

"PRÓLOGOS ENVENENADOS": CINEMA E TEATRO NOS PALCOS DA CINELÂNDIA CARIOCA

"POISONED PROLOGUES": CINEMA AND THEATRE ON STAGE AT RIO DE JANEIRO'S CINELÂNDIA

Luciana Corrêa de Araújo¹

RESUMO: Em 1926, as novas e luxuosas salas de cinema da Cinelândia carioca, de propriedade de Francisco Serrador, importam uma novidade dos Estados Unidos: a apresentação de prólogos antes da projeção dos filmes. Combatidos pelas revistas *Selecta* e *Cinearte*, os prólogos constituem uma singular intersecção entre cinema e teatro, lançando mão de elementos e estratégias que estarão presentes em comédias e chanchadas realizadas a partir da década de 1930.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Teatro. Jornalismo.

ABSTRACT: In 1926, the new, luxurious movie theatres at Rio de Janeiro's Cinelândia, owned by Francisco Serrador, import a new attraction from United States: prologues performed on stage, before film screenings. The film magazines *Selecta* and *Cinearte* fought against prologues, which represented a peculiar intersection between cinema and theatre, making use of elements and strategies that will be found in film comedies and "chanchadas" produced from the 1930's on.

KEY WORDS: Cinema. Theatre. Journalism.

APRESENTAÇÃO

A relação com o espetáculo teatral popular marca a produção cinematográfica brasileira desde pelo menos os filmes cantantes, realizados entre finais dos anos 1900 e início da década seguinte, quando operetas e revistas atraíam numerosa platéia em suas centenas de apresentações. Ainda que nem sempre com tais características de fenômeno cultural, o vínculo da atividade cinematográfica com o meio teatral se mantém constante nos anos seguintes, uma relação que se inscreve nos filmes e também se estabelece no próprio espaço de exibição.

Nos filmes, se observa a presença de atores recrutados nos palcos e a adaptação de peças teatrais. A proximidade entre filmes e peças se dá também em termos espaciais, nos diversos cine-teatros que alternam projeções e espetáculos de palco. As apresentações ao vivo variavam, incluindo peças teatrais, números de dança e uma ampla variedade de atrações, muitas delas com evidente origem nos espetáculos circenses e de feiras populares.

Essa promiscuidade de formatos e abordagens institui uma prática de espetáculos marcada por contaminações e pela diluição de hierarquias artísticas. A tal desenvoltura,

consagrada pelo público das camadas populares, se contrapõem projetos artísticos e culturais com pretensão de maior refinamento. No campo cinematográfico da década de 1920, podemos citar a elite intelectual do Chaplin Club, com sua defesa do cinema de arte e do específico filmico, e a atuação dos jornalistas Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, que ao longo da campanha empreendida pelo cinema brasileiro nas revistas *Para todos...*, *Selecta* e *Cinearte* irão se bater pelo saneamento do meio e pela existência de uma indústria de cinema desvinculada da vulgaridade dos espetáculos populares.

A intersecção entre cinema e teatro encontrou formato dos mais interessantes nos chamados "prólogos", que são introduzidos no circuito cinematográfico carioca em 1926, seguindo uma prática de sucesso nos cinemas norte-americanos. Apresentações de palco que precediam a projeção, eram esquetes acompanhados por números de canto e dança, que remetiam ao tema/personagens/diálogos do filme em cartaz.

As revistas cariocas *Selecta* e *Cinearte* irão se engajar, ao longo de 1926, numa sistemática campanha contra aqueles prólogos considerados "envenenados". Depois que finalmente as salas de cinemas conseguiram atrair o "público fino", a "elite social do Rio de Janeiro", alerta *Cinearte*, vieram os prólogos "timidamente a princípio, alargando-se depois, ampliando-se, transbordando afinal, convertidos em verdadeiras peças de teatro, sacrificando os filmes, tomando a maior parte do tempo da sessão, como a querer constituir a parte principal do espetáculo oferecido ao público" (*Cinearte*, ano I, n.19, 7 jul 1926, p.3).

No cerne da polêmica, vamos encontrar um arraigado preconceito das revistas em relação ao teatro popular. Não é sem orgulho que *Cinearte* irá divulgar que o combate ao desvirtuamento dos prólogos já rendeu a seus colunistas o epíteto de "teatrofobos". Vale lembrar que é nessas duas publicações (e também em *Para todos...*) que Adhemar Gonzaga e Pedro Lima empreendem uma campanha em defesa do cinema brasileiro, numa militância constante, entre outros pontos programáticos, pelo saneamento do meio cinematográfico, desvinculado da vulgaridade do teatro. Não surpreende, portanto, que a contraposição "cinema x teatro" embase a rejeição aos prólogos "envenenados", considerados pouco condizentes com os cada vez mais respeitáveis programas cinematográficos.

Entre 1925 e 1926, finalmente se concretiza o projeto longamente acalentado pelo exibidor Francisco Serrador de construir uma Cinelândia carioca, projeto que envolvia grandes investimentos ligados não só ao entretenimento como também ao setor imobiliário. Com a inauguração do Capitólio, do Glória e do Império (em abril, setembro e novembro de 1925,

¹ Doutora em Cinema pela ECA/USP, professora adjunta na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). E-mail: lucianaraujo@ufscar.br

respectivamente), e do Odeon (abril de 1926), a cidade ganha grandes e luxuosas salas de cinema, instaladas no terreno do antigo Convento da Ajuda. A Cinelândia vem para desbancar a Avenida Rio Branco como nobre território cinematográfico, oferecendo mais conforto e melhores programas em seus cinemas lançadores. Os chamados "elefantes brancos" de Serrador, porém, encontram inicialmente certa resistência do público, que pelo mesmo preço poderia comprar ingresso para os teatros populares da região ou para salas de cinema nas quais iria assistir à projeção de filmes intercalada com apresentações de palco. Para vencer a resistência e atrair espectadores para as novas salas, aciona-se como recurso promocional a implementação de uma novidade americana: os prólogos. Segundo Alice Gonzaga, a introdução dos prólogos nos cinemas da Cinelândia é uma decisão tomada por Serrador depois de sua segunda viagem aos Estados Unidos, no final de 1924:

A Agência Paramount forneceria os textos para os filmes distribuídos pela empresa. Para os demais, contratou-se o diretor de cinema e teatro Luiz de Barros, responsável também por algumas das encenações. Ao contrário do que se poderia esperar, todos os sketches acabaram sendo escritos por aqui, a maioria de autoria conjunta de Annibal Pacheco, Benjamin Fineberg e Celestino Silveira, publicistas daquela companhia. Serrador deve ter pedido uma certa adaptação ao gosto carioca e às circunstâncias que cercavam as novas casas, o que significou uma virada para o universo da revista musical licenciosa, então alvo de fulgurante sucesso (GONZAGA, 1996, p.133).

