

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

## **Mixórdia no picadeiro**

**Circo, circo-teatro e circularidade cultural  
na São Paulo das décadas de 1930 a 1970**

**Walter de Sousa Junior**

**Tese apresentada ao Departamento de Comunicações e Artes  
da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São  
Paulo para defesa de doutorado na área de concentração  
Comunicação, linha de pesquisa Comunicação e Cultura, sob  
orientação da Profa. Dra. Maria Cristina Costa.**

**São Paulo**

**2008**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**Banca examinadora:**

---

---

---

---

---

**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. Por sua vez, essas duas se apropriaram do discurso circense, num processo evidente de circularidade cultural.

**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. In turn, both of these cultures assimilated the circus discourse, in an unequivocal process of cultural circularity.

**Palavras-chave**

Circo-teatro, São Paulo, cultura popular, cultura erudita, cultura de massa, hibridização, circularidade cultural.

**Key words**

Circus-theater, São Paulo, popular culture, learned culture, mass culture, hybridization, cultural circularity.

## **Objetivos**

Averiguar a dramaturgia circense, seu processo de construção híbrida, e sua apropriação pelos discursos erudito e massivo, a partir de dois estudos de caso.

## **Métodos**

Análise dos processos de censura presentes no Arquivo Miroel Silveira da Escola de Comunicações e Artes/USP, contextualização histórica e cultural, entrevistas com artistas remanescentes.

## **Resultados**

Confirmação da hibridização na formação das matrizes popular/erudita/massiva e da transferência do discurso circense do picadeiro para os círculos eruditos e para a televisão.

## Agradecimentos

À Profa. Dra. Maria Cristina Castilho Costa, minha orientadora, por acreditar que a dramaturgia circense presente no Arquivo Miroel Silveira poderia emergir numa pesquisa acadêmica. À banca de qualificação, que partilhou da mesma crença, da qual participaram a Profa. Dra. Roseli Fígaro, da ECA/USP e o Prof. Dr. Mário Bolognesi, da UNESP.

Aos professores das disciplinas cursadas, que me ajudaram a desenhar o mapa noturno da pesquisa: Prof. Dr. Clóvis Garcia, Profa. Dra. Ecléa Bosi, Profa. Dra. Maria Inez Machado Pinto e Prof. Dr. Jesús Martín-Barbero.

Às pessoas envolvidas no Arquivo Miroel Silveira, em particular Jacqueline Pithan dos Santos, e Augusto Veloso-Pampolha, por me ajudar a desatar um nó que me ocupava há três anos. À Analucia Viviani Recine, da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes, pelo seu apoio inicial, que possibilitou a construção do ponto de partida da pesquisa.

Aos entrevistados, que me acolheram e abriram suas vidas para um curioso pesquisador: Roger Avanzi (Palhaço Picolino II), Waldemar Seyssel Filho (primogênito de Arrelia), Franco Alves Monteiro (Palhaço Xuxu), Iara Fortuna (filha de José Fortuna) e Elclides Fortuna (o Pitangueira, irmão e parceiro de José Fortuna).

À CNPq, por possibilitar o meu aperfeiçoamento profissional e o desenvolvimento deste trabalho com seu imprescindível apoio financeiro.

À Daniele Pimenta, sempre muito atenciosa em esclarecer dúvidas sobre o universo circense, sobrinha de Antenor Pimenta, autor de peças de circo-teatro. À Ermínia Silva, pela rápida e esclarecedora conversa que tivemos durante um evento circense.

Aos amigos que sempre acreditaram no trabalho: o fotógrafo Paulo Pepe, que registrou em imagens as entrevistas realizadas; Cristiano Eloi, pelo incentivo bibliográfico e Newton Eichenberg, que fez a cuidadosa revisão deste trabalho.

Enfim, à minha família e à minha filha, Beatriz Pithan dos Santos Sousa, a quem a minha pesquisa foi muito vantajosa para sua infância, pois pôde freqüentar espetáculos de circo e se divertir com esse gênero de entretenimento numa época em que ele experimenta uma nova tentativa de renascimento, ancorada no sucesso do circo internacional.

## **Sumário**

### **Introdução**

**Circo-teatro: memória, censura e hibridismo** 8

### **Capítulo 1**

**Os mastros: cultura popular e cultura de massa** 17

### **Capítulo 2**

**O terreno: a metrópole sinfônica, cenários e personagens** 42

### **Capítulo 3**

**A arquibancada: mestiçagens culturais** 64

### **Capítulo 4**

**A lona: o circo-teatro e seu repertório híbrido** 97

### **Capítulo 5**

**Piolin: entre o picadeiro e os intelectuais** 144

### **Capítulo 6**

**Arrelia: entre a comédia e a televisão** 167

**Conclusão** 193

**Bibliografia** 197

## **Anexos (CD)**

### **Entrevistas (transcrição):**

**Waldemar Seyssel Filho**

**Franco Alves Monteiro (Palhaço Xuxu)**

**Roger Avanzi (Palhaço Picolino II)**

**Iara Fortuna**

**Elclides Fortuna (Pitangueira)**

**Lista de circos-teatros e pavilhões que atuaram em São Paulo entre 1928 e 1968 segundo os processos que passaram pelo Departamento de Diversões Públicas (DDP), que constam do Arquivo Miroel Silveira.**

**Lista das peças de circo-teatro por ano de pedido de vistas do Departamento de Diversões Públicas (DDP) entre 1928 e 1967, presentes no Arquivo Miroel Silveira.**



## Introdução

### Circo-teatro: memória, censura e hibridismo

Quase apagado da memória cultural de São Paulo, seja como forma de entretenimento ou como referência para a construção do discurso dos meios de comunicação de massa, o circo-teatro, expressão cênica popular, deixa um legado que atravessa o século XX, num tempo em que o centro e a periferia da capital ainda estavam disponíveis para abrigar lonas e picadeiros e que atores e autores, em sua formação orgânica, criavam sua arte a partir de outras referências, manuseando-as com seus saberes circenses.

Chega a ser um tanto paradoxal o fato de que o circo-teatro tenha boa parte de sua obra dramaturgica preservada por um arquivo do órgão responsável pela censura dessas peças. Isso porque esse gênero de espetáculo não foi ostensivamente perseguido, pois o foco principal da tesoura estatal estava direcionado a outros gêneros teatrais, fossem eles mais elitizados, como o teatro político, ou mais populares, como o Teatro de Revista. O que não quer dizer que as peças de circo-teatro encenadas entre 1930 e 1970 não tenham sofrido cortes e alguns poucos vetos. Essas peças se encontram entre os processos de censura estadual do Departamento de Diversões Públicas (DDP), hoje reunidos no Arquivo Miroel Silveira, coordenado pela Profa. Dra. Maria Cristina Costa, da Escola de Comunicações e Artes.

Na primeira vez que tive contato com os processos do DDP, eles estavam encadernados em grossos tomos com capas azuis, todos empilhados numa estante de ferro numa pequena sala da biblioteca da Escola de Comunicações e Artes. Logo que fui apresentado ao arquivo, contaram-me que aquele estava sendo seu melhor refúgio desde que o crítico, escritor, diretor de teatro e professor Miroel Silveira o salvou da fogueira, em 1988, depois da promulgação da nova Constituição, quando a censura prévia foi extinta. Miroel, que naquela altura era professor da Escola de Comunicações e Artes da USP, conhecia bem o arquivo, pois foi com base nos processos de censura que pôde estruturar sua tese de doutorado, *A contribuição italiana ao teatro brasileiro – 1895-1964*, depois transformada em livro. Aliás, outro grande paradoxo. A fogueira, símbolo da opressão inquisitorial e metáfora muitas vezes usada para se referir aos meios autoritários extremos de coibir e vigiar a produção cultural do País em quase toda a extensão

da sua história – poucas vezes o Brasil conseguiu se livrar de processos censórios e, mesmo agora, quando não existe mais a censura prévia, ela vive ameaçando voltar –, quase foi o destino dos mais de seis mil processos do DDP. Miroel os “salvou” porque eram, além de um retrato da produção teatral paulista dos quarenta anos que esse acervo cobre, uma fonte imensa de informações passíveis de serem transformadas em conhecimento. Assim, quando abri aleatoriamente o primeiro volume de processos, o acaso me mostrou um nome que se entranhava em minha memória e me remetia a modorrentas tardes de domingo da minha infância: Waldemar Seyssel. Eu sabia quem era aquele ilustre cavaleiro: o palhaço Arrelia. E o que parecia um mar de possibilidades à minha busca por um objeto de pesquisa, se resumiu ao tema que, dali para diante, me consumiu os anos seguintes.

Minha vida acadêmica incluía duas pesquisas consecutivas sobre o universo da cultura popular. A primeira, que envolveu não só o período de um ano e meio do curso de Gestão de Processos Comunicacionais da ECA/USP, então um curso de pós-graduação *lato sensu* (hoje se chama Gestão de Comunicação e é de especialização), mais um total de sete anos, que envolveu um mergulho profundo no universo da música caipira. Ou melhor, envolveu uma investigação sobre como a música caipira se formou a partir da expressão folclórica paulista, sempre agregando influências externas; como ela se confirmou como uma expressão popular, que fazia sucesso em disco e no rádio; e, na seqüência, como foi apropriada e transformada pela indústria cultural, agregando mudanças rítmicas a partir de influências estrangeiras (guarânia paraguaia, rancheira mexicana, rock, country norte-americano), virando o que hoje conhecemos por música sertaneja. O resultado está no livro *Moda Inviolada – Uma história da música caipira*, editado em 2006<sup>1</sup>.

Antes mesmo de a pesquisa ter adquirido o formato de livro, uma outra já havia consumido, se menos tempo, mais profundidade teórica, embora seu objeto aparentasse menor complexidade e um recorte menos extenso. Minha dissertação de mestrado se centrou na contaminação de gêneros na grade televisiva, particularmente na grade da Rede Globo. O Jornal Nacional, noticiário enxertado no final dos anos 1960 entre telenovelas que iam conquistando a audiência e consolidando a hegemonia da emissora, nasceu com um tom oficial do Regime Militar e virou sinônimo de “verdade” – se o noticiário deu, então foi verdade – até que o modelo perdeu força a partir da redemocrata-

---

<sup>1</sup> SOUSA, Walter de. *Moda inviolada – Uma história da música caipira*. Editora Quiron, São Paulo, 2006.

tização do País na década de 1980. A saída para reconquistar a audiência foi promover uma contaminação controlada de gêneros, de modo que a base estrutural das notícias passou a ser aquela que dava a tônica da grade do horário nobre da emissora: o melodrama. Portanto, tratou-se de uma pesquisa em que a cultura popular novamente se sobressaía.

O contato ocasional com o nome de Waldemar Seyssel e o material que despontou à minha frente sobre ele me arrastava mais uma vez ao universo do popular, embora o circo seja um caso bem mais complexo, que envolve hibridismos culturais, circularidades e cujo espetáculo se desenvolve num desinibido espaço de apropriações simbólicas. É como se o picadeiro fosse um verdadeiro campo de significados onde os arquétipos humanos dançassem diante dos olhos da alma humana, como definiu o próprio Miroel Silveira num artigo antológico sobre o circo<sup>2</sup>.

O desafio, portanto, se mostrava maior. O processo cultural dentro dos limites do picadeiro demonstra a existência de uma dinâmica não-linear de apropriação da cultura popular e da cultura de massa, de modo que tal processo se revelará menos resistente em face do que ocorre, por exemplo, em outras manifestações populares. Ao mesmo tempo, e a partir desse processo, o circo-teatro é criado para um público emergente diante de um mercado cultural também emergente. Mas a característica mais subversiva nisso tudo é que ambos, circo-teatro e público popular perfazem o processo conjuntamente, pois, ao contrário do contrato entre espetáculo e assistência firmado no teatro convencional, no circo-teatro vale a interferência do espectador no espetáculo, de modo que o artista está preparado para incorporar prontamente na cena as interferências propostas. Ouvido para a pesquisa, o ator circense Pitangueira, também músico caipira, que atuou em dupla com o irmão José Fortuna, faz uma comparação interessante: “O artista é como o político: ele busca entender o povo para dar aquilo que ele quer. A diferença é que não mentimos para o povo.”

Portanto, o processo cultural do circo-teatro ocorre a partir de um campo simbólico em que interagem cultura popular, cultura erudita e cultura de massa, num amplo jogo de apropriações e negociações, tensões e distensões, confrontos e consensos. Mesmo assim, permanece a idéia de processo, pois o circo-teatro, *a priori*, não deixa de

---

<sup>2</sup> SILVEIRA, Miroel. “O circo – Espaço arquetipal convergente” in *O circo*, catálogo da exposição realizada no Paço das Artes em 1978, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, São Paulo, 1978.

ser cultura popular que se referencia no teatro erudito e que é apropriado pela cultura de massas.

Depois de ter tomado a decisão de transformar o circo-teatro em objeto de estudo é que fui perceber a dimensão do recorte que o gênero representa dentro do AMS. Em primeiro lugar, se o arquivo permitia uma reconstituição histórica da cena paulista, e se 1.088 processos levavam a rubrica do gênero circo-teatro, eu tinha a oportunidade ímpar de reconstituir a importância dessa expressão cultural no período de sua maior efervescência – entre as décadas de 1930 e 1970 – e identificar qual a sua contribuição para a formalização discursiva da televisão, que chegou ao Brasil em 1950. Ou seja, conseguiria reconstituir o caminho percorrido pela serragem do picadeiro até alcançar o estúdio de televisão e, assim, as salas de estar dos brasileiros. Em segundo lugar, outra possibilidade, menos evidente à primeira vista, também se revelava: seria possível esquadrihar os 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 – e de mixórdia, como bem sabem aqueles que dele partilham – era o laboratório perfeito, mesmo que inconsciente, para a construção de sentido e do discurso da indústria cultural.

Desde que o processo de estudo sistemático do AMS teve início, em 2002, com um projeto de pesquisa que contou com o auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), intitulado *A censura em cena*, muita coisa aconteceu até que processos do DDP passassem a constituir uma base de dados sobre a história do teatro e da censura em São Paulo. Ele se converteu no Projeto Temático *A cena paulista – um estudo da produção cultural de São Paulo de 1930 a 1970 a partir do Arquivo Miroel Silveira*, que também conta com o apoio da Fapesp, e que comporta quatro eixos de pesquisa:

- **A censura em cena** – Organização e análise dos processos de censura teatral do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo (DDP-SP).
- **O poder e a fala na cena paulista** – Voltado para o estudo das peças que apresentam trechos, expressões ou palavras censuradas e em que é possível apreender as formações discursivas.
- **Na cena paulista, o amador** – Estudo do teatro amador em três de suas vertentes: os grupos filodramáticos, ligados a sindicatos operários, os grupos formados por associações de imigrantes (desenvolvidos princi-

palmente nos anos 1930 e 1940), e o teatro de aspirantes à carreira profissional, organizado nos anos 1950 pelas universidades e escolas de artes dramáticas;

- **Do palco para as telas** – Estudo dos documentos do Arquivo Miroel Silveira e reconstituição do quadro político e social da época, tanto em São Paulo como no restante do País.

É para esse último eixo temático que a presente pesquisa pretende contribuir. Ou seja, ela pretende localizar o circo-teatro no contexto das tendências culturais alinhadas com a circularidade promovida pelo gênero dentro da cultura paulista, assim como avaliar a sua contribuição para o processo de elaborar o discurso massivo da televisão. Cabe ainda salientar a ruptura epistemológica proposta por este estudo, uma vez que boa parte das pesquisas efetivadas até o momento se exime de situar o circo – e muito menos o circo-teatro – no processo cultural de formação da cultura de massa, restringindo-se os enfoques às apropriações promovidas em relação aos discursos radiofônicos, cinematográficos e teatrais (tanto do teatro profissional como do Teatro de Revista).

### **A base da pesquisa**

Os anos de atividade do DDP no Estado de São Paulo, a princípio braço censor do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), de Getúlio Vargas, avançam além do período varguista (1930-1945), atuando ativamente durante o período democrático (1946-1963) que antecedeu o período militar (a partir de 1964), quando foi reoxigenado, sendo extinto com o AI-5 (1968), quando o controle cultural passou a ser uma atribuição federal. Entre 1928 e 1968, toda a produção teatral, nos mais diversos gêneros, inclusive o circense, obedeceu ao rito de censura estabelecido como pressuposto básico para a apresentação pública de dramaturgia. Entretanto, a censura não se restringiu a esse período histórico nacional. Ela aparece como elemento de formação histórica, sempre amparada pela mão pesada do poder instituído, seja legítimo ou não, e sempre aquiescido por instituições sociais frágeis.

A censura no Brasil não foi apenas uma prerrogativa do Estado. Foi um amplo processo de aliança entre o governo, a Igreja Católica, os setores conservadores da sociedade e os da elite obscurantista para coibir o pensamento crítico e a livre expressão artística. Reside aqui a dificuldade em enfrentar o conflito e a diferença, uma convivência que não

busque aplinar, escamotear, disfarçar ou esconder as oposições e as divergências.<sup>3</sup>

Certamente, o circo-teatro não escapou desse processo. Embora de maneira menos enfática que nos demais gêneros teatrais – entre eles o Teatro de Revista, que traz em sua estrutura o humor político e o nu, e o teatro profissional, que, a partir do final da década de 1940, com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), se torna mais renovador em estrutura e espetáculo –, o circo-teatro é obrigado a cumprir o rito básico da censura prévia, como todas as criações cênicas do período de atuação do DDP, e que também define o recorte desta pesquisa.

O rito de censura envolvia o envio do texto a ser encenado, pelo autor ou pelo produtor do espetáculo, para as vistas prévias dos censores. No DDP, esse texto era distribuído pelo diretor a um censor designado, que o lia e deliberava sobre os cortes a serem feitos. O texto era devolvido ao produtor ou autor e um ensaio era marcado, ao qual comparecia o censor, que, mais uma vez, imbuído do poder de corte, designava as mudanças a serem feitas no espetáculo pronto. Cumprido o rito, a decisão poderia ser uma das seguintes: liberada integralmente para qualquer idade; liberada para maiores de 18 anos, o que, no caso do circo, era praticamente um veto, pois não há limite de idade para o espetáculo circense completo; parcialmente liberada, com cortes e modificações; e vetada, quando sua encenação era proibida<sup>4</sup>. No caso do circo, de 1.088 processos, constam no Arquivo Miroel Silveira somente dez peças vetadas<sup>5</sup>. Quanto aos cortes de trechos e palavras, seguiam os seguintes motivos, apontados por Cristina Costa<sup>6</sup>: 1. Censura moral (corte de palavrões, cenas atentatórias ao pudor, adultério feminino, referências a atos sexuais, etc.); 2. Censura política (insinuações a respeito do País, da ordem social e política, e referências a países considerados inimigos); 3. Censura religiosa (referências à Igreja e aos santos); 4. Censura social (temas relacionados a questões sociais polêmicas).

---

<sup>3</sup> COSTA, Cristina. *Censura em cena – Teatro e censura no Brasil*. Edusp, Fapesp e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 253.

<sup>4</sup> Idem, op. cit., pp. 212 e 213.

<sup>5</sup> São elas: *Gaspar, o serralheiro*, de Baptista Machado, Circo Alcebiades, 1941; *As duas Angélicas*, de Abelardo Pinto, Circo Irmãos Queirolo, 1942; *Ladra: alta comédia em 3 atos*, de Silvino Lopes, Circo Teatro Batuta, 1942; *Defesa passiva*, Agenor Gomes, Circo Teatro Piolin, 1943; *E o céu uniu duas almas*, Helen Fantucci Neto, Circo Teatro Oito Irmãos Mello, 1947 (por ser um plágio de *E o céu uniu dois corações*, de Antenor Pimenta); *Revelação fatal*, de Agenor Gomes, Circo Teatro Oito Irmãos Mello, 1950; *Nos degraus da perdição*, Horácio Mello e Nancy Tognolli Mello, Circo Teatro Oito Irmãos Mello, 1950; *Lampeão, o rei do cangaço*, de Paulo Bonetti, Circo Teatro Delback, 1951; *Deixa correr o marfim*, de Armando Braga, Circo Teatro Piolin, 1953 (por ser plágio da peça portuguesa *O tio padre*); *João, o cortamar*, de Antônio Cândido de Oliveira, Circo Teatro Simões, 1955.

<sup>6</sup> COSTA, Cristina. Op. cit., p. 232.

Quanto às palavras censuradas, não muito raramente, não se obedecia aos cortes nas encenações, boa parte delas não visitadas pelos censores após a devolução da peça para a apresentação, como atesta o circense Eulo de Almeida, do Circo François, que teve como principal espetáculo a peça *Ben-Hur*, adaptação do livro homônimo feita por Hilário de Almeida. Os censores vetaram as palavras “Roma” e “romanos”, pois a peça seria encenada em pleno período de confronto mundial e a Itália se alinhava com as forças do Eixo. “Passava-se por cima, é claro. Tinha que explicar ao público, é ou não é? E não havia nada de mal.”<sup>7</sup>

De fato, a perseguição política durante as ditaduras de Vargas e Militar não foi tão perceptível àqueles que faziam o circo-teatro e aos que a ele assistiam. “Se fala em ditadura militar... Nós não vimos nada disso, pois estávamos no circo!”, afirma o ator Pitangueira. No entanto, ela é perceptível quando se avalia, de maneira mais precisa, os processos do DDP.

No que se refere ao circo-teatro, o Arquivo Miroel Silveira (AMS) apresenta o seguinte volume de circos e peças presentes nos processos de censura junto ao DDP entre 1928 e 1967:

Ano	Circos	Peças	Ano	Circos	Peças	Ano	Circos	Peças	Ano	Circos	Peças
1928	0	8	1938	3	5	1948	31	323	1958	1	18
1929	0	2	1939	4	7	1949	31	246	1959	5	55
1930	0	2	1940	0	3	1950	19	149	1960	2	18
1931	2	23	1941	8	19	1951	16	153	1961	1	49
1932	0	13	1942	15	131	1952	7	103	1962	1	33
1933	4	29	1943	29	227	1953	10	106	1963	0	9
1934	12	40	1944	33	284	1954	18	139	1964	1	9
1935	3	13	1945	30	220	1955	7	93	1965	0	4
1936	5	12	1946	23	218	1956	9	72	1966	0	2
1937	3	11	1947	37	335	1957	3	41	1967	0	1

Fonte: Base de dados do Arquivo Miroel Silveira.

A base das peças originais e o suporte teórico bibliográfico foram complementados com a pesquisa empírica realizada a partir de entrevistas livres com personalidades-chave do período analisado:

1. Roger Avanzi – Palhaço Picolino II, do Circo Nerino, 84 anos.

<sup>7</sup> Entrevista de Eulo de Almeida in COSTA, Cristina. *Comunicação e censura – O circo-teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970*, Terceira Margem, São Paulo, 2006, p. 165.

2. Franco Alves Monteiro – Palhaço Xuxu, do Circo Aloma e do Cirquinho Bombril (TV Tupi, 1950), último parceiro de Piolin, 69 anos.
3. Waldemar Seyssel Filho – Filho de Arrelia, do Circo Irmãos Seyssel e do Cirquinho do Arrelia (TV Record, 1953), 73 anos.
4. Elclides Fortuna – Pitangueira, ator e intérprete de música caipira, irmão de José Fortuna, compositor e autor de peças de circo-teatro, integrante do grupo circense *Os Maracanãs*, 80 anos.
5. Iara Fortuna – Filha de José Fortuna, produtora musical, 51 anos.

### **Mistura de gêneros**

A listagem das peças de circo-teatro que constam do AMS revela a mistura de gêneros e o espaço cultural democrático que eram os palcos e os picadeiros. Por eles transitavam os movimentos teatrais dos séculos XIX e XX, como a influência portuguesa e a geração do Teatro Trianon (1916-1921), além de textos de autores brasileiros do século XIX, especialmente Martins Pena e Arthur de Azevedo. O grande e prolongado sucesso do Teatro de Revista, com suas ondulações periódicas, também esteve presente nos circos, a ponto de a sua interação gerar um subgênero, a revista circense. Por conta da tradição teatral e revisteira com temática regional-caipira, surge ainda um espetáculo circense feito a partir da adaptação de sagas heróicas cantadas em modas-de-viola para os palcos e os picadeiros.

Títulos cinematográficos de sucesso foram “transladados” para o circo – usando uma terminologia do meio circense –, da mesma maneira que foi criada uma profusão de paródias de películas.

As peças de circo-teatro, assim como as entradas dos palhaços, também se inspiraram no humor radiofônico, com a vantagem de agregarem a ele a expressão cênica, física, dos atores. Diversos tipos humorísticos do rádio ganharam corpo e alma sob a lona, num jogo de referências em que o espectador, capaz de identificá-los com facilidade, se entretinha sem que a fonte original do humor fosse comprometida. Além disso, passou a ser comum artistas do rádio se apresentarem no picadeiro, prática que se tornou mais corriqueira a partir da década de 1960, quando a televisão passou a exigir dos músicos táticas mais diretas de divulgação, como a apresentação próxima do público.

Também popularizado pelo rádio, o futebol virou tema das peças de circo-teatro, assim como o noticiário da guerra, que refletiu o avanço das técnicas jornalísticas im-



pressas e de rádio. Por fim, títulos da literatura européia e nacional aparecem entre os nomes das peças encenadas no circo.

Essa rápida detecção de influências aponta para o fato de que o circo-teatro surge na cena paulista como uma grande e prolífica fonte de entretenimento popular que se destaca por conseguir atrair e adaptar os temas, enredos, estruturas e semânticas de diversos meios e eventos. Para isso, usa de deliberada liberdade ao empregar elementos culturais diversos para formalizar a sua própria linguagem. Nesse processo, não encontra pudores nem mesmo para canibalizar a própria linguagem circense, apropriando-se não só dos artistas que fazem a primeira parte, mas mesclando as suas habilidades às dos personagens que representam na segunda parte.

Nesse sentido, o circo é uma expressão que sintetiza, na circunferência do pica-deiro, uma cidade que se moderniza – e surge aqui mais um paradoxo, pois a mesma metrópole emergente empurra as lonas circenses para a periferia à medida que se expande: nele se produzem discursos que preparam um novo tipo de espectador, atento às misturas, homogeneizações, trocas, tensões e hibridizações, que reconhece os elementos dessa mixórdia e, ao mesmo tempo, ri dela. Ao mesmo tempo em que abrevia o processo de tensão que permeia a troca simbólica, o circo-teatro avança num processo também paradoxal: ele faz do hibridismo a sua matéria-prima, mas é por meio dele que irá ver diluído o seu próprio discurso cultural, até ser apropriado pela televisão. Uma matriz cultural que, num dado momento, por suas características intrínsecas, dá subsídios às apropriações da cultura de massa, e esvazia-se enquanto expressão cênica.

É, enfim, esse espaço de negociação simbólica e esse jogo de mediações que o circo-teatro torna efetivo no seu período áureo que esta pesquisa se propõe a analisar: entre paradoxos e tensões culturais, ela pretende mostrar que o circo-teatro sempre caminhou, como um funâmbulo, sobre o arame esticado entre os mastros da cultura popular e da cultura urbano-massiva.

## Capítulo 1

### Os mastros: cultura popular e cultura de massa

Uma pesquisa que tem por objeto o circo-teatro atuando em meio a uma sociedade ávida por mestiçar culturas e linguagens exige, de início, que se delineiem os dois mastros que amparam a lona do hibridismo, a qual, por sua vez, abriga o picadeiro, que encerra o campo de mediações simbólicas. Para isso, é preciso partir simultaneamente de três pontos, assinalados por Ermínia Silva como os elementos característicos do circo: 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; 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 a habilidade para deglutir as demais manifestações (folclóricas, populares, eruditas e massivas). Esses três fios, esticados entre os dois mastros, o 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.

O fato é que essa prática de hibridismo, seja ela ocasionada por pressão de uma mestiçagem cultural inata à sociedade paulista, seja por um rito de sobrevivência do espetáculo, que precisa de público na arquibancada, também ocorre por uma condição histórico-social em cujo âmbito o circo-teatro se desenvolve. Usando uma reflexão de Renato Ortiz, 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.”<sup>8</sup> É onde começará a ser cavado o buraco em que serão encaixados os mastros a serem erguidos para o içamento da lona.

Os primeiros indícios culturais percebidos na análise do circo-teatro como manifestação artístico-cultural na metrópole paulistana levam a deduzir que se trata de uma expressão da cultura popular. Afinal, ele se refere a um teatro feito por artistas não-profissionais e semiprofissionais – sem ser amadores, pois encenam para obter ganhos –

---

<sup>8</sup> ORTIZ, Renato. “A moderna tradição brasileira”. Brasiliense, São Paulo, 1988, pp. 23-28, in CANCLINI, Nestor Garcia. Op. cit., p. 68.

, novatos e com uma formação orgânica, aprendida de maneira pragmática no seio da família circense. Outras características ligadas à cultura popular nos levam à conclusão de que o circo-teatro é uma manifestação dessa matriz cultural: o exercício constante da improvisação nos espetáculos, o uso de diferentes linguagens, o desempenho artístico em multifunções – o artista que é o palhaço na primeira parte vira o galã na segunda –, e a encenação sem um preparo sistematizado, sem a técnica das escolas teatrais.

Por outro lado, a encenação, por vezes, faz uso do palco italiano – elemento característico de uma expressão teatral originada na cultura erudita européia – e outras vezes é feita em pleno picadeiro, espaço popular por excelência, cuja estrutura incorpora elementos que vão desde as arenas gregas e romanas até a concepção do circo mambembe, e, deste, ao circo moderno, criado em 1773 por Philip Astley. Essas duas matrizes européias – palco e picadeiro – chegam ao País um tanto dissociadas, mas aos poucos se aproximam, num processo tangível de hibridismo cultural, especialmente porque ocorre numa circunstância histórica em que um outro elemento se junta a esse fenômeno: o advento da cultura de massa. Temos, assim, um espetáculo mambembe de origem popular e uma representação dramática de origem erudita, os quais, associados, apresentam um discurso simbólico dirigido a um público urbano com referências da cultura massiva, composto por espectadores das classes médias e populares.

### **Cultura popular**

A discussão em torno de uma cultura popular remonta ao período pré-romântico, como assinala Renato Ortiz, passando a ser estimulada pela cultura erudita a partir da criação, em 1807, na França, da “Academia céltica”, que logo se transformaria na “Sociedade dos Antiquários da França”, seguindo o nome da pioneira “Sociedade dos Antiquários”, fundada na Inglaterra em 1718: “A academia tinha como objetivo principal o estudo da língua e das antiguidades celtas, mas ela também irá se ocupar dos costumes da vida popular, chegando inclusive a elaborar uma série de questionários que envia aos diversos departamentos franceses.”<sup>9</sup> O reconhecimento, por parte dos intelectuais europeus, de uma cultura praticada pelas classes populares desperta, a princípio, uma certa prática colecionista, o que, desde o princípio, expressa um sentido de segregação.

---

<sup>9</sup> ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas*, São Paulo, Olho D’Água, 1992, p. 12.

Em diversos países da Europa, começa a surgir um novo tipo de intelectual, o antiquário, um colecionador e curioso incansável, que não tem predileção alguma pelas coisas do povo. “Frequentemente ele justifica seu interesse colecionador pelo ‘amor às antiguidades’, ou pelo ‘gosto do bizarro’.”<sup>10</sup> Ou seja, ele segue o espírito da época. Mas o advento do Romantismo mudaria profundamente essa postura. “Para alguns intelectuais, principalmente no final do século XVIII, o povo era interessante de uma certa forma exótica; no início do século XIX, em contraposição, havia um culto ao povo, no sentido de que os intelectuais se identificavam com ele e tentavam imitá-lo.”<sup>11</sup>

O Romantismo foi uma resposta que surgiu no âmbito cultural das profundas mudanças promovidas pelas revoluções Francesa e Industrial na Europa do século XVIII. Martín-Barbero assinala que a descoberta do povo pelos românticos ocorre por três vias: 1. Por uma exaltação revolucionária (a coletividade unida e o herói que se levanta contra o mal); 2. Por um nacionalismo cuja matriz é o povo; 3. Como forma de reação à Ilustração. Com isso, o Romantismo “constrói um novo imaginário no qual, pela primeira vez, o que vem do povo adquire *status* de cultura”<sup>12</sup>. Martín-Barbero considera ainda que a idéia de povo, para os românticos, chega não por meio de um impulso inclusivo, mas por um mecanismo social que, àquela altura, legitima a ascensão burguesa:

A invocação do povo legitima o poder da burguesia na medida exata em que essa invocação articula sua exclusão da cultura. E é nesse movimento que se geram as categorias “do culto” e “do popular”. Isto é, do popular com inculto, do popular designando, no momento de sua constituição em conceito, um modo específico de relação com a totalidade do social: a da negação, a de uma identidade reflexa, a daquele que se constitui não pelo que é, mas pelo que lhe falta.<sup>13</sup>

Por sua vez, Canclini percebe na idéia de povo uma contradição congênita, que irá perdurar em todas as abordagens construídas sobre a cultura popular:

O povo começa a existir como referente do debate moderno no fim do século XVIII e início do XIX, pela formação na Europa de Estados nacionais que trataram de abarcar todos os estratos da população. Entretanto, a ilustração acredita que esse povo ao qual se deve recorrer para legitimar um governo secular e democrático é também o portador da-

---

<sup>10</sup> Idem, p. 14 e 15.

<sup>11</sup> BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna – Europa, 1500-1800*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p. 37.

<sup>12</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações – Comunicação, cultura e hegemonia*, Editora UFRJ, 2ª Edição, Rio de Janeiro, 2001, p. 39.

<sup>13</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús. Op. cit., p. 37.

quilo que a razão quer abolir: a superstição, a ignorância e a turbulência. (...) O povo interessa como legitimador da hegemonia burguesa, mas incomoda como lugar do inculto por tudo aquilo que lhe falta.<sup>14</sup>

O colecionismo acabara gerando um certo método, especialmente a partir dos românticos alemães, o que, num breve futuro, levou alguns intelectuais a alimentarem a ambição de elevar a prática colecionista da cultura do povo (o *folk*) à condição de área do conhecimento (*folklore*, termo inglês, ou *volkskunde*, em alemão). Foi na Alemanha que os irmãos Grimm, para reunir os contos populares publicados em duas coletâneas (em 1812 e 1814), tiveram o cuidado de recolher as histórias diretamente da boca do povo, sem arranjo no texto final por parte dos autores, como até então era comum se fazer. Essa postura se diferenciava muito da dos antiquários, pois atribuía às fontes populares a fidedignidade dos contos coletados, e posteriormente publicados. Além disso, os Grimm tomaram o cuidado de anotar em cada conto os locais onde foram coletados. Teorizando, Jakob Grimm, num ensaio sobre o ciclo do Anel dos Nibelungos, nota que a autoria dos contos populares é desconhecida e, portanto, coletiva, feita a partir de um processo similar ao desenvolvimento de uma árvore que simplesmente cresce.<sup>15</sup> Na definição do próprio Grimm, a poesia do povo é a “poesia da natureza”. Enfim, é para ele uma acepção romanticamente idealizada que, a princípio, altera a percepção do colecionador, passando do gosto pelo bizarro do antiquário para o romântico, que resgata nostalgicamente os resquícios de um paraíso perdido.

Toda essa leitura, entretanto, era feita pela cultura erudita, pelos intelectuais, e não pelo povo, que, quando muito, como assinala Peter Burke, somente se surpreendia ao ver pessoas curiosas invadindo suas casas à procura dos cacos de um tempo esquecido.

O ideal romântico permitiu, assim, que, na segunda metade do século XIX, os estudiosos da cultura popular passassem a se denominar folcloristas, usando a terminologia criada em 1838 por William John Thoms (da Sociedade dos Antiquários, da Inglaterra). Era mais um passo na direção do propósito anunciado de tornar o folclore uma ciência, esforço que encontraria, somente quarenta anos depois, a sua principal sede intelectual, a *Folklore Society*, fundada na Inglaterra em 1878. “O folclore, como forma de conhecimento ‘científico’, é uma das mais audaciosas aventuras do século XIX. (...) Pois ele se propõe um problema essencialmente prático: determinar o conhe-

---

<sup>14</sup> Idem, p. 208.

<sup>15</sup> BURKE, Peter. Op. cit., p. 32.

cimento peculiar ao povo, obtido por meio dos elementos materiais e não materiais que constituíam a sua cultura. Ou seja, o folclore se propunha a estudar os modos de ser, de pensar e de agir peculiares ao ‘povo’ (...).”<sup>16</sup> Florestan Fernandes aponta, no entanto, para o fato de que o progresso foi o primeiro entrave a essa ambição intelectual, pois ele não se processa “uniformemente na sociedade”. Com isso, o folclore se transforma em matéria que trata do “apego ao passado”, ou seja, “o estudo dos elementos culturais praticamente ultrapassados: as ‘sobrevivências’”.<sup>17</sup> A definição, no entanto, nada mais é que um juízo de valor, pois, examinado pelos olhos da cultura erudita, o objeto do folclore era uma cultura superada, passada, suplantada por outra, civilizada e burguesa. Obviamente, isso acirrou ainda mais a dicotomia entre o saber do povo e o de uma elite aculturada, sem viés de intercâmbio entre uma e outra. Aliás, a possibilidade de intercâmbio entre ambas não chegou sequer a ser levada em consideração pelos intelectuais românticos ou folcloristas. Afinal, a intelectualidade via somente a justaposição entre o passado e o futuro, o primitivo e o civilizado, o pitoresco e o elaborado. Além disso, a idéia da ocorrência de hibridismos – surgida bem depois e somente compreendida a partir dessa divisão entre o popular e o erudito –, se fosse aventada naquele período inicial, acabaria inviabilizando de vez a tentativa de tornar o folclore uma área do conhecimento científico.

Portanto, os desafios epistemológicos já eram bastante grandes. A tarefa envolvia o intrincado desafio de coadunar duas vertentes *a priori* inconciliáveis: o ideal romântico, que gerou o estudo da cultura popular; e o espírito científico iluminista. O embate se alastrou pelo século seguinte a ponto de o seu campo de trabalho ser invadido pelas ciências sociais, e ser encarado como método de pesquisa utilizado por historiadores, psicanalistas, sociólogos e antropólogos.

Gramsci tenta resgatar a inteireza da cultura popular, atribuindo-lhe valor, mas propondo uma análise a partir da sua contraposição à cultura erudita, sem considerar a possibilidade de hibridismo entre ambas:

Pode-se dizer que, até hoje, o folclore foi preponderantemente estudado como elemento “pitoresco” (na realidade, até hoje foi apenas coletado material para erudição, e a ciência do folclore consistiu preponderantemente nos estudos a respeito do método de coleta, seleção e classificação desse material, isto é, no estudo das cautelas práticas e dos princípios empíricos necessários para se desenvolver proficuamente um as-

---

<sup>16</sup> FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. Hucitec, São Paulo, 1989, p. 38.

<sup>17</sup> Idem, p. 40.

pecto particular da erudição; com isso, decerto, não se desconhece a importância e a significação histórica de alguns estudiosos de folclore). Dever-se-ia estudá-lo, pelo contrário, como “concepção do mundo e de vida”, em grande medida implícita, de determinados estratos (determinados no tempo e no espaço) da sociedade, em contraposição (também no mais das vezes implícita, mecânica, objetiva) com as concepções do mundo “oficiais” (ou, em sentido mais amplo, das partes cultas das sociedades historicamente determinadas), que se sucederam no desenvolvimento histórico.<sup>18</sup>

Desde que os intelectuais pré-românticos começaram a palmilhar a cultura popular, já não havia como construir teoricamente a idéia de povo. “A dificuldade em se definir o ‘povo’ sugere que a cultura popular não era monolítica nem homogênea. De fato, era extremamente variada.”<sup>19</sup> Em sua extensa e profunda pesquisa sobre a cultura popular na Idade Moderna, Peter Burke assume a tarefa de delinear historicamente a cultura popular, mas descobre camadas distintas dessa cultura – no campo, nas cidades, nos andarilhos, com variações religiosas e regionais –, o que torna a idéia de povo bastante difusa. Ou seja, dentro de seu próprio campo, a cultura popular não encontrava uma estrutura matricial.

Os três pontos essenciais apontados pelos românticos (Herder e os irmãos Grimm) para definir a cultura popular são altamente questionáveis. Seguidos pela contestação de Burke, são eles: 1. Essa cultura tem origem num “período primitivo”, e atravessa incólume os séculos, sem transformações notáveis (sabe-se hoje que entre 1500 e 1800 as tradições estiveram muito expostas a transformações, inclusive com a participação direta das elites culturais); 2. A cultura popular é uma criação coletiva, a tradição se sobrepõe ao indivíduo (mais uma vez, constata-se atualmente que a tradição não inibe o desenvolvimento de um estilo individual); 3. O povo é formado por pessoas incultas, que vivem perto da natureza e, por isso, desenvolvem uma cultura particular, própria. Nesse último ponto, surge a questão que mais diretamente estrangula a idéia de uma cultura popular: “Teria realmente existido em algum momento histórico um purismo cultural?” Em outras palavras, será que em algum período houve uma cultura que se manifestou sem interferência da cultura erudita?

Ao iniciar seu estudo sobre a cultura popular na Idade Moderna, Burke aponta para o fato de que a questão do popular é reconhecidamente problemática, dissipando qualquer necessidade de contraposição entre ela e a cultura erudita. “A fronteira entre as

---

<sup>18</sup> GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, p. 184.

<sup>19</sup> BURKE, Peter. Op. cit., p. 49.

várias culturas do povo e as culturas das elites (e estas eram tão variadas quanto aquelas) é vaga e por isso a atenção dos estudiosos do assunto deveria concentrar-se na interação e não na divisão entre elas.”<sup>20</sup> Como exemplo, cita Mikhail Bakhtin: “Sua definição de Carnaval e carnavalesco pela oposição não às elites, mas à cultura oficial, assinala uma mudança de ênfase que chega quase a redefinir o popular como o rebelde que existe em todos nós, e não a propriedade de algum grupo social.”<sup>21</sup>

Thompson, por sua vez, acredita que, na falta de generalizações para a cultura popular, é preciso pensá-la a partir de contextos históricos, pois a cultura popular da Europa de 1500, época em que as elites participavam da cultura do povo, é diferente da praticada no século XVIII, quando a elite não mais dela participava. Com essa leitura, Thompson se aproxima de Gramsci, do qual empresta a idéia de hegemonia cultural, questionada por Burke, que não crê que um conceito usado para analisar problemas particulares italianos, como a influência da Igreja na Itália meridional, possa também ser usado como gabarito por sociólogos e historiadores sociais, embutindo-se nele a prática da negociação.

A proposta da presente pesquisa é compreender a cultura popular a partir do recorte das Ciências da Comunicação. Por isso, é em Jesús Martín-Barbero que desponta a síntese do que os teóricos e historiadores europeus já haviam descoberto: havia, de fato, uma interação entre as tradições eruditas e populares, sem que fosse possível precisar se se tratava de um rebaixamento da cultura erudita, da criatividade das classes cultas, ou, como defendiam os irmãos Grimm, que o povo detinha a receita do fermento criativo, apropriado pela erudição. Burke conclui que havia sim “um tráfego de mão dupla entre elas”<sup>22</sup>. Corroborava Ginzburg:

Às classes subalternas das sociedades pré-industriais é atribuída ora uma passiva adequação aos subprodutos culturais distribuídos com generosidade pelas classes dominantes (Mandrou), ora uma tácita proposta de valores, ao menos em parte autônomos em relação à cultura dessas classes (Bollème), ora um estranhamento absoluto que se coloca até mesmo para além, ou melhor, para aquém da cultura (Foucault). É bem mais frutífera a hipótese formulada por Bakhtin de uma influência recíproca entre a cultura das classes subalternas e a cultura dominante.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> Idem, p. 17.

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 85.

<sup>23</sup> GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes – o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Companhia das Letras, São Paulo, 1987, p. 24.



Essa via de mão dupla, no entanto, não tem um traçado retilíneo, mas tortuoso, em que as mediações entre uma cultura e outra se dão a partir de trocas e negociações, operação que não prescinde do conflito. Enfim, como aponta Canclini:

O culto e o popular, o nacional e o estrangeiro apresentam-se ao final desse percurso como construções culturais. Não têm nenhuma consistência como estruturas “naturais”, inerentes à vida coletiva. Sua verossimilhança foi alcançada historicamente mediante operações de ritualização de patrimônios essencializados. A dificuldade de definir o que é o culto e o que é o popular deriva da contradição de que ambas as modalidades são organizações do simbólico geradas pela modernidade, mas ao mesmo tempo a modernidade – por seu relativismo e anti-substancialismo – as desgasta o tempo todo.<sup>24</sup>

## **Cultura de massa**

O advento da cultura de massa colocou mais uma vez em cheque os conceitos de cultura erudita e cultura popular. Especialmente porque se tratava da produção cultural em escala industrial para um público massivo e sem face que requeria um universo simbólico de fácil identificação, inclusive com o contexto do nacional. Ao analisar o surgimento da indústria cultural, Cristina Costa aponta:

A rigor, a indústria cultural tem início com a invenção da prensa de Gutenberg, que permitiu a reprodução técnica dos textos literários. Mas foi apenas com a formação, nas cidades, desse público heterogêneo e proletário – identificado depois como *massa* – que as bases de uma indústria cultural como a que se conhece hoje se desenvolveram. Portanto, quando falo em indústria cultural, estou me referindo não apenas à produção mecânica e ampliada de produtos culturais, mas a uma nova produção destinada a um amplo contingente de pessoas reunidas nos centros urbanos pela revolução industrial. Esse processo tem características próprias que o distinguem da produção cultural na qual se inserem os contos de *As mil e uma noites* e outras manifestações de cultura popular e artesanal existentes até então. Distingue-se também da cultura erudita européia, embora essa também já estivesse submetida ao processo capitalista de mercantilização e reprodução mecânica.<sup>25</sup>

Muitos autores, em especial os da escola crítica de Frankfurt, incluindo Adorno e Horkheimer, que cunharam a expressão “indústria cultural”, apontaram esse processo como anteparo inibidor do desenvolvimento da consciência das massas. Ou seja, a indústria cultural impediria a “formação de indivíduos autônomos, independentes, capa-

---

<sup>24</sup> CANCLINI, Nestor Garcia. Op. cit., p. 362.

<sup>25</sup> COSTA, Cristina. *A milésima segunda noite – Da narrativa mítica à telenovela – análise estética e sociológica*. AnnaBlume/Fapesp, São Paulo, 2000, pp. 107 e 108.

zes de julgar e de decidir conscientemente”.<sup>26</sup> Portanto, trata-se de uma cultura produzida em escala unicamente para o consumo, carregada da ideologia dominante. Por isso, usurpa a “aura” da obra de arte<sup>27</sup>, dessublimando-a, despojando-a para consumo rápido, e ao mesmo tempo também se transforma em cultura nacional, roubando o papel antes atribuído à cultura popular. “Como veremos, a cultura de massa é uma cultura: ela constitui um corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária, um sistema de projeções e de identificações específicas. Ela se acrescenta à cultura nacional, à cultura humanista, à cultura religiosa, e entra em concorrência com essas culturas.”<sup>28</sup> Edgar Morin contesta a perspectiva frankfurtiana ao questionar que “tudo parece opor a cultura dos cultos à cultura de massa”. “Mas antes de perguntarmos se a cultura de massa é na realidade como a vê o culto, é preciso nos perguntarmos se os valores da ‘alta cultura’ não são dogmáticos, formais, mitificados, se o ‘culto da arte’ não esconde muitas vezes um comércio superficial com as obras.”<sup>29</sup> No entanto, a escola frankfurtiana e mesmo a francesa, de Morin, não haviam refletido sobre as condições em que a indústria cultural lidava com a cultura popular. Esse lapso, hoje gritante, pois é da cultura popular que a cultura de massa vai se apropriar de elementos que constituirão seus discursos, foi percebido somente a partir de autores que se propuseram a olhar não para o centro, mas para as periferias, onde a mistura ocorria em escala de evidência maior e com uma voracidade em que os limites entre ambas as culturas nem sempre eram visíveis. Jesús Martín-Barbero é um desses autores, que desvelam as “pegadas de um longo percurso”, como adverte na introdução do seminal *Dos meios às mediações – comunicação, cultura e hegemonia*, apontando como as culturas permearam a formação do discurso massivo.

Não podemos então pensar hoje o popular atuante à margem do processo histórico de constituição do massivo: o acesso das massas à sua visibilidade e presença social, e da massificação em que historicamente esse processo se materializa. Não podemos continuar construindo uma crítica que separa a massificação da cultura do fato político que gera a emergência histórica das massas e do contraditório movimento que ali produz a não-externalidade do massivo ao popular, seu constituir-se em um de seus modos de existência.<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup> ADORNO, Theodor W. *Dialética do Iluminismo*. Coleção Os Pensadores, Nova Cultural, São Paulo, 1999, p. 8.

<sup>27</sup> No sentido dado por Walter Benjamin.

<sup>28</sup> MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX – O espírito do tempo (Neurose)*. Forense Universitária. Rio de Janeiro, 1984, pp. 15 e 16.

<sup>29</sup> Idem, p. 18.

<sup>30</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús. Op. cit., p. 29.

Martín-Barbero faz uma busca teórica pela história da cultura para encontrar as interseções entre o popular e o massivo desde a Ilustração. Assinala que há um momento na chamada cultura popular em que ocorre uma importante passagem, quando os contos orais das populações sofrem um trânsito para a linguagem escrita, o que, para ele, é a transformação do folclórico no popular. É o advento da literatura de cordel na Espanha de Lope de Vega (1562-1635). Para evidenciar a importância desse momento, Martín-Barbero recolhe um memorial escrito por Vega e endereçado ao Rei de Espanha em que ataca os apregoadores que recitam suas histórias pelas ruas de Madri e, assim, ferem o seu direito de autor. No memorial, ele enumera os efeitos nocivos dessa prática: “...inquieta o vulgo, enfastia a nobreza, deslustra a polícia (que nesse tempo significava a política e a ordem social)”.<sup>31</sup> Nota-se, assim, que a percepção dessa nascente literatura popular se aproxima de um mercado simbólico do qual Vega participa e do qual se vê ameaçado em seu monopólio artístico. Por isso, requer a ajuda do rei para que se restabeleça a ordem.

Mas não só é meio: a literatura de cordel é mediação. Por sua linguagem, que não é alta nem baixa, mas a mistura das duas. Mistura de linguagens e religiosidades. (...) Estamos diante de outra literatura que se move entre a vulgarização do que vem de cima e sua função de válvula de escape de uma repressão que explode em sensacionalismo e escárnio. Que em lugar de inovar, estereotipa, mas na qual essa mesma estereotipia da linguagem ou dos argumentos não vem só das imposições carreadas pela comercialização do dispositivo da repetição e dos modos do narrar popular.<sup>32</sup>

Martín-Barbero afirma ainda que “o outro lado da indústria de narrativas é o que nos dá acesso ao processo de circulação cultural materializado na literatura que estamos estudando: um novo modo de existência cultural do popular”.<sup>33</sup>

O melodrama francês, concebido e executado em sua plenitude no *Boulevard du Temple*, na Paris do século XIX, estilizado em 1800 por Gilbert de Pixérécourt com a peça *Celina ou a Filha do Mistério*, é um outro marco de transição do folclórico para o popular, embora num nível simbólico mais complexo do que havia ocorrido com a literatura de cordel.

---

<sup>31</sup> Idem, p. 157.

<sup>32</sup> Ibidem, p. 158.

<sup>33</sup> Ibidem, p. 160.

Fora dos grandes teatros da *Comédie Française*, o povo parisiense tinha ao seu alcance, num primeiro momento, somente as representações de rua, sem diálogos, e, em seguida, os melodramas encenados nos teatros do *Boulevard*, região parisiense de tradicional concentração de artistas populares e circenses, e desde o tempo em que a muralha da cidadela ainda estava de pé. Com isso, o povo subiu ao palco. Pixérécourt afirmava que o melodrama era um espetáculo dirigido àqueles que não sabiam ler. Talvez porque, ao contrário do teatro culto, repleto de sentimentos contidos, nesses espetáculos populares era justamente o sentimento que dava o tom. Com isso, já se encaminha um novo marco de transição, a busca por uma linguagem massiva. Ou seja, o popular passa a adquirir um contexto simbólico que avança transpondo as fronteiras sociais. “(...) lugar de chegada de uma memória narrativa e gestual e lugar de emergência de uma cena de massa, isto é, onde o popular começa a ser objeto de uma operação, de um apagamento das fronteiras deslanchado com a constituição de um discurso homogêneo e uma imagem unificada do popular, primeira figura de massa.”<sup>34</sup>

Essa nova ruptura, que envolve expansão discursiva, é ainda, segundo Martín-Barbero, um outro modo de existência do popular. Ou seja, a cultura de massa que, “em vez de ser o lugar onde as diferenças sociais são *definidas*, passa a ser o lugar onde tais diferenças são *encobertas* e negadas. E isso não ocorre por um estratagema dos dominadores, e sim como elemento constitutivo do novo modo de funcionamento da hegemonia burguesa, ‘como parte integrante da ideologia dominante e da consciência popular’”<sup>35</sup>.

Conceito central em Martín-Barbero, que vai buscá-lo em Gramsci, a hegemonia consegue alinhar não só o aspecto de transformação social – em que a idéia de imposição exterior é abandonada pela de adesão a partir de interesses internos – mas também o de que a cultura é um campo estratégico de articulação dos conflitos, onde ocorrem as negociações por meio de apropriações, sedução e cumplicidade. “...ao se transformarem as massas em classe, a cultura mudou de profissão e se converteu em espaço estratégico de hegemonia, passando a mediar, isto é, encobrir as diferenças e reconciliar os gostos.”<sup>36</sup>

Processo semelhante aconteceu no século XIX, na mesma França, quando o melodrama transferiu-se para as páginas dos jornais na forma do folhetim.

---

<sup>34</sup> Ibidem, p. 171.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 180.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 181.

Sua forma, essencialmente ficcional e seriada, dedica-se principalmente a histórias de grande ação ou melodramáticas, capazes de atrair e prender a atenção de inúmeros leitores. Dirigido a um público amplo e indiferenciado, composto de pessoas heterogêneas quanto ao sexo, idade, classe social ou poder aquisitivo, o folhetim encontrou nas formas de narrativas populares, coletivas e de fácil assimilação o modelo ideal.<sup>37</sup>

Assim, o folhetim, uma manifestação literária originada no alvorecer da indústria cultural, manteve em seu discurso simbólico características da oralidade das narrativas populares, usando-as para cumprir o seu objetivo de “atrair o público e criar o hábito da leitura e, conseqüentemente, o consumo diário de jornal”<sup>38</sup>.

Ou seja, o massivo foi sendo gerado na medida em que se apropriava da cultura popular, a deformava e a tornava mais homogênea, até moldá-la de modo a integrá-la numa nova ordem cultural, da qual também participa a alta cultura. É essa, enfim, a dinâmica do processo cultural dentro da sociedade de massa, e que vai se intensificar e se tornar mais complexa a partir do advento da televisão.

## **O contexto da América Latina**

Se não é possível analisar a cultura de massa dissociada da cultura popular em campos em que ambas se apresentam em pleno confronto, esse processo se mostra ainda mais intrincado na realidade da América Latina, na qual os conceitos de erudito e popular já emergem embebidos de mestiçagem. Aliás, segundo Canclini, a cultura popular aparece em três momentos distintos, mas sempre construídos politicamente: o folclore, as indústrias culturais e o populismo político<sup>39</sup>.

A rigor, o processo de homogeneização das culturas autóctones da América começou muito antes do rádio e da televisão: nas operações etnocidas da conquista e da colonização, na cristianização violenta de grupos com religiões diversas – durante a formação dos Estados nacionais –, na escolarização monolíngüe e na organização colonial ou moderna do espaço urbano.<sup>40</sup>

Nesse panorama, o circo-teatro, diante do viés das matrizes históricas (folclórico/popular/massivo), revela-se fruto de um complexo processo de hibridização. Ele não

---

<sup>37</sup> COSTA, Cristina. Op. cit. p. 89.

<sup>38</sup> Idem.

<sup>39</sup> CANCLINI, Nestor Garcia. Op. cit., pp. 206-207.

<sup>40</sup> Idem, p. 255.

tem a referência rural, nem transfere ao urbano qualquer outra referência. Em sua gênese, como se verá adiante, o circo-teatro é de fruto da negociação simbólica entre a cultura popular e a cultura de massa. E mais, por estar no campo das referências populares, premido pela ascensão dos meios de comunicação de massa, acaba se tornando espaço de mediação, num acelerado processo de negociação, tensão e assimilação.

A averiguação desse fenômeno envolve a pesquisa teórica da origem do circo-teatro. Vários estudiosos indicam que ele é o gênero originário de uma experiência exclusivamente brasileira. No entanto, a idéia de agregar dramatizações ao espetáculo tradicional circense não é uma combinação tão original a ponto de ser percebida apenas pelos circenses brasileiros. Mesmo a concepção do circo moderno, atribuída ao oficial de cavalaria Philip Astley e seu *Astley's Amphitheatre*, inaugurado em 1773 em Londres, trazia entre os números de acrobacia eqüestre algumas encenações de pantomimas. Astley chegou a se apresentar em Paris, onde conheceu o empresário Antonio Franconi, que passou a dirigir o Anfiteatro quando o militar teve de retornar a Londres em 1793, durante o conflito entre a França e a Inglaterra.

Astley retornou em 1802, após a assinatura do tratado de paz entre os dois países, e retomou sua casa de espetáculos. Franconi, então, ainda em Paris, instalou-se em um terreno dos Capuchinos, local em que se praticava uma gama extensa de formas de espetáculos populares. Ali, na Casa dos Capuchinos, além do picadeiro, Franconi acrescentou um palco para a representação de pantomimas.<sup>41</sup>

A introdução do circo-teatro no Brasil é atribuída ao Circo Spinelli<sup>42</sup>, especialmente ao inventivo palhaço Benjamim de Oliveira que, com o apoio do dono do circo, Alfonso Spinelli, foi o principal agente, durante a virada do século XX e sua primeira década, de uma transformação do espetáculo circense, que passou a incorporar a dramatização em nada menos que metade do tempo das atrações oferecidas ao público. Assim, num processo que inclui a mistura de pantomimas e música popular – similar ao que ocorreu na França do século XVIII, na elaboração do melodrama –, e a incorporação paulatina de elementos do teatro musicado, em especial da opereta, até a aquisição do diálogo, a famosa segunda parte do espetáculo se torna um vetor de peças que antes só eram encenadas para a elite endinheirada em teatros luxuosos, passando a ser ofere-

---

<sup>41</sup> BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. Editora Unesp, São Paulo, 2003, p. 32.

<sup>42</sup> O principal autor a defender essa tese é Roberto Ruiz. Mas quem mais a corrobora é o próprio Benjamim de Oliveira, em seu depoimento a Brício de Abreu, citado por Ruiz.

cidas às massas urbanas. Ou seja, o circo-teatro surgiu no Brasil como uma maneira de oferecer às classes populares um repertório elaborado, e não folclórico no sentido desenvolvido por Rossini Tavares de Lima<sup>43</sup> (que incluiria manifestações como o teatro de bonecos, os dramas da Paixão de Cristo, os dramas e as comédias domésticas, os artistas ambulantes e os folguedos populares).

Ele nasce, enfim, da busca por um espetáculo do agrado popular num ambiente urbano. No período em que é concebido pelo Circo Spinelli, sua referência é o teatro musicado europeu, que, naquela altura, estava sendo elaborado a partir de uma série de modernizações promovidas pelo teatro romântico. Este, por sua vez, propõe inovações a partir de temas e elementos cênicos originários do melodrama popular. Enfim, esse *continuum* de influências mediadas evoca um processo de circularidade cultural, em que os discursos populares servem à alta cultura e, na seqüência, referenciam novamente o espetáculo popular.<sup>44</sup>

Enfim, esse hibridismo se torna a base morfogênica da cultura latino-americana. Ao ser apropriado pela indústria cultural, acaba se desdobrando em efeitos similares de circularidade cultural, referenciando e sendo referenciado. Um processo semelhante a um fractal em que, na complexidade dos seus desdobramentos formais, padrões podem ser identificados. No caso do circo-teatro, esses padrões são os conceitos difusos de cultura popular e de cultura de massa, os dois mastros em que se apóia a lona híbrida da presente pesquisa.

### **A Belle Époque e o Circo Spinelli**

A partir das apresentações de pantomimas no espaço do picadeiro do Circo Spinelli, na última década do século XIX e na primeira do século XX, tem início uma lenta migração cênica, da mímica para o teatro em si, cujo parâmetro hegemônico na época, na capital federal, o Rio de Janeiro, é o espetáculo do teatro musicado. No entanto, a referência se dá num momento em que a intelectualidade carioca reage contra o teatro musicado, representado pelos gêneros opereta, revista e mágica, e levanta a bandeira da necessidade de se criar um teatro genuinamente nacional. Com isso, o repertório adota-

---

<sup>43</sup> LIMA, Rossini Tavares de, *Folguedos populares do Brasil*, São Paulo, Ricordi, 1962.

<sup>44</sup> Especialmente o conceito compreendido a partir de M. Bakhtin ao analisar as relações entre a cultura popular na Idade Média francesa e a literatura de Rabelais, especialmente os livros *Gargântua e Pantagruel*. Essa relação de circularidade será também vasculhada por Carlo Ginzburg ao analisar o processo de Inquisição a que foi submetido um moleiro friulano, Menocchio, condenado por seus discursos que misturam elementos cotidianos da vida popular ao radicalismo religioso. Ver GINZBURG, Carlo. Op. cit..

do pelo circo tenta reproduzir aquele apresentado pelas companhias européias de teatro, adaptando-o ao palco e à orquestra circenses. De maneira inesperada, agrega duas irreconciliáveis vertentes, o repertório erudito e o teatro musicado.

Esse ajuste ocorre num cenário urbano em que o público é composto pela massa de trabalhadores de uma cidade que vive a efervescência cultural e econômica da Belle Époque, o espírito do arrivismo desencadeado pelo Encilhamento, e sob um surto de febre do ideal republicano que tinha por objetivo transferir para os trópicos o estilo de vida europeu, em particular o francês.

A reforma da capital federal promovida pelo prefeito Pereira Passos, em 1903, ficou logo conhecida como “bota-abaixo!” por promover a derrubada em escala dos pardieiros, cortiços e sobrados do centro da cidade, num processo que transformou esse núcleo urbano numa representação da Paris do Barão Haussmann<sup>45</sup>. No mesmo ano, outro fato deixou a população carioca ainda mais aturdida: a vacinação contra a febre amarela, ordenada pelo presidente Rodrigues Alves e comandada pelo então desconhecido médico Oswaldo Cruz, que fizera carreira como sanitaria no Instituto Pasteur, em Paris. Em 1904, a vacinação da população da capital republicana se tornou obrigatória por lei federal, o que acabou gerando um levante popular em resposta à medida.

