
Truste, músicos e vitrolas: A tentativa de monopólio da Western Electric na chegada do cinema sonoro ao Brasil e seus desdobramentos

Rafael de Luna Freire*

Resumo: A estréia do cinema sonoro na América Latina ocorreu com as primeiras adaptações tecnológicas de salas de cinema no Brasil em São Paulo (abril de 1929) e, pouco depois, no Rio de Janeiro (junho de 1929). Uma das características desta conversão inicial foi a tentativa de estabelecimento pela empresa norte-americana Western Electric de um monopólio na venda dos equipamentos sonoros para os exibidores brasileiros. Este artigo analisa essa questão, destacando a concorrência que se seguiu com a importação de equipamentos de outros fabricantes (RCA e Pacent) e com o surgimento das primeiras contrafações nacionais do sistema de som em disco como forma dos pequenos exibidores brasileiros atenderem à febre do filme sincronizado.

Palavras-chave: cinema sonoro; exibição, projeção; tecnologia; trilha musical.

Abstract: The technological adaptation of movie theaters in São Paulo (April 1929) and shortly after in Rio de Janeiro (June 1929) allowed for first sound film screenings in Latin America. However, the technological advance resulted from the attempt of Western Electric, an American company, to establish a monopoly of sound equipment for movie exhibitors in the Brazilian market. This article analyzes the issue focusing on the ensuing competition when rival companies (RCA and Pacent) arrived at the Brazilian market, and the first domestic equipment based on the sound-on-disc system became available so that smaller exhibitors could join in the synchronized film fever.

Key words: Sound Cinema; Film Exhibition; Film Projection; Technology; Soundtrack.

Truste, músicos e vitrolas: A tentativa de monopólio da Western Electric na chegada do cinema sonoro ao Brasil e seus desdobramentos



A primeira exibição do cinema sonoro na América Latina ocorreu na inauguração do Cine Paramount, em São Paulo, em 13 de abril de 1929. O programa de estréia consistia no discurso do cônsul brasileiro em Nova York filmado nos EUA e gravado em som ótico precedendo o filme *Alta Traição* (*The Patriot* [Ernst Lubitsch, 1928/1929br]), com música e ruídos reproduzidos em discos. O enorme sucesso da novidade incentivou que, entre abril e setembro de 1929, os grandes cinemas lançadores de São Paulo e do Rio de Janeiro se convertessem para a exibição de

filmes sonoros e aproveitassem o interesse despertado nos espectadores brasileiros, dispostos a pagar ingressos mais caros para conferir os afamados *talkies* de Hollywood (Freire, 2011b).

Houve várias conseqüências da chegada do cinema sonoro aos grandes cinemas cariocas e paulistas, dentre elas a gradual dispensa dos músicos dos conjuntos e orquestras dessas salas e a maior ênfase na sincronização dos sons e na qualidade das músicas e canções como principal atrativo dos filmes norte-americanos que ainda não tinham solucionado o problema da compreensão pelo público brasileiro dos filmes falados em inglês. Mas uma outra característica deste momento inicial de “febre do filme sincronizado” no Brasil foi a tentativa de formação de um monopólio na venda de aparelhagem

sonora para os exibidores brasileiros pelo “*trust*” da empresa norte-americana Western Electric.

Em meio ao sucesso do cinema sonoro e à disputa nos EUA entre os mutuamente incompatíveis sistemas *Vitaphone* (som em discos), promovido pela Warner Brothers em associação com a Western Electric, e o *Movietone* (som impresso fotograficamente na película), da Fox-Case Corporation, os cinco principais estúdios norte-americanos decidiram, em fevereiro de 1927, adotar um único sistema (Gomery, 1985: 13-4). Antes disso, a Western Electric já havia rompido seu acordo de exclusividade com a Warner, passando a desenvolver também um sistema de som ótico. Paralelamente, outra grande corporação norte-americana, a Radio Corporation of America (RCA), criou um sistema próprio de som ótico, o Photophone, surgindo como opção para os estúdios de Hollywood.

Entretanto, em março de 1928 o sistema de som ótico da Western Electric foi o escolhido para ser adotado como padrão pelos “Big Five” de Hollywood, o que foi logo seguido por outros estúdios (Ibid: 20-1; Dibbets, 1996: 212). Dessa forma, a empresa – subsidiária da gigante da telefonia American Telephone & Telegraph Corporation (AT&T) – passou a ser responsável pelos equipamentos de gravação sonora da maior parte dos filmes hollywoodianos.

Porém, mirando no lucrativo mercado de salas de cinema, a empresa norte-americana também passou a se intitular a única a vender aparelhos capazes de projetar com qualidade os *talkies* de Hollywood. De fato, todos os cinemas brasileiros adaptados para o filme sonoro entre abril e agosto de 1929 instalaram somente projetores Western Electric, modelos conjugados Movietone-Vitaphone.¹

A suposta primazia da empresa era expressa em um anúncio publicado, em agosto de 1929, na principal revista brasileira de cinema, *Cinearte*:

¹ Na imprensa brasileira, as palavras *Vitaphone* e *Movietone*, apesar de serem marcas registradas dos sistemas utilizados pela Warner e pela Fox, eram utilizadas para designar genericamente quaisquer filmes ou equipamentos sonoros que utilizavam, respectivamente, som ótico (*sound-on-film*) e som em discos (*sound-on-disc*).

Os produtores mais famosos usam unicamente os aparelhos WESTERN ELECTRIC, e com isso vem, com todo o sucesso, enfrentando as dificuldades técnicas comuns a uma nova e revolucionária arte.

Os exibidores escrupulosos, aqueles que procuram sempre proporcionar ao seu público o que há de melhor no gênero de diversões, instalam em seus teatros os aparelhos WESTERN ELECTRIC para reprodução de som.²

Entretanto, a par da propaganda qualidade desses projetores sonoros, a principal questão discutida pelos exibidores brasileiros era a tentativa de imposição de que os filmes cujo som fosse gravado por meio dos aparelhos da Western Electric somente poderiam ser exibidos em aparelhagem da mesma empresa, instituindo obviamente um virtual monopólio na venda de equipamentos de exibição.