O apelo ao teatro e à licenciosidade dos espetáculos populares iria desencadear críticas acirradas em *Selecta* e *Cinearte*. Ao longo de 1926 encontramos freqüentes editoriais e comentários, cuja virulência começa a arrefecer já no final do ano. É difícil precisar quando os prólogos deixaram de ser produzidos, se já no final de 1926 ou em meados de 1927. Mas não há dúvida de que as apresentações de palco autônomas, desvinculadas do enredo do filme, essas terão continuidade nos anos seguintes e mesmo depois da implementação do cinema sonoro, como atestam as reclamações publicadas por *Cinearte* em 1932, diante das salas de cinema que vão montando palcos para a apresentação de números de variedade, a fim de "atrair o público fugitivo" com espetáculos mistos (*Cinearte*, ano VII, n.339, 24 ago 1932, p.3).

CINEARTE E SELECTA CONTRA OS PRÓLOGOS

A partir de abril de 1926, tanto *Selecta* quanto *Cinearte* publicam uma série de textos e comentários a respeito dos prólogos, a novidade implementada por Francisco Serrador nos novos cinemas de sua Companhia Brasil Cinematographica. Não existe uma rejeição aos prólogos por princípio, desde que concebidos como peças promocionais, devidamente

relacionadas ao filme e a ele servindo enquanto curtas apresentações, antes da projeção. Para as revistas, o problema começa quando os prólogos se tornam mais longos e em maior quantidade, desviando a atenção do público do espetáculo principal, que é o cinematográfico; quando apresentam atrações inteiramente desvinculadas da trama do filme, na qual deveriam se basear; quando passam a ocupar mais espaços nos anúncios do que o próprio filme e seus artistas; e quando apelam para o humor considerado vulgar, valendo-se da licenciosidade.

A verdadeira campanha que se instala contra os prólogos nas duas revistas se manifesta sobretudo em dois espaços: os editoriais e as seções de resenhas dos filmes em cartaz – em *Selecta*, “Nos cinemas da Avenida”, editada por Paulo Lavrador; em *Cinearte*, “A tela em revista”, sob responsabilidade de Alvaro Rocha, cujas resenhas incluem o item “Sugestões para reclame”, com eventuais observações sobre os prólogos apresentados: como estão, como deveriam ser, sua adequação ao filme em exibição. Enquanto em *Cinearte* a campanha se desenrola com maior intensidade, *Selecta* também se mantém firme no combate, embora aqui e ali não se furte a breves tréguas, rendendo-se ao aspecto positivo dos prólogos, a exemplo do comentário final acrescentado à resenha de *Loucuras da mocidade*: “queremos dar nossos parabéns ao sr. Serrador, pelo feliz número de palco que arranjou agora para o Odeon. Que lhe sirva de exemplo o que sempre dissemos: - um bom número, um só, é muito mais agradável do que um conjunto mau” (*Selecta*, n.22, 01 jun 1927)

Curiosamente, na própria *Cinearte* identifica-se postura de incentivo aos prólogos numa seção como “Cinema e cinematographistas”, que não deixa de cumprir o aviso estampado já nos primeiros números da revista, de que “publicará toda e qualquer fotografia de fachada, prólogos e outros detalhes de ‘reclame’, publicidade e apresentação”, [grifo nosso] (*Cinearte*, ano I, n.9, 28 abr 1926, p.31). Graças a essa seção voltada para o mercado exibidor, temos a chance de ver fotografias de alguns prólogos, que impressionam pelas grandes proporções do cenário, com decoração esmerada, e pelo expressivo número de artistas em cena, ostentando caprichados figurinos. Para *Órfãos da tempestade* (*Orphans of the storm*, D.W. Griffith, 1921), monta-se no palco do cinema Glória o salão de um palácio, no qual dez artistas devidamente paramentados com vestidos armados, meias e perucas, incorporam a aristocracia francesa em meio aos conflitos da Revolução de 1789; no mesmo Glória, cria-se um ambiente de mil e uma noites para o prólogo de *O ladrão de Bagdá* (*The thief of Bagdad*, Raoul Walsh, 1924), com cenário em estilo mourisco adornado por meia dúzia de dançarinas envoltas em véus e observadas por dois criados negros de turbante; para a inauguração do Odeon, com *Amor de príncipe* (*Graustark*, Dimitri Buchowetzki, 1925), mais de dez artistas se apresentam no prólogo, incluindo dançarinas com vestidos armados nas laterais, com estratégicas aberturas e transparências na frente, deixando as pernas à

mostra (*Cinearte*, ano I, n.25, 18 ago 1926, p.27; ano I, n.26, 25 ago 1926, p.27; e ano I, n.9, 28 abr 1926, p.31) ².

É bem verdade que apenas os prólogos mais dispendiosos devem ter ganhado divulgação na coluna "Cinema e cinematographistas". Ainda assim, não se deve desconsiderar o investimento de produção que os prólogos mobilizavam, contribuindo para a indignação que domina em outras páginas de *Selecta* e *Cinearte*, publicações empenhadas na valorização da publicidade como estratégia determinante para o sucesso dos filmes, mas uma estratégia voltada para valores intrinsecamente cinematográficos, desde o carisma das estrelas e a qualidade de cenários e figurinos dos filmes até o conforto proporcionado pela sala exibidora.

