

A-436426 13-70691

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

MESTRADO

Genésio Arruda: um caipira na cena cultural paulista

Nilva Costa Luz

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UNESP, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre, sob a orientação da Professora Doutora Berenice Albuquerque Raulino de Oliveira.

São Paulo, outubro de 2005

T/UNESP
927.92
A7791



Genésio Arruda: um caipira na cena cultural paulista

Nilva Costa Luz

Banca Examinadora

Professora Doutora Berenice Albuquerque Raulino de Oliveira – Orientadora
UNESP - Instituto de Artes

Professor Doutor Mário Fernando Bolgnesi
UNESP - Instituto de Artes

Professor Doutor Rubens José Souza Brito
UNICAMP - Instituto de Artes

Professor Doutor Alberto Ikeda
UNESP- Instituto de Artes

Professora Doutora Maria Silvia Betti
USP - FFLCH

São Paulo, outubro de 2005.

Agradecimentos

A despeito do caráter de pesquisa acadêmica, trabalhos dessa natureza só são possíveis com o auxílio de muitas e preciosas pessoas.

Devo ainda agradecer particularmente à minha família, fundamentalmente à minha mãe, minha filha mais velha (por não morrer) e aos meus avós Luiz, Ildefonso, Ana e Maria, e ainda grande vovó Maria, cujas palavras, que me ensinaram o valor das coisas simples, são as que mais me dão força para seguir adiante.

Agradeço a Capes pelo bolsa concedida por incentivo do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Unesp, no período inicial de

Para Valter e Benjamin

Agradeço à Professora Doutora Barbara Albuquerque Ribeiro de Oliveira, que notadamente acolheu os primeiros passos desta pesquisa, pelo incentivo decisivo e pela ajuda eficaz oferecida, por se me apresentar à Comissão Acadêmica em uma reunião de Trabalho Científico, ao se me apresentar e responder a perguntas. Ela é uma pessoa simples e boa.

Agradeço particularmente aos meus amigos, especialmente a Isabela Terra pela tradução do texto do presente trabalho, aos funcionários e alunos do Instituto de Artes, e aos professores de Graduação e de Pós-Graduação que me acolheram, cada um a seu modo, e ajudaram de várias maneiras. Ainda quero agradecer particularmente ao amigo Alexandre Melo, grande conhecedor e pesquisador do cinema brasileiro. Vale, Vale, Vale.

Aos funcionários e coordenadores da secretaria de Pós-Graduação, obrigado por tudo, principalmente pelo suporte de todos os prazos.

Agradeço aos professores Maria Helena e Alberto Silva, valiosos pesquisadores da cultura popular, pelo incentivo que deram e pelo apoio dado à realização deste trabalho.

Agradecimentos

A despeito da solidão da pesquisa acadêmica, trabalhos desta natureza só são possíveis com o auxílio de muitas e preciosas pessoas.

Deste modo agradeço primeiramente a minha família, fundamentalmente a meu pai Joel, minha zelosa mãe Val (por tudo mesmo!) e aos meus avós Luiz, Eufrásio (*in memorian*) e minha querida vovó Martinha, caipiras queridos, que me ensinaram o valor das raízes populares, sem os quais nada disto teria sequer começado.

Agradeço à Capes, pela bolsa concedida por intermédio do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Unesp, no período inicial do curso.

Agradeço à Professora Doutora Berenice Albuquerque Raulino de Oliveira, que novamente aceitou me orientar nesta nova etapa, pelo incentivo depositado desde o início desta difícil empreitada, por ter me apresentado a Genésio Arruda em suas aulas de Teatro Brasileiro ainda na graduação e principalmente pela paciência. Este filho também é seu!

Agradeço imensamente aos meus amigos, especialmente a Isabela Terra pela tradução do resumo do presente trabalho, aos funcionários e alunos do Instituto de Artes, e a todos professores da Graduação e da Pós-Graduação que me ensinaram, cada um a seu modo, o caminho das pedras. Neste ponto, agradeço principalmente ao amigo Alexandre Mate, grande interlocutor e incentivador do presente trabalho. Viva, Viva, Alê!

Aos funcionários e coordenadores da secretaria de Pós-Graduação, obrigado por tudo, principalmente pela prorrogação dos prazos.

Agradeço aos professores Mário Bolognesi e Alberto Ikeda, valiosos pesquisadores da cultura popular, pelas orientações que decidiram o rumo final deste trabalho na banca de qualificação.

Agradeço ao empenho e boa vontade dos funcionários: do Arquivo do Estado de São Paulo, do Museu Paulista, do Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, do Arquivo Miroel Silveira na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP, da Cinemateca Brasileira, do acervo de microfilmagens da Biblioteca Mário de Andrade e dos funcionários da Biblioteca do Instituto de Artes da Unesp.

O meu muito obrigado às valiosas indicações dos pesquisadores Clovis Garcia, Maria Thereza Vargas, José Ramos Tinhorão do ator Roger Avanzi (palhaço Picolino), e do “rato de arquivos” Aduari, agradável surpresa na reta final desta pesquisa.

Agradeço ao SESC Pinheiros e especialmente aos colegas do Núcleo Multimeios, que assumiram minhas responsabilidades enquanto me ausentei na fase final de redação deste trabalho. À Rose pelo carinhoso cuidado que teve com minha casa e minha família neste período (obrigado pelo sempre fresco cafezinho!).

E finalmente – mas não menos importante – meu eterno agradecimento ao Valter, pessoa querida que tive a alegria de encontrar, obrigado pelo companheirismo, pelo compartilhamento das idéias acadêmicas, pelo incentivo, pelas mamadeiras e trocas de fraldas do bebê enquanto eu escrevia, e principalmente por me presentear com três lindos filhos: um nosso e dois seus. Vocês trazem alegria, motivação e beleza para minha vida!



Resumo

A dissertação de mestrado *Genésio Arruda: um caipira na cena cultural paulista* apresenta, a produção teatral e cinematográfica, desse ator e autor que foi muito popular em sua época.

No amplo período em que atuou – de 1924 até 1967 –, transitou pelos diferentes meios artísticos encenando o *caipira*, um dos mais marcantes e recorrentes personagens típicos brasileiros. Quanto à adoção do personagem *caipira* por Arruda, ela é discutida com base no resgate do momento histórico e cultural em que foi criado.

A despeito da sua intensa e coerente produção, Genésio Arruda faz coro com uma centena de artistas populares que, embora tenham gozado de grande prestígio junto ao público, são ignorados pelos historiadores do teatro nacional. Sendo assim, ao trazer à tona aspectos de sua produção, este trabalho se propõe a apresentar dados que contribuem para a historiografia do teatro popular brasileiro.

Palavras-chaves: teatro popular, teatro brasileiro, cinema nacional, caipira.

Código CAPES: Teatro - 8030500-8

Abstract

The Master's degree dissertation *Genésio Arruda: a redneck in the paulista cultural scene* presents, from the analysis of his theatrical plays and his movie production, the path of this actor who was very famous and popular at his time.

In the vast period in which he produced – from 1924 to 1967 – he walked through different artistic manifestations, playing *the redneck*, one of the most touching and remarkable Brazilian characters of all times. The adoption of *the redneck* character by Arruda is discussed based on the historical and cultural moment in which it was created.

Due to his intense and coherent production, Genésio Arruda is part of a countless number of popular artists, who, although have enjoyed prestige from the public, are ignored by the historians of the national theater. By clarifying the aspects of his production, this dissertation proposes to present data that will contribute towards the Brazilian popular theater history.

Sumário

Introdução.....	01
1- O personagem caipira.....	09
2- Genésio Arruda: um caipira em cena.....	25
2.1- O começo.....	25
2.2 - A dupla com Tom Bill.....	28
2.3 - Quase um circense.....	33
2.4 - Aspectos da dramaturgia de Genésio Arruda.....	38
2.4.1 - Autoria.....	39
2.4.2 - O gênero e a crítica.....	45
2.4.3 - Temas.....	57
2.4.4 - Tramas.....	62
2.4.5 - Personagens.....	79
3- A produção cinematográfica de Genésio Arruda: pioneirismo e inovação nos primórdios do cinema paulista.....	87
4- Conclusão.....	113
5- Bibliografia.....	117
6- Cronologia da produção de Genésio Arruda.....	122
7- Anexos.....	136
7.1 – O baile da Barra Funda.....	136
7.2 – Fotos e cartazes.....	156

Ele era fantástico. Fazia aquela parte caipira um pouco diferente dos caipiras de hoje. Hoje não são bem caipiras, são... Tem até outros nomes, os humoristas que fazem estas coisas, e ele era o caipira mesmo

[...]

Roger Avanzi, o palhaço Picolino, em entrevista concedida à autora em 15 de setembro de 2002.

Introdução

A casa era pequena... de madeira, erguida sobre troncos robustos para evitar a umidade e poupar as tábuas do pigmento vermelho que ainda nos dias de hoje brota da terra. Na entrada, bem rente à porta, uma roseira roubava a cena. Subindo pelas paredes carregada de delicados e brancos botões prestes a florescer, ela parecia anunciar que a dor e angústia vivenciadas no interior daquele lar em breve dariam lugar à vida.

A mulher, entre um grito e outro, tinha a certeza de vislumbrar a face da morte. O bebê, preso em suas entranhas, teimava em não abandonar o quente abrigo. Parecia adivinhar que era uma tarde de maio na qual o inverno castigava aquela distante paragem do interior do Brasil. A parteira, àquela, altura havia solicitado o auxílio do marido: - 'Ajuda a tirá o piá, mas premero cende uma vela pra Nossa Senhora do Bom Parto!' a criança 'tava co' cordão embruiado no pescoçim e carecia de mais uma mão pra mode sortá.'.

Ele, um homem de poucos estudos - endurecido pelo cabo da enxada e pelas mazelas da vida - que não recolhia as roupas íntimas da mulher do varal 'pra não afeminá', rendera-se perante aquela cena. Afinal, era o seu primogênito que estava chegando e naquela altura do campeonato já não importava se fosse um varão pra 'mode ajudá nas lida da roça' ou uma mocinha 'pra dá aula pros piá igual à mãe', tudo o que importava é que sobrevivesse, que nascesse com saúde para brincar e correr pelos pastos e... num movimento sobe na barriga da mulher e faz força empurrando a criança para baixo enquanto a parteira desenrola o cordão: —Nasceu! É uma guria!

A dureza de sua face cedeu lugar a olhos marejados de lágrimas, num intempestivo surto de alegria, beija a mulher, corre para o beiral da porta, solta o cabresto da velha mula, monta e sai em disparada soltando tiros de garrucha para o ar.

A cena narrada bem que poderia fazer parte de uma novela rural, no entanto, é um 'causo' real, trata-se da seqüência de fatos que ocorreram no dia do meu nascimento

e que, seguindo os preceitos de Ecléa Bosi no que concerne ao resgate da oralidade e da memória, remete ao que atualmente tornou-se o tema da minha pesquisa.

A familiaridade e a imediata identificação com o cômico Genésio Arruda, conduz aos primeiros anos da minha infância no interior do Paraná, local em que os fatos acima ocorreram. A memória não falha ao recordar o perfume da comida preparada no fogão à lenha, cuja chama sempre acesa alimentava o combustível para o preparo das fartas refeições, das modas sertanejas ouvidas no radinho de pilha ao anoitecer, do céu mais carregado de estrelas que já vi e dos bailes iluminados à luz do lampião de gás que animavam as noites de sábado nos quais os casais não se desgrudavam até o galo cantar.

Posteriormente, com a família instalada em São Paulo, trazida por mais um dos êxodos rurais, muitas das tradições caipiras se mantiveram, sobretudo, através da persistência do patriarca — o velho Pereira, como era chamado pelos amigos — o carinhoso avô, que sempre foi uma forte referência para todos. Benzedeiro dos bons e dono de um senso de humor fantástico, uma de suas maiores alegrias era contar os ‘causos’ da roça para os netos, ou para quem estivesse disposto a ouvi-lo. Tocador de viola, não perdia um programa da Inezita Barroso e era comum que reunisse os amigos em casa para lembrar as modas sertanejas.

Muito tempo se passou desde então, no entanto, o distanciamento progressivo daquele universo não foi suficiente para impedir que minhas memórias afetivas viessem à tona ao ser apresentada à figura de Genésio Arruda durante uma das aulas ministradas pela professora Berenice na disciplina Teatro brasileiro, no terceiro ano da graduação do Instituto do Artes da UNESP.

Comuniquei a docente a curiosidade em mim despertada pelo ator, por tratar-se de uma produção popular e pela ausência de informações consistentes na bibliografia



consultada até aquele momento. Percebendo o interesse por tratar-se de uma produção que ainda não foi devidamente estudada, a professora aceitou orientar o trabalho, desde que fossem localizados registros substanciosos que pudessem alicerçar a pesquisa.

Iniciado um trabalho de investigação em arquivos de jornais e revistas grande foi a surpresa ao me deparar com uma produção consistente que se estendeu durante décadas, com registros quase diários de estréias de espetáculos de Genésio Arruda na cidade de São Paulo. Além dessas informações, foram localizados no Arquivo Miroel Silveira (Biblioteca da ECA-USP), dezenas de textos levados à cena por Genésio Arruda, dos quais oito deles tem a autoria atribuída ao comico.

A localização e análise deste material motivaram a elaboração de um projeto de Iniciação Científica. O trabalho intitulado *A presença da companhia Genésio Arruda no teatro regionalista de São Paulo*, orientado pela Professora Berenice Raulino, teve bolsa concedida pela FAPESP e foi desenvolvido num período de dez meses durante o ano de 2002.

Devido ao amplo período em que Genésio atuou – aliado às dificuldades na localização das informações – naquela etapa limitamo-nos a realizar um trabalho preliminar de levantamento de dados e seleção do que poderia ser aproveitado posteriormente. Assim, alguns pontos importantes deixados de lado na fase inicial da pesquisa, foram resgatados nesta dissertação.

O primeiro, refere-se à quase completa ausência de referências consistentes sobre a atuação de Genésio Arruda nas panorâmicas do teatro produzido no período em que ele atuou (1924 a 1967). As poucas informações sobre sua produção encontradas na bibliografia disponível limitam à reprodução dos mesmos dados resultando num quadro inóspito.

A leitura de alguns títulos indicados pela orientadora e os pesquisadores Alexandre Matte, Clóvis Garcia, Maria Thereza Vargas, Mario Bolognesi, Alberto Ikeda e José Ramos Tinhorão, foram de fundamental importância na definição do quadro teórico. Somadas as informações preliminares, auxiliaram na composição do presente trabalho. Duas destas indicações contribuíram sobremaneira para o entendimento de questões relativas à produção popular. Trata-se das teses de doutoramento de Ermínia Silva¹ e de Daniel Marques da Silva², nas quais, os autores analisam a produção do circense Benjamin de Oliveira.

Esses textos auxiliaram na compreensão de que, a ausência de dados sobre a produção popular – ou as análises equivocadas das mesmas – está relacionado a um ideário que tende a um discurso depreciativo do qual, em suas entrelinhas se percebe um desconhecimento das tradições teatrais adotadas.

Daniel Marques da Silva aponta que, invariavelmente esse problema está relacionado “a uma armadilha teórica que se cria ao tentar desligar a análise da obra artística do contexto sócio cultural que cerca sua elaboração”.³ Desta forma, buscando fugir da idéia de “obra de arte em si mesma”, ao apresentar a produção de Genésio Arruda, foi perseguido o objetivo de buscar aproximar a sua produção do contexto em que foi produzido.

Outro ponto que faz necessário o esclarecimento, diz respeito à idéia de popular atribuída a produção de Genésio Arruda neste trabalho. Na busca por uma definição mais exata sobre as manifestações populares, as pesquisas que destinam um

¹ Ermínia Silva, *As múltiplas linguagens na teatralidade circense – Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*, São Paulo, UNICAMP – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2003.

² Daniel Marques da Silva, *O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro: Benjamin de Oliveira e a consolidação do circo-teatro no Brasil – mecanismos e estratégias artísticas como forma de integração social na Belle Époque carioca*, Rio de Janeiro, UFERJ – Centro de Letras e Artes, 2004.

³ *Idem, ibidem*. p. 06.

olhar para este modo de produção artística, tendem a defini-las a partir de duas matrizes. Como manifestação popular entende-se: aquelas que possuem sua origem como sendo de raízes populares tradicionais, ou por se enquadrarem no campo da produção cultural que contempla uma grande camada da população, transformada desta forma num fenômeno massivo.

Ao nos debruçarmos sobre a produção de Genésio Arruda, é possível perceber que ambas definições são compatíveis com o seu trabalho. Por um lado, as raízes da criação do seu personagem estão ligadas aos modos ancestrais da comédia burlesca e das produções circenses, o que confere ao seu trabalho o entendimento de popular como uma tradição secular. De outro modo, sua produção está ligada a um momento da história do país, no qual os espaços de veiculação das produções artísticas adquirem dimensões amplas – com o advento da proliferação de locais públicos de diversão – bem como o surgimento de novos meios de veiculação das produções artísticas, a saber: o cinema e o rádio. Trata-se de acontecimentos que mudaram o contexto das produções, e colaboraram definitivamente para a constituição do fenômeno da massificação cultural.

Quanto à idéia de cultura de massa, o estudo sobre a produção do teatro de revista carioca na década de 1920 realizado por Tiago de Melo Gomes, serviu de referência no entendimento e contextualização da produção de Genésio Arruda. Nele, o pesquisador buscou utilizar o termo “massificação cultural” com um significado adverso do que possui na atualidade, onde o mesmo é utilizado para se referir a “grandes ídolos cultuados em todo o planeta ou a redes midiáticas que chegam por vezes a extrapolar as fronteiras nacionais”.⁴

Segundo Tiago, no período estudado — o mesmo no qual Genésio Arruda começou atuar — a cultura de massas está ligada a existência de um universo composto

⁴ Tiago de Melo Gomes, *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura do teatro de revista dos anos 1920*, Campinas, Editora da UNICAMP, 2004, p. 34.



por um arsenal cultural ligado aos circos, teatros, cinemas, cafés e cassinos do qual grande parte da população das cidades tinha acesso, e que serviam de campo de articulação de identidades e diferenças. Naquele universo “[...] as pessoas se divertiam, sonhavam, obtinham seu sustento, mas também discutiam as novas modas no campo do vestuário, reclamavam da prefeitura, tinham contato com futuras canções de sucesso, debatiam a visibilidade crescente obtida por produtos culturais [...]”.⁵

Finalmente, é necessário esclarecer que será substituído o uso do termo *regionalista*, atribuído ao teatro que Genésio Arruda e seus pares receberam nas poucas linhas dedicadas ao tema na bibliografia consultada.

A idéia de *regionalismo* foi esboçada no século XIX, como uma das vertentes do projeto da literatura nacional produzida no período romântico brasileiro. No entanto, o termo *regionalismo* foi cunhado apenas no ano de 1899, enquanto o termo *regionalista* surgiu no século XX.⁶

Devido à maciça proliferação dos ideais regionais, amplamente difundidos principalmente em São Paulo, este termo se cristalizou e foi utilizado inclusive pelos artistas, na tentativa de nomear o tipo de arte que produziam. O próprio Genésio Arruda utilizou este termo ao denominar por algum tempo a sua companhia teatral de *Cia Regional de Disparates Cômicos*.

No entanto, ao analisar a sua produção, é tranqüila a constatação de que o personagem caipira é um suporte para um tipo popular que está mais ligado às tradições universais do que locais, tornando o termo *regionalista* insuficiente para dimensionar o tipo de teatro por ele produzido. Deste modo, ao nos referirmos à sua produção ou à temática adotada, optamos por fazer uso simplesmente do termo *caipira*.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 34.

⁶ Antonio Geraldo Cunha, *Dicionário etimológico da língua portuguesa Nova Fronteira*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, p. 671.

Uma vez que Genésio explorou esta temática durante toda a sua carreira, o Capítulo 1, *O personagem caipira*, é dedicado à sua apresentação e contextualização. A partir de exemplificações, é analisado o modo como se procedeu a construção do personagem caipira e sua posterior fixação no imaginário popular, pelas vias da invenção histórica até o momento da criação do personagem de Genésio Arruda.

No Capítulo 2, *Genésio Arruda: um caipira em cena*, são apresentados dados sobre a biografia do ator, as suas influências artísticas e parcerias, tendo tópicos que dizem respeito a: autoria, gêneros, temáticas e personagens assumidos. Além da inserção de resumos, são analisados os oito textos teatrais escritos por Genésio Arruda.

O Capítulo 3, *A produção cinematográfica de Genésio Arruda: pioneirismo e inovação nos primórdios do cinema paulista* apresenta a produção de Genésio Arruda como um dos pioneiros do cinema nacional.

Além dos três capítulos, foram anexadas uma cronologia de sua produção, fotos, cartazes e a transcrição de uma das peças analisadas. Trata-se de um material inédito, que pode fornecer subsídios para futuras pesquisas sobre o teatro popular produzido no Brasil.

Tendo composto nosso objeto... 'tratemo de arriá a mula, batê chão e campia o rumo que a lonjura é grande por demais'...



Figura nº 01. Caricatura extraída da publicidade de espetáculo de Genésio Arruda. Fonte: *O Estado de S. Paulo*, 17 de março de 1930, p. 9.

CAPÍTULO I – O personagem caipira

O personagem caipira é um velho conhecido dos brasileiros. Representado no cinema, no teatro, na literatura, na música, nas artes visuais e na televisão, esse personagem — e o mundo que o cerca — ainda persiste em produções atuais como um dos temas mais adotados pelos criadores nacionais.

Partindo desse pressuposto, devemos considerar que Genésio Arruda não foi o primeiro nem o último artista a representar o caipira em suas produções. Mas o fato de tê-lo feito como personagem-fixo durante toda a sua carreira tornou-o, ao lado de Sebastião Arruda e Mazzaropi um dos mais marcantes e populares representantes do gênero.

Contudo, não significa que este fato o caracterize como inferior ou superior aos demais artistas que, em algum momento, adotaram a mesma temática. Também não é legítima a alegação de que somente a resistência do seu personagem seja suficiente para agregar valores positivos à produção de Genésio Arruda.

A resistente coerência com a qual o comico manteve, por mais de 40 anos, o seu caipira é resultado de uma série de fatores que serão pontuados adiante. Mas, antes de fazê-lo, buscaremos trazer à tona algumas questões ligadas à trajetória deste personagem que foram marca intrínseca de sua produção.

A busca pelos matizes que deram cor ao matuto em obras de diferentes períodos da história nacional até o momento da apropriação por Genésio conduz, como ponto de partida, não ao teatro, mas à literatura através das obras produzidas no período romântico brasileiro. Naquele contexto de busca de uma identidade nacional, o caipira personificou um representante legítimo das questões mais discutidas pelos autores que

visavam “estabelecer uma linha de ruptura com o romantismo mais sentimental e um encaminhamento para a caracterização mais realista da sociedade brasileira”.⁷

O projeto de resgate de uma cultura local interiorana fez surgir no movimento romântico duas vertentes: o *romance indianista* e o *romance regionalista*. Ambas encontraram no sertanismo uma das formas de imprimir um sentido nacional a nossa literatura, com dados mais abrangentes do que os indianistas que o precederam. Alfredo Bosi assim define a origem do sertanismo: “As várias formas de sertanismo (romântico, naturalista, acadêmico e, até, modernista), que têm sulcado as nossas letras desde meados do século passado, nasceram do contato de uma cultura citadina e letrada com a matéria bruta do Brasil rural, provinciano e arcaico” [...].⁸

O mais expressivo representante desta linha talvez tenha sido o autor de *Inocência*, Visconde de Taunay. Fazendo uso do distanciamento da fala retórica, “ele procurou fazer arte literária, utilizando-se não só da linguagem culta, tradicional na literatura, mas também das formas coloquiais regionais”.⁹

Taunay, que possuía sólida formação clássica, realizou um trabalho de coleta das primeiras falas regionais, produzindo uma obra repleta de frases do tipo “— Pois eu estou manducando... Quer um bocadinho?”; ¹⁰ construindo um texto no qual a fala caipira reproduz um desejo de espelhar a ‘cor local’.

O embate do provinciano com o citadino fez do caipira, no mesmo século XIX, um sucesso nas comédias criadas por Martins Pena, um dos primeiros autores a veicular o personagem nos palcos. Embora sua obra receba, quase sempre, a chancela de produção de baixa qualidade em decorrência do “pouco aprofundamento nos temas” que retrata, em um ponto Martins Pena é quase unanimidade: o seu maior mérito é a

⁷ Apud Benjamin Abdala Júnior & Samira Youssef Campedelli, *Tempos da literatura brasileira*, São Paulo, Ática, 1985, p. 75.

⁸ *Idem*

⁹ *Idem, ibidem*, p. 112.

¹⁰ Visconde de Taunay, *Inocência*, São Paulo, Moderna, 1990, p. 31.

naturalidade com que retrata o seu meio, através do grande número de tipos por ele criado.

Segundo Silvio Romero, em decorrência dos personagens e situações representadas em suas peças, a produção de Pena constitui um “painel histórico da vida do país, na primeira metade do século XIX”.¹¹ Visto sob este ângulo, o comediógrafo, que teve a sua produção criada sob as luzes do movimento romântico, não poderia deixar de levar o matuto à cena.

Dentre as obras de Pena que trazem o caipira, as mais representadas são: *O juiz de paz na roça*, *A família e a festa na roça* e *Judas em sábado de aleluia*.

Ambientadas no Rio de Janeiro, então Capital Federal, destas peças emergem personagens tipicamente caipiras, advindos das mais remotas localidades. São representados de “um modo um tanto bruto, um tanto violento, disposto se for preciso a manejar a espingarda, porém com virtudes morais não contaminadas pelos malefícios da civilização [...]”¹²

na Corte
do Império

Quanto às tramas, será possível verificar que em todos os textos, o personagem caipira sai da roça e vai para a cidade, onde, invariavelmente, é enganado pelos citadinos. Ao retornar para o local de origem, o faz com a idéia de que mais valem as virtudes do campo do que a esperteza cruel dos moradores da cidade.

Esta mesma condição de conflito será adotada na representação do personagem caipira na maior parte dos textos encenados por uma série de autores teatrais que também levaram à cena personagens da roça que ainda traziam consigo os mesmos traços daqueles presentes nos personagens de Martins Pena. Dentre estes, destacam-se *A capital federal*, de Arthur de Azevedo, e, em 1889 *O boato*, de Arlindo Leal, com música de Manoel dos Passos. Segundo Miroel Silveira, este texto:

¹¹ Apud, MAGALDI, Sábato, *Panorama do teatro brasileiro*, São Paulo, Global, 1997, p. 42.

¹² PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*, São Paulo, EDUSP, 1999, p. 59.

Deve provavelmente ter sido a primeira 'revista de ano' tipicamente paulista [...]. Focaliza os acontecimentos de 1897-1898, em 3 atos e 10 quadros, tendo por elemento de ligação, assim como na *Capital federal*, um trio interiorano (Araras), composto de pai, mãe e filha; são roceiros que se deslumbram com a cidade grande, sem, contudo entrarem perigosamente em aventuras, como acontece com algumas daquelas personagens de Artur Azevedo.¹³

Editada em 1904, *Quincas Teixeira*, de Brício Filho, talvez tenha sido a peça mais representada do período. O enredo, ainda muito próximo das situações apresentadas por Pena, é o seguinte:

[...] um rapaz da roça dono de 70 contos que vem à cidade escolher uma noiva, meio inseguro quanto à seriedade delas. Visita seu conhecido Manoel Coelho, que aprova o casamento com sua filha Luisinha, mas esta já namora Ernesto. Temendo perder a amada, Ernesto finge-se de subdelegado, e um quiproquó faz com que Quincas Teixeira apanhe as bordoadas dadas por Manoel Coelho, e que eram destinadas a Ernesto. Achando que na cidade só há confusão e que as meninas da roça são mais de confiança, Quincas Teixeira parte contente por se ver livre de um compromisso que não iria dar certo.¹⁴

Em 1913, a companhia Leite & Pinho encena *O casamento do Pindoba*, de João Pinho. Essa peça possui considerável importância não somente pela apresentação da temática caipira, mas também pela inovação da cenografia e do figurino. Diferente do que acontecia até então nas peças onde o caipira era representado num ambiente externo ao seu, aqui ele aparece no seu meio. A peça, que busca reproduzir com fidelidade a vida rural, traz ao palco elementos que ajudam o espectador a se imaginar em uma fazenda, o que se depreende da observação de Tânia Marcondes:

¹³ Miroel Silveira, *A contribuição italiana ao teatro brasileiro: 1895-1964*, São Paulo, Quíron; Brasília, INL, 1976, p. 111.

¹⁴ *Idem, ibidem*, pp. 179-80.



O ambiente, uma casa pobre com seus utensílios essenciais, traz para a cena o primeiro momento em que não são adotadas as conveniências da referência visual européia, que até então imperava nos palcos brasileiros. Na fotografia do espetáculo, podemos constatar a simplicidade do figurino e o despojamento do cenário: um espaço composto por quatro telões evocando uma paupérrima sala de estar que se completa por um relógio pintado em um telão, um praticável, uma mesa e uma cadeira. Não se trata mais de uma cenografia com paisagem idealizada e sim da simplicidade da casa do operário ou do trabalhador comum da cidade.¹⁵

Ainda pela Companhia Leite e Pinho, em 1915, foi encenado o texto *Na Roça*, de Belmiro Braga. A ação se passa numa fazenda em Juiz de Fora, onde vive Juca Pindoba, um tipo embrulhão que quer casar-se representado por José Leite.¹⁶

Esta gama de personagens até então apresentados, além do vínculo com o universo rural, trazem consigo uma outra característica intrínseca: a picardia, elemento que sintetiza as características dos personagens ardilosos e astutos, distintos e distantes, portanto, de Jeca-Tatu, criação literária de Monteiro Lobato. Apresentado pela primeira vez no livro *Urupês*, logo foi erroneamente compreendido como o “legítimo” representante do caipira. Esse conceito não tardaria a interferir no gosto do povo da cidade, contaminando-o rapidamente, penetrando e se fixando no imaginário popular, no ambiente escolar e no universo midiático.

O pesquisador Toninho Macedo faz ressalvas a respeito desta notável projeção alcançada pelo Jeca-Tatu e aponta algumas de suas consequências:

É bom, entretanto, que se diga que Lobato não imortalizou na literatura a figura do homem do campo. Ao buscar falar dos problemas destes seres humanos, o autor, apoiado na observação de algum “tipo roceiro” ao alcance de seus olhos, tomou

¹⁵ Tânia T. Marcondes Bezerra, *Os pintores cenógrafos e a estética ilusionista do teatro paulista de 1900 a 1940*, São Paulo, Escola de Comunicações e Artes -USP, 1999, p. 14 (Dissertação de Mestrado).

¹⁶ Miroel Silveira, *op. cit.*, p. 180.

a parte pelo todo, criando uma personagem que se caracteriza por seus não muitos dotes intelectuais, por indefectíveis barbas ralas, calcanhares rachados, chapéu de palha roto, em que se realça um certo tipo de ingenuidade e preguiça endêmica, sempre sujo, preguiçoso, atrasado...¹⁷

Tendo em vista o impacto que o Jeca-Tatu causou no inconsciente coletivo, fazendo com que, não raramente, outros caipiras criados posteriormente fossem vistos como representantes da mesma espécie, inclusive o de Genésio Arruda, vale a pena uma aproximação do olhar no contexto em que ele foi criado, ou melhor, inventado.

A construção mítica do personagem caipira que o aproxima da idéia de invenção¹⁸ foi responsabilidade não somente de Lobato, mas de todo um conjunto de idéias produzidas pela intelectualidade paulista de fins do século XIX até a primeira metade do século XX. Outrossim, faz-se necessário esclarecer que o Jeca-Tatu, bem como a fabulosa disseminação deste tipo, são apenas a ponta de um processo político e ideológico germinado nos meios da academia paulista.

A filiação de um ideário depreciativo ao caipira, inspirado nas vigentes teorias e práticas higienistas, chancelou-o como responsável por arrastar consigo a doença e o atraso. Este fato está em consonância com o período de criação de outro personagem que se contrapõe ao caipira lobatiano: trata-se da criação e cristalização da imagem dos bandeirantes.

¹⁷ Toninho Macedo, Vamo, Maruca, vamo na Faxina passeá! *Programa do VII Festival da cultura paulista tradicional*, São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2004, p. 06.

¹⁸ Eric Hobsbawm, ao organizar uma série de estudos sobre a “invenção das tradições”, alerta para o fato de que o fenômeno nacional não pode ser adequadamente investigado sem dar a atenção devida à invenção histórica. Como invenção, entende-se um conjunto de idéias ou práticas que se constituem como regras tácitas para agregar valores e normas a um determinado assunto, visando criar um passado histórico apropriado para a constituição da “memória de uma nação”. No Brasil, na construção da história nacional os maiores expoentes da prática de invenção são os indígenas, os bandeirantes e os caipiras. Eric Hobsbawm e Terence Ranger, *A invenção das tradições*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2002.

Providos de enorme espírito desbravador, estes valentes conquistadores adquiriram, por meio de uma invenção histórica, a função de garantir para São Paulo, até então uma província, o *status* de locomotiva da nação.

As questões ideológicas e os interesses que culminaram em tais construções tiveram início na primeira metade do século XIX. Aquele período foi marcado principalmente pela criação da Faculdade de Direito do Largo São Francisco de São Paulo, — fato que transformou a capital num reduto de estudantes — tornando-se responsável, ao lado da Faculdade de Direito de Olinda, pela formação das elites intelectuais do país. A presença maciça dos estudantes na cidade causou uma efervescência cultural capaz de modificar os hábitos locais, fazendo surgir novas idéias políticas, filosóficas, científicas e, sobretudo, culturais.

No entanto, mesmo com todas essas mudanças, os responsáveis pela versão histórica do país nesta ocasião ainda não haviam atribuído a São Paulo a imagem de “locomotiva da nação”. Deste modo “os heróis paulistas ainda não figuravam nas narrativas históricas nacionalistas”.¹⁹ O empenho na transformação do modo de vida da província e toda a efervescência intelectual semeada na cidade ainda não haviam florescido num ambiente externo ao meio em que fora produzido.

Enquanto o Rio de Janeiro já passava pela grande reforma urbanística,²⁰ promovida pelo então prefeito Pereira Passos, sob o slogan “O Rio civiliza-se!”, os paulistas geralmente eram chamados de sertanejos ou caboclos. Algumas vezes, continuavam a ser-lhes atribuídas as conotações negativas que, numa época mais

¹⁹ Antonio Celso Ferreira, *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica 1870 – 1940*, São Paulo, Editora da UNESP, 2000, p. 34.

²⁰ Daniel Marques da Silva aponta que o objetivo desta reforma urbanística, sob pretexto de eliminar vielas para a criação de largas avenidas, era substituir os antigos casarões coloniais por prédios novos e modernos, a fim de caracterizar os pontos de interferência ao modo dos *boulevards* parisienses. A operação que ficou conhecida como “bota-abaixo” culminou num processo no qual: “A população pobre das áreas ‘nobres’ da cidade é despejada e deslocada para os subúrbios e as favelas”, portanto, “[...] é uma cidade real que desaparece para a construção de uma cidade sonhada, idealizada”. Daniel Marques da Silva, *op. cit.*, p. 68.

afastada, os jesuítas haviam imputado aos bandeirantes: homens rudes, violentos e ignorantes.

A maneira como São Paulo era vista pela intelectualidade também contribuiu fortemente para a formação da vida cultural da cidade — em particular a teatral — uma vez que a província, até os princípios do século XX, não figurava no roteiro das *tournées* das companhias internacionais que visitavam o país. Miroel Silveira, apresenta uma radiografia do isolamento cultural que foi legado a cidade de São Paulo:

Enquanto na corte, e mesmo depois, nos anos inaugurais da República, toda uma dramaturgia nacional fora sendo experimentada [...] em São Paulo, pequena cidade que só começou a sacudir o seu letargo quando o café desceu do Vale do Paraíba e desbravou os sertões paulistas, essas produções nacionais quase não tinham oportunidade de ser vistas [...] Só muito a esmo, e tardiamente, tomou-se aqui contato com as peças de Martins Pena, Macedo, França Júnior e José de Alencar. Expirava o Romantismo e surgiam o Realismo e o Naturalismo, e em São Paulo quase não se conheciam pela direta experiência do palco as obras de Gonçalves Dias, Quintino Bocaiúva, Araújo Porto Alegre ou Machado de Assis.²¹

Na ânsia de resgatar a cidade dessa situação, empreendeu-se um considerável esforço para inserir São Paulo no mapa do “Brasil civilizado”. A empreitada materializou-se na forma de diversos textos e publicações que objetivavam, acima de tudo, o engrandecimento local. A produção textual encontrou um veículo ideal para a divulgação de tais idéias nos almanaques. Produzidos em diversas modalidades e com diferentes finalidades, alguns de duração efêmera, outros que se tornaram

²¹ Miroel Silveira, *op. cit.*, p. 32-33.

paradigmáticos, como o caso do *Almanaque Fontoura*,²² os autores encontraram neste veículo o suporte ideal para a disseminação de suas idéias.

