

# AS FARSAS DE PIOLIN: ENTRE O GROTESCO E A CONTEMPORANEIDADE

Walter de Sousa Junior<sup>1</sup>

**RESUMO:** O circo-teatro, presente na paisagem urbana de São Paulo em todo o século XX, constituiu-se em espetáculo popular baseado na hibridização cultural, com elementos da cultura erudita e da cultura de massa. Piolin e suas comédias de picadeiro encenadas entre 1933 e 1960 são exemplo desse fenômeno cultural.

**Palavras-chave:** circo-teatro; São Paulo; cultura popular; cultura erudita; cultura de massa; hibridização; circularidade cultural; Piolin.

**ABSTRACT:** The circus-theater, that could be seen at São Paulo's urban landscape throughout twentieth century, constituted itself in a form of popular performance based in the cultural hybridization, with elements from learned culture and mass culture. Piolin and his circus comedies staged between 1933 and 1960 are examples of this cultural phenomenon.

**Keywords:** circus-theater; São Paulo; popular culture; learned culture; mass culture; hybridization; cultural circularity; Piolin.

## 1.

Fazer rir não é tarefa simples. Não basta ter o rosto pintado nem forjar uma voz que encante. Não basta ter desenvoltura cênica nem fazer caras e bocas; tampouco vestir-se com excentricidade. Aliás, esta excentricidade não se restringe às roupas largas, ao colarinho folgado, nem aos sapatos disformes. É muito mais que a forma. Pintura, roupa, fala, desenvoltura, mas aliadas ao senso do grotesco, que é a base da graça do palhaço excêntrico (ou augusto, ou Tony de soirée), este que difere de sua contraparte do clown por fazer do estranhamento a

sua filosofia de vida. “[...] ele sempre aparece como disforme, permeado de trejeitos, enfatizando o ridículo e o inusual, explorando as deficiências e os limites, muitas vezes com apelo visível à sexualidade [...]” (BOLOGNESI, 2003, p. 180).

Muitos foram os excêntricos que percorreram o país com seus circos e que fizeram longas temporadas na capital de São Paulo. Um dos mais memoráveis foi Chicharrão (José Carlos Queirolo), do Circo Queirolo, que arrastou “enchentes”<sup>2</sup> para debaixo da lona instalada no Largo do Paissandu, centro de São Paulo, no início dos anos de 1920. Da mesma estirpe surge Chic Chic (Otelo Queirolo), seu irmão, e o filho Torresmo (Brasil José Carlos Queirolo). Este figurou entre os primeiros palhaços a se apresentarem na televisão, ainda na década de 1950 (ao lado de Fuzarca, ou Albano Pereira Neto, no programa *Circo Bombril*, da TV Tupi), assim como os excêntricos Carequinha (George Savalla Gomes) e Arrelia (Waldemar Seyssel), cada qual com programa próprio (o primeiro na Tupi carioca e o segundo na TV Record). E houve Piolin, cuja imagem só não se restringiu ao picadeiro porque nos anos de 1950 o diretor Adolfo Celi registrou-a em película ao incluir o palhaço no elenco do filme *Tico-tico no fubá* (Vera Cruz, 1952).<sup>3</sup>

Piolin adquiriu fama não só por seu sucesso popular, inicialmente conquistado no Circo Alcebíades, na década de 1920, instalado no centro de São Paulo, mas por ter sido elogiado e enaltecido pelo grupo modernista, entre eles Mário de Andrade, Antonio de Alcântara

<sup>2</sup> Termo usado pela imprensa do final do século XIX e do início do XX para se referir às multidões que abarrotavam a platéia dos espetáculos, fossem circenses ou não.

<sup>3</sup> Há também o registro feito por Suzana Amaral e que resultou no curta-metragem *Sua Majestade Piolin* (1971).

<sup>1</sup> Doutor em Comunicação – ECA/ USP. Pós-doutorando – ECA/USP.



Machado, e convívio mais proximamente com Oswald de Andrade. Passada a fase em que foi apontado como a síntese da alma brasileira (por Oswald), ou a solução para o teatro brasileiro (por Alcântara Machado), Piolin chegou a se aventurar no palco italiano, convidado por Oduvaldo Viana, atuando ao lado do cômico Tom Bill no Teatro Boa Vista, em São Paulo. Retornou ao picadeiro em 1933, mantendo circo com o seu nome até 1960.

Restou pouco em termos materiais daquilo que fora apresentado pelo excêntrico antes de 1929, embora pesquisadores e biógrafos apontem algumas comédias de picadeiro (também chamadas de farsas) encenadas no período – além dos próprios modernistas, que mencionam as peças nas críticas publicadas, especialmente, na revista *Terra Roxa e Outras Terras*. No entanto, as peças apresentadas em seu circo entre 1933 e 1960 estão documentadas no Arquivo Miroel Silveira, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, atualmente convertido em Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura. O acervo reúne mais de 6 mil processos submetidos à censura do Departamento de Diversões Públicas, que atuou entre 1929 e 1968 no estado de São Paulo, sendo que 1.088 desses processos referem-se a peças encenadas em circos. Aproximando o recorte, descobre-se que, deste total, 454 peças foram encenadas no Circo Piolin e que pouco menos da metade foi de comédias de picadeiro. Ou seja, textos curtos, com dois quadros em média, na maior parte das vezes protagonizados pelo próprio excêntrico.