Assim como reinava o modelo americano na concepção das revistas quanto ao ideal de cinema a ser implementado no Brasil, ironicamente também vinha dos Estados Unidos o exemplo dos tão atacados prólogos, transposições que eram de bem-sucedidas experiências capazes de assegurar a lotação de gigantescas salas nova-iorquinas como o Strand, com seus quase três mil lugares, e o Capitol, com mais de cinco mil poltronas. No Rio de Janeiro, a novidade surge com o início da temporada cinematográfica em março de 1926 e um editorial de *Selecta* não deixa passar comentário sobre mais uma moda que vem de fora:

Os cinemas do lado da Ajuda têm agora esta novidade – os prólogos. Inventou isso a seção de propaganda de uma agência, assim que os filmes dessa marca passaram a ser ali exibidos. O intuito foi bem. Dizem que algumas casas da Broadway usam desses prólogos, e como a moda cinematográfica vem da América do Norte, devemos curvar-nos à invenção.

O intuito é bom, repetimos, mesmo porque um prólogo bem feito deve constituir uma atração (*Selecta*, ano XII, n.16, 21 abr 1926, p.11).

Sem nomear a Agência Paramount, a revista comenta que o primeiro prólogo apresentado pela seção de propaganda da agência "nos deu um diálogo com a velha e querida artista Appollonia Pinto. Passou. Daí para cá entrou a contratar artistas de todo o gênero e feitio, falantes, cantantes e dançantes, e os fez se exibirem nos palcos do Capitolio e do Imperio" – salas pertencentes à Companhia Brasil Cinematographica, de Serrador, e arrendadas pela Paramount. Também o novo Odeon resolveu "meter prólogos", e na avaliação da revista "o fez com mais critério, porque se trata realmente de qualquer coisa referente ao filme". Ainda segundo o editorial, a Paramount não gostou da concorrência, chegando a publicar nota explicativa nos anúncios "para que não houvesse confusão de paternidades". "Tem graça...", conclui o texto, "É bom de ver que não tiraram patente, mesmo porque antes deles já o sr. Pinfildi tem enchido os seus programas, não com um mas com muitos prólogos". Proprietário

² A revista *Cinearte* está digitalizada e disponibilizada em <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>

do cinema Central, na Avenida Rio Branco, Gustavo Pinfield é alvo de constantes investidas da revista, que incluem desde reclamações pela má-qualidade da projeção, das instalações e pela quantidade de anúncios projetados antes do filme a críticas aos apelativos e inúmeros espetáculos de palco que oferece.

Embora não seja uma informação veiculada pelas revistas, o responsável pelos prólogos nos outros dois “elefantes brancos” de Serrador, o Odeon e o Gloria, vinha a ser o já experiente Luiz de Barros. Sua trajetória, que se inicia nos anos 1910, atravessa sete décadas no cinema brasileiro e perfaz uma filmografia de mais de cem títulos. Igualmente produtiva e longeva é sua carreira no teatro, como diretor e cenógrafo, função que exerce também ao fazer a decoração carnavalesca em bailes e ruas do Rio de Janeiro. Diante de tamanha atividade, não espanta que também tenha sido um dos principais nomes envolvidos na organização dos prólogos, como recorda em sua autobiografia:

fui chamado pelo inesquecível Francisco Serrador para ajudar e orientar a construção dos palcos e, quando prontos, organizar os prólogos, pequenas peças musicadas motivadas pelo enredo dos filmes, conforme estava muito em moda nos Estados Unidos [...] Os prólogos fizeram época e muito agradaram (BARROS, 1978, p. 78).

Segundo ele, seus prólogos “mais bonitos e de maior sucesso” foram os dos filmes *O ladrão de Bagdá*, dançado pela bailarina Valerie, *As duas órfãs* (outro título utilizado para *Órfãs da tempestade*) e *O fantasma da Ópera* (The phantom of the Opera, Rupert Julian, 1925) (BARROS, 1978, p. 78). Talvez por ser um dos poucos profissionais de cinema reconhecidos na época, o diretor é poupado na cruzada que as duas revistas instalam contra os prólogos. E, certamente não por coincidência, são justamente de montagens suas as fotos de prólogos publicadas por *Cinearte* na seção “Cinema e cinematographistas”.

A distinção feita por *Selecta* quanto aos prólogos apresentados no Odeon é compartilhada por um leitor carioca de *Cinearte*, mas só até certo ponto:

Os [prólogos] do Imperio foram agora invadidos pela graça suja das tabernas da Saúde. Se persistirem no gênero acabarão por afastar parte das famílias que freqüentam aquela platéia. [...] No Odeon tenho visto alguns em que se nota, é verdade, a preocupação não só de agradar, como de renovar os métodos arcaicos das eras passadas; mas aquela série de complicações que se sucedem na imensidade daquele palco, põe grogue o espectador que a tenta compreender...

Na noite em que fui ver o *The phantom of the Opera*, o fantasma pôs tanta imponência nas atitudes, que acabou tropeçando na capa, indo abaixo todo o espanto que a sua rubra figura deveria inspirar (*Cinearte*, ano I, n.16, 16 jun 1926, p.2).

Em *Cinearte*, não há dúvida que os ataques mais recorrentes têm como alvo os redatores da seção de propaganda da Agência Paramount, que assinam os prólogos dos cinemas Imperio e Capitolio. Já no primeiro editorial sobre o assunto, "Prólogos envenenados", ao qual iriam se seguir outros cinco, a revista deixa claro:

Dentre os que mais se salientam nesta coisa de envenenar os prólogos está a Seção de Publicidade da Paramount, que além de anunciar mal os filmes, com pouca "réclame" dos artistas e nenhuma do diretor, dá a impressão, nos anúncios que redigem, de que os mesmos são apenas complementos dos prólogos (*Cinearte*, ano I, n.13, 26 maio 1926, p.11).

As críticas exaltadas à "literatura paramountica", nos editoriais e na coluna "A tela em revista", provocam a reação dos propagandistas, que ao que parece passam a se defender em comunicados publicados na imprensa, atacando um redator da *Cinearte* (Alvaro Rocha, certamente) e levando a revista a responder com mais um editorial, tomando o partido de seu redator e insistindo na condenação às "literatices suspeitas e a sua arte mais suspeita ainda com os famosos 'prólogos'", que "acabarão por fazer com que o público fuja daquelas casas de diversão" (*Cinearte*, ano I, n.18, 30 jun 1926, p.3).