Enfim, em 1906, Oswaldo Cruz triunfa e cumpre a promessa de erradicar os males tropicais, ao passo que uma nova cidade emerge dos escombros da antiga. A Avenida Central, com seus quase dois quilômetros de extensão, com paisagismo à moda dos bulevares franceses, fez o que a Corte não havia conseguido: trouxe um pedaço da Europa para os trópicos. Lojas de produtos importados foram instaladas na avenida, assim como as sedes de grandes empresas. Por lá passavam algumas poucas máquinas infernais de quatro rodas: os automóveis, luxo de poucos, conduzidos por seus *chauffeurs*. Nicolau Sevchenko vê nessa nova cidade a representação de uma “capital do arrivismo”:

Assistia-se à transformação do espaço público, do modo de vida e da mentalidade carioca, segundo padrões totalmente originais; e não havia quem pudesse se opor a ela. Quatro princípios fundamentais regeram o transcurso dessa metamorfose (...): a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cos-

---

<sup>45</sup> A reforma da cidade promovida por Haussmann a partir de 1851, sob Napoleão III, se tornou referência de plano urbanístico e arquitetônico para os principais centros urbanos da época.



mopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense.<sup>46</sup>

É esse o elemento externo que interfere na concepção de um espetáculo dramático capaz de agradar ao público popular, que é empurrado para as periferias nesse processo de afrancesamento da urbe, mas que tem os trilhos das ferrovias como seu ponto de conexão com o novo centro elitista: o Circo Spinelli esteve montado no *boulevard* de São Cristóvão nos anos de ascensão dos seus espetáculos dramáticos e, na década seguinte, ergueu-se ao lado da estação da Central do Brasil. Ao mesmo tempo, trata-se de um público assediado pelo arrivismo, pelos modos *smart*, do dândi que atravessa a Avenida Central vestindo os cortes parisienses, e que quer se integrar a esse modo de vida que vai se tornando hegemônico. Por isso, ele busca um espetáculo mais “integrado”, ou seja, que represente o universo cultural do novo limiar social.



FOTO 1 – Foto lembrança de Benjamim de Oliveira, ator e palhaço do Circo Spinelli (1909), reproduzido do livro de Ermínia Silva – *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*.

<sup>46</sup> SEVCENKO, Nicolau. *A literatura como missão – Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. Companhia das Letras, 2<sup>a</sup> Edição, São Paulo, 2003, p. 42.

Benjamim de Oliveira e Afonso Spinelli haviam se conhecido entre 1895 e 1896, e passaram anos construindo a fama do Circo Spinelli. Palhaço desde 1889, quando, atuando como ginasta no circo de Albano Pereira, foi convocado para substituir Freitinhas (Antonio de Freitas), Benjamim passou quase dois anos sendo vaiado até ser reconhecido por sua graça. Quando chegou ao Rio de Janeiro, em 1892, no circo do lendário Comendador Caçamba, ao se apresentar em Cascadura, recebeu uma gorda gorjeta de um misterioso admirador: o Marechal Floriano Peixoto. Por conta desse episódio, Benjamim visitou o então presidente da República a mando do Comendador e conseguiu transferir o circo para a Praça da República, onde cumpriu uma longa temporada de sucesso.

De volta a São Paulo, Benjamim conheceu Alfonso Spinelli no Circo François, que também atuava como palhaço e que havia fugido da família quando criança num circo que passara pela sua cidade em Minas Gerais. Quis a sorte que Spinelli reencontrasse a família em São Paulo, e a descobrisse abastada. Nela buscou financiamento para montar seu próprio circo, que teria Benjamim como principal atração<sup>47</sup>.

Na virada do século XX, os palhaços eram as principais atrações dos circos, sempre se apresentando com o violão, no centro do picadeiro, cantando modinhas e contando piadas. O tipo do palhaço-cantor sempre esteve presente, especialmente nas feiras populares, mas era tido como menor, até que o palhaço Polydoro (José Manoel Ferreira da Silva) o tornou o paradigma do *clown* brasileiro em 1873, no Circo Elias de Castro. “Os circos de grande porte eram em sua imensa maioria estrangeiros e tinham como modelo de palhaço os artistas ingleses, considerados mestres da mímica e das acrobacias com cavalos. Polydoro era parlapatão; chegou com seu violão, suas cançonetes de duplo sentido, seus requebros e seu ‘tanguinhos’ e foi adorado pelas platéias mais exigentes.”<sup>48</sup>

Os palhaços-cantores foram os principais divulgadores das músicas e enredos musicais apresentados pelas revistas cariocas, de modo a popularizá-los não só nos espetáculos urbanos, mas também naqueles apresentados em povoados mais distantes da capital. Na mesma época, somente dois outros divulgadores rivalizavam com os palhaços nessa tarefa: os vendedores de folhetos com letras de modinhas e de lundus<sup>49</sup>; e a indústria fonográfica, que, a partir de 1902, trocou os cilindros de cera pelos discos.

---

<sup>47</sup> CASTRO, Alice Viveiros de. Op. cit., pp.170-176. Benjamim também contou sua história a ABREU, Brício de, *Esses populares tão desconhecidos*. Editora Raposo Carneiro, Rio de Janeiro, 1963.

<sup>48</sup> Idem, p. 166.

<sup>49</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. Editora 34, 2ª Edição, São Paulo, 2005.

Tinhorão lembra que os primeiros cantores gravados em disco foram os também palhaços Eduardo das Neves (1871-1919), o famoso Dudu das Neves, e Mário Pinheiro (1880?-1923), além de um certo Campos, que, no selo do disco, trazia sob o seu nome: “antigo palhaço de circo”. Baiano (Manoel Pedro dos Santos), que deu voz às primeiras 73 gravações da Casa Edison, de Fred Figner, em 1902, também havia cantado como palhaço no Spinelli, ao lado de Benjamim de Oliveira.

A popularidade desses palhaços-cantores era tamanha que os circos promoviam acirrados embates no picadeiro, com os artistas sendo defendidos por seus partidos, à semelhança do que ocorria nos recitais do teatro lírico, ou seja, facções que defendiam determinados cantores de predileção em detrimento dos rivais<sup>50</sup>. A nascente indústria musical, da qual faziam parte todos esses atores – palhaços, vendedores de folhetos, disco, Teatro de Revista – atuava de forma a integrá-los na divulgação de canções, modinhas e lundus para um ávido e emergente público consumidor.

Também era comum o fato de os palhaços-cantores se apresentarem nas casas noturnas cariocas, em especial nas da rede comandada por Paschoal Segreto: “A maioria dos cafés-concerto e *music halls*, no Rio de Janeiro, tinha como proposta de trabalho oferecer um conjunto variado de espetáculos, que misturavam representações teatrais, cenas cômicas, apresentações musicais nacionais, muitos artistas estrangeiros executando acrobacias, ginásticas e *clowns* excêntricos.”<sup>51</sup>

Desse modo, eles se incluíam num ainda incipiente, mas já eficiente sistema de divulgação musical, especialmente por suas habilidades com o instrumento – o violão –, que já fazia parte do espetáculo dramático nos anos finais do século XIX. As pantomimas, que chegaram ao País junto com o espetáculo circense, começaram a passar, com a proximidade dos meios mais elaborados de encenação do teatro musicado, por uma transformação ainda lenta, mas que levaria à criação efetiva do circo-teatro dentro do mesmo Circo Spinelli.

O teatro musicado nos palcos/picadeiros, nos seus mais variados gêneros, que já compunha parte das representações circenses através das pantomimas e cenas cômicas, com aquele diálogo, passou por diferentes fases da produção das suas montagens; mas isso não implicou exclusão ou diminuição do conjunto de pantomimas e composições musicais anteriormente encenadas. Apesar de aquela parte do espetáculo a-

---

<sup>50</sup> Para os partidos de cantores líricos ver GIRON, Luís Antonio. *Minoridade crítica – A ópera e o teatro nos folhetins da Corte (1826-1861)*. Ediouro/Edusp, São Paulo, 2004.

<sup>51</sup> SILVA, Ermínia. As múltiplas linguagens na teatralidade circense. Op. cit., p. 196.

inda ser denominada pantomima, as representações faladas e cantadas em português foram adquirindo cada vez mais espaço.<sup>52</sup>

Numa entrevista concedida à revista *Dom Casmurro*, e registrada pelo repórter Brício de Abreu, Benjamim de Oliveira conta sobre a criação do gênero, atribuindo a si mesmo a autoria do feito<sup>53</sup>:

No Spinelli é que eu lancei essa forma de teatro combinado com circo, que mais tarde tomaria o nome de Pavilhão. Spinelli era contra. Tanto que nos primeiros espetáculos tomamos roupas de aluguel, porque ele se negava a comprar guarda-roupa. Foi ali no Boliche da Praça 11. E a primeira peça intitulava-se *O Diabo e o Chico*. Pouco a pouco fomos saindo para o teatro mais forte, de melhor qualidade. E terminamos por fazer *Otelo*.<sup>54</sup>

Em 23 de fevereiro de 1907, Arthur Azevedo dedicou-lhe uma crônica na sua coluna publicada no jornal *O Paiz*. O crítico assistira à versão do romance *O guarani*, de José de Alencar, pantomima para circo, batizada *D. Antônio e os guaranis*, também baseada no libreto de Antônio Scalvini e Carlo d'Ormeville para a ópera de Carlos Gomes. A pantomima estreou em São Paulo, em 1902, e contava com 22 quadros e 22 números de música, com Benjamim de Oliveira interpretando Peri. “É um negro, mas um negro apolíneo, plástico; um negro que, metido nas suas bombachas de ‘clown’, me pareceu Otelo, que saltasse das páginas de Shakespeare para o circo, na Cidade Nova”, escreveu<sup>55</sup>. Ermínia Silva aponta que essa pantomima se tornou constante no repertório do Circo Spinelli até 1910.

Mas a peça que Benjamim aponta como sendo a primeira ocorrência do circo-teatro é uma *mise-en-scène* escrita na seqüência de *D. Antônio e os guaranis*, que também esteve presente no repertório do Spinelli durante vários anos. Além dessa “mágica farsesca”, como era anunciada nos folhetos e cartazes da época, Benjamim escreveu outras *mise-en-scène*, entre elas: *O negro do frade*, farsa fantástica em que interpreta o negro pobre que se apaixona pela moça branca rica; *A filha do campo*, farsa fantástico-dramática; e *O colar perdido*. Essas farsas eram chamadas às vezes de farsas fantásticas, e outras vezes de burletas, ou ainda, mágicas. Todas essas pantomimas tinham uma estrutura cênica e musical muito parecida com a das peças do repertório dos gêneros

---

<sup>52</sup> Idem, p. 203.

<sup>53</sup> Vários trechos foram mencionados por RUIZ, Roberto. Op. cit., p. 29 a 41.

<sup>54</sup> Idem, p. 39.

<sup>55</sup> In SILVA, Ermínia. Op. cit., pp. 228 e 229.

ligeiros e musicados apresentados nos teatros da época. Cada um desses espetáculos contava com cerca de 25 números musicais.

Por isso, Benjamim fez fama não só no palco como também no disco, registrando seis gravações de 1907 a 1912, além de transpor várias de suas pantomimas para o cinema, incluindo a de *Os guaranis*.

Com o aumento significativo da produção e montagem das peças dialogadas e cantadas, com uma maior rotatividade do repertório de representações, e destas em variedade de gêneros, os circenses exploravam ainda mais uma estrutura que já estava presente nas encenações das pantomimas, marcada pelos papéis fixos ou personagens-tipos, à semelhança do que também acontecia nos teatros. A tipificação dos papéis das pantomimas iria permanecer, mas com algumas diferenças, aumentando o número de gêneros e temas que os circenses, em particular nas produções de Benjamim, encenavam. Alguns artistas eram destinados a serem galãs, vilões, cômicos (que normalmente eram os palhaços das companhias); entre as mulheres, havia a mocinha ou ingênua, a cínica e a caricata, mas também a representação de diversos outros papéis quando o encenado era uma revista.<sup>56</sup>

No entanto, essas ainda não eram peças de circo-teatro, embora nesse limiar não seja possível saber se havia de fato ou não diálogos encenados em meio às pantomimas e números musicais. Mas até mesmo a denominação circo-teatro já era utilizada, embora não tivesse sido empregada originalmente pelo Spinelli. Conta Ermínia Silva que, desde a década de 1870, o circense Albano Pereira assim denominava seu circo. Em 1899, se anunciava no Largo da Concórdia, no Brás, em São Paulo, como Teatro Circo Universal.

Mas a grande mudança aconteceria em 1910, quando Benjamim adaptou a opereta *Viúva alegre*, de Franz Lehár, para o picadeiro. A peça estreou em 18 de março no Circo Spinelli, montado no *boulevard* de São Cristóvão, com adaptação musical para banda feita por Paulino Sacramento, maestro de orquestra de teatros de revista. Por outro lado, Eduardo das Neves já havia composto uma paródia da opereta, *A sentença da viúva alegre*, que estreou em 18 de janeiro do mesmo ano.

Graças a essas duas apresentações, o Brasil ficou sendo, então, o único país do mundo em que a famosa opereta destinada ao consumo da fantasia das altas camadas da classe média urbana pôde descer ao alcance do povo, com o príncipe Danilo interpretado por três palhaços de circo:

---

<sup>56</sup> SILVA, Ermínia. Op. cit., p. 238.

Mário Pinheiro (que depois cederia lugar a Benjamim, inicialmente fazendo Negus), Benjamim de Oliveira e Eduardo das Neves.<sup>57</sup>

O público endinheirado carioca já conhecia a opereta, que vinha sendo apresentada na capital federal desde 1908. No entanto, a primeira apresentação foi em alemão. No ano seguinte, foram encenadas versões dela em italiano, espanhol e inglês, sempre por companhias européias. O êxito de público dessas versões despertou a atenção da imprensa, que passou, então, a elogiá-la. O gênero opereta nasceu com o *Orphée aux enfers* (1858), de Offenbach, em Paris. Anos depois, o formato musical foi suplantado na Áustria, em 1871, pelo de J. Strauss. Enfim, o húngaro Franz Lehár inovou ao sintetizar num mesmo espetáculo o *cancan* de Offenbach e a valsa de Strauss. Com isso, concebeu um dos mais populares espetáculos musicais europeus, *A viúva alegre*.

A versão em português surgiu também em 1909, encenada por uma companhia portuguesa, que utilizou a versão feita um ano antes por Artur Azevedo, o qual não viveria o bastante para vê-la no palco. O cinema também apresentou inúmeras versões da opereta. Em 1910, surgiu a versão em disco, gravada em espanhol, e em 18 de janeiro estréia uma versão paródica assinada pelo palhaço Dudu das Neves. A montagem do Spinelli foi a primeira a ser encenada com elenco brasileiro. As “enchentes”, como se dizia na época, que invadiam as arquibancadas do Spinelli para ver o espetáculo – nos quatro meses seguintes à estréia foram realizadas 203 apresentações –, incluíam não só populares, mas também representantes do mundo “*smart*”, como atestam os cronistas da época. Enfim, a dupla Spinelli-Benjamim havia conseguido atrair para o seu ambiente os legítimos tipos da capital do arrivismo.

A produção de *A viúva alegre* no Spinelli trazia uma relação clara entre continuidade e transformação. Quando um texto era incorporado ao campo da teatralidade circense, enriquecia-se com as múltiplas linguagens que a compunham, dentro dos pressupostos do modo de organização do trabalho circense. Nessa perspectiva, conformar um espetáculo era um jeito de constituir o conjunto de expressões daquela teatralidade, definindo o circo como um espaço polissêmico e polifônico. (...) vale ressaltar que o reconhecimento pela apresentação da opereta, em 1910, foi em torno de uma apresentação que mantinha uma organização do trabalho, um modo de produção do espetáculo e um processo de formação/socialização/aprendizagem articulados às características definidoras e distintivas do grupo circense, que pressupunha, entre outros, contemporaneidade do espetáculo, nomadismo, tradição oral, familiar e coletiva.<sup>58</sup>

<sup>57</sup> TINHORÃO, José Ramos. Op. cit., p. 188.

<sup>58</sup> SILVA, Ermínia. Op. cit., p. 265.

Esse marco inicial do circo-teatro brasileiro evidencia um traço comum com as investigações da matriz cultural da música caipira, que encontrou campo para se multifacetar a partir de hibridismos culturais. Também a cena teatral em que o circo-teatro surgiu buscou na integração de linguagens e culturas a sua matéria-prima de elaboração. Portanto, não há como compreender a matriz cultural do circo-teatro usando a exclusão como base empírica do objeto proposto nesta pesquisa. Não há como compreendê-lo sem um dos dois mastros que sustentam a lona circense: a cultura popular ou a cultura de massa. Se na música caipira a interação entre o folclórico, o popular e o massivo ocorre no âmbito de um processo de mediações que acompanha o fluxo populacional rural/urbano, no caso do circo-teatro essas mediações atuam a partir de um processo sistêmico, urbano. Assim, o espaço do picadeiro, a princípio, e a instalação do palco italiano, no período subsequente, desenham os contornos de um campo de intensa negociação simbólica. Dele participam artistas, autores, palhaços e um público originário da periferia urbana, integrado às transformações sociais da urbe.

O circo-teatro parece-se com um circo comum, apresentando atrás do picadeiro, do lado oposto à entrada, o palco. Cadeiras, da chamada platéia nobre, poderão ocupar o picadeiro na apresentação das peças. O uso do espaço interno do circo, assim dividido, poderia fazer supor, à primeira vista, uma rígida divisão entre palco e platéia, o que de fato não acontece. Os atores poderão romper essa divisão a qualquer momento, durante o espetáculo, não sendo exagero dizer que o palco é o circo inteiro, somando-se à intensa participação da platéia. Essas “rupturas”, seja de seus limites espaciais, seja do próprio encaminhamento do roteiro do teatro, poderão se constituir duplamente em espetáculo criado e em realidade. É muito comum que o ator “interrompa” o espetáculo para resolver qualquer problema do circo, excesso de barulho que prejudique o seu trabalho ou qualquer intervenção da platéia, alguém que tome a palavra (essas interferências não são anárquicas e não são, pelo consenso, vistas como desordem, embora haja muitas opiniões). Nessas horas ele se dirige à platéia como tal, com muitos contra ou a favor e é resolvido o problema. No mesmo fôlego voltarão todos à representação resultando assim uma incorporação dessa interferência que no primeiro instante opunha-se ao teatro.<sup>59</sup>

Na definição de Miroel Silveira<sup>60</sup>, um “espaço arquetipal convergente”, que, no contexto da hibridização cultural adotada como arcabouço teórico para a presente pesquisa, toma um sentido pleno enquanto matriz cultural que irá incluir o espetáculo cir-

---

<sup>59</sup> Della Paschoa, citado por RUIZ, Roberto. Op. cit., p. 44.

<sup>60</sup> SILVEIRA, Miroel. “O circo – Espaço arquetipal convergente”. Op. cit..

cense apresentado em São Paulo em boa parte do século XX, e, no período aqui recordado, de 1930 a 1970.

### **Apropriação pelos meios**

O hibridismo como resposta às pressões e tensões geradas na relação entre a cultura popular e indústria cultural foi o subterfúgio encontrado pelo circo desde o advento do circo-teatro. Mas, diante da constatação de que a estrutura familiar que garante a transferência dos saberes circenses mantém-se intacta mesmo com a evolução tecnológica do espaço físico e instrumental do espetáculo circense, como explicar o fato de que a linguagem do espetáculo se adapte facilmente a outros discursos, em especial aos meios de comunicação de massa? Mais uma vez, os sentidos de mestiçagem e hibridismo dão pistas para a compreensão desse dilema. O fator social fornece uma leitura inicial para todo o processo:

(...) para alguns a cultura popular é intrinsecamente conservadora, pois expressa uma visão de mundo que reflete as condições de dominação a que estão sujeitos seus produtores e consumidores, nos planos político, econômico, social e cultural: sob influência principalmente dos mass-media, as manifestações culturais populares não fazem senão reproduzir valores e padrões sociais dominantes. Outros, ao contrário, apanam-se em descobrir, nessas mesmas manifestações, indícios embrionários ou explícitos de resistência à estrutura de poder vigente (...) é preciso tomar cuidado com as tentativas de classificá-las em função de critérios que as dividem em “conservadoras” ou “formas de resistência”. Sem dúvida alguma a dominação existe, as condições de vida são precárias, os rendimentos, insuficientes, e os meios de comunicação de massas, poderosos: as formas de lazer e cultura popular não estão a salvo e ao abrigo desses fatores. Em alguns casos podem vir a desaparecer, simplesmente; em outros – para desespero dos saudosistas – transformam-se, “modernizam-se”, incorporando elementos pouco ortodoxos. O que é visto, porém, como descaracterização, muitas vezes é senão a única e mais adequada resposta possível diante de determinado contexto.<sup>61</sup>

O fato histórico, entretanto, é que a ascensão da cultura de massa e do princípio da hegemonia que rege a apropriação da cultura popular para a construção de um produto cultural homogêneo, consumível por um público massivo, atingirá sem demora o circo, mesmo que esse utilize o subterfúgio do hibridismo para se manter vivo.

Esse processo de enculturação, ou seja, de abrigo tutelado do popular dentro do massivo, embora ocorra a partir de fluxos de troca e de negociação, envolve ainda uma

---

<sup>61</sup> MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço – Cultura popular e lazer na cidade*. Hucitec, Unesp, 3ª Edição, São Paulo, 2003, p. 33.



hegemonia cultural, em que o filtro do elemento hegemônico regula aquilo que é apropriado e convertido num discurso homogêneo para a massa. Como destaca Martín-Barbero, trata-se de “uma cultura que, em vez de ser o lugar onde as diferenças são definidas, passa a ser o lugar onde tais diferenças são encobertas e negadas. E isso não ocorre por um estratagema dos dominadores, e sim como elemento constitutivo do novo modo de funcionamento da hegemonia burguesa, ‘como parte da ideologia dominante e da consciência popular’”.<sup>62</sup>

Desse modo, o discurso massivo, ao se apropriar da cultura popular, além de garantir um campo simbólico reconhecível pela massa urbana, cumpre esse processo a partir de um viés político em que a mediação passa a encobrir o conflito e a resolvê-lo no imaginário popular. “Essa mediação e esse consentimento, no entanto, só foram historicamente possíveis na medida em que a cultura de massa foi constituída acionando e deformando ao mesmo tempo sinais de identidade da antiga cultura popular e integrando ao mercado as novas demandas das massas.”<sup>63</sup>

Ao serem apropriados pela televisão a partir de 1950, o circo-teatro, a comédia dos palhaços e o melodrama dos autores de formação orgânica, que já haviam imitado o discurso narrativo do rádio e do cinema – mais uma vez, revela-se aqui o processo de circularidade cultural –, vão ser devidamente ajustados, ou mediados, na elaboração do novo discurso. Assim, os elementos que caracterizariam uma representação da cultura popular, no caso o circo-teatro, passam a servir de referência ao público massivo. Ao analisar essa influência na construção da narrativa das telenovelas, Mattelardt observa:

A presença de elementos de culturas dominadas, ou formas de narração de cultura popular transpostos para a TV, não significa a superação das condições de dominação nem tampouco o emergir de uma fala reprimida historicamente. Pois a cultura popular, além de sua condição de excluída, situa-se numa posição antagônica ao arbitrário cultural dominante, representando uma contralegitimidade cultural. Em outras palavras, a emergência de uma cultura popular no interior do sistema provocaria a introdução de ambivalências e contradições que viriam a pôr em cheque a própria estabilidade desse sistema. (...) A cultura popular, em sua condição de marginal, de contralegitimidade cultural, se investe ao mesmo tempo da condição de contra-instituição e contracultura, que exprime uma contra-sociedade. A indústria cultural só nos mostra elementos ou fragmentos dessa cultura regional que já tenham sido sancionados.<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús. Op. Cit., p. 180.

<sup>63</sup> Idem, p. 181.

<sup>64</sup> MATTELART, Michéle e Armand. *O carnaval das imagens – A ficção na TV*, Brasiliense, São Paulo, 1989, p. 122.

O circo, uma manifestação cultural que optou pelo hibridismo como resposta cultural para aumentar a sua sobrevivência num cenário histórico de esvaziamento do espetáculo na concorrência com os meios de comunicação de massas, não escapou a esse jogo de apropriações. O propósito desta pesquisa é pontuar as formas e os processos pelos quais o popular referenciou os discursos da cultura erudita – o caso analisado é o da relação entre Piolin e os modernistas – e da cultura de massa, tendo Arrelia e sua passagem do picadeiro para a televisão como exemplo. Dessa forma, espera-se contribuir para localizar o saber circense e o aprendizado orgânico nas matrizes culturais hegemônicas, pelo menos num primeiro momento, uma vez que atualmente eles se apresentam diluídos e difusos no processo de homogeneidade cultural.

## Capítulo 2

### O terreno: a metrópole sinfônica, cenários e personagens

No hay ciudad que hay sido fundada de una vez, ni que se halle fundada sobre una sola capa de tierra, de modo que sus diversas fundaciones se hallan conectadas y movilizadas por el propio flujo del convivir. Una ciudad no es un orden, una ciudad nunca es coherente, por el contrario, está siempre sitiada por montones de movimientos contradictorios.

Jesús Martín-Barbero<sup>65</sup>

O embate entre modernidade e Modernismo marcou o período do pós-guerra de 1914, quando, segundo Hobsbawm, efetivamente teve início o século XX, após o fim da Era dos Impérios (a guerra marca a derrocada dos impérios austro-húngaro e russo)<sup>66</sup>. O movimento intelectual que eclodiu em São Paulo em 1922 afrontava o provincianismo e reivindicava uma cultura genuinamente nacional, condenando a cultura importada da Europa, mantendo um viés de vanguarda. No entanto, a contrapartida político-social transcorre dentro do que Nestor García Canclini chama de “modernismo sem modernização”. “Modernização com expansão restrita do mercado, democratização para minorias, renovação das idéias, mas com baixa eficácia nos processos sociais”<sup>67</sup>, define, para concluir que se trata de um estratagema das classes dominantes para preservar a sua hegemonia.

Por que nossos países realizam mal e tarde o modelo metropolitano de modernização? Somente pela dependência estrutural a que a deterioração dos termos do intercâmbio econômico nos condena, pelos interesses mesquinhos de classes dirigentes que resistem à modernização social e se vestem com o modernismo para dar elegância a seus privilégios?<sup>68</sup>

Esse descompasso entre a realidade socioeconômica e o projeto global das elites para compreender a “interseção de diferentes temporalidades histórias” (o Modernismo) está claro no terreno da Babel invertida, como definiu Sevcenko:

---

<sup>65</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús. “Entre urbanías e ciudadanías”. Artigo integrante da apostila do curso Cartografías culturales de la sensibilidad y la tecnicidad, ECA/USP, 15 a 19 de setembro de 2008.

<sup>66</sup> HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos – O breve século XX (1914-1991)*, Companhia das Letras, São Paulo, 1994. A guerra de 1914 marcaria o colapso da civilização ocidental do século XIX.

<sup>67</sup> CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas*. Edusp, São Paulo, 1998, p. 69.

<sup>68</sup> Idem, pp. 70 e 71.

A velha Europa que divide os homens pelo ódio, lançando-os uns contra os outros, destruindo o alto edifício da civilização, é a Babel rediviva. Um mundo novo, representado por São Paulo, onde o primeiro branco se fundia com o índio, depois os descendentes desses se cruzaram com os negros, e agora as novas gerações se consorciavam com os fugitivos da Europa convulsionada, é a nova terra da promessa, onde se vão erguer as torres sólidas das “novas arquiteturas da sociedade futura”, a Babel invertida, a Babel que une e, portanto, leva ao clímax, a consumação da missão mística que a sua antecessora frustrara.<sup>69</sup>

A partir desse contexto do mito da nova raça é que sua raiz urbana de São Paulo se expõe:

Nesse quadro, estabelecido pela expansão internacional da economia cafeeira, a cidade de São Paulo, subproduto imprevisto e até inoportuno dessa evolução, aparece, aos agentes desgarrados e itinerantes enredados nela, como a possível bóia salva-vidas no descomunal naufrágio que os flagelara. Desenganados das falácias do “ouro verde”, da “sociedade livre”, da “economia competitiva” pela realidade restrita da monocultura extensiva, esses homens e mulheres, das mais variadas culturas e extrações sociais, buscariam em São Paulo uma válvula de escape, um abrigo temporário ou, no melhor dos casos, uma segunda chance, na indústria ou nos serviços.<sup>70</sup>

É certo que os primeiros anos 1920, ainda distantes da modernidade que seria conquistada gradualmente nas décadas seguintes, forjaram o espírito metropolitano, mesmo que os arranha-céus ainda não fossem dignos desse nome, como salientou o olhar estrangeiro de Blaise Cendrars.<sup>71</sup> O símbolo desse período surgiria em 1929, inaugurado com apenas 12 andares construídos, menos da metade dos trinta projetados. O edifício Martinelli, o primeiro “arranha-céu” de São Paulo, só seria completado em 1934, quando o processo de modernização econômica parecia estar adiado por tempo indefinido diante das crises internacionais e dos levantes políticos nacionais.

Se a década de 1920 foi a das vanguardas intelectuais, a seguinte seria a do engajamento político, fosse ele comunista ou fascista. Mesmo dentro do movimento intelectual, as polaridades dividiram os próprios modernistas: Oswald de Andrade e Patrícia Galvão (Pagu) aderiram às fileiras do Partido Comunista, enquanto Plínio Salgado liderava o Integralismo, calcado nos moldes fascistas.

---

<sup>69</sup> Idem, 2003, p. 38.

<sup>70</sup> Ibidem, p. 39.

<sup>71</sup> Cendrars, antes de se fixar em São Paulo, havia vivido em Nova York, onde acompanhou a explosão vertical da metrópole norte-americana.

Mas, sem antecipar a linha temporal, essa passagem para a ação começa a ocorrer não a partir do movimento de 1930, que conduz Getúlio Vargas em marcha ao Palácio do Catete, desbancando a oligarquia cafeeira paulista, mas um ano antes, quando a quebra da Bolsa de Nova York atinge em cheio essa mesma oligarquia. Como resultado imediato do golpe, 27 milhões de sacas de café ficaram paradas nos galpões, enquanto o preço despencava de 200 mil réis a saca, em agosto de 1929, para 21 mil réis em janeiro de 1930. A crise colocou dois milhões de trabalhadores na rua e mais de quinhentas fábricas paulistas e cariocas foram fechadas.<sup>72</sup>

Apesar de ter feito seu sucessor, Washington Luiz, representante da elite cafeeira paulista, é deposto diante da pressão militar e do avanço das forças revolucionárias da Aliança Liberal, que tem Vargas à frente, com o apoio da ala jovem militar, os tenentes. Ao amarrarem seus cavalos no obelisco da Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro, os tenentes depõem os paulistas do poder, que é entregue ao líder político gaúcho. Por duas décadas e meia, ele se mantém no poder, seja como ditador ou como “pai dos pobres”. A ida de Washington Luiz para o exílio, enfim, é o marco do encerramento da República Velha. Embora a produção de café continuasse alta, em 1931 havia 13 milhões de sacas encalhadas, sem compradores, com o preço em queda livre. Vargas determina, então, a queima de 3 milhões de sacas. Os ânimos paulistas se exaltaram. Houve comoção popular de tal monta que, ao alcançar as ruas, em 1932, foi insuflada por uma conspiração política e militar para derrubar Vargas. O resultado foi uma insurreição armada que, sob a bandeira da “reconstitucionalização do País”, conclamou voluntários para engrossar as fileiras contra as forças federais. As batalhas duraram três meses. Inferior militarmente, as forças paulistas acabaram sitiadas em Campinas. Os líderes foram presos e exilados. A derrota abalou, enfim, não só as elites políticas paulistas, mas também a massa metropolitana que assumiu para si o discurso hegemônico da modernização.

O embate entre oligarquias, militares, forças revolucionárias e ditatoriais levou muitos intelectuais às fileiras comunistas. Em 1931, Oswald se encontra com Luís Carlos Prestes, o “Cavaleiro da Esperança” e líder comunista. Pagu se filia ao Partido. Mas a essa movimentação o ruído de fundo da sinfonia da metrópole continuou cacofônico, e o matraquear dos fuzis revolucionários apenas acrescentou ritmo ao movimento urbano. Os 90 minutos do filme documentário *São Paulo, Sinfonia de uma Metrópole*

---

<sup>72</sup> *Nosso século – 1930/1945*. Abril Cultural, São Paulo, 1980, pp. 3 e 4.

(1929), dirigido pelos húngaros Rodolfo Rex Lusting e Adalberto Kemeny, uma óbvia apropriação do similar *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole*, de Walther Ruttmann (1927) – os diretores haviam trabalhado nos estúdios da alemã EFA – mostram, em seus enquadramentos burilados, o ritmo das ruas se enchendo de gente e de movimento, operários caminhando para as fábricas, lojas comerciais, bancos e sacas de café. Com exceção do último item, queimado pela ditadura, o ritmo urbano seguiu pela década de 1930 adentro, mesmo com o alarido do episódio revolucionário.

A cidade não conseguia mais se conter na colina de Piratininga, nem mesmo no antigo triângulo urbano, delimitado pelas confluências das ruas Direita, São Bento e XV de Novembro, onde a maior parte da vida cultural e política aconteceu até meados da década de 1930. Com uma população beirando um milhão de habitantes, marca que seria alcançada na década de 1940, o espaço urbano precisava se dilatar. Sem projeto de modernização à altura, tudo foi ocorrendo de maneira orgânica, a partir de estratos populacionais que foram ocupando as regiões centrais e periféricas da capital em ondas definidas, trazendo imigrantes portugueses e italianos, além de grandes contingentes rurais.

As três primeiras administrações municipais do século XX – Antonio Prado (1899-1910), Raimundo Duprat (1911-1913) e Washington Luís (1914-1918) – foram norteadas pelo ímpeto civilizador e europeizante da política do “bota abaixo”, que deu ares de *Belle Époque* à capital federal ao substituir os antigos prédios coloniais por bulevares e passeios públicos. Ou seja, adotaram um processo de urbanização baseado em projetos voltados para a elite, envolvendo a destruição de cortiços e a expulsão de prostitutas do centro da cidade. Era esse o espírito de “modernidade” da elite cafeeira que migrava para a capital, mantendo-se distante das fazendas produtivas. Afinal, era a São Paulo de então a “capital dos fazendeiros”. A colina de Piratininga foi cercada por parques – D. Pedro II, Anhangabaú, este cortado pelas pontes metálicas do Chá e Santa Ifigênia, e do Obelisco –, o que garantiu ares europeus ao centro da cidade, projeto coroado com a construção do Teatro Municipal, “êmulos fáusticos do Opera de Paris”.<sup>73</sup>

Antonio Prado, neto do Barão de Iguape, este iminente figura da monarquia (era amigo pessoal de D. Pedro II), foi o primeiro urbanizador da província paulistana. Inspirado pela reurbanização de Paris, projetada por Haussmann na segunda metade do século XIX, acabou contratando um arquiteto-engenheiro francês, Joseph Bouvard,

---

<sup>73</sup> SEVCENKO, Nicolau. Op. cit., p. 116.

para iniciar a urbanização da capital paulista. Alargou e arborizou avenidas, transformando-as em bulevares, e construiu a Estação da Luz, a Praça da República e o Jardim da Luz, onde instituiu concertos musicais noturnos. Enfim, encomendou ao proeminente arquiteto Ramos de Azevedo a construção do Teatro Municipal.

O entusiasmo pelo projeto do arquiteto Giuseppe Martinelli de construir o primeiro arranha-céu na capital levou a Câmara Municipal a aprovar uma lei que passou a impor a verticalização do centro da cidade: toda nova construção deveria ter três ou mais pavimentos.

A primeira década do século XX também é marcada pela crescente especulação imobiliária na metrópole emergente. Em 1911, o capitalista belga Edouard Fontaine Lavelaye viaja à Inglaterra e reúne uma série de investidores para fundar a *City of São Paulo Improvements and Freehold Land Company*, criada com capitais francêss, inglês e nacional, empresa que adquire 12.380.098 metros quadrados de terrenos na capital paulista, montante que garante à companhia, em 1912, o controle de 37% de toda a área urbana de São Paulo.<sup>74</sup> A companhia teria papel importante no ciclo seguinte de urbanização da capital dos fazendeiros.

No final da década de 1920, uma mania da elite enriquecida pelas altas cotações do café – e cantada em verso, prosa e devoção pelos modernistas – era o automóvel. No entanto, o crescimento da frota de veículos da capital acabou levando a política urbanística a um novo *allegro molto* da sinfonia metropolitana. Agora, o movimento seria outro, de horizontalização.

A crise cafeeira levou um grande contingente rural à capital, que chegou em busca de emprego na indústria, e incluía caipiras, negros, mulatos e italianos, que, trazidos da Europa como mão-de-obra qualificada para trabalhar na lavoura, descobrem, após a crise cafeeira, que a oportunidade havia migrado para a capital.

Em 1930, durante o governo do prefeito Pires do Rio, o engenheiro Prestes Maia concebeu um estudo urbanístico que recomendava a construção de um Plano de Avenidas para escoar o trânsito de veículos. Com a crise, o plano foi abandonado, sendo retomado e executado somente depois de o mesmo Prestes Maia assumir a cadeira de prefeito, por indicação direta de Getúlio Vargas, em 1938. Ao colocar em prática o Plano de Avenidas, cujo canteiro de obras, financiado inteiramente com recursos municipais, consumiu sete anos até ser concluído, Prestes Maia tinha um quadro urbano ainda

---

<sup>74</sup> Idem, op. cit., p. 126.

mais caótico do que aquele que o motivou a criar o projeto em 1930. No início da década de 1940, havia 250 mil veículos disputando espaço com ônibus, bondes, caminhões e pedestres na cidade. Aliás, a concentração de veículos no centro da capital havia transformado a Praça da Sé num imenso estacionamento a céu aberto.

O Estado de São Paulo detinha, desde 1939, as maiores frotas de automóveis (38.550), ônibus (2.283) e caminhões (26.751) do Brasil. Em contrapartida, apesar de contar com a maior malha rodoviária, com 51.705 km, 80% dela não tinha qualquer pavimentação, era de terra (46.338 km). Ainda nessa década, com a criação do Fundo Rodoviário Nacional (1946), fomentado por recursos oriundos de impostos sobre os combustíveis líquidos, foram construídas no Estado de São Paulo três importantes rodovias: a Anhangüera (início em 1940), que a princípio ligava São Paulo a Campinas; Anchieta (inaugurada em 1947, ligando a capital a Santos), que receberia uma média de 768 veículos por dia no ano seguinte; e a Dutra (inaugurada em 1951), que encurtava o antigo traçado da estrada que ligava desde os tempos imperiais as capitais de São Paulo e do Rio de Janeiro<sup>75</sup>. A fase que antecedeu a criação da indústria automobilística no Brasil – que teria seu principal núcleo na região do ABC paulista<sup>76</sup> a partir de 1956 –, foi marcada pelos bondes elétricos, que também chegaram a ser transformados em ícones da modernidade pelos autores modernistas. Na década de 1940, a capital contava com 60 linhas trafegadas por 500 veículos, volume que também circularia na década seguinte e passaria a ser gradativamente desativado na década de 1960, até seu completo desmonte em 1968.

Prestes Maia começou a mudar o perfil urbano de São Paulo a partir do plano que previa as chamadas Vias Radiais interligadas por Anéis Viários. Dentro do Anel de Irradiação, no centro da cidade, que daria acesso à malha que estava sendo construída organicamente nos bairros mais periféricos, incluiu-se a urbanização das encostas do Vale do Anhangabaú. O córrego do fundo foi canalizado e o antigo Viaduto do Chá reformado, sendo a sua estrutura de ferro substituída por blocos de concreto. Na base dos pilares assentados no lado do centro da cidade, foi construída uma galeria de arte, que até hoje leva o nome do engenheiro prefeito. Por baixo do viaduto passaria, a partir daí, o eixo principal do sistema Y, projeto arrojado que estendeu a Avenida Tiradentes até o Vale do Anhangabaú e, a partir dele, passou a interligar as avenidas 9 de Julho e 23 de Maio. Em maio de 1941, publicava a *Revista da Semana*:

---

<sup>75</sup> <http://www.estradas.com.br>, consultado em 26 de fevereiro de 2007.

<sup>76</sup> Que reúne as cidades de Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano.



O seu maior empreendimento é a grande Avenida de Irradiação, cujo primeiro elo, a Avenida Ipiranga, já se acha concluído, com 32 metros de largura e 1,5 quilômetro de extensão. A estreitíssima Rua Vieira de Carvalho foi alargada de 13 para 29 metros de largura e lindamente arborizada. A Rua São Luís, tão amada dos poetas, constitui o segundo elo da Avenida da Irradiação, conservando suas árvores floridas.<sup>77</sup>

Ainda dentro do seu plano de modernização, o prefeito prolongou a Avenida São João e construiu os viadutos Jacareí, Dona Paulina e 9 de Julho, e a Ponte das Bandeiras sobre o rio Tietê.

Resquíio da fase de verticalização e motivado pela febre de urbanização, o edifício que, por vinte anos, seria o mais alto de São Paulo começou a ser construído em 1939. Embora fosse inaugurado somente em 1947, o Edifício Altino Arantes, que foi desbancado em altura pelo Edifício Itália somente em 1967, surgiu para sediar o Banco do Estado de São Paulo e foi projetado à semelhança do *Empire State Building*, de Nova York, tornando-se, a partir daí, o símbolo da metrópole emergente mesmo num tempo de expansão horizontal marcada pela proliferação de habitações pelos bairros em ritmo intenso de ocupação.

O urbanista Cândido Malta Campos<sup>78</sup> estima que na década de 1940 construíam-se, em média, 5,6 edificações por hora na capital paulista. A grande novidade foi a introdução dos bairros-jardim, loteamentos lançados a partir do modelo urbanístico inglês, que tinham a classe média alta como principal público. A idéia foi da Companhia City, que já havia sido incumbida por Prestes Maia de executar seu Plano de Avenidas. O primeiro bairro-jardim foi o Jardim América, lançado em 1913 (e ampliado em 1921, 1936 e 1945, sendo que nessa última ampliação foi construída a Avenida 9 de Julho<sup>79</sup>). Em seguida, foram lançados o Pacaembu (em 1925, mas com vendas incrementadas somente a partir de 1935, e em 1940 impulsionadas com a construção do estádio de futebol no bairro), e o Alto de Pinheiros (a partir da década de 1940). Outro empreendimento da Companhia City, o bairro Cidade Jardim, foi escolhido para sediar o Jockey Club de São Paulo, inaugurado em 1941, onde passam a acontecer as disputas hípcas que antes eram realizadas no antigo hipódromo da Mooca. A crescente classe

---

<sup>77</sup> Coleção *Nosso Século – 1930-1945*, Editora Abril, São Paulo, 1980, p. 93.

<sup>78</sup> CAMPOS, Cândido Malta. *Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo*. Editora Senac, São Paulo, 2002, p. 595.

<sup>79</sup> A Companhia City atua ainda hoje em São Paulo e mantém um portal na Internet com sua história, <http://www.ciacity.com.br>, consultado em 23 de fevereiro de 2007.

média também avançava em outros novos bairros, entre eles Pinheiros, Sumarezinho e Vila Romana.

A Companhia City dispunha de facilidades junto ao poder público que lhe permitiam oferecer condições especiais de financiamento aos compradores de seus empreendimentos. Vários políticos passaram pela direção da empresa, além de altos funcionários da influente *Light and Power*. Com isso, a empresa sempre teve acesso privilegiado a serviços de infra-estrutura por parte da prefeitura. “Como resultado, ela pôde oferecer loteamentos de alto gabarito urbanístico e arquitetônico em condições excepcionais de venda facilitada, tirando o máximo proveito do surto de enriquecimento pós-guerra”, afirma Sevckenko, referindo-se à Primeira Guerra Mundial. Isso a tornou, em 25 anos de atuação, a maior empresa do setor imobiliário da América Latina. Embora o conceito original dos bairros-jardim envolvesse a oferta de terrenos e moradias de alta qualidade à classe trabalhadora, isso ficou de fora dos planos da Companhia City. A alta burguesia passou a ocupar o Jardim América desde a década de 1920, e foi, gradualmente, habitando os projetos subseqüentes da Companhia City: Jardim Europa, Alto de Pinheiros, Alto da Lapa e Pacaembu (nas décadas de 1930 e 1940) e Sumarezinho, Cidade Jardim, Chácara Flora e Morumbi (nas décadas de 1950 e 1960).<sup>80</sup>

Por fim, ao operariado foi reservada a contrapartida dos bairros-jardim, as vilas operárias, instaladas sempre próximas às indústrias, especialmente nos bairros periféricos do Brás, Bexiga, Barra Funda, Belenzinho, Mooca, Lapa, Luz, Bom Retiro, Vila Mariana e Ipiranga. Começaram a ser construídas na virada do século XX, normalmente em terrenos acidentados e em várzeas. Em 1916, o industrial Jorge Street fez um projeto modelo de vila operária no Belenzinho, a Vila Maria Zélia, para 2.100 operários da Companhia Nacional de Tecidos de Juta. Com 198 casas com água encanada, energia elétrica e calçamento, a vila de Street contava ainda com duas escolas, uma capela em estilo gótico, um consultório médico e uma farmácia.<sup>81</sup>

Apesar de ter sido um caso exemplar, a Vila Maria Zélia não serviu de modelo para as futuras vilas operárias. Até o início da década de 1950, o que imperou nesses núcleos populacionais foram os cortiços, construções vistas como focos de epidemias, mas que não foram erradicadas pelo modelo das vilas, a despeito do incentivo oficial do

---

<sup>80</sup> SANTOS, Laerte Moreira dos. “Expansão urbana na cidade de São Paulo e a segregação socioespacial durante o período de 1850 a 1992”. Disponível no site <http://www.cefetsp.br/edu/eso/saopaulo.html>. Consultado em 15 de julho de 2008.

<sup>81</sup> MORANGUEIRA, Vanderlice de Souza. “Vila Maria Zélia: Visões de uma vila operária em São Paulo (1917-1940)”. Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), 2006.

governo junto às indústrias para que essas prosperassem. Economicamente, era uma alternativa viável ao operariado e rentável aos donos, que aumentavam os aluguéis de acordo com os ajustes salariais, prática coonestada pelos industriais.

O bairro do Brás foi, até a década de 1950, um grande centro populacional periférico que polarizou com o centro de São Paulo as atividades comerciais e dos profissionais liberais. Por exemplo, não era difícil ver um médico manter um consultório no centro de São Paulo e outro no Brás. Lá estavam grandes cinemas, grandes cafés e teatros, com uma vida cultural e noturna fervilhante. Era, pois, um reduto da emergente classe média de origem italiana, além de abrigar inúmeros cortiços e vilas operárias.

A expansão da infra-estrutura econômica do Estado de São Paulo seguiu a ritmo ligeiro também na década de 1940. Definitivamente, o declínio do café revelou a vocação industrial da cidade, evidenciada desde o início do século XX, ainda na “capital dos fazendeiros”, quando já se estabeleciam as fábricas dos Matarazzo (Moinho do Belenzinho, de farinha), dos Klabin (Companhia Fabricadora de Papel) e dos Crespi (tecidos). No início da década de 1940, o Estado já contava com o maior parque industrial do País, com 14.225 unidades fabris e um contingente de 272.885 operários, bem maior que o do Distrito Federal (Rio de Janeiro), com 123.000 operários, a segunda maior força de trabalho do Brasil e berço do Trabalhismo de Getúlio Vargas. Começava aí a ganhar fama o epíteto “cidade do trabalho”. Era, enfim, a modernidade, vinte anos depois do surto modernista.

Mas a grande expansão ainda estava por vir. Instalou-se, entre 1940 e 1964, um padrão periférico de crescimento<sup>82</sup>. Surgiram grandes empreendimentos imobiliários em bairros periféricos, com custo acessível para as classes populares, pois se tratava de terrenos em áreas rurais. O resultado desse tipo de especulação imobiliária foi uma ocupação caótica que inviabilizou a instalação posterior de infra-estrutura urbana básica, o que inclui redes de esgotos e de energia elétrica. É esse, enfim, um fator de segregação, uma vez que as políticas de beneficiamento viário praticadas no decorrer das décadas de 1960 e 1970 seguiram parâmetros em que a escolha política recaía sempre sobre os setores médios e mais ricos da cidade. A consequência imediata disso foi a proliferação de favelas nos bairros periféricos.

Enquanto isso, o centro da capital já não demonstrava mais qualquer traço da urbanidade fremente mostrada na *Sinfonia de uma Metrópole*. Da velocidade que im-

---

<sup>82</sup> SANTOS, Laerte Moreira dos. Op. cit.

pulsionava o frenesi modernista emerge uma nuvem angustiante, evidente em *São Paulo S/A* (1965), filme de Luiz Sérgio Person. Após as comemorações do IV Centenário, em 1954, a febre desenvolvimentista volta a atirar os arranha-céus para o alto – em 1958 são 410 mil, 90 mil desses construídos entre 1950 e 1954 – e o contingente que abarrota as ruas desfaz os traços da fisionomia paulistana, massificando os rostos taciturnos que compõem o mosaico de *Operários* (1933), quadro da modernista Tarsila do Amaral. Cada vez mais mestiço, o turbilhão humano pigmenta a face da população da cidade. Um efeito não só demográfico, mas que irá tornar mais complexo o sotaque da Babel invertida.

### **A imigração italiana**

José de Alcântara Machado sintetizou a formação do paulista no “Artigo de fundo” que abre o livro *Brás, Bexiga e Barra Funda*:

Durante muito tempo a nacionalidade viveu da mescla de três raças que os poetas xingaram de tristes: as três raças tristes.

A primeira, as caravelas descobridoras encontraram aqui comendo gente e desdenhosa de “mostrar suas vergonhas”. A segunda veio nas caravelas. Logo os machos sacudidos desta se enamoraram das moças “bem gentis” daquela, que tinham cabelos “mui pretos, compridos pelas espaldas”.

E nasceram os primeiros mamalucos.

A terceira veio nos porões dos navios negreiros trabalhar o solo e servir a gente. Trazendo outras moças gentis, mucamas, mucambas, munibandas, macumas.

E nasceram os segundos mamalucos.

E os mamalucos das duas fornadas deram o empurrão inicial no Brasil. O colosso começou a rolar.

Então os transatlânticos trouxeram da Europa outras raças aventureiras. Entre elas uma alegre que pisou na terra paulista cantando e na terra brotou e se alastrou como aquela planta também imigrante que há duzentos anos veio fundar a riqueza brasileira.

Do consórcio da gente imigrante com o ambiente, do consórcio da gente imigrante com a indígena nasceram os novos mamalucos.

Nasceram os intalianinhos.<sup>83</sup>

Assim, o modernista carrega uma cor a mais entre as três primárias presentes na paleta da formação étnica brasileira para obter o matiz paulistano.

A cultura do café no interior paulista, que substituiu a da cana-de-açúcar, predominante até meados do século XIX, alcançou intenso crescimento nas duas últimas

---

<sup>83</sup> MACHADO, José de Alcântara. *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Biblioteca Virtual de Literatura in <<http://www.biblio.com.br/>>.

décadas do período e se estendeu pelas duas primeiras do novo século. A produção paulista de café, que em 1881 participava com 16% do total nacional, chegou a 40% na virada do século XX. Foram as grandes fazendas de café do interior que demandaram a massa de imigrantes italianos, importada a partir de 1876, quando chegaram os primeiros napolitanos, por iniciativa da elite rural que não queria mais se valer da mão-de-obra de negros e mulatos que deixavam de ser escravos.

No apogeu do fluxo migratório, que acontece no final do século XIX, a população da capital paulista, que até 1872 era de 23 mil habitantes, com a criação das companhias de migração, passou para 64 mil. A última década do século XIX registrou a chegada de 678.761 italianos ao Brasil, sendo que cerca de 70% desse total desembarcou em São Paulo e rumou para as fazendas de café.

Na virada do século XX, ou seja, dez anos depois, houve um inchaço populacional sem precedentes na capital, que somou por volta de 240 mil habitantes. Mais vinte anos e a população que dividia a capital com Alcântara Machado era de 580 mil habitantes, sendo que dois terços desse total se constituíam de imigrantes ou descendentes desses. O fluxo imigratório, aliás, foi intenso até 1927, enquanto era subsidiado pelo governo, que oferecia passagem marítima e transporte terrestre até a fazenda cafeeira. A ascensão de Mussolini ao poder na Itália reduziu drasticamente a imigração para o Brasil na década de 1930.

Um movimento externo desse porte a impulsionar os números demográficos só se repetiria entre as décadas de 1950 e 1970, quando se intensificou o movimento migratório do Nordeste para a capital paulista.

A chegada dos italianos prosseguiu intensa até o final da década de 1920, sendo abalada fortemente pela guerra de 1914. A maior parte deles veio da região do Vêneto (365.710 entre 1876 e 1920<sup>84</sup>), e teria se concentrado, na capital, no bairro do Bom Retiro. Os da região da Campânia (napolitanos) também aparecem em grande número – 166.080, no mesmo período – e se estabelecem, em sua maior parte, no Brás. Enfim, os calabreses (chegaram 113.155 nesse período), se alocaram no Bixiga.

Marcos da saída e da entrada de imigrantes na capital, duas estações ferroviárias localizadas no bairro da Luz davam a dimensão da importância daquela que seria, em 1945, a segunda maior malha ferroviária do País, com 7.519 quilômetros de trilhos, extensão que só perdia em tamanho para a de Minas Gerais, com 8.453 km. Foi em

---

<sup>84</sup> Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), <<http://www.ibge.gov.br/ibgeteen/povoamento/italianos/regorigem.html>>.

1875 que o bairro da Luz passou a abrigar o ponto final da Estrada de Ferro Sorocabana, cujo traçado ligava a capital ao município de Presidente Epitácio, nas margens do Rio Paraná. Com projeto de Christiano das Neves, a Estação Júlio Prestes começou a ser construída em 1926 e foi inaugurada somente em 1938, tornando-se um símbolo tardio do poderio cafeeiro do interior paulista, que sempre usou o ramal ferroviário como porta de entrada na capital. O mesmo bairro detinha, desde 1865, a estação e a sede da São Paulo Railway Company, que fazia o traçado Santos-Jundiaí, portanto, a porta de saída da produção cafeeira e de entrada dos imigrantes que chegavam a São Paulo em busca de trabalho. Às vésperas do fim da concessão de 90 anos da São Paulo Railway Company, em 1946, um incêndio criminoso destruiu o prédio da estação, que ostentava o característico estilo inglês. A reconstrução se prolongou até 1951, quando a estação foi entregue à população e já se encontrava sob a direção do Ministério da Viação e Obras Públicas e com o nome da empresa mudado para Estrada de Ferro de Santos a Jundiaí.

Quando a crise cafeeira trouxe de volta à capital muitos dos italianos que perderam emprego nas fazendas do Interior, outros, que se anteciparam fixando-se na cidade, já haviam consolidado verdadeiros impérios fabris na capital.

Imigrantes como os Matarazzo, os Pereira Ignácio, os Crespi, os Siciliano, os Francalanza, os Perroni, os Noschese, os Giorgi, os Scarpa, os Bardella e muitos outros perceberam que a industrialização era um campo fértil e livre em que os poderosos fazendeiros tradicionais, voltados para o café, pouco ou nada plantavam.<sup>85</sup>

O caso mais notável é o de Francisco Matarazzo. Ainda Francesco, o italiano chega ao Brasil em 1881. Até 1890 se fixa na região de Sorocaba, onde forma família – tem cinco filhos – e monta um serviço de transporte de mercadoria em mulas. Logo abre um armazém em Sorocaba. De tanto vender banha de porco percebe que pode abrir uma fábrica do produto, que era importado. Abre o empreendimento em 1883 e decide inovar, vendendo a banha em latas. Vale-se do grande número de italianos latoeiros e funileiros presentes na região e leva o intento a cabo. Os negócios crescem da noite para o dia. Logo abre mais duas fábricas na região, o que vai reduzindo as importações de banha de porco. Alia-se a dois irmãos e muda-se para a capital, um arraial com 65 mil habitantes em 1890, onde monta um armazém importador de farinha de trigo, arroz,

---

<sup>85</sup> COUTO, Ronaldo Costa. *Matarazzo – A travessia*. Planeta, São Paulo, 2004, p. 244.

óleos e banha. Além disso, mantém duas das fábricas de banha de porco na região de Sorocaba. Com isso enriquece, constrói um palácio na Avenida Paulista e, no Brás, instala o Moinho Matarazzo, megaempreendimento que envolve financiamento inglês. A partir daí, amplia substancialmente os seus negócios, atuando em diversos segmentos. Em 1911, funda a Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo S/A, ponto de partida do império fabril que em 1925 somava mais de duas dezenas de fábricas em São Paulo e no interior, além do Parque Industrial da Água Branca, complexo fabril atuante em 17 segmentos.

Foram os operários italianos que constituíram o cerne da primeira greve paulistana, em 1917, iniciada no Cotonifício Crespi, quando exigiram aumento de 20% no salário. O movimento gerou confrontos com a Força Pública, mas a adesão maciça fez com que os industriais cedessem e pagassem o acréscimo reivindicado pelos líderes operários. “Como esses líderes eram quase todos imigrantes, contam que durante as greves um vento gelado corria pelo Bixiga e vielas do Brás, levando medo de prisão, de desemprego e de fome.”<sup>86</sup>

A estrutura trabalhista, que conferiu diversos direitos ao trabalhador, só foi montada na primeira metade da década de 1940, pelo governo ditatorial de Getúlio Vargas. Em 1º de maio de 1940, foi instituído o salário mínimo e, dois meses depois, o imposto sindical. Em 1943, usando a mesma data do Dia do Trabalho, Vargas assina a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), uma espécie de “obra reunida” do Trabalho exercido desde sua chegada ao poder, em 1930. Coincidentemente, foi também nesse ano que a classe trabalhadora começou a se mobilizar para pedir a volta dos direitos democráticos tomados pelo Estado Novo, desferido em 1937 e com inspiração no fascismo italiano.

Implanta-se, assim, uma ditadura fascista que extingue o sistema representativo e anula as liberdades públicas, para impor um governo de estilo autoritário e centralizador, que confiava expressamente no Estado para a função de reger e tutelar a sociedade, a fim de forçá-la a se desenvolver. Nos anos seguintes, perderia a rigidez e o pendor fascista, passando ao neutralismo e, em seguida, ao alinhamento com as democracias, na guerra contra as potências do Eixo.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> COUTO, Ronaldo Costa. *Matarazzo – Colosso brasileiro*. Planeta, São Paulo, 2004, p. 114.

<sup>87</sup> RIBEIRO, Darcy. *Aos trancos e barrancos – Como o Brasil deu no que deu*. Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1985, parágrafo 894.

No instante em que o Estado Novo de Getúlio Vargas passou a apoiar os Aliados contra as forças do Eixo durante a Segunda Guerra Mundial, isso após o bombardeio de navios mercantes brasileiros pelas forças alemãs – uma retaliação pelo rompimento das relações diplomáticas do Brasil com a Alemanha –, em março de 1941, a pressão e a perseguição aos imigrantes italianos se intensificou e teve reflexos diretos na sua expressão política na capital paulista. Vargas criou a Força Expedicionária Brasileira (FEB) em agosto de 1943, que combateu diretamente nos campos de batalha italianos em julho do ano seguinte.

Tal cenário motivou a retaliação interna, que tinha por objetivo detectar e coibir traços da chamada Quinta Coluna, braço fascista atuante em outros países. O primeiro ato do governo nesse sentido foi controlar as associações culturais, que deveriam cumprir um rito de registro sob a tutela do Estado Novo para que não se convertessem em redutos políticos.

Ainda assim, a tradicional colônia italiana resistiu e manteve no Brás os seus símbolos de referência. Um exemplo é a inauguração da Paróquia de São Vito Mártir, cuja imagem havia chegado ao bairro em 1895, trazida por um grupo de italianos. A vida cultural no Brás, que se firmou no início do século com seus cafés cantantes, cantinas e associações operárias, onde se criaram os grupos culturais teatrais – os filodramáticos –, adere rapidamente ao cinema. Lá, em 1939, é construída a maior sala de exibição da cidade, o Cine Universo, projetado pelo arquiteto Rino Levi, com capacidade para 5.500 espectadores. “Tudo é pensado em detalhes e a sala ganha uma atração extra: o forro móvel. Em noites de céu limpo e estrelado, aciona-se um mecanismo e a imensa clarabóia se abre.”<sup>88</sup>

Na década de 1940, alguns trabalhadores que aqui chegaram no início do século XX ascendiam economicamente e engrossavam a crescente classe média paulistana, movimento tardio em relação ao dos industriais que edificaram a burguesia urbana ainda na década de 1920. “Pertencente à classe média urbana em formação, uma parcela desses imigrantes tem muito clara, em sua vivência cotidiana, sua diferença social com a elite local. Diferença de poder econômico, de *status* e de acesso a determinados locais, que passa ainda por outro fator: a tradição.”<sup>89</sup> É também na década de 1940 que a bur-

---

<sup>88</sup> Idem, p. 45.

<sup>89</sup> GAMA, Lúcia Helena. *Nos bares da vida – Produção cultural e sociabilidade em São Paulo – 1940-1950*. Editora Senac, São Paulo, 1998, p. 131.



guesia de origem italiana começa a firmar enlances matrimoniais com a antiga e então decadente elite rural cafeeira.

### A elite rural

O projeto de incentivo à imigração italiana partiu de um importante personagem da elite agrária paulista, Martinico Prado, filho de Dona Veridiana do Prado e irmão do futuro prefeito paulistano, Antonio Prado. Fundador do eminente Partido Republicano e líder abolicionista em São Paulo, como boa parte da oligarquia rural paulista, descontente com a Coroa, encontrou na importação da mão-de-obra qualificada a solução para a redução dos gastos com trabalhadores das fazendas.