Antes, porém, de analisar a importância desse subgênero circense e da contribuição de Piolin para a cena paulista e nacional, é preciso rever em que contexto cultural e em quais campos simbólicos o circo e, mais especificamente a sua expressão dramática, o circo-teatro ocorrem no panorama nacional.

## 2.

Espetáculo cênico popular, o circo-teatro surge de uma reação no cenário carioca da década de 1910 ao teatro musicado, ao usar elementos da concepção teatral erudita e a temática popular – o primeiro espetáculo encenado com cenários e figurinos requintados foi a opereta *A viúva alegre*, de Franz Lehár, pelo Circo Spinelli, estrelada pelo palhaço Benjamim de Oliveira – e, ao longo do período em que se estabeleceu como entretenimento popular, absorveu influências da cultura de massa, mais marcadamente, embora não somente, do cinema e do rádio. Ao mesmo tempo, o picadeiro e, mais tarde, o palco (instalado atrás do picadeiro) se tornaram uma arena de negociação simbólica, em que linguagens e metáforas de outros meios iam se encadean-

do sem restrições, adaptadas ao sabor da expectativa da platéia e sob o improviso do palhaço; ou, quando teatro sério, com o melodrama e o drama religioso assumindo a emoção incontida, quase sempre desembocando em catarses incentivadas por apoteoses cênicas.

Assim, esse rir e chorar que motivou a teatralidade circense e que direcionou o espetáculo de várias companhias, incluindo o Circo Piolin, engloba uma troca realizada a partir de negociações, tensões e consensos, cuja dinâmica prenuncia e, ao mesmo tempo, participa do modelo massivo de construção simbólica.

O desafio inicial para analisar o circo-teatro praticado pelo Circo Piolin a partir do recorte das Ciências da Comunicação é compreender, como assinala Muniz Sodré, que “o fenômeno da comunicação contemporânea é todo atravessado pela fragmentação de recortes, pela imaterialidade de um real discursivo e, ao mesmo tempo, pelo primado dos objetos na sociabilidade” (SODRÉ, 2003, p. 309).

Os elementos disponíveis para estudar qualquer fenômeno cultural/comunicacional do século 20, sem o viés do confronto de dominação, mas com a tônica da negociação simbólica, que conduz à hibridização cultural, envolve a análise inicial da divisão entre cultura erudita e cultura popular e a formalização de uma cultura de massa. Entretanto, usando uma reflexão de Renato Ortiz, Nestor Garcia Canclini assinala que “[...] no Brasil não se produz uma distinção clara, como nas sociedades européias, entre a cultura artística e o mercado massivo, nem suas contradições adotam uma forma tão antagônica”. (ORTIZ, 1988 apud CANCLINI, 1998, p. 68)

O fato é que o hibridismo, seja ele efeito de uma mestiçagem cultural inata à sociedade paulista – a despeito das pressões empreendidas pela elite rural e, depois, pela burguesia industrial –, seja por um rito de sobrevivência do espetáculo circense, que precisa de público na arquibancada, também ocorre por uma condição histórico-social em cujo âmbito o circo-teatro se desenvolve. A constatação inicial da qual parte a pesquisa do universo circense é que o circo-teatro é criado para um público urbano emergente diante de um mercado cultural também emergente. A característica essencial desse processo é a de que circo-teatro e público popular o perfazem conjuntamente, pois, ao contrário do contrato entre espetáculo e assistência, firmado no teatro convencional, no circo-teatro vale a interferência do espectador na narrativa dramática, de modo que o artista está preparado para incorporar prontamente na cena as interferências propostas. Mais ainda quando o palhaço é o protagonista da trama, pois este se vale do improviso para criar em cena o texto não registrado, não ensaiado,

como estratégia dramática para a garantia do riso.

Permeando esse processo, é preciso compreender também três características do circo, assinaladas por Ermínia Silva: 1. O nomadismo, que faz o trânsito urbano-rural e popular-massivo, tornando-o um meio de leitura e expressão das novidades para os diversos públicos; 2. A estrutura familiar, que possibilita a transmissão oral dos saberes e práticas circenses, e que é uma prática de mediação, que agrega e integra discursos diferentes e utiliza o fazer artesanal para transmitir a leitura híbrida em sua essência; e 3. A habilidade para deglutir as demais manifestações culturais (folclóricas, populares, eruditas e massivas). Esses três fios, esticados entre os mastros da cultura popular e o da cultura massiva, perfazem a trama da rede urdida pelo circo-teatro e que irá amparar o circo enquanto espetáculo para os diversos públicos. (SILVA, 2007, p. 24)

O entretenimento popular paulista, no decorrer das décadas de 1930 a 1970, foi, portanto, um intenso processo de negociação e hibridização cultural, que se expressou em manifestações populares, como o carnaval, o futebol e o teatro amador, e em expressões surgidas dentro de um processo industrial de produção de bens simbólicos, como o cinema, o rádio e a televisão. Fazendo dessa hibridização a sua própria linguagem, e não somente um meio de desenvolvimento, o circo-teatro emerge, enfim, no cenário metropolitano.