Essa exigência era discutida na correspondência entre os irmãos Luciano e Julio Ferrez (um no Rio de Janeiro e o outro em viagem a Europa), da empresa exibidora e distribuidora Marc Ferrez & Filhos, proprietária dos cinemas cariocas Pathé Palace e Pathé (ou Pathézinho). Em julho de 1929, Luciano dizia que a agência da Fox no Brasil recebeu instruções da matriz dizendo que seus filmes poderiam ser exibidos em quaisquer bons aparelhos, mesmo que não fossem da Western Electric. Em carta de agosto de 1929, Luciano confirmava que todos os grandes estúdios de Hollywood – que não desejavam nenhum tipo de limitação para a comercialização de seus produtos – tinham autorizado a projeção de suas produções em quaisquer aparelhos de boa qualidade e lançariam versões com som ótico e em discos. Mas ainda que persistisse um impasse diante da posição da empresa norte-americana, da França Julio Ferrez escrevia que, apesar de tudo, a Western Electric tinha mesmo o melhor sistema e que grandes exibidores europeus como a Gaumont-British só vinham instalando aparelhos dessa marca. Além disso, não

² *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 183, 28 ago. 1929, s.p.

importava o sistema utilizado num filme sonoro, fosse ele alemão, francês ou norte-americano, todos tocavam nos equipamentos Western Electric, cujos projetores conjugados podiam exibir filmes com som ótico ou em discos.³

Em setembro de 1929 essa discussão já tinha ganhado a imprensa brasileira, pois Pedro Lima escrevia na revista *Cinearte* que os “principais cinemas” do Rio de Janeiro e São Paulo já estavam “quase todos já providos de aparelhamentos da Western Electric”. Entretanto, a maior parte do circuito – incluindo as numerosas salas de bairro dessas cidades, além do restante do país –, sem condições de arcar com o pesado investimento, estavam enveredando pelas reprises, devido

não só à escassez de films provenientes da baixa produção dos studios americanos e principalmente a diminuta versão de films silenciosos, como, também, o novo sistema de lançamento nos principais cinemas, quase todos já providos de aparelhamento da Western Electric. O que significa que só podem exibir films sincronizados pelos aparelhos da própria Western, ou Radio Corp., agora aparecendo também.

Como apontava o crítico, “O período é de incertezas. Se os grandes cinemas podem submeter-se a Western Electric, os pequenos não têm dinheiro. Forçosamente há de surgir uma solução, ou então terão de fechar as suas portas”.⁴

Dois números depois, Pedro Lima voltou a criticar em *Cinearte* “este privilégio que a Western Electric se impôs a ela própria, para ‘boycottar’ as produções que não são autorizadas por ela mesma, por não terem sido confeccionados com os seus aparelhos.” O crítico descrevia os problemas desta tentativa de monopólio da empresa, exigindo a aquisição de

³ Carta de Luciano a Julio Ferrez, Rio de Janeiro, 13 jul. 1929; Carta de Luciano a Julio Ferrez, Rio de Janeiro, 9 ago. 1929; Carta de Julio a Luciano Ferrez, Paris, 27 jul. 1929; Carta de Julio a Luciano Ferrez, Champèry, 15 ago. 1929 (Acervo Família Ferrez, Arquivo Nacional).

⁴ *Cinearte*, v. 4, n. 185, 11 set. 1929, p. 4.

aparelhos estes que além de custarem um despropósito, ainda são acobertados por uma porção de exigências, e sujeitos a tantas condições, cada qual mais desarrazoada, mas por isso mesmo, sujeitando o comprador a uma feitoria, escravizante. É isto um monopólio. Um “trust”. Que precisa acabar. Como sucedeu na Alemanha. Na França. E terá que suceder em toda parte.⁵

Se a Western Electric exigia que somente seus equipamentos poderiam exibir a maioria dos lançamentos dos estúdios norte-americanos – praticamente inviabilizando que os donos de salas de cinema no Brasil adquirissem aparelhos mais baratos de outras marcas – havia uma outra questão além dessa exclusividade. Afinal, os aparelhos Western Electric estavam autorizados a exibir filmes realizados por outros sistemas sonoros que não os dessa empresa?

Na correspondência entre Luciano e Julio Ferrez, o exibidor esclarecia que a Marc Ferrez & Filhos havia assumido o *compromisso* (nenhum contrato escrito tinha sido assinado) de que seus projetores Western Electric estavam autorizados a exibir filmes de sete ou oito grandes estúdios norte-americanos. Mas o exibidor brasileiro conjecturava que, na Europa, os proprietários de projetores Western Electric estariam exibindo filmes europeus sonoros realizados através dos sistemas alemães Tobis (da Ton-Bild Syndikat AG) ou Klang (da Klangfilm GmbH). Logo, de modo inverso, os donos de aparelhos europeus também poderiam exibir os filmes de Hollywood. Entretanto, ele dizia que era bom se resguardar de qualquer problema conseguindo uma declaração oficial da Western Electric de que era permitido exibir todos os tipos de filmes em seus aparelhos.⁶

⁵ *Cinearte*, v. 4, n. 187, 25 set. 1929, p. 4.

⁶ Carta de Luciano a Julio Ferrez, Rio de Janeiro, 13 jul. 1929; Carta de Luciano a Julio Ferrez, Rio de Janeiro, 9 ago. 1929; Carta de Luciano a Julio Ferrez, Rio de Janeiro, 14 set. 1929 (Acervo Família Ferrez, Arquivo Nacional). Somente após um encontro em Paris, em julho de 1930, a Western Electric e a RCA acordaram oficialmente com a Tobis-Klangfilm – empresa resultante da associação entre a Tobis e Klang – sobre a permutabilidade. Assim, os filmes

Mas além da tentativa de criar um monopólio de aparelhamentos de cinema sonoro no Brasil, a Western Electric também ganhava a antipatia dos exibidores por impor uma série de condições. Em primeiro lugar, a empresa norte-americana inicialmente venderia os equipamentos somente “em bloco” (o conjunto com projetor, equipamento sonoro, alto-falantes etc.) e não separadamente. Desse modo, não era permitida, por exemplo, a compra somente da instalação sonora Western Electric para a instalação por um exibidor que já possuísse um projetor silencioso em boas condições.