A corrida do café rumo ao oeste paulista far-se-ia em concorrência com o trabalhador livre, primeiro no fugaz regime de parcerias, depois mediante salário. Torna-se, além disso, excessivamente oneroso o escravo, atingindo o valor de, entre 1876 e 1880, um a dois contos e quinhentos, valor imenso se comparado com o máximo de setecentos mil-réis na década anterior. O trabalhador servil tem seu preço elevado acima da alta de preços, atingindo, no valor do investimento, de 80 a 90% da fazenda.<sup>90</sup>

O sobrenome Prado esteve ligado ao poder e à vida política nacional desde muito cedo. Da chegada de Portugal do primeiro Antonio Prado no século XVIII, comerciante que se engajou na corrida do ouro, até o surgimento do terceiro Antonio Prado, nomeado pelo imperador D. Pedro II com o título Barão de Iguape, foi uma trajetória de enriquecimento pelo comércio equiparável a poucos casos semelhantes no período. O barão dominou a principal atividade comercial da monarquia, a de muares na região de Sorocaba, linha final das tropas oriundas do sul do País. Ingressou na política municipal em 1820 e logo apoiou a mobilização pela independência, montando um exército na província de São Paulo, onde, não por acaso, D. Pedro proclamaria o Estado independente. Esse engajamento rendeu não só aos Prado, mas também à elite luso-brasileira paulistana o dever de resguardar a soberania do Estado. “Era preciso transformar o sentimento patriótico, que mobilizara a minoria dominante durante a conquista da soberania nacional, numa obrigação cívica e moral, que fosse capaz de nortear as suas ações e comprometê-la com a árdua tarefa de construir e governar o País.”<sup>91</sup> Uma forma de

---

<sup>90</sup> FAORO, Raymundo. *Os donos do poder*, Vol. 2, publifolha, São Paulo, 2000, pp. 62 e 63.

<sup>91</sup> D’AVILA, Luiz Felipe. *Dona Veridiana – A trajetória de uma dinastia paulista*. A Girafa, São Paulo, 2004, p.22.

angariar o apoio da elite rural paulista consistiu em distribuir títulos nobiliárquicos, como o de barão a Antonio Prado. José Bonifácio, já no exílio, criticava essa prática de D. Pedro I, que em oito anos de monarquia havia titulado 28 marqueses, 8 condes, 16 viscondes e 21 barões. A prática prosseguiu no Segundo Reinado, especialmente depois da Guerra do Paraguai (1865 a 1870), quando famílias abastadas foram convocadas a doar quantias vultosas para financiar o exército brasileiro e, em troca, receber os títulos nobiliárquicos. Por volta do fim da monarquia, somavam-se 950 barões.<sup>92</sup>

O Barão de Iguape endossou a criação da monarquia constitucional e defendeu-a politicamente. Foi, segundo D'Ávila, o primeiro Prado a estabelecer o tripé que consolidou o predomínio da família na elite rural paulista: o comércio, a agricultura e a política.<sup>93</sup> Ao endossar as idéias liberais de José Bonifácio, acreditava na estabilidade política como impulsionadora do crescimento econômico. Desde o início do século XIX se fixou na província de São Paulo, onde foi eleito vereador.

Figura estruturadora dessa dinastia foi sua filha, Dona Veridiana, que aos 13 anos de idade se casou com o tio Matinho da Silva Prado, com quem teve seis filhos.

Depois que o barão passou o comando da família à filha, foi ao primeiro neto que delegou a sucessão na política. Assim, ele pôde se dedicar aos negócios, entre eles a presidência do Banco do Brasil, em São Paulo, que acabou financiando os investimentos da família nas fazendas cafeeiras e na construção de ferrovias, sendo uma coisa conseqüência da outra. O marido de Veridiana foi o pioneiro no plantio de café, em substituição aos pés de cana-de-açúcar mantidos pelos Prado. Em pouco tempo, o plantio virou a obsessão da família. Mas a oportunidade de investir em estradas de ferro veio com a necessidade de fazer a produção agrícola escoar do interior de São Paulo até o porto de Santos, antevista pelo Barão de Mauá. Assim, os Prado também dominaram a atividade econômica do Estado.

Ao morrer em 1875, aos 97 anos, o barão deixou Veridiana e os netos no comando do império que construía. Em seguida, cansada do casamento, a herdeira pediu o divórcio aos 53 anos e assumiu o comando da família, com o apoio dos filhos. Estes tiveram destaque na vida pública paulista: Antonio Prado foi ministro de Estado, senador, deputado e prefeito da capital; Martinico foi um dos principais cafeicultores do Estado; Caio foi presidente das províncias de Alagoas e do Ceará; e Eduardo, o caçula,

---

<sup>92</sup> A nobreza brasileira de A a Z. <http://www.sfreinobreza.com/NobAZ.htm>, consultado em 18 de julho de 2008.

<sup>93</sup> Idem, p. 37.

foi escritor e historiador; Anésia casou-se com Elias Pacheco Chaves, que se tornou sócio nos empreendimentos da família; e Ana Blandina casou-se com o diplomata Antônio Pereira Pinto Júnior.

Filho de Antonio Prado, Paulo ganhou notoriedade como escritor, historiador e mecenas – foi o provedor do grupo modernista quando da realização da Semana de 22 – e não herdou o pendor para os negócios do pai, muito menos sua ambição política. Um dos filhos de Martinico, irmão de Antonio, se destacou: o empresário Fábio Prado, que também se tornaria prefeito de São Paulo (1934 a 1938, entregando o cargo a Prestes Maia), e que se casou com a filha do industrial italiano Rodolfo Crespi, atitude que contrariava a tradição dos casamentos endogâmicos. Quanto ao seu neto, Caio Prado Júnior, foi destacado intelectual marxista na década de 1940, fundador da Editora Brasiliense.

A família Prado, na primeira metade do século XX, rendeu as ramificações Álvares Penteado, Alves de Lima, Souza Guedes, Costa Pinto, Silva Machado, Pacheco Chaves, Pacheco Jordão, Rudge, Silva Ramos e Queiróz Telles.

O clã dos Álvares teria origem em Antônio Álvares de Almeida Lima, descendente de João Ramalho, figura colonial notória, e da índia Bartira, filha do cacique Tibiriçá. Na origem dos Penteado está o fazendeiro português Francisco Rodrigues Penteado, que se casou com a sobrinha do bandeirante Fernão Dias Paes Leme e, como dote, recebeu uma fazenda no Vale do Paraíba. Descende dessa família João Carlos Leite Penteado, pai de Inácio Penteado, que se casou com Olívia Guedes, neta do Barão de Pirapitingui (José Guedes de Sousa). Olívia foi incentivadora do grupo modernista, que conheceu em Paris, onde morava e de onde importou hábitos que fez questão de adotar na sua rotina brasileira, quando voltou. Outro descendente é Armando Álvares Penteado, filho do Conde Antônio Álvares Penteado, cafeicultor, depois industrial e, enfim, patrono do Teatro Santana, que mandou construir no centro de São Paulo. Armando estudou na Inglaterra e, com a morte do pai, manteve o hábito de passar seis meses em Paris e a outra metade do ano em São Paulo, disseminando as vanguardas artísticas e culturais européias entre os intelectuais locais. Ao morrer, em 1947, deixou em testamento a instituição de uma Fundação que administraria uma Escola de Belas Artes no bairro do Pacaembu.

Uma prima-irmã de Armando e sobrinha de Olívia, Yolanda Penteado, casou-se em 1921 com Jayme Nogueira da Silva Telles (do qual se separou em 1934), mas foi a sua união com o industrial italiano Francisco Matarazzo Sobrinho, em 1947, que a notabilizou como mecenas da arte. Juntos, criaram a Bienal de Arte Moderna. Assim co-

mo Fábio Prado na década anterior, oficializava uma união não endogâmica, o que já não causava mais tanto escândalo, por justificar o enlace de duas classes que, naquela altura, dominavam o Estado política e economicamente: os quatrocentões e os carcamanos, a elite rural e a burguesia ascendente.

Essa intensa participação dos Prado na história paulistana só é similar à da família Barros, originária de Itu. O capitão Fernão Paes de Barros teria iniciado o clã. Seus netos foram Antônio Paes de Barros, o Barão de Piracicaba, que também reivindica o pioneirismo no plantio de café no Estado, e Bento Paes de Barros, o Barão de Itu, filho de Antônio de Barros Penteado. Aliás, outros sete filhos dele geraram ramificações da família, que, na virada do século XX, povoaram a elite da capital: Souza Barros, Paes de Barros, Aguiar Barros, Paula Souza e Souza Queiróz. Este último grupo originou, por sua vez, as ramificações Rezende, Campos, Barbosa de Oliveira, Arruda Botelho, Aguiar Barros, Prates, Paula Souza e Vergueiro.

A família Barros teve importante papel na história da Primeira República. Aliás, o primeiro arroubo republicano, a Convenção de Itu, em 1873, aconteceu na casa de Prudente de Moraes e Barros, deputado que se tornaria o primeiro presidente civil da República, após a saída de Floriano Peixoto, em 1894. No entanto, tratava-se da reação da oligarquia rural paulista aos setores industrializantes, que tinham em Rui Barbosa a sua figura de proa. Iniciou-se, assim, o poderio dos cafeicultores, que se estendeu até a Revolução dos Tenentes, em 1930. O último presidente dessa fase também pertencia ao clã dos Barros: Washington Luiz Pereira de Sousa, que foi prefeito de São Paulo (1914-1919), governador do Estado (1920-1924) e presidente da República (1926-1930).

Era, portanto, uma aristocracia rural que se constituiu, pela proximidade e pelo exercício do poder, em diferentes fases políticas. Embora caipira, pois nasceu às margens do rio Tietê, assim como a elite de origem portuguesa que se formou na antiga Corte, foi procurar elementos da civilidade européia para moldar seus modos. Utilizou, entretanto, um viés diferente do que a burguesia arrivista usava, preocupada somente com as modas parisienses. Por isso, assumiu o papel de fomentadora da cultura erudita local, não apenas como mecenas, mas também como organizadora de iniciativas de monta, que ajudaram a construir um aparato cultural de respeito e expressão nos anos 1940 e 1950, em aliança com os industriais de origem estrangeira.

## **Deslocamento caipira**

A ascensão das grandes fazendas no interior paulista interferiu na vida de um extrato populacional bem peculiar e exclusivo na formação do povo brasileiro: o caipira, em geral mamelucos que proliferaram a partir do movimento bandeirantista. Deserdados nas beiras dos rios e sem terras, viveram uma realidade bem diversa daqueles que tiveram acesso à propriedade e que estruturaram a elite rural paulista.

Com a abolição do escravismo de índios em 1758, por obra da política do Marquês de Pombal, e com o assentamento dos colonos portugueses como forma de compensação econômica, surgiram as fazendas agrícolas ou de gado. Os pobres sem posses, em sua maioria índios libertos ou caboclos dispersos, se transformaram em agregados das fazendas ou em posseiros de terras sem uso. Restava ainda uma terceira condição, a de transitório<sup>94</sup>, em que o caipira passou a se configurar como uma espécie de fronteira móvel entre a civilização e o território virgem. Ao ocupar a terra, ele derrubava o mato e plantava o roçado. Na seqüência, os proprietários da terra o expulsavam, apropriando-se do terreno pronto para o plantio. Então, o caipira se refugiava em terras mais distantes, reiniciando o ciclo. De mais a mais, a sua vida era solitária, pouco social, situação essa agravada pela distância entre os povoados num tempo de lenta ocupação territorial.

A constituição de grandes fazendas produtoras de culturas passíveis de serem exportadas, o que ocorreu a partir do século XIX, com a abertura dos portos em 1807 e a chegada da família real portuguesa, inicia um novo ciclo na ocupação de terras paulistas. A parca economia familiar do caipira, em que ele produz para os seus em terra que não é sua, perde de vez o sentido diante do mercantilismo crescente dos fazendeiros. A princípio com a cana-de-açúcar e, em seguida, com o café, perde ainda seu posto de trabalho com a chegada dos imigrantes italianos.

A condição de constante provisoriedade, que acabou moldando uma cultura peculiar, deu larga margem para que o caipira avançasse em direção às cidades. Ao migrar para a capital, o caipira se instalava nos bairros periféricos: massa sem posses que vende a sua força de trabalho nas fábricas e que divide tarefa com os italianos, que retornaram da lavoura ou nem para ela acorreram. É na mestiçagem cultural com o italiano que se constrói uma cultura híbrida, que paira entre a condição de provisoriedade e a de estrangeiro, entre os sotaques e as gares dos trens, de onde desembarcam tantos despossuídos em busca de oportunidades.

---

<sup>94</sup> CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*, Livraria Duas Cidades, São Paulo, 8ª edição, 1998, pp. 57 a 65.

## Fluxos pós-escravidão

É aí que, protegida pelas depressões do terreno, pelas voltas e banquetas do Tamanduateí, pelas arcadas das pontes, pela vegetação das moitas, pela ausência de iluminação se reúne e dorme e se encachoa, à noite, a vasa da cidade, numa promiscuidade nojosa, composta de negros vagabundos, de negras edemaciadas pela embriaguez habitual, de uma mestiçagem viciosa, de restos inomináveis e vencidos de todas as nacionalidades, em todas as idades, todos perigosos.<sup>95</sup>

Com esses termos, o prefeito Washington Luiz justificou o seu projeto de urbanização da Várzea do Carmo no final da década de 1910, quando preparava a capital para o centenário da Independência, de modo a corroborar com o processo de exclusão social a que as populações miseráveis e, em particular, as dos negros e mulatos abandonados à margem do processo capitalista de produção seriam submetidos a partir da urbanização do centro paulistano. De fato, as populações negras eram, conforme aponta Sevcenko, os alvos preferenciais da repressão policial<sup>96</sup>, juntamente com o operariado, que, no pós-guerra, se mobiliza para garantir sua sobrevivência diante do alto custo de vida. Assim, essas concentrações acabaram por se acantonar em redutos que, periféricos, não estavam tão distantes de possibilidades de subsistência. Ou seja, estavam próximos do centro e dos bairros de classe média alta, que podiam lhes oferecer empregos domésticos. Assim, três desses redutos se destacaram nas primeiras décadas do século XX: a Barra Funda – as mulheres trabalhavam nas mansões dos Campos Elíseos ou de Higienópolis –, onde também ficavam os armazéns de cargas da São Paulo Railway, que ofereciam oportunidade de trabalho na estiva; o Bixiga, próximo às mansões da Paulista e dos Jardins; e a Baixada do Glicério, perto da Liberdade, ainda um bairro de classe média naquele período.<sup>97</sup> No entanto, não se tratava de redutos exclusivos, mas mistos, em que a população negra e mulata ocupava vielas e becos, enquanto as classes mais abastadas ocupavam ruas e avenidas. O território mais livre era o da Barra Funda, onde a população negra e mulata encontrava espaço para expressar mais livremente traços culturais, entre estes os que se evidenciavam nas organizações musicais de sam-

---

<sup>95</sup> SEVCENKO, Nicolau. Op. cit., p. 141.

<sup>96</sup> Idem.

<sup>97</sup> SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. *Carnaval em branco e negro – Carnaval popular paulistano (1914-1988)*, Editora Unicamp, Edusp e Imprensa Oficial do Estado, São Paulo, 2007, pp. 99 e 100.

bas (samba-lenço, samba de roda, samba rural) e nas rodas de pernada e de tiririca, espécie de capoeira estilizada (urbanizada).

No final da década de 1920 e na de 1930, essa população jovem que habitava em bairros populares mais distantes, como Casa Verde, Vila Formosa, Parque Peruche, Cruz das Almas ou Bosque da Saúde, sentia necessidade de se encontrar regularmente para dançar, estabelecer laços de amizade e, de alguma forma, vivenciar o pertencimento a um grupo social mais amplo que a simples unidade familiar. Foi provavelmente por isso que foram criados, a partir da década de 1920, os “salões da raça”, espécie de clubes dançantes negros (...).<sup>98</sup>

Esses salões tiveram vida longa, funcionando até a década de 1950 fora do centro urbano, mas nas ruas próximas, como Florêncio de Abreu, do Carmo, Quintino Bocaiúva e 25 de Março.

## **Migração**

Desde 1935, o governo de Armando Salles de Oliveira estimulava a migração para o Estado de São Paulo como forma de suprir a carência de mão-de-obra rural, oferecendo às famílias o custeio da passagem, além de emprego e salário. O incentivo motivou as próprias empresas beneficiadas a buscar trabalhadores no Nordeste e no Norte de Minas Gerais. Em 1939, foi criada a Inspeção de Trabalhadores Migrantes, que registrou, naquele ano, a entrada de 100 mil migrantes em São Paulo. Entre 1941 e 1949, quase 400 mil migrantes foram encaminhados aos municípios do interior do Estado<sup>99</sup>, onde a lavoura sofria com a carência de imigrantes europeus, que deixaram de chegar por causa do conflito mundial, além de outros, já estabelecidos, que decidiam se deslocar para a capital. A migração mudaria de rumo na década seguinte, quando os contingentes também se voltaram para a capital em busca de emprego em meio ao ritmo acelerado da industrialização. Em 1950, a migração se acelera, sendo que 50% do fluxo vinha de Minas Gerais, enquanto a Bahia respondia por 17,5%. Esse Estado passou a ter destaque no movimento migratório por causa da construção da Estrada Rio-Bahia, que seria concluída em 1949, ramal rodoviário onde surgiu o pau-de-arara, transporte precário de migrantes em caminhões de carga.

---

<sup>98</sup> Idem, pp. 102 e 103.

<sup>99</sup> Presidente Prudente, Rancharia, Marília, Martinópolis, Andradina, Presidente Venceslau, Santo Anastácio, Pompéia, Valparaíso, Araçatuba e Presidente Bernardes.

Entre 1950 e 1970, a população da capital triplicou impulsionada pelo crescimento vegetativo da população entre 4% e 5% ao ano, índice que se manteve até o início da década de 1980, mais a chegada de dois milhões de migrantes. Entre 1960 e 1970, os migrantes contribuíram com 56,6% para o crescimento da população da região metropolitana, onde essa massa trabalhadora se fixou, em locais, portanto, bem distantes do centro urbano da capital.



## Capítulo 3

### A arquibancada: mestiçagens culturais

Ao analisar a cultura latino-americana, e apontar o hibridismo que a caracteriza na modernidade, Nestor García Canclini afirma:

Os países latino-americanos são atualmente resultado da sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas (sobretudo nas áreas mesoamericana e andina), do hispanismo colonial católico e das ações políticas educativas e comunicacionais modernas. Apesar das tentativas de dar à cultura de elite um perfil moderno, encarcerando o indígena e o colonial em setores populares, uma mestiçagem interclassista gerou formações híbridas em todos os estratos sociais.<sup>100</sup>

No caso brasileiro, essa sedimentação contou, além do colonizador ibérico, com outros elementos étnicos, entre os quais se destacam, além dos mencionados pelo antropólogo, o negro e o imigrante – em São Paulo, mais especificamente, o italiano. No entanto, o processo de hibridização a partir da mestiçagem é o mesmo, em grande parte por causa da característica colonialista que permeou todo o continente. Esse processo passa a ser explorado no caso específico da formação cultural paulista, levando-se em consideração, obviamente, os processos de comunicação e a elaboração de um discurso de entretenimento urbano.

#### Alta cultura

Apesar da derrota paulista para as tropas federais em 1932, a vocação industrial e comercial do Estado se evidencia pelo restante da década e alcança seu ponto alto na década seguinte. As elites econômicas que financiavam esse desenvolvimento, ex-fazendeiros de café que se transferiram para a cidade e os bem-sucedidos imigrantes, davam suporte ao projeto de modernização e urbanização da cidade de São Paulo.

David José Lessa Mattos destaca que essas duas vertentes das elites paulistas cresceram a partir de um processo simbiótico em que os fazendeiros empresários, para investirem nos seus negócios, precisavam do suporte financeiro de crédito bancário fornecido pelas instituições ligadas aos empreendedores imigrantes. “Mas essa depen-

---

<sup>100</sup> CANCLINI, Nestor García. Op. cit., pp. 73 e 74.

dência era relativa, na medida em que os comerciantes e investidores estrangeiros necessitavam também do apoio político dos fazendeiros paulistas para que, através de medidas tomadas pelo governo brasileiro [até 1930], prosperassem seus negócios (...)”<sup>101</sup>

Enfim, era essa a força da locomotiva que puxava os demais Estados brasileiros que, segundo o mote da Revolução Constitucionalista de 1932, eram os vagões vazios. Essa mesma elite ilustrada, com o final da Segunda Guerra Mundial e com o início da redemocratização do País, não hesita em promover uma verdadeira transformação cultural em São Paulo. É na segunda metade da década de 1940 que o mosto cultural gerado em São Paulo durante a ditadura de Vargas começa a fermentar em iniciativas culturais importantes, como a fundação do Museu de Arte de São Paulo (1947) e a do Museu de Arte Moderna (1949), o surgimento da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (1947) e da Fundação Armando Álvares Penteado (1948), a criação da Escola de Arte Dramática e a do Teatro Brasileiro de Comédia (ambos em 1948), e a instalação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949). A década se encerra com a criação, em 1950, da primeira emissora de televisão do País, a Tupi-Difusora. Tais iniciativas que partiram da elite intelectual paulistana,<sup>102</sup> ganharam luz com o fim da ditadura de Vargas no pós-guerra.

Aliás, o Estado Novo, gerado após as instabilidades políticas decorrentes da revolução dos tenentes, em 1930, do levante constitucionalista, em 1932, e da Intentona Comunista, em 1935, teve como principal motor da sua máquina política de controle dos meios de comunicação o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em 27 de dezembro de 1939. O órgão “acumulava funções de propaganda, publicidade, informação, documentação e pesquisa, publicações, promoção da cultura em escolas e quartéis, controle e fiscalização de espetáculos, censura prévia de jornais e diversões públicas, regulamentação de contratos de trabalho por empresas culturais, produção e distribuição de filmes, defesa do idioma, incremento do turismo no País e muitos outros assuntos, como a difusão de boletins meteorológicos”.<sup>103</sup>

Para operacionalizar 53 funções, o DIP passou a distribuí-las aos órgãos estaduais, os Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda (DEIPs). Caso específico foi o de São Paulo, onde se criou “a sucursal do DIP, diretamente subordinada à Inter-

---

<sup>101</sup> MATTOS, Davi José Lessa. *O espetáculo da cultura paulista – Teatro e TV em São Paulo: 1940-1950*. Códex, São Paulo, 2002, pp. 90-91.

<sup>102</sup> MATTOS, David José Lessa. Op. cit..

<sup>103</sup> Arquivo Miroel Silveira – “Relatório de Pesquisa teórica”, novembro de 2003, p. 61.

ventoria Federal, passando a incorporar a Diretoria de Propaganda e Publicidade; o Serviço de Censura e Fiscalização de Teatros e Divertimentos Públicos; o Registro de Jornais, Revistas e Empresas de Publicidade e o Serviço de Turismo”.<sup>104</sup> Um sinal claro do especial empenho federal no controle da oposição adormecida de 1932. A atuação dos DEIPs se estendeu até 25 de maio de 1945, quando o próprio DIP foi substituído pelo Departamento Nacional de Informações (DNI).

O controle da informação promovida pelo DIP e a censura prévia são rememorados pelo jornalista Hermínio Sacchetta, diretor de redação do jornal *Folha da Manhã* na década de 1940:

Da censura do Estado Novo pode-se falar muito. Era uma censura presente, sem dúvida, e como toda censura, incoerente, absurda, por vezes ridícula. As ordens vinham por telefone: nada sobre isso, nada sobre aquilo. É claro que nem sempre eu cumpria ordens, o que causava transtornos ao jornal e a mim. Muitas das ordens da censura eram pedidos de figuras da sociedade ou de altos funcionários do governo. Vinha uma ordem: não dizer que fulano de tal cometeu suicídio e sim que morreu de um ataque cardíaco. Eu dava suicídio. E vinha a tempestade.<sup>105</sup>

O governo, mesmo antes do DIP, já atuava na censura, embora não de forma sistematizada, mas distribuindo listas mensais de notícias proibidas às redações dos jornais, como esta, de 1937:

Não pode ser noticiada a morte de um operário no restaurante do SAPS quando almoçava. (...) Proibidas quaisquer alusões ao regime brasileiro anterior a 10 de novembro de 1937, sem prejuízo de referências à democracia, pois o regime atual é também uma democracia. (...) Nada sobre a União Nacional dos Estudantes. (...) Nada sobre loteria federal. (...) Nas notícias e comentários sobre a Espanha, nenhum ataque pessoal ou direto ao General Franco. (...) Não divulgar uma nota do Serviço de Segurança da Polícia sobre grave incidente entre civis e militares em Marechal Hermes (subúrbio do Rio). (...) Nenhuma notícia sobre a escassez de peixe no país. (...) Proibida a divulgação das aspirações das classes trabalhistas de Porto Alegre, enviadas ao chefe do governo. (...) Nada sobre o processo de presos. (...) Nada sobre passeatas de estudantes paulistas. (...) Anúncios (...) de cigarros Souza Cruz, onde se vêem oficiais do Exército. (...) Não podem ser divulgadas notícias sobre o desfalque na Caixa Econômica de Niterói. (...) Nada assinado por Oswald de Andrade.<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> Idem, p. 62.

<sup>105</sup> *Folha de S. Paulo* de 10 de janeiro de 1979 in Almanaque, [http://almanaque.folha.uol.com.br/memoria\\_6.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/memoria_6.htm), consultado em 1º de novembro de 2006.

<sup>106</sup> Coleção “Nosso Século”. Op. cit., p. 196.

No caso paulista, o empenho do controle federal foi mais incisivo, pois o Estado trazia em seu histórico recente o levante constitucionalista de 1932, o que exigia da máquina getulista o controle estrito dos meios de comunicação para que qualquer foco de rebelião que pudesse reacender fosse rapidamente debelado.

O símbolo máximo da arbitrariedade do Estado Novo contra a imprensa paulista foi a invasão do jornal *O Estado de S.Paulo*, em 25 de março de 1940. Alegando que o órgão orquestrava uma “conspiração armada” e exibindo armas que estariam escondidas sobre os forros do prédio do jornal – colocados pela própria polícia política de Getúlio – o regime destituiu a diretoria da empresa e levou Francisco Mesquita preso para o Rio de Janeiro. Sem provas, o liberou dias depois, não sem antes encampar o jornal e colocar na direção o testa-de-ferro Abner Mourão. Dois anos depois, em 1942, o Estado Novo encampou outro diário paulistano, *A Noite*. Para administrar esses órgãos encampados, o governo criou as Empresas Incorporadas ao Patrimônio Nacional. *O Estado de S.Paulo* só foi restituído aos Mesquita em 1945, um mês depois da saída de Getúlio do poder.

A cobertura da Segunda Guerra Mundial pelas emissoras de rádio levou as redações dos diários impressos a enviarem seus repórteres para o *front*, de modo a poder oferecer aos seus leitores relatos dos confrontos e uma cobertura mais reflexiva, o que o rádio não oferecia por causa de restrições intrínsecas ao meio. Os dois principais diários que circulavam na capital conseguiram não só oferecer essa cobertura mais acurada como também viram nela uma oportunidade para desenvolver as suas técnicas jornalísticas, o que, em conseqüência, fez aumentar bastante o número de leitores. *A Folha da Manhã*, por exemplo, que em 1938 tinha uma tiragem de 15 mil exemplares, viu esse número saltar para 80 mil na década de 1940. Hermínio Sacchetta, seu diretor de redação – embora o nome que aparecesse no expediente do diário fosse o do poeta modernista Guilherme de Almeida –, conta como conseguiu esse aumento de tiragem:

Em primeiro lugar graças aos companheiros que encontrei, jornalistas dos melhores, que se dedicavam realmente à profissão. Em segundo lugar, ao momento, que era propício, pois o mundo entrava em guerra. Minha situação, é claro, também melhorou muito: de 300 e poucos cruzeiros que comecei ganhando, passei, no cargo de diretor, a ganhar 5 mil cruzeiros e mais 2 mil como gratificação.

Com o fim da guerra, Getúlio se viu obrigado a distender o regime ditatorial e a promover a redemocratização do País. Em 1945, assinou a Lei Constitucional nº 9, que

reduzia a intervenção federal nos Estados e, em seguida, anistiou os presos políticos. Criou uma nova lei eleitoral, que possibilitou a legalização de novos partidos políticos, entre eles o Partido Comunista Brasileiro, que elegeu quinze deputados federais e um senador, Luís Carlos Prestes. Sua liderança política, no entanto, ericou a direita constituída e, em 1946, o registro do PCB foi cassado, sob a alegação de que fomentava a luta de classes. Sem abrir mão do Trabalhismo, mas abandonando o viés fascista, Vargas lançou o Partido Trabalhista Brasileiro em 1945, cujas fileiras foram preenchidas, em sua maioria, por funcionários do Ministério do Trabalho. Mesmo sob os apupos de líderes sindicais, que constituíram o Movimento Queremista (“Queremos Getúlio”), Vargas apoiou o General Dutra para a presidência da República, que se elegeu naquele ano. Dutra, enfim, foi gestado pela máquina getulista, à qual deu continuidade, devolvendo o poder ao próprio Getúlio, que foi eleito democraticamente nas eleições de 1950.

São Paulo, que ia perdendo a sua geração de intelectuais modernistas – Mário de Andrade morreu em 1945, Oswald em 1954 – se recompõe a partir de um novo grupo, batizado ironicamente pelo autor de *O rei da vela* de “chato-boys”. Referia-se aos estudantes da Faculdade de Filosofia da USP que freqüentavam as confeitarias e cafés localizados no “outro lado do vale”, ou seja, no *quartier* entre o Viaduto do Chá e a Praça da República, e que criaram, em 1941, a revista cultural *Clima*. Uma idéia de Alfredo Mesquita, da família que criou o jornal *O Estado de S.Paulo*, e que depois se retirou da revista, a publicação foi a primeira iniciativa de uma promissora intelectualidade paulistana. Relembra Antonio Candido, um dos rapazes do grupo:

Eu estava de férias na casa dos meus pais, em Minas, quando recebi cartas de Alfredo e Lourival, não apenas participando que se ia publicar uma revista, ainda sem nome, mas, ainda, que eu seria encarregado da seção de livros; e indicando quais seriam os outros encarregados: Teatro, Décio de Almeida Prado; Cinema, Paulo Emílio Salles Gomes; Artes Plásticas, Lourival Gomes Machado; Música, Antonio Branco Lefèvre; Ciências, Marcelo Damy de Sousa Santos. Em seguida, juntou-se Economia e Direito, com Roberto Pinto de Sousa. Como companheiros nas tarefas e colaboradores de dentro, Gilda de Moraes Rocha, Cícero Cristiano de Sousa e Ruy Coelho. Não sei se então ou mais tarde, informaram que Mário de Andrade seria convidado para fazer a apresentação, e que haveria em cada número um colaborador de nome feito, para dar prestígio e peso.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> CANDIDO, Antonio. *Revista Discurso*. USP, São Paulo, 1978, pp. 183-193 in <http://acd.ufrj.br/pacc/literaria/clima.html>, consultado em 12 de março de 2007.

Na verdade, os anúncios que mantiveram a publicação ativa por 16 números foram em sua maioria conseguidos por indicação de Alfredo Mesquita. Após ser registrado no DIP, o primeiro número da revista foi publicado em maio de 1941. A partir do seu número 3, a edição ficou a cargo do casal Ruth e Décio de Almeida Prado. Durante oito meses ela foi mensal. Depois de uma parada de dois meses, ela se tornou bimestral até o número 11, quando sua produção foi interrompida por oito meses. A segunda fase da revista, iniciada com a publicação do seu número 12, em abril de 1943, marcou uma mudança editorial, agora sob a direção de Paulo Emílio Salles Gomes. Mas somente mais quatro números saíram, até novembro de 1944.

A entrada do Brasil na guerra levou a publicação cultural a assumir um certo “radicalismo de esquerda democrática”.<sup>108</sup> Ou seja, ela passou a se posicionar contra o fascismo, enquanto na primeira fase acolhia até artigos de militantes integralistas. Com tiragem de mil exemplares por número e uma média de cem páginas por edição, a revista *Clima* foi um marco fundador da crítica brasileira. Tanto que a reformulação da *Folha da Manhã*, promovida por Hermínio Sacchetta em 1943, incluiu a contratação de dois críticos da revista: Antonio Candido (literatura) e Lourival Gomes Machado (artes plásticas). Quanto a Décio de Almeida Prado, ele foi levado por Alfredo Mesquita para *O Estado de S.Paulo* em 1946, onde foi crítico teatral até 1968. Enfim, os “chato-boys” ocuparam seus espaços na imprensa diária, ampliando o acesso do público às suas críticas e consolidando a escola da revista *Clima*.

O mesmo grupo de estudantes, entre eles Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado e Antonio Candido também criaram, na mesma época, o Clube de Cinema de São Paulo. Na verdade, Paulo Emílio trazia de sua recente viagem à França a idéia do cineclubismo, reuniões de apreciadores de cinema dispostos a discutir mais seriamente o papel dos filmes no contexto cultural. Fechado pelo Estado Novo, o grupo se reorganizou em 1946, mas sem Paulo Emílio, que partiu em nova viagem à Europa. O acervo de filmes do novo Clube de Cinema acabou constituindo a Filmoteca do Museu de Arte Moderna (MAM). De volta ao Brasil em 1954, Paulo Emílio reuniu novamente seus amigos críticos para fundar a Cinemateca Brasileira, outra idéia calcada num similar europeu, a Cinemateca Francesa.

Outra geração desponta a partir de 1956, quando acontece a Exposição Nacional de Arte Concreta, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, na qual se destacam os

---

<sup>108</sup> Idem.

irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, que fundam a revista *Noigandres*. Eles defendiam uma poesia concreta, que abolisse o verso tradicional, primasse pela síntese e se transformasse em objeto visual. Apesar da proposta revolucionária, tinham por guru intelectual Oswald de Andrade. “Para ficar só na poesia, pode-se dizer que Oswald foi precursor da poesia concreta, com seus poemas-minuto (reduzidos até mesmo a duas palavras, como: título, amor; poema, humor), com sua técnica de justaposição direta de frases e situações recolhidas do cotidiano (...).”<sup>109</sup>

É essa geração que atravessará o período democrático e avançará pelos anos de Ditadura Militar, produzindo um biscoito fino distante do acesso da massa<sup>110</sup>, embora sem escapar à mestiçagem interclassista, como aponta Canclini. A massa, por sua vez, encontrava outras formas de produzir e consumir uma cultura popular urbana, que, cada vez mais, era apropriada pela emergente cultura de massa.

### **Carnaval branco e preto**

Apesar das origens coloniais, o Carnaval, como cortejo organizado de foliões, é fenômeno do século XX. Tinha antecedentes no Entrudo, guerra de água, farinha, ovos e areia, trazido de Portugal ainda nos primórdios da colonização<sup>111</sup>. A violência das brincadeiras nas ruas durante o Entrudo no Rio de Janeiro levou à sua proibição e substituição, em 1841, pelos bailes mascarados. O novo projeto de entretenimento foi endossado pela burguesia ascendente, que encontrou na importação de um entretenimento europeu ares mais civilizados para a capital federal. Assim, passaram a ser organizados bailes populares em locais cercados, para evitar o descontrole, enquanto os bailes em clubes eram reservados às classes mais abastadas.

Em São Paulo, os primeiros bailes populares aconteceram no populoso bairro do Brás, que abrigava, no início do século XX, grande contingente de italianos e seus descendentes, além de espanhóis, portugueses, sírios e libaneses. Afora o velho triângulo de ruas do centro da capital, era lá que o Carnaval se animava desde 1905, embora somente em 1910 os festejos de Momo passassem a ter grande adesão popular no bairro. Os grandes bailes aconteciam no Teatro Colombo e no Salão Celso Garcia.

---

<sup>109</sup> CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. Perspectiva, São Paulo, 1977, p. 168.

<sup>110</sup> “A massa ainda comerá o biscoito fino que eu fabrico” é uma das frases mais conhecidas de Oswald de Andrade, resposta dada à acusação de um repórter de que não fazia uma literatura popular.

<sup>111</sup> Segundo FERREIRA, Felipe, *O livro de ouro do carnaval brasileiro*, Ediouro, São Paulo, 2004, p.79, o primeiro registro de ocorrência do Entrudo no Brasil data de 1553.

A Primeira Guerra Mundial abateu a folia por alguns anos, mas não de todo. Também teve início nesse período o costume do corso, desfile de carros repletos de foliões fantasiados, que acontecia na Avenida Paulista, então recém-asfaltada. Participavam dos cursos a burguesia industrial e as famílias tradicionais de origem rural. O sucesso do novo modelo carnavalesco o levou aos bairros. No Brás, foi popular nas décadas de 1920 e 1930, ocorrendo na Avenida Celso Garcia. Os mais abastados alugavam carros para o cortejo, enquanto os mais pobres acompanhavam o cortejo a pé, fantasiados. Mas os bailes fechados não acabaram. Um dos mais animados acontecia no Teatro Real, que em 1939 recebeu grandes nomes do rádio, entre eles Francisco Alves, Dalva de Oliveira e Grande Otelo.

Por conta dessa animação, o carnaval do Brás passou a atrair, a partir de 1920, foliões de outros bairros, inclusive aqueles que participavam do corso na Avenida Paulista, além de negros que saíam dos seus redutos para se divertir nos festejos de rua, pois nos salões não era permitida a sua entrada. O carnaval do Brás entrou em decadência na década de 1950, por conta do crescimento da atividade comercial no bairro, o que afastou as famílias para locais mais distantes, fossem eles bairros operários ou residenciais de classe média.

A mistura carnavalesca entre o sotaque italiano e o samba carioca cantado pelos cantores da Rádio Nacional acabou formalizando um tipo paulistano característico: o malandro do Brás. Bem diferente do tipo carioca, estigmatizado primeiro pelo Teatro de Revista e depois pelo cinema e pelo rádio, o malandro paulista foi menos uma representação cultural e mais um estereótipo largamente adotado pelos frequentadores da chamada Boca do Lixo, nas imediações da Estação da Luz, que a partir da década de 1930 se transformou em espaço de sociabilidade libertina. A vadiagem (ou a malandragem), a prostituição e a jogatina dos “antros”, como a chamava a imprensa da época, evidenciavam a exclusão social de determinados extratos que viviam na Boca do Lixo. Segundo Márcia Regina Ciscati, enquanto os vícios foram exclusividade das elites paulistanas, esses antros se encontraram sob controle. No entanto, na década de 1940 eles passaram a atrair as classes populares e, então, se transformaram, sob a análise de políticos e da imprensa, num grave problema social.<sup>112</sup> Isso porque esses espaços passaram a combinar elementos que os tornaram mais perigosos ao convívio social, o que inclusive apagou uma certa aura nostálgica cultivada pelas elites que deles usufruíam.

---

<sup>112</sup> CISCATI, Márcia Regina. *Malandros na terra do trabalho – Malandragem e boêmia na cidade de São Paulo (1930-1950)*, Annablume, São Paulo, 2001, pp. 59-75.



A coisa toma vulto e foge ao controle exclusivo dos antigos coronéis e empresários, vulgariza-se ao passar ao domínio das “baixas categorias” sociais, malandros e prostitutas, então, torna-se ameaçadora. Mas também desembocará, ao longo do tempo, numa relação com um alto esquema de corrupção que pelas décadas de 1940, 1950 se solidificará: o jogo do bicho e os cassinos (...)<sup>113</sup>

Com isso a imprensa, imbuída de uma mentalidade eugênica, passou a patrocinar campanhas contra o meretrício. Os focos estavam alocados nos bairros Campos Elíseos, Luz, Santa Ifigênia e Arouche – que formavam a Boca do Lixo – onde também atuavam os “homens de vida fácil”, os malandros, “marginais que querem poder ter dinheiro a qualquer custo e ter acesso aos prazeres que a sociedade de consumo oferece”.<sup>114</sup> Sob a alcunha de malandro reinaram na boca nomes famosos, como os de Hiroito, Quinzinho, Xodó, Brandãozinho, Osny, Meireles, Sarkis, Loschiavo e Nelsinho da 45.

Epíteto do malandro paulista do Brás foi o compositor e cantor de sambas Germano Matias. Nascido no bairro, Matias conviveu com os malandros entre os anos 1940 e 1950, quando se apresentava em gafieiras, boates e casas de jogo. Acabou assumindo a vestimenta do malandro (terno com calça “funil” e paletó comprido, além dos sapatos brancos), a gíria e uma dança bem parecida com a tiririca, usada nas brigas de rua, o que o caracterizou na indústria do disco da década de 1950 como malandro de fato.

Além do Brás, o carnaval branco<sup>115</sup> também acontecia na Lapa e na Água Branca, bairros operários próximos ao complexo industrial dos Matarazzo. O Clube Carnavalesco Lapeano, fundado em 1916, formado por operários e comerciantes, organizou um cortejo de carros alegóricos interrompido somente pela epidemia de gripe espanhola. Retomado em 1922, o desfile carnavalesco da Lapa passou a atrair as famílias mais abastadas, que, ao contrário das do Brás, misturavam-se à diversão popular, não se segregando nos bailes fechados, o que só viria a acontecer a partir da década de 1930. Com alguns abalos – a crise de 1929, por exemplo –, o carnaval do bairro se manteve até a década de 1960, na rua e nos salões.

Por sua vez, na Água Branca, o carnaval de rua teve início em 1927 quando amigos frequentadores do bar-armazém do *seu* Salomão, liderados por Ado Benatti e

---

<sup>113</sup> Idem, p. 68.

<sup>114</sup> Ibidem.

<sup>115</sup> A divisão entre carnaval branco e negro é proposta por SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. Op. cit..

Luiz Mazolini, fundaram o bloco Moderado. Formado por operários, o grupo obteve prestígio a partir da década de 1930, quando o prefeito Fábio Prado promoveu, em 1936, uma grande festa carnavalesca no centro da cidade, programando a apresentação de várias manifestações dos bairros. O Moderado primava pela técnica na construção dos seus carros alegóricos, a cargo dos operários especializados (carpinteiros, mecânicos e ceramistas). No início da década de 1950, as indústrias do bairro foram se expandindo e, sem espaço para ampliações, se transferiram para a periferia da cidade, onde havia terrenos maiores. Com isso, a população operária também se viu obrigada a mudar, o que acabou desarticulando o bloco Moderado. Por sua vez, a população de classe média, em sua maior parte de origem italiana, frequentou no período os salões Rugerone e Roma, cujos bailes carnavalescos tiveram seu período áureo entre os anos 1930 e 1940.

O caráter de resistência cultural negra que marcou os primórdios do carnaval no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, repercute em São Paulo na manifestação dos caiapós, auto dramático dançado, muito semelhante ao Auto do boi, embora não envolvesse a morte desse animal, mas a de um indiozinho pelas mãos do branco que, em seguida, é ressuscitado pelo pajé. Apropriado pelos negros, virou um auto de denúncia da escravocracia a partir do século XVIII.<sup>116</sup> Como a manifestação acontecia em meio a procissões coloniais, aos poucos os brincantes negros foram perdendo espaço até que, no início do século XX, o folguedo desapareceu completamente das ruas paulistanas.

Por volta de 1910, surgem os cordões carnavalescos nos redutos raciais dos bairros da Barra Funda, do Bixiga e da Baixada do Glicério. O primeiro cordão paulistano teria surgido em 1914, na Barra Funda, ponto de grande concentração de armazéns da ferrovia, onde trabalhava um considerável contingente de negros e mulatos. Lá, no Largo da Banana, rodas de samba e de tiririca (brigas de pernada, espécie de capoeira estilizada) reuniam esses trabalhadores nas horas vagas, o que teria originado o Grupo Carnavalesco Barra Funda, organizado por Dionísio Barbosa.

Por ter nascido no terminal ferroviário da Sorocabana, o samba paulista carrega a herança do samba rural, presente no interior do Estado, de cadência diferente da do samba-de-roda baiano, do qual derivou o samba sincopado carioca. Dionísio, entretanto, havia passado uma temporada no Rio de Janeiro nos meses que antecederam a primeira saída do cordão de sua residência. Foi sua convivência com artistas da Compa-

---

<sup>116</sup> SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. Op. cit., pp. 96-98.

nhia Negra de Revistas, com as festas da Penha e com os ranchos carnavalescos que o levou a criar “um folguedo que mesclava as influências cariocas com antigas tradições”.<sup>117</sup> Em 1919, o cordão contava com cinquenta foliões.

O bloco se desfez em 1936 e, reorganizado na década de 1940 por Inocêncio Tobias, mudou seu nome para Camisa Verde, em referência à vestimenta dos batuqueiros. O cordão acabou perseguido pela polícia varguista, que, paradoxalmente, confundia seus integrantes com os integralistas, organizados por Plínio Salgado, que, inspirados pelo fascismo, se autodenominavam “os camisas verdes”. Por causa dessa confusão, o grupo mudou o nome para Camisa Verde e Branco, que foi organizado formalmente em 1953 e passou a disputar os desfiles competitivos instituídos oficialmente no ano seguinte.

A Baixada do Glicério, onde vive uma grande comunidade negra, também foi pioneira no carnaval paulistano. Lá nasceu o cordão Baianas Paulistas, também chamado de Baianas Teimosas, grupo em que mulheres e homens travestidos vertiam as saias rodadas típicas da baiana. Dele surgiria a tradicional Escola de Samba Lavapés, em 1937, a primeira no novo formato de agremiação.

Os cordões dos negros sofreram perseguição política durante o Estado Novo, o que os obrigou a recorrer a instrumentos legais de organização social. Muitos deles, como o cordão Vae Vae, fundado em 1928 por amigos que tocavam samba à beira do gramado nos jogos do time do bairro do Bixiga, o Cae Cae, se tornaram organizações culturais a partir de 1930 para escaparem à perseguição política.

Ieda Marques Britto<sup>118</sup> afirma que negros dos redutos urbanos eram impedidos de frequentar os bailes carnavalescos da cidade, mas, muitas vezes, eram contratados, por causa de sua reconhecida valentia, para garantir a segurança dos salões. Os cordões teriam sido, então, uma reação das comunidades de negros ao carnaval burguês.

O cordão do Bixiga foi instituído oficialmente em 1930 como Cordão Carnavalesco do Vae Vae, para evitar a perseguição política do Estado Novo, e, a partir daí, foi conquistando a admiração popular com sua bateria, sempre organizada por batuqueiros que fizeram renome na comunidade negra do Bixiga. Na década de 1940, essa habilidade rítmica já era bem difundida e reconhecida por todos os moradores do bairro, italianos e negros. Também foi no bairro que surgiu o bloco do esfarrapado, manifestação

---

<sup>117</sup> Idem, p. 105.

<sup>118</sup> BRITTO, Ieda Marques. “Samba na cidade de São Paulo (1900-1930): exercício de resistência cultural” in CISCATI, Márcia Regina, op. cit., p. 156.

que, “devido ao seu caráter informal, improvisado e espontâneo, liberava os elementos brancos de um controle social mais estrito, permitindo a alguns mais ousados uma participação efetiva no folguedo”<sup>119</sup>. Mas a integração dos carnavais branco e negro foi difícil entre os anos 1930 e 1960, tornando-se mais fluida somente nos anos 1970, quando o desfile carnavalesco de escolas de samba passou a contar com subvenção pública e a ser televisionado, transformando-se em espetáculo de mídia. A maior parte das agremiações passou a contar com foliões brancos e negros em seus quadros, além de surgirem escolas de samba fundadas por lideranças brancas, como Mocidade Alegre e Rosas de Ouro.

### **Futebol mestiço**

Dos redutos negros saíram ainda exímios atletas de um esporte até então considerado de elite, o futebol. Sua introdução no Brasil é atribuída a Charles Miller, inglês cuja família estava estabelecida na cidade de Paranapiacaba, terminal de cargas da São Paulo Railway Company. Em 1894, com duas bolas de couro na bagagem, procurou o único clube paulista na época, o São Paulo Athletic Club, e fundou o primeiro time de futebol brasileiro. Há antecedentes, como colégios pioneiros que importaram o esporte, entre eles o São Luís de Itu em 1882.<sup>120</sup> Na primeira década de 1900, o futebol, representação do modo de vida europeu, ficou restrito aos clubes fechados de elite, entre eles, além do São Paulo, o Paulistano, o Germânia, o Ipiranga e o Palmeiras<sup>121</sup>. As escalas desses times não admitiam jogadores negros, o que seria uma afronta racial à organização desses clubes. Por ironia, a primeira grande estrela do Paulistano, que fez uma bem-sucedida campanha na Europa em 1925, com dez jogos vitoriosos, foi Arthur Friedenreich. Filho de um comerciante alemão e de uma lavadeira negra, o jogador era mulato, embora escondesse o fato atrás de bonés e do pó de arroz sobre a pele do rosto. José Miguel Wisnik, ao pesquisar os primórdios do futebol mulato, descobriu os debates intelectuais que, por um lado, reforçavam o segregacionismo branco no futebol, e por outro lado criticavam o esporte como um rebaixamento da cultura. “Mas há um ponto-chave mais específico e sintomático: Lima Barreto denuncia o caráter segregador do ‘esporte bretão’, que ‘cavou uma separação idiota entre os brasileiros’, insultando,

---

<sup>119</sup> SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. Op. cit., p. 133.

<sup>120</sup> WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio – O futebol e o Brasil*. Companhia das Letras, São Paulo, 2008, p. 200.

<sup>121</sup> Não se trata do time de futebol em atuação ainda hoje, este derivado do Palestra Itália, mas de um clube já extinto.

humilhando e alijando ‘quase metade da população do Brasil’, isto é, os negros e os mulatos”.<sup>122</sup>

O primeiro clube de futebol a escapar do estigma foi o carioca Vasco da Gama, financiado por comerciantes portugueses que liberavam seus funcionários para treinarem no time. Em 1923, o Vasco venceria o campeonato carioca com um time de brancos, negros e mulatos. Era a consagração não só da mestiçagem, mas também de um hibridismo cultural completamente inusitado: a habilidade física do negro ou do mulato, antes expressa no jogo de capoeira e na ginga dos sambistas, com as regras de um esporte anglo-saxão.

Antes mesmo de demonstrar tal mestiçagem, o futebol já havia caído no gosto popular. Em 1919, por exemplo, o jogo entre o Corinthians e o Palestra Itália, no Parque Antarctica, atraiu nada menos que 20 mil torcedores. Era ainda o tempo do amadorismo, pois somente a partir do início da década de 1930 é que o futebol se profissionalizaria e, segundo Wisnik, encontraria a sua epifania em 1938, quando a seleção brasileira participou da Copa da França com seu melhor time, especialmente em virtude da atuação da dupla Leônidas da Silva e Domingos da Guia.

A adesão popular ao futebol aumentou significativamente depois que as partidas de futebol passaram a ser irradiadas. A emissora mais expressiva nesses primórdios e que criou uma verdadeira linguagem de jornalismo esportivo foi a Rádio Record. Adquirida por Paulo Machado de Carvalho em 1931, a emissora alcançou inesperado sucesso no ano seguinte ao cobrir os confrontos da revolução constitucionalista. E isso por uma coincidência fortuita: a emissora se localizava na Praça da República, palco dos principais acontecimentos do movimento de 1932. Depois de se tornar “A voz de São Paulo”, e com a derrota das tropas revolucionárias para o Exército de Vargas, a emissora passou por período de vazio temático, o que a levou a buscar uma nova vocação radiofônica.

Movida por uma grande paixão de Paulo Machado de Carvalho, a Record buscou a saída no “Esporte pelas antenas”, passando a transmitir partidas de futebol, especialmente as do São Paulo F. C., antigo Club Athletico Paulistano. Em 1932, a Record transmitiu sua primeira partida: as seleções paulista e carioca jogaram em São Januário, no Rio de Janeiro – a Rádio Club do Brasil apoiou a transmissão – evento articulado por Paulo Machado de Carvalho para celebrar o final do confronto entre os dois Esta-

---

<sup>122</sup> Idem, p. 204.

dos. Para transmitir a partida, Nicolau Tuma, que foi a voz do movimento de 1932, foi transformado em locutor esportivo. Em 1933, com a realização do primeiro torneio Rio-São Paulo de clubes, a rádio teve, enfim, de reforçar seu plantão esportivo, o que contribuiu para que toda uma geração de jornalistas fosse preparada para tal. Naquele ano, o futebol se profissionalizou, passando a aceitar nas escalões de seus times jogadores negros e mulatos que demonstravam há tempos grande habilidade com a bola.

No início da década de 1940, a Record já havia conquistado seu espaço na cobertura esportiva e a paixão de seu empresário havia extrapolado a arquibancada do torcedor, com ele se tornando dirigente de futebol. Em 1940, Paulo Machado de Carvalho foi eleito por unanimidade presidente do São Paulo, mas demitiu-se logo em seguida, não suportando a burocracia do cargo, o que não o impediu de articular o time para vencer uma velha crença da época:

A piada era velha, mas continuava atormentando os torcedores tricolores sempre antes do começo do Campeonato Paulista de Futebol. Jogavam a moeda: se desse cara, o Palestra Itália era campeão. Coroa, o Corinthians levantava a taça. O São Paulo Futebol Clube, que até 1935 era chamado de São Paulo da Floresta, não ganhava um título desde 1931. Na virada dos anos 1940, a gozação aumentara: se a moeda não caísse no chão, ficasse no ar, a Portuguesa, bicampeã em 1935-1936, levava o título.<sup>123</sup>

No início da década, dois importantes acontecimentos sinalizavam a popularização do esporte. Um deles foi a construção do Estádio Municipal do Pacaembu, inaugurado em 27 de abril de 1940 com a presença do presidente Getúlio Vargas, do interventor Adhemar de Barros e do prefeito Prestes Maia. Assim noticiou a *Folha da Manhã* no dia seguinte à inauguração:

Um acontecimento sem precedentes na historia dos esportes do Paiz marcou, hontem, a inauguração official do majestoso Estadio Municipal do Pacaembú, o mais moderno e completo de todo o continente sul-americano. (...) pois de facto nunca houve uma festa esportiva que tivesse tido um cunho official de tamanha projecção, interessando tão de perto o que de mais representativo possui o Estado de S. Paulo. (...) As acomodações destinadas ao publico encheram-se completamente, podendo-se calcular a assistencia em mais de 50.000 pessoas.<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> CARDOSO, Tom e ROCKMANN, Roberto. *O marechal da vitória – Uma história de rádio, TV e futebol*. A Girafa, São Paulo, 2005, p. 81.

<sup>124</sup> *Folha da Manhã* de 28 de abril de 1940 in [http://almanaque.folha.uol.com.br/esporte\\_28abr1940.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/esporte_28abr1940.htm), consultado em 15 de março de 2007.

A capacidade do estádio, de fato, era de 70 mil pessoas, o que o tornava o maior da América do Sul. No entanto, essa capacidade foi ultrapassada em 24 de maio de 1942, quando o estádio abrigou 71.281 torcedores que assistiram à partida entre São Paulo e Corinthians, que terminou empatada em 3 a 3 e marcou a estréia do jogador Leônidas da Silva, o "Diamante Negro", no São Paulo.

O outro sinalizador da popularização do esporte foi a reorganização da estrutura dos campeonatos a partir da fundação, em 22 de abril de 1941, da Federação Paulista de Futebol (FPF), pelos clubes Palestra Itália, Corinthians, São Paulo, Santos, Portuguesa, Juventus, Espanha (Jabaquara), Comercial/SP, Portuguesa Santista, Ypiranga e SPR (Nacional). A Federação substituiu a Liga de Futebol do Estado de São Paulo, criada em 1938.

No campeonato de 1942, a saída encontrada pelos dirigentes do São Paulo foi contratar um jogador de peso para acabar com a piada das torcidas do Corinthians e do Palestra. Duas semanas antes de começar o campeonato, Paulo Machado de Carvalho descobriu que o grande nome do futebol brasileiro, Leônidas da Silva, naquela altura com 29 anos, estava insatisfeito com o futebol carioca. Ao ouvir a proposta, aceitou e desembarcou na capital paulista. Com a contratação de Leônidas, o time trouxe outros jogadores cariocas, como Rui e Renganeschi, do Fluminense, e Zarzur do Vasco da Gama, reforçando uma prática pouco endossada pelos outros clubes. Para o campeonato de 1943, no qual se sagrou campeão, trouxe ainda Sastre, do Independiente, da Argentina. A partir daí o fantasma da moeda desapareceu, e o time dominou a década com outros quatro títulos do Campeonato Paulista: 1945, 1946, 1948 e 1949. Neles imperou Leônidas e a linha média formada pelo trio Bauer, Rui e Noronha.

Por sua vez, o Palestra Itália (que em 1942 mudou seu nome para Palmeiras para evitar a perseguição da polícia política, que via em toda manifestação da colônia italiana sinais da Quinta Coluna) levou os campeonatos de 1940, 1942, 1944 e 1947. A grande figura do time foi Romeu, que na década de 1930 havia dado o tricampeonato ao Palestra, mas depois se transferiu para o futebol carioca, atuando no Fluminense. Em 1942, ele volta ao time paulista, contribuindo para que levasse o campeonato. No ano seguinte, no entanto, encerrou a carreira. O único título da década que não ficou com o São Paulo ou com o Palmeiras foi o de 1941, ganho pelo Corinthians. O time teve seu grande ídolo, Domingos da Guia, que chegou em 1944, vindo do Flamengo, e permaneceu no Corinthians até 1947.

Wisnik vê nesse futebol recém-profissionalizado, que aceitou aos poucos ídolos mulatos, a confirmação do que Gilberto Freire havia escrito no prefácio do livro *O negro no futebol brasileiro*, de Mário Filho: que o futebol, quando se torna uma instituição nacional, atua com uma espécie de “sublimação de vários daqueles elementos irracionais de nossa formação social e de cultura”<sup>125</sup>. “(...) o futebol é o farmacon prodigioso, o veneno remédio que converte a violência, a desagregação social, o primarismo, o oportunismo vicioso e estéril, em arte e em perspectiva de afirmação do país.”<sup>126</sup>

Assim, com a arquibancada expandida pelas transmissões radiofônicas, o futebol paulista se tornou definitivamente popular, despertando uma torcida cada vez mais apaixonada pelos times que, por sua vez, profissionalizados, passaram a buscar talentos de todas as raças para garantir um dos espetáculos de entretenimento mais acessíveis dali para diante.

A partir de 1950, o futebol se torna definitivamente uma instituição nacional, pois sofre, em território nacional, uma amarga derrota na final da Copa do Mundo. O País, saído da guerra mundial e da ditadura de Vargas, precisava de uma redenção nacional, que se materializou inicialmente na construção do maior estádio do mundo, com capacidade para 200 mil pessoas, no Rio de Janeiro. Foi no Maracanã que a torcida silenciou ao ver o título escapando dos pés da seleção, que vencia por 1 a 0 do Uruguai e precisava de um empate para ser campeão. Acabou perdendo por 2 a 1, o que causou grande comoção nacional, incluindo um mítico silêncio de meia hora dos torcedores que lotaram o Maracanã.

Mais do que o previsível medo de perder, a final da Copa de 1950 parece apontar também para uma espécie de medo paralisante diante da vitória (...) Nelson Rodrigues imortalizou esse sentimento na fórmula do ‘complexo de vira-latas’, que assombraria o povo colonizado e mestiço com a incapacidade doentia de aceitar a própria potência.<sup>127</sup>

O “complexo de vira-latas” só seria vencido oito anos depois, especialmente graças ao empenho de três figuras: Paulo Machado de Carvalho, segundo a crônica jornalística o “Marechal da Vitória”, e duas das mais representativas encarnações da mestiçagem futebolística, o negro paulista Pelé e o mameluco carioca Garrincha.

---

<sup>125</sup> FREIRE, Gilberto. “O negro no futebol brasileiro”, in WISNIK, José Miguel. Op. cit., p. 242.

<sup>126</sup> WISNIK, José Miguel. Op. cit., p. 243.

<sup>127</sup> Idem, p. 264.



A derrota de 1950 foi atribuída ao destemperamento emocional de Barbosa, Juvenal e Bigode, todos negros, quando na verdade o despreparo foi dos dirigentes, o que ficou ainda mais evidente na Copa seguinte. Para evitar novo fiasco, Paulo Machado de Carvalho foi chamado para conduzir o time de 1958. O menino Pelé, de 17 anos, foi escalado apesar da contusão sofrida duas semanas antes do campeonato mundial. Por sua vez, Garrincha, num amistoso que antecedeu a Copa, atiçou a fúria do dirigente ao demonstrar claramente seu interesse maior em driblar o adversário em vez de fazer gols. Para evitar acusações precipitadas, o time titular só tinha um negro. No terceiro jogo da disputa, contra a Rússia, Paulo Machado de Carvalho escalou Pelé e Garrincha. Bastaram três minutos de partida para a dupla desestruturar a seleção russa, que perdeu por 2 a 0. A Copa seria dos dois jogadores. Dali até o tricampeonato em 1970, o futebol se tornaria definitivamente mestiço, e a síndrome de vira-latas seria superada, segundo Wisnik, por um processo “macunaímico”. “A conquista definitiva da taça Jules Rimet, depois de três campeonatos mundiais, parece completar assim o ciclo macunaímico do futebol brasileiro. (...) o feito pode ser comparado à conquista da pedra muiraquitã depois de uma série triplicada de enfrentamentos (...).”<sup>128</sup>

### **Rádio, espaço de mestiçagem tutelada**

Ao se tornar um veículo comercial e se transformar em veículo de comunicação hegemônico sob a ditadura de Getúlio Vargas, o rádio também experimentou, a partir da década de 1940, a formalização do seu campo simbólico fortemente tutelado ao projeto nacional trabalhista. Desde 1932, o rádio passou a veicular mensagens comerciais para custear o restante da sua programação. O humor e os programas de variedades deram o tom ao meio nesse período inicial, que também incluiu o advento do programa *Hora do Brasil*, criado em 1934 para ser um horário efetivamente oficial. Até o final da década, a música popular nacional ajudou a consolidar a chamada Era do Rádio. A partir de 1937, com o Estado Novo e o advento do DIP, Vargas começou a perceber que o rádio era uma forma de aproximar a música popular do seu projeto político. Assim, em 1939, criou o Dia da Música Popular Brasileira (3 de janeiro), aglutinando os mais consagrados cantores do rádio num grande evento na capital federal. A participação foi maciça, embora a censura prévia já vigorasse com mão pesada. Em 1940, o DIP vetou 373 letras de músicas. Apesar de reconhecer o samba como ritmo popular, o Estado

---

<sup>128</sup> Ibidem, p. 307.

Novo tinha como principal problema o fato de os autores exaltarem a malandragem, o que confrontava o trabalhismo. No mesmo ano, o DIP proibiu 108 programas de rádio no Rio de Janeiro.

Mas a estratégia principal do governo Vargas em relação ao rádio seria estabelecida em 1940, quando esse meio passou a ser um instrumento de afirmação do governo, especialmente a partir da encampação da Rádio Nacional, que fazia parte do patrimônio do grupo *A Noite*. Para dirigir a emissora, a Superintendência das Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União nomeou Gilberto de Andrade, figura ligada à censura teatral do DIP. Pelo menos duas novidades introduzidas na Nacional a alçaram ao topo da audiência: o *Repórter Esso*, que entrou no ar às 12h45 de 28 de agosto de 1941, marco do jornalismo radiofônico que se firmou no ouvido do brasileiro ao fazer uma eficiente cobertura da Segunda Guerra Mundial, e a radionovela, que foi ao ar pela primeira vez naquele mesmo ano. Sob Vargas, a emissora passou por uma grande ampliação, completada em 1942 com a inauguração de novos estúdios, os mais avançados do País na época.

