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira

IMDB/site

Česko-Slovenská filmová databáze

Observações:

Além de *A Canção do Berço*, o filme original teve versões em outros cinco idiomas: *Toute sa vie* (francês, 1930, 80 min), também dirigida por Alberto Cavalcanti, *Toda una vida* (espanhol, dirigida por Adelqui Millar, com Carmen Larrabeiti, Félix de Pomés, Carlos Díaz de Mendoza, 1930, 85 min), *Il richiamo del cuore* (italiano, Jack Salvatori, 1930, 94 min), *Hjärtats röst* (sueco, Rune Carlsten, 1930, 80 min) e *Głos serca* (polonês, Ryszard Ordynski, 1931). *Cinearte* e *Correio da Manhã* deram destaque à versão em português em 1931, com fotos do set, dos atores e de cenas da produção, dirigida pelo brasileiro radicado na França Alberto Cavalcanti. O elenco contava também com uma brasileira: a atriz negra Alzira Guerra, num papel coadjuvante, como empregada.

Menções à versão em português: *Cinearte* (24 set 1930, p. 7; 17 mar 1931); *Correio da Manhã* (28 dez 1930)

2.3. A dama que ri

Filme original em inglês: *The Laughing Lady* (Victor Schertzinger, Estados Unidos, 1929, 80 min, drama, son., com Ruth Chatterton, Clive Brook, Dan Healy)

Material original: Som mono, PB, 82 min

Data e local de produção

País: França

Cidade: Joinville-le-pont

Data e local de exibição

20 abr 1931 (Portugal)

17 jun 1931 (Rio de Janeiro, Brasil, no São José)

21 jul 1931 (São Paulo, Brasil, no São Pedro)

Companhia(s) produtora(s): Paramount Pictures

Direção: Jorge Infante

Elenco

Corina Freire
 Esther Leão
 Alves da Costa
 Raul de Carvalho
 Alexandre de Azevedo

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site

Observações:

O filme original teve versões em dois outros idiomas, além da em português: *Kacagó asszony* (húngaro, Tibor Hegedüs, 1930) e *Den farliga leken* (sueco, Gustaf Bergman, 1931).

Menções à versão em português: *A Scena Muda* (8 out 1930, p. 21); *O Estado de São Paulo* (21 jul 1931)

2.4. A minha noite de núpcias

Títulos alternativos: *A Sua Noite de Nupcias* (Brasil), *Minha Noite de Nupcias* (Brasil)

Filme original em inglês: *Her Wedding Night* (Frank Tuttle, Estados Unidos, 1930, 75 min, comédia/romance, son., com Clara Bow, Ralph Forbes, Charles Ruggles)

Material original: Som mono, PB

Data e local de produção

País: França

Cidade: Joinville-le-pont

Data e local de exibição

21 jul 1931 (São Paulo, Brasil, no São Pedro)

1931 (Portugal)

Gênero: melodrama romântico

Companhia(s) produtora(s): Paramount Pictures

Argumento: Henry Myers

Direção: E.W. Emo

Elenco

Estevão Amarante
 Beatriz Costa (Gilberta)
 Leopoldo Froes (João Pestana)
 Alberto Reis (Cláudio)
 Maria Eugénia Rodrigues (Julieta)
 Amélia Pereira (Dona Jerónima)

Seixas Pereira (marido de Jerónima)
 Maria Sampaio (Melusina)
 Nita Brandão
 Ferreira da Costa

Conteúdo para análise: N

Fontes consultadas:

IMDB/site

Observações:

O filme original teve versões em outros cinco idiomas: em alemão, também dirigida por E.W. Emo (*Ich heirate meinen Mann*, 1931, 100 min), espanhol (*Su noche de bodas*, Louis Mercanton, Florián Rey, 1931, 83 min, com Imperio Argentina, Miguel Ligeró, Manuel Russell) e francês (*Marion-nous*, Louis Mercanton, 1931, 94 min). *Cinearte* e *A Scena Muda* deram destaque à versão em português em 1931, com fotos do set, dos atores e de cenas da produção, chamando atenção para a participação de brasileiros no elenco: Leopoldo Fróes, que estava entre os protagonistas, e os coadjuvantes Francisca Azevedo, Madame Janocopulos e Mario Marano. Estes últimos não integram o elenco listado na página do filme no IMDb. Para *Cinearte*, até mesmo a francesa Geneviève Félix (que também não consta na página do IMDb) podia ser vista como orgulho nacional: “artista que já residiu muito tempo em São Paulo e até filhos brasileiros tem” (14 abr 1931, p. 8, 9). *Cinearte* se refere ao filme como uma comédia.

Menções à versão em português: *A Scena Muda* (22 abr 1931, p. 5, 31, 32); *Cinearte* (15 mar 1931, p. 22, 23; 15 abr 1931, p. 8, 9; 6 mai 1931, p. 18, 19; 19 ago 1931, p. 4; 12 set 1931, p. 33)