Em segundo lugar, esse conjunto de equipamentos era muito caro, pois o preço dos projetores americanos era ainda mais alto do que o dos europeus. O tradicional projetor Simplex que acompanhava as instalações da Western Electric custava, segundo Luciano Ferrez, 500 dólares – em torno de 4,5 contos de réis⁷ – enquanto o cronos Gaumont (o corpo do projetor sem a objetiva ou conjunto de lentes) ficava em 1,5 contos.⁸ Mas apenas a aparelhagem sonora da Western (a mesa de discos, a célula foto-elétrica, alto-falantes etc.) custava 90 contos de réis – e Luciano Ferrez comentava que ele valeria no máximo 30 contos de réis, enquanto o restante seriam “direitos de patente”.

Em terceiro lugar, a Western cobrava uma taxa semanal de serviços de 500 mil réis das salas de cinema. Posteriormente esse valor, devido ao aumento do número de clientes (ou pela ameaça da concorrência), caiu para 450 mil réis, mas ainda era uma taxa excessivamente alta que justificaria a

americanos poderiam ser definitivamente projetados em equipamentos europeus e vice-versa (Dibbets, 1996: 214). Houve ainda uma divisão do planeta em diferentes territórios comerciais. O mercado de países como os EUA, Canadá, Austrália, Nova Zelândia, Rússia e Índia seriam explorados somente pelos equipamentos norte-americanos, enquanto a Alemanha, Suíça, Holanda e vários países do Leste Europeu e da Escandinávia ficariam reservados para as aparelhagens sonoras alemãs. Já o resto do mundo, incluindo o Brasil, estaria aberto tanto a equipamentos americanos quanto alemães (Irby, 1930: 747).

⁷ O câmbio no Brasil em 1929 era de aproximadamente de 12 centavos de dólar (US\$ 0,12) para 1 mil réis (Rs. 1\$000). Um conto de réis equivalia a 1.000 mil réis (Rs. 1:000\$000) ou 120 dólares.

⁸ Um projetor francês Pathé (sem lentes e nem fonte luminosa) também custaria pouco mais de um conto de réis (*O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 abr. 1929, p. 28).

acusação de Pedro Lima da empresa norte-americana tentar “escravizar” os exibidores brasileiros.⁹

Assim, Luciano Ferrez escreveu em cartas para seu irmão que o valor total dos equipamentos comprados pelo Pathé Palace tinha ficado em torno de 300 contos, além de mais 200 contos de luvas. O jornal *O Estado de São Paulo* noticiou que o Movietone-Vitaphone da Western Electric que inaugurou o cinema sonoro no país custou ao Cine Paramount, de São Paulo, “cerca de 400 contos”. Já em reportagem de *Mensageiro Paramount*, foi comentado que esses mesmos aparelhos teriam custado “perto de 500 contos”, se devendo “aos bons ofícios de Mr. Day junto aos diretores da Companhia em Nova York”, se referindo à influência de John L. Day Jr., representante-geral da Paramount para a América do Sul, para a aquisição pioneira dos equipamentos Western Electric para a sala de cinema pertencente ao estúdio norte-americano.¹⁰

De qualquer forma, um valor de algumas centenas de contos de réis era um investimento extremamente vultoso que poucos exibidores do Rio e São Paulo tinham condições de arcar. Afinal, conforme Alice Gonzaga (1996: 168; 195), a construção no Brasil de um cinema de luxo custaria naquela época, fora o terreno, cerca de 2.000 contos, enquanto uma sala média, sem sofisticação, poderia sair por apenas 500 contos – o preço de um projetor sonoro da Western Electric.¹¹

Dessa forma, entre julho e setembro de 1929, foram somente os grandes cinemas lançadores aqueles que se converteram para o cinema sonoro no Rio de Janeiro: Palácio Theatro, Odeon e Glória (os três da Companhia Brasil Cinematográfica, de Francisco Serrador), o Pathé Palace (da

⁹ Carta de Luciano a Julio Ferrez, Rio de Janeiro, 26 ago. 1929; Carta de Luciano a Julio Ferrez, Rio de Janeiro, 14 set. 1929 (Acervo Família Ferrez, Arquivo Nacional). Em 1942, o Cine Pathé Palace ainda pagava mensalmente à Western Electric Cr\$ 750,00 pelo “serviço de conservação” de seus aparelhos sonoros (Recibo para a Western Electric Company of Brasil, 24 dez. 1942. Acervo Família Ferrez, Arquivo Nacional).

¹⁰ *O Estado de S. Paulo*, 14 abr. 1929, p. 9; *Mensageiro Paramount*, Nova York, v. 9, n. 5, mai. 1929, p. 3.

¹¹ Em 1929, por exemplo, o elegante Cine Alhambra, localizado no centro de São Paulo e inaugurado no ano anterior, foi vendido para o Comendador Martinelli pela firma Souza, Vasconcelos & Cia, por 1.320 contos (*Folha da Manhã*, São Paulo, 25 ago. 1929, p. 6).

Marc Ferrez & Filhos), e o Capitólio e Império (ambos arrendados à Paramount).¹²

A partir de outubro de 1929, salas menos luxuosas de outros exibidores também se aparelharam para tentar passar à posição de cinemas lançadores (de filmes de companhias como United Artists ou Columbia) ou para exibir, em segunda linha, os grandes sucessos falados de estúdios como a Metro, Fox ou Paramount, como *Melodia da Broadway* (*The Broadway Melody* [Harry Beaumont, 1929]), *Follies de 1929* (*Fox Movietone Follies of 1929* [David Butler, 1929]) e *Inocentes de Paris* (*Innocents of Paris* [Richard Wallace, 1929]), respectivamente.