Em nenhum momento encontram-se indícios de falta de recursos ou entraves burocráticos à ação empreendedora do diretor [Gilberto de Andrade, designado pela Superintendência] da PRE-8 [Rádio Nacional], tanto para ocupar novos e mais amplos espaços no edifício de “A Noite” quanto para importar máquinas e equipamentos necessários à ampliação do alcance da emissora. (...) Por um lado, confirma a prioridade conferida à missão do rádio no Estado Novo de Vargas; por outro reflete a urgência da ação governamental diante do agravamento das tensões internacionais da época, definidos os campos em conflito no mundo.<sup>129</sup>

*Em busca da felicidade*, adaptação de Gilberto Martins de um texto do cubano Leandro Blanco, com patrocínio da Colgate-Palmolive, foi a primeira radionovela a ganhar a simpatia do ouvinte, ficando no ar por quase dois anos (de junho de 1941 a maio de 1943), e consolidou o formato radiofônico que já angariava muito sucesso em outros países latino-americanos, especialmente com o gênero melodrama. Logo de início, foi um estrondoso sucesso, a ponto de, numa promoção criada pela emissora para avaliar a audiência, em que distribuía um álbum de fotos dos radioatores, receber, em um mês, 48 mil pedidos, o que a fez suspender a iniciativa.

---

<sup>129</sup> SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sonia Virgínia. *Rádio Nacional – O Brasil em sintonia*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2005, p. 72.

Já o *Repórter Esso*, criado em pleno conflito mundial, foi o produto mais bem acabado da estratégia política de Vargas. As notícias eram redigidas pela *United Press International* e traduzidas para o português. Testemunha Roberto Salvador, radioator e noticiarista do radiojornal da Nacional:

O Repórter Esso foi criado para dar notícias da guerra e também, na verdade, para atrair o povo brasileiro para a causa aliada, porque o Getúlio, nesta época, estava ainda em cima do muro entre o nazifascismo e os americanos. Mas, depois, o Getúlio acabou se definindo contra o nazifascismo. Esse noticiário não era redigido na Rádio Nacional, que fica ainda hoje na Praça Mauá. Era redigido na Cinelândia, que fica seguramente aos três quilômetros de distância. Vinha um ciclista, um estafeta, subindo a Avenida Rio Branco e entregava o noticiário, no 22º andar do edifício “A Noite”, na Rádio Nacional, isso minutos antes do Repórter Esso entrar no ar. A última notícia vinha por telefone porque, nesta época, não existia fax.<sup>130</sup>

O noticiário introduziu diversas inovações no modo de se fazer não só jornalismo de rádio, mas jornalismo de um modo geral, pois incorporou o *lide* (o que, quem, quando, como, onde e por que) como modelo para a elaboração das notícias, redigidas com texto sucinto e objetivo. O noticiário fazia parte de uma rede oficiosa dirigida pelo empresário Nelson Rockefeller para fazer propaganda das ações das Forças Aliadas e combater a propaganda nazifascista durante a guerra. Em 1942, essa rede estava presente, com o mesmo formato, em 59 emissoras de 14 países do continente americano. Entretanto, a propaganda das Forças Aliadas foi tão eficaz que certamente influenciou a opinião pública e a postura política de Getúlio Vargas, que acabou optando por apoiá-las, abandonando sua postura fascista inicial<sup>131</sup>.

Somente após o término da guerra e por um empenho pessoal do locutor Heron Domingues as notícias passaram a ser produzidas numa redação montada na própria Rádio Nacional.

Em São Paulo, o *Repórter Esso* era transmitido pela Rádio Record, com sucesso similar ao da emissora carioca. No entanto, em 1942 foi colocado no ar um forte con-

---

<sup>130</sup> “Rádio Nacional – Uma rádio que faz história”. Especial da Radiobrás.

<http://www.radiobras.gov.br/nacionalrj/especialnacrj/html/robertosalvador.php>, consultado em 3 de novembro de 2006.

<sup>131</sup> KLÖCKNER, Luciano. “O Repórter Esso e a Globalização: a produção de sentido no primeiro noticiário radiofônico mundial” – XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação – Campo Grande (MS) – setembro de 2001, <http://www.terrabrasileira.net/folclore/influenc/esso.html>, consultado em 3 de novembro de 2006.

corrente, o *Grande Jornal Falado Tupi*, na emissora de Assis Chateaubriand, apresentado por Corifeu de Azevedo Marques e Armando Bertoni.

O rádio se expandiu em São Paulo com o mesmo ritmo acelerado que se registrou na capital federal. No início da década de 1940, havia 12 emissoras na cidade: Cruzeiro do Sul e Educadora, que disputavam a liderança da audiência, Piratininga, Record, América, Cultura, Difusora, Excelsior, Panamericana, Bandeirantes, Tupi e São Paulo. Muitas dessas emissoras temiam aderir à radionovela, dado o sucesso comprovado do radioteatro. A Rádio Record, que foi a pioneira nesse gênero dramático, com o Teatro Manuel Duraens, irradiava peças de até três atos. Mas o nome que consagrou o gênero foi o de Ivani Ribeiro, que no início de 1940 deixou a Rádio Tupi, após breve passagem, e fez imenso sucesso na Rádio Bandeirantes, na qual chega a ter um programa com seu nome. Lá, adaptou poemas da literatura e músicas brasileiras para o radioteatro.

A Rádio São Paulo foi a primeira a arriscar a novidade da radionovela, em grande parte por iniciativa de Oduvaldo Vianna, que, ao voltar de Buenos Aires após passar um período trabalhando como correspondente do jornal *A Noite*, trouxe a novidade na bagagem. Seu texto *A predestinada* inaugurou o gênero na emissora que, logo em seguida, ocupou praticamente quase toda a sua grade de programação, totalizando quinze radionovelas diárias, cada uma com a média de meia hora de duração. A emissora era de Pipa Amaral, cunhado de Paulo Machado de Carvalho, fundador da Rádio Record. Nela se podia “ouvir novelas religiosas, infantis, policiais, dramáticas, de todos os tipos – só o final, sempre feliz, não mudava”.<sup>132</sup>

O advento da radionovela e da cobertura jornalística, ambas impulsionadas pelo momento histórico de uma guerra mundial prolongada, foram novidades que mudaram a face do rádio como meio de comunicação de massa, o qual, na década anterior, havia se consagrado a partir do humorismo. Os nomes de Ariovaldo Pires (o Capitão Furtado, do programa *Cascatinha do Genaro*, nas rádios Cruzeiro do Sul e São Paulo, em 1934), Gino Cortopassi (o Zé Fidelis, que estreou no programa do Capitão Furtado, mas conquistou o ápice da fama com o *PRK-30*, em 1939), Adoniran Barbosa (que estrela o programa *História das malocas*, em 1939), Castro Barbosa (das *Piadas do Manduca*, de 1938), Lauro Borges (do *PRK-30*), a dupla Jararaca e Ratinho (dos programas *Aniversário do Abdula* e *A loja do turco*), a dupla Alvarenga e Ranchinho (*Os milionários do*

---

<sup>132</sup> CARDOSO, Tom e ROCKMANN, Roberto. Op. cit., p. 78.

riso, na Rádio Mayrink Veiga, em 1937), e Nhô Totico (*Escolinha de Dona Olinda*, de 1939)<sup>133</sup> inundam o dial com o genuíno humor radiofônico nos anos 30. Esse período é também o da formação do discurso do rádio, que na década de 1940 alcança seu ápice.

Enfim, quando o rádio procura uma linguagem própria, rápida, concisa e colada no dia-a-dia, suscetível de registrar o efêmero do cotidiano, ele vai encontrar aquilo que as criações humorísticas já haviam de certa forma elaborado em estreita ligação com o teatro musicado, o teatro de revista, as primeiras gravações fonográficas, e até mesmo as primeiras produções cinematográficas: a mistura lingüística, a incorporação anárquica de ditos e refrões conhecidos por ampla maioria da população, a concisão, a rapidez, a habilidade dos trocadilhos e jogos de palavras, a facilidade na criação de versos prontamente adaptáveis à música, aos ritmos da dança e aos anúncios publicitários.<sup>134</sup>

Herdeiro do humor de Cornélio Pires e Juó Bananère, João Rubinato se apoiou na fala ítalo-caipira para se tornar, em 1941, Adoniran Barbosa. Depois de um retumbante sucesso carnavalesco em 1936, *Dona Boa*, e depois de passar por quase todas as rádios paulistanas, Adoniran conheceu o escritor e roteirista Oswaldo Moles e, juntos, formaram a dupla imbatível do humor radiofônico. O encontro foi promovido por Otávio Gabus Mendes, que também convenceu Paulo Machado de Carvalho a contratar aquele rapaz de voz rascante para o *casting* da Rádio Record.

O primeiro personagem criado por Moles para Adoniran foi o negro Zé Cunversa, para o programa *Serões domingueiros*, da Record. Daí para diante ele encarreiraria uma galeria de tipos e personagens que praticamente não davam ao ouvinte a opção de não percebê-lo no rádio. Por exemplo, em 1946, ele interpretava dezesseis personagens em igual número de programas. Eram tipos como o motorista de táxi Giuseppe Pernafina; o dr. Sinésio Trombone, também conhecido como o “gostosão da Vila Matilde”; o moleque Barbosinha Mal-Educado; o professor de inglês Richard Morris; e o judeu Moisés Rabinovitch, entre outros, o que demonstrava sua versatilidade em reproduzir os diversos tipos e sotaques que preenchiam as ruas da capital. Sua participação era diária:

Nas segundas-feiras assumia o humilde marido Confúcio das Dores, às 21 horas, em *Solteiro é melhor*; já nas terças estava no *Convite ao sam-*

---

<sup>133</sup> Para entender o tipo de humor feito por esses personagens, ver SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso – A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. Companhia das Letras, São Paulo, 2002.

<sup>134</sup> SALIBA, Elias Thomé. Op. cit., p. 228.

ba; às quartas, em *Show castelo* e em *Vale quanto pesa*; às quintas, em *A presença do trio*; às sextas, em *O crime não compensa*; aos sábados, em *Sítio do bicho-de-pé*; e aos domingos, em *A grande filmagem*, compondo o *cast* com Anselmo Duarte, Ilka Soares, duas orquestras, regionais e cantores, sob a direção de Blota Jr. Além de se apresentar diariamente em *Charuto e fumaça*, sátira do esporte, e no *Sítio dos tangerás*, aos sábados, no qual assumia vários personagens: caipira, cantor, vilão, viajante, etc.<sup>135</sup>

Enfim, ele renovou o humor radiofônico no pós-guerra, numa fase que antecedeu a das composições musicais, que fariam seu sucesso na década seguinte, a partir da gravação de *Saudosa maloca*, em 1951, que o fez assumir o tipo que realmente era, o do ítalo-caipira.

Em termos musicais, nos anos 1940 o samba carioca ainda gozava de sua hegemonia, conquistada durante a década anterior, quando, segundo pesquisa de Jairo Severiano e Zuza Homem de Melo, ocupou 32,45% de todas as gravações realizadas entre 1931 e 1940, totalizando 2.176 discos (6.706 composições).<sup>136</sup> Outro grande gênero urbano carioca, a marcha, manteve a segunda preferência das gravadoras e dos compositores e cantores, com 1.225 registros. A grande divulgadora do samba era a Rádio Nacional, dentro da proposta de ser a expressão popular que sintetizava a mensagem trabalhista. No gênero, quatro nomes destacaram-se: Wilson Batista (*Emília*, com Haroldo Lobo, de 1942), Ataulfo Alves (*Ai que saudades da Amélia*, com Mário Lago, de 1942), Herivelto Martins (*Praça Onze*, com Grande Otelo, de 1942) e Geraldo Pereira (*Falsa baiana*, de 1944). A Época de Ouro do samba (1931-1945) dá lugar a um período em que a música passou a abrigar novas ondas musicais, em que destacam-se as do samba de roda estilizado de Dorival Caymmi e do baião de Luiz Gonzaga.

Em São Paulo, a música caipira, que na década anterior vivera expansão no rádio e em disco, com a consolidação do formato de duplas a partir de Tonico e Tinoco, o que provocou uma explosão de similares, entrou na década de 1940 sob diversas influências latinas, como a guarânia e o rasqueado paraguaios, que mudariam a sonoridade do gênero.<sup>137</sup>

---

<sup>135</sup> MATOS, Maria Izilda Santos de. “A cidade que mais cresce no mundo. São Paulo, território de Adoniran Barbosa”. Artigo disponível no site [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-88392001000300008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000300008), consultado em 30 de janeiro de 2007.

<sup>136</sup> SEVERIANO, Jairo e MELO, Zuza Homem de. *A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras*. Volume 1: 1901-1957. Editora 34, São Paulo, 1998, p. 86.

<sup>137</sup> Sobre as influências e apropriações da música caipira no período, ver SOUSA, Walter de. *Moda inviolada – Uma história da música caipira*. Quiron Livros, São Paulo, 2005.

Por outro lado, o samba carioca era replicado na voz de Isaurinha Garcia, nascida no Brás, que em 1942 alcança sucesso em disco, depois de uma carreira vitoriosa na Rádio Record, iniciada quatro anos antes; e na voz de Vassourinha (Mário Ramos), ex-contínuo da Record que nos dois últimos anos de vida (1941 e 1942) gravou toda a sua discografia. Ambos fizeram sucesso, sobretudo com regravações dos sambistas cariocas, além de divulgarem o samba sincopado, que tinha na voz de Caco Velho (Matias Nunes), sambista gaúcho contratado da Rádio Tupi, uma das suas melhores expressões.

Enfim, todas as mudanças concebidas no período de guerra impulsionaram o rádio em seu período mais próspero. Se na década de 1940 ocorreu a abertura de 12 emissoras em São Paulo, em 1950 esse número subiu para meia centena, dando impulso à implantação de um sistema radiofônico não só em São Paulo, mas em todo o País. Não é por acaso que essa também foi a década que recebeu a televisão, que viria a roubar progressivamente a hegemonia do rádio.

A expansão do sistema radiofônico durante a redemocratização do País encontrou, em contrapartida ao esforço da elite paulista para formalizar mecanismos que garantissem uma cultura estruturada, um novo campo apto à negociação simbólica, sempre sob uma rígida tensão social, pois a cultura de massa acolhe, a princípio, a influência (feita a partir de apropriações) da organicidade de uma cultura gerada nas classes populares. O confronto será, enfim, o fermento e a massa crescente de uma cultura homogeneizadora, processo que irá se acelerar com a instalação da primeira emissora de televisão do País, a Tupi-Difusora, em 1950.

O rádio, enfim, ao mesmo tempo em que se tornou um vetor da materialização de uma identidade nacional, mesmo que tenha sido forjada num projeto político populista, conseguiu empregar a cultura popular das metrópoles como matriz de uma cultura de irradiação nacional. Ao mesmo tempo, por conta do conflito mundial, inseriu a população, mesmo a maioria analfabeta, no contexto internacional, inclusive formando opinião sobre o confronto a partir de uma fonte de informação dirigida e importada. Foi, portanto, uma experiência que inseriu a cultura local, regional, num contexto nacional e internacional, situando tanto uma como a outra, ampliando o espectro de influências mútuas e abrindo brechas para uma hibridização cultural ainda maior. Ao mesmo tempo, com o seu repertório, formou o ouvinte, tornando-o apto a consumir esse discurso, fosse ele apresentado como noticiário ou melodrama, como execução musical ou esquete de humor.

## **Cinema: gêneros e subgêneros em transe**

Além do rádio, que, sob a tutela do DIP e revestido pela orientação política do Estado Novo, combinará jornalismo e entretenimento, carnaval (o samba) e futebol, a grande massa operária da metrópole encontrou outra importante maneira de se entreter. O cinema, que surge em São Paulo na virada do século e, rapidamente, conquista o público, tornando-se comercial pelas mãos do empresário espanhol Francisco Serrador, ingressa na década de 1930 com grande fôlego exibidor. É quando a capital vive um surto de construção de palácios de cinema, iniciado em 1936 com o UFA-Palace, na Avenida São João, com 3.139 lugares. Como a iniciativa foi da produtora estatal alemã UFA, bastaram dois anos para que os estúdios norte-americanos desferissem uma contra-ofensiva. Em 1938 é construído o Cine Metro, também na São João. A década se encerra com 42 cinemas em atividade na capital. Nos anos 1940, o hábito de ir ao cinema estava, portanto, arraigado na rotina do paulistano, que dispunha de opções tanto no centro da cidade, na chamada Cinelândia (avenidas Ipiranga e São João), como nos bairros operários.

Pelo censo de 1940, São Paulo tem uma população de 1.317.396 habitantes e a oferta de assentos nos cinemas da capital se aproxima dos 100 mil (mais exatamente 95.754), ocupados por 19.526.224 espectadores. Tais números mostram que o paulistano vai ao cinema com assiduidade, uma frequência per capita de 15 ao ano.

Nos cinco anos seguintes, mais de 20 salas são inauguradas e o aumento do público é mesmo superior ao crescimento demográfico. (...) A Cinelândia, que abriga as principais salas – Art Palácio, Avenida, Ópera, Broadway, Ritz, Ipiranga, Metro, Marabá, Bandeirantes, Paratodos –, atrai a grande massa de público. Dentre as dez salas de maior frequência em 1945, seis delas estão ali. Outras três no Brás e uma – o Santa Helena – na Praça da Sé.<sup>138</sup>

O Brás era o segundo maior território de exibição de filmes de cinema da cidade, em número de salas e em bilheteria. Além do lendário Cine Universo, o bairro contava com as grandes salas Roxy e Piratininga. Mas não era o único bairro operário a abrigar salas de cinema. Durante a década, vários outros endereços passaram a exhibir películas cinematográficas:<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> SIMÕES, Inimá. *Sala de cinema em São Paulo*. Secretaria Municipal da Cultura e Secretaria de Estado da Cultura, São Paulo, 1990, p. 48.

<sup>139</sup> Idem, p. 69.



Ano	Sala	Nº de assentos	Bairro
1942	Brasil	1.800	Pinheiros
1943	Carlos Gomes Cruzeiro	- 2.352	Lapa Vila Mariana
1946	Hollywood São Jorge	2.543 2.113	Santana Tatuapé
1947	Samarone Esmeralda	2.452 1.694	Ipiranga Ipiranga
1948	Imperial Estrela	1.820 1.760	Mooca Saúde

Na primeira metade da década, o cinema norte-americano imperou, mas no pós-guerra começaram a estrear filmes mexicanos e argentinos, por conta da Política de Boa Vizinhança incentivada pelos Estados Unidos. A produção europeia também teve destaque, com a exibição de filmes italianos, ingleses, franceses e alemães. Grande sucesso de público tiveram as fitas mexicanas, parte delas estrelada por Pedro Vargas, velho conhecido brasileiro, pois se apresentara no Cassino da Urca, no Rio de Janeiro, durante os anos 1930, tendo participado de algumas chanchadas no cinema. Esse formato, aliás, teve seu período dourado nas décadas de 1940, 1950 e 1960. Tratava-se basicamente da transposição do Teatro de Revista para a película, tendo, no entanto, evoluído em enredo e apresentação musical nos anos em que arrastou multidões ao cinema.

Entre os donos das salas e os distribuidores de filmes em São Paulo, a supremacia era da empresa Serrador, com mais de vinte endereços, o que lhe concedia poder para negociar com os distribuidores internacionais o melhor das produções norte-americanas e europeias.

O impacto do cinema como entretenimento urbano foi tamanho que os programas de rádio sentiram a concorrência e, rapidamente, se apropriaram da linguagem cinematográfica, adaptando-a às ondas radiofônicas. A Rádio Difusora, por exemplo, criou o programa *Cinema em casa*, em que *scripts* de filmes de sucesso eram dramatizados.

Quanto à produção nacional, que só explodiria na década seguinte, com o advento dos estúdios Vera Cruz e Maristela, ambos instalados em São Paulo, vivia do sucesso das pré-chanchadas produzidas pela Cinédia e das chanchadas propriamente ditas realizadas pela Atlântida. Se o domínio da Cinédia adentra os anos 1940 depois dos sucessos de *A voz do carnaval* (1933) e *Alô, alô, carnaval* (1936), ambos de Adhemar Gonzaga, o estúdio vai perdendo fôlego com o impacto da guerra. Por exemplo, em 1942, dos 409 filmes lançados no País, somente um foi de produção nacional. Além

da Cinédia, a passagem do cinema mudo para o falado contou com produções da Brasil Vita Filmes, de Carmem Santos.

A Atlântida foi fundada em 1941 por Moacyr Fenelon, Alinor Azevedo e José Carlos Burle, no Rio de Janeiro. Sua primeira produção foi *Moleque Tião*, de 1943, uma cinebiografia de Grande Otelo. Seguiu-se nessa primeira fase uma série de filmes populares hoje perdidos, pois foram consumidos pelo incêndio sofrido pelo estúdio em 1952. Por sua vez, em São Paulo, ainda carente de grandes estúdios, as produções se restringiam a iniciativas pessoais.

Nesse quadro, além de documentários, jornais cinematográficos e poucos curtas-metragens, produz-se em São Paulo alguns filmes: *Fazendo fita*, de Vittorio Capellaro (1935); *A eterna esperança*, de Leo Marten (1940); *Palhaço atormentado*, de Rafael Falco Filho (1943); *Canto da raça*, de José Medina (1946); *Quase no céu*, de Oduvaldo Vianna e *Lugar do sertão*, de Tito Batini e Mário Civelli (ambos de 1949).<sup>140</sup>

*Fazendo fita* foi o último trabalho do pioneiro Capellaro (seu maior sucesso foi *O guarani*, de 1916, refilmado em 1926), e contou com artistas populares do rádio: Capitão Furtado (Ariovaldo Pires, sobrinho de Cornélio Pires, divulgador e pioneiro do registro fonográfico da música caipira), a dupla Alvarenga e Ranchinho, o violonista Garoto, em dupla com Aimoré; o popular cantor Paraguassu, que começou sua carreira cantando nos cafés do Brás; e o futuro cantor Vassourinha, então com 12 anos. O filme fazia uma sátira ao cinema sonoro, novidade na época, e ao mesmo tempo o celebrava com os músicos populares que faziam sucesso no rádio.

*Palhaço atormentado* foi estrelado por Waldemar Seyssel, o palhaço Arrelia, no período em que seu circo fazia enorme sucesso no Largo da Pólvora, no bairro da Liberdade. Sobre a experiência, ele conta em sua autobiografia:

Tudo o que se fazia era na base da improvisação. A câmara de filmagem tinha mais de cinquenta anos e fora adaptada para o cinema falado! (...) Fui assistir ao tal filme pouco depois da estréia e sentei-me na última fila, bem atrás, perto da porta da saída. (...) Não esperei o final, pois estava sentindo a reação do público; algumas pessoas riam nas minhas cenas, mas o comentário sobre a pobreza do filme era geral.<sup>141</sup>

---

<sup>140</sup> CATANI, Afrânio Mendes. *A sombra da outra – A Cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50*, Panorama do saber, São Paulo, 2002, p. 20.

<sup>141</sup> SEYSSEL, Waldemar. *Arrelia e o circo*. Melhoramentos, São Paulo, 1977, p. 60.

José Medina foi outro pioneiro do cinema paulista e *Canto da raça* é seu último filme, um curta metragem. Outro de seus filmes, *Luar do sertão*, é um melodrama pré-Companhia Maristela, co-dirigido por seu futuro diretor, Mário Civelli. *A eterna esperança* é um drama sobre a seca do Nordeste do tcheco Leo Marten, que ficaria mais conhecido pela direção de *Um beijo roubado*, de 1947, sucesso produzido pela Cinédia. O filme de Oduvaldo Vianna, *Quase no céu*, é uma das duas produções (a outra é *Chuva de estrelas*, de 1948) dos Estúdios Cinematográficos Tupi, de Assis Chateaubriand e teve em seu elenco todo o *casting* das rádios Tupi e Difusora, além de ampla divulgação nos jornais do grupo.

O ambicioso projeto do industrial Francisco Matarazzo Sobrinho – criar um estúdio cinematográfico nos moldes dos de Hollywood em São Paulo –, entregue ao amigo italiano Franco Zampari, concretizou-se em 1950 e, a despeito de sua falência precoce quatro anos depois, a Vera Cruz cumpriu, no período em que atuou, o papel de principal centro produtor de filmes nacionais com qualidade e profissionalismo. Os 22 filmes produzidos atraíram grande bilheteria e angariaram prêmios internacionais, entre eles *Tico-tico no fubá* (1952), *Sai da frente* e *Nadando em dinheiro* (ambos de 1952 e estrelados por Amácio Mazzaropi), *Sinhá Moça* (1953), *O cangaceiro* (1953) e *Flordas na serra* (1954), tendo se tornado na época o terceiro maior estúdio do mundo. Sua proposta era fazer cinema de entretenimento, popular. Por isso, escolheu um melodrama como produção inaugural (*Caiçara*), embora não tivesse obtido o sucesso que viria com a segunda produção, *Tico-tico no fubá*, também melodramático, mas com grande apelo musical, pois se tratava da biografia romanceada de Zequinha de Abreu, autor do chorinho homônimo ao filme. Uma consequência do sucesso do Teatro Brasileiro de Comédia, inaugurado em 1948, também por iniciativa da dupla Matarazzo-Zampari, a Vera Cruz foi erigida com pompa e circunstância: os estúdios ocupavam 100 mil metros quadrados de área em São Bernardo do Campo e receberam oito toneladas de equipamentos. Os sucessos populares iniciais impulsionaram o empreendimento, que viveu seu ápice em 1953, com *O cangaceiro*, de Lima Barreto, premiado em Cannes. Ironicamente, o sucesso da película não salvou a empresa da falência. O gigantismo encontrara um caminho sem volta. Além do que, por não ter um sistema de distribuição, perdia 60% das bilheterias dos seus filmes. Ao renegar as chanchadas e criar um novo estilo cinematográfico popular, a Vera Cruz conseguiu reunir expoentes da cultura popular paulista, como o próprio Mazzaropi, oriundo do circo, aliando-os ao melhor em produção cinematográfica da época, inclusive os principais atores teatrais do TBC, entre eles

Cacilda Becker, Tônia Carrero, Paulo Autran, Ziembinski e Jardel Filho. Mazzaropi, aliás, que depois consagraria o personagem do Jeca, matuto esperto, seria o produto mais bem acabado da Vera Cruz, sintetizando o passado rural caipira e a ascendência italiana num só personagem.

Na mesma trilha da Vera Cruz, criou-se, em 1951, a Companhia Maristela, empreendimento do industrial Mário Audrá Jr. em sociedade com o advogado Carlos Alberto Porto e o diretor Mário Civelli. Impulsionada pelo sucesso da Vera Cruz, a Maristela praticamente seguiu o mesmo roteiro: construiu um grande estúdio no bairro Jaçanã, embora bem menor que o da concorrente. Não conseguiu arcar com os custos do seu *cast* de produção, que envolvia profissionais trazidos de fora do País, nem dos caros cenários utilizados nas poucas cinco produções que estreou: *Suzana e o presidente* (1951), *Presença de Anita* (1951), *O comprador de fazendas* (1951), *Meu destino é pecar* (1952) e *A carne* (1952). A Maristela teve ainda uma sobrevida depois de vender os estúdios em Jaçanã à Kino Filmes, quando produziu a comédia *Simão, o caolho*, o drama *Areão* e o infantil *O saci*. No entanto, sem poder pagar as prestações, o comprador os devolveu à dona original. Começou, então, a terceira fase da Maristela, a das coproduções com distribuição da Columbia Pictures. Mas a associação foi a pá de cal que levou a empresa a cerrar suas portas em 1958. Cheia de altos e baixos, a história da companhia perpassa diversos gêneros, entre eles a popular chanchada, sem conseguir alcançar o mesmo êxito que a “outra”, a Vera Cruz.

A derrocada do cinema paulista com o fechamento dos estúdios Vera Cruz, Maristela, Kino Filmes e Multifilmes (outra aventura de Mário Civelli, que entre 1952 e 1955 produziu doze filmes) deixou um grande contingente de profissionais desempregados. Muitos deles elegeram um ponto de encontro para trocar informações sobre novas oportunidades de trabalho: o Bar Soberano, na Rua do Triunfo, região da Boca do Lixo. O primeiro a se instalar na região, ainda na década de 1950, foi Oswaldo Massaini, produtor dono da Cinedistri, que em 1962 produziu o maior êxito brasileiro no exterior: *O Pagador de promessas*, que ganhou a Palma de Ouro em Cannes nesse ano. Logo a região foi ocupada por produtoras, fornecedores de equipamentos e distribuidoras. Surgia assim, na Boca do Lixo, toda uma geração de realizadores que mediam cada centímetro de filme rodado, sem esbanjar como fizeram os grandes estúdios falidos. Os profissionais que se atiravam nas produções modestas tinham larga experiência em produção, pois vinham desses estúdios e queriam fazer um cinema popular, que se vendesse para custear o próximo empreendimento.

Segundo o crítico Edu Jancsz, a experiência das produtoras e dos diretores da Boca do Lixo pode ser resumida da seguinte forma: “Um grupo de aventureiros, verdadeiro Exército Brancaleone, se reuniu, à sua maneira, em torno de um objetivo: pensar, produzir e fazer cinema. Um cinema para ganhar dinheiro. Um cinema para atrair público. Um cinema para produzir bilheteria que permitisse produzir outro filme e manter essa ‘indústria’ funcionando”<sup>142</sup>. Sob esse espírito surgiram diretores singulares, entre eles José Mojica Marins, o Zé do Caixão (que inaugurou o horror nacional, miscigenando encruzilhada de macumba com cigana espanhola, crença católica com inferno de Dante), Ozualdo Candeias (que cria a estética da miséria), Luís Sérgio Person (que revela a alienação do cidadão urbano) e Carlos Reichenbach. No entanto, a falta de recursos e de apoio oficial durante a Ditadura Militar foi minando o criativo cinema da Boca do Lixo. Durante a década de 1970, a sexualidade foi o tema principal das produções, tanto que se criou um subgênero cinematográfico, a pornochanchada. A Boca do Lixo perdeu completamente a sua identidade na década seguinte, quando a maioria dos diretores e produtores se arriscou a produzir filmes de sexo explícito. Era o fim de mais um capítulo da cinematografia paulistana.

### **Caipiras contra italianos e vice-versa**

No livro *Meu samburá*, de 1928, Cornélio Pires, contador de causos e propagador da cultura caipira na capital, afirma que, naquela altura, não havia “caipira que não *capisque* um pouco de italiano”<sup>143</sup>, o que o impediria de contar pilhérias sobre o entreviro caipira *versus* italiano, como fazia em todo o livro com outras nacionalidades. No entanto, foi justamente esse confronto inicial que conduziu o teatro popular na capital.

O advento do cinema falado contribuiu para a emergência de uma nova expressão teatral, especialmente no bairro do Brás. No final da década de 1930, três nomes se destacam na cena paulista: Sebastião Arruda, Nino Nello e João Rios. O primeiro se apresenta num pavilhão – estrutura desmontável e portátil como a de um circo para uma sala de espetáculos encenados – enquanto o segundo sobe aos palcos do Colombo e do Teatro Popular. O último tem patrocínio do Serviço Nacional de Teatro, criado pelo governo federal em 1938.

---

<sup>142</sup> STERNHEIM, Alfredo. *Cinema da Boca – Dicionário de diretores*, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, São Paulo, 2005, p.27.

<sup>143</sup> PIRES, Cornélio. *Meu samburá – Anedoctas e caipiradas*. Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1928, p. 126.

Nino Nello, ator que surge em 1911 no Circolo Recreativo Pietro Mascagni, uma das inúmeras associações de imigrantes italianos, onde aparecem os grupos filodramáticos, tem um papel determinante na evolução do teatro popular no início dos anos 1940 ao introduzir os chamados Teatros de Emergência, onde emplacou seus maiores sucessos: *Filho de sapateiro*, *sapateiro deve ser* (com Amácio Mazzaropi no papel principal) e *Don Gaetano Mangiaferro*, em que sintetiza o tipo italiano paulistano. Ele próprio testemunha isso em suas memórias não publicadas, a que teve acesso Miroel Silveira:

Em fins de 1939 São Paulo estava reduzido a raríssimos teatros. Havia apenas o Municipal (sempre inacessível a artistas nacionais), o Santana, o Boa Vista e o Cassino Antártica. Teatros em que eu realizava inúmeras, gloriosas e proveitosas temporadas eram transformados em cinemas. Recordo-me de alguns deles, como o Colombo, Oberdan, Brás Politeama, Mafalda, Glória, São José, Moderno (todos esses na zona do Brás) e em outros bairros, como o Espéria, São Carlos, Carlos Gomes, Guarani, Recreio, Variedades e tantos outros que me fogem da memória, e para ocupá-los era preciso travar uma verdadeira disputa com os empresários dessas casas de diversão.

Mas a invasão do cinema falado veio criar grandes embaraços para a atuação das companhias teatrais. Foi quando em 1940, aliando-me ao empresário circense Daniel Bernardes, fundamos a Empresa Brasileira de Diversões, a qual instalou em vários bairros da Capital circos-teatros com o nome de Teatros de Emergência. E assim surgiram o 1º, 2º, 3º, 4º, 5º teatros de emergência, todos com elencos fixos, com montagens honestas e aproveitando os melhores elementos artísticos disponíveis na praça.

Tivemos integral apoio do público que comparecia todas as noites aos nossos teatros, e mui principalmente ao 1º, do qual era figura principal o autor destas memórias.<sup>144</sup>

Esses teatros acabaram por criar uma alternativa popular no circuito teatral, em que imperavam as grandes companhias. Procópio Ferreira, por exemplo, com sua respeitada companhia, começa a década com espetáculos de Molière (*O avaro* em 1940 e *Médico à força* em 1941). No ano seguinte, ele lança sua filha, Bibi Ferreira, em *O inimigo das mulheres*, de Goldoni. Ele concorre em fama e respeito com a consagrada Companhia Dulcina-Odilon, que no final de 1941 obtém sucesso de crítica com *Nunca me deixarás*, de Margareth Kennedy. A partir de 1943, a companhia fará um esforço de renovação ao encenar peças de Bernard Shaw (*César e Cleópatra* e *Joana d'Arc*), Garcia Lorca e Giraudoux. Bem menor, mas angariando a simpatia do público, a compa-

---

<sup>144</sup> SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro (1895-1964)*. Edições Quíron /MEC, São Paulo, 1976, pp. 245 e 246.

nhia de Eva Tudor apresenta no período comédias e peças húngaras. Essas companhias, por sua vez, também disputavam público com o popular Cassino Antártica, que oferecia um repertório quase que exclusivo de operetas e de canções encenadas, com destaque para as de Vicente Celestino. Alda Garrido, que já gozava de fama em sua carreira iniciada aos dezesseis anos de idade, em 1916, e que estreara no cinema em 1940, também se apresenta no mesmo endereço. Tanto as companhias como os pavilhões e o Cassino Antarctica disputavam diretamente o público das salas de cinema. Tanto que os preços dos ingressos se rivalizavam.

Não se pode afirmar que, em 1939, os preços de teatro fossem muito altos em relação aos do cinema: enquanto o Cinema Metro cobrava 3,5 mil-réis em vespéral e 4,5 mil-réis à noite, uma poltrona, nos espetáculos de Procópio e Delorges, custava 6,9 mil-réis. (...) Ainda em 1942, o preço dos cinemas e dos teatros não diverge muito. Procópio e Bibi cobram, no Avenida, 6,9 mil-réis pelas poltronas e balcões (5,5 mil-réis pelos balcões de segunda), enquanto o preço da platéia do Ópera, cinema de grande categoria, era de 5 mil-réis (balcão, 4 mil-réis e balcão de segunda, 3,5 mil-réis).<sup>145</sup>

Desde 1876, quando chegaram os primeiros imigrantes em São Paulo, começaram a surgir associações de auxílio mútuo e associações culturais, com forte tônica anarquista e socialista, formada por operários de ascendência italiana. Foi dentro dessas sociedades que surgiu o movimento teatral dos *filodrammatici*, ou filodramáticos, que encenava espetáculos amadores e na língua de origem para o público de imigrantes italianos.

Normalmente a sociedade se formava agrupando fundadores que definiam os objetivos comuns e subscreviam pequenas quantias para fazer frente às despesas iniciais. Juntavam-se a eles, em seguida, outros elementos animados dos mesmos propósitos, subscrevendo também uma mensalidade. Designava-se uma diretoria, providenciava-se uma modesta instalação, e logo começava a formar-se o corpo cênico. Surgia então o filodramático – o primeiro, o segundo, o terceiro, o quarto, até que, com a mesma paixão comum, o grupo se tornava suficientemente numeroso para que os ensaios principiassem. Elementos que já haviam sido filodramáticos na Itália, ou atores egressos de elencos profissionais punham suas experiência habitualmente à frente do conjunto, orientando a escolha do repertório, a seleção dos atores e cuidando dos aspectos materiais da montagem.<sup>146</sup>

---

<sup>145</sup> PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro – 1570-1908*. Edusp, São Paulo, 2003, pp. 167 e 175.

<sup>146</sup> SILVEIRA, Miroel. Op. cit., p. 23.

Nas primeiras décadas do século XX o teatro italiano se tornou popular, servindo de entretenimento em bairros operários como o Brás a partir de peças encenadas na língua italiana. É a partir desse sucesso que, segundo Miroel Silveira, surge uma reação, personificada pelas companhias que adotavam o tema regionalista em suas produções. Em 1916, essa reação ganha a sua mais bem elaborada companhia regional, especializada no Teatro de Revista, a de Sebastião Arruda, que também encontra espaço no bairro do Brás e, a partir de 1917, se instala no Teatro Boa Vista, onde permanece por dois anos. Miroel Silveira assinala que é com essa companhia, que incorpora o sotaque caipira em suas encenações, que a teatralidade amadora passa a expressar um nacionalismo escancarado, de modo a promover uma transição da chamada fase italiana, em que predominam os grupos filodramáticos, para a fase seguinte, a ítalo-brasileira, com repertório em que predominavam as comédias de costumes.<sup>147</sup>

Os espetáculos da companhia de Sebastião Arruda obtiveram estrondoso sucesso naquela temporada, reafirmando a temática regionalista, sempre com o matuto caipira, interpretado pelo próprio, no centro das tramas. O sucesso popular da Companhia Arruda se prolongou por dez anos, comandada por Sebastião e Abílio de Menezes, que fazia a produção das peças e organizava as excursões da companhia. Pesquisadores costumam creditar a Arruda a transformação do teatro em diversão popular. Os anos de ouro do seu teatro foram vividos no palco do Teatro Boa Vista, inaugurado em 1916 e de propriedade da Sociedade Anônima *O Estado de S. Paulo*. Lá foram apresentadas as peças *O contrabando*, *Uma festa em Guabiroba*, *O recruta do 43º*, *A pensão de D. Ana*, *O café de São Paulo*, *A festa do divino em Irajá*, e *Nhô Quim na capital*, entre outras. Mas a grande inovação viria com *A divina increnca*, peça de Juó Bananère (Alexandre Ribeiro Marcondes Machado) em que os personagens usam a fala ítalo-brasileira tão comum aos ouvidos do cidadão que caminhava pelas ruas de São Paulo. Entretanto, a encenação dessa peça é o marco inicial da fusão das correntes italiana e nacionalista, que, segundo Miroel Silveira, marcaria a fase teatral paulista entre os anos 1915 e 1964.

Esse confronto que acaba em miscigenação e hibridismo marcaria um período em que o teatro popular e as experiências mais elaboradas das grandes companhias faziam a cena paulista, embora parte dos pesquisadores só comece a observar a teatralidade paulista a partir da constituição do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que, de fato, cria um teatro elaborado e profissional. Entretanto, essa iniciativa não se deu no

---

<sup>147</sup> Idem.



sentido de criar um espetáculo popular, para acesso popular, mas um movimento baseado nas recentes transformações cênicas que ocorriam na Europa e que tinham por foco atualizar o atraso vivido pela cena erudita brasileira.

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 amadores, e em expressões surgidas dentro de um processo industrial de produção de bens simbólicos, como o rádio, a televisão e o cinema. Fazendo dessa hibridização a sua própria linguagem, e não somente um meio de desenvolvimento, o circo-teatro emerge, enfim, no cenário metropolitano.

## Capítulo 4

### A lona: o circo-teatro e seu repertório híbrido



FOTO 2 – Encenação de peça religiosa no Pavilhão François.

S/d, arquivo pessoal de Eulo de Almeida.

O picadeiro desponta na cena cultural paulista como uma arena de mediações numa urbe em expansão. Enquanto o crescimento urbano empurra as classes populares para longe do centro, estas são contempladas com novas formas de entretenimento – sejam elas menos espaciais, como o rádio com suas programações de futebol e radionovelas, sejam pontuais, como o cinema, com palácios exibidores em bairros mais populosos –, o circo aparece entre as opções de diversão dos trabalhadores. Mais especificamente, são populares as lonas que abrigam as peças de circo-teatro.

Nos anos 1920 e 1930, a escalada do espetáculo circense se alterna entre o interior e a capital. A princípio, os grandes centros cafeeiros atraem os espetáculos circenses em função da movimentação de capitais propiciada pela cultura cafeeira. Esta, no entanto, entra em decadência em 1929, com a quebra da Bolsa de Nova York, e em 1930, com a queda dos governos café-com-leite a partir do movimento tenentista. É quando as companhias acorrem à capital e passam a disputar público e espaço de entretenimento não só com as demais expressões culturais da emergente indústria cultural,

mas também com aqueles circos que se mantêm no centro da cidade numa época em que há espaço físico e político para estender a lona. Entre esses picadeiros estão os de Alcebíades e de Piolin.

O circo-teatro, nessa altura, já estava plenamente incorporado ao espetáculo circense, que sempre se referenciou por meio de linguagens externas, deglutidas e reelaboradas, num processo próprio e cada vez mais original. Assim, a partir da década de 1940, o circo-teatro aparece como uma rica e prolífica fonte de entretenimento popular que usa de deliberada liberdade para apropriar-se de elementos culturais, a fim de formalizar a sua própria linguagem. Nesse processo, não encontra pudores que o impeçam de canibalizar até mesmo a própria linguagem circense, apropriando-se não só dos artistas que fazem a primeira parte, como fazendo com que meschem suas habilidades com as dos personagens que representam na segunda parte.

É o circo, nesse sentido, uma expressão que sintetiza, na circunferência do picadeiro, uma cidade que se moderniza – mesmo que isso empurre as lonas circenses cada vez mais para a periferia – e que não só fabrica discursos, mas prepara um novo tipo de espectador, atento às misturas, homogeneizações, trocas, tensões e hibridizações.

### **O circo em São Paulo**

O circo passa a oferecer um espetáculo urbano em São Paulo por volta da virada do século XX, enquanto na capital federal, o Rio de Janeiro, ele está presente desde 1840. Vicente de Paula Araújo, ao pesquisar anúncios de jornais paulistanos do início do novo século, descobriu que os circos de cavalinhos, que apresentavam espetáculos de adestramento de cavalos e touradas, encontraram em São Paulo um vasto e entusiasmado público. Tratava-se do circo em sua essência moderna, com a mesma estrutura de espetáculo londrino concebida por Astley em 1773. Segundo Ermínia Silva, “nesta fase do circo, a acrobacia, a dança, o funambulismo e os intermédios cômicos eram realizados quase na sua totalidade sobre o dorso dos cavalos”.<sup>148</sup>

O jornal *O Comércio de São Paulo* registra, por exemplo, em 24 de janeiro de 1897, anúncios de espetáculos circenses de touros e de cavalinhos em circos sem cobertura de lona, entre eles os do Circo Americano, de R. Spinelli, que se apresentou no Largo do Jardim da Luz naquele ano (“Espetáculos todas as noites, não chovendo”, di-

---

<sup>148</sup> SILVA, Ermínia. *Circo-Teatro – Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. Altana, São Paulo, 2007, p. 36.

zia o anúncio).<sup>149</sup> A partir de 1901, a Praça da República se torna o ponto de referência das touradas, abrigando as atrações eqüestres dos circos Fernandes e Novo Mundo. Além disso, lá era possível assistir a atrações como “Quadrilha tauromáquica”<sup>150</sup>, “Porco ensebado” e uma modalidade que consiste em amarrar uma nota de 50 contos no pescoço do touro e soltá-lo para que algum aventureiro corajoso ouse pegá-la. Outro circo de touros a se apresentar na cidade foi o Clementino (em 1902), que tinha também como atração o palhaço Serrador, cantor de modinhas.

O palhaço-cantor ganha destaque no espetáculo circense ao adicionar aos números tradicionais os cantos de modinhas e de lundus. José Ramos Tinhorão alinha uma série de circunstâncias que irão ensejar o surgimento do palhaço-cantor: o papel do circo como divulgador do teatro musicado, em moda na capital federal; o fato de a maior parte dos palhaços vir das classes baixas do povo, o que facilitou o seu gosto pela vida boêmia das serenatas; e a criatividade característica do palhaço de tirar sons estapafúrdios de instrumentos musicais eruditos, cumprindo assim sua função de excêntrico e ultrajando a respeitabilidade musical da orquestra. Alice Viveiros de Castro assinala que a primeira ocorrência desse personagem no Brasil foi em 1848, quando o *Jornal do Comércio* publicou um anúncio da Barraca Prazer do Público convidando o povo para assistir, entre outros divertimentos, à “cantoria em linguagem de preto”.<sup>151</sup> Mas é José Manoel Ferreira da Silva, o palhaço Polydoro, que, em 1873, é contratado pelo Circo Elias de Castro, instalado no Campo de Santana, no Rio de Janeiro, e se torna o mais famoso cançonetista de duplo sentido a conquistar o público. Muitos dos que vieram depois aproveitaram o rastro desse sucesso. Na virada do século, muitos dos palhaços-cantores mantiveram carreira na incipiente indústria fonográfica, entre eles Dudu das Neves e Benjamim de Oliveira.

Na verdade, desde a segunda metade do século XIX, entre as atribuições dos palhaços, além de contar histórias e fazer rir, através de cenas sempre movimentadas (antecipadoras das comédias de pastelão do cinema), figurava a de cantar ao violão modinhas e lundus, numa espécie de prolongamento do papel dos artistas populares responsáveis, no teatro do século XVIII, pelos velhos espetáculos de intervalo de peças denominados entremeses.<sup>152</sup>

---

<sup>149</sup> ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. Perspectiva, São Paulo, 1981, p. 15.

<sup>150</sup> Idem, p. 83.

<sup>151</sup> CASTRO, Alice Viveiros. *O elogio da bobagem – Palhaços no Brasil e no mundo*, Família Bastos Editora, Rio de Janeiro, 2005, p. 108.

<sup>152</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*, Editora 34, São Paulo, 2005, p. 168.

A apresentação desses palhaços-cantores em São Paulo no início do século XX prenuncia uma inovação relativamente recente, as pantomimas. Elas chegam à cidade por meio de um de seus principais criadores, Benjamim de Oliveira, palhaço do Circo Spinelli, que se apresenta em São Paulo nos anos 1901, 1902 e 1903: no Largo da Condição, no Brás; depois na Rua Marechal Deodoro, próximo à Praça João Mendes, no centro; e, por fim, na Rua Dona Antônia de Queiroz, de volta ao Brás. Na segunda passagem pela capital, o Spinelli leva à cena a pantomima *D. Antônio e os guaranis*, adaptada do romance *O guarani*, de José de Alencar, com Benjamim representando Peri. Em 1903, apresenta quase todo o seu repertório de pantomimas, que inclui *Os bandidos de Serra Morena*, *Os Garibaldinos*, *Os bandidos da Calábria*, *Touradas de Sevilha*, *O ponto da meia-noite* e *O remorso vivo*, entre outras.

O espetáculo circense, assim, se sustenta em três tipos de números:

No Brasil, durante o século XIX, o circo mantém a estrutura inicial com números acrobáticos, eqüestres e palhaços. Estes últimos, junto com outros artistas, ou em dupla, apresentavam as pantomimas, cuja linguagem era gestual e musical. Eram apresentações teatralizadas, apresentadas no picadeiro, e sempre mesclando comédia e acrobacia. Depois, os gestos passaram para as falas em apresentações de pequenas peças cômicas, mas ainda no picadeiro. É no final do século XIX e início do século XX, no Brasil, que são utilizados picadeiro e palco para apresentar sainetes (peças dramáticas jocosas num ato), dramas e comédias.<sup>153</sup>

No pequeno conto *Cavalinhos*, escrito em 1900 e publicado no volume *Cidades mortas*, em 1919, Monteiro Lobato narra a visita do personagem Lauro a uma função do circo de cavalinhos, de onde sai com uma sensação nostálgica que o leva à amarga conclusão final de que “o encanto de tudo aquilo, porém, estava morto, tanto é certo que a beleza das coisas não reside nelas senão na gente”. O espetáculo descrito no pequeno conto reproduz esses três tipos de números:

Afinal começava a função e o palhaço entrava como um bólido, rolando às cambalhotas. Tão engraçado!... O relógio dos fundilhos do calção marcava meio dia. Na cabeça, inclinado para a orelha, o chapelinho de funil, microscópico. Bastava ver o palhaço e Lauro desandava a espremer risos sem fim. A cara caiada, as enormes sobranceiras de zarcão, os modos, a roupa, tinha tudo muita graça... (...) Vinham depois os trabalhos. Não gostava. O arame, que caceteação! O trapézio, maçante...

---

<sup>153</sup> SILVA, Ermínia. Op. cit., p. 26.

Mas gostava dos cavalos porque com eles reaparecia o palhaço mais o Tony... (...) A pantomima! Era o melhor. *Os Salteadores da Calábria, A Estátua de Carne...* E a *Maria Borradeira*? Vira-a duas vezes, e nunca havia de esquecer aquele desfile de figurões históricos – Garibaldi de muletas, o general Deodoro, Napoleão...<sup>154</sup>

Com essa estrutura de espetáculo, a atividade circense se intensifica, a ponto de o jornal *O Comércio de São Paulo* inaugurar uma coluna dedicada, a “Palcos e Circos”. A partir de 1905, as pantomimas passam a compor boa parte dos espetáculos circenses apresentados em São Paulo, num novo movimento que prenuncia o advento do circo-teatro no final da década de 1910, inaugurado pelo mesmo Benjamim de Oliveira, no Rio de Janeiro. Em essência, a mudança estava na associação entre palco e picadeiro, cujas funções se entrelaçariam dando novo fôlego à teatralidade circense, que deixava as pantomimas para apresentar peças teatrais, a princípio influenciadas pelo teatro musicado, então em voga na capital federal.

O Circo Americano, instalado no Brás, apresentava *A tomada de Canudos* ou *Um episódio da vida de Antônio Conselheiro*, aproveitando o tema que sete anos antes estampava manchetes na imprensa local. Seu repertório também incluía *Sargento Marcos Bombo*, *Musolino*, *A casa encantada*, *A terra da goiabada* e *Os bandidos de Serra Morena*. Esta última também foi apresentada pelo Circo-Teatro François (ele já usava a denominação que se tornaria um padrão de definição desses circos somente na década seguinte), que trouxe em seu elenco o famoso cançonetista Eduardo das Neves. Em 22 de março de 1905, o artista se despede de São Paulo com a pantomima cantada *Um bicheiro em apuros*, com 22 números musicais.<sup>155</sup> Finda a temporada, François estréia *O olho do diabo* ou *A fada e o satanás*. Ainda do repertório do circo, foram apresentadas *Nhô Bobó*, *Os guaranis* e *Os milagres de Santo Antônio*. Um ano depois, a pantomima *Monóculo do diabo* (variação de título de *O olho do diabo*), é apresentada pelo Circo-Teatro Pavilhão Brasileiro.<sup>156</sup>

A partir de 1907, a concorrência entre o circo, o teatro popular e o cinematógrafo se acirra com a entrada do espanhol Francisco Serrador em cena, que investe em salões para apresentar filmes em equipamentos que garantem maior nitidez da imagem. Com isso, as pantomimas começam a perder espaço e os circos a rarear na cidade. Mas há um outro motivo: a prosperidade garantida pelas fazendas de café no interior passa a

---

<sup>154</sup> LOBATO, Monteiro. *Cidades mortas*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1982, pp. 19-20.

<sup>155</sup> ARAÚJO, Vicente de Paula. Op. cit., p. 115.

<sup>156</sup> Idem, p. 133.

atrair para lá boa parte das companhias circenses. São poucas as companhias que, entre 1907 e 1914, montam sua lona na capital: Guarani, com Eduardo das Neves no elenco; Meystriick; Novidades; União Artística e Pavilhão Brasileiro (1907); União Artística (1908); União Familiar e Variedades (1909); Americano (1910); Clementino e Sport (1911); Chileno e Philadelphia (1912); Naska (1913); Chileno, Europeu, Fá, de Feras, Inglês e François (1914). O endereço da maior parte dessas companhias era a Praça João Mendes, coração da cidade.

A guerra de 1914 aprofundou ainda mais a crise dos espetáculos circenses, de modo que o Circo Europeu anuncia sua estréia na capital com preços reduzidos.<sup>157</sup> O Circo Chileno se instala no Brás no mesmo período e passa a ter prejuízo de público. Segundo o cronista do jornal *O Comércio de São Paulo*, esse fato ocorre porque a população local parece não apreciar mais aquele tipo de diversão.<sup>158</sup> Isso porque, dois anos antes, aconteceu a explosão do cinematógrafo, com a pronta adesão do público operário.

Mas, em meados da década de 1920, o movimento circense no Estado de São Paulo volta novamente a ser bastante intenso, desmentindo o argumento do cansaço popular com relação aos seus espetáculos e a afirmação de que o cinematógrafo havia desinteressado o público da arena circense. Tanto que, em 20 de março de 1925, é fundada a Federação Circense, entidade nacional que tem por objetivo “congregar todos os artistas, empresários, diretores, secretários, músicos e quaisquer outros auxiliares de circo, com o fim de se beneficiarem mutuamente, elevando a classe, moral e materialmente, e empenhando-se com todas as forças pela maior harmonia entre os seus membros”<sup>159</sup>. Dirigida pelo Capitão Canuto de Oliveira em 1925 e 1926, e por Hypolito Rocha em 1927, congrega 49 companhias (30 delas atuando naquele ano em São Paulo). Segundo o Boletim Mensal da Federação Circense, nº 3, de 20 de julho de 1925<sup>160</sup>, atuam na capital paulista os circos Arethuzza, Irmãos Abreu e Irmãos Queirolo, enquanto o Alcebíades está em Olímpia, o Chileno em Araraquara, o Guarani em Monte Alegre, o Novo Horizonte em Itu, o Olimecha em Bebedouro, o François em Santos, o Irmãos Seyssel em Entre Rios, e o Spinelli em Jacareí. Trata-se de circos que permanecerão em atividade nas décadas seguintes, marcando importante presença na capital paulista.

---

<sup>157</sup> Ibidem, p. 237.

<sup>158</sup> Ibidem, p. 234.

<sup>159</sup> TAMAOKI, Verônica, “Unidos seremos fortes”. <http://blog.pindoramacircus.com.br/>.

<sup>160</sup> Idem.

Essa atuação no interior de São Paulo tinha um motivo, a riqueza das regiões cafeeiras em pleno período de domínio político da elite rural paulista. Segundo Benjamin de Oliveira, citado por Verônica Tamaoki: “O café estava por cima. O dinheiro corria como água. Nosso circo mudou-se para São Paulo. E iniciamos jornadas pelos centros cafeeiros mais prósperos: Campinas, Ribeirão [Preto], Atibaia, Jundiaí...”<sup>161</sup>

Pelo que parece, o tempo em que atua a Federação Circense, que encerra suas atividades em 1938, avança sobre a febre do café, que sofre derrocada em 1929. No entanto, sucumbe ao Estado Novo e não sobrevive ao auge do espetáculo de circo-teatro das décadas de 1940 e 1950.

Ao listar os nomes dos circos atuantes no Estado de São Paulo no período, o boletim da Federação Circense revela que as principais famílias circenses que chegam ao País entre os anos finais do século XIX e as primeiras décadas do novo século continuam atuando com muito sucesso.

Nesse sentido, cabe ressaltar que a estrutura familiar das trupes circenses é característica determinante de sua organização, sendo que o artista cumpre sua formação artística dentro dela, além de atuar, desde pouca idade, como membro da empresa circense. Dentro desse campo, o artista aprende e se socializa, atua e elabora sua identidade, enfim, constrói de forma orgânica um arcabouço artístico próprio, mas aberto a outras formas de expressão artística, que acabam sendo reelaboradas e incorporadas ao espetáculo circense.

A seguir, um breve histórico dessas famílias, cujos nomes constam da diretoria da Federação Circense<sup>162</sup>:

**Temperani** (Itália, 1863) – Leopoldo Temperani chega ao Brasil em 1863 fazendo parte da Troupe Amato e, aqui, casa-se com Paulina Magri. Decidem montar seu próprio circo, de pau-a-pique (pau fincado). Os filhos do casal se tornam aramistas, ciclistas, trapezistas, jóqueis, equilibristas, saltadores e icaristas, que atuaram em diversos circos no Brasil e na Europa.

**Albano Pereira** (Portugal, 1871) – Português, chega a Porto Alegre (RS) em 1871 na trupe do Circo Chiarini. Quatro anos depois se torna proprietário do Circo Universal ou

---

<sup>161</sup> TAMAOKI, Verônica. <http://www.pindoramacircus.com.br/>.

<sup>162</sup> O levantamento também se apóia na série de reportagens “Visões da história do circo no Brasil”, publicada pelo jornal *Última Hora* entre 2 e 16 de junho de 1964, e em RUIZ, Roberto. Op. cit..



Circo Zoológico Universal e constrói um pavilhão em Porto Alegre. Faz muito sucesso na Corte, e tem o próprio Imperador entre os apreciadores de seus números equestres. Prima sempre pelo luxo no seu circo. Dizem que nas frisas há sedas e estofados, veludos e flores naturais. Em 1903, com o circo montado em Rio Novo (MG), estava cumprimentando o público que entrava para o espetáculo quando foi atingido por uma bala perdida, morrendo a seguir. Dá continuidade ao circo seu filho mais novo, Alcebíades, que monta lona própria em 1917, inaugurada em Campinas (SP). Alcebíades era um *clown*, ou cara-branca, que se apresentava em roupas luxuosas. Estava associado ao palhaço Piolin, com quem dividiu cinco anos de sucessos no circo instalado na Avenida São João, região central da cidade de São Paulo. Alcebíades é pai de Albano Pereira Neto, o palhaço Fuzarca, que, junto com Brasil José Carlos Queirolo, o excêntrico Torresmo, serão os primeiros palhaços a estrearem um programa na televisão em 1950, atração que permaneceu por dez anos no ar.

**François** (França, 1881) – Tem origem em Jean François e sua mulher Ana Stevanovich, que chegam ao Brasil em 1881 e passam a atuar como mambembes. Em 1903, a família instala um luxuoso circo na capital, no Largo da Sé. Em 1907, viajam para a Argentina e o Uruguai, trazendo uma tropa de 14 cavalos dos pampas, que passam por intenso adestramento. Jean François transforma seus filhos – eram 14 – em exímios jóqueis. Além disso, importa um gerador de eletricidade Otto, da Alemanha, e um projetor de filmes Pathé, da França, isso quando o lampião a gás ainda imperava nas cidades. Em 1916, exhibe a “Pantomima aquática” num tanque de 80 mil litros de água instalado no picadeiro. “E ali se remava, se nadava, se mergulhava, para maravilhar a platéia.”<sup>163</sup> Para estabilizar sua vida com a chegada dos filhos, decide transformar seu circo em pavilhão. A princípio monta um palco ao lado do picadeiro, mas, depois, acaba restringindo o espetáculo às encenações, criando uma estrutura portátil e desmontável em alumínio para o pavilhão, que apresenta dramas e comédias em pantomimas, isso em 1924. O Pavilhão funciona até 1935, quando Jean François morre. O circo é retomado e mantido em atividade até 1962, pelas mãos de Hilário de Almeida, que se casa com Maria François.

---

<sup>163</sup> Jornal *Última Hora*. Reportagem publicada em 10 de junho de 1964.

**Seyssel** (França, 1886) – O Circo Fernández chega ao Brasil em 1886 e traz entre seus artistas o palhaço Augusto Seyssel. Seu filho, Fernando, também é palhaço, o Pingapulla. Junto com o irmão Vicente, que atua como *clown*, funda, em 1922, o Circo Irmãos Seyssel. Em 1927, Fernando adoece e precisa de um substituto. A escolha recai sobre o filho desajeitado, Waldemar, que vira o palhaço Arrelia.

**Olimecha** (Japão, 1888) – Charles Frank, filho do patriarca Haytaka Torakiche, de Osaka, Japão (este, ao decidir correr mundo com seu circo, prefere facilitar a pronúncia do seu nome, mudando-o para Olimecha), chega ao Brasil em 1888 e passa a assinar Carlos Franco Olimecha depois de se casar. Tem sete filhos e uma filha. Apresenta-se a princípio com a trupe japonesa herdada do pai. Depois vai a Buenos Aires, onde se engaja no Circo Frank Brown. Voltando ao Brasil, decide montar seu próprio circo em 1900. É especialista nos números ginásticos. Manuelito, filho de Carlos, domina a modalidade salto duplo com pirueta entre 1908 e 1935, um recorde. Também é sob a lona dos Olimecha que surge a dupla de irmãos Alda e Américo Garrido, que se tornam cômicos e encenam uma série de peças de temática caipira.

**Arethuzza** (Portugal, 1890) – O português Antonio das Neves chega ao Brasil em 1890 com um tio circense. Casa-se com a filha de um encantador de serpentes e se torna pai de oito filhos, sendo a primeira, Arethuzza, que dá o nome ao circo. Em sua história, o circo é conduzido pelas famílias Neves e Santoro. Até 1923, se chama Circo Colombo. Encerra suas atividades em 1964.

**Savala** (Argentina, 1895) – José Rosa e Teófila Taylor Savala, ele peruano e ela argentina, chegam ao Brasil em 1895, com sete filhos, entre eles Rosa, que conhece em 1908 no Rio de Janeiro o engenheiro da Light, Robert Mac Baxter. Ele segue com o circo e se torna domador, o Capitão Baxter, casando-se com Rosa. Têm sete filhos. Alguns deles se tornam palhaços, outros acrobatas, e atuam em várias outras companhias circenses. Faz parte da família o excêntrico George Savala Gomes, o Carequinha, também pioneiro em programas de televisão.