Ao analisar os conteúdos publicados no *Almanach litterario de São Paulo*, Ferreira dimensiona a importância que a publicação teve como suporte de uma construção textual do ideário de afirmação da identidade paulista. De acordo com o autor, os conteúdos que recheavam suas páginas com textos de cunho político, contos, crônicas e poesias evidenciavam as intenções de seus autores:

[...] resgatar os ideais de liberdade e as marcas de uma reação constante contra as forças tirânicas... Resgate no sentido literal da palavra: retirar do cativeiro (e aqui o abolicionismo ganha conotação simbólica menos restrita) a própria história regional, submetida à tirania dos historiadores da corte. Os escritos do *Almanach*, ao exprimirem os desejos e as visões dos grupos inseridos em um dado campo de sociabilidade, mas carente de instituições formais para canalizá-los, traduzem com nitidez o início dessa construção textual que alcançaria o ápice nas décadas subseqüentes, vindo desembocar numa história gloriosa de São Paulo.²³

Uma vez empunhada a bandeira do avanço e do caminho para o progresso, era necessário combater todas as idéias que atrelassem a imagem de São Paulo ao atraso. Para tanto, dois caminhos distintos foram trilhados, sendo um deles o da recriação da história paulista, atribuindo ao bandeirante o papel de desbravador que alavanca o desenvolvimento do país.²⁴ Nessa fase de reconstrução histórica, o bandeirante ocupa o

²² Foi nesta publicação que Lobato, num período posterior, passou a veicular o seu Jeca-Tatu sob um outro aspecto. Agora como garoto propaganda do *Biotônico Fontoura*, o Jeca surge revigorado, curado do seu amarelão, e sem os traços característicos que o atrelavam anteriormente à imagem do caipira típico, pouco inteligente e indisposto para o trabalho.

²³ Antonio Celso Ferreira, *op. cit.*, p. 60.

²⁴ Até mesmo uma iconografia condizente com a importância deste personagem foi inventada. A imagem do bandeirante, cristalizada em livros escolares, trajando uma vestimenta imponente, com um enorme chapéu e até capa, botas enormes e, em muitos casos, empunhando a bandeira de São Paulo nada tem de real, se comparada com a situação social dos sertanistas que viviam em estado de penúria durante suas entradas nos sertões.

título de herói. Kátia Abud esclarece o que motivou a escolha da construção – ou invenção – do bandeirante como símbolo do progresso paulista:

Foi nesse momento, entre 1890 e 1930, que a figura do bandeirante foi resgatada como símbolo, pois ao mesmo tempo em que denunciava as qualidades de arrojo, progresso e riqueza que São Paulo possuía, representava o processo de integração territorial que dera sentido à unidade nacional. Como símbolo, o bandeirante representava, de um lado a lealdade ao estado e de outro a lealdade à nação, e permitiram também com a significação que os estudos históricos lhe deram, que uma parcela da população, a dos imigrantes, se integrassem, emocionalmente a São Paulo, na medida em que uma das vertentes dos estudos sobre o bandeirismo dê ênfase à miscigenação.²⁵

Em oposição à invenção histórica do bandeirante, a construção da imagem do caipira, trilha caminhos diferenciados. Por um lado, uma parcela da intelectualidade paulistana, com o intuito de libertar a província da exclusão que lhe fora legada, busca combater o caipira, criando uma imagem que o associa ao atraso, à preguiça, às doenças em suma, ao mal que precisava ser combatido. A personificação dessa imagem é sem sombra de dúvidas a criação literária de Monteiro Lobato, o Jeca-Tatu.

Do outro lado, a formação de uma corrente composta principalmente de intelectuais que, preocupados com a busca de uma identidade nacional, passam a perceber o caipira como um legítimo representante da gente da terra e destinam-lhe um olhar mais solidário e humanizado. Destacam-se nesse grupo os escritores Cornélio Pires e Valdomiro Silveira.

Esses pesquisadores se esforçaram em produzir um texto que expressasse uma maior carga de verossimilhança, indicando uma possibilidade de integração entre o

²⁵ Kátia Maria Abud, *O sangue intímido e as nobilíssimas tradições: A construção de um símbolo paulista: o bandeirante*, São Paulo, FFLCH-USP, 1985, p. 132.

narrador e o mundo narrado. A título de ilustração, da idéia de filiação ideológica dos autores ao personagem caipira, apreendemos uma observação comparativa feita por Antonio Celso Ferreira entre Cornélio Pires e Monteiro Lobato.

O caipira de Pires define-se em oposição ao Jeca de Monteiro Lobato: é trabalhador, forte, tímido em contato com os da cidade, folgazão e alegre em seu meio, de rara inteligência e argúcia, tem maleabilidade para todo serviço, é dócil, amoroso, sincero e afetivo, desanimando apenas quando não trabalha em terra de sua propriedade, enquanto Lobato parte de um epitome da raça, de um tipo significativo, mas não o único, e o generaliza à condição de amostra coletiva; aquele procura em resposta, partir do geral para uma caracterização particularizada, e por isso mesmo reificadora.²⁶



Imagem nº02. Divulgação da Turma Caipira de Cornélio Pires, na qual são anunciados “patricios nossos vindos da roça”. Fonte: *O Estado de S. Paulo*, 07/03/1929, p. 23.

Uma das ações de Cornélio Pires em busca da valorização do legítimo homem da terra era trazer do interior “caipiras autênticos” para realizarem desafios musicais no palco. Embora pareça contraditório, trata-se de um fato real, tendo em vista que muitos dos

²⁶ FERREIRA, Antonio Celso. *op. cit.*, p. 227.

artistas que representavam os personagens caipiras não eram sequer nascidos em uma fazenda. Tal era o caso do urbaníssimo Leopoldo Fróes, que representava um caipira nos espetáculos *Cenas da roça* e *Flor do sertão*.

A linha definida por Pires e Silveira foi mantida e resgatada posteriormente em diferentes produções, dentre as quais vale a pena citar o filme *A marvada carne*, escrito por Carlos Alberto Soffredini e dirigido por André Klotzel em 1982.

A comédia mostra as aventuras de Carula, uma garota simples do interior que tem um grande sonho na vida: se casar. Conta também a história de Nhô Quim, um matuto que vive lá nos cafundós, em companhia do cachorro e da cabra de estimação. Aquela vidinha besta no meio do mato não dá pé, então ele resolve “cair no mundo”, procurando a solução para duas questões que o incomodam: arranjar uma boa moça para o casório e comer a tal carne de boi, um desejo que fica ruminando dentro dele sem parar. Nas suas andanças, Nhô Quim encontra a casa de Nhô Totó, cuja filha está em conflito com Santo Antônio, que não anda colaborando para ela arranjar um bom marido. Logo Nhô Quim descobre que o pai tem um boi reservado para a ocasião do casamento da filha, o que o faz se interessar muito pela moça.

Tratada de uma forma cômica, a idéia central do filme gira em torno de uma questão recorrente para os moradores das zonas rurais, que diz respeito à obtenção dos alimentos que compõem a sua dieta. A busca de Nhô Quim pela tão sonhada carne de boi constitui uma realidade identificada por Antonio Candido,²⁷ em seu estudo sociológico sobre as transformações do modo de vida do caipira paulista. O autor aponta que naquela região, na qual centralizou o objeto de sua pesquisa — e onde está situado o município de Bofete — a escassez do alimento mais desejado, a carne, provocou a criação de uma série de mitos sobre sua abundância.

²⁷ Antonio Candido, *Os parceiros do Rio Bonito*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1987.



Ao analisar os hábitos da “cultura rústica”, em busca do cotidiano e da vida caipira tradicional, suas dietas, relações sociais, de trabalho, suas técnicas, usos e crenças, o autor demonstra que, de um modo geral, esta carência fazia parte da vida do sitiante e do campesinato, os quais compunham, até os anos 1970, grande parte da população rural. Além disso, Candido também descreve como se processou o declínio dos modos de sobrevivência dessa cultura, que já absorvia e adentrava em um novo ciclo, o da industrialização, imigração e urbanização crescentes.

Por meio de caracterizações originais do tipo caipira, da aproximação de suas falas com o universo da roça e da menção aos hábitos interioranos, este filme veicula uma imagem do caipira que se aproxima das idéias divulgadas por Cornélio Pires e Valdomiro Silveira.

Em um período posterior à discussão que polarizou a forma de pensar e veicular o personagem, Sebastião Arruda começou a trabalhar. O ano de 1916 marca a estréia do ator, bem como da Companhia Arruda. Coube a ele, na década de 1920, “oficializar” o “gênero caipira”. Instalada em São Paulo no Teatro São Pedro, a Companhia Arruda, em sua primeira temporada, atuou ininterruptamente de 3 de agosto de 1917 a 4 de março de 1919, destacando-se entre seus maiores êxitos *São Paulo futuro* e *Uma festa na Freguesia do Ó*, de Danton Vampré, com músicas do Tenente Lorena; *Ribeirão Preto por dentro*, de Amilcar Siqueira, e música de Carlos Carvalho; *Manduca Cerimônias*, de José Piza; *A Candinha*, burleta de Moreira Sampaio, parodiando *A traviata*; *O picareta*, burleta de Euclides de Andrade cujo pseudônimo era Epandro, com música de Carlos Sottomayor; *Sustenta a nota*, revista de Danton Vampré, Euclides de Andrade e Juó Bananére, com músicas de Frederico Cotó, Tenente Lorena, Leôncio Alves da Silva e Carlos Paiva.

Apesar do mesmo sobrenome, tudo indica que Sebastião não gostava de ser comparado a Genésio. Quando questionado sobre o parentesco entre eles, limitava-se a responder: “Sou Arruda de outro quintal!”.

Apesar do aparente desagrado na comparação, os dois atores desenvolviam um trabalho bastante semelhante. No decorrer do levantamento de dados para esta pesquisa, foi possível constatar que, por diversas vezes, ambos encenaram as mesmas peças. A aproximação entre os dois também diz respeito à caracterização, principalmente no início das carreiras: provavelmente influenciados pela popularidade da qual gozava o personagem, as suas vestimentas se aproximavam em muito às do Jeca-Tatu.

No entanto, as aproximações de Genésio e Sebastião à criação lobatiana, limitavam-se à composição visual, uma vez que veiculavam os seus personagens de maneira diversa daquele.

Com o passar do tempo, na medida em que outras caracterizações são incorporadas, conforme veremos adiante, o personagem de Genésio adquire novas nuances, ocorrendo uma espécie de sobreposição de personagens. Então, o seu caipira passa a ser ora um executivo, ora um soldado e, por vezes, o próprio caipira puro e simples.

O seu personagem se aproxima da linha de Pires e Silveira na medida em que são destacadas as suas qualidades intelectuais, que em nada lembram a indolência do Jeca-Tatu. Em Arruda, o caipira representado possui uma carga da já citada picardia, qualidade que o distancia da redução local e o aproxima dos personagens universais.

Ao fazer um balanço do gênero, Miroel Silveira indica como início da decadência da temática caipira o ano de 1926. Segundo o autor, enfraqueceu-se “o interesse popular pelo gênero *nacional-regionalista* por excesso de encenações sem criatividade, nas quais o caipira acabara se empobrecendo num clichê sem nenhuma

autenticidade, começou a tornar-se patente a decadência do epígono caboclo, Sebastião Arruda”.²⁸

A decadência do gênero é justificada, com o exemplo da temporada de Sebastião Arruda que “estreou a 11 de março no Brás Politeana e despediu-se a 3 de maio, totalizando (pasmem!) ‘apenas 54 apresentações’ e reprisando repertório ou estreando novos textos que já não despertaram maior interesse”.

No entanto, o comentário não se justifica, quando fica patente a intensa produção que Sebastião Arruda manteve até as vésperas de sua morte²⁹. Uma outra questão que contradiz a afirmação de Miroel refere-se ao fato de, no ano de 1929, Genésio Arruda ter iniciado uma promissora carreira, consolidando uma fase que pode ser considerada o auge das produções com temática caipira. A partir de então, o personagem se popularizou de tal maneira que diversos setores da indústria cultural começaram a formar seus impérios,³⁰ movidos pelo impacto que o estilo causou nas camadas populares, desembocando no tocador de viola e no contador de piadas das duplas sertanejas.

Desta forma, somente após o auge na década de 1940 é que as encenações com esta temática sofrem um relativo declínio, o que levou a maioria dos grupos a adotar outras estratégias de sobrevivência ao longo do tempo. Após a morte de Sebastião Arruda, Genésio foi um dos únicos artistas que se manteve produtivo. É dessa produção, que agora vamos tratar.

²⁸ Miroel Silveira, *op. cit.*, p. 211.

²⁹ Noticiada n'O Estado de S. Paulo, em 5 de agosto de 1941. Em clima de homenagem, o jornal dedicou ao fato uma página da edição, destacando seus principais trabalhos no teatro, traduzindo a comoção e a surpresa da classe teatral com o desaparecimento de tão importante figura, que gozava de imensa saúde, e estivera em cartaz no palco do Brás-Politeama, dois dias antes do fato ocorrido.

³⁰ Um exemplo é a indústria fonográfica que investe pesadamente no “filão sertanejo”.



Imagem nº03. Genésio Arruda e sua cachorrinha Florisbela. Fonte: Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

CAPÍTULO II – Genésio Arruda: Um caipira em cena



Imagem nº 04. Genésio Arruda com uniforme do 2º grupo de Obuzis em Jundiá, 1922. Fonte: Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

2.1 O Começo

Genésio Arruda foi um dos mais produtivos artistas populares brasileiros. Presença constante, num amplo período que vai 1924 até 1967, nos mais diferentes meios artísticos, atuou no teatro, no cinema, no rádio e na televisão apresentando o caipira, talvez o mais marcante e recorrente personagem típico brasileiro.

Nascido em Campinas em 1899, Genésio Soares de Arruda³¹ um radiotelegrafista da Companhia Paulista de Estradas de Ferro, viu-se desde cedo atraído pelo teatro. Iniciou sua vida artística em 1924, participando do elenco de um teatro de revistas que excursionava pelo interior. Embora não tenhamos encontrado referências sobre o espetáculo ou o nome da companhia, o momento inicial da carreira de Genésio coincide com o auge da fixação da comédia de costumes brasileira.

O pesquisador Glauco Barsalini, ao apresentar um panorama da produção teatral do período em questão, com o objetivo de situar as influências artísticas de Amácio Mazzaropi, comenta que as peças apresentadas no interior pelas companhias teatrais na década de 1920, ligavam-se a duas tendências: a urbano-carioca e a ítalo-brasileira. Na primeira, havia a marcante presença do caipira como uma das figuras centrais dos enredos, “as peças eram representadas por Companhias como a Cia. Arruda, com a qual o ator italiano Tom Bill se associara por um tempo”³². A segunda, a ítalo-brasileira, era ligada aos *filodrammatici*, realizadores de origem italiana do final do século XIX e início do XX, que desenvolveram seu trabalho em São Paulo, principalmente na capital; o ator Nino Nello era um dos seus representantes mais notáveis.

Mazzaropi, em diferentes ocasiões, se refere a Genésio Arruda como uma das suas influências artísticas. Este dado aponta para a confirmação da hipótese de que desde o início de sua carreira, Genésio já representava o seu personagem caipira. Outra informação que reforça este dado é a de que, em 1924, Genésio Arruda participou do

³¹ Mesmo após inúmeras tentativas, não foi possível localizar familiares de Genésio Arruda que pudessem fornecer mais informações sobre o período que antecedeu ao início de sua vida artística. As informações a seguir foram extraídas do jornal Folha de S. Paulo que publicou à p. 07 uma breve biografia de Genésio na data de seu falecimento: 03 de outubro de 1967. Quanto ao ano de nascimento existem divergências. O pesquisador Elias Thomé Saliba cita o ano de 1898, in: Elias Thomé Saliba, *Raízes do riso*, p. 221. Na biografia publicada no jornal Folha de S. Paulo, o ano indicado é 1899. Adotaremos neste caso a data indicada pelo jornal, por acreditarmos que seja mais precisa, pois foi provavelmente fornecida por sua família.

³² Glauco Barsalini, *Mazzaropi: O Jeca do Brasil*, Campinas, Átomo, p. 26.

filme *Vocação Irresistível*, dirigido por Luiz de Barros, no qual já representava um caipira.

A hipótese de que Genésio Arruda tenha assumido o personagem caipira desde o início da carreira é fortalecida pelo fato de São Paulo ter sido, sem sombra de dúvidas, o local em que as manifestações ligadas às tradições rurais mais se desenvolveram e onde mais tempo permaneceram, tendo seguidores até os dias atuais. José Ramos Tinhorão aponta que este fato está ligado à formação do caráter sócio-cultural da própria cidade, que “desde o século XVIII demonstrava a vocação caipira de uma cidade cosmopolita”.³³ O autor afirma que a capital, ao tornar-se centro administrativo da economia rural, viu desenvolver-se em torno desta questão uma vida cultural na qual a temática e os costumes do homem do campo sempre eram evocados.

Em verdade, o que as informações sobre a vida social de São Paulo indicam, desde o século XVIII, é uma curiosa reprodução entre as camadas baixas da cidade – representadas pelos escravos e os novos trabalhadores livres brancos e mestiços – das formas de lazer mais típicas do mundo rural. Assim, além de, a exemplo de pequenos povoados do interior, os negros da capital costumarem reunir-se após as procissões para batuques, congadas e moçambiques nos adros e largos das igrejas (entre elas as de São Bento, São Benedito e do Rosário), os próprios moradores brancos da cidade dividiam-se entre a imitação pura e simples da moda européia da camada mais alta, e o cultivo de tradições da área rural, como era o caso das festas de São João, com seus foguetes e fogueiras.³⁴

Desta forma, no período correspondente aos últimos decênios do século XVIII, criaram-se todas as condições favoráveis para que emergisse, aqui mais fortemente do que em outras regiões, manifestações urbanas que tivessem no ambiente rural suas

³³ José Ramos Tinhorão, *Cultura popular: temas e questões*, São Paulo, Editora 34, 2001, p. 14.

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 14.



fontes de inspiração. Vale lembrar que esta fase antecede o já citado período de busca da intelectualidade paulistana pela construção de símbolos para a cidade. Naquele, o que se pretendia era combater a imagem atrelada ao atraso imputado à província, aqui o que percebemos é justamente o inverso, ocorre uma valorização do caipira e dos seus hábitos culturais.

Genésio Arruda começa a representar o seu personagem num período posterior ao da fixação desta aceitação, e também quando a imagem do caipira associada ao atraso pelas vias do Jeca lobatiano já havia se cristalizado. Ao lado de Sebastião Arruda – que o precede na representação do caipira nesta linha que ele veicularia – adotou não somente a temática caipira em uma ou outra representação, mas fundamentalmente, com uma forte influência da estética circense: representou de maneira otimista o caipira como tipo fixo durante toda a sua carreira. O resultado desta mistura de influências será apresentado no decorrer deste capítulo, no qual buscaremos “desconstruir” o seu personagem com a intenção de “reconstruir” a sua trajetória.

2.2 - A dupla com Tom Bill

Nos primeiros anos de sua carreira, Genésio compôs uma duradoura parceria com Tom Bill, que faria uma série de trabalhos no cinema e no teatro. Embora a parceria tenha sido mais freqüente na década de 1920, ela permaneceu mesmo depois da formação da companhia de teatro de Genésio Arruda, na década de 1930, na qual Tom Bill esporadicamente participava de espetáculos ou escrevia textos para que Arruda encenasse.

O retumbante sucesso que a dupla constituída pelo caipira Arruda e pelo italiano acaipirado Bill alcançou pode, em certa medida, ser explicado pela atualidade dos personagens que representavam. Ambos estavam em consonância com a fase de fixação

de duas culturas distintas, que emergiam na cidade de São Paulo a partir de surtos migratórios, do final do século XIX até o início do século XX: a italiana e a dos caboclos.

Os italianos que aportaram na capital haviam fugido das guerras que se alastravam pelo continente europeu e buscavam “fazer a América”. Os caboclos, fugindo da decadência do ciclo cafeeiro, migravam do interior visando a uma vida melhor.³⁵

Com um forte cunho político, os italianos criaram as sociedades filodramáticas que salvaguardavam os valores da *italianità*, veiculando as mais variadas idéias: monarquistas, republicanas, garibaldinas, anarquistas, socialistas, e católicas, cultivadas principalmente na música e no teatro. Os *filodrammatici* começaram a desenvolver suas atividades no final do século XIX, mais precisamente a partir de 1879, quando “as primeiras sociedades italianas começam a estabilizar-se, e suas manifestações sociais e artísticas tomam animador incremento”.³⁶ Interpretavam seus espetáculos em língua materna restringindo seu público basicamente aos patrícios, o que não era pouca coisa uma vez que a colônia italiana em São Paulo era a mais populosa.³⁷

Com os caboclos, o surto de migração não foi diferente. No mesmo período da chegada dos imigrantes italianos, “as famílias que haviam desbravado o sertão”³⁸ fugindo do desemprego e da miséria após a decadência da produção cafeeira, vislumbravam na metrópole que despontava uma atraente alternativa de sobrevivência e

³⁵ Vale lembrar que muitos dos italianos também tinham passado pela difícil experiência nas fazendas do interior antes de se fixarem na capital paulista.

³⁶ Miroel Silveira, *A contribuição italiana ao teatro brasileiro: 1895-1964*, São Paulo, Quíron; Brasília, INL, 1976.

³⁷ De acordo com Miroel Silveira, nos meados de 1900, tínhamos 70 grupos de amadores religiosamente encenando espetáculos todos os finais de semana nos bairros do Brás, Barra Funda, Bixiga, Mooca, Cambuci, Bom Retiro, Água Branca, Luz e Campos Elísios.

³⁸ Miroel Silveira, *A contribuição...*, p.30.

a perspectiva de uma vida melhor. Embalados pelo sonho da metrópole, migravam de suas fazendas “com as estradas de ferro e as primeiras facilidades das comunicações”.³⁹

Desta forma, a reação nacionalista, que começou a verificar-se na literatura brasileira em 1910, e que atingiu o seu clímax por volta de 1920, tendia para um retrato idealista da vida rural que implicava numa supervalorização do caipira, como representante das virtudes brasileiras, em contraste com os vícios e as perdas do cosmopolita urbano. “Na medida em que romancistas e contistas mostravam as grandes virtudes do caipira, poetas como Catulo da Paixão Cearense, cantavam um caboclo ligeiro (...), é natural que teatrólogos se sentissem inclinados a fazer viver esse tipo (...)”⁴⁰. E assim o fizeram. O caipira “migra” das páginas dos textos históricos e da literatura para os palcos, tornando-se juntamente com o italiano os tipos sociais mais representados de toda a primeira metade do século XX.

As duplas notáveis: Vicente Felício e Sebastião Arruda e, posteriormente, Tom Bill (italiano) e Genésio Arruda (caipira) literalmente “roubam a cena”. Onde quer que houvesse espaços – fosse nos circos, nos grandes ou pequenos teatros ou nos cinemas – lá estariam elas, lotando as casas de espetáculo e fazendo a alegria das mais diferentes classes sociais. Mais do que isso, protagonizaram um dos períodos de maior produção do nosso teatro popular trazendo à tona personagens que sintetizam a alma paulista daquele início de século: a província de calças curtas, de pés descalços e de olhar desconfiado, assistindo à modernidade desembarcar de Maria Fumaça a sua porta.

Luiz de Barros, no entanto, atribui a si mesmo a responsabilidade pela formação da dupla Bill e Arruda. Segundo o cineasta, primeiramente, ele conheceu Tom Bill num cassino na cidade de Santos onde costumava ir para procurar artistas para seu teatro de

³⁹*Idem, ibidem*, p.30.

⁴⁰ Brito Broca, Quando o caipira foi moda no teatro brasileiro, *Correio da Manhã*, 4 de junho de 1960, p. 01 (Suplemento de Literatura).

variedades: “Foi aí que eu conheci o engraçado e completo artista que era o Tom Bill. Ele fazia evoluções em um monociclo, uma espécie de bicicleta com uma roda só, tocava piano e cantava umas gostosíssimas canções. Contratei-o para o Santa Helena”.⁴¹

Após um período trabalhando juntos, Barros associa-se a Tom Bill e juntos alugam um espaço que ficava sob o Teatro Santa Helena: uma platéia enorme com um palco diminuto. Instalaram ali um “teatrinho de variedades com uma acurada base de comicidade. Para parceiro de Tom Bill, dada a disparidade de seus físicos, contratamos Genésio Arruda, que, com ele, faria um par delicioso”.⁴²

A disparidade física existente entre os atores é um importante indício da fixação do personagem caipira de Arruda. Ao observarmos os dois atores lado-a-lado, a primeira e mais marcante característica que os diferencia, diz respeito à altura. Bill era muito mais alto que Arruda, e também mais forte, além disso, mesmo que caricato, possuía um certo ar de ‘galã’. Arruda, em oposição, era franzino e com traços faciais que se opunham aos de Bill, possuía um rosto pequeno e um queixo muito curto, traços marcantes que ajudavam a evidenciar a comicidade de seu personagem, quando estava caracterizado como caipira.

Ao utilizarem roupas largas e espalhafatosas, sem harmonia entre os elementos, provocavam o riso, uma vez que é considerada cômica “qualquer roupa extravagante que destaque o homem do seu meio”.⁴³

As vestimentas, neste caso, assumem uma função predominante na caracterização dos atores cômicos. Trata-se de um elemento estratégico, que auxiliará o público a criar códigos que associem o físico à personalidade do personagem. O pesquisador Mário

⁴¹ Luiz de Barros, *Minhas memórias de cineasta*, Rio de Janeiro, Embrafilme, 1978, p. 88.

⁴² *Idem, ibidem*, p. 89.

⁴³ Vladimir Propp, *Comicidade e riso*, São Paulo, Editora Ática, 1992, p. 63.

Bolognesi⁴⁴, em seu trabalho sobre o circo, indica que este recurso também presente na caracterização dos cômicos circenses assume uma função primordial na medida em que o primeiro contato do palhaço com o público é visual. O autor salienta que no momento posterior ao contato visual e no decorrer da ação emergem as características individuais materializadas no corpo, na vestimenta, nos gestos, na voz e na maquiagem da personagem.

Além da caracterização física, um outro fator que provavelmente impulsionou o sucesso dos cômicos, diz respeito à comicidade provocada por suas origens e modos de vida distintos daqueles dos moradores da cidade. Nas situações vivenciadas pela dupla, embora sejam personagens caipiras, nunca as ações se passam na roça, ao contrário, é sempre o caipira em situações adversas num ambiente urbano.

Vladimir Propp aponta que é recorrente este tipo de riso, originado pelas diferenças dos modos de vida de um povo com relação ao outro. Neste caso, o autor sugere que o riso é provocado não pelas diferenças entre as classes sociais, mas fundamentalmente, pelas diferenças dos costumes.

Se todo povo possui suas próprias normas exteriores e interiores de vida, elaboradas no decorrer do desenvolvimento de sua cultura, será cômica a manifestação de tudo aquilo que não corresponde a essas normas. É por causa disso que os estrangeiros, tão freqüentemente parecem ridículos. Eles parecem cômicos apenas quando se destacam e se diferenciam por suas estranhezas daqueles do lugar para onde vieram. Quanto mais ressaltadas as diferenças, mais provável é a comicidade.⁴⁵

Tanto o italiano quanto o caipira, simbolizam a representação destas diferenças. Ambos estão deslocados de seus locais de origem, são estrangeiros em uma cidade que apresenta fortes indícios de modernização, destacando-se dos pressupostos que regiam a

⁴⁴ Mário Fernando Bolognesi, *Palhaços*, São Paulo, Editora UNESP, 2003.

⁴⁵ Vladimir Propp, *op. cit.*, p. 62.



mentalidade dos cidadãos. Deste modo, aproximam-se da figura do andarilho, o viajante que se desloca de seu ambiente e, num universo externo ao seu, se configura como um deslocado social.

De 1924, data apontada como início da carreira de Arruda – e também marco do primeiro filme do qual participou, tendo Bill como parceiro – até início da década de 1940, quando já não conseguimos mais encontrar referências de parceria entre a dupla, a conjunção de todos os elementos herdados das seculares tradições populares contribuíram efetivamente para a consolidação nos palcos e nas telas de uma das duplas mais populares e menos lembradas da primeira metade do século XX, em São Paulo.

2.3 - Quase um circense

Nesta primeira fase da carreira de Arruda, em associação com Bill, o seu personagem apresenta com características diferentes daquelas que ele assumirá num período posterior, nas produções de sua companhia. Nesse primeiro momento, no qual o seu trabalho era centrado basicamente na apresentação dos *sketchs* cômicos, Arruda fazia um caipira que cumpria uma função correspondente no circo ao do *clown* Augusto, enquanto Bill executava as ações que correspondem ao *clown* Branco⁴⁶.

Uma vez que a principal característica do Augusto é a tolice, o personagem de Arruda se aproxima de uma série de outros personagens presentes em diferentes períodos da história, dentre os quais podemos destacar o Parvo. Este personagem que é inspiração para a grande maioria dos personagens bobos do teatro popular foi resgatado por Gil Vicente em suas peças, tendo grande destaque no Auto da barca do inferno. As

⁴⁶ Segundo Bolognesi, as características básicas que se consolidaram nos palhaços nas últimas décadas do século XIX, e que são mantidas até hoje, são “fruto direto da sociedade industrial e de suas contradições”, e se materializam a partir da dupla Augusto e *clown* Branco, que “(...) veio a solidificar as máscaras cômicas da sociedade de classes. O Branco seria a voz da ordem e o Augusto, o marginal, aquele que não se encaixa no progresso, na máquina e no macacão do operário industrial (...)”. *Idem, ibidem*, p. 78.

suas características são sintetizadas por Vladimir Propp, segundo o qual o personagem tolo possui características de bondade e ingenuidade, que criam uma proximidade e uma identificação com o público: “O bobo vê o mundo distorcido, tira conclusões erradas e com isso os ouvintes se divertem. Mas as suas motivações internas são as melhores possíveis. Todos lhe despertam compaixão e está pronto a sacrificar tudo o que tem; por isso mesmo ele suscita simpatia. Este tolo é melhor do que muitos sábios”⁴⁷.

No entanto, vale salientar que, a despeito de todas as aproximações e semelhanças com os palhaços, e embora tenha se apresentado durante praticamente toda a sua carreira em circos que excursionavam tanto pelas capitais, quanto pelo interior do país, tanto Bill, quanto Arruda não eram palhaços, no sentido *stricto sensu* da palavra, mas atores cômicos.

Tal informação é ratificada pelo ator Roger Avanzi, o palhaço Picolino. Ao ser indagado se o personagem caipira que Arruda e outros atores interpretavam no circo se aproximava da idéia de palhaço, Roger foi categórico ao afirmar que “eles não faziam palhaços, eles faziam comicidade, humorismo”.⁴⁸ No entanto, Avanzi confirma a atuação de Genésio em circos: “Ah, com certeza o Genésio começou no circo, como o Mazzaropi também que trabalhou tanto no circo. Esse povo...Você vê o famoso Vicente Celestino ele começou trabalhando no circo. Tem até uma música do rádio que ele fala: “Terminei tomando uma vaia no picadeiro do circo”. Ele conta isto no disco antes de começar a cantar.”⁴⁹

Desse modo, embora Bill e Arruda não tenham sido palhaços, possuem uma estreita proximidade com os cômicos circenses tanto na caracterização quanto nas temáticas e na representação, porque, além do contato estreito que sempre mantiveram

⁴⁷ Vladimir Propp, *op. cit.*, p. 113.

⁴⁸ Roger Avanzi em entrevista à autora em 15 de setembro de 2002.

⁴⁹ *Idem, ibidem.*



com aquele universo, seus personagens advêm de uma mesma matriz de tradições teatrais ancestrais.

A construção desses personagens – presentes nas farsas atelanas, nos espetáculos populares da Idade Média e do Renascimento e na *commedia dell'arte* – se resume basicamente nas seguintes características: são tipos fixos, sem psicologia⁵⁰, existe um enredo porém grande parte da movimentação cênica destes personagens é feita de forma improvisada, os personagens muitas vezes falam dirigindo-se diretamente à platéia ou quebrando o ilusionismo da cena através de situações cômicas dentro do enredo principal o que implica numa linha épica de teatro. Porém sua característica mais marcante é a relação de dupla existente entre os personagens, tal como ocorria com os clássicos Arlequim e Briguela. Na associação da dupla cômica, cada um dos dois elementos desempenha uma função cênica, num mecanismo que funciona muito bem quando o intuito é suscitar o riso.

A proximidade de Genésio com o circo não se limita ao período em que atuou ao lado de Bill. Ela se estende durante toda a sua carreira, na qual é possível detectar momentos em que ele intercalava temporadas nos circos e nos teatros convencionais. A constante presença dos espetáculos teatrais de Genésio Arruda, nos palcos circenses simboliza a tradição do circo-teatro. No Brasil, a representação de peças teatrais nos circos teve início no século XIX, e consolidou-se fundamentalmente através da produção do artista Benjamin de Oliveira.

Segundo Ermínia Silva, esse intercâmbio era comum no teatro realizado no período em que Genésio atuou porque, a partir do final do século XIX, nos circos era produzida uma diversidade de espetáculos que estava em consonância com as outras produções suas contemporâneas. A grande flexibilidade das programações circenses

⁵⁰ Aqui entendemos a ausência de psicologia em oposição à construção psicológica do personagem dramático.



admitia diferentes formas de espetáculos⁵¹, numa diversidade que influenciou fortemente a produção nacional, exigindo inclusive uma reestruturação dos edifícios que abrigavam tais espetáculos, inaugurando o período do Teatro de Variedades: “com junção de palco e picadeiro destinado a apresentações líricas, dramáticas, cômicas, cavalinhos e, na falta delas, à patinação e aos bailes, à semelhança das companhias teatrais, que também tinham um repertório heterogêneo”⁵².

Silva ressalta um dado importante para a compreensão da influência das técnicas e números circenses nas companhias teatrais. De acordo com a pesquisadora, a rapidez e a capacidade dos circenses em adaptar e em incorporar temas que o público preferia ao seu repertório, além da sua capacidade em absorver diferentes estilos de atuação, fizeram surgir uma espécie de “movimento de vanguarda”, pois os circenses “produziam, criavam, resignificavam e divulgavam diversas formas e expressões presentes em espetáculos contemporâneos, inclusive os teatrais”.⁵³

As constantes representações levaram os circenses a criar mecanismos de aperfeiçoamento de suas técnicas e a rever os limites entre palco e picadeiro. Deste modo, os circos tornaram-se espaços que, além de possuírem uma excelente estrutura para abrigar os seus espetáculos teatrais, recebiam companhias teatrais convidadas. Esta convivência era intensificada quando as companhias excursionavam pelo interior e por outros estados, nos quais a dificuldade de conseguir um teatro para se apresentar eram maiores.

Ao falar sobre as representações teatrais nos circos, Roger Avanzi relata a passagem da companhia de Genésio Arruda pelo Circo Nerino, pertencente à família de

⁵¹ De acordo com a autora, dentre os números apresentados os mais frequentes destacam-se os equestres e as apresentações ginásticas, acrobáticas, equilibristas, coreográficas, mímicas, bailarinas e bufas.

⁵² Erminia Silva, *As múltiplas linguagens na teatralidade circense – Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*, Campinas, UNICAMP – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2003, Tese de Doutorado, p. 91.

⁵³ *Idem, ibidem*, p. 91.

Avanzi, em uma das *tournées*, em Recife, e de como os espetáculos agradavam à platéia.

O povo adorava aquilo! Eles estavam acostumados com o teatro no circo, estavam acostumados mesmo e lá, nas capitais do norte e do nordeste, tinha muitas companhias de teatro naquele tempo se apresentando. Eram as Companhias Genésio Arruda, a Companhia do Mesquitinha, da Olga Barredo, deste povo famoso [...]. Eu conheci o Genésio Arruda, se bem que foi no tempo que eu era bem mais jovem. Eu era mocinho, bem mais jovem eu tinha... Não sei nem se eu tinha 20 anos ou 16,18 por aí. Então eu cheguei a fazer acrobacias, número de acrobacia em conjunto com o nosso circo num espetáculo de Genésio Arruda, quando nós estávamos no Recife, em uma ocasião, e ele chegou lá com a companhia dele. [...] Era uma companhia muito boa com muitos artistas. Ele levava aquelas coisas muitas engraçadas, ele era fantástico.[...] O Genésio Arruda era famoso, era o melhor que tinha na época, como hoje os melhores que tem, ele, na época, era um deles.⁵⁴

A convivência de Genésio com o universo circense era tão estreita, que em uma passagem da entrevista, Roger conta como a sua mãe forçou a oficialização do casamento do comico.

Eu não sei se devo falar tudo. Um exemplo, o Genésio Arruda, nesta ocasião lá do Recife, ele vivia lá com uma artista. Eu falo vivia, porque eles não eram casados, era uma companheira que ele tinha, e essa artista era por acaso conhecida da minha mãe, minha mãe se dava com ela.[...] Eu não me metia muito nestas histórias. A minha mãe é que estava sempre com ela e tal. A minha mãe gostava muito dela, e quando ela soube que viviam juntos e que não eram casados, a minha mãe obrigou, forçou o Genésio Arruda e ele casou com ela. Houve um casamento (risos). Acho que um casamento assim de última hora, eles se casaram por causa da minha mãe. Minha mãe tinha a

⁵⁴ Roger Avanzi em entrevista à autora em 15 de setembro de 2002.

mania, quando vinha algum casal contratado no circo que não era casado, tinha que casar, senão não ficava no circo (risos).⁵⁵

O estreito contato que o artista mantinha com as produções circenses, foi fundamental para o processo criativo de Arruda. O que, pode ser depreendido é que o ator, ao levar seus espetáculos para o picadeiro e trazer do picadeiro elementos para as suas peças, se deixava contaminar, numa saudável relação de troca.