¹² Todos esses cinemas ficavam na Praça Marechal Floriano e arredores, localidade no centro do Rio de Janeiro conhecida como “Quartirão Serrador” ou “Cinelândia”.

Mas além da Western Electric, a primeira alternativa que surgiu para os exibidores brasileiros ainda em 1929 foi o Photophone, da Radio Coporation of America (RCA), cujos equipamentos eram compatíveis com os da Western Electric. Essa aparelhagem era oferecida com preços e condições mais favoráveis do que os do concorrente e a primeira instalação do Photophone no Brasil foi feita no Cine-Theatro Imperial, de Domingos Segreto, em Niterói, cidade vizinha ao Rio de Janeiro que foi a terceira do Brasil a conhecer os *talkies*. Este cinema inaugurou seus equipamentos com *A canção do lobo* (*The Wolf Song* [Victor Fleming, 1929]) em 3 de setembro de 1929.¹³



Ao mencionar a opção do Photophone, Luciano Ferrez comentou as vantagens da RCA sobre o Western Electric: 1) Não obriga o pagamento de

¹³ *Cinearte*, v. 4, n. 185, 11 set. 1929, p. 28; *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 set. 1929, p. 5.

taxas semanais (faz “venda livre”); 2) Não tem acumuladores; 3) Oferece melhores preços; 4) Faz descontos especiais, incluindo no preço ainda as taxas alfandegárias; 5) Oferece junto também o projetor Simplex.¹⁴

Além do Cine-Theatro Imperial, o R.C.A. foi o aparelho instalado no Cinema Ideal e no Eldorado, ambos no Rio, e no Alhambra, em São Paulo, todos nos últimos meses de 1929. Esses cinemas pertenciam a exibidores menos capitalizados que Serrador ou a companhias recém-criadas, como a Empresa Brasileira de Cinemas, de José Martinelli e Generoso Ponce. Aliás, ao anunciar a re-inauguração do Cine Alhambra, reformado e convertido para o filme sonoro pela Empresa Brasileira de Cinemas, o jornal *Folha da Manhã* fez questão de apresentar a nova marca, divulgando que o cinema faria uso das “mais perfeitas máquinas para films sincronizados e falados aparecidas na América. Elas são da R.C.A. Photophone, companhia subsidiária da Radio Corporation America, grande organização dos Estados Unidos apoiada pela formidável General Electric”.¹⁵

Entretanto, em sua correspondência pessoal Luciano Ferrez frisava que os preços da RCA ainda estavam inacessíveis para os cinemas do interior, que não teriam condições de adquirir aparelhos com preços em torno de 100 contos, mesmo com as taxas alfandegárias incluídas.

Outra opção também mais barata que a Western Electric era a dos equipamentos da fábrica norte-americana Pacent. O sistema de projeção sonora dessa empresa foi criado pelo engenheiro de rádio Louis Gerard Pacent e, equipado para o *sound-on-film* e o *sound-on-disc*, custava muito menos que os concorrentes (entre 2.500 e 3.500 dólares) e mirava nos pequenos exibidores. Financiado pelas empresas eletrônicas do grupo e pela Warner Bros. (que autorizou a reprodução de seus filmes nesses equipamentos), o sistema Pacent foi instalado em mais de quatrocentos cinemas independentes

¹⁴ Carta de Luciano para Júlio Ferrez, Rio de Janeiro, 5 set. 1929 (Acervo Família Ferrez, Arquivo Nacional).

¹⁵ *Folha da Manhã*, 4 out. 1929, p. 4.

dos EUA no primeiro semestre de 1929, tornando-se um real competidor para o RCA e a Western Electric (Gomery, 1992: 224; Crafton, 1999: 198).

No Brasil, a Agência Matarazzo – uma das principais distribuidoras brasileiras e que três anos antes respondia por 18% dos filmes importados para o país – anunciou ter adquirido a representação da Pacent, cujos equipamentos foram divulgados como mais simples e baratos do que os demais disponíveis no mercado. Segundo Luciano Ferrez, a instalação sonora Pacent, incluindo o projetor Simplex, custaria 105 contos de réis, menos da metade do preço da Western Electric e sem a obrigação de pagamentos semanais.¹⁶

Aliás, já em setembro de 1929 surgiram na imprensa as primeiras propagandas da Pacent, anunciando “ótimas condições de pagamento” e listando os “grandes cinemas e empresas” que já haviam encomendado seus equipamentos. O primeiro cinema a instalar um sistema sonoro Pacent no Rio de Janeiro foi o Cine Popular, do exibidor Vital Ramos de Castro, cujo público era essencialmente formado por operários que utilizavam a estação ferroviária da Central do Brasil. A estréia do “cinema sonoro” no Cine Popular se deu em 23 de setembro, mas com o filme silencioso *O club dos celibatários* (*Bachelor's Club* [Noel M. Smith, 1929]), provavelmente sincronizado com discos.¹⁷

De qualquer modo, em outubro de 1929, uma reportagem da *Folha da Manhã* já falava sobre preços mais acessíveis para os projetores sonoros:

Qualquer dono de cinema pode hoje instalar o melhor desses aparelhos sem gastar mais de seis mil dólares para um salão de projeção grande e uns três mil dólares para salões menores. Estes aparelhos são completos e consistem em equipar dois projetores

¹⁶ *Cinearte*, v. 1, n. 26, 25 out. 1926, p. 3; Carta de Luciano para Julio Ferrez, Rio de Janeiro, 15 set. 1929 (Acervo Família Ferrez, Arquivo Nacional).