Foi ele que, com sua estrutura flexível, seu nomadismo, sua capacidade de organização em diferentes espaços e com diversos repertórios, conseguiu manter uma experiência teatral permanente, ainda que fragmentada e inconstante. Tornou-se, assim, o mediador entre as diversas instâncias que se opunham no cenário cultural paulista: a elite e o homem comum; o negro e o escravo; o imigrante e o nativo; o nacional e o internacional; o tradicional e o novo. (COSTA, 2006, p. 31-32)

Colocado o processo social e cultural do circo, resta localizá-lo no nível individual. Para Miroel Silveira, o circo se sintetiza num “espaço arquetipal convergente”, ou seja, o lugar em que os arquétipos se revelam em sua extensão e profundidade aos olhos nus da assistência, onde a superação física e a redenção da mente/espírito acontecem antes que a orquestra anuncie o fim da função.

O mito de Hércules, homem tão forte que consegue levantar até lá em cima todos aqueles pesos enormes: e também não é à toa que os volantes do trapézio se chamam icários: eles resumem por cima de nossas cabeças (querendo sumir para dentro do pescoço) aquele pavor do éter desconhecido e a ânsia de atravessá-lo apoiado no imponderável. [...] Por tudo

isso, não pertence apenas à criança o universo do arquetipal do circo. Para seu espaço convergem todas as nossas energias de auto-superação, levando-nos ao mito e ao prodigioso. [...] Não surpreende esta relação entre a superação de limites do corpo e o atingimento do equilíbrio espiritual que se observa nos verdadeiros circenses. A integridade entre corpo e espírito não pode prevalecer se não for conscientizada, mantida e defendida. O risco permanente que é inarredável da profissão exige não apenas aperfeiçoamento corporal, mas principalmente a higidez da mente. (SILVEIRA, 1978)

### 3.

Toda tralha circense que se preze, especialmente a partir da década de 1910, incorpora um precioso tesouro: o baú de peças. De lá emerge o espetáculo do circo-teatro. Das tradicionais famílias circenses que vieram de fora do país no final do século XIX e que aqui se estabeleceram, encenando o espetáculo sob a lona durante grande parte do século XX, poucas conseguiram guardar o seu baú de peças. Consumidos pelo tempo ou por fatalidades – incêndios ou enchentes –, esses tesouros de dramaturgia praticamente desapareceram, não restando vestígio no século seguinte; ou permaneceram guardados somente na memória oral das famílias.

No entanto, um inusitado baú guardou boa parte dessas peças: o Departamento de Diversões Públicas (DDP), órgão que, entre 1928 e 1968, cuidou da censura teatral no estado de São Paulo. As peças compõem hoje parte do Arquivo Miroel Silveira (AMS), o que permite não só uma reconstituição histórica da cena paulista, mas a do caminho percorrido pela serragem do picadeiro até o estúdio de televisão, além de permitir o esquadrinhamento dos pontos de interseção entre a cultura popular, a cultura erudita e a cultura de massa no espaço exíguo e circular do picadeiro. Esse espaço de mediação foi o laboratório perfeito, mesmo que inconsciente, para a construção de sentido e do discurso da indústria cultural.

Ao confrontar a cronologia das peças submetidas ao DDP e a bibliografia específica sobre circo-teatro,<sup>4</sup> foi possível esboçar um roteiro da migração das peças anônimas para as autorais, até a formação de um campo simbólico de peças clássicas de circo-teatro e o surgi-

<sup>4</sup> Em especial SILVA, op. cit.; CASTRO, Alice Viveiros. *O elogio da bobagem – Palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Família Bastos Editora, 2005; PIMENTA, Daniele. *Antenor Pimenta – Circo e poesia*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005. (Coleção Aplauso Teatro Brasil); AVANZI, Roger; TAMAOKI, Verônica. *Circo Nerino*. São Paulo: Códex e Pindorama Circus, 2004; e MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço – Cultura popular e lazer na cidade*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, Unesp, 2003.



| Períodos*  | Subgêneros  |
|--|---|
| <b>1. Fase inicial, com pouco registro escrito** (século XIX e década de 1900)</b> | Esquetes/entradas/combinados/reprises, que são as encenações curtas dos palhaços; Farsas/sainetes/chanchadas e pantomimas, apresentações mais elaboradas e mais extensas do que as entradas; Sagas heróicas, com grande elenco e produção luxuosa.  |
| <b>2. Comédias autorais*** (a partir de 1910)</b>                                  | Comédias de picadeiro, assinadas pelos próprios palhaços****; “Alta comédia” (em contraposição à baixa comédia, ou seja, as farsas), de autores consagrados como os da geração Trianon; Revista circense, coleção de esquetes costurados pelo palhaço.  |
| <b>3. Dramas autorais (a partir de 1910)</b>                                       | Dramas sacros, que surgem por influência das encenações folclóricas da Paixão de Cristo; Dramalhões ou tragédias, que adotam a apoteose final dos dramas sacros; Melodramas, com a virtude triunfando no final, sempre os tipos do cômico, dos ingênuos e do cínico; Dramas caipiras, com estrutura melodramática ou dramática, e temática rural, influenciada pela música caipira. |

mento orgânico de autores circenses, conforme esquema que se segue.

\* Os gêneros assinalados nas fases não se restringem aos períodos apontados, mas aparecem de forma predominante apesar de se manterem no repertório circense nas fases seguintes, com mais ou menos intensidade.

\*\* A própria exigência da anexação do texto no processo de censura fez com que parte desses textos fossem transcritos nas décadas seguintes. Da mesma forma, houve a necessidade de atribuir autorias a textos tradicionais, encenados pela maioria das companhias e modificados conforme a necessidade das mesmas.