2.4 - Aspectos da dramaturgia de Genésio Arruda

Em nossa pesquisa, fizemos o levantamento de cerca de cem títulos levados à cena por Genésio Arruda. Daquele total, identificamos oito textos cuja autoria é atribuída a Arruda, sendo que três foram escritos exclusivamente por Genésio e os demais cinco foram escritos em parceria com Oliveira Lima. Esses últimos, Genésio assina com o pseudônimo de Popay. Os textos analisados a seguir são:

- *O amigo Fritz*, 1936 - Autor: Genésio Arruda
- *Camarão, pescada e companhia*, 1936 - Autor: Genésio Arruda
- *Os apuros de Genésio*, 1936 - Autor: Genésio Arruda
- *Os mistérios do quarto 13*, 1942 - Autores: Oliveira Lima e Popay
- *A mulher das padarias*, 1951 - Autores: Oliveira Lima e Popay
- *O baile da Barra Funda*, 1952 - Autores: Oliveira Lima e Popay
- *Titia é da fuzarca*, 1952 - Autores: Oliveira Lima e Popay
- *A Lurdinha do Tenório*, 1953 - Autores: Oliveira Lima e Popay

Estas peças foram localizadas no Arquivo Miroel Silveira que integra o acervo da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP. O acervo de peças compreende o período de 1927 e 1968 pertencente ao Departamento de Diversões

⁵⁵ *Idem.*

Públicas do Estado de São Paulo, DDP-SP, ou seja, da criação do DEIP – Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda, no governo Vargas, até a incorporação da censura pela Polícia Federal, em 1968.⁵⁶

O resultado do levantamento de dados sobre Genésio Arruda será apresentado no final deste trabalho, na forma de uma cronologia de sua produção. Tendo em vista que os textos localizados – cuja autoria são atribuídas a Genésio Arruda – nunca foram publicados, também será anexada a transcrição de uma das peças analisadas como fonte primária de informação para futuras pesquisas.

2.4.1 - Autoria

Os textos localizados que têm autoria atribuída a Genésio Arruda abrangem um período de dezessete anos: de 1936 até 1953. Em todos constam o gênero da peça, o local de apresentação, a data ou o ano de estréia, a descrição dos cenários, os nomes dos personagens e do(s) autor(es), além do parecer dos censores com a respectiva liberação ou os cortes impostos à peça.

Embora Arruda seja indicado como autor das peças aqui apresentadas esta autoria é questionável na medida que, historicamente, o conceito de autor pressupõe que o indivíduo seja detentor das idéias veiculadas nos textos. Esta questão da autoria é agravada se levarmos em consideração a idéia perpetuada na evolução teatral de que o

⁵⁶ Desde o início de 2002, uma equipe da Escola de Comunicações e Artes - ECA/ USP, coordenada pela Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa, vem desenvolvendo o Projeto de Pesquisa *A Censura em Cena – O Arquivo Miroel Silveira*, que objetiva a organização, análise e informatização dos documentos. Composto por 6.137 processos abertos para censura prévia dos espetáculos a serem apresentados no Estado de São Paulo. Além das informações acerca do espetáculo, os processos contêm os originais das peças, alguns deles inéditos. Quando iniciada a presente pesquisa sobre Genésio Arruda em 2002, o processo era ainda bastante trabalhoso, tendo em vista que ainda não havia iniciado o recente projeto de recuperação. Atualmente, para os interessados em pesquisar o acervo, as informações básicas sobre os processos já estão disponíveis em Banco de Dados, que pode inclusive ser acessado pela internet. Trata-se de uma pequena seleção que comprova a existência da tradição censória na produção artística de São Paulo.

autor é a figura principal dentro do processo cênico. Hegel foi um dos pensadores que defendeu esta idéia. Para ele, a questão da autoria deveria obedecer a uma hierarquia na qual o autor está acima do encenador e do ator, que não passa de “um instrumento no qual o autor toca, uma esponja que absorve as cores e as devolve sem nenhuma mudança”.⁵⁷

A dramaturgia produzida no âmbito popular não pode ser assim entendida uma vez que a maior preocupação dos seus autores com relação ao texto é que, diferentemente da idéia de Hegel que entende o texto teatral como literatura, este deve ser escrito tendo como objetivo precípuo a cena. Além do que, nos espetáculos de cunho popular, o trabalho do ator se sobrepõe muitas vezes ao texto inicial.

Além desses fatores, a intensa rotatividade dos textos levados à cena pelas companhias, com estréias quase semanais, também inviabilizava uma produção dramatúrgica original. Os artistas populares não têm a preocupação formal com a autoria: a utilização de canais oblíquos era, e ainda é⁵⁸, uma prática comum visando à consecução de textos que municiem seus repertórios.

Uma das estratégias de obtenção dos textos levados à cena era a adaptação de textos consagrados da literatura para os palcos. Daniel Marques da Silva exemplifica este tipo de procedimento ao analisar a peça *A escrava Marta*, adaptada do texto de Bernardo Guimarães e encenada por Benjamin de Oliveira pela primeira vez no Circo Spinelli, quando este esteve instalado no Rio de Janeiro, em 1908. O pesquisador aponta que o texto de Benjamin é uma adaptação de *A escrava Isaura*, na qual, “exceto a

⁵⁷ *Apud*. Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁸ Esta tradição ainda pode ser aferida no repertório do circo-teatro disseminado pelo interior do país.

mudança dos nomes dos personagens, dos locais aonde se passam as ações, e de alguns outros detalhes na trama, a história que se conta é a mesma de Bernardo Guimarães”⁵⁹.

Para Ermínia Silva, que também analisou a produção de Benjamin Oliveira, a adaptação de textos dramáticos ou literários, configurava-se como uma estratégia utilizada pelos circenses de ampliação do repertório para que, de certo modo, conseguissem atrair uma maior variedade e quantidade de público. Esta estratégia culminou, por vezes, na abertura de concorrência entre os circos e os teatros que traziam enredo lírico.⁶⁰

Um outro modo de ‘abastecimento’ do repertório das companhias populares no período em que Genésio Arruda atuou era a tradição oral dos textos, que mesmo baseados em adaptações de textos dramáticos ou literários, posteriormente eram transcritos, servindo mais como um esquema cênico, do que como texto dramatúrgico propriamente dito. Estes textos apresentavam temáticas contemporâneas e elementos incorporados a partir do contato com o público o que o “transformava em co-autor do texto ou enredo”.⁶¹

A transmissão oral dos textos é uma tradição que foi fixada entre os artistas populares, no início da Idade Moderna na Europa, período no qual o principal recurso consistia na memorização dos mesmos. Este hábito incorporado pelas companhias

⁵⁹ Daniel Marques da Silva, *O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro. Benjamin de Oliveira e a consolidação do circo-teatro no Brasil – mecanismos e estratégias artísticas como forma de integração social na Belle Époque carioca*, Rio de Janeiro, UFERJ – Centro de Letras e Artes, 2004, p. 106 (Tese de Doutorado).

⁶⁰ Ermínia conta que, em 1893, a atriz Sarah Bernhardt foi trazida ao Teatro Lírico no Rio de Janeiro para uma temporada na qual a atriz interpretou o drama em quatro atos *A Tosca*, e diversos outros clássicos, todos representados em Francês. No mesmo período de temporada da dramática atriz, o Circo Universal – do qual tomava parte do quadro Benjamin de Oliveira – estava instalado também na cidade, juntamente com uma série de outras companhias teatrais que traziam em seu repertório, espetáculos de cunho popular. Albano Pereira encampou uma campanha na qual, mandava recados aos moradores para assistirem aos espetáculos dirigidos por Benjamin “as pantomimas *O Esqueleto*, *Cendrillon* e *Remorso Vivo*, dentre outros (...) afirmando que elas agradariam mais que a trágica atriz”.⁶⁰

Segundo Ermínia Silva, a estratégia funcionou tanto que, quase um ano depois do fato ocorrido, em sua coluna sobre teatro no jornal *O Paiz*, “Arthur Azevedo mencionava que o público preferiu peloticas a Sarah”.

⁶¹ *Idem*, *ibidem*, p. 151.

circenses viabilizava a manutenção do repertório e era impulsionado principalmente pela rotatividade de artistas que circulavam entre elas.

Essa tradição oral provém de um período anterior, a Idade Média, no qual a transmissão oral dos textos já se configurava como uma prática nos esquetes apresentados pelos bufões das feiras livres e que serviu posteriormente de inspiração para os atores da *commedia dell'arte*. Estes, ao adotarem as seqüências de ações e a capacidade de improvisação como pressupostos cênicos, contribuíram efetivamente para a ampliação das possibilidades do gênero farsesco e para a manutenção da tradição oral.

Um belo exemplo da tradição oral entre os artistas populares é citado por Dario Fo em seu estudo sobre os procedimentos dos atores da *commedia dell'arte*. Ao trazer à tona a experiência cênica de Franca Rame⁶² e os procedimentos adotados para a encenação dos seus espetáculos, Fo aponta a prática de dois modos de obtenção dos textos que eram encenados: a adaptação de textos literários e a transmissão oral das histórias encenadas: “o poeta da companhia, o tio Tommaso, juntava os atores e distribuía os papéis, recordava-lhes a trama descrevendo-a por quadros e atos, depois afixava na coxa uma espécie de escala, na qual estavam escritas as várias entradas e o argumento de cada cena. Acontecia também de montarem um espetáculo completamente novo, tirado de uma crônica ou de um romance”⁶³.

No relato do pesquisador – além de ficar evidenciada a prática da adaptação de textos literários para os palcos – é destacada a transmissão dos textos através da oralidade, que também está associada a uma valorização do conhecimento acumulado pelos mais antigos. Na família dos Rame, este papel é atribuído ao Tio Tommaso, que “lia aos integrantes da companhia o roteiro por ele preparado, recheando-o dos mais

⁶² Descendente de uma tradicional família de artistas de teatro cuja existência na região da Lombardia data de pelo menos três séculos.

⁶³ Dario Fo. *Manual mínimo do ator*, São Paulo, Editora SENAC São Paulo, 1999, p. 19.

vivazes e interessantes detalhes, e depois lhes atribuía os papéis”⁶⁴. Ao assumirem a função de porta-vozes transmissores desta tradição os mais idosos tinham também a missão de enriquecer com detalhes as narrativas, fornecendo subsídios para a atuação dos atores da companhia.

Este ato da narração nos remete à tradição da socialização das experiências contidas na narrativa. Walter Benjamin nos ensina que no ato de narrar está contida uma carga de aprendizado e vivências, não somente pessoal, mas coletiva, trazida à tona pelo ato de quem narra. Deste modo, “àquilo que é mais próprio do narrador acrescenta-se também o que ele aprendeu ouvindo”⁶⁵. Segundo o autor, este ato de narrar sofre um declínio da troca de experiências transmitidas boca-a-boca, com o advento do romance no início da Era Moderna – causado pela relação de dependência que o gênero adquire com o livro. Este declínio foi potencializado no período da Primeira Guerra Mundial, quando, ao voltarem dos campos de batalha as pessoas retornavam mudas, empobrecidas de experiências comunicáveis.

E isso não era de estranhar. Pois nunca as experiências foram desmentidas mais radicalmente do que as estratégias pela guerra de posições, as econômicas pela inflação, as físicas pelo material bélico, as morais pelos detentores do poder. Uma geração que ainda fora à escola de bonde puxado a cavalos, ficou sob o céu aberto numa paisagem onde nada permanecera inalterado a não ser as nuvens e, debaixo delas, num campo magnético de correntes e explosões destruidoras, o minúsculo, frágil corpo humano.⁶⁶

Desse modo, após aquele período, os textos teatrais apresentados pelos artistas populares, escritos a partir da experiência da oralidade, configuram um gesto de resistência, na medida que, além da manutenção da tradição, carregam significados

⁶⁴ *Idem, ibidem*, p. 19.

⁶⁵ Walter Benjamin, O Narrador, in: *Textos Escolhidos: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas*, São Paulo, Abril Cultural, 1980, p. 74.

⁶⁶ *Idem, ibidem*, p. 57.

repletos de simbologia. A oralidade representa a manutenção de um elo, quase um “código universal”, estabelecido entre os realizadores deste tipo de produção. Além disso, invocam em oposição à perplexidade e à imobilidade, o ciclo de renascimento através de ações que os aproxima, num gesto quase invocador, das ancestralidades teatrais.

Na análise dos textos escritos por Genésio Arruda, foi detectada a manutenção desse tipo de tradição que ainda é corrente nos dias atuais. Somente para citar um exemplo desta manutenção, a peça *Os apuros de Genésio*, que também foi representada com o nome de *Genésio Capitão por meia hora* em 1936, apresenta exatamente o mesmo enredo de um espetáculo encenado no Circo-Teatro Bebê em 7 de fevereiro de 1999, na cidade de Restinga Seca, no Rio Grande do Sul, intitulado *Bebê, o soldado recruta*⁶⁷.

Na pesquisa realizada no arquivo Miroel Silveira, na ficha de identificação da peça *Genésio Capitão por meia hora*, ainda consta que ela possui o mesmo enredo de uma outra peça intitulada *Ressoar sem rir*. Mesmo sem a possibilidade de ler o texto, que se encontrava indisponível em função do trabalho de catalogação e restauro do acervo, é possível intuir a partir de seu número de registro (DDP 0175) que ele foi escrito em período anterior ao de Genésio (DDP 0516). Deste modo, podemos supor que Genésio assim como Bebê e provavelmente o autor de *Ressoar sem rir* escreveram estes textos a partir do contato com outras companhias ou da transmissão oral do enredo da peça. Ainda sobre *Genésio Capitão por meia hora*, a peça foi levada à cena um ano antes sob o título *De cabo a coronel*.

⁶⁷ Mário Fernando Bolognesi, *Palhaços*, São Paulo, Editora UNESP, 2003, p. 163.



Estes dados são indicativos de que a escrita dos textos possivelmente se dava para cumprimento das exigências dos órgãos de controle das produções artísticas, não havendo por parte dos autores uma rigorosa preocupação com relação à autoria.



Ilustração nº 05. Anúncio de estréia da peça *De Cabo a Coronel*, no Teatro Apollo. Fonte: *O Estado de S. Paulo*, 06 de outubro 1935, p.22.

Deste modo, embora na documentação anexa aos textos pesquisados haja a indicação de Genésio Arruda como seu autor, caberia atribuir a ele mais uma função de registrador das idéias que somente adquirem sentido no momento em que se completa um ciclo composto pelo jogo dos atores, a apresentação cênica e a recepção pelo público.

2.4.2 - O gênero e a crítica

Não é possível analisar a produção dramaturgica de Genésio Arruda a partir dos parâmetros clássicos de análise dos gêneros teatrais. Ao se deparar com essa mesma questão na análise da dramaturgia escrita por Benjamin Oliveira, Daniel Marques da Silva sugere que o pesquisador de teatro popular deve atentar para que não sejam utilizadas na análise destas produções os mesmos critérios utilizados nas produções literárias. Estes tipos de análise, bastante correntes, culminam em leituras imprecisas das dramaturgias populares, na medida em que sua função, enquanto texto, na maioria das vezes, não é evidenciar determinada estética, mas é, sobretudo, dar voz aos seus autores.

Deste modo, uma vez que a escrita dos textos de Arruda não pressupunha a leitura, mas tão somente a encenação, o que se pretende é buscar aferir se existe uma compatibilidade entre as indicações que dizem respeito ao gênero indicado pelo autor, constante na página de rosto das peças, e o conteúdo e o contexto em que eram apresentados estes espetáculos.

Dos oito textos analisados, seis são apresentados como **disparates cômicos**: *Camarão, pescada & companhia*, *O amigo Fritz*, *A Lurdinha do Tenório*, *Titia é da fuzarca*, *O baile da Barra Funda* e *Genésio capitão por meia hora*. O texto *A mulher das padarias* é classificado como **farsa** e *Os mistérios do quarto 13* como **comédia ligeira**.

O termo “disparate cômico” é comumente encontrado na denominação dos espetáculos de Genésio, tanto feita pelo próprio artista, quanto pela imprensa. No entanto, como não é de se espantar, não encontramos referências nos textos que conceituem a especificidade desta denominação.

Antonio Geraldo da Cunha define etimologicamente o termo disparate como: dislate, despautério, despropósito, desvario, absurdo⁶⁸. Patrice Pavis aponta que no teatro são denominados como absurdos os elementos que não são passíveis de enquadramento num “contexto dramatúrgico, cênico, ideológico”.⁶⁹ Tais procedimentos são encontrados em distintos períodos (na farsa medieval, na *commedia dell'arte*) e foram utilizados por uma grande gama de autores, dentre os quais: Aristófanes, Plauto, Alfred Jarry e Apollinaire⁷⁰. De acordo com a denominação atribuída por Genésio, as peças *Camarão, pescada & companhia*, *O amigo Fritz*, *A Lurdinha do Tenório*, *Titia é*

⁶⁸ Antonio Geraldo Cunha, *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, p. 270.

⁶⁹ Patrice Pavis, *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.01.

⁷⁰ Somente nos anos cinquenta, com “o ato de nascimento do *teatro do absurdo*”, é que a denominação adquire *status* de “gênero ou tema central”.

da fuzarca, *O baile da Barra Funda* e *Genésio capitão por meia hora*, pertencem a esta classificação.

Enquanto a peça *A mulher das padarias*, recebe a indicação de farsa, *Os mistérios do quarto 13*, é denominada comédia ligeira. A opção por essa nomenclatura provavelmente liga-se à dinâmica das cenas.

Na peça *Os mistérios do quarto 13*, ambientada em um hotel, ocorre um intenso jogo de disfarces e de troca de identidades, costurado por inúmeras entradas e saídas dos personagens das várias portas que compõem o cenário.

A rigor, o que é possível constatar pela leitura dos textos é que não prevalece nenhuma característica que diferencie um esquema dramático de outro, havendo somente mudança de temas. O grande diferencial, no entanto, pode ser considerado o contexto no qual eles eram apresentados. Na pesquisa realizada, não foi localizada referência a uma representação isolada de alguma peça de Genésio Arruda. Todas elas antecederam, encerravam algum acontecimento artístico eram inseridas no meio dele. O anúncio abaixo exemplifica essa observação.

Arruda de Arruda, peça encenada por a peça levada a cabo naquela noite em apenas
uma hora de programação que inclui a exibição do "Clube do Brasil" com a farsa,
complemento musical de Arruda, e o segmento responsável por um quarto de
hora, que, por sua vez, precede a exibição de *Princesa de Asmara*, uma
produção de Wagner Faria, com José Blandini e Glória Faria.

No palco, é apresentada a revista de desfiles da Companhia Genésio Arruda
com a "Inimitável" departe cômica "Caravana do Gato", em 3 quadros, seguida de
Alcides Fernandes, a mais bela das variedades de que tenhamos visto nos últimos
anos. Os artistas são Jack Martins, Gauder Silva e Felícia Amaral de Rádio Clássica. A

As peças de Arruda que encenaram em uma hora de programação das temporadas eram uma
preocupação constante da companhia.

APOLLO

O CINEMA "CHIC" DA CIDADE
RUA 24 DE MAIO — TELEFON: 4-1124

HOJE — Vespéral de 14 horas e tarde — HOJE
Seara, duas sessões de 10 e de 21 e 30

Na tela: BRASIL TERRA DA FORTUNA, compl. nacional
BUDDY, O LEGIONARIO — Doreen Warner-First
A Warner-First apresenta JOAN BLONDELL e GLENDA FARRELL em

PRINCEZA DA FUZARCA

com HUGH HENRETT

NO PALCO — Festival de despedida da Companhia



Genesio Arruda
com o formidável disparate cômico

CERCANDO O GALLO

em 2 quadros, originais de Marques Fernandes e mais

UM ATO DE VARIEDADES

tomando parte: IZA RODRIGUES, JACK MARINO, sapateador; GUALTER SILVA — ZELINHA AMARAL (da Radio Cosmos) — Ao piano NABOR PIRES

E O INTERESSANTE DESFILE DE

MODELOS VIVOS

cinematográfico pelos actores da Companhia, Henrique Fernandes (Grace Moore); Domingos Terra (Claudette Colbert); Augusto Barone (Kay Francis); Ignacio Brito (Zuzu Pittis); GENESIO ARRUDA (Martha Eggerth).

Preços: vespéral: poltr., 35; meias entr., 25; — Seara: poltr., 45; meias entr. e balcão, 24000. — Filas: suspensas todas as entradas de favor.

Figura nº 06. Anúncio da programação do Teatro Apollo.
Fonte: *O Estado de S. Paulo*, 10 de maio de 1973, p.27.

No anúncio do festival de despedida⁷¹ da temporada da Companhia Genésio Arruda do Apollo fica evidenciado que a peça levada à cena naquela noite era apenas uma parte da programação que incluía a exibição dos filmes *Brasil terra da fortuna*, complemento nacional do filme *Buddy, o legionário* (possivelmente um curta de animação) que, por sua vez, precediam a exibição de *Princesa da fuzarca*, uma produção da Warner-First, com Joan Blondell e Glenda Farrell.

No palco, foi apresentado o festival de despedida da Companhia Genésio Arruda com o “formidável disparate cômico” *Cercando o gallo*, em 2 quadros, originais de Marques Fernandes, e mais um ato de variedades do qual tomaram parte os sapateadores Iza Rodrigues e Jack Marino, Gualter Silva e Zelinha Amaral da Rádio Cosmos. A

⁷¹ Os festivais de despedidas que consistiam em uma festa de encerramento das temporadas eram uma prática comum entre os artistas ou companhias.

programação contou ainda com o interessante desfile de modelos vivos cinematográficos pelos atores da companhia, a saber: Henrique Fernandes (Grace Moore), Domingos Terra (Claudette Colbert), Augusto Barone (Kay Francis), Ignácio Brito (Zazu Pitty) e Genésio Arruda (Martha Eggarth). Tratava-se de um desfile no qual os atores, travestidos, satirizavam as estrelas internacionais. Todas estas variedades compunham a programação do sarau que acontecia em duas sessões.

Embora nenhum dos textos analisados possua a indicação do gênero ‘teatro de revista’, Roger Avanzi diz ter trabalhado em um espetáculo de Genésio, cujo nome ele não se recorda, mas que afirma tratar-se de uma revista: “Tinha muitas mulheres bonitas que trabalhavam, era um espetáculo de revista e no meio do bailado, daquelas coisas, ele encaixava o circo. Ele aproveitou que nós estávamos ali e encaixou os número de circo que eu tomei parte num destes números e ele fazia o trabalho dele também que o povo se esculhambava de rir”⁷².

Permeados por um universo de atrações e em um cruzamento de diferentes linguagens, os espetáculos de Arruda rompem com as fronteiras dos gêneros e se configuram – assim como ocorre com a dramaturgia apresentada nos circos – como produções de estrutura híbrida.

Nos textos analisados, ficam explicitadas tentativas de Genésio em classificar as peças segundo a nomenclatura clássica. No entanto, o que se percebe é que, a exemplo da questão da autoria tratada anteriormente, trata-se mais de uma necessidade formal imposta pelo próprio sistema, uma exigência da parte dos órgãos de controle das produções artísticas de que fossem dados ‘nomes aos bois’.

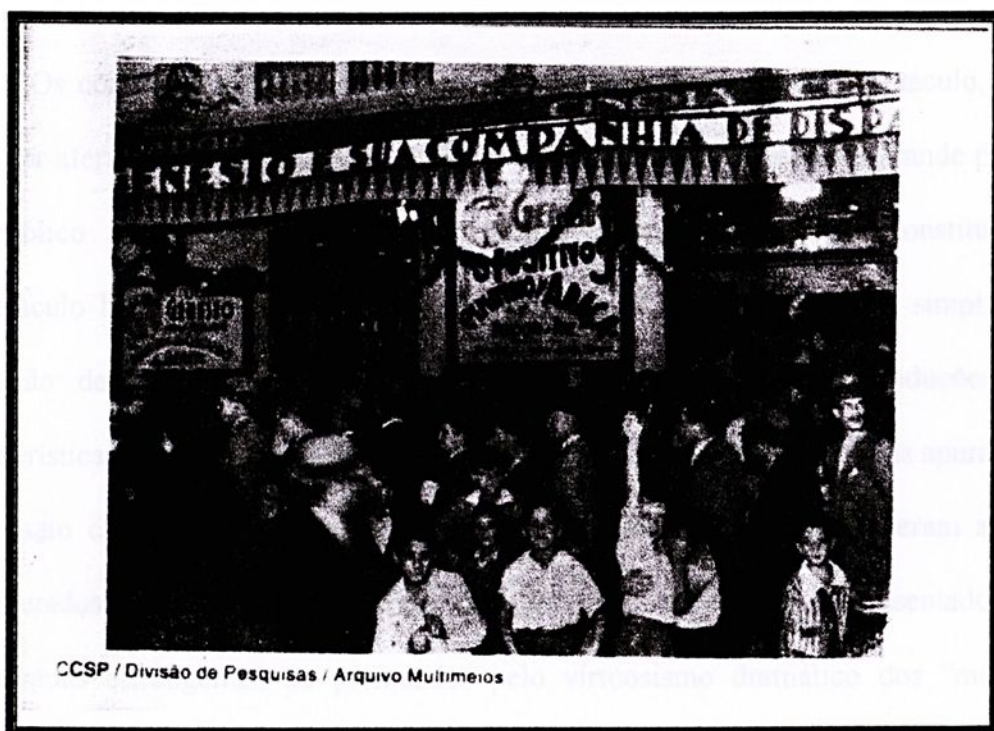
A rigor, o termo disparate cômico – utilizado tanto em relação a sua companhia quanto para classificar grande parte das peças por ele encenadas – é o que mais se

⁷² Roger Avanzi em entrevista à autora em 15 de setembro de 2002.



aproxima de uma possível denominação para o tipo de espetáculo que Genésio Arruda representava, no qual as atrações exibidas não compunham um espetáculo como o entendemos hoje.

Esta aparente falta de lógica instituída gerou um material de divulgação sobre a produção de Genésio ao mesmo tempo farta em quantidade e limitada em conteúdo. Em praticamente todos os comentários localizados, os colunistas se limitavam a falar sobre a lotação das casas de espetáculo nas quais o comico se apresentava, ou comentavam de modo bastante simplista que se tratava de “espetáculos para fazer rir” e a esta característica atribuíam o sucesso de seus espetáculos: “Os espetáculos da Companhia Genésio Arruda no Apollo, têm um objetivo único: fazer rir. Assim, constituem um leve e agradável entretenimento. É por isso que a conhecida casa da rua 24 de maio está sempre repleta. Esta semana Genésio está representando o disparate comico *O Felisberto do café*, que é uma verdadeira fábrica de gargalhadas”⁷³.



CCSP / Divisão de Pesquisas / Arquivo Multimídias

⁷³ Coluna palcos e circos, *O Estado de S. Paulo*, 20 de outubro de 1936, p. 03.

Imagem nº 07. Aglomeração de pessoas na entrada do Cinema Central, para assistir ao espetáculo *O fugitivo do cemitério Araçá* da Companhia Genésio Arruda na década de 1940.

Fonte: Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

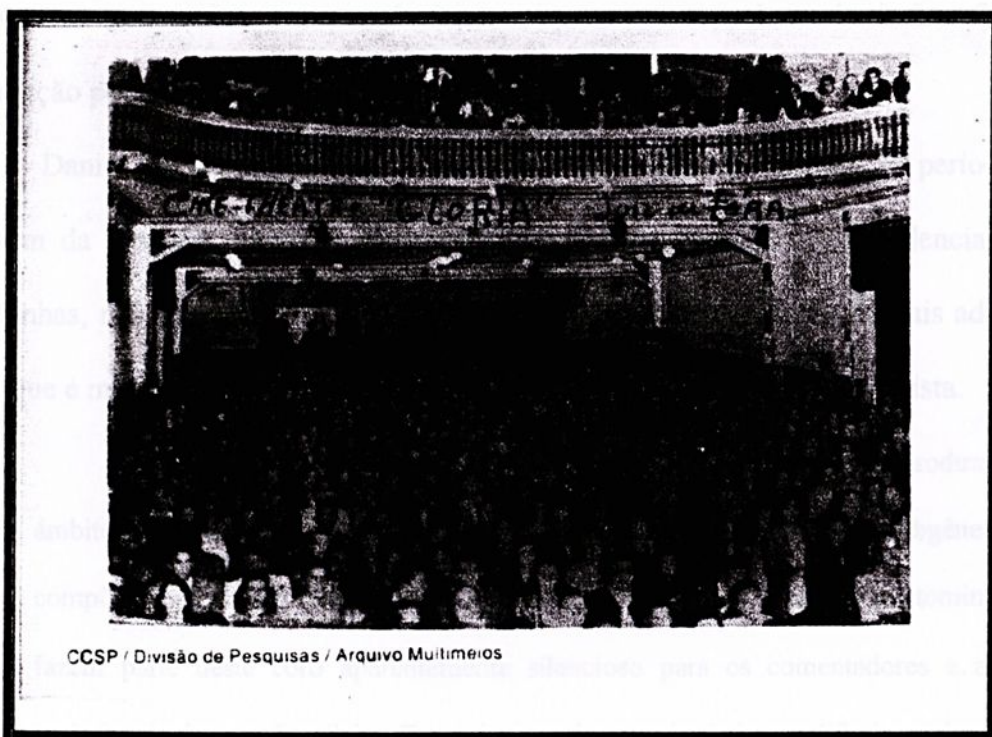


Imagem nº 08. Platéia lotada durante uma apresentação de Genésio Arruda no Cine Teatro Glória em Juiz de Fora - MG. Fonte: Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

Os colunistas estavam certos quanto à lotação das casas de espetáculo, o que pode ser aferido nas imagens apresentadas, porém, é pouco dizer que a grande procura do público por seus espetáculos era motivada simplesmente por constituir um “espetáculo leve” cujo único objetivo era “fazer rir”. Este comentário simplista da produção de Genésio aparece também em relação a todas as produções com características cômicas. Os únicos espetáculos que mereciam um olhar mais apurado, ou um ensaio crítico sobre a dramaturgia ou o desempenho dos elencos eram aqueles considerados de qualidade estética superior: os espetáculos representados por companhias estrangeiras, ou permeados pelo virtuosismo dramático dos “monstros sagrados” do teatro nacional.

A ausência de comentários mais consistentes e as tentativas de classificação desse tipo de manifestação cênica por parte da crítica e dos órgãos de controle das produções artísticas foram responsáveis, conseqüentemente, pela ausência de referência à produção popular nas panorâmicas sobre o teatro.

Daniel da Silva indica que, os poucos comentaristas teatrais do período que trataram da produção popular proferiram um discurso depreciativo, evidenciado nas entrelinhas, nas quais se percebe um desconhecimento das tradições teatrais adotadas, ou, o que é mais provável, emitiram juízos a partir de um ponto de vista elitista.

Distintos – e distantes – dos modelos dominantes, os textos produzidos no âmbito do teatro popular – e aqui podemos englobar os gêneros e subgêneros que compõem o chamado teatro ligeiro, farsas, revistas, burletas, mágicas, pantomimas, etc. fazem parte deste coro aparentemente silencioso para os comentadores e analistas tradicionais da cena brasileira. Estes, ignorando esta riquíssima polifonia, vislumbram o teatro – e, sobretudo, a literatura dramática realizada no Brasil – como um todo único, modelado ao gosto europeu.⁷⁴

Ao problema de tentativas de classificação dos textos populares dentro das teorias dos gêneros, a pesquisadora Cláudia Braga, em seu livro sobre o teatro brasileiro na primeira república, indica que a ausência de uma crítica especializada naquele período no país potencializou esse problema e fez com que a função fosse assumida por pessoas que desconheciam os procedimentos cênicos.

Todos os analistas de nosso teatro, até tempos muito recentes, eram intelectuais das mais variadas procedências (advogados, literatos, lingüistas), interessados na arte dramática e cuja formação erudita, baseada, sobretudo no conhecimento da literatura e dramaturgia européias, fornecia-lhes ferramental para, por meio de estudos individuais e da prática cotidiana, expor eventuais, proposições estéticas e/ou avaliações sobre forma

⁷⁴ Daniel Marques da Silva, *op. cit.*, p. 82.



e conteúdo dos espetáculos. Esta é certamente uma das razões pelas quais nossa “crítica” quase nunca se tenha posicionado de maneira autônoma, tendo sido exercida sempre em termos comparativos com o que se supunha estar em consonância com os parâmetros do teatro internacional.⁷⁵

Ao assumirem um comportamento ideológico, os críticos teatrais adotaram os modelos europeus como referências comportamentais e culturais e, tendo por base as teorias dos gêneros, condenaram ao ostracismo a tradição teatral popular.

A rigidez dos gêneros na virada do século XIX para o século XX fez com que autores que se dividiam entre a função crítica e a escrita dramatúrgica padecessem com a incoerência entre o que levavam à cena e o próprio exercício crítico. Exemplo típico dessa situação foi Artur Azevedo, considerado como “nosso maior revistógrafo [...] era obediente às normas críticas de seu tempo, tendo então que apor o epíteto de inferior a grande parte de sua produção”.⁷⁶ Ao analisar um dos textos de Azevedo, a pesquisadora Erminia Silva também evidencia este dado controverso, mas constante na produção crítica do autor: “É interessante notar que este autor queria que a “boa sociedade”, freqüentasse os espetáculos refinados do Lírico, ao mesmo tempo em que reclamava que o Zé-povinho não os freqüentava, revelando que gostaria, também, que aquele público estivesse recebendo “banhos” de civilidade e formação em programações teatrais que considerava sérias, diferentes dos gêneros alegres e ligeiros que produzia ou que os circos realizavam”⁷⁷.

Um outro exemplo paradigmático de crítica no qual fica evidenciado este ideário é o famoso depoimento de Alfredo Mesquita – um dos nossos mais representativos homens do teatro – sobre o teatro de revista produzido no período em questão: “Se o

⁷⁵ Cláudia Braga, *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na primeira república*, São Paulo, Perspectiva; Belo Horizonte, FAPEMIG; Brasília, CNPq, 2003, p. 27.

⁷⁶ Daniel Marques da Silva, *op. cit.*, p. 95.

⁷⁷ Erminia Silva, *op. cit.*, p. 150.

teatro de comédia daquele tempo era pobre, o de revista então era miserável. As *girls* eram lastimáveis, coitadas. Todas e sem exceção tinham sinais de injeção nas coxas, cicatrizes de cesarianas, manchas roxas de pancada possivelmente. Era de cortar o coração. Todos eram mal alimentados, subnutridos ou obesos. (...) Os *sketches* eram pornográficos, as piadas sujas e o público se desfazia em gargalhadas”⁷⁸.

Os exemplos apresentados evidenciam a postura a que nos referimos. Trata-se de comentários generalizadores, pois a análise das características e dos conteúdos é substituída por comentários de ordem moral, que em nada contribuem para o aperfeiçoamento artístico dos espetáculos e artistas em questão. Idéias como esta povoam as páginas da bibliografia disponível, da qual emergem dentre outros problemas, comparações que buscam dividir a produção cômica em superior e inferior⁷⁹.

Vladimir Propp considera como um dos grandes problemas da crítica a tentativa de comparação existente nas teorias que buscam um caráter estético ou extra-estético da comicidade. Segundo o autor,

esse problema aparece freqüentemente ligado ao das formas ‘baixas’, ‘primárias’ ou ‘exteriores’ da comicidade e ao das formas ‘de ordem mais elevada’. As denominadas formas ‘exteriores’ ou ‘baixas’ não são consideradas pelos teóricos como pertencentes ao domínio da estética, tornando-se, desta forma, uma categoria extra-estética: “a presença de alguns aspectos ‘superiores’ de comicidade, incluídos no conceito de belo e pertencentes ao âmbito da estética, e aspectos ‘inferiores’, que se apresentam como palhaçadas grosseiras e

⁷⁸ *Depoimentos II*, Rio de Janeiro, SNT, 1977, pp. 23 e 24.

⁷⁹ Este tipo de divisão emergiu na Europa no século XIX e teve ampla difusão entre os teóricos daquele período e do período posterior, principalmente no Brasil.

vazias para o entretenimento das massas incultas. Este aspecto estaria fora do domínio do belo e da preocupação da estética⁸⁰.

A despeito de todo o imprevisto que ocorria durante as encenações, embora nos textos escritos não fique evidenciado o propósito da criação de um material para apreciação literária, é impossível negar a existência de um texto que estruturava as ações. Ermínia Silva aponta que os artistas circenses também se deparavam com o mesmo tipo de problema de falta de reconhecimento da qualidade dos seus espetáculos. Em última instância, os textos encenados nos circos “produtos da transmissão oral e anônimos, não eram tomados como teatrais”⁸¹.

Embora nos últimos anos vários estudos sobre a produção popular tenham alterado o cenário, ainda é comum nos dias de hoje encontrarmos nos textos de historiadores do teatro brasileiro justificativas que apontam o sucesso e a intensa presença de produções teatrais nos circos no período que corresponde ao final do século XIX até a primeira metade do século XX, somente com a intenção de “fazer concorrência” às companhias estrangeiras que aqui se apresentavam, priorizando a quantidade de espetáculos em detrimento da “qualidade reputada inferior e de grande heterogeneidade: o dramalhão, a comédia tendente à farsa, a opereta traduzida e adaptada, a revista do ano, a mágica”⁸².