**Queirolo** (Uruguai, 1912) – O tenor lírico uruguaio Giacomo Queirolo vai estudar na Itália e acaba arrumando um emprego de cultor de *bel canto* num circo. Um de seus onze filhos, José Carlos Queirolo, se casa com Petrona Salas em Buenos Aires, na Ar-

gentina, e têm sete filhos, entre eles Alcides (que, por sua vez, é pai do palhaço Ripolim, Alcides Serrat Queirolo), José Carlos (o palhaço Chicharrão), Julian (o *clown* Harris) e Otelo (o palhaço Chic-Chic). Com a morte do patriarca da família, a mãe Petrona resolve montar uma grande trupe, os Irmãos Queirolo, que chega ao Brasil em 1912. Numa temporada em Bagé, no Rio Grande do Sul, em 1915, José Carlos Queirolo cria o palhaço Chicharrão, nome tirado de um personagem de quadrinhos publicados na revista argentina *Caras y Caretas* (Biruta e Chicharrão). O excêntrico cria a imagem que irá prevalecer entre seus futuros seguidores, entre eles Piolin, a do palhaço com chapéu coco, colarinho largo, sapatos enormes e bengala grossa. Chicharrão foi ainda o criador de números antológicos, entre eles o da “barata sorumbática” (um carro de madeira com um cachorro preso ao chassi que, para andar, tentava alcançar um osso pendurado numa vara conduzida pelo palhaço) e do “idílio dos sabiás” (pantomima em que a dupla de palhaços encena o namoro dos dois pássaros a partir de um diálogo de assovios), número que celebra Piolin, seu discípulo e substituto no Circo Queirolo.

Não se pode falar de circos em São Paulo sem fazer referência à irmandade Queirolo. Indubitavelmente foram os que mais fizeram pelo espetáculo circense entre nós. Tornaram o seu barracão uma verdadeira escola de cômicos de primeira ordem. No seu âmbito formaram-se os conhecidíssimos Piolim, Chicharrão, Harris, Chic-Chic e outros que não se pode conhecer. Nem os mestres sabem quantos são, porque é difícil contar os que aprenderam olhando-os, de longe, trabalhar. Os alunos, perdidos na assistência, assimilavam e, mais tarde, por este mundo afora, passaram a exhibir-se, sem confessar onde tinham adquirido os meios de sucesso.<sup>164</sup>

### **Família e maçonaria**

Todos os circos que se apresentaram na primeira metade do século XX em São Paulo são formados, dirigidos e têm seus espetáculos conduzidos e interpretados por membros de famílias circenses originárias da Europa, da América do Sul e da Ásia. Muitas dessas famílias se transferiram para o Brasil e não voltaram mais para seus países de origem, passando, no decorrer das primeiras três décadas do século XX, por uma aculturação que envolveu casamentos entre famílias circenses, os quais geraram filhos brasileiros imbuídos da tradição do picadeiro. Decorre daí uma das principais caracte-

---

<sup>164</sup> MARTINS, Terêncio (Yan de Almeida Prado) in RUIZ, Roberto. *Hoje tem espetáculo? – As origens do circo no Brasil*, Minc/Inacen, Rio de Janeiro, 1987, p. 55.

rísticas da família circense, estudada a fundo por Ermínia Silva: a tradição.<sup>165</sup> “Ser tradicional é, portanto, ter recebido e ter transmitido, através das gerações, os valores, conhecimentos e práticas, resgatando o saber circense de seus antepassados. Não apenas lembranças, mas uma memória das relações sociais e de trabalho, sendo a família o mastro central que sustenta toda essa estrutura.”<sup>166</sup>

Ermínia Silva também salienta que a tradição e os laços de sangue acabam se confundindo, de modo que as famílias circenses passam a definir “territórios” próprios, uma vez que rareiam os enlaces dessas famílias com não-circenses. Mesmo assim, há também uma certa vigilância no que diz respeito ao reconhecimento interno do saber circense entre as famílias, podendo ser esse ponto que determina a aprovação ou não do casamento.

Aí começou a namorar com a minha mãe. E a família não queria porque achava que ele não era do meio, não era artista. Eles achavam que não era o artista certo pra casar com a minha mãe. Meu avô colocou muito obstáculo, minha avó. A minha mãe era de circo. A família toda era de circo. Só que antigamente as tradicionais de circo não queriam se misturar com outras famílias de circo. Papai era de uma família e eles eram de outra. Então minha avó não queria, meu avô não queria. “Não, não vai casar com esse não. Vai casar com um cara de mais talento.” E papai na época era palhaço, ele era o mágico, ele era o equilibrista, fazia o número de fogo e era secretário. Ele, com vinte anos, era secretário do circo. Meu pai roubou a minha mãe pra poder casar. Tanto é que a família inteira – até hoje eles contam isso – a família inteira foi atrás. Quando papai apareceu, eu já tava com dois meses de nascido. Ele se mandou pro Rio, sabe? Foi lá pra casa da irmã dele. Porque o meu tio, casado com a irmã dele, ela era de circo e ele era capitão da Marinha no Rio. Ela vivia outra vida. Então foi lá onde eu fiquei dois anos.<sup>167</sup>

Por sua vez, os filhos dessas uniões são preparados desde cedo para receber os saberes circenses. Mas não se trata apenas de um dispositivo empregado para assegurar a continuidade do espetáculo, mera e simplesmente.

O modo adequado de tratar os aspectos econômicos referentes à inserção da criança no circo-família é situá-la no conjunto que articula a organização do trabalho e o processo de socialização/formação/aprendizagem. Desse ponto de vista, fica claro que a formação e a aprendi-

---

<sup>165</sup> SILVA, Ermínia. “O circo: sua arte e seus saberes – O circo no Brasil do final do Século XIX a meados do XX”. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, em 14 de março de 1996.

<sup>166</sup> Idem, p. 56.

<sup>167</sup> Depoimento de Franco Alves de Monteiro, o palhaço Xuxu, para esta pesquisa.

zagem do circense de ser entendida como a reprodução de um modo de vida.<sup>168</sup>

O elemento que diferencia a organização social circense, do ponto de vista econômico, do restante da sociedade é esse mecanismo de garantia do futuro, que tem por elemento fundador a tradição. Assim, a criança não tem muito como escapar ao fado de continuar aprendendo os saberes, cabendo-lhe ainda a missão de conduzir tais saberes às gerações futuras.

Eu fazia muita coisa no circo, fazia a parte acrobática, bastante. Trabalhava no cavalo, na bicicleta, na cama elástica, no trapézio. Meu pai era o dono do circo e ele tinha uma fala que não me sai da cabeça... Ele dizia pra mim, com a intenção de dizer que eu tinha de fazer muita coisa: “Meu filho, o dono do defunto é que pega na cabeça!” Eu passei a fazer o que ele fazia. Como ele fazia o palhaço, estreei como o Picolino II.<sup>169</sup>

Então, na época eu tinha uns oito anos, eu era o menino-borracha. Meu pai ensinou na época a fazer “deslocação”, era o menino-borracha, fazia só esse número. Meu pai fazia outros números com os meus irmãos, com a minha mãe. (Palhaço Xuxu)

Talvez essa organização e a busca por um elemento de identidade e pertencimento é que aproximou tanto as famílias circenses da maçonaria. Similares na estrutura – a família maçônica, sem laços sanguíneos, prima pela filantropia e pela ajuda mútua – na independência e no aspecto iniciático, não é recente as relações entre o circo e a maçonaria. A Loja Salomão, uma das mais antigas da maçonaria no País, fundada na primeira metade do século XIX, ao longo da sua história teve diversos artistas circenses em seus quadros.

Ao ser fundada a Loja e funcionando às segundas-feiras, atraiu para seu Quadro muitos artistas, os quais tinham seu descanso naquele dia da semana. Inicialmente vieram artistas circenses, inclusive proprietários de circo, sendo então chamada de Loja dos Palhaços, sem qualquer sentido pejorativo (...), e no caso dos Maçons artistas, eles levavam para todo o Brasil e para o exterior a arte, a alegria e os conhecimentos maçônicos (...)<sup>170</sup>

Todos os grandes palhaços foram maçons: Arrelia (Waldemar Seyssel), Carequinha (George Savalla Gomes), Piolin (Abelardo Pinto), e, citados pela própria Loja

---

<sup>168</sup> SILVA, Ermínia. Op. cit., p. 61.

<sup>169</sup> Depoimento de Roger Avanzi, palhaço Picolino II, para esta pesquisa.

<sup>170</sup> Site da Loja Salomão, [http://www.salomao21.org.br/v1/lj\\_fatos.php](http://www.salomao21.org.br/v1/lj_fatos.php), consultado em 19 de agosto de 2008.

Salomão, palhaço Fred (Frederico Viola) e Zumbi (Aymoré Pery). O palhaço Xuxu, que já desempenhou o cargo de Venerável Mestre da Loja Alcides do Valle e Silva 174, explica a proximidade entre o circo e a maçonaria:

É o seguinte, não posso dizer pra você que o circo se aproximou da maçonaria ou que a maçonaria se aproximou do circo. Pra você ser hoje um maçom, você tem que ser convidado, em primeiro lugar. Em segundo lugar, não é qualquer um que entra. A maçonaria é restrita, sabe? (...) Papai era maçom, era 33<sup>171</sup>, esse anel que está no meu dedo era dele. Eu nunca fiquei sabendo que ele era maçom. Eu tava com vinte anos e não sabia que papai era maçom. (...) Como maçom, a maçonaria me abriu não foram mil portas, foram milhares e milhares de portas. Onde eu vou, graças a Deus, as portas estão abertas. Mas muito abertas. (...) Por exemplo, eu vou fazer uma praça, eu vou, assino o meu nome no requerimento, lá na prefeitura. Se lá na prefeitura tiver um maçom, na hora eles vão mandar me chamar. Pra ver se eu sou, se eu pertencço à ordem. Em Curvelo, Nossa Senhora... eu fui recepcionado. Não porque eu fui lá na maçonaria. Eu fui lá ver um terreno. Cheguei lá e o prefeito me disse: “Infelizmente não posso lhe arrumar o terreno porque teve um circo aqui que fez umas coisas erradas e nós cortamos. Mas você pode escolher um terreno em qualquer outro lugar, menos esse.” E esse terreno era central. Mas tinha um outro terreno central que era do lado da estação. (...) Como ele viu a minha assinatura, ele me chamou: “Vem cá, quero saber se você pertence realmente a essa ordem aqui.” Aí peguei e me identifiquei, mostrei toda a minha documentação. “Aí não precisa falar mais nada, meu querido. Vou arrumar um terreno pra você do lado da estação.” (...) Aí limparam todo o terreno, ligaram água, luz, telefone, e eu estreei lá. Foi o maior sucesso. Íamos fazer dois finais de semana, ficamos quatro. Aí o prefeito não queria deixar nós sair. (Palhaço Xuxu)

A maçonaria seria, portanto, uma espécie de elemento de identificação de um grupo social e, ao mesmo tempo, uma forma de sociabilidade que contribui para o circo na sua atividade como empresa, garantindo o melhor acesso ao seu grande público.

Embora a tradição circense seja a espinha dorsal da estrutura social do circo-família, como o chama Ermínia Silva, o espetáculo não se prende a algum conservadorismo, como poderia ser erroneamente interpretado. Além das adaptações tecnológicas que permitiram uma mudança gradual no tipo de espetáculo apresentado pelas famílias, os saberes circenses se mantiveram ao longo da evolução física do circo. Quer se trate de circos de pau-fincado, de lona ou americanos, os saberes permanecem e garantem o espetáculo apresentado no picadeiro.

---

<sup>171</sup> Grau máximo da Maçonaria.

A família do pai do meu pai veio da Espanha. Já os outros vieram da Itália. Então, a gente veio com o circo de pau-fincado. Não tinha circo de lona na época. Não tinha esses circos americanos que tem agora. (...) Então o circo chegava numas bibocas, arrabalde de cidadezinha, nas beiras de estrada, tinha umas vendas. Normalmente, sábado e domingo o pessoal vinha pra aquelas vendas pra fazer as compras. Então papai arrumava o local pra montar um circo ali. Então ia nesses bambuzais, cortava bambu, fincava nos buracos, furava os buracos e fincava os bambus nesses buracos. Redondo. E em volta era... lençol da minha mãe, era saco de estopa, saco de farinha, era esteira... E a gente fechava tudo assim. E lá dentro a gente fazia o espetáculo com caixotes de cebola. Botava os caixotes de cebola que era onde o pessoal ia sentar. Não tinha nada em cima, era tudo aberto. Chama-se pau-fincado. A iluminação nossa, na época, não tinha luz, meu pai fazia, era um bambu assim, cortava o bambu, cortava uma tampa de lata, botava um pedaço de pano, botava querosene e acendia. A nossa luz era essa. Essa era a nossa luz pra trabalhar. Tanto é que, quando terminava o espetáculo, a gente ficava com o nariz tudo cheio de fumaça preta do querosene. (...) Até que Deus ajudou e um belo dia meu pai conheceu o dono de um armazém que foi padrinho de um irmão meu. Chamava seu Abílio. Não esqueço o nome até hoje. Aí o seu Abílio pediu ao meu pai que queria batizar um filho dele. Na época o meu irmão mais novo, o Max, era pequenininho, de colo. Tinha o quê? Um mês, dois. Aí o meu pai deixou ele batizar. Aí eles ficaram compadres, os dois. Aí nessa época, esse seu Abílio foi a Cornélio Procópio, no Paraná, junto com o meu pai e comprou um pano que se chamava carne seca. Um algodãozinho bem ruinzinho. Aí comprou lá não sei quantos metros e trouxe, meu pai cortou esse pano e fez um pano pro circo. Pra cima e em volta. Dali pra cá que a nossa vida começou a mudar. Aí foi de vento em popa. (Palhaço Xuxu)

Nas décadas de 1930 e 1940, a maior parte das famílias já havia incorporado ao espetáculo circense a grande novidade introduzida por volta de 1910 pelo palhaço Benjamim de Oliveira no Circo Spinelli, instalado no Rio de Janeiro: o circo-teatro. Sem abandonar o espetáculo de variedade, com números circenses tradicionais como malabarismo, trapézio, equilibristas e ginastas, além dos palhaços e a tradição original do adestramento de cavalos, a segunda parte passa a ser reservada à sessão de dramatizações. Estas, de início, acontecem no picadeiro, onde são apresentados comédias e dramas sem muita complexidade cênica. Depois é que passam para o palco italiano convencional, montado atrás do picadeiro, o que inaugura uma forma mais elaborada de encenar, passando também a contar com algumas facilidades, como o ponto.

Embora os diferentes tipos de encenação tenham existido concomitantemente, uma linha evolutiva imaginária pode ser estirada de forma a desenhar essa migração do picadeiro para o palco, em que despontam três tipos de estruturas: circo convencional (somente picadeiro), circo-teatro (palco e picadeiro) e pavilhão (somente palco, embora

se mantenha a lona).<sup>172</sup> Mas nem sempre há cronologia nessa passagem, podendo alguns circos atuar com uma ou outra estrutura, dependendo da ocasião e dos recursos disponíveis. O que, efetivamente, segue uma evolução cronológica é o nível de hibridização com que o espetáculo é elaborado, e que se expressa nas temáticas e nos textos encenados, para deleite do “respeitável público”.

### **Primeira fase: peças européias**

A literatura, a comédia de costumes (especialmente na forma do entremez, que teve seu expoente em Martins Pena), o drama romântico e, enfim, os teatros francês e português foram as matrizes teatrais usadas pelo circo desde antes de o formato circo-teatro ser concebido, mas ainda em sua fase pantomímica. A partir dessas fontes é que se formulou um repertório que se pode chamar hoje de “clássico” do circo-teatro. O modo de encenar de Benjamim de Oliveira/Spinelli era essencialmente francês. Requeria cenários e figurinos luxuosos, e envolvia efeitos que amparavam o ritmo dos quiproquós e reviravoltas das aventuras e mágicas. Era essa, de fato, a cultura hegemônica do início do século XX, referência daquilo que se queria mostrar a um público *smart*, era essa a isca certa para embalar o espírito arrivista que infestava as ruas da capital federal e que assediava o mais despercebido popular. Não é à toa que se considera como marco inicial do circo-teatro a adaptação da opereta *A viúva alegre*, de Lehár, cujo enredo melodramático, com direito a revelações de um passado difuso e a um final em que a virtude triunfa, pois essa adaptação tornou-se uma referência absoluta para o tipo de espetáculo que caracterizaria o circo-teatro na década seguinte à sua concepção.

Antes da consagração da pantomima *D. Antônio e os guaranis*, sucesso no Spinelli nos primeiros anos do século XX, as sagas heróicas já atraíam a assistência circense com pantomimas como *Cavalaria turca* (1876), *Um episódio da vida de Napoleão I e o fuzilamento de um sargento* (1877), *Cypriano La Galla* ou *Um episódio de brigantes na Calábria* (1882)<sup>173</sup>, e a mais consagrada e longeva de todas elas, *Fra Diavolo* ou *Os salteadores da Calábria* (1875). “Não há menção de quem seria o autor de tal pantomima, possivelmente baseada na opereta *Fra Diavolo*, do compositor francês Daniel François Esprit Auber, com libreto de Eugène Scribe, encenada tanto como peça cantada e

---

<sup>172</sup> SANTORO JR., Antônio, *Memórias de um circo brasileiro – circo, circo-teatro, pavilhão Arethuzza*, Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo, São Paulo, 1997.

<sup>173</sup> SILVA, Ermínia. Op. cit., peças compiladas na parte final do livro, no “Catálogo” do repertório teatral circense, pp. 293 a 339.



falada quanto como pantomima, em vários teatros brasileiros no período.”<sup>174</sup> A pantomima reúne grande número de figurantes em combates entre tropas e salteadores, culminando com um duelo de espadas, no qual morre o chefe dos salteadores, Fra Diavolo. A peça rendeu inúmeros similares, entre eles *Os bandidos da Calábria*, *Os brigantes da Calábria*, e *Os bandidos da Serra Morena*. Com o tempo, o confronto migrou da aventura para a comédia, com o palhaço enfrentando os salteadores/bandidos/brigantes. Enfim, o tema se tornou um clássico, acolhendo inclusive adaptações pouco ortodoxas.

Essas comédias eram de todo mundo. Só mudava o nome do palhaço. *Xuxu contra os bandidos da Serra Morena*. Os bandidos da Serra Morena eram os mesmos cangaceiros. Uma hora você levava com os cangaceiros, *Xuxu contra os cangaceiros*, outra hora era *Xuxu contra os bandidos da Serra Morena*. (Palhaço Xuxu)

Entre as peças de origem européia, em geral francesa e portuguesa, que faziam parte desse repertório clássico e que aparecem no acervo do Arquivo Miroel Silveira estão: *Sílvio, o cigano*, de Velloso da Costa; *Lágrimas de homem*, de Adolphe d’Ennery e Colman, tradução de Arthur Azevedo; *Les Deux Orphelines*, de Adolphe d’Ennery, tradução de Affonso Magalhães e Arthur Azevedo; *A ré misteriosa*, de Alexandre Bisson, tradução de Gomes Cardim e Câmara Lima; *A canção de Bernadete*, adaptação de Olindo Dias Corleto; *Honrarás tua mãe*, de Romano Coutinho; *Os dois sargentos*, de d’Aubigny, tradução de J. Silveira Serpa e adaptação de Júlio Ozon; *Almas do outro mundo*, de F. Napoleão de Victoria; e *A filha do estalajadeiro*, de J. Vieira Pontes. Este último nome, aliás, está diretamente ligado à popularização desses textos entre as companhias circenses e a sua adaptação a elencos menores. A partir de 1922, ele passa a traduzir e publicar peças européias numa coleção vendida a preços populares, o que corroborava com a proposta editorial explicitada em seu título: *Biblioteca Dramática Popular*. J. Vieira Pontes também foi autor e atuou na cena amadorística paulistana. Proprietário da Livraria Teixeira e da Vieira Pontes Editores & Cia. Ltda., localizada no centro de São Paulo, decidiu publicar a coleção de textos dramáticos de língua portuguesa que colecionou por anos. Ao perceber a proliferação de grupos teatrais em sociedades operárias e nos circos, concebeu a série *Biblioteca Dramática Popular*. As peças eram impressas em edições simples, de grande tiragem, em papel barato e com o máximo de 20 páginas. Pontes classificava as peças por número de personagens, o que era

---

<sup>174</sup> Idem, p. 76.

destacado nas capas da série. Peças consagradas recebiam ainda a distinção: “Representada com geraes aplausos em diversos theatros do Brasil”. A Livraria Teixeira se auto-denominava a “primeira casa do país no gênero teatral e fornecedora das primeiras sociedades, grupos dramáticos e circos do Brasil”.

Foi também na primeira década do século XX que surgiu o maior clássico de circo-teatro de todos os tempos, *O mártir do Calvário* (por vezes chamado de *A paixão de Cristo*), do português Eduardo Garrido, também autor de mágicas, e que, a pedido de Eduardo Victorino, escreveu a história da vida adulta de Jesus em 1901. Em 1903, foi apresentada com sucesso em São Paulo pela companhia de Dias Braga. A peça foi incluída nas apresentações do *Teatro da Natureza*, iniciativa do ator português Alexandre de Azevedo, que apresentou peças do teatro clássico ao ar livre, para grandes públicos, em 1916, no Campo de Santana, no Rio de Janeiro. Participou dessa iniciativa a atriz Itália Fausta, originária dos filodramáticos paulistanos, que, apesar de não atuar na representação de *O Mártir do Calvário*, incluiu-a no seu repertório a partir dessa ocasião. O próprio Alexandre fez o papel de Jesus, e a apresentação obteve aclamação do público e da crítica.<sup>175</sup> O texto já era conhecido no País, e a apresentação durante a Semana Santa reforçou uma tradição que perdurou por décadas no circo-teatro, a de levar o drama de Garrido sempre nesse período. Dessa peça derivam similares, também clássicos, entre eles *O sinal da cruz*, adaptação de Francisco Colman do romance de Wilson Barret e do filme de Cecil B. De Mille (1932).

Eu cresci rápido. Com pouca idade eu já tinha bastante altura. E fazia pontinhas. No Cristo a gente trabalha, faz muita coisa na *Paixão de Cristo*. Faz o povo, canta aquelas canções do Cristo, eu fazia, tem até retrato, um ladrão. Dimas e Gestas, os dois ladrões, o bom ladrão e o mau ladrão. O bom ladrão falava: “Morte, vem, acaba com esse suplício...” O mau ladrão: “Apressa o passo, malvada!” Muito bem, e eu comecei a fazer pontinhas. (...) Tava preparada a *Paixão de Cristo*, vinha ali o fim do ano, e sempre levávamos a *Paixão de Cristo* também. Na Semana Santa e no final do ano também. Naqueles lados lá do Nordeste, naqueles tempos o povo era carola. Anunciava o Cristo, enchia, o circo entupia. Resultado: foi embora, e agora? Quem é que vai fazer? E olhavam pra mim. Eu tinha uns 13 anos... Só que eu era varapau, comprimido. Lá vou eu, passar das pontinhas pra fazer o centro das peças. Eu me lembro que na *Paixão de Cristo* eu tinha que fazer o papel de Caifás, o que condena Jesus. Era no picadeiro, não tinha nada de ponto. Tinha que ter tudo na cabeça, de cor. E eu peguei, escrevi no papel a minha parte, me lembro como se fosse hoje, aquele garotão lá na praia de Olinda, a dizer o papel de Caifás, olhando pro mar e condenando Cristo.

---

<sup>175</sup> METZLER, Marta. *O Teatro da Natureza*. Perspectiva, São Paulo, 2006, pp. 66-69.

O povo passava e dizia: “Ele é louco, né?” Aí eu comecei a fazer o papel central das peças, mesmo com a idade que eu tinha. Tinha que me maquiar bem, né?

Ainda desse repertório clássico aparecem adaptações de obras literárias, ou “arranjos” circenses, seguindo a linha inaugurada por Benjamim de Oliveira com *D. Antônio e os guaranis*. Destacam-se as peças *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, adaptação de Antônio Ramos e Júlio Ozon, e *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco, adaptação de Álvaro Peres.

Durante muitos anos essas peças foram mantidas nos repertórios das companhias circenses, passando de geração a geração, adaptadas para diversos tamanhos de elencos, e adaptadas em seus conteúdos, recheando os baús da tralha circense, compondo um acervo de versões sempre à mão para a elaboração de montagens conforme a conveniência e o público disponível. O Palhaço Picolino II lamenta a perda de um baú com as peças, que se extraviou após o fim do Circo Nerino em 1964. O Palhaço Xuxu faz um lamento semelhante:

Eram peças... normalmente eram peças de antigamente. Circo-teatro antigo, né? Vai passando de um pra outros. Papai tinha uma mala, eu não tenho mais... (Palhaço Xuxu)

Um fato que fica evidente nessa primeira fase do circo-teatro é a ausência do palco, embora na experiência pioneira do Circo Spinelli houvesse a distinção entre palco e picadeiro. No entanto, em geral as companhias resistiram um pouco à adoção do palco italiano, geralmente instalado atrás do picadeiro, o que causava um distanciamento maior entre o público e o espetáculo.

O circo antigamente era só o picadeiro, depois é que... quando comecei já tinha circo-teatro. Eu era menino e ia lá em Itápolis, na minha terra, as peças... *A cabana do pai Tomás*, *A escrava Isaura*, *O lobo do mar*, quer dizer, aquelas peças... algumas delas até portuguesas.<sup>176</sup>

Enfim, foi com esse repertório, referenciado pelas grandes produções, com cenários e figurinos luxuosos, com estrutura cênica influenciada pelo gênero teatral da mágica, sempre repleto de maquinário e trucagens, que se fez o circo-teatro das primeiras

---

<sup>176</sup> Depoimento de Elclides Fortuna, o Pitangueira, para esta pesquisa.

décadas do século XX. Com ele, muitos atores circenses se iniciaram na encenação. Um desses casos foi o de Roger Avanzi, o Palhaço Picolino II:

Naquela peça, *O condenado*, *Lágrimas de homem*, outro nome sugestivo, o nome técnico, me lembrei agora, é *Uma causa célebre*. Uma peça francesa maravilhosa. O primeiro ato era passado na guerra. Tinha uma guerra e no acampamento da guerra eu fazia o comandante, o general, o marechal, sei lá, mas tudo cheio de barba, espada, aquele negócio. Mas no segundo ato já não tinha mais a guerra e eu era o Duque. Duque de Albuquerque. E tinha a Duquesa, eu entrava de braço com a Duquesa. A Duquesa era a minha mãe, eu era o Duque. Como a necessidade obriga, né! Eu fiz uns papéis... Eu fazia o almirante da Queda da Bastilha.

### **Segunda fase: comédia ligeira**

A partir dos anos 1930, a novidade do palco acabou sendo adotada por vários circos que já vinham apresentando comédias ou dramas no picadeiro. Havia uma certa resistência por parte das famílias mais tradicionalistas, que viam o teatro como uma contaminação, ou mesmo uma degradação do espetáculo circense. Assim, foram resistindo até onde deu.

Nós fomos o último circo que botou um palco.<sup>177</sup> Na nossa conversa eu vou lhe explicar. Então, as comédias eram simples, assim, e tinha outras mais completas, com mais material de cenas, um pouco maiores que as de um ato só, eram dois, três atos. (...) Quando chegamos no Ceará, Crato, Juazeiro, terra do Padre Cícero, eles se perderam lá, ele com a minha tia, minha tia com o irmão, Tio Gaetán, eram três irmãos, se desentenderam. Queriam ir embora. Estavam se agüentando lá com a gente no circo. Quando eles iam embora, montavam um circo e não conseguiam ir pra frente. Até que dessa última vez que saíram, montaram circo e pararam. Nem voltaram com a gente nem fizeram mais circo. Mas aí... por que eles se desentenderam? Chegaram até a discutir. (...) E nós ficamos trabalhando sem eles. Até que veio o seu Agenor, o pai da minha senhora, com a esposa dele, a dona Margarida. (...) Aí o seu Agenor quis montar as peças que ele levava. Ele tinha as peças e aí fizemos o palco. Aí que foi feito o palco. Tirou o coreto que era na entrada do circo, em frente, o povo entrava por baixo e os músicos ficavam em cima. Tirando dali ele botou do lado do palco, pra acompanhar as peças. Fizemos dois palcos. Quando queria usava os dois. Ele fez montagens maravilhosas. (Palhaço Picolino II)

Por outro lado, muitas companhias trabalharam com o palco desde o início da onda do circo-teatro. O Circo François, por exemplo, não só usava o palco como alternava a ação no picadeiro. Na encenação de *Ben-Hur*, a partir de 1938, conta Eulo de

---

<sup>177</sup> Na entrevista, o Palhaço Picolino II precisou que a mudança só ocorreria em 1940.

Almeida<sup>178</sup>, a encenação ocorria no palco, enquanto a corrida de bigas acontecia no picadeiro, com a cavalaria do circo participando da ação. Por sua vez, o Circo Irmãos Seyssel jamais adotou o palco, encenando tanto comédias como dramas somente no picadeiro, isso até a década de 1960.

Com a incorporação do palco, o modo de produzir peças de circo-teatro também mudou, pois ele permitia uma ação dramática mais complexa, com mais atores e com atos e cenas mais assertivos. A figura do ponto também passou a auxiliar os atores, que em sua maioria eram amadores com pouca experiência teatral, e que dispunham de pouco tempo para decorar suas falas, tamanha a urgência de estrear sempre um novo espetáculo. Como o repertório clássico já havia se desgastado para o público paulista – o que não ocorria quando o circo viajava para outras localidades, e por isso esses textos eram mantidos no “baú” para qualquer eventualidade – passou-se a buscar novos autores. É certo que para isso sempre se dispunha da *Biblioteca Dramática Popular*, espécie de “baú” publicado.

Nós levávamos peças boas em casa. Depois vou contar sobre a chegada do palco. Levávamos essas peças no palco, teatro nacional. Peças maravilhosas que eu não sei por que a televisão não tá usando esse negócio. Vou citar algumas. *Compra-se um marido*, *Marido nº 5*, *Chica Boa*, que nós levávamos como *Picolino na casa dos urubus*. (Palhaço Picolino II)



FOTO 3 – Roger Avanzi, o palhaço Picolino II, do Circo Nerino.

Foto de Paulo Pepe, em maio de 2008.

<sup>178</sup> Depoimento publicado em COSTA, Cristina. *Comunicação e Censura*. Op. Cit., pp. 161-180.

De fato, as peças que se destacam nesse período no circo-teatro são as dos autores gestados pelo carioca Teatro Trianon, em atividade desde 1915. A guerra de 1914 havia combalido tanto as companhias de teatro musicado como as de teatro de prosa. Com isso, “não havia público segmentado para o ‘bom’ teatro nacional de declamação e não havia nenhuma companhia capaz de produzir esse teatro com caráter de continuidade, por não conseguir segmentar esse público”.<sup>179</sup> Mas havia a iniciativa de diversos artistas teatrais, o respaldo da imprensa que clamava pelo tal teatro do “bem”, e o desafio de segmentar o público. Foi então que o ator português Cristiano de Souza inaugurou na Avenida Rio Branco o Teatro Trianon, com o propósito de apresentar peças de autores nacionais, ligeiras e de bom gosto – crítica direta aos temas empregados no teatro musicado. Com isso, buscava-se um público intermediário, emergente naquele período, a classe média, segregada do Teatro Municipal e recolhida dos espetáculos musicados. A iniciativa obteve sucesso durante o período de em que durou o teatro (1914-1921), formalizando toda uma geração de autores de comédias de costumes, entre os quais se incluem Viriato Correa, Gastão Tojeiro, Cláudio de Souza, Armando Gonzaga, Paulo Magalhães e Oduvaldo Vianna.

Assim, torna-se constante nos repertórios a presença das peças *Feitiço*, de Oduvaldo Vianna (circos Bortoli, Ipiranga, Mazzaropi, Di Lauro, Oito Irmãos Melo, Nova York, 8 Irmãos Moya); *Cala a boca, Etelevina*, de Armando Gonzaga (circos Navegante, Piolin, Mazzaropi, Irmãos Prata, América, Irmãos Bociochi, Guaraciaba, Umuarama, Irmãos Orlandino, 8 Irmãos Moya); *Feia*, de Paulo Magalhães (circos Nova York, Tic Tac, Piolin, Ri Alto, Popular); *O Ministro do Supremo*, de Armando Gonzaga (circos Alcebiades, Savalla, Ipiranga, Broadway, Zoologic, Modelo, Irmãos Matos, Chileno, Cruzeiro do Sul, Umuarama, Irmãos Martins, Maringá); *Compra-se um marido*, de José Wanderley (circos Liendo e Simplício, Horizonte, Cruzeiro do Sul, Chileno, Di Lauro, Oito Irmãos Melo, Nova York, Irmãos Aylor, Navegantes, Piolin); *Saudade*, de Paulo de Magalhães (circos São José, Universo, Chileno, Liendo e Simplício, Umuarama, Di Lauro, Piolin, Guaraciaba, Oito Irmãos Melo, Ipiranga, Tic Tac, Universal, Regina, Ri Alto, São José); e *Na cidade*, de Belmiro Braga (circos Esperança, Piolin, Pelanca, Irmãos Prata, Irmãos Baciocho, Ri Alto, Simões), entre outras. Grande sucesso no circo foi também a peça seminal de Joracy Camargo, *Deus lhe pague* (circos Liendo

---

<sup>179</sup> FERREIRA, Adriano de Assis. “Teatro Trianon: forças da ordem x forças da desordem”. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2004, p. 66.

e Simplício, Di Lauro, Colonial, Tic Tac), que consagrou a Companhia Procópio Ferreira a partir de 1932. O Circo Nerino, quando excursionava pelo nordeste brasileiro, montou a peça de Joracy Camargo, como relembra o Palhaço Picolino II:

Mas o meu sogro, com aquele negócio de dois palcos, em vez do mendigo contar, ficar naquela lenga-lenga, ele dizia: “Aconteceu tal coisa, vou te contar...” E apagava, abria o outro palco e mostrava. Em vez de contar, mostrava. Ficou maravilhoso. Tão bom que eu me lembro... Vou contar uma passagenzinha... Estávamos numa cidade lá da Bahia, uma cidade daquelas boas, do interior da Bahia, não me lembro do nome. Uma das melhores. Chegamos lá com o circo, montamos o circo, começamos a trabalhar e aí o cinema botou uma tabuleta na porta, dizendo que vinha o Procópio Ferreira representar com duas ou três pessoas só, ele, a mulher vinha com ele e o secretário tomava parte nas representações. Ele levava *Deus lhe Pague*, *Choveu prata*, não sei o que, duas ou três peças. No cinema, porque não tinha teatro. E nós: “Vem o Procópio Ferreira representar *Deus lhe pague*. E agora?” Ele vai levar *Deus lhe pague* e não podemos levar depois... Só que o nosso estava daquele jeito que te falei. E ele levava como podia, eram duas pessoas, três. Então falamos: “Vamos levar logo! Vamos levar primeiro!” E nós levamos *Deus lhe pague*. O circo ficou lotado. Tivemos de repetir, pediram pra repetir. Não éramos de repetir, não. Levávamos outra peça, outro espetáculo. Mas repetimos. O povo viu a nossa peça daquele jeito maravilhoso... Rapaz, era meio enjoado aquele negócio... Não com o Procópio. O cara começa a contar pros dois mendigos o negócio... muita fala! E na nossa peça era ação. Menos fala e mais ação. Viram e gostaram. No dia em que o Procópio chegou, aí nesse dia não demos espetáculo. Fomos assistir *Deus lhe pague* também. Ele levou a peça como é, aquela conversa dos dois mendigos na porta da igreja. A que nós levávamos tinha não sei quantas personagens. O circo tinha muita gente, e se aproveitava aquele povo todo. Era um movimento, uma coisa tremenda. Então levaram a peça. Estávamos assistindo lá. Quando acabou, eu fui saindo junto com o povo pra ouvir os comentários. Você sabe o que eu ouvia? Que o Procópio tinha enganado eles. Não tinha nada daquilo na peça. Que eles tinham visto no circo e que eles tinham vindo aí contar história... Só com três pessoas! Nós levávamos com trinta, quarenta pessoas... Eu ficava com vontade de rir ao ouvir o povo falando aquilo... Ele ficou muito amigo nosso.

Outra fonte de repertório para o circo foi a Companhia Nino Nello, originária dos filodramáticos italianos, que passou a se apresentar a partir dos Teatros de Emergência no início dos anos 1940. Entre as peças que se destacam está *Filho de sapateiro*, *sapateiro deve ser*, de João Batista de Almeida (circos Seyssel, Di Lauro, Nova York, Principal, Rosário, Medici, Oito Irmãos Melo, Pitanga).

## A partir dos 1940: o autor circense

A grande habilidade para “arranjar” cenicamente textos já consagrados em outras expressões artísticas, como ocorre no caso narrado pelo Palhaço Picolino II em *Deus lhe pague*, não demorou muito para 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 um 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 e, esta sim, é 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 faz tanto o autor como 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”<sup>180</sup>, afirma Magnani ao analisar o circo como forma de entretenimento do bairro durante a década de 1980. Se a matéria-prima do circo é o corpo, “um organismo vivo que desafia seus próprios limites”<sup>181</sup>, como define Mário Bolognesi, 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 arqueti-

---

<sup>180</sup> MAGNANI. Op. cit., p. 97.

<sup>181</sup> BOLOGNESI, Mário. Op. cit., p. 189.



pal”, onde o inconsciente se materializa na expressão artística, na superação dos limites físicos, num espetáculo em que o expectador reconhece tais modelos arquetipais.

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.<sup>182</sup>

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.

O texto autoral circense acaba se restringindo aos dois gêneros básicos da dramaturgia.

Se é uma peça dramática, o paradigma é o melodrama, com seus gestos exagerados, situações estereotipadas, entoação enfática e altissonante. Como no melodrama clássico, a virtude, aqui ameaçada por um perigo iminente, é levada de roldão pelo mal que parece triunfar. (...) Se se trata de uma representação cômica, o elemento central é a improvisação, no estilo da *Commedia dell'Arte*, a cargo do ator frentista, o palhaço, coadjuvado pelo *clown*.<sup>183</sup>

As comédias de picadeiro que, depois, são transferidas para o palco, prolongam as entradas dos palhaços, desdobradas em ações simples e cômicas cuja ação dramática se restringe quase que exclusivamente à dicotomia *clown* x excêntrico (o palhaço refinado, de rosto branco *versus* o palhaço de nariz vermelho, que foge às regras, definições que serão examinadas mais detalhadamente no próximo capítulo). Nesse caso, a autoria chega a ser bastante controversa, pois há comédias clássicas de picadeiro cuja autoria é “móvel”. Troca-se o nome do palhaço no título da peça e na própria autoria. “Todo cir-

---

<sup>182</sup> SILVEIRA, Miroel. “O circo – Espaço arquetipal convergente”. Op. cit.

<sup>183</sup> MAGNANI. Op. cit., p. 97.

co levava essas peças. Botava o nome do palhaço. Fulano de tal bancando o médico. Chicharrão, Piolin, o diabo a quatro”, lembra o Palhaço Picolino II. Como o palhaço sempre foi o grande atrator de público, também era comum seu nome aparecer abaixo dos letreiros como autor da comédia como garantia de bom divertimento para o público, o que não deixava de ser verdade, pois grande parte do sucesso da peça estava na interpretação e no improviso de que lançava mão no decorrer da peça.

No melodrama, por sua vez, há um enriquecimento da trama. Além da dicotomia entre o bem e o mal, elaborada por meio de complexas e labirínticas narrativas, sempre pontuadas por reviravoltas e ganchos em que o suspense mantém a atenção da platéia, na linguagem circense, na tensão entre o ingênuo e o cínico, permanece a figura do cômico. Diferentemente do melodrama clássico, no circo o cômico desempenha o papel do elemento mercurial da ação. Ele desencadeia o embate sem participar dele diretamente; ele é a ponte, muitas vezes inconsciente, para fazer a virtude triunfar. Outras vezes, é a sua malícia – o que o aproxima do malandro clássico – que desencadeia o processo dramático, com a sua participação despercebida sendo imediatamente absorvida pelos protagonistas principais. Se, porventura, ele triunfa, trata-se de um triunfo trôpego, a imitação do triunfante, mesmo sendo ele o próprio triunfante. Ele faz arremedo de si mesmo, para o gáudio da platéia.

Os arquétipos compõem o espetáculo melodramático: o casal de ingênuos submetidos à vilania do cínico, a ação intermediada pelo cômico para que, no final, a virtude triunfe. É esse o arcabouço. Daniele Pimenta descreve assim o processo criativo de Antenor Pimenta, seu tio, do Circo-Teatro Rosário:

Seu amigo Garim, dono do circo, sabia que ele tinha sido redator de jornal e passou para Antenor a responsabilidade pelos textos das peças da companhia. No começo de sua carreira circense, Antenor revisava os textos que já estavam no repertório e escrevia adaptações de livros e de filmes para o palco. Como já gostava de escrever poesias e pensamentos, resolveu testar sua capacidade e escrever um texto que fosse realmente seu. A partir de suas observações sobre os vários aspectos do teatro circense, principalmente sobre as reações da platéia, escreveu seu primeiro texto original, que foi também seu maior sucesso ...*E o Céu Uniu Dois Corações*.<sup>184</sup>

---

<sup>184</sup> PIMENTA, Daniele. *Antenor Pimenta - Circo e poesia*. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. São Paulo, 2005, pp. 47 e 48.

Um dos maiores clássicos autorais do circo-teatro, a peça de Antenor Pimenta, com “cinco atos encadeados por ganchos folhetinescos”<sup>185</sup>, emprega todos os arquétipos melodramáticos ao contar a história de

(...) uma pobre órfã criada pela avó cega, enquanto seu pai, preso injustamente, aguarda a restauração da justiça pelas mãos do herói, um jovem apaixonado pela ingênua, que se ilude com a dedicação do vilão, seu tutor e verdadeiro assassino de seu pai, que tentará impedir de todas as formas a união dos jovens, que só será possível no encontro apoteótico de suas almas no céu.<sup>186</sup>

Enfim, essa escola da imitação, da autoria aprendida com a observação e com o arranjo artesanal, acabou formando diversos autores orgânicos, na acepção dada por Gramsci<sup>187</sup>. Para citar alguns nomes que surgiram na cena circense paulista: Abelardo Pinto (Piolin), do Circo Piolin; Waldemar Seyssel (Arrelia), do Circo Irmãos Seyssel; Agenor Gomes (Paraguatê), do Circo Oito Irmãos Melo; Gil Miranda (que também assinava como Júlio Moreno), que escreveu para diversos circos; Hilário de Almeida, do Circo François; Íris Avanzi, do Circo Oito Irmãos Melo; Júlio Ozon, do Circo Alcebíades; João Salvador Peres (Tônico), para diversos circos; José Fortuna, do grupo *Os Maracanãs*, para diversos circos.

### **Gêneros sérios**

O gênero sério, que a princípio poderia ser denominado drama, mas que no circo-teatro, especialmente naquele encenado no palco, se converte quase que exclusivamente em melodrama, seja com temática épica, religiosa ou familiar – embora essa última seja sempre a principal matéria-prima dos demais –, surge desde o início da expressão sob a lona. Embora a virtude triunfante, uma das principais características do melodrama, dê o tom das peças sérias encenadas no circo, muitas vezes despontam tragédias, finais fúnebres, em que os protagonistas – ingênua e galã –, perecem sob o mal (o cínico), mas sempre sob a insígnia do amor romântico que, de alguma forma, unirá os dois corações, como estabelece a apoteose do clássico *...E o céu uniu dois corações* (1938), de Antenor Pimenta.

---

<sup>185</sup> Idem, p. 48.

<sup>186</sup> Ibidem, pp. 48 e 49.

<sup>187</sup> GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1978, pp. 3 a 23.

Esses dramas e melodramas eram narrados de modo que a trama desembocasse numa apoteose em que o triunfo da virtude ou o poder do amor desenhava a mensagem moral. Caso exemplar é o da peça *Honrarás tua mãe*, de Romano Coutinho, melodrama com moral assumidamente cristã, como já revela o título<sup>188</sup>.

Acho que a primeira peça que eu fiz como galã foi *Honrarás tua mãe*. Conhece, né? Boa peça. Nós levávamos e era um estouro essa peça. Eu me lembro, não sei se é da peça... Essa peça é muito sentimental, aquele negócio de mãe, de filho, geralmente tinha desmaio na geral. Desmaiamos, sempre. Quando o filho voltava, que a mãe tava louca, a mãe não reconhecia mais, muito emocionante. (...) Quando terminava a peça, terminava bem, a mãe reconhecia o filho, mandava o filho casar com a... aquela apoteose ali, né? E a última cena, era o irmão ruim que fazia maldade com a mãe. “Meu irmão, de hoje em diante nossa mãe honrarás!”, tinha que falar. Aí terminava, o povo aplaudia e tinha que ficar quieto. Eu vou ver se me lembro da última fala que eu fazia, que eu acho que era adaptação. As personagens todas ficavam paradas, quietas, e eu ia avançando. E era picadeiro. E falava direto com a platéia. Eu dizia: “E vós, chefes de famílias, não leveis a mal as poucas palavras que irei dizer. Mas dai educação aos vossos filhos para que mais tarde não aconteça quadro tão horrível como este que acabastes de ver. A ponto de um filho internar a sua própria mãe num asilo. E todos, moços e moças, meninos ou meninas, se quiserdes ser felizes, e triunfar na vida, honrarei as vossas mães!” Aí o circo vinha abaixo! Era um sucesso! Eu gostava muito. (Palhaço Picolino II)

Muitas vezes essas apoteoses eram recheadas de violência, o que ampliava o efeito de catarse no público, gerando, não raro, casos de desmaios na platéia, como testemunhou o palhaço Picolino II. Para alcançar esse efeito, a produção do circo não media esforços em efeitos que reforçassem a dramaticidade e atribuíssem veracidade à trama encenada.

Na época, eu tinha um tio, que é irmão da minha mãe, quando levava *Ferro em brasa*, eram dois tios, um fazia o bravo, o ruim, e o outro fazia o bonzinho. No *Ferro em brasa*, então, meu tio amarrava o outro, irmão dele, num tronco no palco, e tinha uma forja e ele virava a manivela assim, e o fogo ia subindo, e os ferros ali, esquentando. E ele contando a história da vida do cara. O cara que tava amarrado era o cara que andava com a mulher dele. Você entendeu? Então ele ia contando a história, contando a história, e o cara amarrado não sabia o que tava acontecendo. “Por que você me amarrou?” “Não, eu vou te contar...” No final, ele pegava um ferro em brasa e metia o ferro em brasa no meio do peito do cara que a fumaça subia, aquele cheiro forte de carne assada... Mas era tudo... Tinha um colete de chapa, depois vinha a carne, emba-

---

<sup>188</sup> “Honrarás pai e mãe”, diz o quinto mandamento bíblico (Êxodo 20:1-1).

lada nos plásticos, direitinho, e aquele sangue espirrava... Rapaz! A plateia ficava doida! E o que pediam pra repetir essa peça! (Palhaço Xuxu)

No entanto, por mais dramática e trágica que fosse a trama, uma figura era essencial para que a peça, mesmo voltada para a apoteose final, não ficasse de todo pesada: a do cômico, fosse ele o palhaço, o caipira ou o italiano, três tipos predominantes, quase sempre personificados no empregado desastrado, no filho mais novo ou na vizinha faladeira ou solteirona. Em geral, as histórias tinham por cenário o lar, que podia ser faustoso ou humilde. Os personagens tinham obrigatoriamente laços de família e a trama geralmente envolvia a iminência de um enlace, de modo que a tensão estava sempre nos triângulos amorosos, mas nunca deliberados. Ao contrário, envolviam determinações paternas que feriam o sentimento verdadeiro dos dois ingênuos. Talvez por influência das comédias de costumes cariocas, as tramas aconteciam em ambiente rural, fazendas, casebres, e envolviam conflitos de herança de terras, dotes e fortunas cobiçadas. Também se contavam histórias de vinganças e, para que a referência musical estivesse presente, havia sempre a festa, o baile, o evento que reúne as duas forças antagônicas da peça, ingênuos e cínicos, com o cômico sempre mediando a trama.

A partir da década de 1950, quando a maioria dos grandes excêntricos se transfere para a televisão (Arrelia, Torresmo, Fuzarca, Carequinha), o melodrama acaba predominando nos palcos – que já se firmavam então como espaço cênico em substituição ao picadeiro – justamente porque as peças se fundamentavam nesses dois pilares que garantiam a frequência do público: a família e a catarse, a apoteose final. O gênero também se firma a partir das radionovelas, que criam um público fiel, um público que reconhece na estrutura melodramática o seu sentimentalismo, a sua maneira de se emocionar.

Mesmo com a lenta ascensão da televisão na década de 1950 – ainda sem a telenovela, que reforçará o campo simbólico do melodrama –, o circo acaba catalisando os elementos que irão predominar nas narrativas televisionadas dali em diante: a luta do bem contra o mal, a reviravolta na narrativa (a peripécia) e a virtude triunfante (ou, no caso da tragédia, uma virtude transcendente, que conduz para além da morte).

É também nesse período que os circos começam a perder fôlego diante da concorrência de outros meios de entretenimento na cidade de São Paulo, o que os leva a buscar novos públicos no interior do Estado, invertendo, mais uma vez, o fluxo das apresentações. Se no período de glória da produção cafeeira era no interior que os espe-

táculos encontravam público, a partir de 1929 foi na capital que esses circos se mantiveram ativos, com público cativo. Duas décadas depois, o movimento se inverte novamente, e as companhias seguem em caravana para as cidades do interior, muitas vezes avançando as fronteiras do Estado do Paraná. O discurso melodramático segue, assim, da cidade para o campo, como o rádio já havia feito. É a nova oportunidade que o espetáculo circense teve para rever e recriar o seu espetáculo dramático.

### **A escola dos meios: rádio, cinema e TV**

O processo de elaboração do discurso autoral circense a partir de um vasto campo simbólico disponível a partir das condições históricas e urbanas de hibridização traz duas fontes claras de referência tanto para o autor e ator como para o público: o rádio e o cinema. O desenvolvimento da teatralidade circense no século XX coincide com a evolução técnica e a crescente hegemonia dessas duas frentes da indústria cultural entre a massa urbana. Como demonstrou Ermínia Silva<sup>189</sup>, música e picadeiro foram coadjuvantes durante toda a história do circo no Brasil, seja por meio das bandas de picadeiro (também chamadas de charangas), seja por meio dos solistas palhaços. A própria evolução da música urbana brasileira está intimamente ligada aos palhaços.

No caso brasileiro, e na maior parte que interessa mais diretamente à música popular, o circo revelaria durante quase um século a importância de veiculador das formas de teatro musicado das cidades, com suas bandas e seus números de show, ficando reservada especialmente à figura do palhaço – ao lado de sua função cômica específica – a de equivalente dos cançonetistas de teatro e, mais tarde, dos cantores de auditório das rádios.<sup>190</sup>

Tinhorão, aliás, considera o circo “o primeiro veículo de diversão de massa do mundo moderno”<sup>191</sup>, e sua principal atração na segunda metade do século XIX eram os palhaços-cantores-satíricos-menestréis, que intercalavam modinhas interpretadas ao violão, chistes, paródias, trocadilhos maliciosos e danças. Muitos deles se destacaram na capital federal, sendo os mais conhecidos os palhaços Polydoro (José Manoel Ferreira da Silva), a partir de 1874, no Circo Elias de Castro; Eduardo das Neves (ou Dudu das Neves), a partir de 1897, no Circo Pavilhão Internacional; e Benjamim de Oliveira, a partir de 1889, no Circo Albano Pereira. As vozes dos dois últimos também foram re-

---

<sup>189</sup> SILVA, Ermínia. Op. cit., pp. 112 a 122.

<sup>190</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. Op. cit., p. 166.

<sup>191</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: temas e questões*. Editora 34, São Paulo, 2006, p.85.

gistradas nos primeiros cilindros de fonógrafo vendidos comercialmente, pois até então o mais comum era a audição pública de poucos cilindros gravados.

Frederico Figner, que já havia mascateado pelo território nacional apresentando a novidade em sessões públicas, foi um dos que mudaram de ramo. Abriu a Casa Edison no Rio de Janeiro e contratou dois cantores, Cadete e Bahiano, para registrar músicas brasileiras nos cilindros que acompanhavam os fonógrafos vendidos. Mais tarde, Eduardo das Neves viria a se juntar aos dois pioneiros.<sup>192</sup>

Ainda nesse período pioneiro é que ocorre a adaptação de Franz Lehár ao palco circense, o que marca, segundo Ermínia Silva, o início da segunda parte do espetáculo de circo, na qual Benjamim de Oliveira se destaca como o paradigma do ator versátil e talentoso, e a representação se converte, a partir daí, no recurso mais “tradicional” para aglutinar público nas arquibancadas. Com o advento do rádio comercial, na década de 1930, as canções com letras dramáticas passaram a servir de matéria-prima para a elaboração dos dramas e dos melodramas, entre elas as notáveis *O ébrio* e *Coração materno*, de Vicente Celestino, sob a “forma de verdadeiras óperas populares”<sup>193</sup>. Também o rádio, em particular a radionovela, emprestaram novos subsídios à elaboração do texto teatral circense, com uma vantagem extra: o público de massa já estava preparado, pelas ondas hertzianas, para reconhecer o melodrama, seus personagens e tramas, e a se deleitar com as peripécias e com o final, quando a virtude sempre triunfa. E mesmo que o rádio promova concorrência direta com o espetáculo circense, o circo, ágil e suscetível à hibridização, consegue se ajustar à nova realidade. Um caso pitoresco ocorreu na década de 1940, quando *O direito de nascer* encantava o público, afastando-o das arquibancadas do Circo Piolin. Para não perder seus espectadores, pois o espetáculo acontecia no mesmo horário da transmissão, o palhaço espalhou a notícia de que daquele dia em diante ninguém mais perderia a novela, mesmo que estivesse sentado nas arquibancadas do seu circo. Assim, quando chegava o horário, o espetáculo era interrompido e o rádio colocado no centro do picadeiro. Terminado o capítulo, o espetáculo continuava.<sup>194</sup> Ainda, para aproveitar o sucesso musical do rádio, boa parte dos circos adotou um quadro praticamente fixo, batizado *A hora do rádio*, em que um trio de músicos, normalmente

---

<sup>192</sup> CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba*. Mameluco, São Paulo, 2007, p. 31.

<sup>193</sup> TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vêm da rua*. Op. cit., p. 189.

<sup>194</sup> Mencionado por Della Paschoa in RUIZ, Roberto. Op. cit., p. 47.

munidos de violão, viola e acordeão, interpretava para o público os sucessos que saíam abafados dos alto-falantes dos aparelhos radiofônicos.<sup>195</sup>

As peças de circo-teatro, assim como as entradas dos palhaços, se utilizaram livremente do humor radiofônico, com a vantagem de agregar a ele a expressão cênica. Diversos tipos humorísticos do rádio ganharam corpo e alma sob a lona, num jogo de referências em que o espectador sabia identificá-los sem comprometer a fonte original do humor. Além disso, passou a ser comum o fato de artistas do rádio se apresentarem no picadeiro – prática que se tornaria mais corriqueira nas décadas de 1950 e 1960, quando a televisão exigia táticas mais diretas de divulgação musical por parte daqueles que não dispunham de espaço no ambiente televisivo para alcançar o seu público.

Outro meio de entretenimento massivo que surge praticamente dentro do circo é o cinema. Como boa parte das famílias circenses vinha da Europa, não era incomum o uso do cinematógrafo como parte do espetáculo, especialmente pela sua condição de novidade causadora de assombro na platéia. “O meu avô trouxe o primeiro cinema da França. Ele trouxe uma máquina e passava filmes no circo. Havia lugares onde ainda não existia energia elétrica e o meu avô tinha gerador de luz dentro do circo.”<sup>196</sup>

Certamente essa hibridização não foi bem entendida, não por parte do público, mas por parte da estrutura de exibição que se montava no País, e que via na iniciativa do circo, amadora e experimental, uma incômoda concorrência. Por sua vez, o circo, entendendo o cinematógrafo como apenas mais um número circense, abandonou a exibição sem, no entanto, deixar de se referenciar na linguagem do cinema.

Era Semana Santa quando meu tio montou a coisa, então ele alugou a fita da Paixão de Cristo. Mas acontece que o filme era para projetor mais antigo, não sei quantos quadros... E o projetor era pra filmes mais modernos, de tantos quadros. Quando começou a passar, o Cristo e todos corriam, não andavam. Então, pra poder passar, inventaram lá... o Simão Munik... meu tio ficava olhando a tela, e ele pegava um pedaço de pau e encostava na... na... pra ir freando... Meu tio ia olhando porque às vezes ele apertava muito e ia parando... Acontece que, quando chegamos em Taubaté, o pessoal do cinema não gostava que outro cinema... Eles vinham e falavam: “Isso aí é circo ou é cinema?” Então nós notamos... a coisa não tava muito gostosa não, a coisa dava uma trabalheira. Resolvemos, então, parar com o cinema. Ele entregou os projetores e parou com o cinema. (Palhaço Picolino II)

---

<sup>195</sup> Mencionado pelo Palhaço Xuxu.

<sup>196</sup> Depoimento de Eulo de Almeida, do Circo França, in COSTA, Cristina. *Comunicação e censura*. Op. cit., p. 167.



A resposta às poucas condições que havia para concorrer com o meio massivo foi, sem dúvida, e com a propriedade intrínseca do fazer circense, a hibridização. De tradicional família circense, Daniele Pimenta<sup>197</sup> revela que, na década de 1940, seu tio Antenor, do Circo-Teatro Rosário, sentia que o confronto com a produção cinematográfica revelava a pobreza dos cenários das peças apresentadas em seu circo.

Ele estava diante de um grande problema: a ilusão que ele sempre conseguira com seus cenários elaborados, iluminação primorosa e apresentações bem preparadas, não se comparariam às do cinema. Era preciso um grande investimento. Um exemplo marcante foi a produção de “...E o vento levou”, “Transladado diretamente do cinema para o teatro!”: ele assistiu inúmeras vezes ao filme, sucesso de cinema na época, e fez questão de que se fizesse o figurino para toda a companhia, inclusive figurantes, e não permitiu adaptações. Um guarda-roupa fabuloso, e uma despesa idem.<sup>198</sup>

Além disso, elementos criados dentro do discurso cinematográfico não só para a elaboração da película, mas também para a divulgação da mesma, foram “transladados” para o circo:

Durante a temporada, além da divulgação com carro e som, cartazes e placas anunciando a programação, Antenor chegava a apresentar *trailers* das peças: entre a primeira e a segunda partes do espetáculo, apresentava uma cena completa, com cenários e figurino, da peça que seria apresentada no dia seguinte ou que estaria estreando em breve. (...) Para o lançamento de uma nova montagem, Antenor organizava uma apresentação de gala para autoridades e imprensa, uma *avant première*, como dizia, com cartazes impressos em seda.<sup>199</sup>

Havia ainda uma profusão de paródias de filmes de sucesso, prática que passaria a ser empregada pela própria produção cinematográfica brasileira na década de 1950 – o que denota, aliás, um outro estágio na produção das chanchadas, até então abertamente referenciadas pelo Teatro de Revista –, especialmente pela Atlântida Cinematográfica, nas produções dirigidas por Watson Macedo e estreladas por Oscarito: *Nem Sansão nem Dalila* (1954) (paródia de *Sansão e Dalila*, dirigido por Cecil B. De Mille) e *Matar ou correr* (1954) (paródia do *western Matar ou morrer*, de Fred Zinnemann). Alguns exemplos retirados do Arquivo Miroel Silveira são: *O bamba do Harizona*, de Walde-

---

<sup>197</sup> [www.jornalexpress.com.br/noticias/detalhes](http://www.jornalexpress.com.br/noticias/detalhes).

<sup>198</sup> Idem.

<sup>199</sup> PIMENTA, Daniele. *Antenor Pimenta. Circo e poesia. A vida do autor de ...E o céu uniu dois corações*. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, São Paulo, 2005, pp. 71-74.

mar Seyssel e Raul Olimecha (DDP 0040); *A noiva que o Franks tem*, de Umberto Cunha (DDP 0087); e *O mágico da Freguesia do Ó*, de Oscar Cardono (DDP 2428).

### Música caipira e circo-teatro

Tudo o que temos devemos ao circo, onde trabalhamos por trinta anos,  
de segunda a segunda, fazendo shows, levando peças...  
**Tinoco**<sup>200</sup>

A década de 1950 começa com um novo marco na história dos meios de comunicação de massa no Brasil, embora ainda não seja nesse decênio que a novidade se consolidará junto ao público. A inauguração do primeiro canal brasileiro de televisão, por empenho do empresário de imprensa Assis Chateaubriand, a TV Tupi Difusora, introduziu o País no sistema tecnológico do pós-guerra ao encarapitar uma antena de longo alcance no morro do Sumaré, na capital paulista. No entanto, a iniciativa ainda estava longe de levar som e imagem em preto & branco a todos os brasileiros. O meio deveria esperar mais quase duas décadas para que um sistema de telecomunicações via satélite possibilitasse uma difusão com essas proporções, e isso retardaria a sua consolidação como meio de comunicação hegemônico. O rádio ainda dominaria os anos 1950, período democrático, de ventos brandos, promessa desenvolvimentista e liberalismo político, de modo que a música continuaria dando o tom aos programas de auditório, onde “partidos” de fãs entravam em disputa, aplaudindo seus ídolos e vaiando os das facções rivais. Mais organizados, os fãs-clubes criados na década anterior faziam do auditório da Rádio Nacional um campo de batalha, especialmente em ocasiões especiais, como a das eleições da Rainha do Rádio. Ao mesmo tempo, a publicidade descobriu que podia manipular os ídolos cantores e o primeiro produto bem acabado nesse sentido foi Cauby Peixoto, com seus paletós descosturados, facilitando para as fãs ensandecidas o impulso de “rasgá-los”.