¹⁷ *Correio da Manhã*, 15 set. 1929, p. 6; *Correio da Manhã*, 22 set. 1929, p. 13. O crítico de *Cinearte* (v. 4, n. 293, 6 nov. 1929, p. 29) reclamava que fora anunciada a inauguração do cinema falado no Cine Popular, mas no filme *O club dos celibatários* não havia nenhuma palavra!

para reproduzir o som quando este está impressionado ou no filme ou em discos.¹⁸

Entretanto, esses apregoados valores em dólares dos equipamentos – que equivaleriam a algo entre 25 e 50 contos de réis – podiam ser muito maiores quando chegavam ao mercado brasileiro e incluíam as altas tarifas alfandegárias, os custos de transporte e o lucro do importador.

Além do preço, havia ainda a questão da *permutabilidade* dos projetores. Luciano Ferrez comentou na correspondência com seu irmão sobre a chegada do Pacent ao Brasil, alertando que se fosse aberto o precedente para um aparelho norte-americano de boa qualidade, mas sem ligação com a RCA ou Western Electric, projetar as produções de Hollywood, todas as demais marcas de aparelhos, tanto européias quanto nacionais, poderiam se disseminar. De fato, nos anúncios do Pacent esses equipamentos eram descritos como sendo “autorizados para a reprodução perfeita de qualquer filme, em qualquer sistema de sincronização”.¹⁹

Mas nos EUA a briga já era travada até mesmo nos tribunais, o que era comentado na já citada reportagem da *Folha da Manhã*:

Conforme é sabido, todas as patentes têm seus direitos e privilégios terminados dentro de certo número de anos, o que não quer dizer que os detentores das mesmas não lhes mantenham a posse indefinidamente, apresentando sempre pequenas ou grandes alterações antes de se expirar o prazo da lei, tal como sucede com as várias máquinas de escrever etc.

Até agora, com relação a máquinas falantes para o cinema, os detentores de suas patentes estão garantidos apenas no que se concerne às diferentes maneiras de conectar as partes de que se compõe cada aparelho. Nos Estados Unidos empenham-se os

¹⁸ *Folha da Manhã*, 11 out. 1929, p. 4.

¹⁹ Carta de Luciano para Júlio Ferrez, Rio de Janeiro, 15 set. 1929 (Acervo Família Ferrez, Arquivo Nacional); *Correio da Manhã*, 15 set. 1929, p. 6.

maiores detentores dessas patentes em ativa luta, procurando dominar o mercado, porém, sem verdadeiras possibilidades de lutas.

Realmente, em 1 de abril de 1929 a Western Electric havia entrado na justiça contra a Pacent por quebra de patentes. A Pacent ganhou em primeira instância, o que *Cinearte* noticiou, com indisfarçável satisfação, em fevereiro de 1930: “Já se vê que nem sempre os lobos devoram as ovelhas”. Mas a empresa norte-americana apelou e o caso se arrastou até 1932 quando não importava mais quem ganharia, pois a Western Electric já tinha lucrado milhões de dólares instalando seus equipamentos sonoros em todo o mundo (cf. Crafton, 1999; Gomery, 1992). Afinal, como observou Yecies (2004: 5), a Western Electric sabia não ter condições de converter todos os cinemas do planeta, tendo ingressado no mercado estrangeiro mirando nas maiores e mais lucrativas salas de primeira linha.²⁰

De qualquer forma, na demanda dos pequenos exibidores por equipamentos mais baratos, uma outra opção era a compra de projetores exclusivamente para o som em disco, diferentemente dos aparelhos conjugados da Western Electric adquirido pelos cinemas lançadores cariocas e paulistas. A mesma matéria da *Folha da Manhã* abordava essa questão:

Os gastos de instalações podem se reduzir à metade, se se instalar apenas [o projetor sonoro] para o disco, o qual é, até agora, o mais perfeito. Há mais de cinqüenta anos que o phonographo vem sendo trabalhado constantemente, de sorte que, os seus aperfeiçoamentos já chegaram a um ponto excelente. O som impressionado diretamente no film, entretanto, é coisa nova, e geralmente imperfeito.

²⁰ *Cinearte*, v. 5, n. 207, 12 fev. 1930, s.p.

De sorte que o mais conveniente será cogitar de usar o disco por enquanto, até que o film reproduzindo o som diretamente chegue à sua perfeição – o que será, de fato, o ideal.²¹

É preciso lembrar que grande parte dos primeiros filmes sonoros exibidos no Brasil em 1929, tais como *Alta traição* (da Paramount) ou *A divina dama* (da First National), foram distribuídos em cópias com som em disco.²²

Além disso, em meio à concorrência entre aparelhos importados dos EUA, não demorou muito para surgir contrafações nacionais dos projetores “Vitaphone”, isto é, aparelhos que tocavam discos em sincronia com projetores existentes. Em julho de 1929, no mês seguinte à inauguração do Cine Paramount, Luciano Ferrez já comentava a existência de dois “cavatones” – numa óbvia e curiosa referência à *cavação*²³ – chamados Fitaphone e Vox Phone, que serviriam como adaptações para a projeção de filmes com som em discos, mas não para aqueles com som ótico. Em setembro, o exibidor confirmava a existência concreta de fabricantes nacionais de aparelhos de som em disco, havendo uma série de pessoas prestes a fabricar “cavatones” com diferentes maneiras de conectar os toca-discos aos projetores. O exibidor afirmava ainda haver aparelhos nacionais que davam resultados tão bons quanto os estrangeiros, pois era possível obter no Brasil peças fornecidas pela Phillips, Thomson Houston ou General Electric para fabricar os sistemas de amplificação e os alto-falantes. A dificuldade, frisava, era conseguir fabricar as

²¹ *Folha da Manhã*, 11 out.1929, p. 4.

²² Apesar da adoção do som ótico da Western Electric como padrão pelos grandes estúdios de Hollywood ter virtualmente extinto o som em discos como sistema de *gravação sonora*, ele permaneceu sendo usado como um sistema de *projeção sonora* por mais tempo devido ao fato de muitas salas de cinema já terem se equipado com projetores Vitaphone.