Em julho de 1926, poucos meses depois da introdução dos prólogos, *Cinearte* já percebe resultados produzidos por sua campanha. Em editorial, afirma que os anúncios da Paramount e da Metro não se limitam mais a tomar os filmes como pretexto para promover as "patuchadas dos literatelhos da Agência Paramount" (*Cinearte*, ano I, n.21, 21 jul 1926, p.3). O editorial vai ganhando entusiasmo, a ponto de alcançar a esfera do "delírio" (a que se refere Paulo Emilio Salles Gomes ao analisar a revista – cf. GOMES, 1974):

Hoje a coisa mudou. Já se fala mais no filme. Já há alusões aos artistas que nele figuram, ao diretor, ao cenarista... E a "réclame" aos prólogos geniais esconde-se modestazinha na cauda do noticiário. Naturalmente, as nossas palavras encontraram eco na agência por mais cego que seja o Sr. Rombaeur [gerente da matriz, no Rio de Janeiro]. Depois, esta revista vai aos Estados Unidos; é lida no Departamento de publicidade das empresas produtoras. E estas não gostarão do dispêndio dos seus dólares na animação de pruridos literários de autores "in-herbis" que a falta dessa oportunidade morreriam inéditos.

Na expectativa do "enterro dos prólogos", a revista encerra a série de editoriais com um "Requiescant in pace".

PRÓLOGOS EM CENA

As descrições dos prólogos encontradas nas revistas variam em termos de tamanho e pormenores. Em geral tendem a enfatizar o ridículo e a expor a licenciosidade, assumindo tom pejorativo e recriminatório, embora às vezes não resistam a fazer certa graça com as situações pouco apropriadas vistas no palco. Um editorial de *Selecta*, por exemplo, observa com bom humor a inadequação do prólogo protagonizado pela cantora de operetas Laís Areda para o filme *Irmã branca* (*The white sister*, Henry King, 1923), com Lilian Gish: “talvez ensaiada por aquela seção de propaganda [da Agência Paramount]”, acompanhava-se “uns passinhos miúdos de tico-tico a saltar, que a artista fazia ante a cruz que surgiu iluminada na tela, passinhos nada recomendáveis a uma monja” (*Selecta*, ano XII, n.16, 21 abr 1926, p.11). Nada muito distante do que se via nas salas de cinema norte-americanas, a julgar por matéria traduzida em *Selecta*, lamentando a hilaridade provocada por certos prólogos, que não preparavam o público para “assistir coisa séria na tela”, como o número que antecedeu um filme de guerra, composto de “enfermeiras da cruz vermelha, que, ao encerrarem uma batalha sentimental, rompiam com um formidável *charleston*” (*Selecta*, ano XII, n.41, 13 out 1926).

Quando estréia *A viúva alegre* (*The marry widow*, Eric Von Stroheim, 1925), no Capitólio, Alvaro Rocha assim descreve o prólogo:

Aparecem uns homens vestidos de guarda-noturno de Pendurasaia, a fingir de Montenegrinos. Outros, com casacas de garçom do “Bowery”, talvez talhadas pela “Tesoura de Prata” [alfaiataria cujo anúncio era projetado na tela do cinema, antes da sessão]... levantavam as pernas e debaixo dos seus bigodes saíam alguns berros. Loulou, Margot, Frou-Frou! E outros, mais alto ainda: “As mulheres! As mulheres As mulheres!” etc, etc. Esta era para resumir uma idéia da *Viúva alegre* no palco... É por causa dessas e outras que eu prefiro o silêncio, o silêncio profundo... (*Cinearte*, ano I, n.34, 20 out 1926, p.38)

Os comentários e as fotos publicadas nas duas revistas já traçam retratos expressivos de como deveriam ter sido os prólogos. No entanto, é possível enriquecer muito mais a pesquisa, consultando os próprios textos, que na época eram submetidos à aprovação da Censura Teatral e só então liberados para serem encenados. Esse material faz parte do Conjunto Documental da 2ª Delegacia Auxiliar da Polícia do Rio de Janeiro, depositado no Arquivo Nacional. Para este artigo, foram pesquisados os textos de dezesseis prólogos, todos submetidos à censura entre abril e julho de 1926³. A maioria deles está indexada como “prólogo de filme”, embora alguns venham denominados como “sketches” ou “peça”. Em geral, as folhas com os roteiros datilografados (que variam de uma a oito páginas entre os prólogos pesquisados) estão agrupadas dentro de um papel pautado que lhes serve de capa, onde é escrito a mão o requerimento

endereçado ao censor teatral Gilberto de Andrade, solicitando censura e registro da obra, em cumprimento ao Decreto 16590 de 1924. O carimbo ou a anotação da censura com o respectivo registro costuma vir na primeira ou na última folha do roteiro.

Entre os dezesseis títulos pesquisados, estão dramas e comédias, quase todos acompanhados por canções. Não é raro que deixem no final algum suspense, um gancho para o início do filme, que deveria vir logo em seguida. Esse encadeamento sem intervalo é expressamente indicado ao fim de um dos textos: "Projeção imediata do filme *Amor e magia*, com a aparição do primeiro letreiro, que se liga perfeitamente no final do prólogo".

Ao comparar os títulos de abordagem mais dramática com a sinopse dos filmes, percebe-se que os prólogos reproduzem a seu modo alguma cena do enredo, mas tomando a liberdade de inserir canções e bailados ausentes do filme, o que dará margens a inúmeras críticas na imprensa.

O prólogo de *Príncipe incógnito* (Just suppose, Kenneth S. Webb, 1926) encena o momento em que o príncipe recebe a notícia da morte do irmão, obrigando-o a assumir o trono. Depois de um número de mímica e breve diálogo entre Roberto Vilmar e Carlos Torres, o barítono Vilmar entoa uma canção romântica, na qual o futuro rei se despede da moça americana por quem se apaixonou. A brevidade agradou o redator de *Cinearte*: "O prólogo esteve aceitável. Apenas uma parte de canto"; mas logo acrescenta: "Em todo o caso, eu estou com quem disse que o melhor prólogo é ainda o letreiro da apresentação do 'Programma Serrador'" (*Cinearte*, ano I, n.22, 28 jul 1926, p.29).