\*\*\* De autores consagrados nos palcos ou de autores orgânicos oriundos do próprio circo.

\*\*\*\* Muitas vezes o nome do palhaço sob o título da peça era usado como recurso para atrair público.

Ante esse quadro, não é muito difícil imaginar, por exemplo, que a comédia de picadeiro tenha se originado de uma complexidade dramática das entradas e combinados dos palhaços – esquetes cômicos em que o excêntrico e o clown interagem sempre no confronto ordem x desordem. De fato, a origem das farsas, curtas e com particularidades dramáticas que as diferenciam dos demais subgêneros da comédia, mantém a estrutura da entrada, definida por Bolognesi como “um esquete curto, levado à cena pelos palhaços, com duração aproximada de 15 a 20 minutos, podendo estender-se a partir da interação da platéia, em um jogo improvisado” (BOLOGNESI, 2003, p. 103). O mesmo autor assinala que o gênero se incorpora ao circo em meados do século XIX, período que é também o da chegada do circo

européu ao Brasil. Nas entradas, evidenciam-se as personalidades do clown e do excêntrico, em relação à situação, que pode ter relação com o universo circense ou não.

Elas não se caracterizam, contudo, como comédias de costumes, pois não se propõem a passar em revista o comportamento dos homens, quer seja nas diferenças sociais e de classe quer seja em relação ao meio. Elas também não se aproximam da comédia de caráter, pois não exploram as propriedades morais e éticas das personagens. Para ambos os tipos de comédia há a intervenção da perspectiva de verossimilhança, perspectiva esta que não está posta em evidência nas entradas circenses. (BOLOGNESI, 2003, p. 104)

Ao ganhar complexidade cênica e dramática, entretanto, essas exclusões passam a dar o ritmo das farsas. A comédia de picadeiro mantém a autonomia da personalidade do palhaço e, ao mesmo tempo, se apropria de elementos dramáticos das comédias de costumes e de caráter. Isso porque a sua elaboração autoral lança mão desses elementos a partir de um processo de “imitação”.

Grande parte das peças que compuseram o repertório circense em sua primeira fase autoral, entre elas melodramas franceses e portugueses, além de comédias européias, foi popularizada no Brasil por José Vieira Pontes, que a partir de 1922 passa a traduzi-las e publicá-las na coleção Biblioteca Dramática Popular, cujos exemplares eram vendidos a preços populares. Impressos em edições simples, de grande tiragem, em papel barato e com o máximo de 20 páginas, os pequenos volumes circularam entre as companhias circenses e foram uma verdadeira escola de teatro para os autores circenses, orgânicos em sua formação autoral.

A grande habilidade para “arranjar” cenicamente para o circo textos já consagrados em outras expressões artísticas não demorou muito a dar margem livre à criação autoral. Não ainda do autor criador, daquele que inventa, e que surgiria pouco depois, mas do autor “colador”, o que tem a habilidade de reunir referências para adequar um texto teatral às necessidades do espetáculo. Aliás, o autor circense só aparece porque, antes de tudo, ele dominou essa habilidade particular de criação. Mas o conceito mais próximo para se definir a criação teatral circense não é o de “adaptação”, que envolve certo domínio de gênero para levar conteúdos para o picadeiro ou para o palco sob a lona. Seria, mais corretamente, o de “imitação”, como, de fato, aparece assinalado em algumas peças presentes no Arquivo Miroel Silveira.

O autor imitador é aquele que “arremeda” o fazer tradicional. Como a autoria não faz parte dos saberes circenses tradicionais, mais ligados à habilidade corporal e à criação na forma de expressão, a autoria nasce, de fato, da imitação, que é, esta sim, um saber circense. Por exemplo, numa simples entrada de palhaços, quando um deles se entrega à pilhéria de imitar o outro, percebe-se aí que há conhecimento daquilo que se imita e, no gesto, reside a expressão da imitação para que o público reconheça o arremedo. Portanto, não se trata de dissimulação, mas de criação expressiva.

Foi essa a habilidade de Piolin que tanto encantou os modernistas. E é esse o labor cênico que diferencia o circo-teatro das formas tradicionais e eruditas do fazer teatral. Aliás, esse saber pouco técnico, mais ligado à personalidade e, especialmente, à observação da natureza humana, é o que constrói tanto o autor quanto o ator teatral. Um saber cuja gênese está no palhaço. “Seja qual for a categoria do circo – de variedades, de atrações ou circo-teatro – o palhaço e sua comicidade ocupam nele um lugar privilegiado. Diríamos mesmo que é sua peça estruturante, não importando a natureza ou quantidade de inovações pelas quais o circo tenha passado” (MAGNANI, 2003, p. 97). Se a matéria-prima do circo é o corpo, “um organismo vivo que desafia seus próprios limites” (BOLOGNESI, 2003, p. 189), o saber teatral circense é o encontro desse corpo com o arquétipo. O conceito de arquétipo na filosofia se refere a idéias que servem de modelos para diversas instâncias da realidade. Miroel Silveira define o picadeiro como “espaço arquetipal”, onde o inconsciente se materializa na expressão artística, na superação dos limites físicos, num espetáculo em que o espectador reconhece tais modelos arquetipais.