²³ *Cavação* era o termo utilizado para designar o expediente de se conseguir (“cavar”) um serviço ou trabalho. No caso do cinema, *cavação* se tornou sinônimo de filmes de encomenda ou de propaganda realizados para políticos, autoridades ou ricos industriais e fazendeiros. Os cinegrafistas que realizavam esses documentários eram comumente chamados pejorativamente de *cavadores*, sendo atribuído à prática o sentido de “golpe” ou “armação”.

células foto-elétricas (a “caixa sonora”) do sistema de som ótico consagrado pelo Movietone.²⁴

De fato, por volta de setembro de 1929, a questão da fabricação de contrafações nacionais ganhava destaque, inclusive pelo fato das cópias dos primeiros *talkies* lançados no Brasil já terem, àquela altura, percorrido os cinemas lançadores paulistas e cariocas dotadas de aparelhagem Western Electric, estando, a partir de então, disponíveis para percorrer o restante do circuito. Assim, as salas dos pequenos exibidores, sem terem condições de adquirir os caros projetores sonoros importados, provavelmente vinham tentando dar seu “jeitinho” para acompanhar a moda com aparelhagens nacionais.

Não à toa, em 1º de agosto o Cine São José, em São Paulo, estreava o Fitafone, o “primeiro aparelho de som nacional”:

São Paulo é uma terra verdadeiramente admirável. Data de ontem a introdução dos aparelhos do cinema falado em São Paulo, e já a iniciativa paulista representada pela “Fitafone do Brasil S.A.” inaugura o primeiro aparelho de som nacional, o “Fitafone”, que ontem foi inaugurado no São José, com o filme *Canção do Lobo*, da Paramount.

Todo o grande público que ontem acudiu ao grande cinema do Largo do Belém admirou a potencia, nitidez e pureza de som do Fitafone, digno em tudo, de rivalizar com os melhores aparelhos de sincronização de filmes. Os nossos parabéns aos irmãos Falgetano pela iniciativa que tiveram, e à Fitafone do Brasil S.A. pelo brilhante resultado obtido pelo seu primeiro aparelho instalado em São Paulo.²⁵

O Cine São José pertencia aos irmãos Ângelo e Luiz Falgetano, imigrantes italianos e proprietários também do Cine Moderno, que teriam

²⁴ Carta de Luciano para Júlio Ferrez, Rio de Janeiro, 20 jul. 1929; Carta de Luciano para Júlio Ferrez, Rio de Janeiro, 14 set. 1929 (Acervo Família Ferrez, Arquivo Nacional).

²⁵ *Folha da Manhã*, 2 ago. 1929, p. 4.

tentado concorrer com a novidade dos sonoros instalando o equipamento criado por Ítalo Cortopassi. De fato, a novidade do cinema falado permitiu ao exibidor dobrar o preço dos ingressos, mesmo mirando no público mais popular.²⁶



No mês seguinte, outro aparelho Fitafone foi instalado no Cine Paramount de Santos, de propriedade da firma Scarpini & Vetró²⁷, estreado com a exibição sonora do filme *A rosa da Irlanda* (*Abie's Irish Rose* [Victor Fleming, 1928/ 1929br]), o que o crítico Pedro Lima não deixou de noticiar em *Cinearte*: “Em São Paulo, existe um aparelhamento denominado Fitafone, cujos resultados são, segundo

afirmam pessoas insuspeitas, iguaizinhos aos da Vitaphone. E cujo custo é 10 vezes mais barato. Pois este aparelho que ainda conseguiu passar *Rosa da Irlanda* no Cinema Paramount [de Santos], não poderá exibir os films sob controle da Western.”

Curiosamente, a palavra “conseguiu” revela o ceticismo do jornalista carioca sobre a capacidade da reprodução dos filmes sonoros norte-

²⁶ *O Estado de São Paulo*, 30 jul. 1929, p. 23.

²⁷ Diferentemente do Cine Paramount de São Paulo, ou dos cinemas Império e Capitólio no Rio de Janeiro, o mais popular Cine Paramount de Santos não pertencia à agência da Paramount no Brasil (a Companhia Películas de Luxo da América do Sul), apenas exibia os filmes deste estúdio. Além disso, a principal sala da cidade de Santos era o Cine Coliseu, da Empresa M. Freixo e Cia., que inaugurou seu projetor sonoro Photophone somente em 28 de setembro, com *Melodia da Broadway*.

americanos em aparelhos nacionais. Aliás, no ano seguinte o pedido de patente de Cortopassi para o Fitafone, “um aparelho mecânico destinado à sincronização de sons e imagens fotográficas animadas”, foi oficialmente indeferido pelo parecer do consultor técnico Martins Costa, pois imitava a marca previamente registrada pela Vitaphone Corporation.²⁸

De qualquer forma, depois das matérias em *Cinearte*, o tema dos projetores nacionais também ganhou destaque na revista *Selecta*, embora o nome da Western Electric não fosse citado em momento algum. Na edição de 2 de outubro foi comentada a “luta de ferro e fogo que o público carioca mal se apercebe”, referindo-se a um problema que corria o risco de ir parar nos tribunais:

É que as firmas produtoras de discos estrangeiros recusam aos aparelhos sincronizadores nacionais o direito de se utilizarem deles para sincronizarem os seus filmes. É uma maneira singular de combater os aparelhos nacionais que, bons, sofríveis ou maus (não é isso que está em discussão) tem o direito de fazer dos discos que compram o que bem lhes apeteça: utiliza-los por qualquer forma ou parti-los [...] O que esta por detrás dessa algazama não são positivamente os discos: são as empresas proprietárias de aparelhos que vêem fugir das mãos um encapotado *trust* que as leis brasileiras não admitem.²⁹

Pouco depois, Pedro Lima também voltou ao tema, comentando que o cinema sonoro não tinha se estendido ainda à maioria dos cinemas brasileiros exclusivamente por causa dos “preços quase proibitivos que estão sendo exigidos pelos representantes da Western”:

²⁸ *Mensageiro Paramount*, v. 10, n. 3, set. 1929, p. 35; *Cinearte*, v. 5, n. 185, 11 set. 1929, p. 4; *Diário Oficial da União*, Brasil, sessão 1, 22 mai. 1930, p. 78; *Diário Oficial da União*, Brasil, sessão 1, 3 jun. 1930, p. 27.