Ermínia Silva esclarece que essa falta de reconhecimento da obra de artistas como Benjamin Oliveira – herdada por Genésio Arruda – deve-se ao fato de serem “enredos de difícil controle pelas autoridades competentes da censura, ou mesmo pelos letrados, devido ao seu alto poder de improvisação”⁸³.

⁸⁰ Vladimir Propp, *Comichidade e riso*, São Paulo, Ática, 1992, p.185.

⁸¹ Ermínia Silva, *op. cit.*, p. 150.

⁸² Décio de Almeida Prado, *Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 48.

⁸³ Ermínia Silva, *op. cit.*, p. 151.

É quase possível vislumbrar a perplexidade de um crítico diante de uma situação na qual as cenas eram criadas muitas vezes no momento em que o espetáculo já se desenrolava. Deste modo, à guisa de conclusão deste tópico, vale a pena transcrever um destes momentos protagonizados por Genésio Arruda e Tom Bill, descrito por Lulu de Barros, no qual fica evidenciada esta capacidade de improvisação.

Barros cita que, em determinada situação, o espetáculo já estava acontecendo no momento em que alguém sugeriu uma história. Lulu dirigiu-se até os bastidores, chamou Genésio e Bill e pediu para que improvisassem um *sketch*. “O Genésio não gostou muito da história: é que tinha de atirar com um revólver que, diga-se de passagem, estaria carregado somente com pólvora seca, e ele sentia verdadeiro pavor de arma de fogo!”⁸⁴, no entanto, mesmo contrariado, topou fazer a cena que começava com Tom Bill anunciando um número no qual seria mostrado “o tiro de apanhar passarinho na curva!”, executado por Mister Braum, “o melhor atirador do mundo.”

Criara-se um clima para a entrada do atirador quando Bill foi chamado até o bastidor onde alguém cochichou algo em seu ouvido. O ator voltou para o palco e, com tom de lamento, anunciou que o número não poderia ser executado porque Mister Braum sofrera um acidente a caminho do teatro. Naquele momento, Genésio entrou em cena dizendo ser um grande atirador e que, gostaria de fazer o número no lugar de Mister Braum. A cena é descrita da seguinte forma por Lulu:

O Tom Bill segurava o prato, encostado na cortina de fundo, e o Genésio segurava o revólver, virando-se de costas para o prato e fazendo mira através de um espelhinho. Mas, ao puxar o gatilho, não só o tiro não saiu como, o que só mesmo com o Genésio podia acontecer, o revólver machucou-lhe o dedo! Imediatamente, o Genésio se dirigiu ao Tom Bill:

⁸⁴ Luiz de Barros, *Minhas memórias de cineasta*, Rio de Janeiro, Embrafilme, 1978, pp. 90 e 91.



— Eu não disse que não queria fazer este sketch? Olha aí o meu dedo!

— Então vem segurar este prato aqui — disse Tom Bill, procurando salvar a situação. — Vem, anda!

Com muita má vontade, Genésio foi até junto da cortina, segurando o prato. Mas, em vez de segurar na pontinha, pegou-o com a mão, abrangendo quase toda a parte de trás do prato.

— Vou mostrar o tiro de apanhar passarinho na curva! — disse Tom Bill.

E, rodando com força o braço em que tinha a arma, disparou o revólver. O contra-regra, atrás da cortina, meteu a unha do martelo, com toda a força, para quebrar o prato, mas pegando em cheio os dedos de Genésio, que largou o prato no chão e saiu de cena choramingando:

— Eu bem não queria fazer este sketch! Ai o meu dedo!...

O público ria a mais não poder: uns pensando ser do script o que se passava e outros percebendo a coisa!⁸⁵

2.4.3 - Temas

A fidelidade, ou a ausência dela surge como o principal tema em seis das oito peças analisadas, são elas: *Camarão, pescada & companhia*, *Genésio Capitão por meia hora*, *O amigo Fritz*, *A mulher das padarias* e *Os mistérios do quarto 13*.

Na peça *Camarão, pescada & companhia*, o tema principal gira em torno da história de Felipe, personagem vivido por Genésio, que deseja se livrar da amante Regina, uma mulher casada que inferniza a sua vida e pode destruir seus planos de se casar com a ingênua Rosália.

Em *Genésio Capitão por meia hora*, Fernando arma um plano, no qual Genésio faz o papel de mediador que é utilizado para confundir a sua esposa, enquanto ele vai ao encontro de uma ex-namorada para tentar impedi-la de destruir seu casamento. Neste

⁸⁵ *Idem, ibidem*, p. 91.

caso a ex-namorada, personagem motivadora da confusão, não surge fisicamente na peça. O único elemento que “materializa” esta personagem é a carta recebida por Fernando, na qual ele toma contato com as ameaças da moça.

Em *O amigo Fritz*, o alemão Fritz Muller quer beijar a mulher de Serapião, como ato de vingança, pelo fato de o mesmo ter beijado a sua mulher durante uma bebedeira na noite anterior.

Na peça *A mulher das padarias*, Gordinho Sereno, um boêmio trambiqueiro vivido por Genésio Arruda, tenta dar o “golpe do baú” em Fortuna, dona de uma rede de padarias, que acredita ser viúva, por ter supostamente perdido o marido num naufrágio de navio. No entanto, Barnabé o marido, esteve durante anos desaparecido porque se casou com outra.

Em *Os mistérios do quarto 13*, a confusão é armada por Clara, mulher de Ramiro que após encontrar um telegrama enviado para ele por sua amiga francesinha – que na verdade é o nome dado a uma fórmula inventada por um matemático – decide ir até o hotel para apanhar o marido em flagrante com a suposta amante.

Em *A Lurdinha do Tenório* a confusão é provocada porque Florindo, personagem vivido por Genésio, invade a casa de Margarida, uma mulher casada que ele muito admira, para roubar-lhe um beijo. Margarida cede ao beijo para livrar-se de Florindo e é flagrada pelo marido.

Nas peças *Camarão, pescada & cia*, *Genésio Capitão por meia hora* e *O amigo Fritz*, as esposas em algum momento são maltratadas pelos maridos para que eles consigam arrumar uma maneira convincente de justificar as suas saídas de casa sem ter que explicar o real motivo: a tentativa de impedir escândalos que possam comprometer os casamentos. Se, num primeiro momento, os personagens masculinos têm uma

“permissão para trair”, posteriormente, configura-se uma situação de oposição na qual emerge a liberdade seguida por uma moral punitiva do ato da traição.

Através da história de dois homens que tentam corrigir erros do passado, ao assumirem a paternidade de filhos que tiveram com antigas namoradas, a paternidade é trazida à tona nas peças *O Baile da Barra Funda* e *A Lurdinha do Tenório*.

Finalmente, os casamentos por interesse financeiros ou combinados pela família são tratados nas peças *O baile da Barra Funda* e *Titia é da Fuzarca*.

Além dessas temáticas depreendidas dos oito textos analisados, são também comumente encontradas na produção de Arruda as charges, que tratam de temas de destaque do cotidiano. Das oito peças estudadas, não temos nenhuma representante desta temática, no entanto, durante o levantamento de dados algumas foram localizadas, sendo que as mais recorrentes são as charges políticas. Nesta linha, destacamos a peça *Com Getúlio é na batata!* levada à cena em novembro de 1930, para satirizar o delicado momento político vivenciado no país.

As eleições daquele ano foram disputadas por dois candidatos: Júlio Prestes, que era apoiado pelo então presidente Washington Luís e Getúlio Vargas, apoiado pelos estados do Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Paraíba. Naquela disputa, Prestes ganhou, mas não levou a presidência. Antes da posse, no dia 3 de outubro uma revolução eclodiu e culminou no assassinato de João Pessoa, então governador da Paraíba. O ato resultou na deposição de Washington Luís pelos militares e na ascensão de Getúlio como presidente em um governo provisório.

Este fato – um dos mais importantes momentos políticos do país – tomou conta de todas as manchetes de jornais do período. Durante todo o mês de outubro, só se falava na revolução e nos seus protagonistas. Durante a pesquisa, detectamos que na semana em que eclodiu a revolução, o Moinho do Jeca foi o único teatro que

permaneceu aberto na cidade. No mês seguinte, quando a situação aparentava uma certa calma, várias charges políticas foram levadas à cena pelas companhias. O delicado momento foi tratado por Arruda que demonstrou uma preocupação em priorizar a estreia da charge, em detrimento do restante da programação: “A fim de ultimar os preparativos para apresentação da charge política *Com Getúlio é na batata!*, que será levada amanhã, a empresa do Moinho do Jeca resolveu suspender a vespéral de hoje. À noite, continuação dos espetáculos de variedades”⁸⁶.

Ao trazer este assunto para a cena, Arruda juntou-se a um coro de autores que fez com que as charges políticas – que já eram uma tradição – aumentassem consideravelmente no período em que o ditador esteve no poder. Um dos artistas que também representou o tema foi Sebastião Arruda, que estreou a peça *Seu Getúlio Vae*.

Imagem nº 10. Divulgação da peça *Seu Getúlio Vae*, da Cia. Sebastião Arruda. Fonte: O Estado de S. Paulo, 09 de novembro de 1930, p. 19.

⁸⁶ Coluna Palcos e Circos, *O Estado de S. Paulo*, 09 de novembro de 1930, p. 03.

Mesmo sem ter acesso ao texto de Genésio é possível supor que ao menos explicitamente, não se tratava de um texto ofensivo, assim como todos os outros autores que de certo modo amenizaram as picantes sátiras ao ditador, por dois motivos apontados por Neyde Veneziano:

O primeiro deles era gerado pela simpatia que o presidente angariara na classe teatral. Como se sabe, os profissionais de teatro no Brasil deviam a Getúlio Vargas a legalização da profissão, publicada como decreto-lei, no Diário Oficial de 18 de julho de 1928. Antes da lei, atores, atrizes e técnicos eram considerados gente sem profissão e desclassificados socialmente. As condições de trabalho nas companhias teatrais eram desumanas e as empresas não concediam descanso semanal aos artistas (...). O segundo motivo que possivelmente suavizara as caricaturas satíricas feitas ao chefe da nação era um receio natural que dominava alguns revistógrafos diante do regime radical e totalitário.⁸⁷

Na peça *Miss Pindurassaia* detectamos outra temática adotada em forma de charge por Arruda. A peça, que estreou em 05 de outubro de 1930, é uma sátira a uma visita de *misses* de diversos países ao Brasil. A visita das belezas ocorrera semanas antes e ocupara manchetes e colunas sociais como notícia de destaque durante vários dias.

Nesta linha, um outro exemplo significativo na produção de Arruda, é a peça *O mendigo milionário*. Levada à cena durante o mês de agosto de 1930, a charge é visivelmente uma sátira à peça *Deus lhe pague*, grande sucesso de Joracy Camargo, em cartaz na cidade naquele momento, e que se tornou a peça mais representada durante a carreira de Procópio Ferreira.

é de 1932!

⁸⁷ Neyde Veneziano, *Não adianta chorar: Teatro de Revista brasileiro...Oba!*. Campinas, Editora da UNICAMP, 1996, pp. 99 e 100.



A despeito de representar um personagem caipira, a adoção de suas temáticas aproxima a sua produção a de seus pares populares, sejam eles contemporâneos ou ancestrais. Através dos exemplos apresentados, e da análise de seus tópicos, é possível constatar a afirmação feita anteriormente por Daniel da Silva sobre as vozes que ecoam na dramaturgia dos autores populares. Genésio Arruda representa, por meio dos textos levados à cena, por ele e sua companhia, um espelho da sociedade brasileira naquele início de século.

Analisar estas peças é como fazer um passeio pelo tempo onde todos os tabus e preconceitos sociais enraizados na tradição brasileira vêm à tona. Deste modo, através desses textos é possível mapear costumes da sociedade do período que neles são veementemente satirizados.

2.4.4 - Tramas

O primeiro dos textos estudados foi *Camarão, pescada & companhia*, que estreou no dia 05 de outubro de 1936, no Theatro Apollo em São Paulo. A ação se passa no Rio de Janeiro, na época atual. É contada a história de Fellippe, interpretado por Genésio Arruda, um homem de negócios sempre afobado e trapalhão. Ele é amante de Regina, uma mulher casada, afetada e arrogante, e noivo de Rosália, uma moça ingênua que acredita ter encontrado em Fellippe o homem perfeito: rico e generoso. Fellippe, ao perceber que está metido em uma enrascada com Regina, tenta se livrar dela auxiliado por Camarão, seu sócio numa fábrica de botões de osso.

Regina, ao descobrir o plano de Fellippe para livrar-se dela com o intuito de se casar com Rosália, fica descontrolada e tenta prejudicá-lo, primeiro aliando-se a Bandeira, advogado pilantra de porta-de-xadrez que tenta processá-lo, depois com uma tentativa de assassinar Fellippe. Luiz irmão de Rosália, descobre a traição e tenta o

tempo todo defendê-la. Ao deparar-se com Luiz, Fellippe acredita que ele é um gigolô que vive com Regina e aproveita-se do dinheiro que dá para a amante.

Num outro momento, Rosália, na tentativa de descobrir se está sendo traída, diz para Regina que é uma empregada de Fellippe, com o intuito de descobrir a verdade. Regina acredita na história de Rosália e fica mais indignada ainda, porque acha que está sendo trocada por uma empregada. Magdalena aparece somente no final da peça, acreditando que Rosália fosse amante de Camarão, seu marido. A confusão se esclarece de uma maneira muito rápida, quando todos se encontram na mesma sala. Magdalena e Camarão fazem as pazes e vão embora. Regina é expulsa da sala e fica de bem com Fellippe. Luiz finalmente é identificado como irmão de Rosália, e não de Regina e Bandeira é castigado por Fellippe com um bofetão por tentar ajudar Regina.

A peça *Genésio capitão por meia hora* ou *Os apuros de Genésio*, estreou em 1936, também no Theatro Apollo. O cenário representa o quarto de um casal. A peça tem início com o Capitão Fernando entrando vagarosamente, trazendo uma carta. Ele lê a carta que foi enviada por um amigo seu comunicando que uma antiga namorada de Fernando vem à cidade para ir ao baile e que ele deve comparecer para acalmá-la, porque uma mulher que teve seu amor desprezado é capaz de qualquer coisa, inclusive arruinar o seu casamento.

Fernando deve arrumar um pretexto para ir ao baile, então desfaz a arrumação do quarto e começa a fazer um escândalo, dizendo que é impossível viver numa casa daquele jeito. Clara, sua esposa, fica muito nervosa, põe-se a arrumar a cama e chama a empregada Joanna pedindo-lhe para que ela acenda um candeeiro.

Fernando precisa fazer com que Joanna saia da casa, então pede para ela entregar uma carta na casa de um amigo. Antes de sair, ela pergunta para o patrão se ele vai tomar a limonada purgativa naquela noite. Ele diz que sim e a criada sai.

Clara discute com Fernando. Ele, de maneira dissimulada, quer saber onde a mulher estava. Ela conta que foi ao passeio público com a tia, ele maltrata Clara, dizendo que se ela ficasse em casa, não daria motivos para que um admirador chamado Visconde mandasse cartas para ela. Sem saber o que fazer a esposa e chora e diz que vai para a casa da tia. Fernando lamenta que tenha que fazer isto com Clara, mas acredita ter agido de forma correta.

Chega Genésio, um soldado que veio da roça para servir o exército. Ele traz alguns papéis para Fernando em nome do comandante. Fernando percebe em Genésio, o idiota que irá substituí-lo enquanto ele sai para resolver o problema com a ex-namorada. Dá ordens para que Genésio deite na cama em seu lugar e fique roncando e diz que vai para um conselho de guerra. Genésio fica desconfiado, mas deita na cama e cobre-se todo. Joanna entra e deixa a limonada purgativa ao seu lado na cama, ele levanta e toma a limonada.

Clara entra com uma carta do Visconde na mão e chama Fernando. Genésio levanta e deixa Clara assustada. Ela acha que Genésio é o Visconde e tenta expulsá-lo. Ele revela que é um soldado e conta a história para ela. Clara não acredita que o marido tenha ido a um conselho de guerra e busca nos bolsos de Fernando alguma pista. Ela encontra a carta que comunica a chegada de Dolores. Clara promete vingar-se de Fernando e pede para Genésio continuar deitado, roncando.

Fernando chega e pensa que quem está deitada na cama é Clara. Sente-se aliviado e vai para um outro ambiente do quarto. A esposa pergunta por que o marido está de pé tão cedo. Ele diz que tem uma reunião no quartel. Ela pergunta se ele gostou de ter feito as pazes com ela e conta como foi maravilhosa a noite de amor que eles tiveram. Fernando fica furioso. Clara sai. Ele quer matar Genésio, que ao ser pressionado, confessa ter bebido a limonada de Fernando.

Clara entra novamente e inocenta Genésio ao revelar que o único pecado dele foi tomar a limonada com purgante. Genésio sai correndo para o banheiro. Ela diz para Fernando que sabe de tudo e que quis dar um susto nele, mas que ele será perdoado. Fernando chama Genésio e o promove a cabo.

Conforme citado anteriormente, *Genésio capitão por meia hora* possui o mesmo enredo da peça *Bebé, o soldado recruta*. Nesta os personagens são: Capitão Severo; Angélica, sua mulher; Ordenança 0014 João; Chica a Doméstica; e o recruta Bebé. A cenografia é de Silvério de Camargo e Eduardo Santos e a direção é de José Renato de Almeida, o Bebé, e tem o seguinte enredo:

[...] o Capitão quer sair de casa para reencontrar uma ex-namorada, de mesmo nome de sua esposa, que está prometendo fazer escândalo. A esposa ciumenta e a empregada impedem a saída do Capitão. [...] Sem motivo aparente para o enredo, o Capitão chama o seu ordenança, o 0024 João, para facilitar uma possível saída. O ordenança é gago e atrapalhado. Os planos de saída fracassam e ele solicita ao quartel que envie um outro ordenança. Chega então o recruta Bebé. A partir da chegada o recruta explora uma enorme confusão em torno da ordem unida e da disciplina no quartel, com muito riso e zombarias diversas, inclusive com o público. [...] Com o intuito de dar um desfecho ao enredo, o Capitão combina com o recruta que este se deite em sua cama e, uma vez coberto passe a roncar para tudo. O Capitão, finalmente, vai ao encontro da ex-namorada.

Bebé está deitado, ao canto esquerdo do palco, sob um cobertor, quando Chica entra com uma vela acesa e uma garrafa de limonada. Bebé explora uma série de pilhérias em torno da vela, enfatizando o seu aspecto fálico. Em seguida, toma todo o conteúdo da garrafa. O marido volta e ocupa o lugar do recruta na cama. Como se estivesse acordando naquele momento, o capitão e sua esposa dançam, comemorando a reconciliação e saem. Chica, e Bebé se encontram, acenam com um possível namoro e tentam iniciar uma dança, com o mesmo espírito da anterior. Contudo, a limonada

purgativa começa a fazer efeito em Bebê. A cena se transforma e todo o efeito do purgante é transmitido pela interpretação dos atores e pela sonoplastia. [...] O namoro é cancelado e o palhaço se contorce sob efeito do purgante. Cai o pano.⁸⁸

Embora pequenas mudanças nos enredos pontuem as duas peças, o que mais as diferencia é o desfecho dado pelos dois cômicos. Os efeitos provocados no personagem de Bebê, em decorrência do consumo da bebida surgem como propulsores de um efeito cômico, ampliado ao máximo pelo uso de recursos sonoros.

É como se por toda a sua jocosidade, o fato de o recruta beber a limonada purgativa, constituísse uma espécie de castigo, potencializado inclusive pela impossibilidade de concretização do namoro com a criada Chica. Diferente do final de Genésio no qual o soldado, embora também sofra as consequências do purgativo, recebe uma promoção pelos serviços prestados.

A peça seguinte é *O amigo Fritz*, que estreou em 12 de outubro de 1936. O cenário é a sala de visitas da casa de Serapião, com móveis à vontade, portas laterais e uma porta ao fundo com saída para a rua.

Ao início da peça, Serapião está na sala da sua casa, andando de um lado para o outro e reclamando da ressaca devido à bebedeira na noite anterior. Roberto entra e começam a conversar sobre a farra. Serapião diz que não se lembra de nada que aconteceu. Roberto põe-se a refrescar a memória do amigo e diz que ele beijou a mulher do alemão Fritz Muller, dono do bar, e que agora ele estava na frente da casa esperando para falar com Serapião.

Fritz entra na casa e diz que veio procurá-lo para uma vingança. Ele pretende beijar a mulher de Serapião e, caso ele não permita, será morto. Serapião pede um prazo

⁸⁸ Mário Fernando Bolognesi, *Palhaços*, São Paulo, Editora UNESP, 2003, pp. 163 e 164.



para pensar, pois isto poderá significar o fim do seu casamento. Fritz diz que voltará no mesmo dia, às seis horas, para saber a resposta.

Roberto, que estava escondido atrás da porta, arma um plano: Serapião deve viajar para São Paulo com uma amante e Roberto vai levar Alice, esposa de Serapião para Santos, com o intuito de fechar alguns negócios. Então o alemão, quando for atrás dele, beijará a amante e sua mulher nunca ficará sabendo da história. Roberto vai ver se Alice ainda dorme e fica pensando em quem poderia fazer o papel da amante de Serapião.

Entram na casa Suzana, uma jovem viúva, e Catharina, sua mãe, elas estão interessadas em alugar a casa de Serapião. Roberto propõe que elas viajem para São Paulo com Serapião, como se fossem a esposa e a sogra dele. Elas aceitam e saem de cena.

Na cena seguinte, entram Serapião e Alice, que reclama porque o marido vai viajar para São Paulo sozinho. Ele briga com Alice e diz que ela não confia nele, Alice com remorso concorda com a viagem do marido. Roberto volta com Catharina e Suzana, apresenta-as para Serapião e conta o plano. Após acertarem todos os detalhes, eles viajam para São Paulo, mas as duas não sabem que Suzana terá que beijar o alemão. Com a saída deles, chega ao fim a primeira cena.

Na segunda cena, quando abre a cortina, eles estão no interior de uma pensão, em São Paulo, com portas laterais e, ao fundo, uma secretária à direita da porta. No fundo, uma mesinha com duas poltronas em volta. Marocas, a dona da pensão, uma velha futriqueira, está sentada numa cadeira perto da secretária e dá instruções ao criado. Roberto e Serapião, após passarem uma péssima noite na pensão, devido às más condições do lugar, reclamam com Marocas.

Fritz Muller chega à pensão e diz para Serapião que veio beijar sua mulher, como havia prometido. Suzana entra e Serapião sai. Fritz diz que veio até São Paulo para beijá-la. Mas ao tentar fazê-lo é surpreendido por Marocas, que pede que parem com aquela pouca vergonha na sala, pois se Suzana pretende trair o marido, pelo menos que faça isto no pomar. Eles saem.

Roberto entra e Marocas conta que a mulher de seu amigo o está traindo. Nesse momento Alice entra e Roberto fica apavorado. Ela diz que não suportou a saudade do marido e veio atrás, quer saber onde é o quarto dele. Roberto diz que Serapião mudou-se de hotel porque aquele é muito vagabundo, e dá o endereço de um outro hotel para Alice procurar Serapião.

Ao sair, Alice cruza com Fritz no caminho. Ele quer saber quem é aquela mulher e Roberto diz que é a amante de Serapião. Fritz se interessa por ela e sai.

Serapião entra e Roberto conta que Alice veio atrás dele e foi procurá-lo no outro hotel. Alice volta dizendo que esqueceu o nome do hotel e encontra Serapião. Ele diz para ela que está com tanta saudade que quer voltar agora mesmo para casa. Alice entra no quarto e Fritz aparece e diz para Serapião que agora não quer beijar mais a sua mulher. Ele prefere a amante.

Suzane e Catharina entram e começa uma grande confusão entre todos na sala. Catharina conta para Fritz que não é a mulher de Serapião. Fritz, furioso por ter sido enganado, quer brigar. Entra Marocas no meio da confusão, convidando todos a almoçar um coelho à cocote.

A peça *A mulher das padarias*, estreou em 15 de dezembro de 1941, no Cine Teatro Colonial no Rio de Janeiro. A ação se passa também no Rio de Janeiro. O fato de a peça ser ambientada na mesma cidade em que está sendo encenada é um indicativo de

que talvez esse fosse um procedimento usualmente adotado por Genésio, talvez como uma estratégia para criar maior empatia com o público.

O cenário representa uma sala de estar mobiliada com capricho e bom gosto, destacando-se vários enfeites e objetos de arte, um porta-retrato com uma fotografia de Barnabé, o dono da casa. Portas laterais dando acesso para o interior da casa e, ao fundo, uma porta larga dando para a rua. A peça começa com Fortuna, viúva de Barnabé, herdeira da rede de padarias que pertencia ao marido e extremamente fiel à memória do marido. Ela discute com a criada Valentina a falta de respeito à memória do seu marido que, “morreu afogado” em uma viagem de navio que fazia a Portugal, porque ela cantava e dançava em frente ao retrato do falecido.

Valentina diz que a patroa deve parar de se lamentar e arrumar logo um outro marido. Revela que Fortuna tem um admirador, o professor Imbuia. Valentina acha que ele está interessado somente no seu dinheiro.

Entra em cena Tobias, sogro de Fortuna, que está preocupado com o rumo do negócio das padarias e pede para que a nora arrume um marido para ajudá-la a administrar. Fortuna não quer quebrar as juras de fidelidade que fez ao marido, mas concorda em se casar com um homem que seja para ela igual a um irmão. Tobias compromete-se em arrumar um marido para Fortuna, que deixa a missão em suas mãos.

Nesse momento, chega Gordinho Sereno, amigo de Tobias. Interpretado por Genésio Arruda, ele é um caipira trambiqueiro que está falido por causa da vida boêmia que leva. Faz seis anos que eles não se vêem. Gordinho está um trapo humano, destruído, segundo ele, por causa das mulheres. Ele jura não querer mais saber delas e procura Tobias para pedir um empréstimo. Este nega o empréstimo, mas oferece a mão da nora. Gordinho aceita desde que faça papel de marido só de dia e fique livre à noite.

Na cena seguinte, o professor Imbuia galanteia Fortuna. Tobias apresenta Gordinho Sereno para Fortuna como se ele fosse um comendador que acaba de chegar do Mato Grosso. Entra Albertina, uma senhora de meia-idade que deseja casar a filha Bety com um bom partido. Ela decide investir em Gordinho Sereno, por acreditar que ele é realmente um comendador.

Dias depois, Gordinho aparece como um novo homem, bem trajado e gabando-se do bom negócio que vai fazer. Albertina chega com Bety e oferece a mão da filha a Gordinho, dizendo que também é uma mulher de negócios e possui uma leiteria. Sereno se empolga com a possibilidade de fazer mais um bom negócio. Ele revela a Tobias que pretende dar o golpe nas duas e entram para conversar.

Neste instante, aparece Barnabé, o marido de Fortuna que todos acreditavam estar morto. Ele conta que no naufrágio bateu a cabeça e perdeu a memória, foi internado em um hospital do Recife e, após recobrar os sentidos, voltou para casa.

Gordinho Sereno não se conforma em perder a chance de ficar rico. Então se lembra que conhece Barnabé de outra situação. Ao ser pressionado por Gordinho, Barnabé confessa que na verdade esteve este tempo todo na Bahia, vivendo com outra mulher, mas ela o abandonou após seu dinheiro terminar, por isto ele voltou. Gordinho pede cinquenta mil cruzeiros para deixar Barnabé em paz e não contar a verdade.

Albertina e Bety aparecem e convidam Gordinho para uma visita que ele de imediato aceita. A peça termina com Gordinho sugerindo que vai se casar não com Bety, mas com Albertina, por que agora, ao invés de ser o marido da padeira, será o marido da leiteira.

A peça seguinte é *Os mistérios do quarto 13*. Sua estréia pela Companhia Genésio Arruda foi em 1942 no Teatro Boa Vista em São Paulo. A cena representa uma saleta de um hotel, com as portas dos quartos numeradas. Trata-se de uma confusão

armada na qual a agilidade das cenas é marcada pelo entra-e-sai das várias portas do Hotel Alegria.

Tudo começa quando Clara chega ao hotel com o intuito de flagrar Ramiro com a “amante francesinha”. Ao perceber que o quarto combinado na carta estava ocupado, ela pede para usar o quarto 12, ao lado, o que dá início a uma grande confusão, porque Ramiro confunde Inez, que está fantasiada de homem, com o Matemático, ao mesmo tempo em que Inez pensa que o Matemático é o seu Poeta.

O Poeta, por sua vez, acredita que Ramiro é Inez vestida de homem, enquanto Ramiro pensa que o Poeta é o Matemático. A situação agrava-se quando Clara chega ao quarto e vê Ramiro com Inez em seus braços, porque Inez acredita ter encontrado o verdadeiro Poeta. Clara pensa que Inez é a francesinha do telegrama. As duas começam uma discussão que culmina em tapas.

Ramiro, vendo-se enrascado, foge, com Clara correndo atrás dele. Após entrar e sair muitas vezes, Clara vai até o quarto 13 com o intuito de encontrar Ramiro e encontra o Poeta, que a assedia pensando ser Inez. Clara, acreditando tratar-se de um louco, entra no seu jogo e deixa o Poeta abraçá-la.

Desta vez é Ramiro quem flagra Clara e tenta reverter a situação a seu favor, travando uma luta com o Poeta, que foge. Finalmente Ramiro encontra o Matemático e descobre que ele na verdade é um bandido, que rouba Ramiro e vai embora.

Inez e o Poeta também se encontram, mas agora é tarde, porque o Poeta está apaixonado por Clara. Ramiro surge e ameaça matá-lo, ele foge para o quarto 14 e Clara vai atrás.

Inez, desiludida, lamenta a perda do amado. Ameaça trancar-se em um convento. Indalécio, representado por Genésio Arruda, aproveita a oportunidade para dar o golpe do baú e corteja-a com palavras confusas e mal pronunciadas. Ela, que revela não saber



nada de poesia, deixa-se seduzir por Indalécio e marcam o casamento para o dia seguinte. O Poeta é atirado para fora do quarto 14, todo esfarrapado.

A peça *O baile da Barra Funda* estreou em 10 de outubro de 1952. Nela, Totó sonha em se casar com Yvete, a filha de Francisco, seu jardineiro, mas já está prometido para outra moça. Yvete também ama Totó. Ambos são reprimidos pelos pais, que não permitem que eles saiam ou freqüentem bailes. Genésio Arruda interpreta Fedegoso, um professor caipira que é amigo de Totó. Ao entrar em cena, flagra Totó aos beijos com Yvete e diz que ele não pode se envolver com a moça para não desagradar o pai, mas encoraja o amigo a sair para aproveitar a vida enquanto não conhece a noiva prometida. Combinam ir a um baile à fantasia na Barra Funda naquela noite.

Ao pedirem permissão para Ambrósio, pai de Totó, esse demonstra preocupação e pede para conversar a sós com o filho. Ambrósio revela a Totó que, quando jovem, fez uma viagem a Pernambuco e, durante um baile à fantasia, conheceu uma moça que ele apelidou de Lagosta, por ser corada e bonitinha, e que esta moça, após algum tempo de romance, ficou grávida dele. Ele, sem emprego e sem dinheiro, fugiu para o Rio de Janeiro, onde, mais tarde, se casou com a falecida mãe de Totó. Lagosta nunca mais o procurou porque só sabia o seu apelido: Lulu. Agora, com remorso, Ambrósio sonha encontrar Lagosta e a criança que ele acredita ser uma menina, devido aos constantes sonhos que tem com a criança. Por isto Ambrósio teme que o filho freqüente os bailes, pois seu maior receio é que os dois irmãos possam se encontrar e se apaixonar.

Fedegoso entra em cena novamente e, ao saber que Totó não poderá ir ao baile, insiste que Ambrósio deve deixar o rapaz se divertir, e consegue o consentimento ao garantir para Ambrósio que eles não vão beber na festa. Yvete descobre que Totó vai ao baile, fica enciumada e decide ir atrás, fantasiada.

Chegam à casa Catavento e Alice. Pedem para falar com Ambrósio, pois vieram conhecer Totó, o futuro noivo de Alice. Ambrósio não pode recebê-las de imediato, o que faz com que elas permaneçam tempo suficiente na sala para descobrir que Totó foi a um baile. Alice fica enciumada, pois acreditava que seu prometido fosse um rapaz sério que não gostasse de farras. Catavento revela que teme os rapazes quietos e conta o que lhe aconteceu com o pescador em Pernambuco, quando ela ficou grávida de Alice. Elas decidem ir atrás de Totó no baile e chega ao fim a primeira cena.

Na segunda cena, já no baile, Totó revela para Fedegoso que, ao invés de uma foto sua para a noiva prometida, mandou uma do amigo, o que deixa Fedegoso desconfiado de que possa acontecer alguma confusão.

Yvete encontra Totó. Eles vão namorar no jardim e, em seguida, chegam Alice e Catavento, que acreditam que Fedegoso é Totó por causa da foto. Alice pede um beijo para Fedegoso. Antes de beijá-la, ele a leva para o jardim.

Ambrósio vai atrás do filho na festa, com o intuito de evitar um encontro entre ele e sua irmã Alice. Entrando no salão reconhece Catavento, que na verdade é sua Lagosta. Ela se emociona com o reencontro mas logo em seguida fica desesperada porque acha que os dois irmãos estão juntos no jardim. Alice retorna e diz que deixou Fedegoso lá fora. Catavento apresenta-lhe o pai, que Alice despreza.

Yvete volta para o salão com Totó e se esconde ao ver Ambrósio, que diz para Totó que ele não pode se casar com a moça que acaba de sair, porque são irmãos.

Totó desespera-se por achar que se trata de Yvete. Ambrósio consola o filho e diz que ele poderá se casar com uma outra moça que está no baile e vai atrás de Alice. Totó conta para Yvete que eles são irmãos e pede que ela se case com Fedegoso.

Uma série de confusões acontece entre Yvete, Totó e Fedegoso porque ninguém sabe da verdade e todos acreditam ser filhos de Ambrósio que, ao entrar no salão, é

abraçado por todos que o chamam de pai. Então ele esclarece as questões e diz que somente é pai de Alice, e Totó e autoriza o casamento do filho com Yvete. Ao final da história, somente Fedegoso não tem pai.

A peça *Titia é da fuzarca* estreou em 17 de outubro de 1952, no Circo Seyssel. O cenário reproduz uma sala de visitas com sofá, mesa e cadeiras. Carlitos, filhinho-de-papai falido, e Batista, seu empregado, discutem porque há três meses o patrão não paga o seu salário. Carlitos alega que está à espera da mesada do pai.

Chega Félix, seu amigo, e garante estar na mesma situação. Carlitos diz que sua esperança é se casar, mas o pai de sua noiva é contra, porque quer um marido rico para a filha.

Alice, sua noiva, chega. Félix vai embora e, ao mesmo tempo, Carlitos recebe um telegrama, anunciando que sua tia Aurora, que é muito rica, vem visitá-lo, e que ele é seu único herdeiro.

Alice se anima e quer convidar o seu pai para jantar com Carlitos e sua tia naquela noite, com esperanças de que após conhecer a tia rica, o seu pai mude de opinião sobre Carlitos. Ele tenta convencê-la a mudar de idéia, porque não tem comida em casa, mas Alice ignora-o e sai para convidar o pai. Carlitos recebe outro telegrama da tia anunciando que a viagem foi cancelada.

Félix volta mostrando para Carlitos uma fantasia de Shirley Temple que ele trocou por uma cama. Carlitos convence Félix a usara a fantasia e se passar por sua tia, fazem um teste e chamam Batista para ver se ele reconhece Félix. Batista não reconhece e eles decidem dar continuidade ao plano.

Alice e seu pai Chico chegam para o jantar. O pai de Alice revela que está há dez anos solteiro e, se a tia de Carlitos o agradar, ele pretende fazer um casamento duplo.

Félix retorna com um aparelho de barbear na mão. Várias confusões acontecem, mas Chico gosta da falsa tia, que se mostra bastante desajeitada.

Alice e Carlitos saem para o jardim e deixam Chico e a “tia” sozinhos. Após várias tentativas de agarrá-la, Félix se afasta de Chico e diz para Carlitos que não agüenta mais a situação. Carlitos convence Félix de agüentar mais um pouco.

Chegam a verdadeira tia Aurora e sua amiga Edith. Ela revela para a amiga que veio sem avisar para fazer uma surpresa ao sobrinho e que vai se passar por uma amiga de Aurora para ver o comportamento dele.

Batista, ao recebê-las, revela que Carlitos está no jardim com sua tia Aurora. Esta, ao perceber que se trata de alguma confusão, resolve manter a farsa com a intenção de se divertir um pouco às custas do sobrinho.

Félix entra. Elas se cumprimentam (Aurora se diverte muito). Ele, atrapalhado com a situação, convida-as para uma xícara de chá.

Chico entra e diz que não quer mais saber de Aurora porque ela tem mais barba do que ele e vai embora.

Carlitos discute com Félix por ele ter deixado Chico descobrir que ele não é mulher e atrapalhar o seu casamento.

Aurora chama Carlitos para conversar no jardim. Edith pressiona Félix para que eles contem a verdade e, após discutirem, ambos saem. Carlitos e Aurora voltam rindo da situação.

Chico volta para buscar Alice. Carlitos tenta apresentar-lhe a verdadeira tia, mas ele não quer conhecê-la alegando saber que a família de Carlitos é um fenômeno. Félix entra esbravejando: “Fenômeno nada, eu sou é homem!”