Assim, o artista circense também tem o domínio do arquétipo, que se expressa, especificamente, na fatura do circo-teatro, por meio da arte da imitação. No palco (ou no picadeiro dramático), enfim, o saber se completa: o corpo e o arquétipo se transformam em espetáculo.

É o que ocorre na comédia de picadeiro. Por isso a questão autoral é controversa, pois não exprime na assinatura a verdadeira “criação” da obra. Há casos, por exemplo, de autorias móveis, em que se troca o nome do palhaço no título da peça, mantendo-se o texto clássico do repertório, atribuindo a ele a autoria. Como grande atrativo de público, é comum o nome do palhaço aparecer sob os letreiros como autor da comédia, o que não deixava de ser legítimo, pois grande parte do sucesso da peça está na interpretação e no improvisado de que o palhaço lança mão no decorrer da encenação.

#### 4.

Sem antecedentes europeus e sem pertencer a uma tradicional família circense, o jovem Galdino Pinto, filho de fazendeiros nascido em Barra do Piraí (RJ) e estudante em Rezende (RJ), confirmou um dos mais recorrentes arquétipos do circo: apaixonou-se pela artista Clotilde Farnesi, abandonou o cartório que seu pai havia adquirido e seguiu viagem com a trupe, iniciando sua vida mambembe. Casou-se em Amparo (SP) e tornou-se empresário circense, além de atuar como palhaço. Seu filho, Abelardo, nasceu em 27 de março de 1897 em Ribeirão Preto (SP) e, sete anos depois, estreou no Circo Americano, de propriedade do pai, como contorcionista, carreira que abandonaria depois de se entalar nas grades de uma cadeira, como ele próprio testemunhou ao Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo em 1971, dois anos antes da sua morte.

Abelardo se fez palhaço em 1917 quando o circo estava armado em Manhuaçu (MG) e ele teve de substituir o titular do espetáculo, Espiga, que adquirira um circo e fora embora sem mais explicações. Com isso, Abelardo foi para o espelho estudar um tipo de palhaço. Porém, não foi a sua pintura de excêntrico o que mais marcou seus apreciadores, como defende Yan de Almeida Prado:

O riso de Piolin é inimitável. O escolho dos outros, na cena, na tela, onde for, para ele é o meio mais seguro de chegar ao triunfo. Palhaço algum consegue reproduzir os gritinhos e guinchos que ele dá, quando finge raiva, satisfação ou pavor. Nenhum consegue igualar aquela voz, que por si só é um poema. Nenhum consegue certas inflexões, exclamações, interjeições, da garganta privilegiada, que vale tanto como a de um tenor universal, com a diferença que o tenor transuda vaidade e pretensão, e caceteia a gente, ao passo que Piolin nos ajuda a esquecer a feiúra da vida. (MARTINS, 1980, p. 123)

O Circo Americano, de seu pai, chega a São Paulo em 1919 e é montado na Avenida São João. O grande palhaço da época era Chicharrão (José Carlos Queirolo), que se desentende com os irmãos e sai da companhia para atuar no circo de Galdino Pinto, fazendo dupla com Piolin. Quando Chicharrão decide atuar no Teatro República, no Rio de Janeiro, o Circo Queirolo contrata Piolin, vestindo-o como a Chicharrão: chapéu coco, bolota vermelha no nariz, peruca de careca, boca maquiada de branco, colarinho enorme, sapatos compridos e bengala gigante. Mas se as comparações eram inevitáveis, nem sempre a vantagem era do seu antecessor. “Na voz está grande parte da grandeza de Piolin. Direi mais, dela provém a superioridade do discípulo



sobre o mestre Chicharrão. É curioso ver-se como a atenção que o primeiro desperta cresce quando ele esganiça a voz, e diminui quando casualmente recupera o timbre natural.” (DANTAS, 1980, p. 122)

Piolin permanece seis anos no circo dos Queirolo e, em seguida, já aclamado, transfere-se para o Circo Alcebiades, de Alcebiades Pereira, instalado no mesmo Largo do Paissandu, centro de São Paulo. Foi lá que o poeta Blaise Cendrars o descobriu em 1926 e arrastou boa parte dos modernistas para conferir o talento cênico do palhaço. Pelas arquibancadas do Alcebiades passaram Antonio de Alcântara Machado, Guilherme de Almeida, Di Cavalcanti, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade, Paulo Prado, Sérgio Milliet, Tarsila do Amaral, Yan de Almeida Prado e Mário de Andrade, entre outros. Daquele picadeiro para as publicações modernistas foi um pulo. Por exemplo, seu nome logo figurou nas páginas da revista *Terra Roxa e Outras Terras*. Nela, assinalou Antonio de Alcântara Machado:

São Paulo tem visto companhias nacionais de toda sorte. Incontáveis. De todas elas, a única, bem nacional, bem mesmo, é a de Piolin! Ali no Circo Alcebiades! Palavra. Piolin, sim, é brasileiro. Representa Dioguinho, o Tenente Galinha, Piolin sócio do Diabo, e outras coisas assim, que ele chama de pantomimas, deliciosamente ingênuas, brasileiras até ali. (MACHADO, 1926 apud PRADO, 1975, p. 142)