É novamente Roberto Vilmar que aparece em número de mímica e canto, desta vez ao lado de Suzy, no prólogo de *A mulher que jurou falso* (The lady who lied, Edwin Carewe, 1925), filme que trazia uma série de lugares exóticos como Veneza e a África, todos devidamente filmados em estúdio. Não há indicação de cenário na peça, mas uma consulta a *Cinearte* dá mais detalhes, além de trazer a desqualificação habitual: "O prólogo constou de um quadro do deserto. Uma dançarina, uma barraca e uma canção acompanhada a violão. Podia ser pior. Era capaz de aparecer um 'sheik' a tocar castanholas" (*Cinearte*, v.1, n.21, 21 jul 1926, p.27).

Assim como os dois anteriores, também o prólogo de *O mundo perdido* (The lost world, Harry O. Hoyt, 1925) foi encenado por Luiz de Barros e deve ter buscado inspiração numa passagem do filme, ao mostrar uma expedição em meio à floresta amazônica, com incidentes que vão da descoberta de uma ossada, identificada como sendo do pai da mocinha (interpretada por Carmen de Azevedo), a uma "luta horrorosa" entre dois monstros. A relação com o filme

³ Ficaram de fora cerca de dez títulos, cujas respectivas pastas ainda precisam ser pesquisadas. Agradeço a Hernani Heffner a informação sobre a existência desse material.

não impede algumas liberdades de cor local, como as “ensemblistas” [coristas] que entram em cena para fazer a “dança do macaco” e a abertura com Roberto Vilmar cantando “O mano de Minas”, canção sertaneja lançada nos palcos por Vicente Celestino. A intersecção que os prólogos estabelecem com a linguagem e o meio teatral se sobressai na grande maioria dos títulos pesquisados e encontra aqui mais um de seus inúmeros exemplos, sobretudo no que diz respeito à presença de conhecidos artistas de teatro, como o ator e cantor Roberto Vilmar, atração do Teatro Recreio, e Carmen de Azevedo, um dos destaques da Cia. Leopoldo Froes. A inclusão de um sucesso de Vicente Celestino reforça a aproximação com o teatro e a música popular.

Se por um lado os prólogos dramáticos podem ter o mérito de apresentar um vínculo mais consistente com os filmes que devem introduzir, por outro resvalam às vezes em pretensões de pompa e circunstância que já no papel se mostram excessivas. Para *Castelo de ilusões* (*The tower of lies*, Victor Sjöstrom, 1925), o trio de publicistas da Paramount prepara um longo monólogo, centrado no momento em que o pai espera pela volta da filha e atormenta-se com as insinuações de que ela tenha se desvirtuado na cidade grande. O texto observa que o ator deve ser “reprodução fiel do protagonista do filme”, Jan, interpretado na tela por Lon Chaney, uma das grandes estrelas hollywoodianas do período, famoso por suas impressionantes caracterizações. Encerrado o monólogo, dito pelo ator na frente de um telão negro, é a vez do *gran finale*:

(A esse tempo, o telão negro rompeu-se. Um outro, semelhante, aparece ao fundo. E entre o primeiro e o segundo, o Castelo de Ilusão, entre nuvens, uma fantasia sonhadora, de onde saem as duas bailarinas, que desenvolvem então o Baile das Ilusões. Durante o bailado, Jan conserva-se a um canto, extasiado, patético, acenando com a cabeça, sorrindo com os olhos, com os lábios, com toda a fisionomia, trêmulo, ansioso, as mãos apertadas, num suceder de expressões que o artista melhor sabe desenvolver. Ao terminar o baile, as dançarinas desaparecem. Uma nuvem de fumaça levanta-se. O Castelo da Ilusão desmoronou-se, arrastando nos seus escombros, o velho Jan, que soltou um grito rouco, abafado, braços ao alto, fisionomia lancinante...) – Cortina – (Projeção do filme, iniciado com o desmoronar do castelo.)

Os trejeitos exagerados do ator, somados aos retumbantes efeitos especiais, exemplificam bem o que Alvaro Rocha descreve como “aquelas representações bombásticas, próprias para ‘epílogos’ de espetáculos de circo”, para imediatamente se corrigir: “Que circo! Não quero desmoralizar os circos! Pior do que isso!” (*Cinearte*, v.1, n.20, 14 jul 1926, p.27-8)⁴. Além disso, a

⁴ Tem clara inspiração circense, por exemplo, o prólogo de *Amor e magia* (talvez *The mystic*, Tod Browning, 1925), com um monólogo da pitonisa Zara invocando espíritos e conduzindo “experiências psíquicas” que dão margem a uma série de truques de magia, com o aparecimento de objetos e espíritos em cena.

presença de um ator – brasileiro, de teatro – imitando o admirado Lon Chaney provoca reações furiosas. É inconcebível que populares artistas teatrais brasileiros sejam comparados a estrelas do cinema internacional e, ainda mais grave, ganhem maior destaque nos anúncios publicitários:

No Rio, [*Castelo de ilusões*] foi lamentavelmente anunciado. Agora só se anunciam prólogos teatrais. Em todas as notícias e em todos os anúncios, era visto em primeiro plano um destes artistas aí de palco, como rival do “seu colega” Lon Chaney. Agora é assim. Vai-se apresentar John Barrymore em *O médico e o monstro*. Arranja-se o “Tampinha” do Circo Chicarrão e faz-se grande publicidade como rival do seu colega John Barrymore, “desafiado” para se ver quem trabalha melhor!

O nome de “Tampinha” aparece em todos os anúncios, encabeçando todas as notícias, com retratos em todos os lugares.[...] Urge uma providência. Seria ridículo conceber talvez que estes prólogos sirvam de “chamariz”. Qualquer artista de cinema é dez vezes mais popular e querido do que uma companhia teatral inteira (*Cinearte*, ano I, n.15, 09 jun 1926, p.27-8).