A última das peças a ser descrita neste tópico é o disparate cômico *A Lurdinha do Tenório*, que estreou em 30 de novembro de 1953. O cenário representa um gabinete chique de um palacete ou apartamento, na época atual.

Ao abrir a cortina, Rosa, a empregada, está em cena limpando os móveis e cantando. Margarida, a patroa, entra na sala e dá instruções para que ela prepare o almoço.

Margarida vai até a janela e vê um homem que tem ficado em frente a sua casa há alguns dias. Ele acena para ela, ela ri porque o homem parece um mico. Nesse momento seu marido Alberto entra e pergunta se Margarida está rindo por causa da carta que recebeu de manhã, na qual seu irmão avisa que vai chegar de Hollywood. Ela respira aliviada, porque pensou que o marido havia notado o homem do outro lado da rua, e diz que sim, que está rindo porque seu irmão vai voltar.

Lurdinha, uma jovem moça que foi namorada de Tenório irmão de Margarida e teve um filho com ele, entra na casa acompanhada de seu irmão Carlos. Eles são comunicados de que Tenório vem para o Brasil e está disposto a se casar com Lurdinha para reparar o erro que cometeu no passado, ao abandoná-la sozinha com o filho. Contam, ainda, que Tenório está muito rico, o que deixa Lurdinha ainda mais feliz. Carlos sai com Alberto.

Margarida conta para Lurdinha do homem misterioso que fica espreitando-a pela janela e do incômodo que isto lhe causa. Fala também do medo que tem de Alberto descobrir, porque ele é muito ciumento. Lurdinha sai com Alberto e Carlos.

Margarida dirige-se novamente para a janela e respira aliviada pois percebe que o homem não está mais lá. Nesse momento, o homem misterioso, interpretado por Genésio Arruda, invade a casa de Margarida e se apresenta. Seu nome é Florindo e está

apaixonado por Margarida. A moça desespera-se e tenta expulsá-lo, dizendo que seu marido que é muito ciumento deve voltar a qualquer momento.

Florindo diz que só vai embora quando Margarida der-lhe um beijo. Ela nega, mas após muita insistência acaba cedendo, com medo de que o marido chegue e encontre aquele homem ali. Florindo beija-lhe o rosto. Nesse momento Alberto entra na sala e surpreende-os. Furioso, exige uma explicação. Margarida, desesperada, diz que aquele homem é seu irmão Tenório, que acaba de chegar de Hollywood.

Eles são apresentados. Alberto questiona se ele está realmente disposto a reparar o seu erro, se casar com Lurdinha e cuidar do seu filho. Ele fica confuso e após algumas trapalhadas diz que sim. Alberto conta que Lurdinha acaba de herdar quinhentos mil cruzeiros do avô e Florindo fica mais interessado ainda. Alberto sai e deixa os “irmãos” a sós.

Florindo quer ir embora, mas Margarida pede para ela ficar. Ele sai com Alberto. Lurdinha volta. Margarida conta o que aconteceu e pede para a amiga ajudá-la a sustentar a situação.

Florindo e Alberto entram. Lurdinha e Carlos são apresentados a ele.

Florindo mostra interesse por ela e mais ainda pela sua herança. Nesse momento a empregada entra e anuncia que o almoço está servido. Carlos, Alberto e Margarida saem.

Lurdinha e Florindo ficam a sós na sala. Florindo galanteia Lurdinha. Ela diz que só aceitou aquela situação para ajudar sua amiga. Florindo, de maneira dissimulada, garante estar apaixonado por ela. Lurdinha sai enfurecida com ele e deixa-o falando sozinho na sala, garantindo que não vai deixar escapar a oportunidade de vingar-se dele. Chega ao fim o primeiro quadro.

No segundo quadro, após o almoço, Florindo retorna palitando os dentes e continua insistindo na idéia de casar-se com Lurdinha que resolve aceitar o pedido com o intuito de livrar-se do verdadeiro Tenório. Florindo fica radiante, imaginando gastar a herança de Lurdinha.

Carlos revela a Florindo que perdeu cinco mil cruzeiros do seu patrão no jogo. Florindo se oferece para pagar a dívida e pergunta para Carlos porque ele não pediu o empréstimo antes para Lurdinha. Então ele conta que a herança de quinhentos mil cruzeiros foi tomada por credores, aos quais ela devia muito.

Florindo, ao descobrir que Lurdinha está mais pobre do que nunca, desiste do casamento e resolve fugir de casa. Antes de sair, encontra-se com o verdadeiro Tenório e diz para ele que é o dono da casa. Tenório começa a tratá-lo como seu cunhado. Florindo tranca Tenório em um quarto.

Todos voltam do almoço, menos Margarida. Carlos quer saber por que Florindo não vai mais se casar com Lurdinha. Ele diz que desistiu, porque o filho de Lurdinha não é dele.

Tenório bate de dentro do quarto e revela ser ele o verdadeiro Tenório. Diante da surpresa de todos, Florindo insiste que o verdadeiro Tenório é ele, e iniciam uma confusão.

Alberto propõe que os dois escrevam algo no papel, para que eles possam identificar o verdadeiro pela letra. Lurdinha reconhece o verdadeiro Tenório. Alberto exige explicações de Florindo e este diz que gostaria de ficar a sós com Alberto e Carlos.

Florindo diz que é um policial que está atrás de Carlos porque ele perdeu os cinco mil cruzeiros do patrão no jogo. Alberto diz que isto não justifica o fato de ele

estar beijando sua mulher. Florindo responde que Margarida concordou em se passar por sua irmã para ajudar nas investigações e diz que Carlos será preso.

Alberto, para salvar Carlos da prisão, propõe que os cinco mil sejam entregues ao “policial” Florindo e pede o dinheiro para Tenório. Florindo aceita imediatamente e brincam com a “honestidade” do falso policial. Tenório entrega o cheque para Florindo. Lurdinha, como forma de gratidão ao “honesto policial”, convida-o para ser padrinho do seu filho. Florindo aceita e vai embora.

Todos felizes vão para a janela para ver Florindo sair. Após uma pequena pausa, a empregada entra na sala gritando que o homem que acabou de sair roubou toda a mobília da sala de jantar.

Na apresentação das tramas destes textos escritos por Genésio Arruda, pode ser percebido que as temáticas e as linhas narrativas são recorrentes. Todas se aproximam das técnicas utilizadas na escrita da comédia de costumes, diferenciando-se apenas no que tange à extensão do texto. Diferentemente das comédias tradicionais, as peças de Arruda são todas curtas e a divisão das situações dá-se não através de atos, mas de cenas. Em muitos casos, quando não existe a necessidade da troca de cenários, nem ocorre esta divisão.

Deste modo, o que pode ser aferido é que existe uma intenção da parte do cômico, em adotar os procedimentos formais daquele tipo de dramaturgia, no entanto, este procedimento é adotado de forma reduzida, na medida em que as peças deveriam compor apenas uma parte do programa, dos espetáculos de Genésio.

2.4.5 - Personagens

A partir da análise dos textos, é possível depreender que o personagem que antes possuía uma função de oposição ao de Bill, na fase de sua companhia teatral ganha novas matizes comportamentais dependendo do contexto no qual se insere. Um dado

interessante, é que nos espetáculos da companhia passa a ser comum o fato de Arruda adotar em diversos momentos uma espécie de sobreposição nas suas caracterizações.

Deste modo, ele ainda é o caipira, no entanto esse caipira assume diferentes personagens dentre as quais podemos citar: recepcionista de hotel em *Os Mistérios do quarto 13*, professor em *O Baile da Barra Funda*, soldado de quartel em *Genésio Capitão por meia hora*, e como trambiqueiro em quatro peças: *A Lurdinha do Tenório*, *Titia é da Fuzarca*, *A mulher das padarias* e *O amigo Fritz*.

Em outros espetáculos, cujos textos não compõem esta análise, ele faz uso de datas comemorativas do calendário para criar personagens temáticos ligados àquelas datas. Em charges, como é o caso da peça *Genésio Papai Noel*, encenada de 26 de dezembro de 1937 a 01 de janeiro de 1938, no Teatro Apollo, ele próprio representava o personagem título. No espetáculo *Rasquei a minha fantasia!...*, seu personagem é a atriz Marlene Dietrich, uma composição hilária de acordo com nota divulgada:

O grande atrativo dos programas do Apollo é sem dúvida a Companhia Genésio Arruda. O repertório desse popular ator é composto de peças ligeiras, com o objetivo exclusivo de divertir, o que sempre é conseguido, pois o público do Apollo ri sempre e volta todas as semanas quando se renova o cartaz. Presentemente está sendo representada a “charge” carnavalesca de Marques Fernandes Rasguei minha fantasia, na qual Genésio imita, em cômico “travesti”, a atriz Marlene Dietrich.⁸⁹

⁸⁹ Coluna Palcos e Circos, *O Estado de S. Paulo*, 14 de fevereiro de 1936, p.03.





Imagem nº 09. Divulgação do espetáculo *Rasguei minha fantasia*
 Fonte: *O Estado de S. Paulo*, 08 de fevereiro de 1936, p. 24.

Esses diversos personagens conferem à produção de Arruda características de dinamismo e de grande inventividade. Os papéis mais presentes nos textos de Genésio Arruda não fogem à convenção do tipo-fixo. A seguir apresentamos uma descrição que pretende definir os tipos mais recorrentes em suas peças.

Galeria de tipos fixos	Características	Personagens correspondentes nas peças de Genésio Arruda	Peças	Características descritas por Genésio Arruda ⁹⁰
Galã	Homem bonito, sempre elegante e de maneiras distintas.	Fernando	<i>Genésio Capitão por meia hora</i>	
		Luiz	<i>Camarão, Pescada e Cia.</i>	Moço sério e bem-educado (interpretado por Tom Bill) 25 anos.
		Roberto	<i>O amigo Fritz</i>	
		Imbuia	<i>A mulher das padarias</i>	Professor apaixonado por Fortuna, 40 anos.
		Poeta	<i>Os mistérios do quarto 13</i>	
		Totó	<i>O baile da Barra Funda</i>	
		Tenório	<i>A Lurdinha do Tenório</i>	
		Carlitos	<i>Titia é da fuzarca</i>	

⁹⁰ Serão apresentadas somente quando houver alguma indicação do autor nos textos pesquisados.

Cínico	São características deste personagem, a hipocrisia e a perversão de costumes.	Bandeira	<i>Camarão, Pescada e Cia</i>	Interpretado por Temas. Advogado de porta-de-xadrez. Quase analfabeto, mas dizendo-se formado e de grande cultura. 40 anos.
		Barnabé	<i>A mulher das padarias</i>	Interpretado por Osvaldo Almeida. Marido de Fortuna, que todos acreditam estar morto há mais de um ano, 33 anos.
		Matemático	<i>Os mistérios do quarto 13</i>	
		Carlos	<i>A Lurdinha do Tenório</i>	
		Carlitos	<i>Titia é da fuzarca</i>	
Cômico	Sua comicidade é fina, leve e insinuante.	Fritz Muller	<i>O amigo Fritz</i>	
		Camarão	<i>Camarão, Pescada e Cia</i>	Interpretado por Barne. Tipo de comerciante inveterado. Desses homens que trazem a família em primeiro plano. 48 anos.
		Ramiro	<i>Os mistérios do quarto 13</i>	
		Tenório	<i>A Lurdinha do Tenório</i>	
		Batista	<i>Titia é da Fuzarca</i>	
Típico (Interpretado por Genésio em todas as peças)	Traços grosseiros na fisionomia, nas atitudes, no andar e nas roupas mal ajeitadas ao corpo, por melhor que sejam.	Soldado	<i>Genésio capitão por meia hora</i>	
		Fellipe	<i>Camarão, Pescada e Cia</i>	Homem de negócios, sempre afobado e trapalhão. Às vezes toca as raias do cinismo, 32 anos.
		Serapião	<i>O amigo Fritz</i>	
		Gordinho Sereno	<i>A mulher das padarias</i>	Trambiqueiro que está falido por causa da vida boêmia que leva, 38 anos.
		Indalécio	<i>Os mistérios do quarto 13</i>	
		Fedegoso	<i>O baile da Barra Funda</i>	
		Florindo	<i>A Lurdinha do Tenório</i>	

		Félix	<i>Titia é da Fuzarca</i>	
Soubrette (Personagem feminina, criada)	Jovem gaiata e inconveniente. Intromete-se nos assuntos dos patrões, pelos quais invariavelmente é maltratada.	Johana	<i>Genésio capitão por meia hora</i>	
		Yvonne	<i>Camarão, Pescada e Cia</i>	Tipo comum de empregada de escritório. Veste-se modestamente, mas com apuro.
		Maria	<i>Os mistérios do quarto 13</i>	
Ingênuas	Jovem sonhadora de gestos serenos e discretos que na maioria das vezes sonha em conseguir um marido bom partido.	Clara	<i>Genésio capitão por meia hora</i>	
		Rosália	<i>Camarão, Pescada e Cia</i>	Viúva moça. Tem boas maneiras e veste-se com sobriedade.
		Suzana e Alice	<i>O amigo Fritz</i>	
		Bety	<i>A mulher das padarias</i>	Interpretada por Juju Batista – 18 anos
		Inez	<i>Os mistérios do quarto 13</i>	Jovem moça que combina encontro no hotel com seu amado secreto (o Poeta).
		Alice e Yvette	<i>O baile da Barra Funda</i>	
		Alice	<i>Titia é da Fuzarca</i>	
		Lurdinha	<i>A Lurdinha do Tenório</i>	
Caricata	Seu tipo inconfundível é o da velha grisalha e excêntrica. Normalmente faz o papel da mãe que tem uma filha que deseja desencalhar.	Magdalena	<i>Camarão, Pescada e Cia</i>	Interpretada por Sucena Fonseca. Velha pesadona e de pouca civilização. Tem a honestidade como escopo. É mulher de Camarão, 50 anos.
		Marocas e Catharina	<i>O amigo Fritz</i>	
		Albertina	<i>A mulher das padarias</i>	Interpretada por Alice Barros. Mãe de Bety quer arrumar um bom casamento para a filha, 42 anos.
		Fru-Fru	<i>Os mistérios do quarto 13</i>	
		Catavento	<i>O baile da Barra Funda</i>	
		Aurora	<i>Titia é da fuzarca</i>	

Tabela descritiva e comparativa entre os tipos fixos adotados nas produções teatrais e como eles surgem nos espetáculos de Genésio Arruda.

Os dados referentes à composição dos tipos são apresentados por Otávio Rangel⁹¹ em sua obra *Técnica teatral*, tomada como parâmetro visando aproximar a produção de Genésio Arruda do restante da produção teatral do período em que ele atuou. Rangel apresenta os personagens mais freqüentes e ensina técnicas para uma boa caracterização e representação dos tipos fixos. Embora em 1949, ano de publicação da obra, Genésio já tivesse fixado a sua linha de produção e também o personagem caipira, o que se percebe é que existe uma compatibilidade entre as indicações de Rangel e os personagens criados por Arruda.

Esta constatação prende-se ao fato de que Rangel não apresentava nenhuma novidade no que diz respeito à composição do personagem-tipo. O mérito do autor foi o de ter sistematizado, através de uma publicação, os pressupostos de um tipo de atuação que já era uma tradição ancestral, perpetuada pelos artistas populares.

Genésio Arruda carregava consigo a tradição do personagem-tipo, que tem suas origens na farsa atelana. Herdada pela *commedia dell'arte*, responsável pela sua fixação através do uso das máscaras, foi apropriada posteriormente por Arruda, não somente na escrita de sua dramaturgia, mas principalmente na construção do seu personagem caipira.

Quanto à opção pela adoção do personagem-fixe, Patrice Pavis indica que “o tipo goza de má fama: reprovam sua superficialidade e sua dessemelhança das personagens reais”.⁹² Ao analisar a figura do caipira como personagem-fixe, Toninho Macedo reforça esta questão da distância que este tipo de caracterização mantém da vida real. Ao apresentar uma idéia de Garcia Canclini, o pesquisador indica que “o

⁹¹ Otávio Rangel, *Técnica teatral*, Rio de Janeiro, Editora Talmagráfica, 1949.

⁹² Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 410.

problema da tipificação é exatamente o empobrecimento”⁹³ na medida em que ele “é resultado da abolição das diferenças, da subordinação a um tipo comum dos traços específicos de cada comunidade”⁹⁴.

Em oposição ao tipo-fixo, o que se observa é que as personagens dramáticas são tidas pelos analistas do teatro como portadoras de uma carga de verossimilhança mais próxima das dimensões humanas, valorizando a individualidade dos traços. Pavis discorda deste tipo de comparação, segundo ele:

[...] inclusive a personagem mais trabalhada se reduz na verdade a um conjunto de traços, até mesmo de signos distintivos, e não tem nada a ver com uma pessoa real. E, inversamente, o tipo não é senão uma personagem que confessa francamente seus limites e sua simplificação. Enfim, os tipos são os mais aptos a se integrarem à intriga e servirem de objeto lúdico de demonstração, na medida em que se caracterizam por sua idéia fixa que os põe em conflito com as outras personagens (individualizadas ou típicas também)⁹⁵.

O que também fica evidenciado no quadro comparativo é que, longe de ser um personagem datado, o caipira de Genésio faz este jogo lúdico citado por Pavis. Quando posto em conflito com outros personagens – diferente do Jeca de Monteiro Lobato, estático e preso a uma condição inferior – seu personagem se adapta às situações e adquire outros matizes comportamentais, demonstrando características de permeabilidade às situações encontradas, assumindo a cada modificação um diálogo com sua contemporaneidade.

⁹³ Toninho Macedo, *op. cit.*, p. 06.

⁹⁴ *Idem, ibidem.*

⁹⁵ Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 410.





Imagem nº 11. O ator Genésio Arruda. São Paulo. Fonte: Arquivo Multimídias do Centro Cultural São Paulo.

CAPÍTULO III - A produção cinematográfica de Genésio Arruda: pioneirismo e inovações nos primórdios do cinema paulista.

Embora o escopo deste trabalho esteja centrado na produção teatral de Genésio Arruda, faz-se necessário destacar a significativa atuação que o artista teve como um dos precursores do cinema brasileiro – sempre representando o seu personagem caipira – e que coincide com um período de intensas transformações ocorridas no modo como os filmes eram idealizados e produzidos no Brasil.

Em seu estudo sobre os primórdios do cinema paulistano, a pesquisadora Maria Rita Eliezer Galvão⁹⁶ comenta que os nossos realizadores tinham dificuldade em enfrentar a concorrência do cinema produzido no exterior. Nas primeiras décadas do século XX, os filmes produzidos no país eram severamente condenados pela chamada crítica especializada que, extremamente influenciada por padrões estéticos europeus e norte-americanos, reclamava de tudo: do caipirismo de nossas produções, das nossas atrizes que não sabiam como se sentar, dos nossos atores que usavam *smokings* como se fossem garçons e das “pseudocenas” da sociedade em que à mesa, após luxuoso banquete de finas iguarias servido a milionários por milionários, a anfitriã da casa, decotada e cheia de jóias, simplesmente levantava-se, empilhava os pratos e tirava a mesa.

Popular desde as suas origens, o cinema paulista surge nos cortiços dos bairros geralmente formados por milhares de imigrantes. Essas pessoas se tornaram responsáveis pelo desenvolvimento econômico, industrial e social da cidade que, naquele período, apesar de ser considerada ainda muito provinciana, já despontava para as idéias da tão “mitificada modernidade”, idéias essas que de certo modo também influenciaram o período marcado pela transição do cinema mudo para o cinema falado.

⁹⁶ Maria Rita Eliezer Galvão, *Crônica do cinema paulistano*, São Paulo, Ática, 1975.

Movido igualmente por esta idéia de modernidade, Luís de Barros foi um pioneiro, dirigindo em 1929 o primeiro filme paulista falado: *Acabaram-se os otários*, protagonizado com enorme sucesso pelo “popular caipira Arrudinha”.

Posta em evidência e no centro das discussões, a participação de Genésio Arruda no filme, como ator, ao lado de Tom Bill,⁹⁷ tornou-o um dos personagens principais na transição entre o fim da produção dos filmes mudos e o início da era de filmes sonorizados. *Acabaram-se os otários*, além de ser considerado o primeiro filme nacional que mantém uma total sincronia de imagem e de som, revelou o diretor Luís de Barros, figura que se tornaria bastante importante na história do nosso cinema.

A realização daquele filme, no entanto, representou o ponto de chegada de uma verdadeira maratona que se iniciara muitos anos antes com a fixação da linguagem cinematográfica em solo tupiniquim, no primeiro decênio do século XX, período em que os nossos produtores começaram a perseguir o sonho de produzir filmes sonoros. Este desejo impulsionou uma série de pesquisas, alguns avanços e muitas tentativas frustradas. Apesar da sonorização dos filmes, dois fatores podem ser considerados fundamentais para a análise do cinema produzido naquele período no país.

O primeiro diz respeito ao intenso debate que se estabeleceu entre produtores, amantes do cinema e a crítica. Os discursos de então sugerem que houve certa tensão criada em torno de duas tendências que acompanharam este período paradigmático pela busca de uma técnica de sonorização, dividindo a opinião entre os defensores da produção de filmes falados e os que execravam tal possibilidade.

⁹⁷ Figura constante na cena e no cinema paulistanos da primeira metade do século XX, e assim como tantos outros “populares desconhecidos”, merece um olhar mais atento por parte da historiografia teatral. Devido à constância com que realizaram trabalhos juntos, Tom Bill, que era de nacionalidade italiana, apesar do nome adotado, pode ser considerado o grande parceiro de Genésio. Os dois trabalharam juntos no teatro e no cinema, durante anos. No decorrer da presente pesquisa foram localizados muitos textos de teatro escritos por ele, dos quais alguns foram encenados pela Companhia Genésio Arruda.

Em obra sobre a chanchada brasileira, Sérgio Augusto considera que a sonorização dos filmes configurava-se “como uma traição à pureza do filme silencioso”⁹⁸ que a maioria dos espectadores não entendia e os que entendiam não gostavam.⁹⁹

A referida resistência foi posta em xeque somente em um período posterior, quando ocorreu um processo de avaliação da inserção de filmes falados no Brasil. Os pesquisadores Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Eliezer Galvão destacam a importância social da sonorização dos filmes. Observam que a polêmica do cinema mudo em oposição ao falado foi motivada principalmente, pelas avaliações feitas por Vinícius de Moraes, em sua coluna no jornal *A Manhã*, em 1942, e os textos de Ribeiro Couto: ambos entendiam a sonorização dos filmes como ponto crucial para a popularização da arte cinematográfica. Segundo ainda esclarecem os pesquisadores, nos textos de Couto, o termo popular aparece, sobretudo, para: “designar uma das características que ele considera fundamentais do cinema falado: em contraposição à “arte muda” (retrógrada, “assunto de grã-finagem”, próprio de “estetas sensíveis”, elitismo), o falado é “arte democrática e popular”, instrumento de educação das “massas”, possibilidade de criação de uma “cultura de multidões”.¹⁰⁰

Nestas duas tendências observadas ficam evidenciadas as tensões existentes, principalmente no campo ideológico, quanto a realização de filmes sonorizados, tensões estas que também aqueceram os debates sobre a nacionalização das produções artísticas – que já existiam desde o final do século XIX — e que tomam corpo e se fortalecem neste período, momento de forte oposição à predominância absoluta de exibição de filmes estrangeiros nas salas de cinema do país, e principalmente, oposição à primazia

⁹⁸ Sérgio Augusto, *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*, São Paulo, Cinemateca Brasileira/Companhia das Letras, 1989, p. 76.

⁹⁹ *Idem*, *ibidem*, p.76.

¹⁰⁰ Apud Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Eliezer Galvão, *O nacional e o popular na cultura brasileira - Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica*, São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 34-35.

dos Estados Unidos que, nesse segmento, desempenhava um papel quase hegemônico. “O aparecimento de filmes cuja língua não é entendida no Brasil, aliado a uma certa desorganização na distribuição dos filmes americanos, provocada pela passagem ao cinema sonoro e pelas repercussões na indústria cinematográfica da crise de 1929, bem como o sucesso indiscutível de alguns filmes brasileiros sonoros (*Acabaram-se os otários*, *Coisas nossas*), provocam forte reação nacionalista e antiamericana.”¹⁰¹

Francisco Serrador foi um dos pioneiros na busca e no desenvolvimento da técnica de produção de filmes que não mais dependessem das interrupções provocadas pelas cartelas inseridas durante as cenas para indicar as falas dos personagens.

No período entre 1908 e 1911, a cidade de São Paulo foi o principal campo de batalha para o controle do mercado de distribuição de filmes, com a mobilização de grandes capitais financeiros. Francisco Serrador foi o primeiro a compreender e trilhar esse caminho: fundou Companhia Cinematográfica Brasileira. Seu império de distribuição cinematográfica abarcava os estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, e estendia-se, por meio de agências, pelas regiões sul, norte e nordeste.

Além de distribuidor, Serrador tornou-se também produtor de filmes. Sérgio Augusto, ao discorrer sobre as tentativas de sonorização dos filmes, refere-se a Serrador como um dos pioneiros a anunciar a produção de “dezenas de pequenos filmes falantes, que consistiam em trechos de óperas populares”¹⁰². No entanto, não é possível afirmar ao certo que se tratava de filmes falados. De acordo com o pesquisador, a experiência estava mais próxima de um “método teatral de sonorizar imagens silenciosas”¹⁰³. Ele explica mais detalhadamente o procedimento: “Os filmes eram mudos e eles cantavam

¹⁰¹ *Idem, ibidem*, p. 46.

¹⁰² Sérgio Augusto, *op. cit.*, p. 77.

¹⁰³ *Idem, ibidem*, p. 77.

atrás da tela, longe da vista dos espectadores, às vezes utilizando-se de canudos e funis. Uma dublagem ao vivo, digamos assim [...] foi uma coqueluche entre 1909 e 1912”¹⁰⁴.

Segundo relata Sérgio Augusto, por volta de 1915, Paulo Benedetti, um italiano que já vivia há algum tempo no Brasil, realizou “um pequeno filme cheio de truques, *Uma transformista original*, cujo principal artifício era a projeção sincronizada a uma pianola”.¹⁰⁵ No entanto, “o grande musical brasileiro, inteiramente falado e cantado, que Benedetti tanto ansiava realizar, não vingaria com a sua assinatura. Enquanto ele engatinhava no sonoro, Luís (Lulu) de Barros apresentava em São Paulo o primeiro filme brasileiro todo falado e cantado: *Acabaram-se os otários*”¹⁰⁶, no qual Genésio Arruda era o protagonista.

Depois de diversas experiências cinematográficas européias, com a explosão da Primeira Guerra Mundial, Luís de Barros retornou ao Rio de Janeiro onde produziu o seu primeiro filme, *A viuvinha*, adaptado da obra de José de Alencar, em parceria com Ítalo Dandini e João Stamato. Segundo Augusto, o resultado foi tão duvidoso que, após a primeira exibição, decidiram destruí-lo.

Mesmo com esse empreendimento frustrado, o persistente Lulu (como era chamado) conseguiu seduzir Leopoldo Fróes, a fim de que este aceitasse o convite para atuar no filme *Perdida*, uma nova investida mais bem sucedida. Na sequência, filmou em 1916 o drama *Vivo ou morto*: o primeiro filme brasileiro exportado.

Foi assim, “aprendendo a fazer, fazendo”, que Luís de Barros deslanchou a sua produção de cineasta. Somente depois de certo tempo é que viria a descobrir o seu tino para a comédia que se consolidou como um caminho irreversível na carreira de Lulu. O filme *Vocação irresistível*, de 1924, ainda mudo, foi o primeiro da série que introduziu Genésio Arruda e Tom Bill como protagonistas. Produzido pela Guanabara Filmes, o

¹⁰⁴ Sérgio Augusto, *op. cit.*, p. 77.

¹⁰⁵ *Idem, ibidem*, p. 77.

¹⁰⁶ *Idem, ibidem*, p. 78.

elenco era também integrado por Antônio Camuerga, Dante Mussolini, José Dascaleia, Rafael Arcanjo e Luly Málaga. Segundo Sérgio Augusto, o primeiro de uma série de “mais sete associações com a dupla, sempre com a chancela da SincrocineX”.¹⁰⁷

Filmado no mesmo ano indicado como o início da carreira de Genésio Arruda no teatro, vale a pena atermo-nos brevemente a este dado que constitui um indicativo de que Genésio, ainda residindo em Campinas, ou havia se juntado a uma companhia teatral que excursionava pelo país, ou estabelecera algum contato com a produção de filmes na época em que vivia naquela cidade, fato que pode ter facilitado a aproximação entre Genésio e Luís de Barros.

Não deixa de ser plausível a última hipótese, tendo em vista que, na década de 1920, a cidade de Campinas tornara-se uma referência na cinematografia nacional, rompendo com a hegemonia de São Paulo e do Rio de Janeiro e contribuindo para um ciclo cinematográfico no país.

O gênero cômico em geral e a temática caipira – tendência em voga também explorada pelos realizadores de cinema do período – aproximaram Lulu de Barros e Genésio Arruda. A parceria gerou uma produção que se constituiu em um dos alicerces da construção e da popularização do cinema no Brasil. E, sem sombra de dúvidas, o filme *Acabaram-se os otários* representou o grande momento daquela união. O teste para o que viria a produzir pouco tempo depois foi o filme *A juriti*, no qual despontou Paraguassú como protagonista. Paraguassú foi durante muitos anos um dos constantes parceiros de Genésio Arruda; Roque Ricciardi, seu nome verdadeiro, fora o primeiro artista a gravar um disco em São Paulo, em 1911.

Dois anos após a primeira produção americana sonorizada, iniciou-se no Brasil a produção dos filmes falados. E o que Lulu de Barros inicialmente considerou uma

¹⁰⁷ O autor sugere que a SincrocineX está para a história do cinema falado brasileiro, assim como a Warner Brothers está para a história do cinema falado americano. Cf. Sérgio Augusto, *op. cit.*, p. 80.

espécie de brincadeira,¹⁰⁸ que o obrigou inclusive a buscar novas técnicas para a produção de filmes, tornou-se um verdadeiro marco na história do cinema nacional.

No dia 2 de setembro de 1929, a tela do teatro Santa Helena, em São Paulo, receberia *Acabaram-se os otários*, “o primeiro filme brasileiro inteiramente falado e cantado, com sincronização também de ruídos”¹⁰⁹. O público compareceu em peso; somente na primeira semana, em um único cinema da capital, o filme foi visto por 35.000 pessoas.¹¹⁰ O número indica o impacto que a produção deste filme provocou: tratava-se da maior novidade cinematográfica produzida em solo nacional, atraindo a curiosidade de freqüentadores de cinema das mais diferentes classes sociais, além do que, “nem os mais fanáticos defensores da pureza do filme silencioso negavam a sua curiosidade por aquilo que consideravam a mais alta traição à arte cinematográfica”.¹¹¹

A proeza da sonorização de *Acabaram-se os otários* foi realizada graças à utilização de alguns macetes que Barros havia aprendido nos estúdios da Gaumont. Associado a Moacyr Fenelon,¹¹² Lulu deu o primeiro passo: “foi procurar a fábrica Parlophon. Lá, gravou os diálogos entre os atores Genésio Arruda e Tom Bill, sincronizados, durante a projeção, com os movimentos labiais dos dois”¹¹³; com isso, instituiu o sistema *playback*, que é diferente da dublagem. No momento da exibição do

¹⁰⁸ Sérgio Augusto reproduz a história sobre a criação do filme *Acabaram-se os otários*, contada por Lulu de Barros, em suas memórias; o cineasta diz que a idéia desse filme surgiu a partir de uma brincadeira. Ao encontrar na rua o diretor das Empresas Cinematográficas Reunidas, um tal de Sr. Bruno, o mesmo começara a destilar críticas ao cinema nacional, comparando-o ao cinema norte-americano. Em atitude ostentatória, Lulu teria dito ao tal Sr. Bruno que não só os americanos eram capazes de produzir filmes falados e que ele também estava produzindo um. Ao ser perguntado sobre o nome do filme, em tom de gozação, Barros dissera que se chamaria *Acabaram-se os otários*, o que, apesar do espanto, convenceu o tal homem, que fechou negócio na hora para a produção da película.

¹⁰⁹ Salvyano Cavalcanti de Paiva, *História ilustrada dos filmes brasileiros: 1929-1988*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1989, p. 17.

¹¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 17.

¹¹¹ Sérgio Augusto, *op. cit.* p. 76.

¹¹² Segundo Sérgio Augusto, Moacyr Fenelon foi uma perfeita parceria para Lulu no feitiço deste filme. Técnico de som formado nos Estados Unidos, e com vasta experiência de gravação de discos na fábrica da Columbia, a ele foi entregue todo o processo de montagem e instalação do equipamento sonoro.

¹¹³ Sérgio Augusto, *op. cit.* p. 81.

filme, “instalou um toca-discos atrás da tela, ligado ao projetor”.¹¹⁴ A partir daí, estava criado o sistema por eles batizado de SyncrocineX.

Com o retumbante sucesso, o filme cumpriu temporada nas telas de várias cidades do país. O sistema SyncrocineX era a grande vedete do momento, o que pode ser depreendido dos textos veiculados nos cartazes de divulgação na época do lançamento do filme no Paraná.

A gerência do Cine Mignon tendo feito ontem a experiência final do filme Acabaram-se os otários, tem a suprema satisfação de participar ao público em geral, que é perfeita a combinação do cinema falado, cantado em português (aparelho e filme). Assim, será exibido hoje, terça-feira, 17 de dezembro, no Mignon, essa produção nacional, em nitidez, fotografias e paisagens de São Paulo em que se apresenta como protagonista Genésio Arruda, Tom Bill e Paraguassú e um mundo de divets. Acabaram-se otários, passa no Paraná pela primeira vez no Mignon. Em vista de ter antes da exibição deste filme, em 6 partes, um outro silencioso da Warner Bross, Clube dos celibatários.¹¹⁵

Em outro cartaz de divulgação, além da habitual chamada que destaca o sistema de sonorização, o desejo da promoção e do fortalecimento das produções nacionais vem reforçado no texto:

Pela última vez em Paraná o sucesso de ontem. O sistema falado e cantado em português, com aparelhos próprios, em duas partes com: Genésio Arruda, Tom Bill e Paraguaçu. Letreiros em caipira. Genésio Arruda vai a São Paulo e cai na farra... em cada parte do filme sincronizado, haverá cantos e falas em português, nítido e claro

¹¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 81.

¹¹⁵ Cartaz de divulgação da exibição do filme no Cine Mignon, no Paraná, em 17.12.1929. Conforme material localizado no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, pertencente ao acervo do cantor Paraguassú.

sucesso Bem-te-vi, Quadrilha, Tocador de gaita e Saudades da minha terra. [...] todo o brasileiro tem a obrigação de vir assistir ao trabalho nacional.¹¹⁶

Recheado de canções, modinhas, piadas e trocadilhos, *Acabaram-se os otários* foi considerado, em 1929, o maior acontecimento cinematográfico. A comédia musical tinha como tema as aventuras do caipira Bentinho Samambaia (Genésio Arruda) e do colono italiano Xixilo Spicafuoco (Tom Bill). A dupla é enganada na metrópole paulista por um malandro interpretado por Vincenzo Caiaffa.

Ao tratar dos primórdios do cinema no Brasil, Jurandir Noronha comenta que este filme foi interpretado por “dois atores conhecidíssimos em São Paulo fazendo a dupla cômica: Genésio Arruda, que foi o iniciador do caipira paulista no cinema, e Tom Bill, de nacionalidade italiana, apesar do nome adotado”,¹¹⁷ e apresentava o seguinte enredo:

Na cidade, ao verem frustrada a tentativa de visitar um cabaret, parados na porta do mesmo, conhecem a personagem vivida por Margaret Edwards.¹¹⁸ Na seqüência, os dois matutos ficam impressionados ao se depararem com um bonde, não demora a surgir o malandro que, percebendo a ingenuidade de ambos, diz ser proprietário do veículo e que pretendia vendê-lo. “O matuto cai na ‘esparrela’ armada pelo malandro, achando que seria um bom negócio”;¹¹⁹ enquanto a transação é feita, Xixilo Spicafuoco fica com algumas dúvidas “desfeitas quando ele constata a qualidade do material empregado no veículo. Recebida a quantia, o malandro despede-se não sem

¹¹⁶ Cartaz de divulgação da exibição do filme no Cine Mignon, Paraná, em 18.12.1929. Material consultado no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, pertencente ao acervo do cantor Paraguassu.

¹¹⁷ Jurandir Noronha, *Nos tempos da manivela*, Rio de Janeiro: Brasil América, 1987, p. 248.

¹¹⁸ Segundo Noronha, Margaret Edwards, norte-americana, apresentava-se como “campeã de dança-hora”. Uma “febre” que grassou no tempo do *charleston*, quando pessoas anunciavam que ficariam dançando 200, 300 horas seguidas [...] Por sua popularidade, acabou incluída no elenco de *Acabaram-se os otários*.

¹¹⁹ Jurandir Noronha, *op. cit.*, p. 248.

antes congratular-se [...] pelo ótimo negócio que fizera. E o bonde parte, sob as vistas daquele que ainda era um 'otário'.”¹²⁰

Ainda de acordo com Noronha, o filme que basicamente consistia em “reconstituir a história do mineiro que comprou um bonde”¹²¹, era uma “anedota que tinha a intenção de ironizar Antônio Carlos, presidente de Minas Gerais, que vira cortada a sua pretensão de candidatar-se ao Catete. Comprara um bonde...”¹²². Numa dessas tiradas de duplo sentido, Bentinho Samambaia teria disparado para Xixilo a seguinte pergunta: “Será que ainda é compreendido que se candidatar ao Catete significa candidatar-se à Presidência da República?”¹²³.