O fenômeno Piolin entre os modernistas foi muito fortuito, especialmente por amparar a fome modernista por um personagem urbano e cosmopolita capaz de guardar em sua expressão corporal a alma brasileira. Para Abelardo Pinto, o homem por trás da pintura facial, o reconhecimento foi, de fato, por sua performance como artista, tanto que ele não hesitou em afirmar, no depoimento prestado ao MIS: “Fiz sucesso rápido devido a eles. Se interessavam por mim e constantemente escreviam crônicas sobre meu trabalho”. (DANTAS, 1980, p. 131-132)

Mas o aspecto que quase passou despercebido do grupo modernista foi o de que a expressão cênica de Piolin não advinha somente de seu referencial popular. “Inspirávamos-nos antes em comédias cinematográficas da época, em Carlitos sobretudo, além de outros pastelões que adaptávamos. Fazíamos um roteiro mas sempre com uma margem para a improvisação.” (DANTAS, 1980, p. 135) O atento Mário de Andrade foi quem conseguiu perceber essa influência, tanto que assinalara na revista *Terra Roxa e Outras Terras*, analisando a pantomima *Do Brasil ao far-west*, de Piolin:

Outros valores que a peça contém já não o são oca-

sionais embora não sejam também intencionais. Aliás, a criação verdadeira nunca é intencional... Por exemplo, a mistura saborosa do elemento nacional e do estrangeiro. Se esse provém diretamente do filme cowboy, não se origina de nenhuma imitação. É utilização perfeitamente plausível, deformativa sempre e que leva o absurdo a uma tal intensidade de cômico que raramente se poderá superar. (ANDRADE, 1923)

Mas não havia unanimidade quanto à sua contribuição a um projeto teatral. A própria intelectualidade que nele reconhecia a expressão física não demorou – com exceção de Oswald e de Alcântara Machado – a questionar a sua “contribuição” teatral. Isso fica bem claro na afirmação de Paulo Emílio Salles Gomes, da geração seguinte de intelectuais:

No “Peso pesado”, uma de suas burletas mais medíocres, Piolin deixa de lado os recursos imensos de mímica que possui; mesmo de seu fabuloso repertório de maneiras diferentes de andar, de parar, ele não lança mão. Ele é um homem que tem e dá um peso horroroso. É tímido de gestos, humilde, acachapado. Ele tenta sair de seus lineamentos clássicos e é ruim o tempo todo...(...) Como disse não sei quem foi, ser poeta é impor suas gafes. Piolin poeta. Alerta Piolin heróico, vencedor em todas encenanças e de todos inimigos. O mais terrível você ainda não liquidou – é o Teatro. (GOMES, 1986)

Intelectual da mesma geração, Miroel Silveira, ao analisar a passagem de Piolin pelo palco e a sua contribuição para a formação do que chama de teatro ítalo-brasileiro, este com gênese operária, assinala:

Foi bastante importante para o início da caracterização do tipo italiano no teatro paulista a temporada que, a 24 de abril, iniciou, ainda no Boa Vista, Piolin (Abelardo Pinto). [...] Levantamos em nossa pesquisa a quase totalidade de repertório teatral de Piolin, encenado durante as várias décadas de sua constante atividade, e em verdade a pobreza do material, extremamente repetitivo, não permitiria a nenhum intérprete alcançar páramos de criatividade. [...] Mas sem dúvida, quando mais jovem – na década da Semana – Piolin deveria dispor de uma agilidade física que, fundada na sua experiência inicial de funâmbulo, lhe teria permitido realizar números curiosos de mímica e pantomima, independentes de texto. (SILVEIRA, 1976, p. 235)

Miroel se refere à temporada que Piolin cumpriu em abril de 1931 no Teatro Boa Vista. A oportunidade veio depois que o Circo Alcebiades desmontou a lona do Largo Paissandu e saiu em turnê pelo país. Era a pri-



meira vez que Piolin saía do picadeiro, e a aventura foi rápida. Logo voltou ao circo, enfim com o seu nome, montado a princípio num terreno da Avenida Pompéia (Zona Oeste da capital), de propriedade de seu pai, em curta temporada. De lá seguiu para a Rua Turiaçu, para a Rua do Paraíso, para o Brás, na Avenida Rangel Pestana, na Avenida Celso Garcia e, enfim, instalou-se na Praça Marechal Deodoro, na Zona Oeste, em 1945. De lá foi para próximo, para a Avenida General Olímpio da Silveira, onde ficou de 1949 até 1961, quando foi despejado pela prefeitura, e seu circo chegou ao fim, o que o obrigou a encerrar uma carreira sempre iluminada pelo sucesso entre os modernistas.

## 5.

Ao analisar o humor paulistano da Belle Époque, especialmente o exercido nos meios que perfaziam a nascente indústria cultural – a imprensa escrita e o rádio –, Saliba aponta que este era exercido por agentes culturais que empunharam um estilo macarrônico de escrita e depois de fala, sempre caracterizado pela mistura que marca a transição de uma sociedade rural para outra, urbana. “Se houve um humor paulista neste período, ele tentou produzir uma síntese entre o mundo caipira e provinciano – já manietado em suas esperanças – e o universo cultural e lingüístico da imigração – sobretudo, mas não apenas, do imigrante italiano [...]” (SALIBA, 2002, p. 177).