²⁹ *Selecta*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 40, 2 out. 1929, p. 21.

Muitos dos proprietários de cinema têm pensado fazer as novas instalações; recuam, porém, ante os preços fabulosos, absolutamente injustificáveis [...] Fazer hoje uma instalação gastando rios de dinheiro para daqui a seis meses ter de modificá-la talvez de “*fond en comble*”, só é permissível a quem disponha de grandes capitais e casas capazes de em pouco tempo fazer reentrar o dinheiro despendendo nos bolsos de quem o gastou. Um outro aspecto desagradável da questão está no fato de exigirem os locadores de films “cinquenta por cento” dos lucros, em se tratando de films sonoros. Todos esses fatos não estão a impor que prestemos a maior atenção a nossa indústria cinematográfica?³⁰

Os altos custos e as variadas exigências para a instalação e manutenção dos projetores Western Electric – além dos preços mais elevados de aluguel de cópias dos novos filmes sonoros – definitivamente levavam muitos exibidores a darem “jeitinhos”.

Como a já citada matéria de *Selecta* dava a entender, um desses jeitinhos era utilizar nas salas de cinema discos comuns, lembrando que sistemas como o Vitaphone utilizavam discos maiores que o normal, mas com velocidade menor (33 rpm) e, portanto, de duração estendida. E isso que foi feito na inauguração do “cinema sonoro” no Teatro Phenix, no Rio de Janeiro, em 13 de setembro. A estréia se deu com o filme europeu silencioso *Volga Volga* (*Wolga Wolga* [Viktor Tourjansky, 1928/ 1929br]), “sincronizado com as mais belas páginas de música clássica e das canções populares russas”. Luciano Ferrez relatou a prática colocada em uso no cinema concorrente:

No Phenix o aparelho usado é uma vulgar vitrola de excelentes vozes e de preço de 15 contos de réis que coloca discos mais ou menos de acordo com o filme e para tal existiam dois pratos. Em resumo, *Volga Volga* é apresentado com o dispositivo que todos conhecemos sob o nome de “*non-synchronous device*” e que faz

³⁰ *Cinearte*, v. 5, n. 190, 16 out. 1929, p. 3.

parte integrante (a título complementar) das instalações Western ou RCA e a Victor entendeu de pedir ao empresário do Phenix que anunciasse como “Victor-Radio Corporation” o tal aparelho. Em outros termos, é uma projeção acompanhada de vitrola assim como fizemos com alguns discos cantados em alguns filmes da Fox.³¹

Na verdade, a iniciativa do Phenix passou a ser seguida pela maioria das salas que não tinham adquirido e nem tinham condições de pagar por uma aparelhagem de projeção sonora importada, sobretudo os cinemas do subúrbio das capitais e do interior do país. Ou seja, esses cinemas exibiam os filmes apenas “musicados” – geralmente filmes mudos ou cópias silenciosas de filmes originalmente sonoros –, substituindo as tradicionais orquestras e pianeiros por música mecânica através de toca-discos nos quais podiam ser executados discos não somente com músicas relacionadas ao tema do filme ou mesmo com as próprias canções dos filmes sonoros (que passaram a ser fartamente vendidos nas lojas), como também “discos de ruídos” que igualmente começaram a ser anunciados. Normalmente essa *pick-up* que podia tocar “discos comuns de 78 ou 80 rotações” e tinha um ou dois pratos – permitindo sobrepor o som (música ou ruído) de um disco a outro, sem intervalo – era vendida aos grandes cinemas com a função de executar músicas antes das sessões ou nos intervalos entre os filmes, sendo anunciada como “mesa para musicar”, “mesas duplas para sincronização” ou “mesa de não-sincronizado”, isto é, diferente da “mesa para sincronizado (vitaphone)”.

Entretanto, esses mesmos equipamentos também eram encontrados em lojas comuns. Em São Paulo, a tradicional Casa Murano, que comercializavam produtos como a Victor-Rádio-Electrola – isto é, a *victrola*, que passou a ser

³¹ Carta de Luciano para Júlio Ferrez, Rio de Janeiro, 16 set. 1929 (Acervo Família Ferrez, Arquivo Nacional). Original em francês, tradução livre.

sinônimo de toca-discos – se dizia, em outubro de 1929, a “única casa que tem os afamados “theatrophone”, próprios para cinemas”.³²

Ou seja, os músicos de cinema brasileiros logo perderam seus empregos também nas salas que não instalaram projetores Movietone-Vitaphone, mas que adquiriram vitrolas para ocupar o lugar dos músicos e tentar acompanhar, à sua maneira, a febre do cinema sincronizado nos cinemas mais luxuosos.

Era desse procedimento que o crítico Octávio Mendes passou a reclamar acintosamente, em *Cinearte*, já a partir de julho de 1929: “Agora, será que o processo VITAPHONE é mandar gravar ou colecionar DISCOS e fazê-lo tocar no aparelho VITAPHONE da cabine” [grifo do texto]. Referindo-se nesse caso à luxuosa Sala Vermelha do Cine Odeon de São Paulo, o procedimento de substituição da música ao vivo por música mecânica possivelmente começou não nas salas de linha que instalariam apenas vitrolas, e sim naquelas já dotadas de projetores sonoros, mas que já tinham demitido seus músicos e ainda exibiam filmes silenciosos:

E a Sala Vermelha, agora, sem orquestra, dá, às vezes, espetáculos como os de domingo passado, exibindo, a toque de DISCOS, dois filmes silenciosos. E, com franqueza, dá muito melhor impressão aos ouvidos, em films silenciosos, um acompanhamento consciencioso e inteligente de orquestra [grifo do texto].³³

Lembrando que, como mesmo no Rio e São Paulo ainda eram exibidos ao longo do segundo semestre de 1929 vários filmes silenciosos, assim como as cópias mudas de filmes sonoros, o crítico Pedro Lima ainda defendia, alguns meses depois, que os filmes silenciosos fossem acompanhados por boas

³² *Folha da Manhã*, 29 out. 1929, p. 17.