É bem provável que o espírito do filme devesse parecer bastante próximo ao de certos espetáculos de palco, então em voga na cidade de São Paulo: o trio formado por Genésio, Tom Bill e Caiaffa exibia-se em palcos como *Moulin Bleu* ou *Moulin d'or*, locais onde foram filmadas algumas cenas do filme.

Com o retumbante sucesso da técnica de sincronização, a SincrocineX investiu na produção de comédias curtas de um único rolo, que podiam ser filmadas em um dia e apresentadas em outro, como complementos de *Acabaram-se os otários*.

*O amor não traz vantagens*¹²⁴, complemento de *Acabaram-se os otários*, contaria em seu elenco com Genésio Arruda, Vincenzo Caiaffa e Rina Weiss. Há indicativos em registros da Cinemateca Brasileira de que, naquele mesmo ano, Arruda tenha participado de uma outra produção de Barros, denominada *Uma encrenca no Olimpo*, um longa-metragem sonoro. A ficha catalográfica do filme que consta da

¹²⁰ *Idem, ibidem*, p. 249.

¹²¹ *Idem, ibidem*, p. 246.

¹²² *Idem, ibidem*, p. 246.

¹²³ *Idem, ibidem*, p. 246.

¹²⁴ Exibido em 11 de setembro de 1929 como complemento de *Acabaram-se os otários*, no Cine Santa Helena em São Paulo. Cf. Luiz de Barros, *Minhas memórias de cineasta*, Rio de Janeiro, Embrafilme, 1978, p. 252.

revista *Cinearte*¹²⁵ registra que o filme estava “quase pronto”, devendo ser exibido no cinema Santa Helena, em São Paulo; no entanto, não há informações de que o filme tenha sido efetivamente concluído. Ele também não é citado no livro de memórias de Luís de Barros.

Superada a crise inicial da sonorização, chegara “a hora da farra”. Empolgados com as possibilidades propiciadas pela nova tecnologia, Genésio Arruda atuou em mais cinco filmes. Produzidos em 1930, quatro deles foram dirigidos por Lulu de Barros, e um, dirigido e produzido, por Victor del Picchia, todos sob a chancela da SincrocineX.

O primeiro da nova safra foi *Lua-de-mel*, uma comédia dividida em três partes “lançada no cinema Santa Helena de São Paulo, no dia 21 de abril de 1930”¹²⁶. Foram produzidos em seguida *Tom Bill brigou com a namorada* e *Minha mulher me deixou*. A respeito deste último, Lulu relata uma cena que considera das mais engraçadas.

Tom Bill, tendo ficado sozinho em cena, resolve comer um frango assado. Trazendo o bicho vivo para casa, não tinha coragem de matá-lo com o facão. Ia, então, buscar o revólver, soltava o frango, que corria pela casa toda com ele correndo atrás e dando tiros que quebravam móveis, espelhos e janelas. E uma vez morto o coitado, Tom Bill se viu atrapalhado para depená-lo. Mais uma idéia luminosa lhe ocorreu: depois de bem ensaboar o frango, fazia-lhe a barba com a navalha.¹²⁷

Em *Sobe o armário*, o quarto filme da série, Genésio Arruda e Caiaffa vivem dois personagens que, no intuito de socorrer Tom Bill durante uma briga com a mulher, vivida por Rina Weiss, sobem e descem uma escada, sempre carregando um armário que vai se desfazendo aos poucos, ao longo da história. No final, quando o casal resolve fazer as pazes, sobram apenas pedaços do móvel.

¹²⁵ De 7 de agosto de 1929.

¹²⁶ Luiz de Barros, *op. cit.*, p. 107.

¹²⁷ *Idem, ibidem*, p. 107.

O quinto filme em que Arruda atuou, nesse mesmo ano, foi *Canções brasileiras*, dirigido por Victor del Picchia, citado nos arquivos da Cinemateca Brasileira como o "primeiro filme cantado em português" por Genésio Arruda e Tom Bill. É possível que tenha sido produzido no mesmo período de *Acabaram-se os otários*; no entanto, fora lançado tardiamente.

Após esse período, que pode ser considerado como de aprimoramento da técnica de sincronia, os aventureiros alçaram vôo para um projeto mais ousado. Na tentativa de resolver uma de suas principais dificuldades técnicas — a sincronia das gravações dos discos com as imagens em curso na tela —, Barros resolveu adotar o mesmo sistema de gravação que era utilizado nos filmes americanos, em 33 rotações:

Então, primeiro, dividi o filme que queria realizar em takes (tomadas), calculei a metragem para cada take e com ela calculei o tempo de cada um. Com os mesmos artistas – Tom Bill, Genésio Arruda e a linda Luly Málaga – gravei na Odeon, que me oferecia discos de 33 rotações, ficando, assim, com a sonorização inteira para cada parte, já que os discos duravam 10 minutos cada um, o tempo exato de uma parte com 270 metros¹²⁸.

Este foi o ponto de partida sobre o qual se apoiou a produção de *O babão*, e conforme afirmou Lulu de Barros, teve o mérito de ser filmado em 21 dias e, na sequência, foi comprado por Ciccilo Matarazzo¹²⁹, que ficara seduzido pelo sucesso de *Acabaram-se os otários*.

¹²⁸ *Idem, ibidem*, p. 106.

¹²⁹ O Xixilo de Tom Bill era, evidentemente, uma referência a Ciccilo.





Imagem nº 12. Divulgação do filme *O Babão*.

Fonte: *O Estado de S. Paulo*, 8 de janeiro de 1931, p.18

O filme é uma comédia rural que conta a história de Zé Babão, personagem de Genésio, um caipira que vivia sem fazer nada, alimentando-se de bananas. Trata-se de uma paródia de *O pagão*, filme norte-americano lançado na cidade de São Paulo em 12 de setembro de 1929, como programa inaugural do Cine Rosário, tendo como protagonista Ramon Navarro.

Na trama, o único interesse que Zé Babão tinha em sua vidinha era Conchita, mas nunca tivera a coragem de lhe declarar o seu amor. Vivia assim, indolente, mal alimentado, cantando suas desventuras amorosas em noites de luar. Um dia apareceu um napolitano, Dom Chipola, interessado em comprar o bananal. Ele também conhecera Conchita. Começou a negociar com Zé Babão e, em meio à conversa, descobriu que poderia se apoderar de tudo, se viesse a simular um casamento com Conchita. Assim pensou e assim fez.

No dia do casamento, Zé Babão é alertado da trama por Lili, uma moça que aparentava amá-lo muito. Corre até o local do casamento e rapta Conchita. Para agradá-la, Zé Babão cede o bananal em troca de letras de câmbio, consegue algum dinheiro e

abre um armário. Mas o negócio não dá certo: Zé Babão volta para a vida mansa do bananal e para as lembranças de sua noiva Conchita. Enquanto isso, Dom Chipola andava à procura de Conchita. Quando a encontra numa feira, ele a leva para um navio. Zé Babão vai atrás da noiva. Trava-se, então, uma luta entre o caipira e o italiano. Uma tempestade ameaça afundar o navio. Zé Babão e Conchita saltam ao mar num salvavidas que chega à terra firme. O filme termina com a união do feliz casal de namorados.¹³⁰ Sérgio Augusto comenta que nesta sarcástica versão, “nem a langorosa canção de Arthur Freed e Nacio Herb Brown, *Pagan Love Song*, escapou da gozação. Em sua versão caipira, desafinada por Arruda, ganhou estes versos: Neste bananar / terra tropicar / um amor babão / vem ao coração”.¹³¹



Imagem nº 13. Divulgação do filme *O Pagão*. Fonte: *O Estado de S. Paulo*, 01 de fevereiro de 1930.

¹³⁰ *A Cena Muda*, 25.02.1931, p. 28.

¹³¹ Sérgio Augusto, *op. cit.*, p. 83.

A parceria de Luís de Barros e Genésio Arruda, que modificara os rumos do cinema produzido no Brasil, desfaz-se após concluída a produção de *O babão*. Lulu de Barros fixa definitivamente seu nome como um dos mais inventivos e produtivos cineastas brasileiros, produzindo até o final de sua carreira mais de cem títulos, sem levar em conta os documentários e filmes publicitários, enquanto Genésio, em busca de novas possibilidades, assume o outro lado das câmeras em *O campeão de futebol*.

Em nosso levantamento, foi localizada apenas esta produção como diretor de cinema. Em *O campeão de futebol*, Arruda ateu-se a uma temática que, naquele período, era tão popularmente apreciada quanto o era o seu personagem caipira. Escrito por Menotti del Picchia e fotografado por Vitor del Picchia, *O campeão de futebol* é considerado “a mais antiga das melhores tentativas de levar à tela uma história de ficção sobre o esporte das multidões”¹³². Além de assinar a direção, Arruda atuou como intérprete no filme que “combinava humorismo e ardor esportivo”¹³³, ao homenagear os grandes jogadores do futebol paulista da época. Um detalhe importante é que os próprios homenageados – Feitiço, Tuffy e Friendreich¹³⁴ – foram os protagonistas do filme, o que também o caracteriza como um “registro documentário”.

¹³² Salvyano Cavalcanti de Paiva. *História ilustrada dos filmes brasileiros: 1929-1988*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1989, p. 19.

¹³³ *Idem, ibidem*, p. 19.

¹³⁴ Arthur Friendreich foi um grande astro do futebol na década de 1930, também considerado como o precursor de Leônidas, de Pelé e de Zico.



Imagem nº 14. Divulgação do filme *O campeão de futebol*. Fonte: *O Estado de S. Paulo*, 27 de setembro de 1931, p. 19.

É inegável que Genésio Arruda atuou em um período em que praticamente tudo na sétima arte ainda estava por se inventar, no entanto, não podemos ignorar que ele compartilhou das mais significativas experiências do período, estando o seu nome associado a diversos empreendimentos pioneiros da história do cinema.

Além da façanha de ter sido o primeiro a interpretar o personagem caipira nas telas, participou da aventura da sonorização de *Acabaram-se os otários*, dirigiu um dos filmes de valor histórico sobre o futebol brasileiro e protagonizou, ao lado de Alda Garrido, *O carnaval cantado de 1933 no Rio de Janeiro*: o primeiro documentário carnavalesco inteiramente cantado. O filme foi a concretização de um sonho dos produtores de cinema que tentavam, desde os primeiros anos do século XX, documentar aquela manifestação que, ao lado do futebol, tornou-se um dos ícones que simbolizam a “alma do povo brasileiro”. Diversas experiências de documentação das festas do Momo

foram realizadas a partir de 1908, conforme aponta Sérgio Augusto. Se, por um lado, os documentários carnavalescos caíram no gosto popular, por outro, foram motivo de desafeto dos moralistas de plantão que repeliavam as folias exibidas, considerando-as “divertimento condenável”, “cenas de bacanal”, “fitas revoltantemente pornográficas”.

No entanto, nem mesmo os comentários dos defensores da moral e dos bons costumes ofuscaram o brilho de *O carnaval cantado de 1933*, primeiro filme documentário a fazer os espectadores comparecerem em peso às salas de cinema¹³⁵. Quando foi produzido em 1918, a causa de tanto *frisson* não foi o fato de “culminar com apoteose à Liga das Nações e ao presidente Wenceslau Braz, mas porque, durante sua apresentação, o Trio Pepe Francisco Pepe e os irmãos Roulien cantavam *Quem são eles?* (de Sinhô) e *Vamo Maruca, vamo* (canção baseada em tema do folclore paulista), posicionados atrás da tela, e acompanhados por uma orquestra”¹³⁶.

Quando estreou *O carnaval cantado de 1933*, os bailes carnavalescos já não despertavam mais tanta repugnância; ao contrário, atraíam os mais diferentes públicos desde os endinheirados de plantão que freqüentavam o *glamour* dos bailes à fantasia, até o público mais popular que engrossava o coro dos cordões carnavalescos dos quais surgiram as primeiras escolas de samba. Esta diversidade foi exibida no filme dirigido por Pacheco Filho e Fausto Muniz.¹³⁷ Além dos esquetes entre Genésio Arruda e Alda Garrido, eram também apresentadas:

As canções do carnaval de 1933, a vitória do Rei Momo. O delírio popular. As batalhas de confete. Os elegantes banhos de mar à fantasia no Flamengo e Copacabana. Os ranchos, os cordões e os blocos. O suntuoso baile do Municipal. Os delicados bailes infantis. A graça das crianças dominando no João Caetano e no Clube

¹³⁵ Segundo o autor, somente no Rio de Janeiro a fita foi exibida quinhentas vezes.

¹³⁶ Sérgio Augusto, *op. cit.*, p. 88.

¹³⁷ Fausto Muniz foi motorista particular do pai de Lulu de Barros; começou sua carreira no cinema como auxiliar de laboratório em *Acabaram-se os otários*. Sérgio Augusto refere-se a Muniz como um dos mais persistentes e produtivos pesquisadores do cinema brasileiro, tendo criado entre outras coisas, o “Munizotone”, uma técnica de sonorização que tinha como base um gravador ótico.

Naval. Índios, caboclos, “malandros” e outras fantasias de sucesso. O desfile majestoso dos cortejos, os grandes clubes Fenianos, Tenentes do Diabo, Democráticos, Congresso dos Fenianos e Pierrôs da Caverna. Pela primeira vez e exclusivamente filmado à noite. Todos os sambas, canções e marchas de maior sucesso. Grande e retumbante batucada de caixas na Avenida, em despedida ao Deus da Folia¹³⁸.

Outro título também mencionado nos arquivos da Cinemateca é o filme *Genésio Arruda*, produzido no ano de 1936. Não existem maiores informações sobre a fita, mas é provável que tenha sido um filme de caráter publicitário produzido por João Stamato, com vistas à divulgação da Companhia Genésio Arruda. Esta foi a última produção de um ciclo; após a realização desta fita, sua carreira no cinema seria caracterizada por participações esparsas, como convidado especial. Essa fase coincide com um período no qual ele se dedicou mais aos programas de rádio e, principalmente, à sua companhia teatral, com a qual freqüentemente realizava excursões pelo país.

Em 1941, Genésio participou de *O dia é nosso*, filme dirigido por Milton Rodrigues, irmão de Nelson Rodrigues. Salvyano Paiva o considera um dos melhores filmes de 1941. Tratava-se, de fato, de um grande empreendimento do qual participaram: Oscarito, Sady Cabral, Paulo Gracindo, Palmerim Silveira, dentre outros. Com argumento de José Lins do Rego, a comédia relata uma “história muito humana”¹³⁹ que tem como pano de fundo o seguinte enredo: “num vilarejo do interior vários bilhetes de loteria são comprados em conjunto por diversos cidadãos cotizados, mas cada um com um número. Tudo gira em torno dos sonhos de cada um e da expectativa do gerente do banco abrir o cofre – onde estão os bilhetes para saber quem ganhou o grande prêmio”¹⁴⁰.

¹³⁸ Arquivo da Cinemateca Brasileira.

¹³⁹ Salvyano Cavalcanti de Paiva, *op. cit.*, p. 34.

¹⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 34.

Quatro anos depois, em 1945, Genésio Arruda participou do filme de curta metragem *Parafuso fora do lugar*, produzido pela Rossi Filmes, do qual, infelizmente não foi possível obter maiores informações. Em 1955, participou de *Carnaval em lá maior*, tendo como parceiros de cena: Walter D'Ávila, Randal Juliano, Sandra Amaral, Renata Fronzi, Durval de Souza, Adoniran Barbosa, Elísio de Albuquerque, Aparecida Baxter, Elsa Laranjeira, Flora Maria, Gilberto Chagas, José Júlio, Blota Júnior, Osvaldo Rodrigues, Neide Fraga, Roberto Amaral, Mário Sena e Waldemar Seissel (Arrelia). Os números musicais eram executados por Cornélia Alves, Inezita Barroso, Isaurinha Garcia, Nora Ney, Hervê Cordovil, Nelson Gonçalves, Jorge Goulart, Luiz Vieira, Alvarenga e Ranchinho, Ataulfo Alves e suas Pastoras, Trio Nagô, Vagalumes da Lua Cheia e Cascatinha e Inhana. Este foi o último musical dirigido por Ademar Gonzaga “que reuniu um elenco de primeiro time, mas, todas estas estrelas não conseguiram salvar a descosida história passada na primeira emissora de rádio da capital paulista”.¹⁴¹

Genésio Arruda retornou às telas somente em 1960, em uma parceria memorável: Amacio Mazzaropi. Depois de se fixar como o “maior representante” do caipira nas telas, convidou Genésio Arruda para atuar ao seu lado em três filmes. Este encontro foi muito significativo por ter promovido a união em cena de duas gerações de comediantes que fizeram do caipira o personagem de suas vidas. Esta parceria coloca em evidência dois atores que, de modos distintos, popularizaram, e se tornaram populares representando seus personagens caipiras, o que gerou uma série de comparações entre os atores.

Miroel Silveira foi um dos autores que mais insistiu neste tipo de comparação entre os dois atores/personagens. Ao analisar a fixação e permanência do personagem caipira, invariavelmente, Genésio Arruda é citado como o representante nos palcos do

¹⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 72.



estereótipo do personagem caipira, “fixando-se na burleta e na revista, sem a inspiração de novas vivências, tornando-se objeto de simplificações empobrecedoras”.¹⁴²

A afirmação é sustentada pela a tese de que, ao trazer para os palcos a síntese do que seria o retrato do Brasil naquele momento, que teve como principal característica a busca pela identidade nacional, e a fim de combater a invasão estrangeira causada pelo recente surto de emigração, Arruda incorporou o clichê do personagem caipira, em oposição ao Jeca de Mazzaropi.

Embora nascido no teatro e no circo, o Jeca-Mazzaropi não se construiu mais com os exageros de Genésio Arruda, quando se transpôs para o cinema. [...] Havia no ator (Mazzaropi) uma preocupação inteligente de preservar a empatia com o público, de defender a situação humana sem perder o resultado cômico. É nessa postura simples e simpática que ele vai permanecer na memória de nossa gente. Como alguém que deu a volta por cima de nossas infelizes estruturas sociais utilizando a arma pacífica de sua divertida matreirice.¹⁴³

Este fato também foi utilizado como argumento, ao se analisar “qualitativamente” os personagens de Mazzaropi e de Genésio, sendo aquele considerado “superior” a este, por empregar uma carga mais “humanizada e menos caricatural” na representação do caipira.

A apresentação desses fatos conduz-nos a uma reflexão sobre as carreiras de Genésio e Mazzaropi, que apontam para caminhos díspares. Se, por um lado, Genésio teve no princípio de sua carreira uma atuação marcante na produção cinematográfica, cedendo, gradativamente, espaço para as produções teatrais, por outro lado, Mazzaropi

¹⁴² Miroel Silveira, *A contribuição italiana ao teatro brasileiro 1895-1964*, São Paulo, Quíron; Brasília: INL, 1976, p. 148.

¹⁴³ Miroel Silveira, Jeca-Mazzaropi, uma síntese de culturas. *Folha de S. Paulo*, 19 de junho de 1981, p. 30 (Ilustrada). Vale ressaltar que, embora discorde desta opinião de Miroel, alimento total admiração pelo conjunto da sua obra, principalmente pela pesquisa ímpar de investigação sobre a produção teatral dos italianos no Brasil e por conseguir preservar o arquivo de textos da Censura, fonte de informações fundamental para a presente pesquisa.

saiu dos palcos para a tela, assumindo inclusive uma postura empresarial, tornando-se um dos maiores produtores de cinema do Brasil.

Os rumos tomados nas distintas carreiras indicam ainda que o modo como foram construídos seus personagens aponta para uma adequação de linguagem, de acordo com o meio de atuação eleito por cada um deles.

Genésio, cuja presença foi mais intensa no teatro, a partir do emprego de uma linguagem popular e muito próxima do universo circense, aproxima seu personagem daquele universo, tornando-o naturalmente mais caricato, “inadequado”, portanto, para os padrões cinematográficos que se ambicionava implantar no país à época. Mazzaropi, que trilhou o caminho da indústria cinematográfica, perseguiu a construção de um caipira mais verossímil, adequando sua *performance*, de modo a torná-la menos exagerada, mais de acordo com os padrões de interpretação exigidos para a tela. É possível comprovar a referida adequação de linguagem a partir de depoimentos do artista, como o que segue:

Naquele tempo, o gênero de peças que fazia sucesso no teatro era caipira. E, como todo mundo, eu gostava de assisti-las. Dois atores, em particular, me fascinavam. Genésio e Sebastião Arruda. Sebastião mais que Genésio, que era um pouco caricato demais para meu gosto. [...] No começo procurei copiar a naturalidade de Sebastião, depois fui para o interior criar meu próprio tipo: caboclão bastante natural (na roupa, no andar, na fala). [...] Saí pro interior um pouco Sebastião e voltei Mazzaropi.¹⁴⁴

Em um estudo sobre o personagem caipira, Silveira amplia o quadro de influências artísticas de Mazzaropi, indicando, além do contato estabelecido com Genésio Arruda, que o ator foi contaminado pela forte presença de atores e personagens italianos nos palcos, quando começou a sua carreira em 1927:

¹⁴⁴ Apud Armando Salém, O Brasil é o meu público, *Veja*, São Paulo, 28 de janeiro de 1970 (disponível no site do museu Mazzaropi).



Mazzaropi, de ascendência cultural italiana por um lado, e por outro, cabocla valparaibana, no início de sua carreira teve a oportunidade de trabalhar com os dois: com o caipira Genésio Arruda (o da “Bandinha” e do teatro “Gênero livre” no Teatro Santa Helena) e também com Nino Nello (que durante um período de 20 anos, 1935 a 55 aproximadamente) centralizou a atividade do teatro popular em São Paulo, mantendo quatro pavilhões circulando pelos bairros com um repertório ítalo-paulista. [...] Essa convivência cênica deve ter facilitado a síntese que em Mazzaropi se realizou, a do italiano “devorado” pelo caipirismo.¹⁴⁵

Ainda que se tenha submetido a adequações de linguagem e mesmo com o retumbante sucesso de seu personagem junto ao público, Mazzaropi não conseguiu conquistar a simpatia da dita crítica especializada. Embora tenha entrado para a história da cultura brasileira como um dos maiores ícones populares, morreu ressentido pela falta de reconhecimento do seu trabalho por parte dos intelectuais.

A cada novo filme que estreava, uma avalanche de comentários pouco favoráveis era publicada. De tudo foi acusado: de prestar um desserviço ao cinema nacional, de ser ganancioso, oportunista e explorador dos profissionais de talento os quais, por falta de oportunidades, se viam obrigados a trabalhar para ele; todavia, as críticas mais constantes a ele diziam respeito ao fato de ganhar dinheiro, reproduzindo na tela um modelo de personagem inverossímil. Tal inverossimilhança apontada pela crítica, de certo modo, desqualifica o que Mazzaropi tanto perseguiu na construção de seu personagem que foi o constante aprimoramento na representação do seu “caboclão natural”, já citado anteriormente.

¹⁴⁵ Miroel Silveira, *op. cit.* p. 30.



Uma crítica que sintetiza tais idéias é a que foi escrita por Ignácio de Loyola Brandão, quando estreou *Meu Japão brasileiro*. Numa profunda discordância de outro crítico que havia elogiado a película, o escritor Brandão dispara:

Nosso povo vive dentro de um estágio cultural condicionado pelo subdesenvolvimento. Sob tal condição, é natural que a exaltação da mediocridade vingue. Compreende-se que o homem do povo aceite, até por desfastio, o cinema banal, vulgar, incipiente, imbecil. Falta-lhe, além de bom gosto apurado, a oportunidade de conhecer obras superiores. Todavia, quando um homem tido como de cultura, tendo em mãos um instrumento de divulgação, senta-se numa poltrona de cinema e aprecia o vulgarismo, a imbecilidade, o primarismo (e ainda recomenda como de alto teor), então, é a mediocridade, é o andar para trás¹⁴⁶.

Nessa animosidade com relação aos seus filmes, Mazzaropi diz haver um certo despeito em função das cifras que ele faturava com as suas produções. De fato, o dia 25 de janeiro, data em que era religiosamente lançado o filme anual de Mazzaropi, costumava ser ansiosamente esperado pelos empresários do circuito exibidor. Nessa data, “a fila dobrava quarteirão no Art Palácio que, na época, era o cinema de maior sucesso do circuito Serrador”¹⁴⁷.

Mazzaropi nunca escondeu que obtivesse lucro com seus filmes, no entanto, sempre que se referia a isso, declarava que tudo o que ganhava investia no que considerava o seu grande sonho: criar as condições próprias para a construção de uma indústria de cinema nacional. “Não existe, até hoje no Brasil, um cara que investisse o que eu investi no cinema nacional. Eu tenho um terreno de 220 mil metros quadrados, onde construí 26 apartamentos, acarpetados e com música para receber os artistas, um

¹⁴⁶ Ignácio de Loyola Brandão, A contribuição de Mazzaropi para o retrocesso, *Última Hora*, Cine Ronda, 4 de fevereiro de 1965.

¹⁴⁷ Glaucio Barsalini, *Mazzaropi, o Jeca do Brasil*, Campinas, Átomo, 2002, p. 108.

restaurante, estúdio, máquinas que muita gente aí não tem. De modo que eu investi no cinema nacional”¹⁴⁸.

E devolvia as críticas recebidas, sempre alegando que o maior sinalizador de que estava no caminho certo era a presença do público em todos os seus filmes: “O público vai ver minhas fitas e sai satisfeito. Eu já consegui colocar 13000 pessoas num dia, nas várias sessões do Art Palácio, em São Paulo. Com isso ando de cabeça erguida. Agora, pelo outro filme feito no Brasil não respondo. Não sei se ele pode ajudar a indústria cinematográfica nacional”¹⁴⁹.

O “outro filme” ao qual se refere é aquele produzido pelo Cinema Novo, movimento amplamente incensado pela crítica. Ao ser questionado se era contrário àquele tipo de cinema, Mazzaropi sentenciava:

Eu não tenho nada contra ele. Só acho que a gente tem que se decidir: ou faz fita para agradar os intelectuais (uma minoria que não lota uma fileira de poltronas de cinema) ou faz para o público que vai ao cinema em busca de emoções diferentes. O público é simples, ele quer rir, chorar, viver minutos de suspense. Não adianta tentar dar a ele um punhado de absurdos: no lugar da boca põe o olho, no lugar do olho põe a boca. Isso é para agradar intelectual¹⁵⁰.

Ainda que em depoimentos como esse tentasse expressar que o reconhecimento que buscava era o do povo, na mesma entrevista, ao ser perguntado sobre qual dos seus papéis representados mais o teria agradado, ele se esquivava e apela para um elogio recebido de um intelectual do mais alto escalão. Mazzaropi dizia manter em um quadro sobre a lareira de sua sala, um bilhete que lhe fora remetido, em 17 de janeiro de 1968, por Astraugésilo de Ataíde, então presidente da Academia Brasileira de Letras, no qual o imortal avaliava que “com *Jeca Tatu* e *a Freira* Mazzaropi alcançou

¹⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 76.

¹⁴⁹ Armando Salém, O Brasil é o meu público, Entrevista com Mazzaropi, *Veja*, São Paulo, 28 de janeiro de 1970 (disponível no site do museu Mazzaropi).

¹⁵⁰ *Idem, ibidem*.

no cinema o mais alto nível de sua arte. É hoje, sem nenhum favor, um artista de categoria mundial”¹⁵¹.

Uma vez colocados estes fatos, vale a consideração de que, apesar do ressentimento relativo à falta de valorização de seu trabalho por parte da crítica, tanto Mazzaropi¹⁵² quanto Genésio jamais representaram outros personagens que não fossem os seus caipiras. Os filmes realizados com Mazzaropi constituem uma das principais fontes de informação sobre Genésio Arruda. Até o ponto em que conseguimos desenvolver esta pesquisa, foi possível constatar que, infelizmente, todos os originais de filmes dos quais participou anteriores àqueles se perderam. Portanto, os únicos registros que existem de Genésio em ação são os filmes de Mazzaropi.

Ao produzir seu terceiro filme como proprietário da PAM Filmes (Produções Amácio Mazzaropi), o agora ator/diretor/produtor havia se tornado auto-suficiente, conquistando seu espaço como produtor e distribuidor, e o responsável por toda a cadeia de produção e distribuição de seus filmes, fato que, de certa forma, conferia-lhe total liberdade para escolha de seus elencos. No filme *As aventuras de Pedro Malazartes*, baseado em contos populares divulgados pela tradição oral, numa espécie de retorno ao começo, Genésio Arruda interpreta, em uma participação especial, o mesmo caipira que já havia feito em *Acabaram-se os otários*.

Mazzaropi convidar Genésio Arruda para participar de algumas de suas produções, além de ser um indicativo de admiração e respeito de Mazzaropi por aquele que foi um dos seus inspiradores, evidencia a grande empatia e aceitação popular que os dois comédicos desfrutavam.

Glauco Barsalini, ao apresentar a continuidade da obra de Mazzaropi e, conseqüentemente, a espantosa aceitação popular dos seus personagens, faz um

¹⁵¹ *Idem, ibidem.*

¹⁵² Teve uma carreira cinematográfica ininterrupta, iniciada em 1951; quando faleceu vitimado por um câncer na medula, em 13 de junho de 1981, Mazzaropi trabalhava no roteiro de *Maria Tomba Homem*.

comentário que também se aplica a Genésio Arruda. O pesquisador utiliza como justificativa da aceitação a combinação de dois fatores que dizem respeito tanto à “coerência da narrativa”, quanto à “força de sua personagem, intimamente ligadas entre si”.

Em 1960, Genésio integrou o elenco de *Zé do periquito*, outro filme de Mazzaropi, e, no ano seguinte, interpretou o Coronel Policarpo em *Tristeza do Jeca*, sua terceira e última participação em produções de Mazzaropi. A atuação de Arrudinha nesse filme (na ocasião, um senhor de cabelos brancos) rendeu-lhe uma série de elogios, além de um inusitado reconhecimento: o ator cômico foi premiado com o Troféu Saci, sendo considerado o melhor ator coadjuvante masculino, naquele que seria, também, o seu derradeiro trabalho no cinema.

4. Conclusão

O jornal Folha de São Paulo publicou o seguinte texto na data de falecimento de Genésio Arruda, em 03 de outubro de 1967, que transcrevo parcialmente.

Aos 69 anos, em decorrência de uma insuficiência cardíaca, faleceu ontem o veterano artista de rádio, cinema e televisão Genésio Arruda. Internado na Santa Casa há 8 dias, Genésio estava sendo preparado para uma operação no fêmur, que havia fraturado em consequência de uma queda. Mostrava-se tranqüilo, bem disposto,

mas manifestava aos seus filhos o desejo de ter a sua morte anunciada nos jornais como a de um artista.

Há cerca de 20 dias, Genésio Arruda caminhava pela rua Conselheiro Furtado, à noite, quando tropeçou e caiu. Levava uma garrafa à mão que, partindo-se, cortou-o no braço direito. Ele conseguiu levantar-se e ir para casa. Seus familiares o conduziram então ao pronto socorro do Hospital Modelo, onde foi medicado. Embora se queixasse de dores na perna, o médico diagnosticou apenas uma luxação.

Dez dias depois, como as dores aumentaram, foi levado a um massagista, que não quis medicá-lo antes de uma radiografia. Tirada no Hospital Santa Paula, a chapa revelou uma fratura do fêmur.

O artista foi então internado no Pavilhão Fernandinho da Santa Casa, e a operação marcada para ontem. Pouco antes, porém, de ser conduzido para a sala, Genésio foi acometido de enfarte, falecendo no próprio leito. A família de Genésio Arruda procurou a Casa do Ator, para sepultá-lo no mausoléu da instituição, do qual ele era um dos fundadores. O presidente da entidade, todavia, opôs-se ao seu sepultamento no mausoléu, segundo revelou Genésio Arruda Jr, filho do artista, porque ele estava com a mensalidade atrasada desde 1963. Quando encerramos este noticiário, a família ainda não havia decidido em qual cemitério Genésio seria sepultado [...].

Durante toda a sua trajetória artística o ator cômico, diretor, autor, produtor, cineasta e músico Genésio Arruda, atuou no teatro, circo, cinema, rádio e televisão, mantendo uma coerente e ininterrupta produção.

Iniciou sua vida artística em 1924, participando do elenco de um teatro de revistas que excursionava pelo interior. Embora tivesse desde o início participado de diversos espetáculos, nos primeiros anos de sua carreira dedicou-se com maior acuidade ao cinema, do qual foi um dos protagonistas de diversos momentos paradigmáticos na fixação da produção cinematográfica paulista.

A proximidade com o universo circense foi fundamental para o desenvolvimento do seu personagem caipira. Os expedientes utilizados pelos cômicos dos picadeiros influenciaram além da fixação do seu personagem, uma frutífera parceria com o ator Tom Bill.

A dupla do caipira Arruda, com Bill que representava um tipo italiano acaipirado, culminou na fixação de um dos pares que estava em consonância com a fase de fixação de duas culturas distintas, que emergiram na cidade de São Paulo a partir de surtos migratórios, do final do século XIX ao início do século XX: a italiana e a dos caboclos. Este momento foi decisivo na projeção de Genésio Arruda como um dos maiores, e mais queridos cômicos do período.

Com a formação de sua companhia teatral, o seu personagem adquire matizes diferentes das que ele apresentava no período da parceria com Bill. Ao se relacionar em cena não mais em dupla, mas com uma gama de personagens, adota os expedientes da comédia de costumes e a partir deles leva à cena as mais diversas, adversas e divertidas situações que corroboraram o domínio que o ator possuía dos expedientes teatrais. Com uma impressionante produção de peças, que garantiam aos freqüentadores dos teatros do período estréias semanais, a análise de sua produção dramaturgica revela que, embora Genésio fosse conhecedor dos procedimentos da escrita cênica, manteve a tradição das produções populares fazendo uso de expedientes dos quais se destaca a transmissão oral dos textos na manutenção do repertório de sua companhia.

Sua atuação no teatro levou-o também a atuar no rádio, o mais nobre meio de comunicação da época e no final da carreira, na televisão que ainda dava os seus primeiros passos no país.

Apesar de toda esta produção, e embora tenha sido uma das principais figuras dentro do panorama da produção teatral popular brasileira, seu trabalho não foi

lembrado pelos autores da historiografia teatral nacional. Quando muito, Arruda aparece citado como um dos atores do “teatro regionalista”, terminologia que também busquei questionar neste trabalho, por apresentar indícios de redução do valor da produção de Genésio. A transcrição do texto publicado no jornal Folha de S. Paulo, prova que mesmo atuante no período em que morreu, o ator passava por um momento de dificuldades, evidenciada pela impossibilidade de ser enterrado no mausoléu da Casa do Ator, instituição que ajudou a fundar e que lhe fechou as portas devido às faltas de pagamento das mensalidades. Mesmo a nota publicada, deu-se a pedido da família que buscou realizar um último desejo do ator.

Estes dados apontam para o fato de que, mesmo com a intensa produção e o papel de desbravador que desempenhou em diversos períodos, Arruda estava lutando para garantir a sua subsistência, levando à cena o seu personagem caipira.

Este não foi o fim de outros artistas que — a despeito de terem produzido no início de suas carreiras espetáculos de cunho popular — ao se adequaram às exigências do mercado, adquiriram da crítica o *status* de “monstros sagrados do teatro”, devido às primorosas atuações em repertórios ditos sérios, nos quais evidenciam-se talentos da “superior arte dramática”.

Os meandros ideológicos deste descaso trazem à tona um problema que não é uma exclusividade de Arruda, mas que ecoa em toda a produção teatral popular produzida no país. Trata-se de uma infinidade de artistas que padeceram no esquecimento das publicações que narram a histórica do teatro nacional.

Atualmente este quadro tem sofrido significativas modificações. Temos conhecimento de uma série de publicações e trabalhos ainda em andamento, que pretendem rever esta condição. Este trabalho vem somar-se a este quadro, buscando

apresentar um dos fragmentos deste grande quebra-cabeça que foi e ainda é a produção teatral popular no Brasil.

A despeito de todo o massacre imputado diariamente pelos meios hegemônicos de comunicação, as produções populares resistem através da insistência daqueles que, como Arruda, utilizam-se dos milenares procedimentos do fazer teatral nos circos do interior do Brasil, nas praças públicas, nas pesquisas de novos grupos teatrais...

Genésio Arruda mostrou-se imbuído deste espírito até o final de sua carreira, quando se mantinha ativo, buscando o contato com o público ao apresentar-se com a sua bandinha especializada em espetáculos populares nas praças públicas, nas quais tocava acompanhado de Noemia Liendo, sua esposa, dois filhos e três músicos profissionais, realizando uma das atividades que mais lhe dava prazer. O gesto de levar seus filhos a participarem de seus espetáculos configura-se num modo silencioso de pedir que mesmo com todos os empecilhos e dificuldades, o seu caminho fosse seguido.

5. Bibliografia Geral

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin & CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Tempos da literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1985.
- ABUD, Kátia Maria. *O sangue intemorato e as nobilíssimas tradições – A construção de um símbolo paulista: o bandeirante*. São Paulo: FFLCH-USP, 1985, Tese de Doutorado.
- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira/Companhia das Letras, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec / Annablume, 2002.
- BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1978.
- BARSALINI, Glauco. *Mazzaropi, o Jeca do Brasil*. Campinas: Átomo, 2002.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador, in *Textos Escolhidos: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BERGSON, Henri. *O riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *O nacional e o popular na cultura brasileira - Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- BRAGA, Cláudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na primeira república*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG; Brasília: CNPq, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1987.