Esse humor macarrônico teria alcançado os primeiros tempos do rádio, após mediações a partir dos gêneros musicais maxixe e modinha, além do samba. Saliba não chega a analisar a influência do humor circense nesse processo de construção do riso como representação da sociedade. Entretanto, reconhece-se o macarronismo dentro do processo de criação do palhaço, em especial de Piolin, embora este humor, também construído a partir da mistura, tenha se apropriado não só de linguagens e de sotaques. O recurso da fala estrangeira foi utilizado em diversas comédias de picadeiro, especialmente para efeito de comicidade e como elemento dramático, mas foi somente um entre tantos recursos empregados na elaboração do circo-teatro. Seria pouco se não tivesse sido, por exemplo, conjugado com a expressão corporal do palhaço.

O corpo do palhaço é a base de sua interpretação. O artista não tem a segurança e, ao mesmo tempo, a limitação de uma dramaturgia que prevê os passos da representação. Trabalhando com roteiros básicos, gerais e esquemáticos, que se modificam de acordo com a interação com a platéia, o palhaço a cada função vai recriando, adaptando, reescrevendo as histórias. A base desse trabalho é corporal e está fundada na

interpretação, que requer um estado de alerta total. O ator também é o autor, tanto de personagem como do texto e da representação. Em cena, no contato com outras personagens e com o público, o palhaço dá os contornos à sua participação, de acordo com seu tipo. Para tanto, faz uso da dança, da mímica, da acrobacia, da voz, do ruído, do silêncio, da fala, das expressões faciais e corporais. Todos esses elementos têm um ponto de encontro no grotesco. (BOLOGNESI, 2003, p. 176)

Tal efeito sobressai das entrelinhas da peça *Piolin, afinador de pianos*,<sup>5</sup> assinada por Tom Bill e apresentada por Piolin na fase do Teatro Boa Vista, em março de 1931 (em 1942 ela é encenada também no Circo Piolin), assinalada como “número de variedade” (o censor chama de “brincadeira”, e no cabeçalho da peça anexada ao processo aparece como “farsa”).

O título da peça já revela o tom social da comédia: o afinador é o popular que tem acesso à residência dos que representam a elite. Ao entrar no palácio, há o choque social: ele chega minutos antes de um banquete ser servido e tem a barriga roncando. Entra de gaiato nos costumes da família, que lhe pede para se passar por Marquês, não só para evitar que 13 pessoas se sentem à mesa, mas para exibir poder aos demais convidados. No entanto, com a chegada de alguns deles e a ausência de outros, com a ameaça de 13 sentarem-se à mesa indo e vindo, o afinador é, a todo momento, descartado ou requisitado pela família que contratou suas habilidades. Mesmo assim, consegue tirar partido da situação ganhando dinheiro e, no final, conquistando uma pretendente.

Toda a força da cena reproduzida acima está na figura de Piolin, o afinador que se faz passar por Marquês, é destituído da condição de farsante e sai de cena como revolucionário! Não fosse a habilidade corporal do excêntrico, a interpretação inviabilizaria o riso, que é a essência da comédia de picadeiro. É importante lembrar que o personagem é protagonizado por um Piolin de rosto pintado, de modo que o público vê o personagem (Achilles), o farsante (Marquês) e o palhaço (Piolin) numa só pessoa.

MARIETA – Chegou o afinador! Faço-o entrar?

PASCHOAL – Não senhora.

ACHILLES [Piolin] – (vestido caricato) – Estou aqui.

PASCHOAL – O que quer aqui?

ACHILLES – Hom’essa?! Quero comer! Eu sou o Marquez casca.

PASCHOAL – O senhor não é mais nada. Pode ir.

<sup>5</sup> Processo DDP 0141 do Arquivo Miroel Silveira.



Não precisa mais.

ACHILLES – Por que? Não se come mais?

PASCHOAL – Comemos sozinhos! Porque falta um convidado e se o senhor ficar, seremos em treze outra vez! Até logo. Passe bem!

ACHILLES – Então me manda embora em jejum, depois de fazer toda essa toilette, e depois que até tomei purgante. E agora para onde vou? Mas sabe que se não me fazem jantar eu faço sair pelo nariz tudo o que vocês comem? Essas são tratantadas, própria de gente sem caráter. Oh! Mas eu sou revolucionário, eu faço uma revolução, eu vou embora, mas quebro tudo, escangalho com tudo; faço vir o fim do mundo. (Sai gritando e ouve-se um forte barulho)

TODOS – Mas o que é isso?

PASCHOAL – Nada, nada, foi o vento!

(Processo DDP 0141 do Arquivo Miroel Silveira)<sup>6</sup>

O revolucionário, que surge como expressão cômica, desponta do cenário sociopolítico do período. O ano em que a peça é encenada é também o que marca a aproximação entre Oswald de Andrade e Luís Carlos Prestes, a entrada do escritor no Partido Comunista e a publicação do jornal *O Homem do Povo*, no qual Piolin figura como “Director de Scena” da coluna Palco, tela e picadeiro. Nesse contexto também reside a graça do excêntrico que, ademais, aproveita-se da situação e chega ao final com o dinheiro pago por seu contratador (Paschoal) para se passar pelo Marquês e ainda desposa sua filha. Ou seja, de revolucionário comunista ele nada tem.