³³ *Cinearte*, v. 4, n. 175, 3 jul. 1929, p. 8; *Cinearte*, v. 4, n. 179, 31 jul. 1929, p. 7.

orquestras: “Films com victrolas alto berrantes e imitações [sonoplastia] piores do que aquelas que se ouviam outr’ora atrás do pano, já estão enjoando”.³⁴

Mas após o desmanche das orquestras de várias salas de cinema – fossem luxuosas ou populares –, alguns músicos conseguiram emprego fazendo a seleção dos discos a serem executados como acompanhamento dos filmes, como era o caso do “segundo violino” Sivan, que fora da orquestra do maestro italiano Antônio Giammarusti e estava tocando, em outubro de 1929, nas sessões do Cine Royal. Conforme Octávio Mendes, era ele quem compilava e organizava as músicas a serem tocadas na vitrola da Sala Vermelha, nas quais “invariavelmente figuram as composições 1812, de Tchaikovsky, *Prelúdio*, de Rachmaninoff, *Dança macabra*, de Saint-Saëns”. O crítico de *Cinearte* reclamava ainda de que na cena de pancadaria de *O cavaleiro* (*The Cavalier* [Irvin Willat, 1928/ 1929br]) “o tal do seu Sivan me arranhou um disco de ‘barulho’ simplesmente terrível!”³⁵

Constantes ao longo de todo o período silencioso no Brasil quando as sessões de filmes eram frequentemente acompanhadas por música ao vivo, as críticas à falta de qualidade, de originalidade ou, principalmente, de adequação do acompanhamento musical ao filme em exibição (cf. Costa, 2008: 70-1; Pereira, s.d.: 46-7; 62-3) prosseguiram mesmo com o advento do “cinema sonoro”. Esse aspecto ficava claro por conta da inauguração, em 2 de dezembro de 1929, do Cine Theatro Pedro II, em São Paulo, destinado inicialmente à exibição de filmes silenciosos alemães com “sincronização orquestral”. Embora seu diretor João Quadros Júnior – ex-gerente do Cine Paramount – afirmasse não ter nada contra o cinema sonoro, esta sala atenderia ao público que suspira “de saudade pelo cinema mudo com uma boa orquestra, com música ajustada ao filme, produzindo a mesma emoção nas cenas adequadas”. Segundo o jornal *Folha da Manhã*, a estréia deste cinema com a produção da UFA *Rapsódia Húngara* (*Ungarische Rhapsodie* [Hanns Schwarz, 1928/ 1929br]) teria provado a superioridade dos “meios naturais

³⁴ *Cinearte*, v. 4, n. 191, 23 out. 1929, p. 4.

³⁵ *Cinearte*, v. 5, 190, 16 out. 1929, p. 22.

sobre os meios mecânicos, por mais perfeitos que estes sejam, pois o comentário musical do filme, inteligentemente organizado pelo maestro Lazzoli, deixa a perder de vista qualquer outra sincronização que fosse feita *com o auxílio de discos, movietone ou vitaphone*” [sem grifo no original].³⁶

Da escolha da partitura e dos temas musicais à seleção dos discos com canções ou ruídos, a chegada da tecnologia não mudou a razão dessas críticas que tinham origem no fato da seleção musical para os filmes estrangeiros ter permanecido, em grande parte do circuito nacional, dependendo dos “insensíveis” e “incultos” exibidores brasileiros e seus funcionários, em desacordo com o gosto, a opinião e a “inteligência” da parte mais “selecionada” do público brasileiro.

Bibliografia

- Costa, Fernando Morais da. (2008) *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Sette Letras.
- Crafton, Donald. (1999) *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*. Berkeley: University of California Press.
- Dibbets, Karel. (1996) The Introduction of Sound. In: Nowell-Smith, Geoffrey (ed.). *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Freire, Rafael de Luna. (2011) “Versão brasileira”: Contribuições para uma história da dublagem cinematográfica no Brasil nas décadas de 1930 e 1940. *Ciberlegenda*, UFF, Niterói, n. 24, mai-jun.
- _____. (2011b) Aprofundamentos sobre a conversão para o cinema sonoro no Brasil (1929-1936). In: *Encontro Internacional da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, 15, Rio de Janeiro.
- Gomery, Douglas. (1992) *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- _____. (1985) The Coming of Sound: Technological Change in the American Film Industry. In: Weis, Elisabeth; Belton, John. *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press.
- Gonzaga, Alice. (1996) *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record.

³⁶ *Folha da Manhã*, 1 dez. 1929, p. 14; *Folha da Manhã*, 5 dez. 1929, p. 4.

Irby, Franklin. S. (1930) International Relations in the Sound Picture Field. *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, New York, v. 15, n. 4, dez.

Pereira, Carlos Eduardo. (s.d. [2010]) *A música no cinema silencioso no Brasil*. Rio de Janeiro: Cinemateca do Museu de Arte Moderna. Inédito.

Yecies, Brian. (2004) Failures and Successes: Local and National Australian Sound Innovations, 1924-1929. *Screening the Past*, La Trobe University, Victoria, n. 16.

Revistas: *Cinearte*, *Selecta*, *Mensageiro Paramount*.

Jornais: *Folha da Manhã*, *Gazeta de Notícias*, *Correio da Manhã*, *O Estado de São Paulo*, *Diário Oficial da União*.

* Rafael de Luna Freire, Doutor, Associação Cultural Tela Brasilis, rafaeldeluna@hotmail.com