- CUNHA, Antonio Geraldo. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- ECO, Humberto. *Como de faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica 1870 – 1940*. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio Século XXI Escolar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.
- GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.
- GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura do teatro de revista dos anos 1920*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.
- GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. *Dicionário histórico e literário do teatro no Brasil*. São Paulo: Editora Cátedra, 1975.
- HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- JÚNIOR, Manuel Diégues, et al. *Ciclos temáticos na literatura de cordel*, in *Literatura Popular em Verso – Estudos*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- KHÉDE, Sônia Salomão. *Personagens da literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Ática, 1990 (Série Princípios).
- LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____ & VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo 1875-1974*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.



- MATTE, Alexandre. *Evolução do teatro mundial*. São Paulo: Texto datilografado, 2002.
- MESQUITA, Alfredo *et alii*. *Depoimentos II*. Rio de Janeiro: SNT, 1977.
- MOTA, André. *Quem é bom já nasce feito: sanitarismo e eugenia no Brasil*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- NORONHA, Jurandir. *Nos tempos da manivela*. Rio de Janeiro: Brasil América, 1987.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *História ilustrada dos filmes brasileiros: 1929-1988*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PINHEIRO, Hélder; LÚCIO, Ana Cristina Marinho. *Cordel na sala de aula*. São Paulo: Duas Cidades, 2001. (Coleção Literatura e Ensino).
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- _____. *Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- RANGEL, Otávio. *Técnica teatral*. Rio de Janeiro: Editora Talmagráfica, 1949.
- RAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2002.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SALEM, Helena. *90 anos de cinema: uma aventura brasileira*. São Paulo: Instituição Financeira Sogeral, 1988.



SANT'ANNA, Romildo. *A moda é viola: Ensaio do cantar caipira*. São Paulo: Arte e ciência; Marília, São Paulo: UNIMAR, 2000.

SILVA, Ermínia. *As múltiplas linguagens na teatralidade circense – Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*. São Paulo: UNICAMP – Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2003, Tese de Doutorado.

SILVA, Daniel Marques da. *O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro. Benjamin de Oliveira e a consolidação do circo-teatro no Brasil – mecanismos e estratégias artísticas como forma de integração social na Belle Époque carioca*. Rio de Janeiro: UFRJ – Centro de Letras e Artes, 2004, Tese de Doutorado.

SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro: 1895-1964*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1976.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. São Paulo: Moderna, 1990 (Coleção Travessias).

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Editora 34, 2001.

VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro...Oba!*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

_____. *O Teatro de Revista no Brasil*. Campinas, São Paulo. Editora da UNICAMP, 1991.

ARTIGOS DE JORNAIS E REVISTAS

A SCENA MUDA, 25 de fevereiro de 1931, p. 28.



BRANDÃO, Ignácio de Loyola. A contribuição de Mazzaropi para o retrocesso. *Última Hora*. Cine Ronda, 4 de fevereiro de 1965.

BROCA, Brito. Quando o caipira foi moda no teatro brasileiro. *Correio da Manhã*, 4 de junho de 1960 (Suplemento de Literatura).

MACEDO, Toninho. Vamo, Maruca, vamo na Faxina passeá!. *Programa do VII Festival da cultura paulista tradicional*, São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2004.

Morre aos 69 anos o veterano artista Genésio Arruda. *Folha de S. Paulo*, 03 de outubro de 1967, p. 07.

SALEM, Armando. O Brasil é o meu público. Entrevista com Mazzaropi. *Revista Veja*, 28 de janeiro de 1970. (Site do museu Mazzaropi)

SILVEIRA, Miroel. Jeca-Mazzaropi, uma síntese de culturas. *Folha de S. Paulo*, 19 de junho de 1981, p. 30 (Ilustrada).

6 - Cronologia da atuação de Genésio Arruda

O presente levantamento cronológico está dividido em duas etapas. Na primeira são apresentadas, sem interrupções, as notícias sobre todas as peças realizadas por Genésio Arruda. Limitamo-nos a reproduzir somente notícias de estréias, uma vez que era comum a reprise do repertório, quando o comico mudava de temporada. Além das peças, também são citadas notícias veiculadas na ocasião da estréia dos filmes de Genésio.

Esta parte do trabalho é resultado da pesquisa realizada nas edições do jornal *O Estado de S. Paulo*, nos anos de 1929 a 1939. Todas as notícias foram retiradas da coluna Palcos e Circos, que tinha como objetivo relatar os acontecimentos teatrais na cidade de São Paulo. O levantamento é preciso, pois foi verificado dia-a-dia o conteúdo da referida coluna, a partir dos microfilmes do periódico constantes no Arquivo Oficial do Estado de São Paulo.

Com o fim da coluna Palcos e Circos, que cedeu lugar para uma coluna mais ampla que pretendia apresentar ensaios críticos sobre as produções teatrais, deixaram de ser veiculadas notícias sobre os espetáculos populares, principalmente os circenses, o que rompeu com a disponibilização sistemática de dados que permitisse rastrear a produção de Arruda.

Deste modo, a segunda parte da cronologia é mais sucinta pois o levantamento da peças se baseia em dados que foram coletados em notícias esparsas, ou citados em alguns livros da bibliografia consultada, ou nos dados do Arquivo Miroel Silveira.

De 1929 a 1939**• 1929****JANEIRO**

02/01 – *Sketches* cômicos, com Genésio Arruda e Tom Bill no Teatro Moulin Bleu (Sátira ao Moulin Rouge, o Moulin Bleu ficava localizado dentro do Palacete Santa Helena).

05/01- idem

19/01 – Festival Genésio Arruda no Moulin Bleu 22/01 – Festival em honra a Genésio Arruda no Moulin Bleu.

27/01 – Baile carnavalesco com Genésio Arruda e Tom Bill no Teatro Santa Helena.

FEVEREIRO

15/02 – Quadros cômicos com Genésio Arruda no Moulin Bleu.

MARÇO

07 a 09/03 – Acontece a Semana Regional Paulista organizada por Cornélio Pires no Moulin Bleu. O evento contou com a presença de Genésio Arruda e Tom Bill dentre outros.

ABRIL

Durante todo o mês, no Moulin Bleu, *sketches* cômicos com Genésio Arruda e Tom Bill.

• 1930**JANEIRO****Temporada no Teatro Moulin Bleu**

01/01 – *Ora bolas, que amigo*, com Genésio Arruda, Tom Bill e Calaffa.

07/01 – *Maneiras de pagar a dívida* com Genésio Arruda, Tom Bill e Calaffa.

11/01 – *O hotel dos doidos* com Genésio Arruda, Tom Bill e Calaffa.

14/01– *Arruma as malas e vamos embora* com Genésio Arruda, Tom Bill e Calaffa.

FEVEREIRO**Temporada no Teatro Avenida**

02/02 – Exibição do filme *Acabaram-se os otários*, com Genésio Arruda.

04/02 – Exibição do filme *O amor não traz vantagem*, com um prólogo ao vivo de Genésio Arruda e Tom Bill, seguido da exibição de *Acabaram-se os otários*.

Cine Teatro Olympia

05 e 06/02 – *Acabaram-se os otários*.

Cine Paraíso

07/02 – *Acabaram-se os otários*.

Cine São Pedro

11/02 – *Acabaram-se os otários*.

Cine Espéria

14/02 – *Acabaram-se os otários*.

Cine São Paulo

26/02 – *Acabaram-se os otários*.

ABRIL

18/04 – Estréia do filme *Lua-de-Mel*, com Genésio Arruda

MAIO**Temporada no Teatro Montmartre (antigo Avenida)**

22/05 – Reinauguração do teatro com a presença de Genésio Arruda.

23 a 31/05 – *Um pedaço de Paris*. Com Genésio Arruda, Arthur Oliveira e Tom Bill.

OUTUBRO**Temporada no Teatro Moinho do Jeca**

05 a 09/10 – *Miss pindurassaia*, com Genésio Arruda, Romulo Perys e Otília Amorim.

10/10 – *Precisa-se de um marido*. Autor não identificado.

12/10 – *O morto vivo*. Autor não identificado.

19/10 – *Que trindade!* Autor não identificado.

21/10 – *Cavalhada rusticana*. Autor não identificado.

21 a 27/10 – *A mulher automóvel*. Era o único espetáculo em cartaz devido ao período crítico por que o país passava (Revolução de 1930). No dia 25 daquela semana, o Presidente Washington Luiz foi preso no Forte Copacabana e foi decretado o Governo Provisório de Getúlio Vargas. Genésio Arruda deixou São Paulo para fazer uma temporada em Santos.

NOVEMBRO

Temporada no Moinho do Jeca

16/11 – Genésio Arruda retornou ao Moinho do Jeca, agora como proprietário.

18/11 – *Defunto Avaro*. Autor não identificado.

26/11 – *Genésio Capitão por meia hora*. Autor não identificado.

DEZEMBRO

05/12 – *Nós queremos mais!* Semana do samba organizada por Genésio Arruda.

14/12 – *O domador de feras*. Autor não identificado.

17/12 – *O Isidoro chegou*. Autor não identificado.

21/12 – *Família Repinica*. Autor não identificado.

23/12 – Festival do Moinho do Jeca promovido por Genésio Arruda.

25/12 – Companhia de Fantoches do Moinho do Jeca, *matiné* familiar.

27/12 – *O defunto avarento*. Autor não identificado.

• 1931

JANEIRO

Moinho do Jeca

01/01 – *Genésio em apuros*. Autor não identificado.



06/01 – *O babão*. Estréia do filme protagonizado por Genésio Arruda.

06/01 – *Quincas Teixeira*. Autor não identificado.

07/01 – *Genésio quer casar*. Autor não identificado.

16/01 – *Uma bruta confusão*. Autor não identificado.

18/01 – *Genésio virou bicho*. Autor não identificado.

FEVEREIRO

Moinho do Jeca

22/02 – *O morto que dança maxixe*. Autor não identificado.

25/02 – *Um bêbado no paraíso*. Autor não identificado.

28/02 – *A primeira noite de matrimônio*. Autor não identificado.

MARÇO

Moinho do Jeca

01/03 – *Os três vagabundos*. Autor não identificado.

JULHO

Moinho do Jeca

05/07 – *Caixeiro de venda*. Autor não identificado.

Teatro São Pedro

10/07 – Anúncio de espetáculo cômico de Genésio Arruda.

Teatro São Paulo

15/07 – Anúncio de espetáculo cômico de Genésio Arruda.

Teatro Paraíso

19/07 – Anúncio de Genésio Arruda e seu conjunto sertanejo.

Teatro Marconi

21/07 – Anúncio Genésio Arruda e seu conjunto sertanejo.

Teatro São José



22/07 – Anúncio de Genésio Arruda e seu conjunto sertanejo.

Teatro São Pedro

26/07 – Anúncio de Genésio Arruda e seu conjunto típico.

Teatro Olympia

29/07- Anúncio de Genésio Arruda e seu conjunto típico.

SETEMBRO

Teatro Phenix

10/09 – Anúncio de Genésio Arruda e seu conjunto típico.

OUTUBRO

05/10 – Estréia do filme *O campeão de futebol*, com Genésio Arruda.

- 1932 – Período em que Genésio Arruda se estabelece no Rio de Janeiro.

MAIO

18/05 – É noticiada uma noite de despedida em homenagem a Genésio Arruda que parte para o Rio de Janeiro onde deve inaugurar um teatro próprio.

- 1935 – Retorno para São Paulo. Produção constante concentrada no teatro, com estréias semanais. Longa temporada no teatro Apollo, considerado um dos mais importantes da cidade no período.

SETEMBRO

Teatro Apollo

02 a 15/09 – *O severo*. Texto de King-Kong.

17 a 21/09 – *Cercando o galo*. Texto de Marques Fernandes.

22 a 25/09 – *Beijos para todas*. Texto de Marques Fernandes.

27 a 01/10 – *A corrente da fortuna*. Texto de Marques Fernandes.

OUTUBRO

04 a 08/10 – *De cabo a coronel*. Autor não identificado



NOVEMBRO

- 01 a 04/11 – *O trancinha*. Autor não identificado
- 05 a 07/11 – *A casa assombrada*. Texto de King –Kong.
- 08 a 16/11 – *Napoleão do Bom Retiro*. Autor não identificado
- 17 a 22/11 – *O louco do kilometro 111*. Autor não identificado
- 26 a 30/11 – *Agüenta Fedegoso!* Autor não identificado

DEZEMBRO

- 04 a 08/12 – *Tá sobrando criança*. Texto de Genésio Arruda.
- 14 a 15/12 – *O paraíso dos bêbados*. Autor não identificado.
- 17 a 28/12 – *O rival de Thara Bey e Genésio Papai Noel*. Autor não identificado
- 29 a 31/12 – *A Hyena da Rua Carneiro Leão*. Texto de Armando Braga.

• 1936

JANEIRO**Teatro Apollo**

- 01 a 03/01 - *A Hyena da Rua Carneiro Leão*. Texto de Armando Braga.
- 07 e 08/02 – *O médico da Anacleto*. Texto de Marques Fernandes e Norberto Teixeira.
- 14 a 17/01 – *Entra na fila!* Texto de Marques Fernandes.
- 19 a 27/01 – *Ai vem o Marinho!* Texto de Marques Fernandes.
- 29 a 02/02 – *A criada do diabo*. Texto de Marques Fernandes.

FEVEREIRO**Teatro Apollo**

- 04 a 07/02 – *A fortuna do Fortunato*. Texto de Marques Fernandes.
- 08 a 14/02 – *Rasguei a minha fantasia*. Texto de Marques Fernandes.
- 21 a 25/02 – *Foi ela!* Revista com diversos convidados.
- 27 a 03/03 – *O homem invisível*. Texto de Marques Fernandes.

MARÇO**Teatro Apollo**

08 a 13/03 – *Boxeur à força*. Texto de Armando Gonzaga.

17 a 23/03 – *Chegou Ramon*. Texto de Marques Fernandes.

24 a 25/03 – *A caravela da alegria*. Texto de Marques Fernandes.

31 a 01/04 – *Alvorada em amor*. Texto de K. Brito.

ABRIL**Teatro Apollo**

07 a 11/04 – *A noiva do defunto*. Texto de Marques Fernandes.

12 a 21/04 – *O Aparício apareceu*. Texto de Marques Fernandes.

22 a 24/04 – *O Barão de Caxambu*. Texto de Tom Bill.

25 a 01/05 – *O Lampeão*. Texto de Marques Fernandes.

MAIO

01 a 09/05 – *A casa assombrada*. Texto de King-Kong.

10 a 13/05 – *Cercando o galo*. Espetáculo de despedida da temporada no Apollo.

Teatro Oberdan

14 a 31/05 – Repete o repertório da temporada no Apollo.

JULHO**Teatro Apollo – Nova temporada.**

28 a 03/08 – *A chegada do Genésio*. Texto de Armando Gonzaga.

AGOSTO

04 a 11/08 – *O rei das mentiras*. Texto de Luis Iglesias.

12 a 17/08 – *A prima do Marcos*. Texto de K. Brito.

18 a 20/08 – *As embrulhadas do Genésio*. Texto de K. Brito.

21 a 29/08 – *O casamento de Adão e Eva*. Texto de K. Brito.

30 a 05/09 – *O mendigo milionário*. Texto de K. Brito.

SETEMBRO

06 a 11/09 – *Os últimos dias do Pompeu*. Texto de Edmundo Dantes.

13 a 17/09 – *O sobretudo encantado*. Autor não identificado.

20 a 26/09 – *Genésio no tribunal*. Texto de Tom Bill.

27 a 03/10 – *Os solteirões dos chapéus verdes*. Texto de Dr. Mabuse.

OUTUBRO

04 a 10/10 – *Camarão, pescada e companhia*. Texto de Popay (Genésio Arruda).

11 a 16/10 – *O amigo Fritz*. Texto de Popay.

17 a 24/10 – *O Felisberto do café*. Texto de Gastão Tojeiro.

25 a 27/10 – *O Piccolino do Braz*. Texto de Dr. Mabuse.

NOVEMBRO

01 a 10/11 – *Chuva de mulheres*. Texto de Robison Garnize.

11 a 14/11 – *O simpático Genésio*. Texto de Rin-Tin-Tin.

15 a 25/11 – *O fantasma da casa verde*. Texto de Raul Filho.

26 a 28/11 – *O paraíso dos bêbados*. Texto de Tom Bill.

29/11 – *Os filhos de Frankenstein*. Peça de encerramento da temporada no Apollo.

Autor não identificado.

DEZEMBRO

Genésio Arruda e sua companhia fazem temporada no Cine São Pedro, de Ribeirão

Preto, durante o mês de dezembro.

• 1937

MARÇO

Cine – Teatro Espéria

04 a 16/03 – Repete o repertório da temporada anterior.

Cine – Teatro Central

17 a 20/03 – *Os fugitivos do Cemitério do Araçá*. Autor não identificado.

25 a 29/03 – *Milagres de Santo Antonio*. Autor não identificado.

30 e 31/03 – *A Hyena da Barra Funda*. Autor não identificado.

ABRIL

01 a 14/04 – Reprise de textos.

15 a 20/04 – *Eu vou chorar*. Autor não identificado.

Cine Paulistano

21/04 a 25/05 – Reprise de textos.

SETEMBRO**Teatro Apollo – Nova temporada**

01 a 10/09 – *Eu sei aonde está o dinheiro*. Texto de Oliveira Lima.

11 a 15/09 – *O coroné morreu ao amanhecer*. Autor não identificado.

15 a 20/09 – *O bonde do Catete* (charge política). Autor não identificado.

21 a 25/09 – *O candidato a presidente* (charge política). Autor não identificado.

26 a 28/09 – *O recruta da brigada ligeira*. Autor não identificado.

OUTUBRO

02 a 09/10 – *O Reis se diverte*. Autor não identificado.

10 a 18/10 – *O Az do volante*. Texto de Gastão Tojeiro.

19 a 23/10 – *Quem será o homem?* Autor não identificado.

24 a 30/10 – *O neto do Rufino*. Autor não identificado.

31 a 06/11 – *O domador de onças*. Autor não identificado.

NOVEMBRO

07 a 12/11 – *Não te exaltes Izaltino*. Autor não identificado.

12 a 23/11 – *Faustino, corre aqui depressa!* Texto de Tom Bill e Oliveira Lima.

24 a 27/11 – *Ta sobrando pai!* Texto de Francisco Sá.

28 a 01/12 – *Família de sangue azul.* Texto de Popay.

DEZEMBRO

04 a 10/12 – *O speaker da rádio confusão.* Autor não identificado.

11 a 17/12 – *Coitado do Barbosa.* Texto de Marques Fernandes.

18 a 24/12 – *O homem que fazia milagres.* Autor não identificado.

26 a 02/01 – *A chegada do Papai Noel.* Autor não identificado.

• 1938

JANEIRO

02 a 07/01 – *O Praxedes vai dar baixa.* Autor não identificado.

08 a 14/01 – *Tudo vai de ocasião.* Texto de Gastão Tojeiro.

16 a 21/01 – *Sócio na fazenda.* Autor não identificado.

22 a 26/01 – *Seu Nicolau quer mingau?* Autor não identificado.

30/01 – Despedida da temporada no Apollo com a peça *O speaker da rádio confusão.*

MARÇO

Teatro Recreio

12 a 28/03 – *O Marquês de Santos.* Texto de Oliveira Lima. (sátira à Marquesa de Santos da Cia. Dulcina - Odilon em cartaz no mesmo período).

29 a 30/03 – *Os filhos de Frankenstein.* Texto de Victor Costa.

31 a 06/04 – *Tá bom...Deixa!* Autor não identificado.

ABRIL

07 e 08/04 – *Espanhola da Catalunha.* Autor não identificado.

07 a 11/04 – *Faustina, corre aqui depressa.* Texto de Tom Bill.

12 a 14/04 – *Rosas de Nossa senhora.* Texto de Celestino Silva.

19 a 24/04 – *Bonifácio entra pra liga!* Texto de Oliveira Lima.

26 a 01/05 – *Anastácio manda chuva*. Texto de Popay.

MAIO

03 a 10/05 – *O homem que não pode amar*. Texto de Humberto Cunha.

• 1939

Teatro Boa Vista

JULHO

04 a 12/07 – *O homem do guarda-chuva*. Texto de João do Sul.

13 a 18/07 – *O homem que Deus esqueceu*. Autor não identificado.

20 a 27/07 – *O tio de Corumbá*. Texto de Humberto Costa.

28 a 02/08 – *A Anastácia*. Texto de Genésio Arruda.

AGOSTO

03 a 10/08 – *Agüenta Fedegoso!* Texto de Marques Fernandes.

11 a 15 – *O domador de onças*. Texto de Popay.

SETEMBRO

Teatro Colombo (temporada com grande rotatividade de peças, cada uma permanecendo apenas dois dias em cartaz).

19 a 27/09 – Reprises

29 a 02/10 – *A família do gambá*. Autor não identificado.

OUTUBRO

03 a 05/10 – *O homem que morreu duas vezes*. Autor não identificado.

06 a 09/10 – *Por vós eu me rompo todo*. Autor não identificado.

10 a 12/10 – *O fantasma do Tietê*. Autor não identificado.

24 a 26/10 – *A noiva do Juarez*. Autor não identificado.

27 a 31/10 – *O caboclo de Hollywood*. Autor não identificado.

NOVEMBRO



01 a 03/11 – *O máscara de ferro*. Autor não identificado.

09 a 11/11 – *O Genésio virou mulher*. Autor não identificado.

14 a 16/11 – *O homem que ri*. Autor não identificado.

17 a 19/11 – *O recruta da brigada ligeira*. Autor não identificado.

24 a 26/11 – *O casamento de Jujú Balangandãs*. Autor não identificado.

DEZEMBRO

08 a 11/12 – *Três piratas do barulho*. Autor não identificado.

12 A 14/11 – *O filho do gambá*. Autor não identificado.

De 1942 a 1953

• 1942

Os mistérios do quarto 13. Autores: Oliveira Lima e Popay. Fonte: Arquivo Miroel Silveira – ECA. DDP 0038.

Minha mulher é da Gestapo. Autor: Oliveira Lima. Fonte: Arquivo Miroel Silveira – ECA. DDP 1068.

• 1945

Faustino corre aqui depressa. Autores: Oliveira Lima e Tom Bill. Fonte: Arquivo Miroel Silveira – ECA. DDP 0917.

• 1947

Beijos para todas. Autores: Marques Fernandes. Fonte: Arquivo Miroel Silveira – ECA. DDP 1961.

• 1948

Bonifácio entra pra liga. Autor: Oliveira Lima. Fonte: Arquivo Miroel Silveira – ECA. DDP 0916.

• 1950

Homenagem a São Paulo. Autor não identificado. Fonte: Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo. Coleção Genésio Arruda Filho. Documentação nº 62571.

• 1952

O baile da Barra Funda. Autores: Oliveira Lima e Popay. Fonte: Arquivo Miroel Silveira – ECA. DDP 3409.

Titia é da fuzarca. Autores: Oliveira Lima e Popay. Fonte: Arquivo Miroel Silveira – ECA. DDP 3411.

O marido da padeira. Autor: Oliveira Lima. Fonte: Arquivo Miroel Silveira – ECA. DDP 3388.

O cadáver de Petrópolis. Autor: Corrêa Varella. Fonte: Arquivo Miroel Silveira – ECA. DDP 3389.

Agora sou brotinho. Autor: Álvaro Teixeira. Fonte: Arquivo Miroel Silveira – ECA. DDP 3398.

O Baile da Barra Funda. Autores: Oliveira Lima e Popay. Fonte: Arquivo Miroel Silveira – ECA. DDP 3409.

• 1953

A Lurdinha do Tenório. Autores: Oliveira Lima e Popay - DDP 3411.



7 - Anexos**7.1 - Transcrição integral da peça *O baile da Barra Funda*.****O baile da Barra Funda****Folha de rosto****O baile da Barra Funda****Secretaria de Estado dos Negócios da Segurança Pública****Departamento de Investigações****Divisão de Diversões Públicas****São Paulo - Brasil**

DDP: 3409

Processo nº 6203

Ilmo Sr. Dr. Da Divisão de Diversões públicas do Departamento de Investigações.

Genésio Arruda, Diretor da Cia. de espetáculos para rir, vem pelo presente mui respeitosamente requerer a Vsa. se digne mandar censurar a peça em 1 ato e 2 quadros “O Baile da Barra Funda” a ser levada à cena na presente temporada que ora se realiza no Circo Seyssel, peça de Oliveira Lima e Popay.

Nestes termos, peço deferimento.

São Paulo, 30 de Setembro de 1952.

Autorizada: 03/ 10/ 1952

Observado o corte de fl. P. 7

Liberado o laudo: 09/10/1952

O baile da Barra Funda

Distribuição:

Francisco, Yvete, Totó, Fedegoso, Ambrosio, Catavento, Alice, Zaza.

Escrita em 1952

G/L

Obs: Na transcrição integral do texto foi respeitada a grafia original.

A cena representa um jardim – casa a D.B. – um banco de jardim.

CENA I

Francisco e Yvete

Francisco - Que é que você tem que está assim tão jururu?...

Yvete - Nada papae!...

Francisco - Esta é que eu não engulo!...Tens que ter algum motivo para estares assim.

Yvete - Já disse que não tenho nada papae!... Estou indisposta (sai D.B.)

Francisco - Unh!...Estas pequenas de hoje são um caso sério!...Ainda estão cheirando a leite e já pensam em casamento...

Totó (Entrando E.A.)- Que é isso Francisco?...Está falando sosinho?...

Francisco - Não senhor, eu estou pensando em coisas futuras...

Totó - E quaes são estas coisas futuras?

Francisco - Ora, o que há de ser, patrãosinho? A minha filha...

Totó - Mas, o que é?...Ela por aventura já pretende casar-se?...

Francisco - Eu preciso abrir os olhos, andam por ahi uma porção de almofadinhas a me rondarem a casa feito peru. Olhe que ainda hoje pela manhã convidara-na para um baile a fantazia a noite.

Totó - E ela vae?

Francisco - Cuas bae, cuaes carapuça?... Eu corri com eles!...

Totó - Pois o senhor podia consentir que ela fosse porque ela é uma moça que sabe portar-se muito direitinho...

Francisco - Eu sei, mas comigo não!...Com sua licença seu Totó!... (Sae D.B.).

Totó - Váe Francisco. A filha do Francisco é um anjo. Eu tenho que declarar o meu amor de qualquer maneira.

Yvete (Entrando D.B.)- Oh!... Senhor Totó...

Totó - Ivete...Escuta Ivete...Não me chame de senhor, trate-me por tu por você...

Yvete - Mas seu Totó é que eu...

Totó - Sim minha querida...Eu te amo... (Abraça-a)

Yvete - O que é isso Totó?...

Totó - É isso mesmo, meu amor! Chama-me de teu Totó...Teu Totósinho...

Yvete - Se seu pae ouvisse...

Totó - Não fazia mal.

Yvete - Isso é o que você pensa...Seu pae não consentiria que você se casasse com a filha de um jardineiro, e depois ele já destinou a mulher que tem que ser sua esposa.

Totó - Mas eu nem sequer a conheço, eu amo é você, Ivete. Dá-me um beijo.

Yvete - Não!...

Totó - Ah!... Então você não gosta de mim...

Yvete - Eu gosto mas...

Totó - Não tenhas receio... Da-me um beijo... (Beija-a)

Fedegoso (Entrando E.A.)- Não!... Vocês não perdem tempo...

Yvete - Chi!... O professor!...

Fedegoso - Ah! Eu não vi nada!...

Totó - Não faz mal... Ahi o professor Fedegoso, é camarada. Ele não diz nada a ninguém.

Fedegoso -É isso mesmo... Eu não vi nada...Se me perguntarem se eu vi, eu digo que não vi nada...Mas eu vi.

Yvete - O culpado foi ele seu professor. Eu não queria sabe...

Fedegoso -Eu sei que você não queria...

Yvete -Viu o que você arranhou?... (Sae D.).

Fedegoso - Você está ficando sabido, heim menino?... Eu estou vendo que por este andar quem tem que me dar lições é você...

Totó - Olha, que tem isso?...Um beijo não tira pedaço...

Fedegoso - Eu sei que não tira pedaço, mas você está andando torto... Você não está andando em bom caminho. Teu pae me encarregou de cuidar da tua felicidade e eu não posso faltar a minha obrigação...

Totó - Mas...

Fedegoso - É isso que eu lhe digo. Você em vez de seguir os meus conselhos, está querendo vôar para cima da filha do jardineiro. Isso não é sério Totó.

Totó - Mas o senhor compreende, professor Fedegoso... Eu preciso casar... Já tenho idade para assumir um compromisso.

Fedegoso - Pois você vae casar muito breve mas há de ser com a moça que seu pae lhe destinou.

Totó- O senhor acredita que eu vá casar com uma moça que nem sequer conheço?

Fedegoso - Basta que você a conheça no dia do casamento. Teu pae diz que ela é um pedaço.

Totó - Mas antes de casar eu preciso conhecer minha mulher.

Fedegoso - Pois é claro você não vae casar no escuro...

Totó - Mudando de assunto, professor. Eu hoje fui convidado para ir a um baile a fantasia no club.

Fedegoso -Baile?...Que beleza!...Eu sou roxo por um baile...

Totó – O professor gosta de dançar?

Fedegoso – A dança é meu fraco rapaz. Quando eu era professor lá no Pito Aceso*, todos os sábados havia um baile. Ah! Menino!... Era um arrasta pé desgraçado até o sol aparecer.

Totó – Bem, então o Senhor fala com papae para me deixar ir ao baile.

Fedegoso – Eu vou falar.

Ambrosio (Entrando E.A.) – Olá!... Vocês aqui?

Fedegoso – Bom dia seu Ambrosio.

Ambrosio – Então que tal? ... Como vão os estudos meu filho?...

Fedegoso – Ah!... O seu filho está se adiantando mais do que eu esperava...

Ambrosio – Sim? Bravos!...

Fedegoso – Ah!... Na vôleção então, ele está um bicho...

Ambrosio – Na vôleção?

Totó – Sim Papae... O professor explicou-se mal. Ele quiz dizer aviação, porque eu justamente estou estudando agora um dos capítulos da phisica que trata da aviação.

Fedegoso – É isso mesmo, ele está adiantado na tal da aviação...Se eu não chego tão depressa ele fazia uma aterrissagem.

Ambrosio – Isso prova que as suas lições são aproveitadas.

Totó – Papae, eu queria pedir-lhe uma coisa.

Ambrosio – Já sei. Lá vem dentada...

Totó – Não é dinheiro que eu quero não senhor. Eu queria pedir licença para ir ao baile a fantasia hoje no club do Lero-Lero.

*Pito Aceso é uma das localidades que a companhia de Frisão visita em *O Mambembe*, de Arthur Azevedo. No século dezenove, o município era uma região de propriedades rurais, longe da cidade e denominada Santo Antônio do Retiro. Os primeiros habitantes, índios Puris, foram substituídos por agricultores, que se estabeleceram na localidade onde hoje se encontra a comunidade de Pito Aceso, localizada no município de Aperibé, no Rio de Janeiro. Na peça de Azevedo que estreou em 1904, uma das estratégias de Frisão para fugir da concorrência das companhias teatrais da capital, é “mambembar” de trem visitando lugarejos que não tinham acesso ao teatro. Não por acaso, um dos maiores patrimônios do município de Aperibé é a estação “Chave do Faria” inaugurada em 10 de Agosto de 1883. É interessante notarmos que, embora a peça *O Baile na Barra Funda* seja ambientada em São Paulo, trás esta referência de que o personagem vivido por Genésio Arruda viveu em uma comunidade rural do Rio de Janeiro. Fonte: Site oficial do município de Aperibé. www.aperibe.rj.gov.br, consultado em 29/10/2005 - 09:24.

Ambrosio – O que?... Então meu filho quer andar nos bailes a fantasia nos clubs? Oh! que escândalo!... E o professor consente que o meu filho me faça este pedido?...

Fedegoso – Mas, seu Ambrosio... Como lhe disse há pouco, o seu filho tem queda para aviador e como tal, é necessário que o senhor deixe ele distrair-se. Estudar muito faz mal a maça encefálica... Depois ele é capaz de esquecer tudo que aprendeu e olha o nó. Precisa encinar de novo.

Totó – Pois é papae... O professor tem razão.

Ambrosio – Mas meu filho, é que tu não sabes, tu ignoras... professor tenha paciência... Deixe-me um momento só com meu filho, eu tenho necessidade urgente de falar-lhe em particular.

Fedegoso – Vou deixar o senhor sosinho com o seu filho...Mas não se esqueça que ele precisa distrair-se... A maça encefálica que está localizada na cicronização da broca... (Sae D.B.).

Ambrosio - Não compreendo nada o que diz esse professor.

Totó – Ele fala pela fonetica...

Ambrosio – Isto não existia no meu tempo. Senta aqui meu filho e escute-me: Tú por enquanto, não podes freqüentar estes bailes. A tua noiva que está para chegar sabe que tú, segundo eu lhe mandei dizer, é a inocência personificada. Por isso enquanto não casares não poderas freqüentar estes bailes.

Totó – Mas eu garanto que quando o senhor era moço gostava desses bailes.

Ambrosio – Pois meu filho adivinhaste. Vou revelar-te um segredo que venho ocultando a muito tempo, cujo remorço me vem torturando a existencia.

Totó – Que é papae?

Ambrosio – Quando eu era jovem como tú, numa viagem que fiz a Pernambuco, encontrei num baile a fantazia uma pequena adorável. Uma dessas pequenas que a gente olha e fica besta...

Totó – Adiante papae... adiante...

Ambrosio – Gostei dela e ela de mim, e com o tempo tornei-me amante¹⁵³ da Lagosta...

Totó – Ela chamava-se Lagosta?

Ambrosio – Era o apelido dela meu filho... Era mesmo uma Lagosta... Muito corada... Muito bonitinha...E esta união durou cinco anos. Um dia a Lagosta disse: Vou te dar uma surpresa Lulú...

Totó – Então professor vamos ao baile?

¹⁵³ Palavra proibida pelo censor.

Totó – Quem era Lulú?

Ambrosio – Lulú era eu... Era assim que ela me chamava...

Totó – Mas Lulú é nome de cachorro...

Ambrosio – Cachorro de luxo... Hoje nem vira-lata eu sou. Pois a Lagosta disse-me: Vou ser mãe. Eu fiquei tonto, sem dinheiro, sem emprego... Não ganhava para mim, quanto mais para sustentar mulher e filho... Arranji passage num navio que vinha para o Rio e fugi para aqui. Mais tarde casei-me.

Totó – Com a Lagosta?

Ambrosio – Não, com a tua mãe...

Totó – E o camarão?...

Ambrosio – Que camarão?

Totó – O filho da Lagosta...

Ambrosio – Não sei, nunca mais lá voltei para saber.

Totó – Mas a tal Lagosta nunca te escreveu?...

Ambrosio – Pois se ela ignorava o meu nome... Conhecia-me apenas como Lulú. Mas receio que o destino a conduza ao meu encontro então terei que dar explicações a Lagosta e a minha filha.

Totó – É então uma filha?...

Ambrosio – Ignoro o sexo, mas tenho sonhado por várias vezes com uma menina. É por isso, meu filho que não quero que frequentes bailes antes do teu casamento.

Totó – Mas papae eu preciso me divertir... Depois de casado se eu cair na farra a minha mulher vae achar ruim...

Fedegoso (Entrando D.A.) – Seu filho tem razão, seu Ambrosio. Deixe o rapaz se “espaia” enquanto é “sorteiro”, porque depois de “casá” não é negócio.

Ambrosio – Bem, professor. Eu confio em si. Vá com ele ao baile, mas cuidado... pouca bebida, porque o álcool as vezes faz com que a gente faça coisas que não devemos fazer.

Fedegoso – É... O álcool esquenta, mas só tomamos água mineral, sim, porque o senhor compreende... O abdômem cerebral uma vez localizada p’ro uma rotura na rotula e a tibia e o peroneo não aguentão firme... e daí é o atropelamento e o enfraquecimento das pernas.

Ambrosio – Eu vou me embora porque pela fonetica eu não entendo nada (Sae D.B.).

Totó – Então professor vamos ao baile!

Fedegoso – Nem se “discóte”...agora precisamos arranjar duas fantasias.

Totó – Isso não tem importancia... Alugamos duas fantasias na Bola de Ouro ali na rua Sete.

Fedegoso – Isso! Oh, farra desgraçada!... Olha, Mas eu vou te avisando: Você lá no baile não vae “quere banca” o “aviado” não, que eu te estrago.

Totó – Qual professor, se alguma pequena gostar de mim, eu mando ela consigo (Sae).

Fedegoso – Ê negócio!... (Sae)

CENA II

Alice, Catavento e Francisco

Alice (Entrando com Catavento) – Ah!... Mamãe estou cansada....comovida....

Catavento (A Francisco que entra) – Diga-me uma coisa o senhor Ambrosio pode receber-nos?...

Francisco – Eu vou saber minha senhora. A quem devo anunciar?

Alice – Nós somos....

Catavento – Diga-lhe somente que duas senhoras desejam falar-lhe...