Outro filme estrelado por Lon Chaney, a superprodução *O fantasma da Ópera*, terá movimentado prólogo encenado por Luiz de Barros, no qual feiticeiras cantam e dançam para invocar o fantasma, que afinal aparece e canta a ária “Dio del Oro”, da ópera *Fausto*, de Gounod. Uma bailarina apresenta a “dança do fogo”, preparando a entrada de Christina, a mocinha que ao arrancar a máscara do fantasma será arrastada por ele, “quase morta de pavor”, configurando o gancho para o início do filme: o que irá acontecer com a pobre vítima? A duração e o caráter teatral do prólogo desagradam Alvaro Rocha. Apesar de quase reconhecer a boa qualidade do espetáculo, aproveita para definir o que seria adequado:

Chamado de prólogo foi representada uma cena teatral. Ora, já é tempo de acabarmos com isso. Cinema é Cinema. Prólogo, no dicionário pode ter a descrição que tiver, mas o que se chama prólogo de filme é alguma coisa ligeira sem caráter teatral ou de número de variedade. Não discuto a beleza do cenário ou se os artistas foram bem. Tudo poderia ter corrido às mil maravilhas, mas não é admissível. Um verdadeiro prólogo cinematográfico seria apenas uma apoteose, coisa rapidíssima, um detalhe de apresentação, um enfeite. Como uma ornamentação de fachada ou um tapete de luxo na escada de entrada (*Cinearte*, ano I, n.14, 02 jun 1926, p.28).

Essa definição de prólogo como introdução breve, detalhe discreto, talvez possa se encaixar em um ou outro prólogo de acento mais dramático. No entanto, nada poderia estar mais distante de definir os prólogos escancaradamente cômicos. Valem-se do enredo do filme como inspiração e, a partir daí, criam peças que em tudo remetem a procedimentos do teatro popular da época, como a presença de determinados tipos, o humor coloquial e às vezes licencioso dos diálogos, as falas de duplo sentido, a incorporação de elementos da crônica

política e mundana do momento, além do recurso a números musicais e de dança, frequentes em todos os tipos de prólogo.

Em prólogos cômicos de Luiz de Barros, ele explora tipos tradicionais do teatro de revista e da comédia popular. Para *Mulheres modernas* coloca em cena um número ambientado num cabaré, freqüentado entre outros personagens pela “viciosa” Mme X e seu marido mais velho, a “Velha” acompanhada pelo gigolô e o Cabaretier que conduz atrações como a “dança futurista” da bailarina austríaca Valery Oeser e o número final com todos cantando “Quero-te”, música lançada por Roberto Vilmar no Teatro Recreio. Definida como uma “demi-revue em 1 quadro”, *A mana de Paris* traz à frente duas figuras tradicionais do teatro de revista, o *compère* e a *comère*, que apresentam à distinta platéia alguns tipos parisienses, entre eles a *garçonne*, a *femme fatale* e o camelô, concluindo com um número musical cantado por todo o elenco.

O tom paródico se faz mais presente nos prólogos da Agência Paramount. Para *O vaqueiro estilizado* (Go west, Buster Keaton, 1925), há um diálogo cômico protagonizado pelo leiteiro português Manuel e uma de suas freguesas, a criada Henriqueta. Depois que esteve “lá nas Américas”, o leiteiro agora quer ser chamado de Buster Keaton e se diz igualzinho ao artista “que não ri nem que lhe façam cócegas na sola do pé”, para logo depois cair na gargalhada quando a criada começa a lhe fazer cócegas. O duplo sentido e os mal-entendidos na conversa ficam por conta de “Mulata”, que se refere tanto à mulher com quem vive o leiteiro como a sua vaca, que tem o mesmo nome. Gabando-se de ter conhecido Rodolpho Valentino nos Estados Unidos, o leiteiro garante: “Olhe que o tal Randolpho Banselina muito leite bebeu cá da minha ‘Mulata’”. No final, aparece a própria mulata, sua mulher, flagrando o português nos avanços sobre a criada. O esquete arregimenta tipos da comédia popular (português, mulata, criada) numa paródia que substitui o vaqueiro de Keaton, cuja vaca de estimação chamava-se “Brown Eye”, por um leiteiro português e sua “Mulata”, desglamorizando o mundo hollywoodiano ao contrapô-lo ao dia a dia típico de um subúrbio carioca.

Abordagem semelhante segue o esquete *Sua alteza vem jantar!*, também da Agência Paramount, que serve de prólogo a *Vida de príncipe*. Tem por cenário uma prosaica sala de jantar, onde o português Barbosa, monarquista fervoroso, irá receber o príncipe da Baldonia. A esposa prepara um menu francês, mas o marido diz que o príncipe “vai é entrar numa boa bacalhausada e verás como depois lambe os beiços!”. Como não poderia deixar de ser, o príncipe não passa de um sedutor plebeu, fingindo-se de nobre para driblar o português e conquistar sua esposa. As referências de duplo sentido brincam com os conceitos de República e Monarquia, culminando com Barbosa segurando a esposa e defendendo seu território: “Não! Desta República o único presidente sou eu!”.

Um dos prólogos atacados em *Cinearte* com maior veemência foi o de *Sua majestade se diverte* (The king on Main Street, Monta Bell, 1925), comédia estrelada por Adolph Menjou. A revista desdenha do “rival” de Menjou, “um camarada ridículo e tolo, que só sabe fazer graça usando e abusando da pornografia, a mais baixa, e por isso mesmo, muito bem talhado para a praça Tiradentes e adjacência”, continuando em sua cruzada moral: “E que prólogos! Nojentos, simplesmente baixos! Aquele do filme *S.M. diverte-se* chegou a provocar protestos de várias famílias que, naturalmente, só voltarão ao Cinema que o mostrou depois que se certificarem da qualidade dos futuros prólogos pela boca dos pais, irmãos, primos, etc” (*Cinearte*, ano I, n.13, 26 maio 1926, p.11). A mesma peça, entretanto, ganha comentário contemporizador em *Selecta*: “No prólogo houve muitos protestos, mas também muitos acharam engraçado. Pensamos apenas que deviam avisar que o prólogo era do gênero livre...” (*Selecta*, ano XII, n.16, 21 abr 1926, p.11).

No prólogo, intitulado *Se Augusto Aníbal fosse rei...*, o enredo parece ter se inspirado numa situação inicial do filme, quando o rei, pressionado para recuperar as finanças do país, precisa decidir se casa com uma austera princesa ou viaja aos Estados Unidos para levantar um empréstimo. No espetáculo brasileiro, o “rival” de Menjou vem a ser Augusto Aníbal, popular ator de teatro com trabalhos também em cinema, a maioria deles sob a direção de Luiz de Barros, como na comédia *Augusto Aníbal quer casar* (1923). O cenário é o salão do trono real, sendo que o trono está em “dimensões exageradas” sobre um praticável. Entra o rei, que apesar da pompa inicial dirige-se aos súditos na melhor gíria popular: “Então, pessoal? Que há de novo na zona?”.