Mas se tratava de uma nova época, sem a tutela nem o projeto nacionalista de Vargas, o que exigiu uma revisão do tipo preponderante nas letras das músicas e nas figuras dos intérpretes. “A figura do ‘caboclo ligeiro’ ou do ‘mulato inzoneiro’, protagonista do samba-exaltação, estava agora ultrapassada. O centro das atenções musicais passava a ser ocupado pelo brasileiro cosmopolita, urbano, pronto a gozar as delícias do

---

<sup>200</sup> TONICO e TINOCO. *Da beira da tua ao Teatro Municipal: a dupla Coração do Brasil*. Ática, São Paulo, 1984, p. 153.

litoral à beira do asfalto.”<sup>201</sup> Período prévio à explosão da Bossa Nova, a sonoridade que preponderava era a das vozes de Dick Farney e Lúcio Alves. Se não cosmopolitas, as vozes dominantes do *cast* da Nacional eram todas urbanas: Orlando Silva, Nelson Gonçalves, Carlos Galhardo, Carmem Costa, Moreira da Silva e Vicente Celestino. Com isso, a chamada música caipira, ou seja, aquela cantada por duplas conforme a afinação dos irmãos João Salvador Perez e José Perez, a dupla Tônico e Tinoco, em voga desde 1942, quando passaram a atuar no rádio, perdeu espaço por ser vista como um gênero meramente regional, restrito ao público paulista. A Rádio Nacional mantinha no ar apenas o programa *Alma do Sertão*, criado por Renato Murce, a fim de atender o radiouvinte do “Brasil profundo”. Aliás, a música caipira, durante a segunda metade dos anos 1940 e durante a década de 1950, avançaria até um outro patamar, que envolvia a sua massificação, ou seja, a sua modelação rítmica e discursiva para agradar a um público mais amplo. O processo foi tão intenso a ponto de o gênero perder seu próprio nome e ganhar um epíteto que, dali para frente, jamais o abandonaria: “sertaneja”. A começar pelo novo programa da Rádio Nacional dedicado ao gênero, que entrou no ar em 1959 com o nome de *Alvorada Sertaneja*.

A música, sem abandonar o canto em duas vozes, estava agregando influências musicais latinas, como as da guarânia paraguaia, da rancheira mexicana e do bolero cubano, além de adotar temáticas menos rurais e mais românticas. A dupla Palmeira e Biá fará a passagem definitiva do universo musical caipira para o “sertanejo” em 1957 com a gravação de *Boneca cobiçada* (Bolinha e Biá), um “bolero sertanejo” que passou dez semanas no topo das paradas de sucessos. Com isso, Palmeira assumiu a direção artística da RCA Victor, a gravadora da canção, onde registrou o selo “sertanejo”.

Com essa mudança em curso, a década de 1950 obrigou as duplas caipiras da geração anterior a buscar novas formas de levar seu repertório ao público que realmente se interessava pela temática de suas modas, cururus, toadas e cateretês. Nesse período, ainda gozava de estrondoso sucesso a dupla Tônico e Tinoco, anos depois de ocupar um lugar de destaque na programação da Rádio Difusora, onde começara no programa *Arraial da Curva Torta*, comandado pelo Capitão Furtado (Ariovaldo Pires, sobrinho de Cornélio Pires, o pioneiro na gravação da música caipira, em 1929, pela Columbia). Furtado rebatizou a dupla, que se apresentava como Irmãos Perez, um nome um tanto ibérico demais para uma dupla caipira. A primeira gravação em disco de Tônico e Tino-

---

<sup>201</sup> SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sonia Virgínia. Op. cit., p. 126.

co só aconteceu em 1944, pela Continental, onde registraram, a convite do padrinho musical, o cateretê *Inveis de agradecê* (Capitão Furtado, Jaime Martins e Aimoré). Oportunidades para shows ainda eram raras. Tônico conta que “por volta de 1945, o mercado de trabalho ainda era pequeno. Havia muitos circos, mas cada um deles mantinha uma companhia própria para os espetáculos. Quando alguém oferecia a apresentação de duplas sertanejas num circo, seu secretário dizia: ‘Caipira? Em meu circo não!’”<sup>202</sup> Mas a dupla conseguiu uma noite no Circo Umuarama naquele ano, onde reuniu um grande contingente de aficionados da música caipira, demonstrando capacidade de gerar bilheteria do mesmo porte que as comédias caipiras encenadas nesses circos.

Aliás, o mesmo Capitão Furtado elaborou uma comédia musical para ser encenada no Circo Piolin em 1947, *Passando a brocha*, da qual participava no papel de prefeito do Arraial da Curva Torta, onde a história se passava, mesmo nome do seu programa de rádio<sup>203</sup>. O mais interessante do texto é que ele avança ao confronto arcaico/moderno, rural/urbano, para colocar na conclusão do enredo a contenda música caipira/música do rádio. Mas, como aconteceu com a maioria das peças de temática caipira da época, era o humor que prevalecia, a imagem do matuto esperto, sabido, consagrada por Cornélio Pires em sua contação de “causos” e herdada pelo sobrinho Ariovaldo Pires, o Capitão Furtado, também compositor e piadista.

Tônico lembra que os artistas caipiras pioneiros nos picadeiros foram os Três Batutas do Sertão: Raul Torres, Florêncio e Rielli, estrelas da Rádio Record, que dominava então o éter paulista. Torres já era bem conhecido do rádio, onde havia passado por duas fases bem distintas: a primeira como cantor de emboladas e a segunda em dupla com seu sobrinho Serrinha, quando emplacaram as toadas *Chico Mulato* e *Cabocla Tereza*, ambas criadas por João Baptista da Silva, o João Pacífico. Depois de se desentender com o sobrinho, Torres formou dupla com Florêncio, e juntou a sonoridade do canto ao acordeão de origem italiana de Rielli. Regravaram os sucessos anteriores e, novamente, os consagraram, o que lhes rendeu o epíteto mencionado por Tônico. Ao se apresentarem em circos em plena década de 1940, período de ouro do circo-teatro – e da música caipira –, não demorou muito para que as tristes histórias de suas toadas – que,

---

<sup>202</sup> TÔNICO e TINOCO. Op. cit., p. 51.

<sup>203</sup> Na peça, a personagem central é a casadoura Emengarda, filha de Engracia e do Pintor, este um caipira metido a artista de arte moderna, de onde advém o título da peça. Hemengarda chega da capital, depois de passar anos longe da roça, justamente no dia do seu aniversário. Os pais preparam uma festa comandada musicalmente pelo maestro Jacomo Broccoli e a sua Lira da Curva Torta. Também naquele dia se apresentou o cantor carioca Antenor, de passagem pelo interior e que despertava *frissons* nas mocinhas locais. Mas o grande amor de Hemengarda é o cantor de modas caipiras Serapião, ao qual se entrega após rechaçar os galanteios do forasteiro que, no final da peça, é expulso do arraial pelos caipiras.

aliás, batizadas pelo seu criador, João Pacífico, eram conhecidas como “toadas históricas”, pois envolviam um preâmbulo declamado – fossem transladadas para os palcos e picadeiros dos circos. O trio, no entanto, abandonou os shows no início dos anos 1950, abrindo espaço para a nova geração. Conta Tónico: “(...) seguindo a sua trilha, fomos abrindo caminho para as demais duplas. Apresentávamos dramas baseados em nossas músicas mais conhecidas, sempre com grande sucesso. Todas as duplas copiaram o estilo, fazendo shows nos circos, com muito agrado.”<sup>204</sup>

Assim, no início da década de 1950, o panorama circense havia se transformado num alentador “mercado” para os artistas musicais, como conta Tinoco:

O mercado de circos estava ótimo: muitos shows para todas as duplas, conforme a categoria. Assim era o ambiente artístico sertanejo em 1950. Somente em São Paulo existiam cerca de duzentos circos, com atrações variadas – um negócio muito rendoso. Os donos de circos oficializaram um lugar para seus encontros – o Café dos Artistas, na esquina da Rua Dom José de Barros com a Avenida São João – onde eram feitos os contatos.<sup>205</sup>

A própria história do gênero musical caipira sempre esteve próxima da história do circo-teatro paulista. Se a música gravada em 1929 por Cornélio Pires teve em sua “primeira denteção”<sup>206</sup> as figuras do Capitão Furtado<sup>207</sup> e de Raul Torres, que criaram “sotaques” próprios para o mesmo estilo musical (o primeiro no uso do humor, próprio do rádio, nas suas modas; e o segundo na forma “falar e cantar”, ou seja, na declamação seguida pela canção, usada na gravação das trágicas toadas de João Pacífico), ambos viram no circo-teatro uma maneira de levar as histórias de suas composições ao público popular, fosse ele rural ou urbano. Assim, os dois discursos culturais, a música caipira e o circo-teatro, estiveram próximos no período de consolidação de ambos frente ao público, isto é, a década de 1940. Na década seguinte, quando a influência musical estrangeira passou a transformar o discurso da música caipira, o circo-teatro continuou sendo um canal tanto de resistência, como no caso de Tónico e Tinoco, que “herdam” o público de Raul Torres, como de expressão dessa música pré-“sertaneja”, agregadora de influências estrangeiras. Tal fato chega a ser um tanto irônico, pois o circo-teatro, por sua

---

<sup>204</sup> Idem, op. cit., p. 52.

<sup>205</sup> TONICO e TINOCO. Op. cit., p. 53.

<sup>206</sup> Classificação utilizada pelo autor na pesquisa que resultou no livro *Moda inviolada – Uma história da música caipira*, Quiron, São Paulo, 2006.

<sup>207</sup> Além de aparecer em *Passando a brocha*, o nome do Capitão Furtado também aparece no Arquivo Miroel Silveira como autor das peças *Não te conto nada* (1945) e *O padeiro do Thomé* (1948).

vez, é o celeiro de hibridizações cênicas e de discursos os mais diferenciados na produção de um espetáculo popular.

Assim, para se refugiar das mudanças que os meios de comunicação promoviam na música caipira, as duplas encontraram a arena de hibridizações discursivas mais prolífica das duas décadas anteriores, e aí aconteceu um dos encontros mais complexos entre música e teatralidade circense.

### **José Fortuna: caipira e empresário**

No panorama do circo-teatro feito a partir dos anos 1950, especialmente com tônica caipira, destaca-se a figura de José Fortuna, autor teatral, compositor e encenador de circo-teatro. Na música caipira, Fortuna se notabilizou por ter feito a versão da guarânia *Índia*, de Maria Ortiz Guerrero e José Asunción Flores, lançada em 1952 por uma dupla que havia feito uma longa carreira em circos: Francisco dos Santos, o Cascatinha, que começou cantando na década de 1930 no Circo Nova Iorque, e Eufrosina da Silva, a Inhana, que fugiu no mesmo circo ao se apaixonar por Cascatinha, desmanchando um noivado de anos e mudando de vez a sua vida. A guarânia, gravada no 78 rpm e trazendo na outra face outra versão, *Meu primeiro amor* (original de Hermínio Gimenez), vendeu um milhão de cópias, tiragem excepcional e inédita não só na história da música caipira, mas também na história da indústria fonográfica no Brasil.

*A Índia...* Em 1952, Cascatinha e Inhana procuraram o meu pai e disseram que queriam gravar uma guarânia. Nessa época, a guarânia ainda não era um estilo musical constante aqui no Brasil. Não era. O meu pai foi até a gravadora Continental, pediu para o discotecário que procurasse para ele um disco de guarânias. O discotecário procurou, procurou, procurou e achou. E o meu pai ouviu a *Índia*, a original, e ficou encantado com a melodia. Colocou uma outra letra, não é uma tradução. A letra do meu pai não tem nada a ver com a original de *Índia*, que é paraguaia. Levou para a gravadora, Cascatinha e Inhana levaram. O dono da gravadora, que eu não posso dizer o nome, disse: “Não, de jeito nenhum, imagina, gravar guarânia, não vai fazer sucesso, não tem nada a ver, guarda...” E o Cascatinha insistindo: “Mas deixa a gente gravar essa música...” “Não...” Aí ele quis dificultar tanto que ele falou: “Só se for do outro lado” – era aqueles discos de rotação 78 – “Se do outro lado gravar uma outra guarânia, então...”. Meu pai voltou, pegou o disco lá da discoteca da gravadora, e encontrou *Lejania*, e ele fez a versão pra *Meu primeiro amor*. O Cascatinha voltou na gravadora e de tanta insistência o diretor falou: “Eu lavo as mãos. Vai ter prejuízo, isso aqui não vai vender...” E Cascatinha e Inhana gravaram *Índia*, em 1952, e *Meu primeiro amor*. Mas estourou tanto, tanto... (...) Estourou e a partir daí as guarânias começaram a ser gravadas demais no Brasil, versões de guarânia. Meu pai casou-se com o dinheiro que rendeu essa música...

Verdade! Até hoje recebo royalties da Finlândia, da Espanha... Com a versão do meu pai, não com a original. Muito regravada. (Iara Fortuna)

O sucesso consagrou o gênero musical paraguaio, trazido a partir das visitas de Raul Torres ao Paraguai em 1935 e 1944 e da influência recebida por Nhô Pai quando ele serviu o Exército no Mato Grosso. Nhô Pai, aliás, viu nas Irmãs Castro (Maria de Jesus Castro e Lourdes Amaral Castro) a afinação ideal para cantar a novidade e, de fato, elas consagraram sua composição de maior sucesso, *Beijinho doce*. Na mesma época, o Capitão Furtado também se rendia à guarânia, contribuindo para o repertório das Irmãs Castro com várias composições, o que as alçou a um estrondoso sucesso no Paraguai, o berço do gênero musical.

Mas o gênero conquistaria definitivamente o gosto popular no Brasil a partir da versão de *Índia*. A versão feita por José Fortuna, que se apresentava em dupla com o irmão, Euclides Fortuna, o Pitangueira, buscou referência no Romantismo literário brasileiro, especialmente em José de Alencar, em cujo romance *Iracema* já apareciam os ingredientes da versão da guarânia: os cabelos negros “como a noite que não tem luar”, os “lábios de rosa para mim sorrindo” e a “doce meiguice desse teu olhar”. O mais interessante é a evocação feita ainda na primeira parte: “Índia, sangue tupi/Tens o cheiro da flor”, em contraste com a conclusão da segunda parte: “Sempre comigo vai/Dentro do meu coração/Flor do meu Paraguai”. É evidente que, se a índia homenageada na canção é nascida no Paraguai, ela teria sangue guarani e não tupi. Aliás, é do nome da língua guarani que deriva a palavra guarânia.

Quer dizer, meu pai, nascido na roça, era uma pessoa que conhecia a obra inteira de José de Alencar e de Machado de Assis. Como? Ele nasceu na roça. Quer dizer, ele deve ter feito o antigo quarto do primário, nem sei se ele completou. Então ele vem com essa paixão pela literatura. Pra você ter uma idéia, eu me lembro, pequena, aqui no largo do Arouche, tinha a Academia Paulista de Letras. Nem sei se existe ainda. Toda terça-feira, ele me pegava e dizia: “Filha, vamos lá comigo.” Aconteciam os saraus nessa academia. Cada terça-feira era um grande poeta ou um literato brasileiro que... passavam uma biografia da pessoa, e depois algumas pessoas declamavam. Me lembro de ter conhecido a vida de Gonçalves Dias, Castro Alves... Isso porque o meu pai me levava. Ele não era um intelectual de cadeira, de academia. Não era. Então não sei te explicar. (Iara Fortuna)

Se no romance *O guarani*, de Alencar, a vingança dos Aimorés ao solar dos Mariz pela morte de uma índia dá o tom do desfecho da história de amor romântico entre o

selvagem Peri e a civilizada Cecília Mariz, a Ceci<sup>208</sup>, e em *Iracema* é o “morrer de amor” a imagem romântica que prevalece, na peça de Fortuna o enredo é deliberadamente melodramático.<sup>209</sup> Nela, a personagem-título atende pelo nome Iracema, que não tem raiz filológica no tupi, tampouco no guarani, pois se trata de um anagrama de América, criado por José de Alencar, a América pela qual o civilizador europeu se enamorou, mas nunca deixou de manter uma relação de domínio.

*Índia* foi [a primeira peça]. Depois veio *Meu primeiro amor* e *Solidão*. O Zé escreveu *Índia* pro Cascatinha. O Cascatinha falou: “Escreve uma peça pra mim!” O Zé escreveu. Mas depois ele falou: “Escuta, gente, nós precisamos ganhar dinheiro também. Então ele leva, mas a gente leva também! Aí o que aconteceu? O Cascatinha não gostou que nós levássemos também... E outra coisa, ele não era ator. Cantava bem, mas como ia levar uma peça, não ia nem ensaiar uma peça... E nós pegamos, começamos a levar e ele nem levou. (...) Aí o Zé fez a primeira peça, escreveu *Índia*. Nós estreamos a peça na Vila Diva, lá perto da Vila Prudente. Circo do Chico Fumaça. 53. Deu uma casa boa. Casa boa era casa cheia. Chamava “casa”. Era um bocado de gente. Meu Deus... “Acho que é a peça. Acho que é a peça”. Claro que é a peça! Aí o Zé virou uma fábrica. Ele escreveu *Meu primeiro amor*, *Solidão*, que também era uma outra música do Cascatinha, no fim nós passamos a peça pra um nome mais forte, assim... *Os valentes também amam...* (Pitangueira)

As três primeiras peças de José Fortuna foram baseadas nos três grandes sucessos compostos por ele (duas versões e uma canção original) e dosavam bem os elementos melodramáticos, da comédia de costumes e do entremez, gêneros que estruturam a história do teatro brasileiro. A partir delas, acabou inaugurando uma extensa carreira como autor teatral circense, além de se consagrar no cenário musical caipira, cantando em dupla com seu irmão Pitangueira e com um acordeonista (a princípio Coqueirinho, depois Rosinha e, enfim, mais efetivamente, Zé do Fole). Sua formação, como evoca a filha Iara Fortuna, foi orgânica, e se desenvolveu a partir da leitura de clássicos da literatura romântica e de outras influências, advindas do cinema.

<sup>208</sup> BOSI, Alfredo. “Imagens do Romantismo no Brasil” in Guinsburg, J. *O Romantismo*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1978, pp. 239-256.

<sup>209</sup> Iracema, a índia, foi adotada quando criança pelo Coronel Raimundo e Celeste. O padraсто, no entanto, trama se casar com a enteada depois de envenenar lentamente a mulher. Leva a cabo seu plano ao pedir que Iracema dê a dose final do veneno como se fosse uma dose de remédio. Logo depois Mário, sobrinho do coronel, chega da capital. Dois meses mais tarde o coronel dá uma festa na fazenda e está disposto a se casar com a enteada “nem que seja à força”. Mário, por sua vez, entra na história desconfiado de que o tio tem culpa na morte da tia. Ao mesmo tempo, ele se apaixona por Iracema, despertando a ira do coronel, que o expulsa da fazenda ao encontrá-lo em idílio com a índia. Tião, um empregado da fazenda, que faz o cômico, percebe a maldade do coronel e começa a articular um entrevero entre o coronel e o capataz Firmino, que também estaria apaixonado por Iracema. A tática dá certo e acaba numa briga em que os dois se matam. Mário reúne as provas contra o tio, mas chega tarde, pois ele já está morto. Assim, decide se casar com Iracema, que, como herdeira da fazenda, a doa a Tião.



Não sei te dizer, porque meu pai nasceu na roça, no bairro da Aldeia, em Itápolis, em 2 de outubro de 1923. Mas ele sempre foi muito doente do coração, ele morreu do coração aos 70 anos, ele foi picado pelo barbeiro. Minha família conta, meus tios, meus avós contavam, que aos oito anos ele ia para a lavoura com os meus avós e ele pegava um pedacinho de madeira ou de pedra e ficava rabiscando na terra versos já. Desde pequenininho, desde pequeno ele tinha essa loucura e essa facilidade já. Agora, ele dizia uma coisa pra mim. Compor é 10% de dom e 90% de trabalho. Ou seja, você tem que ir praticando pra ficar cada vez melhor. Ele tinha o dom sim, sempre foi muito inteligente, e tinha uma paixão pela arte... (...) Em cinema, Chaplin, as produções do Fellini... Meu pai, como era descendente de italianos, meus avós eram italianos, tinha muita referência do cinema italiano. E da dramaturgia do italiano, que é diferente do americano, totalmente. O italiano é família, ele é chorão. O italiano é diferente. Você vê o cinema italiano e o cinema americano. Você vê o *Cinema Paradiso*... É aquilo lá. Meu pai é para aquele lado. É aquela coisa da família, é uma outra coisa. É um outro tipo de sensibilidade. E pegou também muito a época da guerra. Ele pegou os estertores da Segunda Guerra. Então, muitas peças falavam dessa coisa, da partida, tinha muita coisa de saudade, de ida, tudo muito melodramático. (Iara Fortuna)



FOTOS 4 e 5 – Os Maracanãs, grupo formado por José Fortuna, Pitangueira e Zé do Fole, e os irmãos atuando no circo-teatro. Acervo pessoal de Iara Fortuna ([www.josefortuna.com.br](http://www.josefortuna.com.br)).

Na esteira do estrondoso sucesso de *Índia*, José Fortuna e Pitangueira montaram a companhia teatral *Os Maracanãs* para encenar peças de circo-teatro em companhias já consagradas e atuantes. Para isso, montou uma trupe pequena, econômica e familiar. Iara lembra que, a princípio, o tio ainda não participava da aventura circense do pai, pois o trio era composto por José Fortuna, Piracicaba e Coqueirinho. As peças escritas

por Fortuna – foram 42 durante toda a carreira<sup>210</sup>, encerrada em 1975 por causa da doença de Chagas – eram elaboradas em função do elenco. Para completar os demais personagens, contratavam-se artistas do próprio circo.

Começamos os três: Zé Fortuna, Pitangueira e Zé do Fole. Depois achamos que távamos ganhando dinheiro, e entrou mais um elemento, o Seu Tavares. Ele queimou o circo dele pra poder trabalhar com nós. Aí ele chegou: “Olha, pegou fogo no meu circo, rapaz... Não dá pra eu ir com vocês, só pra assistir? Aí, ele era muito esperto, ele fez lá um quadrinho muito engraçado. Falei: “Zé, esse cara é bom, vamos contratar ele e aí a gente fica em quatro, com três papéis fortes, um faz o galã, o outro o vilão e o outro o cômico. Então entrou o Tavares. Depois entrou o Juraci, que hoje faleceu também, que é irmão do Cristiano. Ele era um conhecido nosso e cantava muito bem. Toda vez que a gente ia viajar, a gente ia em cinco. Todos eles serviam bem para o teatro e pra cantar também. E aí foi. (...) O Zé, logo de cara, teve de fazer o galã, porque ele escrevia a peça, virou o galã, o mocinho. O cínico é aquele que faz o mal. Então ele escrevia as peças com sete, oito personagens por causa da precariedade que é o circo. O circo não tinha tantos elementos. Tinha o dono, a família e havia poucos elementos. Quanto menos elementos, menor era a despesa. (Pitangueira)

(...) na verdade eram cinco componentes... deixe eu me lembrar o nome do outro, falecido também, que nos ajudou muito... era o Juraci! Depois que o meu pai faleceu, ele ficou um tempo levando o nome dos Maracanãs. Eram cinco ou seis pessoas fixas. E no circo, então, como eu te disse, precisava de uma moça que era... Nós, nas férias, íamos eu e a minha irmã. (...) Marlene Fortuna. Então, eu ia, como sou a menor, a caçula, eu fazia a criança, geralmente as peças tinham uma criança. Então, nas férias, íamos nós. (Iara Fortuna)

Criar uma companhia independente que se apresentava nos diversos circos espalhados pela capital e pelo interior foi uma saída engenhosa, que viabilizava economicamente a manutenção do grupo sem deixar de ser rentável. Nesse sentido, *Os Maracanãs* foram uma elaboração inédita do circo-teatro como empresa independente. Para completar, José Fortuna descobriu uma forma de divulgação bem eficiente.

Em 47 nós viemos para São Paulo. Aí foi aquela luta, né? Por onde nós começa? Todo mundo começa... O Zé era muito comerciante. Procurava, né? Eu era mais acomodado, ele é que ia na frente. Ele era intelligen-

---

<sup>210</sup> No Arquivo Miroel Silveira aparecem outras cinco peças, além de *Índia: Meu primeiro amor* (1953), *Solidão* (1954); *Padre milagroso* (1955); *Último adeus* (1955, com Adauto Eziquiel e Lúcio Rodrigues de Souza); e *O beijo da morte* (1956). O site criado por Iara Fortuna ([www.josefortuna.com.br](http://www.josefortuna.com.br)) lista e dá as sinopses dos dramas *Amor e traição*, *A seca do Nordeste* e *Coração de homem* (também encenado como *Vingança cruel*); a comédia *Corre-corre*; e os melodramas *As duas irmãs*, *A última valsa*, *Buquê de flor*, *Cena real*, *Condenado por amor*, *Crime de amor*, *Dois destinos* e *Lenda da valsa dos noivos*. Outras peças mencionadas por Iara são *Punhal da vingança*, *Voz de criança*, *Selo de sangue* e *Paineira velha*.

te, sabia conversar. Eu era caipirão. Caipira é modo de dizer. Eu era mais tímido. O Zé é que quebrava as barreiras. O Zé foi atrás de patrocinador pra arrumar um programa. Naquela época era o rádio que dominava, não havia televisão. A televisão tava engatinhando, né? Nós sempre tivemos um programa nosso, o patrocinador era nosso. Por isso a gente era dono do programa, não era contratado. Só fomos contratados na Record. Tanto no começo da carreira como no fim. Mas na Nacional, na Tupi... Naquele tempo o Interior todo ouvia a Rádio Tupi. Porque quem cresce numa rádio boa, de bom alcance, o Interior ouvia lá no radinho de pilha deles. Então tinha que ter uma rádio possante. A Tupi era possante. (...) O Zé era bom de papo, era bom demais, era comunicador demais. E o povo acreditava. Então quando anunciava nós, depois de 60, bem entendido. Em 50 a 60 nós levava as peças, era tudo nessa época, serviu de laboratório para aperfeiçoar. Quando começamos a ir para o Interior, em 60, nós peguemo a Rádio Tupi, o programa era de noite, dava 80% de audiência. (...) Então o Zé escasquetou: “Vou entrar pra Tupi de qualquer maneira”. (...) Numa viagem que a gente fez pro Interior, fizemos até junto com o Silveira e Barrinha, fomos de ônibus... lá perto de Marília, duas cidades lá perto de Marília. E eles fizeram “x”, e nós fizemos muito menos. Um entrava no sábado e entrou bem no outro sábado. Depois trocamos, no domingo, e nós perdemos nos dois lugar. Aí o Artur Ayres, o dono do circo, Circo Ayres, na época famoso, falou: “É a rádio. Eles tão numa rádio boa e vocês não tão.” (...) O Zé pegou o contrato aqui da rádio das Associadas, da Rádio Tupi, e pegou um patrocinador chamado... aquelas rádios Oceania, que era na Rua São Caetano, e convenceu eles a entrar pra Tupi porque tanto um como o outro iam ficar rico. (Pitangueira)

Assim, José Fortuna fechava as apresentações das peças com os empresários circenses que se reuniam no Largo do Paiçandu, no Café dos Artistas, divulgava a agenda de encenações no programa da Rádio Tupi e, quando chegava para as apresentações, encontrava a casa cheia. Esse elaborado esquema de contratação de espetáculos inverteu o movimento que levou as duplas caipiras do rádio para o circo, impulsionado pela falta de espaço no discurso hegemônico da Rádio Nacional, transformando o meio em canal de divulgação do espetáculo de uma dupla conhecida por sua música. Com isso, o rádio deixa de ser apenas um campo de referência simbólica para o circo-teatro e passa ter uma função instrumental, a de divulgar o espetáculo.

Existia aqui em São Paulo um lugar que era o reduto dos donos de circo. Era aqui na São João, o meu pai tinha até um escritório em cima. Então, lá os donos de circo vinham para marcar com as duplas. Os donos de circo viviam disso. Então já acertavam, tal dia, tal dupla... E o meu pai, como tinha o programa de rádio, ele já falava: “Lá, circo tal, Irmãos Castro em Paranaíba, tal dia estaremos aí com você!” Era tudo bilheteria, olha que loucura. Hoje em dia, os grandes artistas de nome não arriscam mais bilheteria. Ninguém é louco de arriscar bilheteria. No tempo do meu pai era tudo bilheteria. Não era contratado. Você se arris-

cava, saía daqui, ele tinha uma kombi, ia com todos os apetrechos, ia com a trupe toda. (Iara Fortuna)

Com uma estrutura mais comercial e com um campo simbólico mais definido, a partir da encenação de dramas e melodramas próprios, assinados por Fortuna, a trupe deu um novo tom ao circo-teatro dos anos 1960. Além disso, tornou-se mais freqüente – não por causa de uma iniciativa exclusiva de *Os Maracanãs* – a incorporação de uma espécie de “terceira parte” no espetáculo circense: o show. No caso do trio caipira, isso acontecia após a encenação. Com isso, o espetáculo se estendeu (em número de gêneros, não em tempo de espetáculo, pois os números circenses foram reduzidos), com a nova estrutura variedades/circo-teatro/show. Em muitos casos, a primeira parte desapareceria completamente e as duas últimas tomariam a lona, o picadeiro e o palco.

A partir da montagem da companhia de *Os Maracanãs*, as peças, dramas e melodramas deixaram de ser adaptações das guarânias de José Fortuna. Ao contrário, passaram a gerar público e, por conseqüência, a popularizar a música-tema da peça, que passou a ser composta em função da trama. Conta Iara Fortuna: “Ele fazia o roteiro, fazia a peça inteirinha e depois fazia o tema, as músicas todas.” Ao mesmo tempo, os melodramas passaram a prevalecer na produção autoral do compositor.

Cada um tem um estilo. Acho que esse era o estilo dele. O interessante é que a parte melodramática do meu pai acompanhou a evolução dele como compositor. As primeiras músicas do meu pai eram bem melodramáticas mesmo. Quando ele parou com o teatro em 75, ele estava muito doente, ele foi morrer oito anos depois, ele ficou compondo muito. Só que as composições de música raiz, que acho que é a produção mais bonita do meu pai, já não tem essa carga melodramática. Não tem um enredo. (...) Mas eu acho que esse era um estilo de que ele gostava muito. Ele me levava ao circo desde pequena, a gente ia ao cinema, para ver coisas que tinham assim um enredo forte, melodramático... *Os girassóis da Rússia, Doutor Jivago, ...E o vento levou*. Filmes com um enredo muito forte, de separação, de idas e vindas, despedidas, saudade. Eu acho que ele se identificava com esse jeito de escrever. (Iara Fortuna)

Em geral, o espetáculo da trupe durava entre duas horas e meia e três horas, pois incluía, primeiro, a encenação da peça, seguida do show do trio. Como o grande atrator de público era o circo-teatro, era comum a arquibancada lotar durante a peça e se esvaizar no início do show. Isso porque o espaço era exíguo e o público se concentrava de tal modo durante a encenação que, depois da apoteose final, ele acabava indo embora.

*Os Maracanãs* encenavam exclusivamente as peças assinadas por José Fortuna. Nos textos encontrados no Arquivo Miroel Silveira, a lista de personagens vem sempre com os tipos assinalados: ingênua, galã, cínico, cômico. Enquanto criava as peças e ia dominando a linguagem do melodrama, José Fortuna dava margem para que tanto ele como os demais membros da trupe se especializassem no tipo representado, como lembra Pitangueira:

E as peças, o talento do Zé Fortuna não era brincadeira. A peça era boa. O mais difícil era arrumar um tema em que entrasse a dramaticidade. Porque era cômica também. Dramática e cômica. Tragicômica que chama, né? Então eu passei a fazer o cômico das peças. Eu fazia então... Lembro de uma pessoa que falou assim: "Pitangueira, você é grandão, não é nada feio..." Nunca fui feio. "Você tem que estudar o seu corpo, fazer um cômico tipo... caipirinha não é o seu tipo." Falei: "Péra um pouco..." Porque eu nasci no interior, vivia naquelas vendinhas de beira de estrada onde viviam muitos italianos. E os filhos do italiano é o caipira italiano, aquele que fala...[imita] O nosso forte era a italianada. Ia muito no Estado do Paraná e no Estado de São Paulo que é só italiano, 80% é italiano. (...) Aí comecei a fazer os cômicos das peças. (Pitangueira)

Mas nem só de melodramas vivia o público. Os dramas trágicos também despertavam a predileção das arquibancadas.

A peça que ele levava com maior constância era *Lenda da valsa dos noivos*, que era uma peça maravilhosa, com cinco atos, contava a história de... Vê que tragédia! De um irmão e de uma irmã que não sabiam que eram irmãos. Foram criados juntos, na mesma casa da fazenda, como amigos. Mas eram irmãos. E ele era apaixonadíssimo por ela. Ele era baiano. Mané Floriano. Apaixonado por ela. Ela ia se casar com outro e ele ficou com aqueles ciúmes lá dentro. Falou: "Não, eu vou me vingar, me vingar..." Ela era Chiquinha. No dia do casamento, ele mata os dois. Sai correndo. Mas ela deixa com ele, de tanto que ele dava em cima dela, ela falou: "Vou deixar uma carta com você. Só depois da minha morte, um dia, você abre essa carta." Ele mata os dois e abre a carta. E está dizendo: "Eu sou a sua irmã!" Bem trágico. E também havia o cômico. Tinha um português que era o cômico, um cozinheiro que era muito engraçado, que era o João Ademar Tavares quem fazia. Bom, aí ele vai preso, pega trinta anos de cadeia e quando sai, ele volta para o casebre todo abandonado, como na casa da fazenda não tem mais ninguém, só aranhas, tudo abandonado. Mas dizem que à noite se ouviu uma valsa. Porque quando eles morrem, eles estão dançando a valsa dos noivos. Realmente, ele fica lá até meia-noite esperando para ver... e a valsa toca... É uma peça muito bonita, o texto é muito forte. (...) Era interessante por causa disso, a platéia ria e chorava ao mesmo tempo. Mexia muito com a emoção. Talvez uma emoção não tão burilada de um teatro, digamos, mais intelectual. Nelson Rodrigues. Não. É um teatro que mexe com a emoção nua e crua. (Iara Fortuna)

É essa emoção do público, essa “respiração suspensa” que a encenação precária do circo-teatro provocava, e que se mantinha assim até que a narrativa culminasse com a apoteose final, fosse trágica ou de triunfo da virtude. Ao contrário do que ocorre na comédia do excêntrico, em que o público interfere, provoca o imprevisto e participa da peça, no melodrama o público espera a catarse, o estupor emocional impulsionado pela trama. As poucas intervenções que acontecem ocorrem por puro envolvimento emocional do público, que desfaz, nessas ocasiões, a parede invisível da encenação.

Mas quando a cena era muito séria, não podia interferir. Em alguns casos eu me lembro... em Goioerê, interior do Paraná, tivemos de parar a peça. Eu estava junto, a minha irmã fazia... uma peça fortíssima, *Voz de criança*. O João Ademar Tavares fazia o cínico da peça, o mau. Fazia muito bem. A minha irmã fazia a sofredora, também fazia muito bem. Tinha uma criança que era espancada. Era muito forte a peça. Era aquela peça dos anos da repressão, passou batido, porque a repressão não viu, senão a teria censurado. Tinha cenas muito fortes. Um cara da platéia, ele esqueceu que aquilo tudo era um mundo de fantasia. Numa cena forte, lá, de espancamento, ele levantou e disse: “Vou acabar com você!” Ele falando com o ator. “Isso não se faz!” Foi uma loucura. Surto! Meu pai não estava nessa cena e teve de entrar em cena, pediu para parar e tiveram que retirar a pessoa. O cara esqueceu... (Iara Fortuna)

Isso acontecia. Mas o povo que pagava pra assistir era um povo ordeiro. Povo simples, mas muito educado. Então se alguém falasse qualquer coisa já...ssssssss! Eles prendiam a respiração pra ver a gente trabalhar. Quando ria, aí ria de uma vez só! O Zé escrevia as peças dramáticas e cômicas, e eu geralmente fazia essa parte cômica. Fazia o italianão... Eu comecei fazendo o vilão. Depois eu falei: “Espera um pouco...” Eu interpretava tão convincente que às vezes a pessoa pensava que era real, que eu era ruim daquele jeito. Não era vantagem. Nós éramos os ídolos, os artistas do rádio, era bom pro povo que ficasse simpático. O povo fica simpático com o galã, com o mocinho, e com o cômico. Aí o seu Tavares fazia o vilão e eu fazia o cômico. Aí é que nós demos de braçada! Mas no começo eu fazia o vilão. Era bom nisso também, mas era tão convincente que uma pessoa um dia, levando *Índia*, fazendo um capataz lá, um fazendeiro que gostava da Índia, e ele achou que era real. E eu, na peça *Índia*, eu mato o capataz. Eu faço o Coronel Raimundo, o dono da fazenda e mato o capataz. Mas foi tão convincente a cena que um cara da platéia falou: “Não, o senhor é um sem-vergonha!” E subiu no palco. Eu, com a faca cheia de sangue aqui, falei: “E vou matar você também!” O cara saiu... tropeçou e... bumba! (Pitanguera)

*Os Maracanãs*, a partir de 1960, passaram a deixar a praça da capital e se apresentar para outros públicos, mais rurais, principalmente no interior de São Paulo e no norte do Paraná. Como eles seguiram o fluxo dos circos – a companhia se apresentava

em diversas lonas – foram angariando, com a ajuda do rádio, um público cativo, que conhecia a fama de suas peças e aguardava que a trupe chegasse à cidade.

O público era geralmente... o que tava em São Paulo era o povo que tinha vindo da roça. Era sitiante. Vendia o sitinho e vinha pra São Paulo. Então, quando ia uma dupla sertaneja no circo, praticamente era o mesmo público lá do interior. Não tinha esse negócio de dizer que dava segurança. Nós tava no meio do povo, vendendo disco, ninguém rasgou roupa nossa... E nós chegava a lugar que dava medo. Chegava em lugar que tinha 15 mil pessoas na frente do circo e no circo cabia 2 mil. Depois que o povo entrava no circo, começava a entrar quando já tava lotado. Ia quebrando bancada, quebrando cadeira, ia ficando de pé até chegar na beira do palco. Chegava a, em circo que cabia duas mil, botar três mil. Às vezes não dava, praça como Campinas não era bom, Mogi das Cruzes não era bom, o Vale do Paraíba não era bom pra nós. Bom era de Araraquara pra frente. (Pitangueira)

A participação na renda, na “féria do dia”, também era uma maneira eficaz de faturar. A presença do trio musical garantia público no espetáculo circense, e era preciso ganhar sem gerar muita despesa, o que era possível pelo tamanho da companhia e pela economia na produção das peças. Assim, tentava-se ganhar o público com o texto, com a história. Com o suporte da divulgação pelo rádio, em pouco tempo a companhia faturava mais que o circo nas noites de encenação dos melodramas.

Ganhava 60%, o circo ganhava 40%. Se lotava, ganhava. Se chovia, arrebentava o circo, não vinha ninguém... Graças a Deus, em 15 anos, não voltamos nenhum dia no prejuízo. Se perdia um espetáculo, fazia três ou quatro e compensava. Nunca voltei duro pra casa. Nunca. Graças a Deus. Nem todos os parceiros nossos, colegas nossos, tiveram essa sorte. (Pitangueira)

Muito. Ganhou mesmo. Mais do que com direitos autorais. O dinheiro que ele ganhou, a nossa estrutura de vida, o que ele deixou, uma boa estrutura para mim e para a minha irmã, foi com o circo. (Iara Fortuna)

Ainda naquela década de 1960, os dramas e melodramas caipiras encontrariam um novo meio de expressão, trocando a lona urbana pelas salas de cinema. O embate entre picadeiro e cinematógrafo, iniciado no começo do século XX, com capítulos que envolveram a confusão de espaço entre um e outro – filmes projetados em circos consagrados e artistas circenses se apresentando no palco das salas de exibição durante o preâmbulo das sessões de filmes mudos – acabou redundando na apropriação da linguagem circense pela produção cinematográfica da chamada Boca do Lixo. Foi para essa região

central da capital paulista que se transferiu a violência rural que até então morava no circo-teatro. Um sistema que, naquela altura, se parecia com o circense. Para lá, portanto, se transferiu o discurso violento dos dramas caipiras, com produções diversas que se estenderam até o início da década de 1980<sup>211</sup>.

Por exemplo, *A marca da ferradura*, de Tonico e Tinoco, canção e peça de circo-teatro, virou filme de cinema em 1971, obtendo razoável sucesso. Segundo dados da Agência Nacional de Cinema (Ancine), a bilheteria do filme no ano do lançamento foi de 502.675 espectadores. A mesma faixa de filmes de temática rural lançados naquele ano teve outras grandes bilheterias, como *Rancho Fundo* (582.517 espectadores), e *Jerônimo, herói do sertão*, que mesmo sendo uma produção da TV Tupi, baseada numa telessérie, atraiu 517.255 espectadores. Os campeões nacionais de bilheteria naquele ano tiveram o quádruplo dessa faixa de bilheteria. *Roberto Carlos a 300 km por hora*, por exemplo, teve 2.785.922 pagantes. Na sequência vem *Mazzaropi*, o ícone caipira que ensejou a maior parte das produções com temática rural nas décadas de 1960 e 1970, com *Betão Ronca Ferro*, que atraiu 2.588.475 espectadores.

Tal processo de migração simbólica praticamente encerra o longo capítulo áureo de atuação e de sucesso do circo-teatro na cidade de São Paulo, de modo que resistem apenas os pequenos circos de periferia, com um repertório clássico de comédias e dramas, e com algum apoio de cantores populares que se prontificam a pontuar o espetáculo com shows, como pesquisaram Magnani e Bolognesi nas décadas de 1980<sup>212</sup> e 1990<sup>213</sup>, respectivamente.

---

<sup>211</sup> *Lá no meu sertão* (1963), de Eduardo Llorente, com Tonico e Tinoco; *Obrigado a matar* (1965), de Eduardo Llorente; *Mágoas de caboclo* (1970), de Ary Fernandes, com Chico Fumaça; *Sertão em festa* (1970), de Osvaldo de Oliveira, baseado numa história de Cornélio Pires, com Tião Carrero e Pardinho; *A marca da ferradura* (1971), de Nelson Teixeira Mendes, com Tonico e Tinoco; *No Rancho Fundo* (1971), de Osvaldo de Oliveira; *Luar do sertão* (1971), de Osvaldo de Oliveira, com Tonico e Tinoco; *Os três justiceiros* (1972), de Nelson Teixeira Mendes, com Tonico e Tinoco; *O Jeca e o bode* (1972), de Ary Fernandes; *O menino da porteira* (1977), de Jeremias Moreira Filho, com Sérgio Reis; *Mágoa de boiadeiro* (1978), de Jeremias Moreira Filho, com Sérgio Reis; *Sinfonia sertaneja* (1979), de Black Cavalcanti, com Nalva Aguiar, Marcelo Costa, Nono e Nana; *Os três boiadeiros* (1979), de Waldir Kopezky, com Pedro Bento e Zé da Estrada; *A vingança de Chico Mineiro* (1979), de Rubens Prado; *Cabocla Tereza* (1980), de Sebastião Pereira.

<sup>212</sup> Magnani registra a ocorrência dos dramas *...E o céu uniu dois corações* (Antenor Pimenta), *Coração de luto* (baseado na canção de Teixeirainha), *Coração materno*, *O homem de Nazaré*, *A maldição do lobisomem* e *Mão criminosa*; além das comédias *O casamento de Chico Biruta*, *Chico Biruta*, *mãe de família*, *O Conde Drácula*, *O defunto fresco*, e *Chico Biruta, o barbeiro da Vila Ipojuca*. Pesquisa realizada no Circo-teatro Bandeirantes, no início dos anos 1980. MAGNANI, José Guilherme Cantor. Op. cit.

<sup>213</sup> Bolognesi analisa o repertório de entradas e reprises dos palhaços de diversos circos no período de 1998 a 2001. BOLOGNESI, Mário. Op. cit.



## Capítulo 5

### Piolin: entre o picadeiro e os intelectuais



FOTO 6 – Piolin, ao centro, de gravata, com as mãos para trás, com Oswald de Andrade (segurando o chapéu à frente), diante do Circo Piolin. S/d, Arquivo Multimeios, Centro Cultural São Paulo.

No início de 1929, no vértice inferior do velho triângulo do centro paulistano, na confluência das ruas Direita e São Bento, um acontecimento incomum em conteúdo, mas trivial em gesto reuniu um grupo de pouco mais de duas dezenas de pessoas, em sua maioria intelectuais da Paulicéia. O encontro ocorreu num ponto privilegiado, de frente à Praça do Patriarca, na antiga casa do Barão do Iguape, na chamada “esquina dos Quatro Cantos”, onde estava instalado há uma década o Mappin Stores. A empresa, uma sociedade anônima de origem inglesa que havia deixado de ser uma importadora de jóias e de cristais para se transformar num magazine, novidade absoluta na cidade – isso ainda na Rua XV de Novembro –, mudou-se para o antigo solar de Antônio Prado, pai de Dona Veridiana, para ser um dos endereços mais concorridos da agitada década que se aproximava. Em 1919, aquela era a única construção do triângulo capaz de abrigar os 35 departamentos e 200 funcionários da próspera loja. Com as amplas vitrines em torno do pavimento térreo do prédio, o Mappin inaugurou um novo hábito do paulistano: o *footing* ao cair da tarde. O destino das praticantes de tão excitante divertimento, jovens e senhoras da elite cafeeira, que, há muito, haviam trocado a aridez das fazendas pela garoa da cidade, era sempre o mesmo: o salão de chá instalado num dos andares superi-

ores do edifício dos Prado. Conduzidas por dois elevadores e depois de passarem pelas mais variadas seções, muitas vezes para rever, experimentar e adquirir os modelos inspirados na moda européia mostrados na vitrine, elas chegavam ao salão antes que os ponteiros maiores dos relógios, em riste, alcançassem o número 12, e os menores marcassem as cinco horas, o horário solene do chá inglês. Dois anos antes, aliás, uma grande novidade passaria a entreter ainda mais as *habitués* do salão de chá do Mappin Stores: a realização de um desfile de modas. Estrondoso sucesso que tornou a novidade acontecimento bianual para mostrar as coleções de inverno e de verão.

O *slogan* do Mappin prometia divertimento contínuo às damas da elite paulistana que freqüentavam seus departamentos: “Todo dia uma novidade.” É verdade que mal sabiam que os tempos nababescos da elite da qual faziam parte estavam findando. Em outubro de 1929, com a quebra da Bolsa de Nova York, o preço do café despencaria e fazendas inteiras no interior do Estado ecoariam o *crack*, de modo que famílias empobreceriam da noite para o dia. Mas não seria a crise financeira que faria o Mappin abandonar suas tradicionais clientes. Nesse mesmo ano de 1929, ele inaugurou o primeiro serviço de crédito para vendas a prazo do comércio paulistano. Porém, antes dessa abrupta ruptura econômica é preciso reencontrar o grupo de intelectuais e algumas daquelas damas da elite cafeeira às voltas com um acontecimento inédito, dedicado a uma figura pouco habitual naquele mundo de retas, vértices e ângulos. Seu mundo, aliás, não muito longe dali, pouco menos de um quilômetro, se tanto, tinha os limites da circularidade. Sua morada era o eixo da circunferência, e seu povo, os que se sentavam à beira da arena coberta de serragem.

O dia de 1929 era 27 de março, sem qualquer efeméride de nota, a não ser a planejada coincidência de ser uma Quarta-feira de Cinzas e, portanto, o primeiro dia da Quaresma. A véspera certamente havia guardado a folia dos corsos na Rua Celso Garcia, no Brás; os festejos de rua organizados pelo Clube Carnavalesco Lapeano, na Lapa; a passagem animada do Moderado, bloco criado num bar da Água Branca; os cordões negros da Barra Funda, do Bexiga e da Baixada do Glicério. Depois de tomar as cinzas, o folião deveria guardar recato na quarentena que precedia o domingo de Páscoa e, especialmente, não comer carne. Mas o festim daquela tarde no Mappin Stores envolvia um ritual de devoração, pois se tratava do primeiro grande evento do Club da Antropofagia. Os devoradores eram os homens das letras, as mulheres das tintas; e o devorado, o franzino rapaz homenageado. “Piolin comido”, dizia a chamada da página Revista de Antropofagia, publicada no *Diário de São Paulo* em 31 de março de 1929. Duas gran-

des fotos espremiam num ínfimo vão central um pequeno texto, registro dos nomes dos presentes naquele acontecimento cultural simbólico. Na foto superior, o salão de chá do Mappin, com suas treliças de fundo e confortáveis cadeiras acolchoadas. No pátio principal, em meio à multidão de convivas presentes, a figura diminuta de Abelardo Pinto, terno sóbrio em contraste com os modelos parisienses de seus pares e o charme coquete das damas presentes. Na foto inferior, posada, o homenageado, mais tímido, é ladeado por quatro damas em seus modelos e chapéus importados. Atrás, em pé e enfileirados, os promotores do evento “Comendo Piolin”, entre eles o mentor da Antropofagia, o escritor modernista Oswald de Andrade. Muitos dos presentes haviam participado da aventura da Semana de Arte Moderna, em 1922: Anita Malfatti (uma das damas que aparece, nas duas fotos, enganchada no braço do homenageado), Guilherme de Almeida, Menotti Del Picchia. Angulosos, esses intelectuais formularam a tese modernista a partir de eixos retos entre as vanguardas culturais européias e a cultura tropicalista brasileira. “Risco de aeroplano entre Mogi e Paris”, traçou no mapa-múndi o poema *Tu*, de Mário de Andrade<sup>214</sup>. Ou seja, de Mogi das Cruzes, interior de São Paulo, onde Mário havia colhido a cultura popular das congadas, folias e moçambiques, à Cidade Luz, morada das principais referências vanguardistas do Modernismo e da Antropofagia: Blaise Cendrars, Francis Picabia, Tristan Tzara, Benjamin Pèret, e os movimentos cubista, expressionista, dadaísta, futurista e surrealista.

A devoração de Piolin, o palhaço encarnado por um ali tímido Abelardo Pinto – é o que demonstram as fotos da Revista de Antropofagia –, foi uma invenção de Oswald e de Tarsila do Amaral, que, naquela altura, eram freqüentadores do Circo Piolin, montado no Largo do Paiçandu desde 1924. O descobridor do talento cênico do palhaço foi o poeta franco-suíço Blaise Cendrars, o primeiro a visitar o barracão no qual se apresentava no Largo do Paiçandu, que logo passou a ser “freqüentado pela fina flor da literatura paulista”, como irá registrar Yan de Almeida Prado no *Diário Nacional*. “Ainda há poucos dias lá estive o Oswald com uma turma de estrangeiros mais uma mulher sem chapéu que soltava gargalhadas escandalosas.”<sup>215</sup> Piolin não havia sido o primeiro palhaço a ser admirado pelos intelectuais modernistas. O grupo também costumava apreciar as pantomimas de Chicharrão e Harris, ambos do clã dos Queirolo. Mas a descoberta de Piolin descortinou um personagem sob medida para o que demandava o anseio

---

<sup>214</sup> ANDRADE, Mário. *Poesias completas*, Círculo do Livro, São Paulo, 1976, pp. 57-58.

<sup>215</sup> PRADO, Yan de Almeida. “Circo de Cavalinhos” in FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade – Biografia*. Editora Globo, São Paulo, 2007, p. 199.

modernista. Como escreveu Cândido Motta Filho: “Essa descoberta foi sensacional, mormente porque se tornou o instrumento mais vivo, mais expressivo de nosso protesto. A arte, para o gosto requintado, para um público seletivo, era artificial e decadente. O circo era a arte voltando à sua essência, como tudo que tinha sucesso popular, como Carlito, Mutt e Jeff ou Chicharrão.”<sup>216</sup>

Na altura daquele banquete antropofágico, Oswald tinha Piolin em alta conta. Haviam se tornado amigos desde 1927, quando o palhaço passou a freqüentar a Fazenda Santa Tereza do Alto, onde desfrutou da companhia do casal Oswald-Tarsila. Em *Serafim Ponte Grande*, seu segundo romance, concluído um ano antes, mas publicado somente em 1933, lê-se: “Entro em casa. Lá foi com o Manso ao Circo Piolin, ver o leão Nero que já matou duas pessoas. Choro longamente.”<sup>217</sup> Uma homenagem declarada feita em seu romance-invenção, como definiu anos depois o crítico literário Haroldo de Campos<sup>218</sup>, mas ainda discreta em comparação à que faria na peça teatral *O rei da vela*, escrita a partir de 1933 e editada em 1937, ao batizar o personagem principal, espécie de *clown* burguês explorador, de Abelardo, assim como seu preposto e substituto, Abelardo II.

Aquele evento, portanto, o celebrou não só como o personagem que encarnava a alma brasileira, mas também como “uma das mais legítimas e máximas expressões da arte cênica brasileira”, como destacou Menotti del Picchia (ou melhor, Hélios, que assina o texto da Revista da Antropofagia, publicado em 27 de março de 1929)<sup>219</sup>. O texto, aliás, não economiza adjetivos ao homenageado “almoçado”. “Gênio da comicidade patriciana”, que tem um “mérito real (...) brotado por força do próprio talento no seio ingênuo e selecionador das multidões, fora de preconceitos estéticos”, Piolin tem sua performance detalhada pelo cronista que, no final do artigo, o celebra como “um dos nossos mais sérios e honestos artistas”.

Para que fosse possível a realização de tão notável evento, Oswald organizou uma lista de adesões, da qual participaram cerca de 25 convivas, além do casal organizador. Talvez o menor público a que teve acesso Piolin, naquela altura acostumado a atuar para uma arquibancada lotada. Mas era esse o contingente que, naquele instante, e talvez não mais, sustentava o Club da Antropofagia. Enfim, tratava-se de um evento de

---

<sup>216</sup> MOTTA Filho, Cândido. “Piolin e o Circo de Cavalinhos” in FONSECA, Maria Augusta. Op. cit., p. 199.

<sup>217</sup> ANDRADE, Oswald. *Serafim Ponte Grande*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.

<sup>218</sup> CAMPOS, Haroldo de. “Serafim: um grande não-livro” in ANDRADE, Oswald, op. cit., p. XX.

<sup>219</sup> FONSECA, Maria Augusta. Op. cit., p. 200.

elite, para um grupo restrito, que celebrava um artista popular. Algo inédito no panorama cultural paulistano, que reunia na mesma mesa a intelectualidade formada a partir da aristocracia cafeeira e um representante da cultura proletária urbana, feita para operários a partir de um modo de produção familiar e artesanal: a arte circense.

### **Genealogia do palhaço**

A presença do palhaço no picadeiro ocorre praticamente no mesmo instante em que se elabora o circo moderno, com a iniciativa de Ashtley na Inglaterra de 1770, e de Franconi na Paris do início do século XIX. A atração cômica, que intercalava os números de acrobacia eqüestre, teve no anfiteatro inglês a figura de Fortunelly, dançarino de corda, o seu personagem pioneiro. Em 1791, no circo de Franconi, começaram as pantomimas. Conforme aponta Bolognesi, a comicidade circense surgiu dessas duas correntes. “Esses primeiros cômicos restringiam-se a reproduzir, às avessas, um determinado número circense, principalmente os de montaria. Haveria necessidade de outras inge- rências para a formação do *clown*. Dentre essas, destacaram-se a pantomima inglesa e a *commedia dell’art*.”<sup>220</sup> Aliás, a primeira se desenvolve a partir da segunda, que tem origem italiana, especialmente nos originais de Pantaleão. Na Inglaterra, por exemplo, Arlequim e Colombina se tornam jovens amorosos. O *clown* inglês tem origem numa espécie de fusão entre os personagens Pierrô e Arlequim promovida pelo ator de teatro de variedades Joseph Grimaldi<sup>221</sup>. Grotesto, cruel e desumano, o *clown* de Grimaldi, que aparece na peça *Mother Goose*, de 1806, logo foi copiado por outros artistas, indo parar no picadeiro dos circos, na figura do cavaleiro desajeitado. Com o tempo as características dúbias acabaram dividindo os *clowns* em duas classes: os de cena, que passariam a atuar nos hipodramas adotado por Astley (melodramas montados) e os excêntricos, que distraíam o público nos intervalos dos números de habilidade. Por sua vez, no cenário francês, o fim da proibição do uso da palavra em espetáculos encenados, que aconteceu em 1864, deu uma maior elasticidade artística ao *clown*, que, além de acrobata e cavaleiro, se tornou ator e autor de esquetes encenadas. Enfim, o *clown* foi aperfeiçoado pelo francês George Footit, no início do século XX. Ele criou um *clown* “enfarinhado”, que retomou o rosto branco do Pierrô e passou a ter “boa educação, refletida na fineza dos gestos, e elegância nos trajes e nos movimentos”<sup>222</sup>. A sua contrapartida cênica foi per-

---

<sup>220</sup> BOLOGNESI, Mário. Op. cit., p. 62.

<sup>221</sup> Idem, p. 64.

<sup>222</sup> Ibidem, p. 72.

sonificada pelo cubano Chocolat, de modo que a dupla acabou firmando a formação clássica dos palhaços circenses: o *clown* e o excêntrico, sendo que a tensão dramática reside no embate entre a correção insistente do primeiro e a atitude divergente do segundo. O excêntrico, ou *tony de soirèe*, é o cômico de dupla. “É o bobo da dupla, o que apanha sempre, o eterno perdedor, o ingênuo de boa-fé com que o público se identifica e que acaba superando o *clown*, fazendo triunfar a pureza sobre a malícia, o bem sobre o mal, a justiça sobre a opressão.”<sup>223</sup> Herdeiro direto do cavalheiro desengonçado do circo de Astley, em 1869 passou a ser conhecido pelo nome de “augusto”, palavra em alemão do dialeto berlinense usado para pessoas que se encontram em situação ridícula.

O Augusto é um tipo de palhaço que tem como marca característica o nariz avermelhado. Ele não cobre totalmente a face com a maquiagem, mas ressalta o branco nos olhos e na boca. Sua característica básica é a estupidez e se apresenta frequentemente de modo desajeitado, rude e indelicado.<sup>224</sup>

Os palhaços-menestréis, que tiveram seu reinado na virada do século XX, entre eles Polydoro (José Manoel Ferreira da Silva), Benjamim de Oliveira e Dudu das Neves eram todos *clowns*, de rostos enfarinhados, inclusive os dois últimos, negros com rosto coberto com alvaiade. Ermínia Silva, ao analisar a comicidade de Benjamim de Oliveira, sempre destacado no Spinelli como “*clown* brasileiro”, conta que se “apresentava vestido e pintado de uma forma mais elegante”, enquanto o excêntrico aparecia sempre maltrapilho. Enquanto o *clown* se apresentava tocando e cantando, o excêntrico fazia as entradas. “...os que só tocavam instrumentos eram identificados como excêntricos, diferenciados dos que tocavam violão e cantavam”.<sup>225</sup>

Ao mesmo tempo, já havia uma certa tradição das duplas de entrada, *clown* e excêntrico, especialmente nos circos de origem européia. Entre os circos que irromperam no novo século em São Paulo, destaca-se a trupe dos cinco irmãos Queirolo, de origem espanhola, sendo que três deles atuavam como palhaços: Otelo (o excêntrico Chic Chic), Julian (o *clown* Harry) e José Carlos, o famoso Chicharrão, excêntrico de nariz vermelho que praticamente sintetizou a caracterização de toda uma geração de palhaços). Teria sido a partir de Chicharrão que o tipo excêntrico acabou se sobrepondo ao

---

<sup>223</sup> RUIZ, Roberto. Op. cit., p. 11.

<sup>224</sup> BOLOGNESI, Mário. Op. cit., p. 74.

<sup>225</sup> SILVA, Ermínia. Op. cit., p. 189.

*clown* enfarinhado, o que é característico do circo brasileiro, ao contrário do que acontece nos Estados Unidos e na Europa.<sup>226</sup>

Alcebíades Pereira era um *clown* branco, embora a atração principal do seu circo fosse, na década de 1920, o excêntrico Chicharrão, depois substituído por Piolin. Seu filho, Fuzarca (Albano Pereira Neto), também foi excêntrico, assim como Torresmo, filho de Chicharrão, que manteve a tradição dos narizes vermelhos.<sup>227</sup>

Essa geração seguinte às dos palhaços-menestréis e dos grandes *clowns* e excêntricos, que já vive os ares da teatralidade circense, não hesita em adotar o novo formato, quer inserindo-o nas entradas ou, ao contrário, estendendo as entradas até que adquiram o formato de uma pequena peça, inclusive incorporando personagens e atores. Não que Chicharrão, por exemplo, tivesse renegado o circo-teatro. Ao contrário, ele também apresentou peças que marcaram época no seu circo, entre elas *O morto que não morreu*, *Casa de doido*, *Aprendiz de sapateiro* e *Casa do fantasma*.<sup>228</sup>

### **Piolin: o gavião de penacho**

O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos.  
O Império foi assim. Eruditamos tudo.  
Esquecemos o gavião de penacho.  
**Manifesto da poesia pau-brasil (1924)**

Sem antecedentes europeus e sem pertencer a uma tradicional família circense, o jovem Galdino Pinto, filho de fazendeiros em Barra do Piraí (RJ) e estudante em Remédios (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 que se

---

<sup>226</sup> Mário Bolognesi, que estudou os palhaços da atualidade no Brasil, não encontrou mais o *clown* branco, que teria sido substituído pelo mestre de pista, o apresentador, sendo o predomínio nos picadeiros do agosto, seja principal ou mero escada.

<sup>227</sup> Desse período se destacam ainda os palhaços: Formiguinha (Pery François), Pimentão (Paulo Seyssel, *clown*), Henrique (Seyssel, *clown*), Rudy (Rubens Leite) e Julio Temperani (*clown*).

<sup>228</sup> MONTEIRO Jr., Luiz Rodrigues in [www.iar.unicamp.br/docentes/luizmonteiro/chicharrao.htm](http://www.iar.unicamp.br/docentes/luizmonteiro/chicharrao.htm).

entalou nas grades de uma cadeira, como ele próprio testemunhou ao Museu da Imagem e do Som (MIS) em 1971, dois anos antes da sua morte.

Abelardo fez o curso secundário completo no Ginásio São Bento, em São Paulo, mas não conseguiu realizar o sonho de ser engenheiro. “Queria construir casas, pontes, estradas e castelos. Construí apenas castelos de sonhos para muita gente. Sou, de qualquer maneira, um engenheiro, e estou feliz com isso.”<sup>229</sup> Se fez palhaço em 1917, quando o circo estava armado em Manhuaçu (MG). Como a maior parte dos palhaços, viu-se obrigado a pintar o rosto para substituir o titular do espetáculo, Espiga, que adquirira um circo, mas fora embora sem mais explicações. Acontece que o palhaço era a alma do espetáculo, o público lotava as arquibancadas para vê-lo, de modo que dele dependia o sustento de outros 64 artistas. Abelardo se viu no dever de tomar uma decisão. E foi para o espelho para estudar um tipo de palhaço e não deixar o espetáculo parar.

Porém, não foi a sua pintura de excêntrico que marcou seus apreciadores, como defende Yan de Almeida Prado:

O riso de Piolin é inimitável. O escolha 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.<sup>230</sup>

Abelardo a princípio adotou o nome de Careca. Sua primeira aparição ocorreu na pantomima *A máquina do tempo*, contracenando com Leopoldo Martinelli. “Enquanto o segundo tirava da máquina lindas mulheres, Piolin ficava com a parte pior (água, farinha, etc.)”, lembra no depoimento ao MIS. O nome Piolin veio depois, mas sua origem é controversa, tendo o próprio palhaço disseminado pelo menos duas versões sobre ela: suas canelas finas, que mais pareciam barbantes finos (*piolin*, em castelhano), foram observadas por um artista do circo de seu pai, que o apelidou; em 1920, ao participar de um festival circense no Rio de Janeiro, uma trupe de artistas espanhóis, fazendo piada com seu físico minguado, o chamou de Piolin.