Francisco – Sim minha senhora (Sae)

Alice – Mamãe acredita que eu agradarei?...

Catavento – Que pergunta... Tu és linda como eu quando tinha a tua idade.

Alice – Isso foi há muito tempo, não é?

Catavento – Não sei porque...Eu não sou tão velha assim.Tenho apenas trinta anos.

Alice – Está bem mamãe... Ah!...Como bate o coração, só em pensar em defrontar-me com o meu futuro noivo.

Catavento – Ora!... Nem sequer o conheces...

Alice – Ele me enviou a sua fotografia.

Catavento – P’ra te falar com franqueza, eu não o acho muito bonito...

Alice – Ele não é bonito, mas tem uma qualidade, é rico. E além disso, é um rapaz muito sério, socegado, que só vive para o estudo, não é farrista...

Catavento – P’ra mim não servia para marido...Tenho muito medo desses rapazes estudiosos que não gostam de farras.

Alice – Ora mamãe!...

Catavento – É isso mesmo sua boba! O homem que não se diverte em solteiro, fatalmente o fará depois de casado. E ele vai cair na farra.

Alice – Não faz mal. Eu cairei também na farra.

Catavento – Que é isso minha filha?...Não ficará bem uma senhora casada andar na farra. Por causa da farra é que um dia encontrei em Pernambuco um lindo pescador...

Alice – Ora mamãe!...lá vem a senhora com a história do pescador.

Catavento (Estasiada) – Que quer minha filha... é tão bom recordar....recordar é viver...eu era moça, inesperiente... amamo-nos muito... fomos muito felizes...mas quando tu nasceste ele abandonou-me. É por isso que eu quero divertir-me para esquecer as tristezas...

Francisco (Entrando D.B.) – Olhe minha senhora, o senhor Ambrosio, está muito ocupado e eu não pude falar com ele...se quiserem esperar podem dar uma volta pelo jardim.

Alice – Não é má idéia. Vamos mamãe...

Catavento – Está bem vamos... (Para Francisco) Nós voltaremos já sim... com licença vamos minha filha, vamos ver as borboletas... (Saem).

CENA III

Fedegoso, Totó depois Yvete.

Totó (Entrando com Fedegoso) – Bem, agora vamos procurar as fantazias...

Fedegoso – Mas você toma cuidado hein? Lembre –se do que o seu pai lhe disse...

Totó – Mas que mania de papae querer casar-me com uma moça que eu não conheço.

Fedegoso – Pois eu acho que você não deve se preocupar com isso. Você casa, e depois se não gostar descasa.

Totó – Ah!...Mas cá pra nós, professor...eu tive um plano...mandei uma fotografia a tal noiva que assim que ela receber na certa desiste do casamento.

Fedegoso – “Hom’essa!”... E porque?

Totó – Porque ela olhando para o retrato exclamará; Que chavéco!...

Fedegoso (Rindo) – Já sei... Você mandou um retrato do jardineiro!

Totó – Não, eu mandei o seu.

Fedegoso – O meu? Que brincadeira foi essa seu Totó?!...Ela é capaz de se apaixonar por mim.

Totó – Não tenha receio. Esse milagre não acontece!

Fedegoso – Não sei porque? Aqui onde você me vê, eu tenho uma sorte de cachorro!...Quando eu passo na rua aquilo é...pisca d’aqui...pisca d’ali, eu não sei o que eu tenho, mas elas fazem uma fé comigo!...

Totó – Não seja pretencioso!

Yvete (Entrando) – ainda estão aqui?...

Totó – É verdade... Estamos combinando aqui para irmos ao baile a fantasia hoje à noite.

Yvete – Ao baile?... e seu pai consentio?

Totó – O professor pediu-lhe e ele deixou.

Fedegoso – Comigo é assim... não há nada que lhe peça que não seja atendido.

Yvete (Enciumada) – E vae dansar com as moças não é?

Fedegoso (Aparte) – Que pergunta besta! Comigo é que ele não dança!...

Totó – É verdade Yvete, eu pretendo dansar com todas as moças que estiverem lá no baile!..

Fedegoso – Espera ahi menino!... deixa ao menos uma moça pra mim.

Yvete (Enciumada) – E jurou que me amava!...

Totó – E você porque não vae também ao baile?

Yvete – Você sabe muito bem que papae não deixa eu freqüentar esses bailes. E depois, eu não sei dansar.

Fedegoso – Eu estou vendo que vou abrir uma escola de dança...

Totó – Se abrir eu serei o seu primeiro aluno porque arrespeito de dança sou uma negação absoluta!...

Fedegoso (Saindo com Totó) – É mas a minha escola não é pra barbado!...

Totó – Bem professor... Vamos ver as fantasias!...

Yvete (A Fedegoso) – E o senhor que se dizia meu amigo!...

Fedegoso – Ora menina vá chorar na cama que é lugar quente (Saem).

Yvete – Pra mim foi esse tal professor que meteu na cabeça do Totó que ele devia ir ao baile. (Senta-se no banco) E eu não posso ir ao baile!

Catavento (Entrando com Alice) – Vamos ver se ele já chegou!

Alice (Vendo Yvete que chora) – O que é isso? Uma pequena chorando. Que será?

Catavento – A menina é da casa do senhor Ambrosio?

Yvete – Sou a filha do jardineiro.

Alice – Porque chora?

Catavento – Nessa idade só se chora por amor... Eu quando estava na praia...

Alice – Já sei mamãe... O pescador não é? (A Yvete) Escute uma coisa menina eu precisava de uma informação sobre o jovem Totó... Dizem que ele é um rapaz comportado, estudioso, será verdade?

Yvete – Foi minha senhora... Mas esta noite ele vai ao baile a fantasia no Club da Barra Funda...

Alice – Ah!... Mas eu não consentirei... Era só o que faltava! O Totó farrista.

Catavento – Desconfio que chegamos tarde.

Alice – Não senhora iremos ao baile também...

Catavento – Mas escuta menina, quando o meu pescador em Pernambuco ia ao baile...

Alice – Ora mamãe, dá uma folga nesse pescador!

Francisco (Entrando) – O senhor Ambrosio não tardará.

Alice – Não temos tempo a perder... Diga ao senhor Ambrosio que voltaremos amanhã para conhece-lo e chama-lo pelo doce nome de pae.

Catavento – De pae.

Alice – Depressa mamãe... Vamos providenciar para nossa ida ao baile.

Catavento – Mas quando o meu pescador em Pernambuco...

Alice – Já sei (Puxando-a) Vamos embora (Saem).

Yvete – Quem são essas senhoras?...

Francisco – Sei lá quem são!... Minhas conhecidas que elas não são!...

Ambrosio (Entrando) – Onde estão essas senhoras que querem falar-me?...

Francisco – Acabaram de sair neste momento.

Ambrosio – Não me esperaram... Quem eram elas?...

Francisco – Duas forasteiras. Não disseram os nomes mas pelos modos parecem do Norte. É isso mesmo devem ser nortistas.

Ambrosio – Nortistas?... Não sabe se são de Pernambuco?...

Francisco – Ah!... Isso é que eu não sei não senhor.

Ambrosio – Não há que ver é a Lagosta. São jovens?

Francisco – Uma é jovem a outra é velha.

Yvete – Disseram que voltavam amanhã, e a mais jovem disse que queria chama-lo pelo doce nome de pae.

Ambrosio (Aparte) – Pae?... É a minha filha a filha da Lagosta... (Alto) E a outra quem era?

Francisco – Não sei não senhor... Mas ouvi que a moça chamou-a de mãe.

Ambrosio – É a Lagosta, eu sabia que um dia apareceria (Alto) E onde foram?

Yvete – Foram ao baile a fantasia.

Ambrosio – Ao baile?... (Aparte) Nossa Senhora!... O Totó (Alto) Ela é sua irmã. Eu preciso impedir...

Francisco – Minha irmã...

Ambrosio – Eu preciso ir ao baile... Eu enlouqueço... Totó meu filho (Sae).

Francisco – Que será que aconteceu?... O patrão esta nervoso... Bem menina vamos para dentro que já é tarde.

Yvete – Vae indo que eu vou ficar um pouco no jardim.

Francisco – Minha filha tu andas romântica... (Aparte) O que ela precisa é que eu lhe arranje um noivo (Sae).

Yvete – Ele vai ao baile... E aquelas moças quem serão?... Eu fantasiada ninguém me conheceria. Aconteça o que acontecer eu também vou ao baile.

FIM DO 1º ATO.

2º ATO

Totó (Entrando seguido de Fedegoso) – Estou tão nervoso...

Fedegoso – Não tenha medo eu garanto a zona.

Zaza (Entrando) – Que rapaz simpático...

Fedegoso – É muito gentil senhorita... (Baixo a Totó) – Eu não te disse que elas todas me achavam simpático... Muito obrigado.

Zaza – Eu falo de se companheiro.

Fedegoso (Aparte) Que azar!... (Alto) Este é o meu discípulo Totó. Comprimente...

Totó – Senhorita...

Fedegoso – A senhora não repare... Ele é um pouco acanhado. É a primeira vez que ele vem a um baile.

Zaza – Ah, sim?... É a primeira vez que ele vem ao baile?

Fedegoso – É... Ele nunca dansou... É preciso que a senhora tire-o para dansar senão ele não dansa.

Zaza – Mas eu o ensinarei a dansar, quer?

Totó – Eu queria minha senhora...

Zaza – Chame-me de Zaza... Eu sou camarada...

Totó – Professor... Ela é camarada...

Fedegoso – Uhé!... E o que você faz que não aproveita?...

Totó – Depois eu danço... Vá primeiro o professor que eu quero ver... Eu estou com os calos doendo.

Fedegoso – Eta!... Rapazinho troxa!... Vamos dansar nós Zaza... O meu discípulo esta com os calos doendo.

Zaza – Então vamos (Para Totó) Bobo!... (Saem).

Totó – Mas agora eu estou vendo que estou bancando o bobo... Se eu vim ao baile foi pra dançar...

Yvete (Entrando fantasiada) – O baile deve ter começado...

Totó (Aparte) – Uma mulher! Vou pedir para dançar (Alto) Senhorita eu não sei dançar mas tenho vontade de aprender... A senhorita quer me ensinar?

Yvete (Tirando a máscara) – Com muito gosto Totó...

Totó – Voce aqui Yvete?...

Yvete – Por tua causa...

Totó (Abraçando-a) – Minha querida Yvete...

Yvete – Cuidado que podem nos ver...

Totó – Vamos lá para o jardim.

Yvete – Vamos (Saem).

Catavento (Entrando com Alice fantasiadas)

Alice – Venha mamãe...

Catavento – Parece que cometemos uma imprudência... Se o meu pescador...

Alice – Eu já sei... Chega mamãe!...

Zaza (Entrando) – Bôa noite!

Catavento – Quem será esta moça?

Alice – Naturalmente deve ser alguma freqüentadora do Club...

Zaza – Então vieram se divertir um pouco, não?

Alice – É verdade... Minha mãe Ambrosina Catavento.

Zaza – Muito prazer... Zaza uma sua criada!

Catavento – Igualmente!

Zaza – Mas vamos entrar um pouco. Não querem dançar?

Catavento – Ah! Se o meu pescador estivesse aqui.

Alice – Cala boca mamãe.

Zaza – Que pescador?

Catavento – Não sabe? Vou-lhe contar... Eu estava em Pernambuco...

Alice – Isso não vem ao caso mamãe. Falemos de outras coisas.

Catavento – Também eu não posso falar nada.

Alice – A senhora, por ventura, conhece um homem por nome Totó?

Zaza – Totó?... Não será um moço muito acanhado?

Alice – Justamente. Conhece-o?

Zaza – Fui apresentada a ele agora mesmo. Por sinal que ele é bem bobinho...

Catavento – Bobinho, é? Pois então para meu marido não servia. Pois eu gostei do meu pescador justamente...

Alice – Mamãe dá uma folga nesse pescador!

Zaza – Ele deve ter ido para o jardim. Se a senhora quizer eu vou chama-lo.

Alice – Seria um grande favor, não lhe fazendo de minha creada.

Zaza – Pelo contrario. Tenho muito prazer em ser amável com os pombinhos (Sae).

Catavento – Mas minha filha, o que vaes fazer?...

Alice – Isso que a senhora está vendo... Não posso consentir que o meu futuro marido freqüente estes clubs!...

Catavento – Então vamos ao *toilette*, que eu preciso retocar um pouco a cutis, sim, porque o meu pescador...

Alice – Lá vem outra vez o raio do pescador. Vamos embora (Saem).

Zaza (Entrando com Totó e Yvete) – estão aqui (Reparando) Já se foram.

Totó – Tanto melhor...

Yvete – Quem eram?

Zaza – Pelo geitinho como a moça falou deve ser uma conquista desse pombinho.

Yvete (Enciumada) – É verdade Totó?

Totó – Não dê importância... Aqui a Dona Zaza esta brincando! Escuta uma coisa se essa moça voltar aqui, a senhora me fará o favor de dizer que eu já dei o fóra.

Zaza – Agora todo mundo pensa que eu sou moça de recado (Sae).

Yvete – Totó quem é essa pequena?

Totó – É a tal pequena, que papae quer que eu me case, mas não há perigo, eu não me caso.

Yvete – Com certeza ela esta apaixonada por você! Totó.

Totó – Mas eu nem ligo, o que é que adianta! Eu só gosto é de você. Vamos lá para o jardim que é melhor (Saem).

Catavento (Entrando com Alice) – Mas onde se teria metido este tal Totó?

Alice – Vamos esperá-lo aqui.

Fedegoso (Entrando) – Esse baile está mesmo “da oreia”!... Mas eu é que até agora não arranjei nada! O meu talisman está falhando!...

Alice – Mas é ele mamãe!

Catavento – Quem?... O Pescador?...

Alice – Que pescador nada!... É o Totó... É ele mesmo!... A fotografia não engana...

Catavento – Nesse caso coragem minha filha (A Fedegoso) Cavalheiro!...

Fedegoso (Sem compreender) – Não tenho trocado! (Aparte) Que estafermo!

Catavento – Apresento-lhe minha filha.

Fedegoso – É muito boa a sua filha.

Alice – Não me reconhece?

Fedegoso – Não estou lembrado!

Alice – É natural... É a primeira vez que nos encontramos...

Fedegoso – Então eu não podia reconhecer a senhora... Mas isso não tem importância.

Quando eu vejo uma bela dona...Ué, bela dona é pomada...

Catavento – Brincalhão como o meu pescador...

Alice – Pois assim que o vi reconheci-o logo!... É muito semelhante a fotografia.

Fedegoso – A senhora viu a minha fotografia?

Alice – A mesma que me enviou.

Fedegoso – Eu? (Aparte) Tem golpe aí...

Alice – Ainda não percebeu que eu sou a Alice?

Fedegoso – A Alice?... (Lembrando-se) Ah! Sim...A Alice...Agora Sim...(A Cata)

Quem é a Alice?

Catavento – Minha filha!

Alice – apresento-lhe minha mãe: Ambrosina Catavento!...

Fedegoso – Muito prazer D. Catavento!...

Alice – Então não esta contente em me ver?

Fedegoso – Muito (Aparte) Sei lá quem é ela?...

Alice – Então para começar me dê um beijo!...

Fedegoso –Beijo?... (Aparte) Oh! Canja!...(A Catavento) D. Cata-pulga me dá licença!...

Catavento – Pois não a vontade!...

Fedegoso (Aparte) – Oh! Velha camarada!... (Alto) Então vá lá!... D. Cata-percevejo dá o fora!...

Alice – É sim mamãe. Deixa-nos a nós!...

Catavento – Eu vou sim... Ai, ai!... Estas cenas fazem-me lembrar o meu pescador...Ai, ai...(Sae).

Fedegoso – Lá se foi graças a Deus!...

Alice – Meu amor... Da-me um beijo!...

Fedegoso – É só pedir!...

Alice – Eu sou toda tua meu Totó!...

Fedegoso – Quem é que é Totó? (Aparte) Tem golpe aí!...Mas a senhora esta enganada. A fotografia que recebeu não era minha!

Alice – Não era sua? Não pode ser... É perfeitamente o seu retrato!...

Fedegoso – Quer dizer é minha!Mas eu não sou eu!...Sou eu, mas...(Aparte) Olha o embrulho aí!...

Alice – Já compreendi... Você está tão nervoso, é natural!...

Fedegoso (Aparte) – O que eu estou fazendo com o Totó não é de camarada!... (Alto) Olha, dona, eu não sou eu...Quer dizer... Sou eu (Aparte) Eu não sei o que digo!...

Alice (Aparte) – Está delirando de amor!... (Alto) Quem é o meu noivinho?

Fedegoso (Aparte) – Mas que enrascada seu Fedegoso!...

Catavento (Entrando) – Ainda estão aí? Porque não vão para o jardim? Lá ao luar poderão combinar melhor o futuro. O meu pescador...

Alice – Já sei mamãe!... O seu pescador gostava da lua. Vamos para o jardim Totó vamos.

Fedegoso (Aparte) – Coitado do Totó... (Saem).

Catavento – Como se amam... Ai!... Foi o que me aconteceu com o meu pescador!...

Ambrosio (Entrando) – deve ser ela!...

Catavento – Que pedaço de homem!...

Ambrosio – Não me engano é a Lagosta!... Boa noite!

Catavento – Boa noite!...

Ambrosio (Aparte) Não me reconheceu (Alto) foi a senhora que esteve esta tarde em minha casa?

Catavento – Exatamente (Aparte) O pae do Totó (Alto) queria apresentar-lhe minha filha...

Ambrosio – A filha do pecado.

Catavento – Como sabe?

Ambrosio (Aparte) – Não me enganei é ela!... (Alto) Eu a havia reconhecido... Sabia que tarde ou cedo nos encontraríamos novamente. Espero que tenha me perdoado.

Catavento – Perdoal-o porque?

Ambrosio – Pelo erro que cometemos... Sim, naquele tempo tu eras bela, eu era jovem... Foi um mau passo...

Catavento (Aparte) – Céus! (Cae na cadeira) Compreendo agora... O pescador era ele... Como está mudado!

Ambrosio – Está sentindo alguma coisa?

Catavento – Não é nada!... A emoção... Falo sempre do nosso amor com a minha filha!

Ambrosio – É uma menina?... Onde está ela?

Catavento – Está no jardim, está apaixonada e vae casar-se com... Céus que horror... Tu és o pae do Totó!

Ambrosio – Que tem isso?!

Catavento – Misericórdia! São irmãos... Eles se amam!...

Ambrosio – Meu Deus que desgraça!...

Catavento – Corramos!...

Alice (Entrando) – Que é isso?

Catavento – Onde está o Totó?

Alice – Deixei-o no jardim.

Catavento – Minha filha apresento-lhe o pae do Totó!... Tu não poderás desposar-o...

Alice – Porque?... Ele se opõe?...

Ambrosio – Quem se opõe é o destino.

Catavento – Justamente. Tu és a irmã do Totó.

Alice – Ah!... Compreendo... O teu erro da mocidade!...

Catavento – Eis o teu pae!...

Ambrosio – Minha filha!...

Alice – Sua filha?... Por sua causa vejo desaparecer a minha felicidade! Se o senhor não fosse o meu pae, eu diria que o senhor é um camelo... Um hipopothamo! Vamos mamãe (Sae com Catavento).

Ambrosio – Minha filha!... E a Lagosta como está mudada...

Totó (Entrando com Yvete) – Vamos dansar?

Yvete – Chi! Seu pae!... (Foge pra dentro).

Ambrosio – Totó, meu filhinho! Vou dar-te uma triste notícia. Tu não poderás casar com aquela moça que acaba de sair.

Totó – Porque, papae?

Ambrosio – Meu filhinho coragem. Tu não poderás casar porque ela é tua irmã.

Totó – Que me diz papae?

Ambrosio – A verdade... A fatalidade!...

Totó – Minha irmã... Que horror!...

Ambrosio – Não desespere... Casarás com outra mulher. Eu sei de uma pequena que esta apaixonada por ti. Eu vou em casa chamal-a!...

Totó – Que me diz papae?

Ambrosio – A verdade... A fatalidade!...

Totó – Minha irmã... Que horror!...

Ambrosio – Não desespere... Casará com outra mulher. Eu sei de uma pequena que esta apaixonada por ti. Eu vou em casa chamá-la!...

Totó – Não precisa ir tão longe. Aqui dentro tem uma que está apaixonada por mim. Está lá dentro dansando.

Ambrosio – O que?... Ela esta aqui? Então irei lá dentro falar com ela (Sae).

Totó – Yvete minha irmã!... Que pirata é o meu pae... Quer dizer que Yvete não é filha do jardineiro!...

Fedegoso (Entrando) – Totó uma notícia formidável! A pequena está aqui no baile!...

Totó – Já sei...

Fedegoso – Já sabes?... E sabes que ela está apaixonada por mim?

Totó – Por mim.

Fedegoso – Por mim. Não te disse que aquele negócio da fotografia ia dar encrenca. Ela pensa que eu sou você.

Totó – Quando ela souber que o Totó sou eu...

Fedegoso – Mas você esta apaixonado pela filha do jardineiro.

Totó – Yvete não é filha do jardineiro. É filha de meu pae. É minha irmã.

Fedegoso – Que embrulhada! Tem golpe aí.(Entra Yvete).

Totó – Por isso eu resolvi casar com outra.

Yvete – Hein!... Vaes casar com outra? E eu?

Totó – Coragem Yvete. Uma força poderosa a isso me obriga. Tu casará com o professor Fedegoso.

Yvete – Com ele?

Fedegoso – Macacos me mordam se eu estou percebendo alguma coisa!...

Yvete – E porque essa mudança repentina?

Totó – É preciso que saibas a verdade. Yvete tu és minha irmã!

Yvete – Sua irmã?

Totó – Sim meu pae, é teu pae!...

Yvete – E o meu pae?

Totó – Teu pae... Não sei...

Fedegoso – Outro embrulho... Ta sobrando pae...

Yvete – Isso é horrível! Como castigo casarei com ele!...

Fedegoso – Muito obrigado! Mas como descobriu esta embrulhada?

Totó – Foi meu pae que me disse ainda pouco. E acho que não é a única filha que ele tem. Parece que tem também um outro filho de uma tal de Lagosta.

Fedegoso – Hein?... Lagosta?! Ah, meu Deus me segurem... O filho da Lagosta sou eu.

Totó – Hein?... Então tú és meu irmão?

Fedegoso – Outro embrulho!

Yvete – Era destino meu casar-me com um filho do senhor Ambrosio!...

Fedegoso – Não podemos nos casar. Somos irmãos... Outro embrulho! Ta sobrando irmão!...

Yvete – Mas que azar...

Francisco (Dentro) – Onde está esta amaldiçoada!? Ah! Estás aqui? Então esperaste eu pegar no sono para vir ao baile?

Yvete – Tu não tens direito de me repreender, porque não és o meu pae.

Totó – Cala a boca... (Sae rápido levando Yvete).

Fedegoso – Tenha calma!...

Francisco – Mas onde foi ela? (Sae)

Fedegoso – Que embrulhada!...

Alice (Atravessa a cena)

Fedegoso – Uma palavra!

Alice – Para traz! Já não podemos casar!

Fedegoso – Pelo contrario! Agora mais do que nunca!...

Alice – Deixe-me Totó...

Fedegoso – Eu não sou Totó... Eu sou o professor dele! Aquilo era um embrulho...

Agora podemos casar.

Alice – Então tu não és o Totó?

Fedegoso – Não, eu sou o professor Fedegoso.

Alice – Então podemos casar.

Fedegoso – Meu irmão é que vae ficar satisfeito com a noticia.

Alice – Quem é o seu irmão?

Fedegoso – Totó é o filho legítimo do seu Ambrosio, e eu sou filho natural.

Alice – Você é filho do seu Ambrosio? Para traz não podemos nos casar. Somos filhos do mesmo pae.

Fedegoso – O que? Então quantos filhos tem o meu pae? Isso não é família é uma tribu. Meu pae não é gente é rato, é um gambá.

Alice – Não nos veremos mais meu irmão.

Fedegoso – Minha irmã... Esqueça de meus beijos puros e castos.

Alice – Adeus Fedegosinho (Sae).

Fedegoso – Mais então Totó e Yvete, e agora esta... E eu... Meu Deus que família...

Ambrosio (Entrando) – Professor uma palavra.

Fedegoso – Chegou o gambá, o pae de todos nós.

Ambrosio – Viu uma pequena.

Fedegoso – Não vi ninguém. Eu não que conversa! Pachá! Cacique! Pharaó! Eu sem saber de nada... Á que se tu não fosses meu pae. Papai!

Ambrosio – O que é isso.

Fedegoso – Eu sou filho da Lagosta.

Ambrosio – Outro filho? Mas agora mesmo era mulher.

Fedegoso – Mas essa mulher agora é homem. Papae me dá um tostão.

Ambrosio – Cae fora! Um filho mais velho do que eu.

Fedegoso – Viva o papae!.. Vamos para farra. Venham todos, o papae está aqui!...

Todos (Entrando vão abraçar Ambrosio) – Papae!

Alice – Papae!

Yvete – Papae!

Zaza – Meu Deus, eu que não tenho pae! Será este? (Abraçando) Papae!

Totó – Papae!

Francisco – Papae!

Fedegoso – Papae!

Ambrosio – Mas de você eu não sou pae!

Fedegoso – Serei o único que não tem pae!

FIM

1952 – G/L

7.2 - Fotos e cartazes



CCSP / Divisão de Pesquisas / Arquivo Multimeios

Genésio Arruda (em primeiro plano, extrema direita) com um grupo de amigos não identificados, década de 1930. Coleção Genésio Arruda Filho. Fonte: Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.



CCSP / Divisão de Pesquisas / Arquivo Multimeios

Confraternização, ao fundo o ator Genésio Arruda. São Paulo. Coleção Genésio Arruda Filho. Fonte: Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.



CCSP / Divisão de Pesquisas / Arquivo Multimeios

Foto da peça *Homenagem a São Paulo*. Companhia Genésio Arruda, 1950. São Paulo. Coleção Genésio Arruda Filho. Fonte: Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.



CCSP / Divisão de Pesquisas / Arquivo Multimeios

Foto da peça *A casa do Matoso*. Companhia Genésio Arruda, 1935. Coleção Genésio Arruda Filho. Fonte: Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.



CCSP / Divisão de Pesquisas / Arquivo Multimeios

Foto da peça *O paraíso dos bêbados*. Companhia Genésio Arruda, 1938. Coleção Genésio Arruda Filho. Fonte: Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

Todos os cartazes a seguir foram localizados no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo no acervo do cantor Paraguassu.



Trinchira

Primeira comédia da Crescent Pictures distribuída pela Pro. Cin.
Interpretação impecável de **DANNY O'SHEA** e **PAULINE GORDON**

PRIMEIRA PARTE — INTERVALLO — NO FINAL

Sensacional acto variado

Um acto variado para os olhos e ouvidos, os heróis do primeiro
do cinema e o primeiro dos portugueses «Acabaram-se os Otorios»
com o valioso concurso de mais os seguintes artistas

Suzena Fonseca
Cantora brasileira

Lydia Rossi
Interpretada brasileira

Rina Weiss
Cantões comicas

Rosa Negra
A Josephine Baker brasileira

Gema Gallo
Cantora brasileira

Paraguassu
Cantor brasileiro

LOS CAIAFAS. - Duetto comico



Tom Bill Genesio Arruda

A parolha dos comicos inigualaveis
(em seus melhores numeros de sucesso)



Orgulhados sem fim e diversos outros de surpresa — Scenario e effeito de luzes sensacionais
MUNDO DE RISOS E BOM HUMOR — ESPECTACULO IDEAL PARA AS EXMAS. FAMILIAS

PREÇOS	PRIZAS E CAMAROTES . . . 10\$000	CREANÇAS . . . 1\$000
	POLTRONAS E BALCOES . . . 2\$000	GERAPOS . . . 1\$000

Programas musicais, são organizados com musicas de autores representados pela S.B.A.T. e St. Olcott.

Amanhã - Soirée das Moças — Poltrona 1\$000

Cavalleiro da Vingança
com Noel Gibson

PECCADORA SEM MACULA
com Norma Talmadge

Uma Hora Explor
com Viola Dana

TYP. CENTRAL. — Rua Brigadeiro Tobias, 100 — Phone. 4-4176 — S. Paulo

ARTISTAS - com **HARRY PIEL**

CINE SANTA CRUZ

Empresa Cinematográfica de Avare

HOJE — 3.a feira 15 de Fevereiro — HOJE

2 grandes sessões

As sessões de hoje obedecerão o seguinte horário

1.a - às 7 e 15 2.a - às 9 e meia

1.a Sessão — Cadeira 3\$000 Será a meia entrada 1\$500
Estudantes — 2\$000

2.a Sessão — Cadeira 2\$000 Será a meia entrada 1\$000

FICAM SUSPENSAS AS PERMANENTES

1.a parte — Na tela

Será exibido o extraordinário film da "Warner":

Caliente

com Dolores Del Rio — Pat O' Brien — Leo Carrillo e outros

Comedia — Romance — Amor — Musicas — Bailados

2.a Parte — No Paleio

O maior successo da actualidade!

**Um UNICO espectáculo dos
3 artistas do BARULHO!**



**Genesio
ARRUDA**

o quando
comica
caipira em
suas novas
crenções
sertanejas

Raul Torres

o embaixador das emboladas, o
homem da garganta metralhadora

Paraguassú

o querido cantor da P.R.B. com
suas lindas canções sertanejas

e mais o **Sampaio** com seu violão
mágico

Hoje — só Hoje!

Amanhã — O maravilhoso film:

LUZ de ESPERANÇA

com Errol Flynn, Annita Louise e Margaret Lindsay

Quinta-feira — Em sessões Pão Duro

será exibida a esplendida comedia revista:

ALEGRIA SOLTA

assinem no original
identem o nome

vendem! — Simon Simon e James Stewart, na Settima e Cima — Um caloso de Pa

SANTA HELENA

Produção: CAIO & ORSOLINI

TEXTO

HOJE - Ruudoso acontecimento - HOJE

2 - *unicas* sessões - 2

Primeira Sessão às 7 horas

Segunda Sessão às 9 horas

PROGRAMMA

NA TELA

Um lindo complemento nacional em uma longa parte

Livre sob Palavra

Henry Hunter

Ann Preston

Alan Dinehart

Grant Mitchell

Alan Hale

Noah Beery, Jr.

Berton Churchill

COMES A NOVELA!

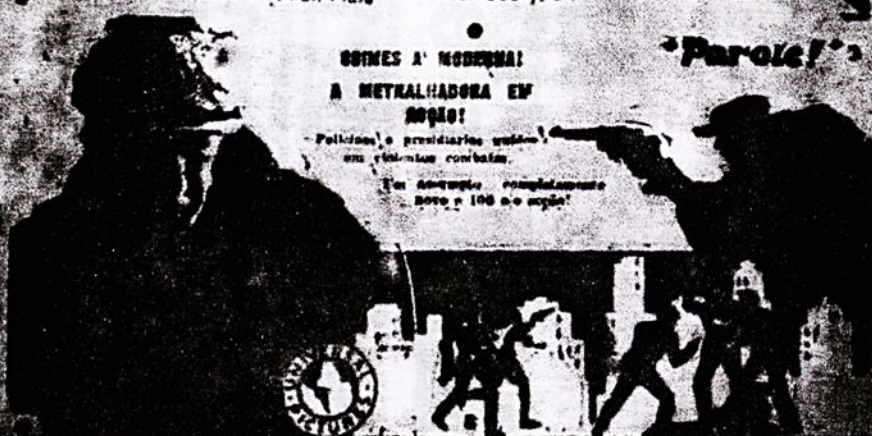
A METRALHADORA EM

NOSSO!

Políticos e prisioneiros lutam em violentos combates.

Em suspense completamente novo e 100% ação!

Parole!



No palco

Estreia da Troupe

Genesio Arruda

O querido comico caipira em suas novas criações sertanejas.

Paraguassu

a voz dos caboclos apaixonados dos Discos Columbia e da P. R. B. 6 de São Paulo

Raul Torres

o embalsador das EMBOLADAS da P. R. B. 6 de São Paulo e dos discos Victor.

O homem da garganta metralhadora



assim no original
Idart — amm

A Gerencia do Cíne MIGNON, tendo
feito hontem a experiência final, do film

Acabaram-se os Otarios

Tem a suprema satisfação de participar ao publico em geral, que é perfeita a combinação do
Cinema Fallado, Cantado em Portuguez (apparelho e film)

será exhibido hoje 3a.-feira. 17 de Dezembro no MIGNON, essa produção nacional, em nitidez, photographias e artistas
paisagens de S. Paulo em que se apresenta como protagonista

Genesio Arruda, Tom Bill e Paraguassù e um mundo de divets

ACABARAM-SE OS OTARIOS — passa no Paraná pela primeira vez
no MIGNON

Em vista de ter antes de exhibição deste film, em 6 partes, um outro silencio de WARNER BROSS

OS DOS CELIBATARIOS — A sessão começará as 8 horas em ponto

Carteira a venda desde as 14 horas na Bilheteria do Mignon

Colégio 31000

Assim, a Espirito da noite de hoje, pelo mesmo preço

1265

—MIGNON—

Hoje - 3a feira, 17 de Dezembro de 1929 - Hoje

as 8 horas em ponto

O MAIOR ACONTECIMENTO CINEMATOGRAFICO

O Cinema fallado e cantado em Portuguez

COM APPARELHOS PROPRIOS.

Acabaram-se os Otarios

que passa no MIGNON pela primeira vez no Paraná

Film silencioso da Warner Brothers com o

RICHARD TALMADG - Barbara Ward - Edna Murphy e
Erbert Ayres

THEMA - Os celibatarios reunidos acreditam que a mulher seria a obra mais
perfeita da criação... se tivessem nascido sem a língua para falar.

INTERVALLO

Acabaram-se os Otarios

Film cantado e fallado em portuguez

EM 6 PARTES

com Genesio Arruda - Tom Bill - Paraguessô

Letireiros em Caipira

O Caipira vai a S. Paulo e cae no mangue...

Cadeira à venda desde a 1 hora na Bilheteria do MIGNON

PLATEIA - 3\$000

AVISO - Tendo este film vindo acompanhado por mechanicos
e Agentes da Companhia que o explora, estão suspensos
todos os permanentes e entradas de favor, estando a
porta entregue á esses senhores.

HOJE, não serão entregues votos para a TAÇA MIGNON.

Amanhã, reprise do mesmo programma
e pelo mesmo preço de hoje

G. D. - 1284

Ans 1929

► CINE MIGNON ◄

HOJE - 4a. feira, 18 de Dezembro de 1929 - HOJE

As 8 1/2 horas em ponto

PELA ÚLTIMA VEZ EM PARANAGUA O SUCESSO DE NONTEN

O Cinema fallado e Cantado em Portuguez

Com aparelhos proprios.

Acabaram-se os Otarios

EM 7 PARTES. COM

Genesio Arruda - Tom Bil e Paraguassu

LETREIROS EM CAPIRA

Genesio Arruda vem de S. Paulo e conta na terra... em cada parte do film sincronizado, agora cantado e fallado em portuguez nítido e claro successo da BEM-TE-VI, QUADRILHA, TOUCADOR DE GAITA e SAUDADES DE MINHA TERRA

NOTA - Em vista da grande metragem do film nacional passará como inicio um

JORNAL NOVIDADES

Cadeira a venda na Bilheteria do MIGNON desde as 3 horas

ATENÇÃO - Preço: Em vista de exhibirmos um só film passaremos hoje a preços menores

Plateia 2\$500

Crianças 1\$500

HOJE não serão entregues VOTOS DA TAÇA MIGNON

Todo o Brasileiro tem obrigação de vir assistir ao trabalho nacional

AMANHÃ Quinta feira

Cohen and Kelly

o maior successo na praça Atlantic City, mais de 1000 pequenas em modiol

Grande Concerto Violonista de

LUIS BUONO e BEBI BUONO

successo sem equal

SEXTA-FEIRA

O RIO DA VIDA

CHARLES FARRER

MARY DUCAL

Herce dos 4 Diabos

DOMINGO - A última palavra em Cinema Nacional

BARRO HUMANO 2 Contribuções

G. D. 1280

(Grande e Ponta Grossa, Paraná.)

NOE — 21-1etra. 23 de Dezembro de 1929 — NOE

RENASCENÇA

Programma @ A's 8,30 horas da noite @ Ouverture

Melo, Balamento, e grande film cantado e fallado em portuguez:

Acabaram-se os Otarios

Extraordinaria producção em 7 ac-
tos com o conhecido actor «caipira» **Genesio Arruda, Tom Dal,**
e outro **Paraguassú, Rina Weiss e Gina Bianchi.** Direcção de
BARROS, cognominado **Velasco Brasileiro.** LULU DE

Este film permaneceu 22 dias no luxuoso Theatro Santa He-
lena, de São Paulo. O aparelho que o acompanha — «Syn-
chrocínex» é de invenção nacional e confeccionado em São Paulo. Hontem,
em sessão especial á imprensa, ficou patenteado o seu valor. É uma das
grandes realizações da cinematographia brasileira.

Preços: Platéia 3\$000 1/2 platéia 1\$500 Geral 1\$000

Nota: Sendo, o film fallado, exhibido á percentagem, ficam sus-
pensos todos os permanentes e Entradas de favor, com
excepção das autoridades e imprensa.

BILHETES A' VENDA DURANTE O DIA.

Discus de «Acabaram-se os Otarios» procure na **CASA PROGRESSO!**