Enquanto não decide se casa com uma princesa, que acabou de chegar, ou se pede empréstimo a algum país sul-americano, o rei manda chamar a camareira da princesa. O diálogo entre os dois segue exatamente o estilo que irá marcar a chanchada cinematográfica dos anos 1940 e 1950. Pode-se imaginar Zé Trindade pedindo para a camareira fazer um “circulez”: “Dá umas voltinhas para eu tirar um ‘fiapo’! (A Camareira obedece) Oh, biscate! Não, a amostra não é das piores! A Princesa, por este caminho, há de ser boa! Estou dentro do brinquedo!”. Quando a moça mostra o retrato de Harold Lloyd que esconde na liga, é a deixa para o rei contar a história de um soldado ferido de morte na guerra na Europa que se reanima imediatamente ao ver o retrato do Kaiser – tatuado no joelho de uma enfermeira. “Veja você, hein?”, comenta o rei, “o sentimento de patriotismo entusiasma um homem de fato!”. Nesse trecho, há toda uma fala riscada com tinta vermelha, indicando um corte da censura. Só nos resta imaginar qual teria sido a reação de *Cinearte* e das boas famílias frequentadoras do Cinema Imperio ao ouvir o rei contar como o soldado, já não mais tão agonizante, faz um segundo pedido para a enfermeira,

depois de ter visto o retrato do Kaiser: “eu só queria... agora... beijar... o retrato de Francisco José, o barbado...”.

O prólogo continua com o rei incitando a camareira a trocar o trabalho com a princesa pela vida no seu castelo: “Lá, você é camareira. Aqui podia ser – camarada!”. No final, depois dos primeiros acordes da protofonia de *O Guarani*, da canção “Maria Antonieta” e da marcha triunfal da ópera *Aida*, anuncia-se a entrada da Princesa Ignacia de Loyolla, do Reinado da Carvonia. “É uma preta retinta, bastante ridícula”, aponta a rubrica. Ao vê-la, o príncipe “tem uma vertigem e cai desmaiado no trono”.

Aqui como em outras épocas o humor irá utilizar como combustível os mais arraigados preconceitos de cor, classe e gênero. Preconceitos visíveis não só nos próprios prólogos como também na campanha contra eles empreendida por *Selecta* e *Cinearte*, que elege a moralidade e os bons costumes como um de seus principais baluartes. Trata-se de um discurso que respalda e incita incontáveis expressões preconceituosas. A propósito de *Thamea* (Never the twain shall meet, Maurice Tourneur, 1925), antecedido por um número de variedade com duas dançarinas “que dançam o Charleston como eu falo chinês”, o redator de “A tela em revista” aproveita para lançar novas críticas aos prólogos que têm atrações como “Benedicta, a cozinheira lá de casa, em cena e outras coisas mais deploráveis que acabarão por enlouquecer as pessoas que vão em busca de um espetáculo elegante, fino e de bom gosto como é o Cinema” (*Cinearte*, v.01, n.11, 12 maio 1926, p.28-9). Em *Selecta*, a resenha de *A escrava do luxo* (A slave of fashion, Hobart Henley, 1925), reserva as últimas linhas para o prólogo, “dizem que alusivo a *Escrava do luxo*, pois no palco apareceu um pretão, é ele mesmo, o Barnabé, com uma bailarina diplomada pela ‘academia dos calcanhos’ pois só dançava com os calcanhares” (*Selecta*, ano XII, n.14, 7 abr 1926, p.27). No editorial “Segundo prólogo ou siga o prólogo”, *Cinearte* combate o que considera o “desvirtuamento” dos prólogos, quando não chegam a estabelecer qualquer relação com os filmes, a exemplo de um título sobre “o palpitante problema do divórcio” cujo prólogo

referia-se à descoberta do Brasil por Pedro Álvares Cabral ou coisa semelhante. E isso falado, cantado e dançado!

Mas isso não é o pior.

Para receber o Cabral aparecia logo uma mulata do Favella e começavam os dois a dialogar em gíria das gentes malandras, com gestos do maior desgarré, frases de calão obscuro, de duplo sentido, ou antes de sentido torpe, que podem ser elementos de grande, excepcional sucesso em certas zonas escusas, mas que atirados à face do público fino que constitui a clientela dos novos estabelecimentos de diversão constituem verdadeiros ultrajes à sua educação e ao seu bom gosto (*Cinearte*, ano I, n.19, 7 jul 1926, p.3).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanto *Selecta* quanto *Cinearte* comemoraram a abertura das novas e luxuosas salas da Cinelândia como a estratégia necessária, longamente esperada, para transformar o espetáculo cinematográfico em programa habitual da elite social carioca. “Não haviam percebido ainda que o cinema transformara-se a passos largos em cultura de massa”, observa Alice Gonzaga com precisão (GONZAGA, 1996, p.133). Enquanto as revistas alimentam a expectativa da elitização do espetáculo cinematográfico, desgarrado do gosto popular e de formas populares de expressão como o teatro e o circo, tanto o mercado exibidor quanto a produção cinematográfica tendem a investir no caminho oposto, ou seja, a se aproximar dessas manifestações já estabelecidas e assim se fortalecer, explorando territórios consagrados seja para atrair o público, seja para desenvolver linguagens, estilos, gêneros.

Mesmo os “elefantes brancos”, ostensivos palácios construídos como celebração ao espetáculo cinematográfico, irão investir em espetáculos mistos, alternando apresentações de palco e projeção de filmes, numa prática que remete às primeiras exhibições cinematográficas e que continuará durante décadas, só começando a perder espaço a partir da implementação do som. No entanto, será justamente a tecnologia sonora que irá permitir à produção cinematográfica brasileira aprofundar e desenvolver plenamente o diálogo com espetáculos populares como o teatro e o circo. A experiência dos filmes cantantes e das revistas cinematográficas, no início do século XX, havia recorrido a um tipo de “sonorização” possível na época, colocando os artistas para cantar atrás da tela de projeção. Se por um lado viabilizava o espetáculo, por outro a solução comprometia sua reprodução e disseminação pelo circuito cinematográfico, pressuposto para a sustentação de um mercado exibidor (cf. SOUZA, 2004).