---

<sup>229</sup> *Folha da Noite*, 1957, in DANTAS, Arruda. *Piolin*, Editora Pannartz, São Paulo, 1980, p. 112.

<sup>230</sup> *Idem*, p. 123.



No Circo Americano manteve dupla com Martinelli e, depois, com seu irmão, Faísca (1918 e 1919). É nesse período que o circo de seu pai chega a São Paulo e é montado na Avenida São João. O grande palhaço da época, que atraía multidões aos seus espetáculos, era Chicharrão (José Carlos Queirolo). Entretanto, ele se desentendeu com os irmãos e saiu da companhia dos Queirolo para atuar no circo de Galdino Pinto, fazendo dupla com Piolin, ou seja, dois excêntricos juntos, quando a formação clássica é a dupla excêntrico-*clown*.

Mas a família planejava o troco, de olho no próprio Piolin. Chicharrão, por sua vez, abandonou o Circo Americano para atuar no Teatro República, no Rio de Janeiro. Era a deixa para os Queirolo elegerem Piolin como a sua principal atração. Mas vestiram-no como a Chicharrão: chapéu coco, bolota vermelha no nariz, peruca de careca, boca maquiada de branco, colarinho enorme, sapatos compridos e bengala gigante. Eis a controvérsia, também alimentada pelo desafeto substituído: a de que Piolin não criara nada, apenas copiara Chicharrão, inclusive mantendo como parceiro o *clown* Harris (Julian Queirolo), irmão do palhaço. Mas se as comparações eram inevitáveis, nem sempre a vantagem era do 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.”<sup>231</sup>

A desavença entre os dois palhaços perdurou por décadas e só foi desfeita em 5 de abril de 1972, por iniciativa do jornal paulista *Última Hora*. Chicharrão, com 84 anos, recebeu Piolin, com 75 anos, em sua casa, reconhecendo-o de imediato. Conversaram como os velhos amigos que eram num tempo em que os grandes circos já rareavam em São Paulo.

Os seis anos em que Piolin permaneceu no circo dos Queirolo foram os de maior prosperidade econômica para ele. Conta Arruda Dantas que nesse período ele teve carro próprio, conduzido por chofer, fez curso de aviação civil e foi dono até de um pequeno avião particular.<sup>232</sup> Tornou-se maçom, promoveu a caridade e casou-se, tendo cinco filhos.

Em seguida, já aclamado, transferiu-se para o Circo Alcebiades, de Alcebiades Pereira, filho do precursor circense Albano Pereira, instalado no mesmo Largo do Pai-

---

<sup>231</sup> MARTINS, Terêncio (Yan de Almeida Prado). “Circo de cavalinhos”. In DANTAS, Arruda. Op. cit., p. 122.

<sup>232</sup> DANTAS, Arruda. Op. cit., pp. 123 e 124.

çandu, mais precisamente na Avenida São João, esquina com a Rua Dom José de Barros. Aí atuou por cinco anos, fazendo dupla com o *clown* Alcebíades.

Nesse picadeiro foi aplaudido várias vezes pelo então presidente do Estado de São Paulo, depois presidente da República, Washington Luís, que freqüentava as frisas do circo e revelava ao próprio palhaço os seus números preferidos.

Foi lá também que Cendrars o descobriu em 1926, e arrastou boa parte dos modernistas para conferir o talento cênico do palhaço. Pelas arquibancadas do Alcebíades passaram Antônio 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 Alcebíades! 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.<sup>233</sup>

O fenômeno Piolin entre os modernistas foi ao mesmo tempo fortuito e inexplicável, especialmente porque ele serviu ao propósito vanguardista de 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 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.”<sup>234</sup> Talvez isso estivesse claro para ele quando as duas dezenas e meia de intelectuais o banquetearam naquele dia, 27 de março de 1929.

### **Modernismo e outras vanguardas**

Havia uma tendência pré-moderna da intelectualidade paulistana que a inclinava para o “esforço sistemático e concentrado pelo desenvolvimento de pesquisas sobre

---

<sup>233</sup> MACHADO, Antonio de Alcântara. “Indesejáveis”. *Terra Roxa e Outras Terras*, Ano I, nº 1, 1926 citado por PRADO, Décio de Almeida, in “O teatro”, in ÁVILA, Affonso, *O modernismo*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1975, p. 142.

<sup>234</sup> DANTAS, Arruda. Op. cit., pp. 131 e 132.

cultura popular sertaneja e iniciativas pela instauração de uma arte que fosse imbuída de um padrão de identidade concebido como autenticamente brasileiro”.<sup>235</sup> O ponto mais inflamável dessa tendência, o nacionalismo, detonado por Olavo Bilac em 1915, e tendo como raiz Euclides da Cunha, rendeu um emaranhado de ramificações, entre as mais evidentes as representadas por Monteiro Lobato (e o sucesso do livro *Urupês*, que trazia a figura crítica do Jeca Tatu), Afonso Arinos (que instaurou o sertão em seu apartamento em Paris) e Paulo Prado (mecenas da Semana de Arte Moderna). Essa primeira onda nacionalista acabou levantando uma verdadeira tormenta regionalista, com nomes de talento: Amadeu Amaral, Cornélio Pires, Waldomiro Silveira (pai de Miroel Silveira), Leôncio de Oliveira e Paulo Setúbal, entre outros. No entanto, evidencia-se aí uma tendência para transferir a alma do “bom selvagem” iluminista ao caipira recém-descoberto – incluindo Lobato, que transformou o “mínimo esforço” do seu Jeca Tatu em reflexo da má administração política, ao contrário do Jeca inicial, o “piolho da terra”, assim chamado pela falta de senso do progresso.

Parte desse espírito impregnava o projeto da Semana de 22 e a proposta cultural que viria a ser desenvolvida nos anos seguintes, especialmente a busca de referências que, ao mesmo tempo, resgatassem o popular e sintetizassem a brasilidade. Isso em diversas áreas, incluindo o teatro, que não esteve presente na programação da semana, mas que mereceu posterior atenção de alguns expoentes da intelectualidade que a elaborou.

Antonio de Alcântara Machado, modernista de primeira hora e um dos idealizadores da revista *Terra Roxa e Outras Terras*, ao defender o projeto de um teatro brasileiro “de cunho essencialmente nacional quanto à temática e à forma”<sup>236</sup>, é o primeiro a assinalar, em 1926, a contribuição do circo nesse processo, apontando Piolin como o tipo brasileiro a ser observado com esse propósito. Anos depois, em artigo publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* em 6 de maio de 1961, Sérgio Milliet reconhece:

(...) conheci os Fratellini, no Circo Medrano, com seus engraçadíssimos *sketches* musicais. O maior, porém, que conheci foi Piolin. Foi Antônio de Alcântara Machado o primeiro a chamar a atenção para esse *clown* espantoso que Blaise Cendrars colocava em primeiro lugar na lista de suas admirações. Aos poucos, o grupo revolucionário de 1922 se foi reunindo para aplaudir o homenzinho de colarinho imenso e dos sapa-

---

<sup>235</sup> SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole – São Paulo – sociedade e cultura nos frementes anos 20*. Companhia das Letras, São Paulo, 2003, p. 237.

<sup>236</sup> LARA, Cecília de. *De Pirandello a Piolim – Alcântara Machado e o teatro no modernismo*. Ministério da Cultura, Instituto Nacional de Artes Cênicas, Brasília, 1987, p. 110.

tos “à la Carlitos”, que, com um simples torcer de pernas, fazia a plateia rebentar em gargalhadas. Ele era completo: mímica, voz, invenção.<sup>237</sup>

Era justamente a improvisação o elemento que diferenciava as pantomimas de Piolin das adotadas pelos grupos teatrais atuantes na época, sempre moldadas pelo teatro europeu. “Para Antonio de Alcântara Machado o circo era o depositário da essência brasileira, sem o contágio da imitação estrangeira, na criação de tipos, na redescoberta de formas populares.”<sup>238</sup> Até então, ele buscava formas para moldar o teatro nacional a partir de vanguardas européias, partindo da renovação empreendida por Luigi Pirandello, e depois se aprofundando nas inovações presentes nos teatros francês, inglês, alemão, russo e norte-americano. O elemento popular que encontra no circo e em Piolin era o que precisava para legitimar seu projeto de teatro novo. “A de Piolin, que não chega a ser uma companhia, não. Diverte. Revela o Brasil. Improvisa brasileiromente tudo. É tosca. É nossa. É esplêndida. Piolin e Alcebiades são palhaços, o que quiserem, mas são os únicos elementos nacionais com que conta o nosso teatro em prosa. Devem servir de exemplo. Como autores e atores.”<sup>239</sup>

Mário de Andrade, sob o pseudônimo Pau d’Alho, fez eco a Alcântara Machado, na mesma *Terra roxa e outras terras*, defendendo os dois principais gêneros do teatro popular – o circo e o Teatro de Revista – como os únicos espetáculos teatrais dignos de nota e capazes de sintetizar o que seria um teatro moderno, numa crítica à falta de tradição teatral brasileira:

Os únicos espetáculos teatrais que a gente ainda pode freqüentar no Brasil são o circo e a revista. Só nestes ainda tem criação. Não é que os poetas autores de tais revistas e pantomimas saibam o que é criação ou conservem alguma tradição efetivamente nacional, porém, as próprias circunstâncias de liberdade sem restrições e da vagueza desses gêneros dramáticos permitem aos criadores deles as maiores *extravagâncias*. Criam por isso sem leis nem tradições importadas, criam movidas pelas necessidades artísticas do momento e do gênero, pelo interesse de agradar e pelas determinações inconscientes da própria personalidade. Tudo isso são imposições que levam à originalidade verdadeira e à criação exata.<sup>240</sup>

---

<sup>237</sup> MILLIET, Sérgio. “Saudades do circo”, *O Estado de S.Paulo*, 6 de maio de 1961, in ÁVILA, Affonso, op. cit., p. 143.

<sup>238</sup> LARA, Cecília de. Op. cit., p. 111.

<sup>239</sup> MACHADO, Antonio de Alcântara. *Terra Roxa e Outras Terras*, 1926, in LARA, Cecília de. Op. cit., p. 111.

<sup>240</sup> ANDRADE, Mário de (Pau d’Alho). Op. cit.

A defesa do elemento popular na construção de uma vanguarda teatral brasileira, entretanto, jamais foi unânime, fosse no próprio grupo paulista ou nas iniciativas modernistas de outros Estados. Por exemplo, Tristão de Athayde, modernista carioca, não comungou com o mesmo entusiasmo dos paulistas por Piolin. Ao analisar um artigo de Mário de Andrade em que ele define o Circo Alcebiades como o umbigo da arte nacional, critica a idéia do “primitivismo nativo” defendida por Oswald:

O circo é o regionalismo urbano. E, como o regionalismo rural, não esgota a nossa alma, – não pode também o Piolin fazer o mesmo. Que ele seja genial não duvido. (...) E o “primitivismo” paulista, se insistir em ver apenas nos circos de cavalinhos das cidades o elemento natural, espontâneo, total de nossa arte, arrisca-se a ficar apenas na literatura regionalista urbana, como há cinqüenta anos se ficou na literatura roceira. (...) Que o circo seja um elemento de originalidade local, ninguém o pode negar. Que seja mais frutuoso para um artista nosso ir ao circo do que ir ao Municipal, de acordo. Mas que a nossa melhor inteligência nova se esforce em ficar nisso, porque convencionalmente, dogmaticamente, devemos ser primitivos, é fazer apenas academismo às avessas. Demagogia literária.<sup>241</sup>

A visão de Alcântara Machado sobre o circo, entretanto, revestia-se de um certo viés erudito e generalizante. Dizer que o circo era “depositário da essência brasileira, sem o contágio da imitação estrangeira, na criação de tipos, na redescoberta de formas populares”<sup>242</sup>, era uma construção intelectual. O mais irônico é o tom romântico de tal afirmação, pois está carregada de nacionalismo e de afirmação do popular, embora o circo já estivesse no projeto vanguardista do cubo-futurismo russo.<sup>243</sup>

A proposta de Oswald, em 1924, ano do *Manifesto da poesia pau-brasil*, é: “Ser regional e puro em sua época.” Assim, com *Poesia Pau-Brasil*, livro do ano seguinte, traça um roteiro histórico para seus versos telegráficos: Pero Vaz de Caminha, Hans Staden (um primeiro roubo antropofágico), Gonçalves Dias, Castro Alves, lendas indígenas, tradições africanas e histórias populares portuguesas. Evidencia-se aí o verdadeiro tempero da sua proposta poética. Não mais o regionalismo, mas a mestiçagem. É o que o diferenciaria, por exemplo, do grupo modernista Verde-Amarelo, criado em 1926 e liderado por Plínio Salgado, que opta por um nacionalismo e um regionalismo exacerbados. Eis, então, que Oswald brada: “Só me interessa o que não é meu. Lei do

---

<sup>241</sup> ATTHAYDE, Tristão. Estudos 1ª Série. Terra do sol, Rio de Janeiro, 1927 in DANTAS, Arruda. Op. cit., pp. 141 e 142.

<sup>242</sup> LARA, Cecília de. Op. cit., p. 111.

<sup>243</sup> O caso exemplar foi o do poeta Vladimir Maiakóvski, que, ao conhecer o palhaço Lazarenko, se envolve com o universo circense a ponto de escrever pantomimas e peças cômicas para o amigo.

homem. Lei do antropófago.” Assim, convida a todos para o banquete antropofágico, para deglutir o vem de dentro e o que vem de fora a fim de sintetizar a arte brasileira.

Oswald se aproximou de Piolin atraído por sua expressão cênica, que seduzia pela possibilidade de contribuir para o seu próprio projeto modernista, a poesia Pau-Brasil. Sobre a aproximação de Oswald, conta o próprio excêntrico:

Os modernistas, eu conheci principalmente através de Oswald e Tarsila do Amaral [que, na época, eram recém-casados]. Um dia o grupo todo apareceu no circo. Oswald me perguntou como tinha me tornado artista. Eu respondi que era melhor ele assistir ao espetáculo para saber. Eles gostaram tanto que, no fim, invadiram o picadeiro. Naquela noite, ficamos conversando até a madrugada.<sup>244</sup>

Apesar de as entradas da dupla de palhaços constituírem a alma do sucesso do Alcebiades, era nas comédias de picadeiro que, para Oswald, Piolin demonstrava sua maior habilidade artística. Com base nisso, o autor de *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) se arriscou a escrever uma dessas comédias, *Piolin professor de clarinete*. Além de Oswald, Piolin também inspirou outro intelectual com sua performance cênica. O poeta surrealista Benjamin Péret, que chegou a São Paulo em 1929, se aproximou dos modernistas e acabou compondo um *script* para filmar com o palhaço, projeto jamais realizado, pois em 1930 foi expulso do País por criticar o movimento que conduziu Vargas ao poder.

A pantomima circense, por usar a linguagem popular, expressava aquilo que Oswald de Andrade chamou de “primitivismo nativo” e que, em sua opinião, foi o grande achado do Movimento de 1922. As farsas de Piolin se tornaram o exemplo definitivo desse primitivismo. Era daí que deveria renascer a dramaturgia nacional, de baixo para cima. “Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico”, bradou Oswald no *Manifesto da poesia pau-brasil* (1924). Apesar de sua originalidade intelectual, Oswald não foi o primeiro a reivindicar o emprego da referência circense como base para um teatro genuíno no País. Antes dele – e o intelectual estava plenamente ciente disso – Marcel Achard e Jean Cocteau já haviam apontado as possibilidades dramáticas da farsa circense. No entanto, Oswald, ao contrário das vanguardas européias, via no popular a salvação de uma cultura sem os cânones importados. Diz, no *Manifesto da poesia pau-brasil*: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.”

---

<sup>244</sup> DANTAS, Arruda. Op. cit., pp. 131 e 132.

Enamorado de Tarsila desde a Semana de Arte Moderna, Oswald segue em seu enalço até Paris em 1923. Pelo ateliê da pintora passaram intelectuais e artistas de diversas vanguardas: o poeta Jean Cocteau; os compositores Darius Milhaud, Erik Satie e Igor Stravinski; o escritor Blaise Cendrars; e os pintores cubistas André Lhote, Fernand Léger e Albert Gleizes. Foi nesse ambiente que Oswald finalizou o seu romance *Memórias sentimentais de João Miramar*. No final daquele ano, Oswald retornou ao Brasil, trazendo na bagagem farto material impresso, manifestos e revistas das variadas vanguardas européias. Com essa base, mais o entusiasmo emprestado pela visita de Cendrars ao Brasil em 1924, que incluiu um roteiro pelo interior de São Paulo, pelo Rio de Janeiro e por Minas Gerais, cumprido e organizado pelos modernistas, é que Oswald gestou e pariu o *Manifesto da poesia pau-brasil*. É também nesse ano que Oswald pediu Tarsila em casamento, união que só foi consumada em 1926, após a anulação da primeira união civil da pintora, com André Teixeira Pinto. Nessa época, Oswald está novamente em Paris, onde mantém contato com o escritor Valéry Larbaud e o escultor Brancusi, e testemunha o advento do movimento surrealista. No final desse ano, o casal volta ao Brasil e formaliza o casamento. Tem início aí uma intensa vida intelectual que envolve saraus e exposições, viagens culturais e novas publicações assinadas por Oswald.<sup>245</sup> É, enfim, no final de 1927, que o escritor concebe um novo movimento, que batiza de Antropofagia, e que tem como tese principal o *Manifesto antropófago*, publicado em 1928. Trata-se de uma resposta ao grupo verde-amarelista, à Escola da Anta, de Plínio Salgado, Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia, que acabaria enveredando politicamente pelo fascismo e resultaria no movimento integralista.

A idéia da antropofagia nasceu num restaurante do bairro de Santana, em São Paulo, onde o casal Tarsila e Oswald, acompanhado de amigos, entre eles Raul Bopp, que registrou o fato<sup>246</sup>, saboreavam carne de rã. Um discurso galhofeiro de Oswald sobre a evolução da espécie colocou a rã na cadeia evolutiva do homem, levando Tarsila a concluir que, naquele momento todos eram quase-antropófagos. Foi a deixa para Oswald juntar os cacos das vanguardas que conhecera na Europa e formular os princípios transcritos no manifesto, cujo conceito básico é o de deglutição, imagem bárbara, síntese que inverte uma das mais centrais idéias iluministas, a do bom selvagem. Ou seja, ele propõe a contraposição do grotesco canibal ao europeu civilizado e civilizador.

---

<sup>245</sup> *A estrela do absinto e Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, ambos editados em 1927.

<sup>246</sup> BOPP, Raul. “Vida e morte da Antropofagia”, in FONSECA, Maria Augusta. Op. cit., p. 206.

O uso cultural da imagem do ritual antropofágico começou com Alfred Jarry para romper com o ideal artístico do belo e, em seguida, serviu de metáfora a Francis Picabia e Tristan Tzara para a elaboração de uma teoria da colagem. Picabia, aliás, com quem Oswald conviveu no atelier de Tarsila, publicou em 1920 o seu *Manifeste Cannibale*, apoiado pelo quadro *Cannibalisme*, de 1918, e, em seguida, a revista *Cannibale*, onde passa a desconstruir a idéia de obra de arte. Enfim, um roteiro semelhante àquele seguido por Oswald na concepção da Antropofagia: lançamento do *Manifesto antropófago*, batismo do quadro *Abaporu* (homem que come, em tupi-guarani) de Tarsila e, em 1928, publicação da *Revista da Antropofagia*<sup>247</sup>. O que muda no contexto da Antropofagia brasileira é que a deglutição da “cultura de importação dos intelectuais”<sup>248</sup> tem efeito higienizador. Os valores externos deveriam ser digeridos e metabolizados, enquanto os valores locais seriam resgatados para a elaboração de uma arte primitiva. Por isso, Oswald corre a apontar *Macunaíma*, de Mário de Andrade, como uma odisséia brasileira; enfim, um livro antropofágico.

A própria elaboração da Antropofagia não se restringe à influência dadaísta de Tzara e Picabia. Estes, aliás, influenciarão as obras de Marcel Duchamp, Max Ernst e René Magritte, expoentes surrealistas. Por sua vez, Marinetti, referência do Modernismo brasileiro, também emprega a metáfora do canibal no seu projeto de construção da arte do futuro (futurismo). Os relatos dos cronistas dos séculos XVI e XVII, com suas descrições minuciosas dos rituais antropofágicos, também serviram de matéria-prima a Oswald para a elaboração do seu projeto, que não era só cultural, como avisa no próprio manifesto:

Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomera nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.

---

<sup>247</sup> Sua “1ª denteção” compreende o período de maio de 1928 a fevereiro de 1929, com dez números publicados sob a direção de Antônio de Alcântara Machado. A partir de 17 de março de 1929, tem início a “2ª denteção”, como encarte do *Diário de S. Paulo*, circulando todas as quintas-feiras até 1º de agosto do mesmo ano, num total de quinze números.

<sup>248</sup> NETTO, Adriano Bitarães. *Antropofagia oswaldiana – um receituário estético e científico*. AnnaBlume, São Paulo, 2004, p. 50



A Antropofagia se estende então à antropologia, à psicanálise, à filosofia, à ciência: a devoração como forma de higienizar para mudar o estado clínico do País. É esta, pois, a receita de Oswald:

Os sentidos dados à devoração, no projeto antropofágico oswaldiano, evidenciam a diversidade de referências intertextuais com as quais o autor dialogou para a construção de sua teoria. O primitivismo e o canibalismo, tão divulgados pelas vanguardas européias e pesquisados pela antropologia, psicanálise e filosofia, juntamente com o cientificismo do início do século, são evidências de como variados discursos foram empregados na construção do movimento antropofágico, todos sem muita fidelidade, mas de acordo com o interesse de Oswald, o que corresponde à concretização antropofágica de que o organismo assimilador deve se apropriar apenas do que há de desejável no *corpus* assimilado.<sup>249</sup>

O processo de elaboração do *Manifesto antropófago* e do método que propaga a forma de sanear culturalmente o País elucida o papel primitivista atribuído pelos intelectuais paulistas a Piolin na celebração do banquete de 1929. O próprio circo seria movido por um método – dentro da leitura que esse termo pode ter na elaboração artesanal dos espetáculos circenses – genuinamente antropofágico. Por se tratar de uma arte intuitiva, feita a partir de uma organização com características próprias, entre elas o “diálogo constante com as múltiplas linguagens artísticas de seu tempo”<sup>250</sup>, o circo elabora o seu espetáculo a partir de um processo de deglutição e metabolização dos diversos discursos artísticos. Ao celebrarem Piolin como artista brasileiro primitivo, os intelectuais poderiam estar defendendo a sua arte circense como um gabarito para uma arte brasileira genuína. No entanto, ao devorar Piolin, Oswald e os participantes do banquete antropofágico estavam se alimentando da sua essência popular para elaborar um discurso erudito.

Um pouco mais tarde, em abril de 1931, com um Oswald já convertido à militância política e casado com Patrícia Galvão (Pagu), quando passa a editar o jornal *O homem do povo*, que teve a breve duração de oito números, não deixa de celebrar o amigo Abelardo Pinto atribuindo-lhe um *status* proletário. A publicação dedicava, a cada número, meia página à seção *Palco, tela e picadeiro*, escrita por Pagu. Sob o nome da seção aparecia a inscrição: “Director de scena: Piolin.” No entanto, pouco se falou

---

<sup>249</sup> Idem, p.126.

<sup>250</sup> SILVA, Ermínia. Op. cit., p. 24.

de circo nas oito edições do jornal.<sup>251</sup> Os temas predominantes foram a ópera, a opereta, a revista (número 1), cinema (números 2, 4, 5, 7), teatro (3, 5, 7). A exceção é um artigo publicado em seu sexto número, de 7 de abril de 1931, dedicado a Piolin, assinado por K. B. Luda, pseudônimo de Pagu:

### **Piolin**

Vem dá gozo pra gente.  
Vem fazer a gente morrer de rir sadista de uma figa.  
A sua voz gozada e o seu olhar inteligente aqui com a gente nessa redação que é a melhor de São Paulo.  
Aqui até Piolim fala a verdade.  
E nós estamos vendo toda a mentira embaixo de nós.  
Aqui se respira e se desabafa.  
A inteligência e o desabafo são ouvidos.  
Aqui até Piolim fala a verdade.  
E nós amigos dele vemos na sua figura sem máscara, sem tinta, a mesma inteligência do *clown*, o mesmo orgulho do pobre que ele sempre representa e o mesmo desprezo pelo rico que ele sempre ridiculariza.  
Piolim proletário.  
Piolim que faz um malzinho sem querer, de dar momentos de sensacional alegria ao povo que o vai ver.  
E o pessoal com a ENTRADA do Piolim esquece que é explorado.  
Piolim do povo, artista do povo.  
Na Rússia, o grande palhaço tem a mesma cotação que o dr. Lourenço Filho e é considerado alto funcionário da Instrução Pública.  
Aqui, a Instrução Pública serve para o dr. Alecyr Porchat dar greladas democráticas no governo dos tenentes – trágica palhaçada!  
Piolim faz rir. Piolim faz rir – o maior artista brasileiro!<sup>252</sup>

Enfim, sem a máscara do artista, Piolin se torna o “herói do pobre”, uma insígnia que contradiz a acusação feita por Tristão de Athayde em 1927: “Amanhã o circo passa de moda e os cem modernistas de São Paulo passam em bloco a freqüentar as fábricas porque a moda será o trabalho manual e o operário X tomará o lugar do palhaço Piolin.”<sup>253</sup> Oswald, à maneira antropofágica, transforma o palhaço em “aliviador da dor do povo” com o seu saber circense.

Naquele mesmo ano de 1929, a trajetória de Piolin no picadeiro foi interrompida, pois o Circo Alcebiades foi desmontado do Largo Paiçandu e saiu em turnê pelo

---

<sup>251</sup> A pouca longevidade da publicação se deve à reação furiosa dos estudantes da Faculdade do Largo de São Francisco, que tentaram empastelar a redação do jornal por conta de dois editoriais considerados ofensivos à instituição. O incidente levou a polícia a achar por bem fechar de vez a publicação.

<sup>252</sup> ANDRADE, Oswald de e GALVÃO, Patrícia, *O Homem do Povo*, Edição completa e fac-similar, Imprensa Oficial do Estado S. A. Imesp/Divisão de Arquivo do Estado de São Paulo, São Paulo, 1984.

<sup>253</sup> ATHAYDE, Tristão de in DANTAS, Arruda. Op. cit., p. 141.

País, retornando somente no ano seguinte. Em abril de 1931, convencido de suas habilidades cênicas, Piolin estréia no Teatro Boa Vista, atendendo a um convite feito por Oduvaldo Viana. Era a primeira vez que ele saía do picadeiro. Ao analisar sua passagem pelo palco e sua contribuição para a formação do que chama de teatro ítalo-brasileiro, este com gênese de fato operária, Miroel Silveira 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). Glorificado por Oswald de Andrade e alguns outros participantes da Semana de Arte Moderna, o popular palhaço não nos parece que tenha sido o que os jovens arrojados da Semana tentaram atribuir-lhe, sob a influência mitológica de inspiração que o circo fornecera a Picasso e a outros pintores da renovação plástica que se processava. Trabalhador incansável, criatura amena e simpática, Piolin exercia sua profissão com eficiência e honestidade, mas parecia carecer de maior imaginação e de um maior lastro de informação. Pertencente à família tradicional circense, atuou precisamente durante o período em que se processou, no país, a decadência do gênero e talvez daí venha a impressão pouco entusiasta que nos deixou. Ao circo antigo, de grandes atrações, formado por “troupe” de ginastas, malabaristas, eqüestres, palhaços fantasistas, sucedeu o circo menor, invadido progressivamente por cantorinhos de rádio e disco, e recorre ainda a um arremedo de teatro, feito sem recursos e em péssimas condições de encenação.

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. Talvez Oswald pretendesse, principalmente, chacoalhar uma série de valores postiços que a literatura transformada em literatice, a eloquência reduzida a parlatório, e a forma cristalizada (como coaxou Manuel Bandeira) tinham instituído como soberanos e inexpugnáveis. 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.<sup>254</sup>

A análise de Miroel Silveira desfaz o projeto idealizado por Alcântara Machado e por Oswald, corroborando o sentido de que os modernistas apenas se apropriaram da referência popular para legitimar o seu projeto cultural. Por outro lado, é possível que Silveira não concorde com o fato de que um artista popular pudesse ter contribuído para a formação de um teatro construído na hibridização de referências italianas e caipiras. De fato, Piolin não teria muito a contribuir para a formatação do tipo ítalo-caipira, pois sua caracterização sob a lona fugia a esses dois tipos. Não havia raízes de ascendência

---

<sup>254</sup> SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro (1895-1964)*, Edições Quiron/MEC, São Paulo, 1976, pp. 235-237.

imigrante que o ligassem à tradição dos grupos filodramáticos estudados a fundo por Silveira, nem Piolin estava ligado a um teatro popular surgido em reação aos temas italianos, usando para isso temas regionalistas. O espetáculo de seu circo, no entanto, continha tais elementos, mas não só eles. O picadeiro também deglutia outras linguagens, nem tão eruditas nem tão populares, mas vindas de fontes as mais diversas e emergentes. O próprio modernismo e a antropofagia emprestavam elementos para essas encenações, perfazendo um processo de circularidade cultural. Nele, Piolin morria e ressuscitava, como notou Menotti del Picchia num artigo da *Revista da Antropofagia*, de 27 de março de 1929:

Mas mesmo morrendo Piolin é supremo. Já o vi esticar as canelas várias vezes. Uma criação! Piolin morre, com rigorosa sucessão mímica fisiológica, épica, teatral e sentimentalmente. Há uma gradação de emoções estilizando sua morte no circo. É um arco-íris hilariante e macabro de gestos e de máscaras. Formidável!

Piolin leva um tiro que lhe desfecha Alcebíades. A sua primeira sensação é física, traumática. Apalpa-se para reconhecer a ferida. São movimentos rápidos, apavorados de um realismo digno de um Novelli. Depois, convencido de que está são, cria a morte épica. Já é a farsa em todo o seu esplendor de simulação. Sacode-se, toma posições imponentes e trágicas, criando a morte dramática do “grand-guignol”, depois é a convenção cênica: estiliza a morte... Tem algo de cisne romântico de Pavlova, atinge o lirismo plástico de uma morte musical e coreográfica. Depois é a morte sentimental. Piolin já está em terra. São os últimos estertores agônicos. São rítmicos, geométricos, absolutamente tocantes e elegantes, medidas de pavana, cortesias finais de minúete...

Mas Piolin não morrerá hoje, nem de alegria, nem teatralmente. Começará a viver uma vida maior na admiração do Brasil, apontado nesse almoço-homenagem como um dos nossos mais sérios e honestos artistas.<sup>255</sup>

Mas as referências vão além da circularidade entre popular e erudito. Piolin conta a Aracy A. Amaral, no livro *Tarsila, sua obra e seu tempo*: “Inspirávamos-nos antes em comédias cinematográficas da época, em Carlitos sobretudo, além de outros pastiches que adaptávamos. Fazíamos um roteiro mas sempre com uma margem para a improvisação.”<sup>256</sup> Mário de Andrade também havia percebido essa influência, tanto que assinalara na revista *Terra Roxa e Outras Terras*, analisando a pantomima *Do Brasil ao far-west*, de Piolin:

---

<sup>255</sup> PICCHIA, Menotti del. Elogio publicado no *Correio Paulistano*, in FONSECA, Maria Augusta. Op. cit., p. 201.

<sup>256</sup> In DANTAS, Arruda. Op. cit., p.135.

Outros valores que a peça contém já não o são ocasionais 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.<sup>257</sup>

Na década de 1950, quando Ciccilo Matarazzo e Franco Zampari empreenderam a aventura da Companhia Vera Cruz, a elaboração de um produto cinematográfico que conquistasse o público ao oferecer entretenimento popular sem ser popularesco como as chanchadas, eles consideraram a referência do circo. O filme dirigido pelo italiano Adolfo Celi em 1952, *Tico-tico no fubá*, se propunha a contar a biografia romanceada de Zequinha de Abreu, compositor do grande sucesso, homônimo ao filme, cantado por Carmen Miranda no filme *Copacabana* (1947). A produção levou um ano para ser concluída e foi o primeiro grande sucesso da companhia. A história, que se passa em Santa Rita do Passa Quatro (interior de São Paulo), cidade natal de Zequinha, conta uma biografia completamente inverossímil do maestro de bandas que, prestes a se casar com uma amiga de infância, se apaixona pela amazona de um circo que chega à cidade, interpretada por Tônia Carrero. O circo é o de Piolin, em sua única aparição em película, e por insistência de Adolfo Celi.<sup>258</sup> Como o filme foi concebido para cair no agrado popular, pensou-se num ícone como Piolin para atrair o grande público numa época pré-Mazzaropi (que obteria sucesso naquele mesmo ano, com *Sai da frente*, dirigido por Abílio Pereira de Almeida). Registrou-se, inclusive, um dos mais antológicos números do palhaço, o “idílio dos sabiás”. A apropriação deu certo. O filme foi o primeiro sucesso de bilheteria da Vera Cruz e marcou, assim, a circularidade referencial entre os dois meios, o circo e o cinema, embora não tivesse sido a primeira nem a única vez que palhaços apareceram na grande tela. Mas foi a única vez que os meios massivos se utilizaram da popularidade de Piolin para legitimar um produto que buscava conquistar o público urbano, já conhecedor de suas diatribes no picadeiro. No entanto, a participação de Piolin no filme de Celi é referencial, de modo que o excêntrico atua como elemento de reconhecimento de uma identidade popular, emprestando à fita a nostalgia de uma época de inocência, paraíso perdido em que ocorreu a gestação de uma matriz cultural fundante da cultura brasileira.

---

<sup>257</sup> ANDRADE, Mário de. “Do Brasil ao Far-West – Piolim”, *Terra Roxa e Outras Terras*, Ano I, número 3, São Paulo, 1923, in [www.pindoramacircus.arq.br/circos/criticas/piolin.htm](http://www.pindoramacircus.arq.br/circos/criticas/piolin.htm).

<sup>258</sup> DANTAS, Arruda. Op. cit., p.149.



FOTO 7 – Edição da revista *O Cruzeiro* na época da morte de Piolin, em 1973.

Depois da sua passagem fulminante pelo palco, nos anos 1930, Piolin voltou ao picadeiro, em circo com o próprio nome, montado a princípio num terreno da Avenida Pompéia (Zona Oeste), de propriedade de seu pai, em curta temporada. De lá ele seguiu para a Rua Turiaçu, para a Rua do Paraíso, para a Brás, na Avenida Rangel Pestana, e 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. Entre 1930 e 1961, seu circo encenou 454 peças, conforme volume presente no Arquivo Miroel Silveira. Não se tratava apenas de peças estreladas pelo palhaço, mas também de dramas e comédias de diferentes origens e autores, apresentados no decorrer dos trinta anos em que manteve o circo.

Ele fez muita coisa. Seu Abelardo tinha... O circo dele trabalhava todo dia da semana, menos na segunda-feira. Era terça, quarta, quinta, sexta,

sábado e domingo. Só segunda que era folga dos artistas. Então ele trocava. As peças dele eram um dia uma, outro dia outra. Só uma peça muito forte, famosa, é que ficava dois, três dias. (Palhaço Xuxu)

Apesar de ter feito teatro, cinema e televisão – atuou no Cirquinho do Piolin entre 1951 e 1952, na TV Tupi – não aderiu a nenhum desses meios, permanecendo no comando do seu circo, sob a pintura do excêntrico, sempre tendo um *clown* ao seu lado. O último deles foi Franco Alves Monteiro, o Palhaço Xuxu, que se juntou a ele em 1953:

O Piolin, eu trabalhei com ele desde garoto. Eu tinha o quê? Catorze, quinze anos. Eu fazia um número na época, o homem-foca, que equilibrava uma bola no meio de uma faca. Então toda semana ele falava: “Xuxu, você tá contratado essa semana.” Ele fazia a programação do circo dele. Então uma semana era um artista, na outra semana era outro. Como o meu número era, na época, era único aqui em São Paulo, ele achava que eu tinha que estar toda semana lá. (...) Estava com o circo em São Paulo, era o Circo Aquarius. E o Piolin precisava de um *clown* do lado dele. Aí, então, ele começou a escolher, se ia fazer com um, com outro. Porque o irmão dele já não... já tava bem velhinho, já não queria. Aí ficou naquela escolha, se ele ia pegar o genro, o Figurinha, que era casado com a filha dele. Aí ficou aquele esquema, né? Vai, não vai. Aí o Chiquinho falou: “Um cara bom pra você, versátil, é um cara novo, já tem circo, é velho de circo...” Aí começou a contar. “É o Xuxu!” “Ah, o Xuxu! Mas ele tem circo!” “Ué, tem circo, mas pode trabalhar com você.” Na época eu tinha uma companhia muito boa e o palhaço do meu circo era eu. Mas aí botei uma equipe pra trabalhar e eu fui trabalhar com o Piolin. (...) Até viajar nós viajamos. Saíamos para fazer uma turnê pros lados de Minas, Estado de São Paulo. E o Piolin, quando deu a primeira caída dele, ele passou mal, a minha mulher é que dava remédio pra ele na hora certa, a medida certa. Era tudo controlado. A comida, tudo era a minha mulher que fazia. A gente tinha uma amizade muito grande, ele gostava muito de mim. Acompanhei ele até o dia que morreu. No último dia, a gente tinha feito uma apresentação, parece que foi num sábado, não me lembro muito bem se foi sábado ou domingo, fizemos a apresentação, e quando foi na segunda-feira ele começou a passar mal. Aí foi internado. Dali pra cá, ele não voltou pra casa. Mas a gente acompanhava. Até o dia do enterro estava carregando o caixão. (Palhaço Xuxu)

## Capítulo 5

### Arrelia: entre a comédia e a televisão



Foto 8 – Arrelia (Waldemar Seyssel), foto de divulgação da TV Record. Arquivo Editora Globo.

O respeito adquirido por Piolin graças à sua proximidade do projeto modernista avançou pelas gerações de palhaços brasileiros, excêntricos que conquistaram o público urbano que freqüentava os circos instalados em terrenos centrais e periféricos no decorrer do século XX. Outros nomes se destacaram no picadeiro urbano, entre eles um outro excêntrico que embalaria gerações com sua performance e sua criatividade cênica.

Arrelia foi um dos palhaços brasileiros mais conhecidos do público, isso graças não só à sua carreira no Circo Irmãos Seyssel, da sua tradicional família circense<sup>259</sup>, mas por ser considerado um dos pioneiros da televisão brasileira. Ele sintetiza, em sua experiência como autor de comédias de picadeiro, o jogo de hibridismos peculiar na elaboração do espetáculo circense em seu período áureo de atuação, que se concentra na década de 1940 e avança um pouco na de 1950. Esse repertório é significativo enquanto amostragem do processo de formação autoral de Arrelia e, especialmente, porque foram essas

---

<sup>259</sup> A família é originária de Grenoble, na França, mais especificamente do Condado de Seyssel, que deu nome à família. O avô de Waldemar, Augusto, chegou ao Brasil em 1886, junto com o Circo Fernández.



peças que ele levaria, a partir da década de 1950, para serem encenadas no seu programa de televisão.

O Circo Irmãos Seyssel foi fundado pelo pai de Arrelia, Ferdinando Seyssel, o palhaço Pingapulha, e seu irmão Vicente, em 1922. Depois de viajar por quase duas décadas pelo interior do Estado, o circo chegou a São Paulo em 1940. Ele foi montado no bairro de Santana, mas os preços dos espetáculos eram muito caros para os padrões da capital. No interior, os preços eram pagos sem problema, pois o circo, na maior parte das vezes, era o único meio de entretenimento das cidades onde era montado. No entanto, na capital havia muita concorrência. “Nós não podíamos vender entradas mais baratas porque mantínhamos um elenco caro. Todavia, os outros circos que nos faziam concorrência montavam dramalhões de baixo custo e podiam fazer um preço mais acessível ao povo.”<sup>260</sup>

Era um grande problema a ser resolvido pelos irmãos Seyssel, que, naquela altura, não eram mais Ferdinando e Vicente, mas os filhos do primeiro: Waldemar, Paulo e Henrique. Tornar o espetáculo popular sem recorrer aos “dramalhões” era quase impossível, pois se tratava de um gênero popularizado pelos Teatros de Emergência e grupos amadores. O circo rodou a capital de bairro em bairro, acabando sempre nas redondezas do Brás, região em que as opções de entretenimento eram fartas, incluindo, além desses grupos teatrais, os cafés musicais e os palácios de cinema, com preços inferiores aos da bilheteria do circo. A saída foi desistir desse público. Os Seyssel se associaram ao Circo Garcia, “que deixara os dramalhões e lançara-se aos grandes espetáculos<sup>261</sup>” e instalou-se do outro lado da cidade, no bairro da Liberdade, onde encontrou uma platéia mais seleta. Terminada a temporada com o Garcia, permaneceu no Largo da Pólvora por mais de dez anos. “(...) ...e foi assim que surgiu, no Brasil, a primeira casa circense com cadeiras estofadas e arquibancadas forradas e com encosto! Um circo realmente sofisticado!”<sup>262</sup>

Foi na década de 1940 que Arrelia encontrou sua principal expressão, a comédia de picadeiro, em que o palhaço sempre figurava como personagem central. Em seu pri-

---

<sup>260</sup> SEYSSEL, Waldemar. *Arrelia e o circo*. Melhoramentos, São Paulo, 1977, pp. 44 e 45.

<sup>261</sup> Idem, p. 46. Havia aí uma tensão entre a adoção ou não do circo-teatro nos espetáculos, especialmente por companhias mais tradicionalistas, que dão grande ênfase aos números circenses convencionais. Isso apesar do fato de que o circo-teatro se difundiu bastante na década de 1940, e foi incorporado por várias companhias, caindo na aprovação do grande público urbano.

<sup>262</sup> Ibidem, p. 47.

meiro livro de memórias, publicado em 1977<sup>263</sup>, Waldemar Seyssel, que morreu em 24 de maio de 2005, com 99 anos, conta o início da sua popularidade: “A temporada que fizemos no Largo da Pólvora, em São Paulo, deu-se quando comecei a tornar-me popular. Fiz grande sucesso nessa temporada, interpretando peças escritas por mim e outras de autores estrangeiros, que traduzi.”<sup>264</sup> Conta seu primogênito Waldemar Seyssel Filho:<sup>265</sup>

Também foi lá que o meu pai se firmou bem no mundo artístico, fora do circo, do espetáculo. Em festas de empresários, em rádio, em teatros... Teve até aquela época em que ele ia para o Rio, trabalhar no Cassino da Urca. Isso foi um pouco antes, mas ele tornou-se conhecido graças a isso, a esses shows.

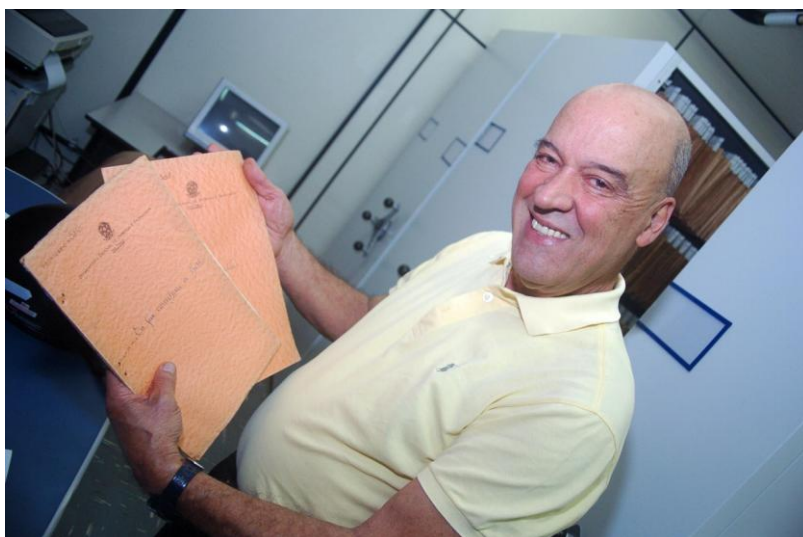


FOTO 9 – Waldemar Seyssel Filho com os processos das peças de seu pai Arrelia, no Arquivo Miroel Silveira.

Por Paulo Pepe, em julho de 2008.

O período a que Arrelia e seu filho se referem começa em 1942. Na época com 37 anos de idade, formado em Direito pela Faculdade do Largo de São Francisco há onze anos (concluira o curso para cumprir uma promessa feita à mãe), Seyssel passou a escrever o que chamava de suas “comedinhas”. Eram as comédias de picadeiro, curtas e de humor escrachado, que contrastam com a comédia de costumes e com a chamada alta comédia, a comédia teatral clássica adaptada para o circo.

<sup>263</sup> Depois ele publicaria outro, em 1997: *Arrelia – Uma autobiografia*, Ibrasa, São Paulo; um relato bem menos minucioso que o primeiro.

<sup>264</sup> *Idem*, p. 59.

<sup>265</sup> Depoimento prestado durante a elaboração da presente pesquisa.

Bom, o circo era assim: tinha a primeira parte, que mostrava números circenses, acrobáticos, mágicos, diversas modalidades de bailados; depois, na segunda parte, é que vinham as pecinhas. As pecinhas eram onde os próprios elementos do circo, tios, primos, faziam os papéis dos diversos personagens. (...) O Circo Seyssel tinha a cortina de fundo, um pequeno palco com dois degraus que davam no picadeiro. As pecinhas eram encenadas todas no picadeiro. Então, os que se sentavam onde tinha a cortina, mais ou menos, viam os personagens meio de costas... Não dava jeito de representar em todos os ângulos. O meu pai sabia disso. Ele fazia a ronda toda no palco. Ele tinha uma presença sensacional dentro do palco. Quando ele entrava assim, ele dominava aquela assistência, claro que ele era o palhaço, mas ele tinha aquele carisma, aquela coisa... (Waldemar Seyssel Filho)

O Circo Seyssel manteve o mesmo endereço até 1952, quando se transferiu para debaixo do Viaduto Santa Ifigênia, região central da capital e, portanto, nobre para a instalação de um circo, local conseguido por meio de um pedido feito diretamente por Arrelia ao governador Adhemar de Barros. Por uma fatalidade, foi lá que o circo encerrou sua carreira. Dizem que foi por causa de pontas de cigarro atiradas do alto da passarela pelos transeuntes, o circo se incendiou. Essa versão oficial, no entanto, não tem muito crédito entre os membros da família:

Dizem que foi um cigarro. Eu acho meio esquisita a história. Só se for um charutão corintiano, daqueles... Mesmo assim nós tínhamos o cuidado de passar uma tinta não inflamável na lona. Nós tínhamos receio por causa dos balões que podiam cair lá em cima. Passava uma tinta lá, não inflamável, que eu esqueci o nome... Era uma cor laranja, a tinta. Não acredito muito que foi cigarro não. Não sei se foi alguma sabotagem que fizeram lá. (Waldemar Seyssel Filho)

Em 1997, quando escreveu sua segunda autobiografia, Arrelia relembrou o incêndio que consumiu o circo da sua família, em 1953:

Passados alguns minutos, meu irmão telefona:  
– Waldemar, o circo pegou fogo! Acabou o circo, irmão.  
Aí tive de ir até lá ver, não estava acreditando naquela notícia horrorosa. Quando cheguei lá, pude constatar que a notícia era verdadeira. Aquilo me doeu, doeu muito. E até hoje me dói. Entrei no circo: tudo queimado, meu maior tesouro da vida, queimado. As peças que eu escrevia, as comédias, tudo, tudo, tudo, queimado. E aquela cena ficou registrada na minha memória pelo resto da vida.<sup>266</sup>

---

<sup>266</sup> SEYSSEL, Waldemar. *Arrelia – Uma autobiografia*, pp. 111 e 112.

Boa parte dessas peças, senão a sua totalidade, ficou resguardada pelo DDP e está no Arquivo Miroel Silveira: *Don Juan de Farda* (adaptação, em 1937), *Nhô Manduca e o vira* (1942), *Mentira de alemão* (1942), *Último trouxa* (1943), *Manolita* (1943), *Fui cozinheiro de Hitler* (1943), *Don João* (1943), *Rancho grande* (1943), *O bonitão da Vila Matilde* (1944), *Uma gafeira no Bixiga* (1944), *Rasguei a minha fantasia* (1944), *Príncipe da maçonaria* (1944), *Cai n'água pato* (1944), *Nem com penicilina* (1945), *Samba e futebol* (1947), *Velho e sem vergonha* (1947), *A berruga da Malaguenha* (1947), *Pif-paf e Mocotó* (1947), *O caloteiro* (1948), *Infeliz canivete* (1948), *Pae contra pae* (1949), *Os três passa fome* (1949), *Proesas do Tenente Galinha* (1949), *O embaixador* (1949), *O teu dia chegará* (1949), *Defunto ladrão* (1950), *O filho da negra maluca* (1950).

Seyssel traduziu e adaptou para o circo-teatro as peças *O filho do italiano* (1942), de Juan Grigan, *A vida é assim* (1944), de Alberto Vacarezza, e *Casou até com a sogra* (1944), de Maroni y de la Vega. Em 1948, escreveu três peças em parceria com Gil Miranda (pseudônimo de Júlio Moreno): *Eu quero é movimento* (1948), *Vida aberta* (1948) e *Uma lição para casados* (1948). Antes disso, escrevera uma peça em parceria com Raul Olimecha, *O bamba do Harizona* (1942), uma paródia dos filmes de faroeste. No final da década de 1940, assinou as revistas circenses: *Boateiros em revista* (1948), *Só de guarda-chuva* (1948), *Viu o Biriba?* (1948), *Voltando atrás* (1949), *O homem quem será?* (1950), e as revistas carnavalescas *Conhece o pedreiro Waldemar* (1949) e *Rei Momo ficou tarado* (1952).

Mas nem só das peças de Seyssel vivia o seu circo. Afora as peças que levam o seu nome (como autor, adaptador ou tradutor), seu circo encenou dezenas de outras peças nesse período, escritas por vários autores, com destaque para Júlio Moreno, que assinou nove dos textos apresentados. Essas outras peças apareceram em maior número entre 1946 e 1948, quando Seyssel estava menos ligado ao circo, atuando no cinema<sup>267</sup> e no rádio<sup>268</sup>. No entanto, mesmo depois de estrear na televisão, ele não abandonou definitivamente o picadeiro da família.

Continuou fazendo os dois. Depois o circo já não era mais como antigamente. Não tinha muita freqüência, o circo ia caindo, então meu pai chegou pros meus tios e falou: “Olha, precisamos mudar isso porque

---

<sup>267</sup> Em 1946, Arrelia fez o filme *Palhaço atormentado*, dirigido por Rafael Falco Filho, lançado em 1948, um projeto arriscado com maus resultados.

<sup>268</sup> Arrelia atuou por um ano no programa *Hora do Riso Fontol*, na Rádio Cultura de São Paulo, passando depois para a Rádio Bandeirantes, onde comandou o programa *Roda da Sorte Colgate*. Op. cit., p. 60.

circo não dá mais. Vamos comprar um cinema, arrumar uma coisa assim, um negócio...” Os meus tios lá não quiseram aceitar. “Não, nós somos de circo, vamos ficar com isso.” “Eu não posso ficar, eu tenho um campo enorme pela frente.” Eram quatro irmãos e duas irmãs. Aí eles continuaram com o circo e o meu pai, depois de muito tempo relutar, deixou o circo. De vez em quando ele ia lá com os irmãos, fazer alguma coisa extra, mas... Ele já sabia que o circo não tinha mais muito futuro, não é? Principalmente aqui em São Paulo. (Waldemar Seyssel Filho)

### **A formação do palhaço**

Arrelia era apelido de criança, dado pelo tio Vicente ao moleque arrelento, e sua entrada no picadeiro se deu numa última tentativa do pai para encontrar um substituto ao seu Pingapulha, em 1927. Os outros irmãos não tinham demonstrado a veia de fazer graça. Waldemar foi vestido com calças largas, sapatos gigantes, bengala e todos os demais elementos de vestuário que compunham a imagem tradicional do palhaço. O próprio Pingapulha assim se apresentava: “Tinha um nariz grande como uma batata. (...) Sua roupa também era exótica: um paletó marrom listrado de verde, calças largas e curtas (...) Usava camisa branca, um colarinho grande com uma gravata vermelha bem pequena e luvas enormes! Por fim, um bengalão (...)”<sup>269</sup> Era a caracterização clássica do excêntrico.

Waldemar Seyssel, apesar da herança do pai, demonstrou personalidade suficiente para reinventar o estereótipo do palhaço, sem deixar de ser excêntrico. A contraparte do *clown* foi cumprida no circo por seu irmão Henrique (que usava o mesmo nome artístico) e, já nos tempos de TV, por seu sobrinho Walter Seyssel, o Pimentinha.

Numa reportagem feita em 1966 para a revista *Realidade*, Roberto Freire fala sobre o processo de criação do palhaço Arrelia:

Mas foi mais para cumprir seu dever com a família do que pelo sucesso dolorido da primeira aparição pública que Waldemar resolveu aceitar o desafio: seria um palhaço, sim, porém também alguma coisa diferente e nova.

No outro dia, como era impossível lembrar a máscara que lhe haviam feito às pressas e aos trancos, Waldemar resolveu estudar outra. Começou pela cabeleira. Não recorda como era a original, mas escolheu os desenhos e cores para o rosto em função dela.

O nariz começou enorme e ele foi diminuindo-o sempre, até chegar à atual ponta vermelha arbitrada. Depois vinha a boca. Estudando sua própria fisionomia, notara a necessidade de um ponto móvel no rosto que servisse de atração imediata para o público. Seu lábio superior é longo. Falando diante do espelho, percebeu que movimentava-o exageradamente. Então era por ali - se bem valorizado pela pintura - que for-

---

<sup>269</sup> Idem, p. 10.

çaria o público a prestar atenção à sua figura cômica. Aumentou o beijo com tinta branca. Com um pouco de cor roxa, alargou o lábio inferior também. Os olhos são pequenos. Para destacá-los, precisava levantar as sobrancelhas. Inventou uma, curta, loira, com os pêlos eriçados, aplicados no meio da testa. Duas manchas laterais vermelhas na face, unindo os olhos, orelhas e quase chegando ao beijo branco e estava pronta a cara.

No começo, usou colarinho grande, luvas enormes, e grossa bengala. Mas tudo isso o incomodava, prejudicando o tipo de graça que se sentia capaz de fazer e que pedia muito pouco desses acessórios tradicionais. Entretanto, o pai gostava deles e Waldemar não o queria ferir. A solução foi ir perdendo essas coisas, uma a uma. Também as roupas, que eram especiais e largas, ele foi substituindo por menores e, finalmente, passou a usar ternos comuns.

A bengala foi trocada por uma de tamanho normal. Ficou somente a gravata de boêmio do século passado, porque Waldemar sente na personagem do Arrelia uma ingênua vaidade fora do tempo<sup>270</sup>.

Nem em suas autobiografias Seyssel havia dado tão detalhada descrição desse processo de nascimento do palhaço Arrelia. Anos mais tarde, numa outra entrevista, ele daria a sua própria definição de Arrelia, atribuindo influências não somente ao estereótipo circense, mas também agregando influências externas:

Alto e desengonçado quando todos os palhaços excêntricos são baixos, sem sapatos de bicos imensos e finos e sem bengalas compridas, falando difícil sem saber e errando sempre (boa talde). Enfim, é um tipo de rua, um misto de gente que encontrei em teatro, cinema e TV e na própria rua; um tipo que vai indo, mesmo sem instrução e metido a sebo<sup>271</sup>.

Na suas comédias de picadeiro, Arrelia evidentemente era o personagem principal. Embora os personagens tivessem personalidades distintas das do palhaço, ele as interpretava sem abandonar a sua própria, mantendo o rosto pintado mesmo com as roupas e as características do personagem representado, o que era comum nas comédias de picadeiro da época. “Para os adultos eu fazia tipos de caipira, com chapéu de caipira e cara de Arrelia, fazia o italiano, o bigode e o sotaque; falava com sotaque de francês, espanhol, inglês, alemão, fazendo mudanças no cavanhaque, nos óculos, nas roupas. Então, tive sucesso.”<sup>272</sup>

Outro aspecto importante é a formação de Waldemar Seyssel. Ele cursou uma das mais tradicionais e respeitáveis faculdades da sua época, a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, formando-se em 1931.

---

<sup>270</sup> *Realidade*, outubro de 1966, reportagem de Roberto Freire.

<sup>271</sup> Ele defende sua causa, fazer rir. *Folha de S.Paulo*, 27 de maio de 1971.

<sup>272</sup> *Correio*, periódico da Escola Brasileira de Psicanálise, número 13, dezembro de 1995, pp. 4 a 10.

Fui formado por vontade de minha mãe. Eu não queria ser advogado, não tinha jeito para defender ou acusar as pessoas. Mas ela insistiu. Eu passava de ano na tangente. No último ano, quis realmente deixar a faculdade. Porém, minha mãe morreu e eu fiquei com a obrigação de dar-lhe uma homenagem póstuma, de fazer o que ela havia me pedido. Fiz isso. Meu diploma ficou pendurado na parede debaixo do retrato dela. Fiz uma oferta à minha mãe. Mas não me registrei na Ordem<sup>273</sup>.

Seyssel viveu num período em que as tradicionais famílias circenses, pressentindo a decadência da atividade, estavam preocupadas com o futuro dos seus filhos e os queriam longe do picadeiro, exercendo profissões nobres e liberais como, por exemplo, a de advogado. A passagem de Seyssel pela faculdade, mesmo que por uma obrigação, proporcionou-lhe uma formação intelectual incomum à maioria dos artistas circenses, por exemplo, conferindo-lhe interesse pelos livros.

Depois de se estabelecer no Largo da Pólvora em 1942, Arrelia só deixaria a capital paulista nos seus oito últimos anos de vida – ele morreu na casa de uma filha, no Rio de Janeiro. Uma vez estabelecido em São Paulo deixou a vida nômade do circo, morando em apartamentos e casas. Por esse motivo chegou a montar uma respeitável biblioteca, que sempre gostou de exibir aos repórteres que o entrevistaram e que não deixaram de comentar o fato:

Leu bastante e em sua biblioteca misturam-se os clássicos e os autores brasileiros contemporâneos. Procurando inspiração para suas famosas comedinhas, lê histórias infantis de todos os tempos e contos policiais e ficção científica. Há pouco adaptou *César e Cleópatra*, de Bernard Shaw. E, com um sorriso, diz que obrigou o palhaço a fazer o papel dos dois personagens.<sup>274</sup>

P. O senhor, então, tinha de estar bem informado. É possível ser palhaço sem ler jornal?

R. Não, tem que ler muito. Ele tem que estar atualizado em tudo. Eu, por exemplo, assino três jornais.

P. Vimos que em sua biblioteca há uma enciclopédia de fábulas.

R. Isso porque eu sempre me baseava nas fábulas para fazer as minhas comedinhas, minhas óperas e também usava às vezes até os livros mais dramáticos e sérios desse mundo. Eu fiz uma comédia minha baseada na *Ilíada* e outra no livro de Hitler, "*Mein Kampf*".<sup>275</sup>

---

<sup>273</sup> Idem.

<sup>274</sup> *Realidade*. Reportagem já citada.

<sup>275</sup> *Folha de S. Paulo*. Suplemento Folhetim, 16 de outubro de 1977. Entrevista realizada por Maria José Arrojo e Sérgio Gomes, pp. 13 a 16.

A contrapartida desse intelectualismo que exibia aos repórteres era a sua condição de intenso observador, a qual, igualmente, lhe dava subsídios para escrever suas peças.

Ele sempre fazia as pecinhas baseado no cotidiano da vida, sabe? Ele era observador. Gostava muito das pequenas coisas da vida. Ele fazia um apanhado geral do que ele via. Chegava em casa, ele ficava bolando uma história que pudesse se encaixar, e no estilo dele, estilo do cômico. Outras vezes, ele interpretava, por exemplo, outras peças, fazia uma adaptação. Tem uma entrada que ele fazia que ele imitava o Otelo e Desdêmona. O meu tio fazia o Otelo e o meu pai a Desdêmona... Então era muito engraçado! Porque ele desenvolvia a história sempre com aquela graça dele, aquele espírito que ele tinha. Mas era assim que ele fazia as peças. Ele adaptava, observação de todos os fatos interessantes que ele colhia... (Waldemar Seyssel Filho)

### A questão da autoria

Por ser expressão artística popular, de autores de formação orgânica, e por sofrer intensa influência de outras matrizes culturais, o circo-teatro envolve a complicada questão da autoria. Essa é uma seara em que grassam as apropriações, com assinaturas de autoria sendo atribuídas conforme a conveniência do circo e de seu artista principal. Por exemplo, se um circo encena uma comédia de picadeiro que já foi sucesso em outro circo, é comum, além de colocar o nome do palhaço no título da peça, ele assinar a autoria do texto, avalizando-o diante do público. Também é comum ele adaptar um texto consagrado ao elenco disponível e assinar a autoria. Apesar dos depoimentos de Seyssel a diversos jornalistas enaltecendo a sua condição de autor, é muito difícil, mesmo a partir de uma análise atenta das peças, identificar as fontes e a verdadeira autoria dos textos assinados por ele.

O primeiro sucesso teatral do Circo Irmãos Seyssel, ainda na década de 1930, foi uma peça estrelada por Arrelia, mas não assinada por ele. *O casamento do Arrelia*<sup>276</sup>

---

<sup>276</sup> Em *Arrelia e o circo* (Op. cit., p. 30), Seyssel resume a peça: “Eu fazia o papel de um fanático por futebol, um menino criado na casa de tios que viviam loucos com a mania do sobrinho, pelo tal futebol. Os tios resolvem casar o sobrinho com uma prima que mora no interior. Organizam tudo em silêncio e fazem a seguinte combinação com os pais da moça: no dia do aniversário do sobrinho, dar-lhe-ão a noiva, como presente. Esperam com isso fazer com que o sobrinho, depois de casado, deixe a mania de futebol. Quando chegam os parentes, que são fazendeiros, o tio do rapaz encarrega o tio caipirão de fazer o oferecimento da noiva. Tio e sobrinho ficam a sós. O caipira começa a falar, mas Arrelia, que está sempre com a bola na mão e não pára de cutucá-la, não dá muita atenção às suas palavras. O tio, então, em dado momento, depois de muitos desencontros sobre o assunto, bate na bola sem querer e diz:

– Nós vai dá esse presente pra ocê!