A contemporaneidade é uma das marcas da comédia de picadeiro. Seu humor é sempre contemporâneo, faz referência a fatos e temas atuais, usa jargões e gírias do momento. Apesar de fora do *establishment*, o excêntrico é atual, sabe que as suas referências serão conhecidas. Exemplo disso é a última peça encenada no Circo Piolin que aparece no Arquivo Miroel Silveira, de maio de 1958, assinada por Humberto Pelegrini: *Piolin no planeta Marte*.<sup>7</sup> Em 1958, o tema das viagens espaciais estava em voga, especialmente por servir ao cinema americano para ilustrar a Guerra Fria. Filmes como *O dia em que a terra parou* (1951), *O enigma de outro mundo* (1951), *A guerra dos mundos* (1953), *O mundo em perigo* (1954), *A invasão dos discos voadores* (1956) e *Planeta proibido* (1956) deram sua contribuição ao imaginário popular da época.

Um ano antes da peça ser encenada, por exemplo, a União Soviética lançava a cadela Laika ao espaço depois do sucesso do satélite Sputnik. Na comédia, logo no início, uma dupla de cientistas busca um voluntário para

enviar a Marte em troca de 500 mil cruzeiros, depois de ter enviado um macaco, uma cesta de gatos e duas dúzias de frangos. Fugindo da sogra, Piolin (ou Zê), bêbado, aceita seguir na viagem interplanetária. Ao chegar a Marte, é confundido com o rei do planeta pelo “lunático” (habitante da Lua) que vai desposar a filha do marciano; se aproveita da situação e acaba roubando-a no final. Mas é surpreendido pela sogra, que chega num outro foguete somente para desmascará-lo.

A condição inicial do protagonista excêntrico é a estranheza, pois de início ele se coloca à mercê da cena, mas sempre cético em relação à situação. É por isso audacioso, pois não receia quebrar as regras, enfrentando o mundo a que julga não pertencer com ironia, humor e excentricidade. Sua resposta a qualquer situação estabelecida é sempre baseada no grotesco, comprometido que está em arrancar o riso da platéia. No caso da peça em que visita Marte, descreve a tecnologia e, assim, mantém um traço de Romantismo para resgatar uma ingenuidade atávica contra o “avassalador avanço técnico”. Ao mesmo tempo, quando afinador de pianos, avança contra a tradição da negociação matrimonial, usando para isso não o mesmo traço romântico, mas a condição de excêntrico, portanto, do grotesco que, enfim, não interfere no seu sucesso amoroso. É essa oscilação entre o contemporâneo (efêmero e atual, de onde extrai o humor) e o grotesco (condição do tipo excêntrico, que vive no limite entre o bom senso e o absurdo) que parece caracterizar Piolin em suas atuações. Algo que vai além de sua performance física e dos textos dramáticos disponíveis para conhecimento e análise de sua obra encenada. Mas que pode ser analisado de forma científica a partir das Ciências da Comunicação.

## Referências

- ANDRADE, Mário de. Do Brasil ao far-west – Piolin. *Terra Roxa e Outras Terras*, São Paulo, ano I, n. 3, 1923. Disponível em: <[www.pindoramacircus.arq.br/circos/criticas/piolin.htm](http://www.pindoramacircus.arq.br/circos/criticas/piolin.htm)>.
- AVANZI, Roger; TAMAOKI, Verônica. *Circo Nerino*. São Paulo: Códex, Pindorama Circus, 2004.
- BOLOGNESI, Mário. *Palhaços*. São Paulo: Editora da Unesp, 2003.
- CASTRO, Alice Viveiros de. *O elogio da bobagem – Palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Família Bastos Editora, 2005.
- COSTA, Maria Cristina Castilho. A construção de nós mesmos. In: COSTA, Cristina (Org.). *Comunicação e censura – O circo-teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.
- DANTAS, Arruda. *Piolin*. São Paulo: Pannartz, 1980.

<sup>6</sup> Mantida a grafia original da peça.

<sup>7</sup> Processo DDP 4571 do Arquivo Miroel Silveira.



- GOMES, Paulo Emílio Salles. Vontade de crônica sobre o Circo Piolim solidamente armado à Praça Marechal Deodoro. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Orgs.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense, Embrafilme, 1986.
- MACHADO, Antonio de Alcântara. Indesejáveis. *Terra Roxa e Outras Terras*, São Paulo, ano I, n. 1, 1926, citado por PRADO, Décio de Almeida. O teatro. In: ÁVILA, Affonso (Org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço – Cultura popular e lazer na cidade*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, Unesp, 2003.
- MARTINS, Terêncio (Yan de Almeida Prado). Circo de cavalinhos. In: DANTAS, Arruda. *Piolim*. São Paulo: Pannartz, 1980.
- ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 23-28. Citado por CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.
- PIMENTA, Daniele. *Antenor Pimenta – Circo e poesia*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005. (Coleção Aplauso Teatro Brasil)
- 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.
- SILVA, Ermínia. *Circo-teatro – Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.
- SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro (1895-1964)*. São Paulo: Edições Quiron, MEC, 1976.
- \_\_\_\_\_. O circo – Espaço arquetipal convergente. In: *O circo*. Catálogo da exposição realizada no Paço das Artes em 1978. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.
- SODRÉ, Muniz. Ciência e método em comunicação. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org.). *Epistemologia da comunicação – Trabalhos apresentados no III Seminário Interprogramas de Pós-Graduação em Comunicação*, 7-8 nov. 2002. São Paulo: ECA-USP, Loyola, 2002.
- SOUSA JUNIOR, Walter de. *Mixórdia no picadeiro – Circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo de 1930 a 1970*. 2009. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