A experiência dos prólogos antecede em poucos anos a chegada do cinema sonoro no Brasil, que em 1929 assistiria a *Acabaram-se os otários*, o primeiro longa de ficção nacional sincronizado por discos, dirigido pelo onipresente e inigualável Luiz de Barros. Inseridos na tradição dos espetáculos de palco, os prólogos constituem uma espécie de desdobramento da produção carioca do período, com a singularidade de estabelecer releituras bastante próprias de obras cinematográficas estrangeiras, sobretudo hollywoodianas. É possível compreender os prólogos como mais um movimento, dentro da história do cinema brasileiro, da prodigiosa vertente que tem como eixo o diálogo com a produção teatral.

Sobretudo no que diz respeito aos prólogos cômicos, com seu inegável viés paródico, chama a atenção a proximidade com procedimentos que serão sistematicamente explorados em filmes brasileiros a partir dos anos 1930, desde as comédias dirigidas por Luiz de Barros na Cinédia às chanchadas produzidas entre a década de 1940 e o início dos anos 1960. Muitas das

críticas desferidas contra os prólogos, inclusive, pouco diferem dos comentários com os quais a imprensa recebia o lançamento de mais uma chanchada, desfiando ataques furiosos contra o baixo nível moral e artístico.

A linguagem coloquial, os diálogos de duplo sentido, o aproveitamento de situações cotidianas e tipos populares, o recurso a números musicais de canto e dança intercalados ao enredo, a leitura paródica do cinema estrangeiro, a falta de cerimônia ao incorporar e embaralhar elementos da cultura popular e da cultura considerada erudita – são características dos prólogos, em particular daqueles de gênero cômico, que remetem ao teatro popular ao mesmo tempo em que preparam o terreno no qual irão se desenvolver comédias e chanchadas do cinema brasileiro, partir dos anos 1930.

Há muito ainda o que ser investigado quanto aos prólogos cinematográficos dos anos 1920, como por exemplo os vínculos com o teatro de revista da época. A própria relação dos prólogos com determinado filão de comédias do cinema brasileiro merece análise mais detalhada. Longe de se pretender exaustivo, portanto, este artigo é uma abordagem inicial, com as primeiras reflexões de uma pesquisa ainda em andamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUTRAN, Arthur. "**Pedro Lima em *Selecta***". *Cinemas*, v. 7, n. 7, p. 53-65, 1997.

BARROS, Luiz de. **Minhas memórias de cineasta**. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978.

Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo. Acesso em 26 junho 2009, disponível em <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>

Cinemateca Brasileira. Acessado em 26 junho 2009, disponível em www.cinemateca.org.br

GOMES, Paulo Emilio Salles. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva/Ed. Universidade de São Paulo, 1974.

GONZAGA, Alice. **Palácios e poeiras – 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1996.

New York Times – Movie reviews. Acesso em 26 junho 2009, disponível em <http://movies.nytimes.com/movie>

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Imagens do passado**. São Paulo: Senac, 2004.

Prólogos pesquisados no Arquivo Nacional (RJ) - Conjunto documental da 2ª Delegacia Auxiliar da Polícia do Rio de Janeiro (Índice das peças, gêneros e onomástico), 1917 a 1940:

AMOR E MAGIA. Prólogo para filme de mesmo título. Autores: Annibal Pacheco, Benjamin Fineberg e Celestino Silveira. Data de censura: 10 maio 1926. 3 p.

AMOR DE PRÍNCIPE. Prólogo para filme de mesmo título. Autor: [Luiz de Barros?]. Data de censura: 07 abril 1926. 2 p.

CASTELO DE ILUSÃO. Prólogo para filme de mesmo título. Autores: Annibal Pacheco e Celestino Silveira. Data de censura: 19 abril 1926. 2 p.

ESPÍRITO DA MEIA-NOITE [ou *Senhorita Meia-noite*]. Prólogo para filme de mesmo título. Autor: Luiz de Barros. Data de censura: 14 abril 1926. 1 p.

O FANTASMA DA ÓPERA. Prólogo para filme de mesmo título. Autor: [Luiz de Barros?]. Data de censura: 26 abril 1926. 2 p.

O GUARDA MARINHA. Prólogo para filme de mesmo título. Autores: Annibal Pacheco, Benjamin Fineberg e Celestino Silveira. Data de censura: 16 abril 1926. 2 p.

A MULHER QUE JUROU FALSO. Prólogo para filme de mesmo título. Autor: [Luiz de Barros?]. Data de censura: 05 julho 1926. 1 p.

MULHERES MODERNAS. Prólogo para filme de mesmo título. Autor: Luiz de Barros. Data de censura: 14 abril 1926. 2 p.

O MUNDO PERDIDO. Prólogo para filme de mesmo título. Autor: [Luiz de Barros?]. 4 p.

Parisina. Prólogo para o filme *A mana de Paris*. Autor: Luiz de Barros. Data de censura: 25 maio 1926. 3 p.

PRÍNCIPE INCÓGNITO. Prólogo para filme de mesmo título. Autor: [Luiz de Barros?]. Data de censura: 05 julho 1926. 1 p. [incompleto]

SE AUGUSTO ANNIBAL FOSSE REI... Prólogo para o filme *Sua majestade diverte-se*. Autores: Annibal Pacheco, Benjamin Fineberg e Celestino Vieira. Data de censura: 23 abril 1926. 8 p.

SUA ALTEZA VEM JANTAR. Prólogo para o filme *Vida de príncipe*. Autor: Seção de Publicidade Paramount. Data de censura: 29 maio 1926. 9 p.

A SULTANA DO AMOR. Prólogo para filme de mesmo título. Autor: [Luiz de Barros?]. Data de censura: 22 abril 1926. 2 p.

O VAQUEIRO ESTILIZADO. Prólogo para filme de mesmo título. Autores: Annibal Pacheco e Celestino Silveira. Data de censura: 17 maio 1926. 7 p.

VONTADE SUPREMA. Prólogo para filme de mesmo título. Autores: Annibal Pacheco e Celestino Vieira. Data de censura: 21 maio 1926. 6 p.