Arrelia logo fica muito entusiasmado, pensando que se trata de uma bola nova. Contento, resolve aceitar. (...) Os tios pegam a moça – que vem vestida de noiva – e oferecem-na, dizendo que ali está o “presente”. Arrelia desmaia nos braços dos seus amigos, componentes do time de futebol que convidara para a ceri-



aparece no Arquivo Miroel Silveira em processo de 1942, mas em sua primeira autobiografia Seyssel assinala que ela foi apresentada com muito sucesso quando o circo passava por Campinas (SP), em 1933. No processo de 1942 ela aparece com a autoria de Nicolau Teixeira<sup>277</sup>.

Sem explicar o motivo, Seyssel conta que, em Campinas, quando ia estrear a peça, divulgada com semanas de antecedência, começaram a chegar vários presentes do público para o casamento do palhaço. “Depois de terminada a cerimônia do casamento, comecei a abrir os presentes. Havia alguns maliciosos, outros engraçados e outros bons. (...) O povo ria à medida que eu desembulhava os presentes e dizia uma piada para cada um deles.”<sup>278</sup>

Essa interação com o público caracteriza o circo-teatro desde o seu advento. Pedro Della Paschoa Júnior assinala: “A platéia, terceiro autor [depois do criador do texto e do ator], não tem o acordo tácito de silêncio dos nossos espetáculos, não dirá baixinho, segundo certa educação na saída, que não gostou. O espetáculo deve ser bom no momento da sua apresentação.”<sup>279</sup>

Seyssel sabia disso. Ou melhor, aprendeu isso com o sucesso de *O Casamento do Arrelia*<sup>280</sup>. Lembrando uma temporada em Poços de Caldas (SP), ele conta:

Comecei a abrir o primeiro [presente] da fila. Era uma latinha. Como eu já adquirira muita prática, sempre dava uma olhada em cada presente antes de mostrá-lo ao público, pois isto me dava alguns segundos para preparar uma piada; e era justamente nas piadas que residia grande parte do sucesso obtido em cada final da comédia.<sup>281</sup>

E esse foi um grande aprendizado para o Seyssel autor: ele escreveria para o Arrelia palhaço/ator deixando brechas para que ele pudesse exercitar seu humor diante

---

mônia de entrega do que julgara que seria uma bola. Recupera-se, vê que a cerimônia já está toda preparada ali mesmo, com escrivão e tudo. Recusa-se a receber a moça como noiva e não quer saber de casar, mas o tio ameaça pô-lo na rua com seus amigos futebolistas. Aí, então, Arrelia aceita e casa.” Essa versão é idêntica à que está no Arquivo Miroel Silveira.

<sup>277</sup> Essa comédia, aliás, aparece três vezes no AMS: a versão mencionada, que parece a mais próxima da apresentada na década de 1930, e outras duas, assinadas por Piolin (Abelardo Pinto): *O campeão de futebol*, de 1942, com mudanças nos personagens e no texto, e *Piolin, o campeão de futebol*, de 1943, com texto bastante parecido com o de Nicolau Teixeira.

<sup>278</sup> SEYSSEL, Waldemar. Op. cit., p. 31.

<sup>279</sup> DELLA PASCHOA JÚNIOR, Pedro. “Circo-teatro popular”, in *O circo*, catálogo da exposição de arte realizada no Paço das Artes por iniciativa da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo em 1978.

<sup>280</sup> O fenômeno parece ser recorrente em outras companhias circenses, de modo a construir um esquete padrão, o casamento do palhaço. Ver PIMENTA, Daniele, “O que comunica, fica”, in *Comunicação e censura*. Op. cit., pp. 99-121.

<sup>281</sup> SEYSSEL, Waldemar. Op. cit., p. 34.

da reação da platéia circense. Por isso, muitas vezes o texto era na verdade um pretexto: criava situações que ensejassem improvisos. Era essa a principal matéria-prima do seu humor, voltado indistintamente para o público, sem ter foco em grupo ou faixa etária.

Esse que era o grande problema entre os meus tios. Ele tava bem na peça, de repente ele começava a dizer uma coisa que não tem nada a ver com a história, nada com o que estava escrito. Mas que era muito engraçado também... Então eles riam e não sabiam como continuar... Porque ele tirava o pessoal do ritmo. Até eles se habituarem bem com ele... já sabiam e tal... aí o negócio resultava bem entre família... Mas se outros iam trabalhar com ele, aí iam se ver perdidos no meio do enredo... (Waldemar Seyssel Filho)

O improviso, aliás, não se restringia às encenações das comédias. A tradicional encenação de *O mártir do Calvário* na Semana Santa e nas proximidades do Natal também não escapava do improviso de Arrelia.

Ele fazia os dois: fazia o Pilatos e o Judas. O Judas... era impossível deles lá em cena, agüentar as coisas que o meu pai fazia... Porque sempre, apesar de estar num papel sério, ele sempre lembrava daquilo... Uma vez os empregados esqueceram os cavaletes daquelas mesas que eles punham na ceia. Então eles tiraram o tampo e esqueceram os cavaletes lá. Aí o meu pai entrou com os apóstolos assim naquele passo lento. “Cristo vai saltar obstáculo agora?” Com aqueles cavaletes postos assim... no próprio picadeiro. “Cristo vai saltar obstáculo agora?” Eles caíram na gargalhada. E não podia! Tinha que esconder, abaixar, fazer... Era uma coisa horrível. (Waldemar Seyssel Filho)

No cumprimento do rito de censura, o improviso poderia ser um fator complicador para a liberação de uma peça no DEIP (durante o período Vargas) ou DDP (posteriormente). Afinal, a censura prévia examinava o texto encaminhado ao departamento, introduzia cortes e mudanças, e o texto resultante deveria ser encenado à risca conforme as alterações deliberadas pelo censor.

O DEIP era aquele órgão que tinha, acho que mudou de nome agora. Então sempre que o meu pai inaugurava uma peça nova, lançava uma peça nova, estreava aquela peça nova, ele sempre tinha alguma coisa, que ele dizia por improviso, ele mesmo punha lá na história, alguma coisa que era contrária às normas vigentes... Então, no dia seguinte ao da estréia ele era chamado ao DEIP pra contar pro delegado lá o que era aquilo que não podia, ou coisa assim... Então ele ia lá, conversava com ele, aquela conversa animada que ele tinha, contava piadas, fazia uma graça, tudo, e eles ficavam muito amigos. O departamento quase todo era amigo do meu pai. Tanto que eles deram um relógio de ouro pro meu pai com inscrição, é. E não um ou outro, mas o DEIP mesmo. E eu

estou atrás desse relógio, eu não sei com quem ficou. Estou à procura desse relógio. (Waldemar Seyssel Filho)

No início da sua carreira autoral, Seyssel se restringia a fazer “imitações”, ou seja, mantinha a trama de histórias de outros autores, adaptando-as ao seu personagem Arrelia e ao restante da sua trupe. O primeiro texto com a assinatura de Seyssel e que aparece no Arquivo Miroel Silveira é *Nhô Manduca e o vira*, que tem uma história baseada num elemento clássico da comédia de costumes do período, o casamento negociado entre o pai e o sogro sem a anuência dos filhos. A peça repete em tema os sucessos das antecessoras *O casamento do Arrelia* e *A noiva do Arrelia*.

A base da primeira comédia de Seyssel é o texto *Nhô Manduca*, de Lima Penante, que também aparece no arquivo por solicitação do Circo Teatro Esperança, de Sorocaba, em 1942. Pelo que parece, a peça foi muito popular na década de 1930, pois, para avaliação do DDP, foi anexada uma cópia impressa de um fascículo da coleção Biblioteca Dramática Popular, editada pela Livraria Teixeira. A edição era simples e barata (vendida por um preço entre dois e três réis), com 14 páginas impressas em papel jornal. Como já foi assinalado, essa coleção era uma boa escola para autores circenses se iniciarem no ofício da escrita dramática.

Por exemplo, a peça *A noiva do Arrelia*, com pedido de censura datado de maio de 1942, de autoria atribuída a J. Vieira Pontes, tem o mesmo texto da peça *A noiva e a égua*, que também aparece na Biblioteca Dramática Popular (volume 11, terceira edição). Na publicação, J. Vieira Pontes surge como autor de uma “imitação”, ou seja, ele estava adaptando um texto de um outro autor, não mencionado.

O interessante é que na peça *Mentira de Alemão*, também de 1942, Seyssel assina a autoria como uma “imitação”. Essa distinção aparece datilografada na capa do texto pela primeira vez na produção do palhaço, o que faz crer que ele tenha aprendido a usá-la a partir da “escolinha” da Biblioteca Dramática Popular.

Em abril de 1943, aparece a peça *Don João*, uma espirituosa farsa passada em Portugal. Seyssel assina o texto, que também aparece na Biblioteca Dramática Popular com o nome de *Dom Juan de Pampilhosa*, de Eduardo Victorino. Uma vez mais, a base da peça assinada por Seyssel saiu daquela coleção.

### **A formação do autor/palhaço**

Em *Arrelia e o circo*, Seyssel menciona especialmente duas das suas “comedi-nhas” do início dos anos 1940: *Manolita* e *Eu fui cosinheiro de Hitler*, ambas de 1943, a

última com muita predileção, como se percebe em entrevistas concedidas à imprensa na década de 1970. Indagado a respeito das peças que obtiveram maior sucesso no Circo Seyssel, Waldemar Seyssel Filho a inclui na sua modesta lista: “O que eu me lembro bem era *O filho do italiano*, *Eu fui cosinheiro de Hitler*, há uns tempos atrás, no tempo da guerra, que fazia muito sucesso. Mas... Tinha também aquela sobre futebol, ele era são-paulino roxo.”<sup>282</sup>

O interessante é que as duas peças foram, conforme depoimento de Seyssel, inspiradas por obras de outras expressões artísticas.

Uma das minhas ‘comedinhas’ que mais destaque teve, naquela época, foi *Manolita*. Ela foi-me inspirada por uma canção então muito em voga, que levava o mesmo nome e era cantada por um artista que estava no auge de sua carreira como cantor, Osni Silva. Essa peça permaneceu em cartaz durante dezoito semanas, voltando depois de algum tempo e sendo representada por mais seis. Escrevi muitas das ‘comedinhas’ que encenei no Circo Seyssel e outra que teve sucesso foi aquela a que dei o título de *Fui cosinheiro de Hitler*. Estávamos em guerra com a Alemanha, no ano de 1943, e parodiei o livro *Fui médico de Hitler*, que havia sido lançado naquela época<sup>283</sup>.

A valsa *Manolita* que a peça menciona obtivera sucesso em 1910, em versão gravada por Eduardo das Neves, palhaço cantor carioca, do original de Leo Daniderff. *Alza Manolita*, ou *Manolita (As cartas não mentem jamais)* foi regravada em 1943 por Osni Silva, que se lançava naquele ano pela gravadora Columbia. A gravação obteve impressionante sucesso, vendendo 80 mil cópias, além de a canção ter sido apresentada inúmeras vezes pelo cantor nas emissoras de rádio. Esse impacto popular não escapou a Seyssel, que aproveitou a história contada na canção para montar uma farsa circense, que, no final, ficou bem diferente da versão do palhaço Dudu. Na mesma época (agosto de 1943) e aproveitando o sucesso, também estreou no Vianna Pavilhão o melodrama *Pedro e Manolita*, de Martinho Cardoso, esta sim, uma versão bem próxima da letra da canção.

Os 54 versos da valsa contam um caso passado em Sevilha, na Espanha, de uma linda dama, Manolita, que ouve a jura de amor de Pedro, o toureiro: “Alza, alza, Manolita!, meu coração teu será,/Meu amor minha querida,/Será seu por toda vida,/Enquanto

---

<sup>282</sup> Ele se refere primeiramente à peça de Vacarezza, traduzida por Nino Nello e, segundo Miroel Silveira, clássica no seu repertório, com o nome de *Dom Gaetano Mangiaferro*. Portanto, não é de autoria do palhaço. A peça sobre futebol é *O fanático do São Paulo F. C.*, de Thomaz Mazzoni, estreada em 1943, ano em que o time comandado por Paulo Machado de Carvalho ganhou seu primeiro campeonato depois de romper a hegemonia do Palestra Itália e do Corinthians, e também fez parte do repertório de Nello.

<sup>283</sup> SEYSSEL, Waldemar. Op. cit., pp. 59-60.

vida eu tiver,/Não serei de outra mulher,/Vai à buena dicha e verás,/Que as cartas não mentem jamais!” Atendendo à sugestão do toureiro, Manolita vai à cartomante no dia seguinte. Ela confirma que ele será dela por toda a vida. Pedro é chamado a uma tourada em Madri, o que serve de pretexto para Cacilda, rival de Manolita, envenená-la com uma história fantasiosa de que ele vai encontrar outra mulher. Mas logo chega a notícia de que Pedro se feriu na tourada e está prestes a morrer. Manolita corre à cartomante e pergunta se o amado escapará da fatalidade, ao que responde, lendo nas cartas: “Alza, alza, Manolita, tudo na vida tem fim,/Teu Pedro minha querida, foi teu pra sempre na vida,/Eis-me o valete a afirmar, teu Pedro acaba de expirar,/Reza por ele na paz,/Que as cartas não mentem jamais!”<sup>284</sup>

A versão criada por Seyssel é muito diferente, embora mantenha os personagens da valsa. Don Pacco quer casar sua filha, Manolita, e vê o genro ideal no toureiro Don Arrigo Dolores Fuerte de Ventana, recém-chegado da Espanha e de família nobre. Outro pretendente disputa a menina, o gago Alonsito. No entanto, o coração de Manolita já tem dono: o tintureiro Pedro Arrelia Aragan Peressosso (“vagabundo preguiçoso”, em espanhol). Para decidir a disputa, Don Pacco, saudoso da terra natal, propõe uma tourada entre os três, o que causa pânico generalizado, não só no falastrão Pedro Arrelia, como no gago Alonsito e até em Don Arrigo, na verdade um falso toureiro. Chega o dia da tourada e o gago desiste logo de cara. Disputam os outros dois uma tourada que não acontece em cena, mas que é narrada por um locutor (*speaker*) de futebol, que a toda hora confunde os esportes. Quando começa a tourada, entra em cena Cacilda, que quer o coração de Pedro, acompanhada de uma cartomante, mas Manolita prefere ouvir o rádio. Arrelia vence três touros, dois no berro e o terceiro com uma mordida no rabo. Ao ouvir o resultado, a rival Cacilda diz: “Que pena. Eu queria tanto que acontecesse como na canção”. Retornam da peleja, Don Pacco cumpre a palavra e dá a mão de Manolita ao vencedor. Nessa hora, aparece Consuelo, mulher de Don Arrigo, que conta que o marido de espanhol não tem nada, pois nasceu no Bom Retiro e é filho de calabreses...

A disputa pelo coração da moça por meio de um esporte já aparecera em *Chic Chic, o pugilista*, peça de 1942, de Chic Chic e Harris, a dupla de palhaços do Circo Queirolo. Nela, mais uma esquete que uma peça, e repleta de pantomimas, três aventureiros disputam a mão de Luíza numa luta arranjada com um campeão australiano de box. Mas *Manolita* é a primeira farsa escrita por Seyssel, embora o farsante ainda não

---

<sup>284</sup> Versão encontrada no site [www.musicasantigas.com.br](http://www.musicasantigas.com.br).

fosse encarnado por Arrelia, como ele já havia encenado antes e o faria outras vezes depois. Parte do humor da peça está no espanhol macarrônico utilizado por Arrelia para tentar se entender com Don Pacco.

A peça que Seyssel se orgulha de ter escrito em plena Segunda Guerra Mundial, *Eu fui cosinheiro de Hitler*, não é uma adaptação de *Mein Kampf*, de Hitler, como ele havia dito aos repórteres do suplemento *Folhetim* em 1977. Mesmo porque a peça não fala das ambições políticas do *Führer*, mas de três pára-quadistas brasileiros que invadem a fortaleza de Hitler para roubar os planos de retirada das tropas alemãs da Rússia. A peça foi escrita com um *timing* perfeito em relação às manchetes dos jornais da época e, especialmente, pela cobertura feita pelo rádio. Como testemunha o escritor Marcos Rey: “...foi durante esse período que a rádio estourou. Ela [a guerra] foi descrita lance por lance, parecia história em quadrinhos, tinha radiojornais de cinco em cinco minutos.”<sup>285</sup>

Apesar de o Brasil estar entre os países aliados, o censor concentrou sua tesoura (literalmente, pois ele recortou o trecho modificado e o colou sobre o censurado) num dos personagens principais da peça: com isso, o oficial brasileiro da R.A.F. (*Royal Air Force*, da Inglaterra) simplesmente virou “inspetor”. As referências diretas ao Brasil foram retiradas, embora outras, indiretas, tenham permanecido. Uma das piadas, ditas pelo ajudante do inspetor que tomou o lugar do cozinheiro de Hitler, interpretado pelo próprio Arrelia, não foi censurada e é um dos melhores momentos da peça: “Eu quero dar um concerto de samba pra esta negrada ariana saber o que é gostoso!”

---

<sup>285</sup> GAMA, Lúcia Helena. *Nos bares da vida – Produção cultural e sociabilidade em São Paulo – 1940-1950*. Editora Senac, 1998, São Paulo, p. 131.



FOTO 10 – Cena da peça *Eu fui cosinheiro de Hitler*, sucesso no Circo Seyssel, transposto para o Cirquinho do Arrelia, na TV Record. S/d, Arquivo Multimeios, Centro Cultural São Paulo.

O texto mantém um tom nacionalista, próprio do espírito da época. Num dado momento, o personagem do inspetor diz à secretária de Hitler (também uma sabotadora): “Eu sou um aliado e se o destino nos permitir que nos vejamos depois desta guerra acabar, eu quero convidá-la a ir visitar a minha terra, para que veja onde reside a liberdade, paz e alegria.” De fato, na última cena, quando a farsa dos brasileiros é descoberta (dois vestiam os casacos dos guardas alemães, além do cozinheiro Arrelia), Elza, a secretária, e Frida, a criada, fogem com os aliados no helicóptero de Hitler, que é “escoltado por aviões da R.A.F., da F.A.B. e U.S.”.

Mas a grande *gag* da peça é a saudação nazista, recurso que nas décadas seguintes foi usado à exaustão para produzir efeito cômico. A comicidade do gesto fora descoberta por Charles Chaplin, em 1940, em seu filme *O grande ditador*, que o tornou mais afetado. Mas certamente Seyssel não sofreu influência da fita de Chaplin, pois ela foi totalmente censurada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) de Getúlio Vargas, que a considerou “comunista” e “desmoralizadora das Forças Armadas”.

Na peça de Seyssel, a criada e a secretária, durante o tempo todo, largam o que estão segurando para cumprir a saudação. No final da peça, o próprio Hitler é desarmado por causa do cumprimento: ele larga o revólver para responder à saudação feita maliciosamente pela criada Frida.

Seyssel testemunha que, além de sua predileção pela peça, ela fez muito sucesso no Largo da Pólvora. Na entrevista que concedeu ao *Folhetim* em 1977, os entrevistadores pedem a ele para resumir a peça. A versão que ele conta é diferente da que está no

Arquivo Miroel Silveira, versão que, conforme testemunhou, foi consumida no incêndio de 1952:

Um anúncio de jornal pede um cozinheiro para o Hitler e o Arrelia se apresenta com um companheiro dele, que era o galã. E por coincidência tem uma espiã que era secretária de Hitler, brasileira também, e os três se encontram lá dentro com a copeira de Hitler, uma alemã que era minha irmã Ema, que se apaixonou pelo Arrelia. Há uma luta cômica com um sargento comandante do pelotão de vigia do gabinete de Hitler, na hora que o Arrelia está procurando os papéis. Aí o Arrelia tira o sapato e põe no nariz do sargento, que desmaia<sup>286</sup>.

Logo em seguida os entrevistadores perguntam quando a peça foi “bolada” e Seyssel responde: “Em plena guerra, 1944” (na verdade o processo do DDP é de outubro de 1943). Essa versão revela o quanto de improviso foi-se agregando ao texto original, se é que ele foi alguma vez encenado seguindo as rubricas originais, até chegar à versão para a televisão. É evidente que a obra circense está em constante movimento, incorporando improvisos e invenções de última hora, e incluindo a constante intervenção da platéia. Roberto Freire, ao escrever a reportagem que publicou em 1966 na revista *Realidade*, analisa o momento em que Seyssel e Arrelia conseguem a fusão perfeita entre criador e criatura:

Há um único momento em que consegue identificar-se com a sua outra metade – é quando escreve ou inventa quadros, cenas ou piadas para o palhaço. Mas, mesmo assim, a identificação é apenas parcial, pois o Arrelia muda tudo no picadeiro, em função do público. Por exemplo, se vê alguém triste ou sério na platéia, o palhaço só trabalha e faz graça para esse alguém; até fazê-lo rir. E Waldemar, no escritório, diante da máquina de escrever, não pode prever isso.<sup>287</sup>

O improviso, enfim, é a alma do excêntrico. Seyssel afirma que é o seu dom: “Eu era, como se diz, criador e repentista, estava sempre alerta para uma piada, num momento propício. Eu criava na hora a piada. E essa é uma das defesas maiores que o palhaço tem. (...) Se, no público, rebatessem com outra piada, eu já tinha outra engatilhada<sup>288</sup>”. Por isso, muitas peças seguintes eram parecidas com meros esquetes, que ganhariam vida durante a apresentação. Uma particularidade que, para infelicidade do DDP, fugia ao controle dos censores.

---

<sup>286</sup> *Folha de S. Paulo*, suplemento Folhetim, já citado.

<sup>287</sup> *Realidade*, reportagem já citada.

<sup>288</sup> *Folha de S. Paulo*, suplemento Folhetim, já citado.



## O outro autor: o público

Seyssel parece ter encontrado a fórmula de suas peças a partir de 1944: rápida, com dois quadros: o primeiro expõe o problema e antecipando uma conclusão, que se desenvolve no segundo. É assim com *O Bonitão de Vila Matilde*<sup>289</sup>, *Rasguei a minha fantasia* e *Príncipe da Maçonaria* (todas de 1944). A fórmula já fora testada antes, incluindo tema e solução, em *Último trouxa*. Nessas peças, a farsa cede lugar ao tema do adultério, sempre com o marido ou sedutor levando a pior no final. Na verdade, o formato se aproxima muito dos esquetes circenses, ou seja, das chamadas “entradas”, os quadros das duplas excêntrico/clown.

A peça *Príncipe da Maçonaria* merece um olhar mais demorado, pois aborda um tema bastante ligado ao circo, mas raramente empregado para fazer graça. Ela conta a história de Mário, que usa o alibi de ser maçom para sair de casa e ir à farra sem que a mulher desconfie. O sogro, Arrelia, diz pertencer à Maçonaria há vinte anos e, ao chegar para uma visita à casa do genro, o convida a participar da sua loja maçônica. Ao conversarem sobre o tema, descobrem que ambos usam o mesmo golpe para enganar suas mulheres. Assim, decidem sair, já naquela noite, usando o mesmo argumento. Vão ao baile do Cabaré Imperial, mas, por azar, ao chegarem são saudados pelo *speaker* da emissora local e as mulheres ouvem pelo rádio, em casa, os nomes dos maridos. Elas vão atrás dos dois, os surram e os levam de volta para casa. No final, eles decidem entrar, de fato, na Maçonaria.

Me lembro da peça, tem muitas frases boas dele. Mas não mencionando nada, nada da Maçonaria. Ele tinha grau lá na Maçonaria. Acho que tem lá os códigos deles, não sei. Mas ele não dizia nada da Maçonaria. (...) Ele começou em Campinas, naquele tempo, quando eu nasci, na década de 30. Ele veio ali pra aquele Grande Oriente, da rua São Joaquim, depois ele foi lá pra... onde ele estava morando, ali no Morumbi. Mas ele sempre esteve em contato com a Maçonaria. (Waldemar Seyssel Filho)

O palhaço Xuxu, entrevistado para esta pesquisa, que foi Venerável de uma loja maçônica localizada no bairro de Santana, em 2007, ao saber da existência da peça de Seyssel no Arquivo Miroel Silveira demonstrou surpresa e revelou que seu sonho era

---

<sup>289</sup> Esse texto é o mesmo encenado, décadas mais tarde, em 1980, na periferia de São Paulo, no Circo Bandeirantes, com o título *Chico Biruta, o Barbeiro da Vila Ipojuca*, conforme compilou MAGNANI, José Guilherme Cantor, op. cit., pp. 157-158. Portanto, trata-se de outro texto clássico da comédia de picadeiro.

apresentá-la na própria loja maçônica, o que seria uma grande consagração, encenar esse texto bem-humorado para o deleite dos seus pares maçons.

Ao que indicam as temáticas das peças, o público do Circo Irmãos Seyssel era diversificado, incluindo contingentes de imigrantes, o que levava o autor a ter sempre personagens principais com fortes sotaques. Ou melhor, com sotaques parodiados, recurso cênico para obter efeito cômico. Esse foi o elemento encontrado pelo palhaço para contrapor suas “comedinhas” aos melodramas, ou “dramalhões” como chamou o próprio Seyssel, tão apreciados pelo público operário dos circos instalados na região do Brás.

A seleção do público do Circo Irmãos Seyssel começava pelo preço da entrada, mais caro que a média cobrada na capital. “Outros circos trabalhavam a preços mais baixos e o povo, diante da nossa bilheteria, reclamava. Nós não podíamos vender entradas mais baratas porque mantínhamos um elenco caro. Todavia, os outros circos que nos faziam concorrência montavam dramalhões de baixo custo e podiam fazer um preço mais acessível ao povo.”<sup>290</sup> Isso em 1940, quando o circo chegou a São Paulo. Instalados no Largo da Pólvora, em 1942, os irmãos decidiram fazer um circo “sofisticado”, com poltronas no lugar de arquibancadas. Com isso, o Circo Irmãos Seyssel conseguiu um público mais familiar.

Ele tinha sempre essa mensagem pra transmitir. Ele gostaria de ter feito mais. Porque ele tinha aquela educação dele, ele era maçom, era formado em advocacia, então ele tinha aquele sentido de dar alguns ensinamentos pra criançada, pra incutir aquele sentimento de família. Então eu não sei se ele conseguiu transmitir bem isso, mas o projeto dele era esse. Ele tinha que passar alguma coisa de bom. (Waldemar Seyssel Filho)

Um dos primeiros sucessos do circo foi *O filho do italiano* (1942), peça traduzida que teria sido adaptada por Seyssel do original de Juan Grigan. Trata-se da peça *Don Gaetano Mangiaferro*, de A. Vacolezas (por vezes grafado como Vacarezza), traduzida por Nino Nello. Miroel Silveira assinala que essa peça marca o início da ascensão dos tipos italianos de Nino Nello, em 1937. O interessante é que Silveira enumera várias peças no estilo da comédia de costumes ítalo-brasileira, formatada por Nello, que teriam sido encenadas na década de 1940, e menciona *O filho do italiano* sem perceber que se trata da mesma *Don Gaetano Mangiaferro*. Na seqüência, ele aponta<sup>291</sup>: *Fanático do*

---

<sup>290</sup> SEYSSEL, Waldemar. Op. cit., pp. 44 e 45.

<sup>291</sup> SILVEIRA, Miroel. Op. cit., pp. 267 e 269.

*São Paulo Futebol Clube*, de Thomaz Mazzoni (1943), encenada pela Cia. Nino Nello com o nome de *Torcida em família*; *Uma gafieta no Bixiga*, de Seyssel (1944); e *A Ber ruga da Malaguenha*, também de Seyssel (1947). Ou seja, apesar das restrições ao tipo de circo-teatro encenado no Brás, o circo de Arrelia não hesitou em apresentar espetácu- los similares de comédias de costumes no estilo das de Nino Nello ao público italiano que freqüentava suas sessões.

O Largo da Pólvora está situado estrategicamente perto do bairro vizinho, o Be- xiga, tradicional reduto de italianos, portugueses e espanhóis. Por isso, os temas das comédias sempre envolviam imigrantes. Os italianos puderam apreciar *O filho do itali- ano*, os portugueses *Don João e Samba e futebol*, os espanhóis *Manolita*. Além disso, o circo buscava atrair esse público com um acento “familiar” nas comédias.

Seyssel conta um episódio anedótico ocorrido durante a peça *O filho do italiano*, que revela o quanto o público do seu circo era familiar:

Havia um parzinho, assíduo freqüentador dos nossos espetáculos. Desde quando noivos e depois já marido e mulher, ambos lá estavam, todas as noites de sábado, isso até que ela ficou grávida. Nas vésperas da chega- da da cegonha, a moça quis ir ao circo, a toda a força, assistir à nova “comedinha” que estava sendo anunciada: “O Filho do Italiano”. O ma- rido não queria concordar, mas ela tanto insistiu que não houve remédio senão levá-la. (...) Justamente na hora em que se dá o desespero do ve- lho italiano e ele começa a imitar os defeitos da noiva, lá na arquiban- cada, a moça grávida começa a sentir as dores do parto. (...) A saída a- pressada do casal interrompeu o espetáculo, que foi reiniciado assim que a curiosidade do público serenou. (...) Justamente quando chegamos à cena final (...) vieram avisar-me de que a criança nascera na casa do meu irmão. Eu, então, com o sotaque italianado que usava na peça, a- nunciei o nascimento.<sup>292</sup>

Por causa dessa característica familiar, muitas peças criticavam diretamente o adultério (o que também pode ser interpretado como uma crítica ao discurso dos melo- dramas, repleto de adultérios), entre elas *Último trouxa*, *Rasguei a minha fantasia* e *O príncipe da Maçonaria*.

O que pode intrigar à primeira vista é o fato de que o Circo Irmãos Seyssel, que passou dez anos no bairro da Liberdade, não tentou atrair para as suas bilheterias a co- lônia japonesa, que se instalara no bairro desde 1912. O motivo é claro: a época áurea do circo foi a década de 1940, mas em 1942, com o início da Guerra do Pacífico, Getú- lio Vargas rompeu relações diplomáticas com o Japão e decretou a expulsão dos japone-

---

<sup>292</sup> SEYSSEL, Waldemar. Op. cit., pp. 63 e 64.

ses do bairro da Liberdade. Essa discriminação só terminou com o fim da Segunda Guerra Mundial. Mesmo assim, o período gerou confrontos dentro da própria colônia, que contava então com 200 mil japoneses. Havia os que aceitaram a derrota do Japão para os países aliados, os *Makegume*, e os que não aceitaram, os *Kachigumi*. Estes achavam impossível que um império de dois séculos tivesse se rendido. Eles fundaram a *Shindo Renmei* ou Liga do Caminho dos Súditos, uma organização paramilitar que foi responsável pela morte de 23 imigrantes japoneses em São Paulo<sup>293</sup> no período.

Certamente não havia disposição por parte dos imigrantes japoneses para acompanhar espetáculos circenses, além da evidente barreira da língua que, por não derivar do latim, trazia maiores dificuldades de compreensão por parte dos artistas brasileiros. Tanto que o principal e mais marcante ponto cultural da colônia japonesa na Liberdade só seria inaugurado em 1953: o Cine Niterói, na rua Galvão Bueno<sup>294</sup>, especializado em projetar filmes produzidos no Japão.

Por outro lado, era bem nítida a participação por grupos, nas arquibancadas, de segmentos bem definidos da sociedade local, como testemunha o próprio Seyssel: “No meu circo entrava uma turma de estudantes, de médicos ou de advogados. Quando eu tinha o circo no Largo da Pólvora, de 1940 a 1950, o Palmeiras e o São Paulo ficavam concentrados e, à noite, os jogadores eram levados para o meu circo. (...) Do mesmo modo era com os advogados, juízes ou desembargadores que, às quintas-feiras, enchiam meu circo.”<sup>295</sup> Isso se dava também pela proximidade entre o bairro da Liberdade e o centro forense paulistano, localizado nas cercanias da Catedral da Sé.

O repertório do circo, entretanto, não se resumia às comédias. Ele também apresentava alguns dramas, além do tradicional auto da Paixão de Cristo.

Ele misturava um pouco. Era uma mescla, né? De teatro cômico... Como *A flor do manacá*. Era uma história de fazenda... Ele era a parte engraçada, mas os outros, meu primo, o Walter, o Pimentinha, também tomavam grande parte do drama, da história, que era o grande amor que ele tinha por uma mocinha. Mas era assim. (...)

[Sobre o *Mártir do Calvário*] Começávamos quarta, quinta, sexta, sábado, e depois terminava. Mas era casa cheia com três, quatro sessões por dia. Três sessões por dia eu já acho muito, eles davam quatro! Uma coisa incrível... E sempre cheio o circo! Então, nós, as crianças do circo, quando queríamos alguma coisa difícil, uma bicicleta, uma coisa assim,

---

<sup>293</sup> A história dessa organização foi contada por MORAIS, Fernando, *Corações sujos*, Companhia das Letras, São Paulo, 2000.

<sup>294</sup> Depois, com a construção da Diametral Leste-Oeste, o cinema se transferiu para a esquina da Avenida Liberdade com a Rua Barão de Iguape.

<sup>295</sup> *Folha de S. Paulo*, suplemento Folhetim, já citado.

nós sempre esperávamos o mês de maio, junho, assim, porque nós sabíamos que não iam ter condições de recusar por falta de recursos disponíveis... Esperávamos essa época para fazer o pedido. (Waldemar Seyssel Filho)

Apesar do improviso das suas piadas e da interferência freqüente do público, Seyssel fazia questão de ensaiar suas comédias para que o espetáculo estresse bem ajustado.

Ensaiaava. Era difícil porque a turma lá não gostava muito de ensaiar. Mas se não tivesse ensaio como é que eles iam representar? Então tinha lá certo dia da semana em que havia um ensaio. Ensaio semanal de peça. Ou o que eles estavam fazendo no momento demorava pelo menos umas duas ou três semanas. Depois tinha que renovar. Pra vir outra peça. Tinha que bolar, fazer, escrever, tinha que ter outra peça. Ou então reprisava uma antiga que já houvesse tido sucesso. (Waldemar Seyssel Filho)

### **O palhaço na televisão**

Orgânico em sua formação autoral, Waldemar Seyssel foi tradicionalista no sentido de rechaçar o circo-teatro encenado no palco, que viveu seu período de ouro nas décadas de 1940 e 1950, e em que o melodrama dominava o formato usado pelos autores populares da época. Por tradição familiar, ele optou pelo circo tradicional, dos palhaços e *clowns*. Como não podia escapar ao modismo do circo-teatro, ele fez das comédias de picadeiro sua principal expressão autoral. Para construir sua obra nos anos de guerra, encontrou uma forma inovadora de autoria: buscou textos consagrados e populares, os adaptou e os “imitou”, e os submeteu à censura. Contava com um recurso, esse sim, autoral de fato, pois avançava além do texto, extrapolando para o picadeiro elementos oriundos de várias fontes graças ao improviso, ao “repente”, como curiosamente chamou, que o palhaço sabia tão bem integrar em sua performance, num hibridismo explícito entre folclore, cultura popular e alta cultura.

Seyssel era, na verdade, co-autor das “comedinhas”, juntamente com Arrelia. E assim foi, cada vez mais, até transferir a linguagem para um meio de massa, a televisão, quando então “recortou” melhor o seu público, optando pelo infantil.

Cada vez mais a comédia de picadeiro foi-se tornando purista no sentido original da atividade circense, cada vez menos contaminada pelo circo-teatro, que ele considerava um desvirtuamento do espetáculo circense, e cada vez mais próxima do esquete circense, o formato das “entradas”.

...mas Arrelia não tinha ilusões. Com a sua gente, ele já vinha fazendo shows no rádio e em teatros, enquanto observava cair vertiginosamente as rendas dos circos. A crise estava instalada. Na sua opinião, começara tudo com a utilização do palco sobre o picadeiro, a introdução do teatro no circo. Para ele (...) isso desvirtuara a pureza do espetáculo circense. Não levava em conta ter sido aquilo um remédio, um paliativo para impedir a morte mais rápida do circo. Purista, queria o espetáculo na sua forma tradicional, mas como? – perguntava-se. Onde conseguir os milhões necessários à montagem de um circo atualmente? Como conciliar os investimentos com os necessários preços apenas razoáveis dos ingressos, em se tratando de um espetáculo eminentemente popular?<sup>296</sup>

Se foi a falta de recursos que levou à contaminação da linguagem circense por outras linguagens – o próprio Seyssel reconhece, em sua primeira autobiografia, que foi o alto custo do espetáculo circense que levou os circos populares aos “dramalhões” –, na televisão ele descobriu que era possível recuperar a essência da linguagem circense, pois era a emissora que custeava a produção do espetáculo. Talvez por isso muitos representantes de tradicionais famílias circenses tenham sobrevivido na televisão: Carequinha (dos Savalla), Fuzarca (dos Pereira), Torresmo (dos Queirolo), Walter Stuart (dos Canales), que desempenharam o papel de introduzir a tradição circense na linguagem do novo meio. Com Arrelia não foi muito diferente.

Seyssel esteve presente nas primeiras exibições televisivas do País, antes mesmo da inauguração da TV Tupi, quando foram feitas transmissões de um estúdio improvisado montado no Hospital das Clínicas para os aparelhos instalados no Clube de Engenharia, na Rua Líbero Badaró, centro da cidade, numa promoção do fabricante General Electric. Depois, em 1951, foi para a TV Paulista, onde inaugurou seu Cirquinho do Arrelia, em que reproduzia o espetáculo circense num estúdio ínfimo. Levado para a TV Record por um amigo em 1953, acabou transferindo o programa para a emissora depois que seu presidente, Paulo Machado de Carvalho, decidiu montar um circo dentro do maior estúdio de que se dispunha na época.

A princípio não era bem assim, ele foi fazer uma série de apresentações na TV Record. Mas como, desde o início, eles já gostaram muito, foi muito bem aceito pela criançada, principalmente, o Paulo Machado de Carvalho chamou o meu pai lá e deu essa idéia: “Que tal você vir pra cá e trazer o cirquinho?” Aí meu pai falou: “Mas onde eu vou pôr o cirquinho, não tem espaço aqui na TV.” “Não porque eu monto lá fora, assim...” Ele era muito arrojado, muito... “Bom, se você montar não vai ter dificuldade de trazer o circo pra cá.” E ele fez isso mesmo, montou

---

<sup>296</sup> RUIZ, Roberto. Op. cit., p. 78.

tudo lá, com arquibancada, igual ao circo. E o meu pai foi lá, estreou, começou a fazer o cirquinho, deu certo, aí ele ficou... sete anos, sete, oito anos lá. (...) A primeira parte, com os números, e depois vinha a pechinha. A mesma estrutura do circo, igual. (Waldemar Seyssel Filho)

A passagem do picadeiro para a TV foi um caminho sem volta, como testemunha o próprio Seyssel: “Entre para a TV Record e senti enorme emoção quando dei esse passo, uma vez que ele representava um momento decisivo na minha carreira.”<sup>297</sup> Não demorou para que o sucesso do cirquinho ecoasse no Rio de Janeiro. Foi quando Seyssel aceitou o convite para também fazer o programa na TV Rio, às segundas-feiras. Como o programa em São Paulo ia ao ar nos domingos, isso o obrigava a passar o dia viajando para chegar aos estúdios cariocas quase em cima da hora do programa, com pouco tempo para ensaiar. O espetáculo que no circo se destinava ao público em geral, na televisão voltou-se para as crianças. O palhaço da TV também não era o mesmo do picadeiro. O próprio Seyssel reconheceu isso anos mais tarde, numa entrevista:

O palhaço na televisão foi mais puro, pois eu estava em contato direto com as famílias. No circo era diferente, ia quem queria ir. Então, eu tirei todo aquele tom malicioso, todo o duplo sentido que tinha no circo. Com a televisão veio o sucesso e vieram os fãs, que eu adoro! Sempre foram meus amigos, me aplaudiram, deram-me o sucesso, cantaram minhas músicas, como aquela marchinha “Como vai, como vai, como vai?”, que se tornou marchinha de carnaval depois do cumprimento que eu fazia no início do programa. O Arrelia sempre me deu muita alegria, fiquei sempre muito satisfeito, tinha uma forte ligação, uma coisa, com ele. Quando fui para a Índia, um guru budista disse que eu conquistei um Grégora, isto é, há uma espécie de incorporação espiritual quando deixo de ser o Waldemar e me transformo no Arrelia.<sup>298</sup>

Com isso, todas as “comedinhas” adaptadas ao cirquinho da Record incorporaram piadas e *gags* voltadas para o público infantil.

Ele levou muitas dessas peças lá no circo. Só uma de grande envergadura, de grande desenvolvimento, assim, que ele não podia levar. *O filho do italiano* era uma peça com três atos. Não havia jeito de adaptar na TV. Ele ia perder muito daquela graça no desenrolar da história. Por isso ele não conseguiu levar. Então, ele inventava. Eu escrevi algumas peças pra ele. Eram pecinhas curtas, de fácil entendimento pra criança-da, assim, não é? Uma coisa quase infantil, não é? (Waldemar Seyssel Filho)

---

<sup>297</sup> SEYSSEL, Waldemar. Op. cit., p. 61.

<sup>298</sup> Entrevista concedida ao periódico *Correio*, da Escola Brasileira de Psicanálise, já citada.

A redefinição do foco do programa levou Seyssel a convidar seu público para participar da elaboração das comédias a partir de promoções criadas a fim de atraí-lo e de torná-lo fiel. “Fiz um concurso onde as melhores “comedinhas” ou sugestões para uma comédia, enviadas pelas crianças, além de merecerem um prêmio, que era uma bolsa de estudos, também seriam apresentadas e encenadas por mim. Choveram cartas, centenas delas, mas se podia enxergar a mão adulta nas entrelinhas, guiando o lápis da criança e deturpando a idéia original.”<sup>299</sup>

Em 1958, com a audiência consolidada, a família de Seyssel, sem circo após o incêndio, acabou por se transferir para a TV. Na época, em entrevistas dadas a jornais e revistas, dizia que o circo estava com o futuro comprometido por não haver escolas que se ocupassem da transmitir os saberes circenses às novas gerações.



FOTOS 11, 12 e 13 – O sucesso de Arrelia em seu programa de TV tornou sua presença requisitada em outros meios massivos. Assim, o palhaço aparece em um gibi publicado pelas Edições Juvenis em 1956; no filme *O barbeiro que se vira*, da Cinedistri, de 1957; no LP *Ride palhaço*, onde canta marchas de Lamartine Babo acompanhado da banda de Altamiro Carrilho, de 1958, pela Copacabana.

A linguagem da televisão exigia rapidez, e isso já era uma das virtudes do circo antes mesmo de ele ter inventado a “segunda parte” para angariar público em tempos de desagregação do espetáculo popular. Ela trazia elementos que contribuíram sensivelmente para a edificação do discurso televisivo: a oralidade do palhaço, seus sotaques e cacoetes vocais; a paródia como linguagem popular; a habilidade em promover espetáculos híbridos, em que o popular (a pantomima, a *gag* verbal) se mistura com o erudito (o teatro, a literatura) e com produtos massivos (o cinema e o rádio). Na verdade, Seyssel, apropriando-se de comédias populares, transformou-as em “comedinhas”, ao seu

<sup>299</sup> Idem, p. 170.



modo. A televisão, por sua vez, ao se apropriar da linguagem do circo, levou seus palhaços a retomarem a velha tradição circense. Era o elemento de legitimidade **de** que o meio televisivo necessitava naquele momento de construção do discurso massivo.

Os programas infantis se revestiram desse rico discurso por décadas a fio. Mesmo na década de 1980, quando o modelo do circo na TV foi substituído por sua “modernização”, ou seja, pelos programas dirigidos por jovens apresentadoras, o circo lá permaneceu. Esse fato é testemunhado pelo palhaço Carequinha (George Savalla Gomes):

Fiz “O Mundo da Criança” [na Rede Manchete, na década de 1980] durante dois anos e meio, aí saí, não agüentei e saí, pois era diário, com 12 horas de gravação todo dia. Botaram a Xuxa no meu lugar e venderam o programa para a Globo. Fui reclamar, disse que era o meu programa, uma criação minha, mas o Maurício [Sherman, diretor] falou que eu não tinha assinado nada e a Marlene Matos, que antes era a minha assessora, muito esperta, botou a Xuxa no meu programa, ensinaram a Xuxa a fazer aquelas coisas, e depois passou para a Globo. Aí passaram a imitar o Carequinha, todos eles, a Xuxa, a Angélica, o Sérgio Mallandro.<sup>300</sup>

Substituídos, os palhaços deixaram como contribuição ao discurso massivo o arquétipo do espetáculo em festa, embora sua integração à TV exigisse que ele fosse pacificado por apresentadoras mais parecidas com monitoras infantis. No entanto, o elemento popular se manteve presente, permitindo um reconhecimento identitário por aquele que consome o produto massivo de entretenimento.

---

<sup>300</sup>Torres, Antônio. *O Circo no Brasil*, Funarte, Rio de Janeiro, 1998, pp. 34 e 35.

## Conclusão

Bakhtin havia apontado, ao analisar a cultura popular na Idade Média, as influências recíprocas entre a cultura das classes subalternas e a cultura dominante. Ginzburg, em seu estudo sobre o moleiro friulano (*O queijo e os vermes*), faz um instigante convite à reflexão sobre a cultura popular, tentando revelar o que chamou de circularidade cultural:

Até que ponto os eventuais elementos da cultura hegemônica, encontrados na cultura popular, são frutos de uma aculturação mais ou menos deliberada ou de uma convergência mais ou menos espontânea e não, ao contrário, de uma inconsciente deformação da fonte, obviamente tendendo a conduzir o desconhecido ao conhecido, ao familiar?<sup>301</sup>

O circo-teatro se fez a partir desse processo, pelos motivos analisados nesta pesquisa, construindo seu discurso dramaturgic e dramático a partir de hibridizações culturais. Se os dois estudos de caso – o de Piolin e o de Arrelia – cumprem a proposta de analisar o microcosmo para revelar a expressão circense, ou, de acordo com o critério de Ginzburg, se eles podem ser analisados como indivíduos que guardam em sua biografia seu estrato social inteiro<sup>302</sup>, então eles também revelam o circo-teatro como matriz cultural empregada na construção dos discursos erudito e massivo.

Essa ampla contaminação entre as matrizes culturais do popular, do erudito e do massivo, característica da formação cultural brasileira, mostra-se mais intensa e evidente em algumas expressões, especialmente aquelas que têm como elemento constitutivo, cenário e fermento, o novelo urbano, como bem define Martín-Barbero. Enfim, ela se revela como um processo não só derivado do desenvolvimento social, mas também de resistência e sobrevivência do discurso do estrato popular, híbrido por essência. O circo-teatro, em particular, cujo campo simbólico está a serviço de uma economia do grupo de artistas circenses, faz uso constante dessa relação de troca simbólica para manter os mastros em pé e a lona estendida, para iluminar palcos e picadeiros e, enfim, manter a arquibancada sempre cheia.

Assim, não foi só por efeito de uma similaridade geométrica que o picadeiro fez da circularidade cultural a sua estrutura criativa, a centrífuga dramaturgic que manteve o espetáculo em pé sobre o cavalo da proliferação dos discursos massivos. Sem puris-

---

<sup>301</sup> GINZBURG, Carlo. Op. cit., pp. 24 e 25.

<sup>302</sup> Idem, p. 27.

mos e sob a necessidade de garantir o espetáculo de casa cheia. A expressão “o espetáculo precisa continuar”, que pode guardar uma nódoa de nostalgia ou uma mensagem clara de continuidade conseguida apesar das contingências, usada à exaustão para exemplificar a determinação do artista, pode também traduzir a necessidade de sobrevivência do circo num cenário urbano de franca complexidade cultural.

Em 1976, enquanto presidia a Comissão Estadual de Circo, Miroel Silveira definiu quatro diretrizes que tinham por objetivo desenvolver sua expressão e repudiar “bobagens correntes” tais como “a romântica burrice de valorizar a miséria do cirquinho de lona furada, incapaz, inclusive, de apresentar qualquer espetáculo que se pudesse chamar de circense, já que acaba recorrendo quase que exclusivamente aos ‘cartazes’ da TV ou do disco”.<sup>303</sup> A terceira dessas diretrizes pontua: “A força do circo está na própria estrutura arquetipal dos números que o caracterizam, e não no êxito efêmero de ‘astros’ e ‘atrações’ vindas de outras galáxias.”<sup>304</sup> Esse esforço, somado às demais diretrizes<sup>305</sup>, tentava resgatar o circo em sua essência. A máxima de Miroel, nesse sentido, foi: “Não é a lona que caracteriza o circo, e sim o que se faz debaixo dela.” Assim, tentava-se reconhecer o que realmente era circo num espaço não-localizado, utópico, em que os arquétipos se revelam para referenciar o processo de construção do espetáculo. Enfim, uma matriz cultural que, por quase um século, foi referência para o público paulista.

Apesar da crítica, a música deu sobrevida ao circo. Embora condenasse as atrações “vindas de outras galáxias”, Miroel buscou defender aquilo que expressa o saber circense em si mesmo, seus arquétipos. No entanto, tal defesa não se apóia num purismo inexistente no fazer circense. Ele se dirige especialmente ao fenômeno de transformação do picadeiro em palanque de cantores populares em detrimento dos números tradicionais e do próprio circo-teatro. Nesse processo, é evidente que a capacidade do circo para hibridizar seu espetáculo havia ajudado a diluir o saber circense, mesmo que esse fosse uma das suas características fundamentais. Como previu Miroel Silveira, o espaço ar-

---

<sup>303</sup> SILVEIRA, Miroel. “O circo – Espaço arquetipal convergente”. Op. cit.. Outra “bobagem” apontada por Silveira é a máxima que diz: “Enquanto houver uma criança, o circo não morrerá!”, contra a qual argumenta: “Como se muitas vezes, consciente ou inconscientemente, delas não nos servíssemos para, indo levá-las ao divertimento, podermos matar nossa fome desse espaço arquetipal convergente, descoberto na infância, é verdade, mas que nos acompanha a vida inteira como um reduto inexpugnável onde podem persistir nossos impossíveis desfeitos.”

<sup>304</sup> Idem.

<sup>305</sup> Primeira: o circo não precisa de ajuda financeira, mas de condições de trabalho; Segunda: o circo necessita conscientizar-se do seu valor e do valor de sua classe; Quarta: o público deve ser informado com maior qualidade da importância do circo dentro do quadro geral das linguagens artísticas, inclusive a do circo-teatro. SILVEIRA, Miroel. Op. cit.

quetipal convergente foi o que restou de uma expressão que atravessou o século na corda bamba estendida entre a cultura popular e a cultura de massa. A falência da estrutura familiar circense, que no embate pela garantia do espetáculo seguinte se viu atraída por outros meios e expressões, também colaborou para a decadência dessa atividade na metrópole. Pequenos circos de periferia continuaram a subsistir, mantendo a mesma estrutura de espetáculo – variedades mais circo-teatro –, algumas vezes acrescida do show. Como bem mostrou Cacá Diegues no filme *Bye, Bye, Brasil* (1980), onde havia antenas de TV, o público se acanhava por trocar suas poltronas pela arquibancada, a telinha pelo picadeiro. No entanto, não é possível tomar a trupe diminuta de José Wilker, Betty Faria e Fábio Júnior como a imagem perfeita do fim de uma expressão popular sob a opressão do principal meio massivo. Isso porque o discurso circense, sem terrenos nem público, migrou para as ondas via satélite. Enquanto o cirquinho do filme fugia das antenas, o discurso do circo e do circo-teatro ingressava no cotidiano das populações rurais do interior por meio do próprio aparato televisivo.

A dramaturgia circense descoberta nesta pesquisa a partir do Arquivo Miroel Silveira, que teve o papel de resgatar aquilo que foi resguardado pelo aparato censório, num processo em que a ironia mede a distância entre a intenção de controlar a cultura e o papel de preservar a memória da cena paulista, apesar de poucas vezes ter se tornado objeto de estudo de pesquisadores que se ocuparam da constituição do campo simbólico formador do discurso da televisão em seus primórdios, mantém-se presente, embora diluída, nesse mesmo discurso. Mesmo não se manifestando no formato de circo na TV, como aconteceu com Arrelia, Torresmo e Fuzarca, Carequinha, Piolin, Chicharrão e Xuxu<sup>306</sup>, ela aparece no discurso no tipo de encenação que prevalece na teledramaturgia e na telenovela. Desse modo, a linguagem fisionômica do palhaço permanece nos rostos do humorista e do ator cômico. Por exemplo, há um certo expressionismo oriundo da cena circense que ecoa livremente nas produções televisivas atuais. Da mesma forma, a polaridade entre os cômicos que exercem as funções de excêntrico e de *clown* permanece na estrutura dos diálogos e dos *scripts*, assim como a polaridade entre o drama e a comédia dá forma às tramas das telenovelas, em que se articulam *plots* trágicos e cômicos com ganho cênico para ambos. Esses elementos da dramaturgia circense, mantidos especialmente graças à sua linguagem direta e próxima do público, que a televisão necessita para se manter como meio de comunicação hegemônico, emprestam ainda à te-

---

<sup>306</sup> Xuxu dividiu o palco com Márcia Cardeal e Tio Molina na apresentação do programa *Zas-Trás*, no ar de 1958 a 1956 na TV Paulista.

levisão o conceito central da dramaturgia do palhaço e do melodrama de picadeiro ou de palco: a improvisação.

O ritmo industrial das produções que, apesar de elaboradas com alto grau de profissionalismo e intenso planejamento, não exime da sua rotina o improvisado, a adaptação espontânea e instantânea nas gravações. Enfim, a arte circense está diretamente vinculada ao ator, tanto que ela ainda fundamenta diversas linhas de formação de atores. Isso não vale só para aqueles que atuam na dramaturgia massiva, mas também para os atores do teatro experimental, erudito, e para a fundamentação de uma nova arte circense, modernizada, em que os números de variedades se fundem com a dramatização das situações, como ocorre atualmente nos espetáculos musicais do canadense (e mundializado) *Cirque du Soleil*, referência para um novo renascimento do espetáculo circense em vários países, entre eles o Brasil.

No caso específico brasileiro, se ainda há fôlego para que se ensaie esse renascimento do circo como espetáculo urbano, isso se dá graças ao apoio de Miroel Silveira, que, na década de 1970, atuou à frente da Comissão Estadual de Circo. Se os esforços de uma política pública não conseguiram manter o circo em terrenos da capital por muito tempo, como Miroel queria, em última análise permitiram o surgimento da primeira escola de circo do País, a Academia Piolin, fundada em 1978, iniciativa que procurou institucionalizar a transferência do saber circense e que manteve ativo seu campo emergente.

Em suma, é possível perceber desdobramentos discursivos da teatralidade circense em diversas manifestações culturais e midiáticas a partir da fragmentação do discurso original, da apropriação por outros meios ou de influências absorvidas por discursos diversos. A possibilidade de revisitar essa dramaturgia circense e de localizá-la nas matrizes popular, erudita e massiva, como foi o propósito desta pesquisa, pode revelar a possibilidade de, a qualquer instante, esta completar novo ciclo e saltar do seu campo simbólico para a construção de novos discursos. Ela está, enfim, sempre prestes a emergir na pergunta sorradeira que ameaça irromper, a qualquer instante, em tais discursos culturais: “Como vai, como vai, como vai, como vai, como vai, vai, vai?”

## Bibliografia

- ABREU, Brício de. *Esses populares tão desconhecidos*, Editora Raposo Carneiro, Rio de Janeiro, 1963.
- ADORNO, Theodor W. *Dialética do Iluminismo*, Coleção Os Pensadores, Nova Cultural, São Paulo, 1999.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*, Círculo do Livro, São Paulo, 1976.
- \_\_\_\_\_. “Do Brasil ao Far-West – Piolim”, in Terra Roxa e Outras Terras, Ano I, número 3, São Paulo, 1923, in [www.pindoramacircus.arq.br/circos/criticas/piolin.htm](http://www.pindoramacircus.arq.br/circos/criticas/piolin.htm).
- ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.
- \_\_\_\_\_. e GALVÃO, Patrícia, *O Homem do Povo – Edição completa e fac-similar*, Imprensa Oficial do Estado S. A. Imesp/Divisão de Arquivo do Estado de São Paulo, São Paulo, 1984.
- ARAÚJO, Nelson de. *Duas formas de teatro popular do Recôncavo Baiano*, Bahia, Edições O ViceRey, 1979.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas*, Perspectiva, São Paulo, 1981.
- AVANZI, Roger e TAMAOKI, Verônica. *Circo Nerino*, São Paulo, Códex e Pindorama Circus, 2004.
- ÁVILA, Affonso, *O modernismo*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1975.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, São Paulo, Hucitec, 1982.
- BARTHOLO, Ruy. *Respeitável público – Os bastidores do fascinante mundo do circo*, Letras & Expressões Editora, Rio de Janeiro, 1999.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*, Editora Unesp, São Paulo, 2003.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Média*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba, Mameluco*, São Paulo, 2007.
- CAMPOS, Cândido Malta. *Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo*, Editora Senac, São Paulo, 2002.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*, Perspectiva, São Paulo, 1977.
- CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas*, Edusp, São Paulo, 1998.

- CANDIDO, Antonio. Revista *Discurso*. USP, São Paulo, 1978, in <http://acd.ufrj.br/pacc/literaria/clima.html>.
- \_\_\_\_\_. *Os parceiros do Rio Bonito*, Livraria Duas Cidades, São Paulo, 8ª Edição, 1998.
- CARDOSO, Tom e ROCKMANN, Roberto. *O marechal da vitória – Uma história de rádio, TV e futebol*, A Girafa, São Paulo, 2005.
- CASTRO, Alice Viveiros de. *O elogio da bobagem – Palhaços no Brasil e no mundo*, Família Bastos Editora, Rio de Janeiro, 2005.
- CATANI, Afrânio Mendes. *A sombra da outra – A Cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50*, Panorama do saber, São Paulo, 2002.
- CISCATI, Márcia Regina. *Malandros na terra do trabalho – Malandragem e boêmia na cidade de São Paulo (1930-1950)*, Annablume, São Paulo, 2001.
- Coleção Nosso Século – 1930-1945*, Editora Abril, São Paulo, 1980.
- COSTA, Cristina (org.). *Comunicação e censura – o circo-teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970*, Terceira Margem, São Paulo, 2006.
- \_\_\_\_\_. *A milésima segunda noite – Da narrativa mítica à telenovela – análise estética e sociológica*. AnnaBlume/Fapesp, São Paulo, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Censura em cena – Teatro e censura no Brasil*. Edusp, Fapesp e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, São Paulo, 2006.
- \_\_\_\_\_. “O teatro brasileiro da década de 40”. Artigo inédito. Arquivo Miroel Silveira.
- COUTO, Ronaldo Costa. *Matarazzo – A travessia*, Planeta, São Paulo, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Matarazzo – Colosso brasileiro*, Planeta, São Paulo, 2004.
- Depoimentos III (Aracy Cortes, Carlos Machado, Dercy Gonçalves, Grande Othelo, Mara Rúbia, Walter Pinto e Zilco Ribeiro)*, Ministério da Educação e Cultura, Fundação Nacional de Arte, Serviço Nacional de Teatro, Rio de Janeiro, 1977.
- DANTAS, Arruda. *Piolin*, Editora Parnatz, São Paulo, 1980.
- D’ÁVILA, Luiz Felipe. *Dona Veridiana – A trajetória de uma dinastia paulista*, A Girafa, São Paulo, 2004.
- DIAFÉRIA, Lourenço. *Brás, sotaques e desmemórias*, Coleção Paulicéia, Boitempo Editorial, São Paulo, 2002.
- FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista*, Perspectiva, São Paulo, 1995.
- FAORO, Raymundo. *Os donos do poder*, Vol. 2, Publifolha, São Paulo, 2000.
- FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*, Hucitec, São Paulo, 1989.

- FERREIRA, Adriano de Assis. “Teatro Trianon: forças da ordem x forças da desordem”. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2004.
- FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*, Ediouro, Rio de Janeiro, 2004.
- FLOREAL, Sylvio. *Ronda da meia-noite – Vícios, misérias e esplendores da cidade de São Paulo*, Coleção Paulicéia, Boitempo Editorial, São Paulo, 2002.
- FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade – Biografia*, Editora Globo, São Paulo, 2007.
- GAMA, Lúcia Helena, *Nos bares da vida – Produção cultural e sociabilidade em São Paulo – 1940-1950*, Editora Senac, São Paulo, 1998.
- GARINI, Antônio e OLIVEIRA, Júlio Amaral (roteiro). “Visões da história do circo no Brasil”, série de 12 reportagens publicadas no jornal *Última Hora*, São Paulo, de 2 a 16 de junho de 1964, Arquivo *Folha de S.Paulo*.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes – O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica – A ópera e o teatro nos folhetins da Corte (1826-1861)*, Ediouro/Edusp, São Paulo, 2004.
- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e vida nacional*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1978.
- GUINSBURG, J. *O Romantismo*, Perspectiva, São Paulo, 1978.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos – O breve século XX (1914-1991)*, Companhia das Letras, São Paulo, 1994.
- KLÖCKNER, Luciano. “O Repórter Esso e a Globalização: a produção de sentido no primeiro noticiário radiofônico mundial”, XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação, Campo Grande, MS, setembro de 2001.
- LARA, Cecília de. *De Pirandello a Piolin – Alcântara Machado e o teatro no modernismo*, Ministério da Cultura, Instituto Nacional de Artes Cênicas, Brasília, 1987.
- LIMA, Oliveira. *Formação histórica da nacionalidade brasileira*, Folha de S.Paulo e Topbooks, São Paulo, 2000.
- LIMA, Rossini Tavares de. *Folguedos populares do Brasil*, Ricordi, São Paulo, 1962.
- LOBATO, Monteiro. *Cidades mortas*, Editora Brasiliense, São Paulo, 1982.



- MACHADO, José de Alcântara. *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Biblioteca Virtual de Literatura, in < <http://www.biblio.com.br/>>.
- MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo*, Editora Senac, São Paulo, 2ª edição, 2000.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço – Cultura popular e lazer na cidade*, Hucitec, Unesp, 3ª Edição, São Paulo, 2003.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações – Comunicação, cultura e hegemonia*, Editora UFRJ, 2ª edição, Rio de Janeiro, 2001.
- \_\_\_\_\_. “Entre urbanías e ciudadanías”. Artigo integrante da apostila do curso Cartografías ulturales de la sensibilidad y la tecnicidad, ECA/USP, 15 a 19 de setembro de 2008.
- MARTINS, José de Souza. “A aparição do demônio na fábrica, no meio da produção”, *Tempo Social, Revista de Sociologia da USP*, 5 (1-2), São Paulo, 1993.
- MATTELART, Michéle e Armand. *O carnaval das imagens – A ficção na TV*, Brasiliense, São Paulo, 1989.
- MATTOS, José David Lessa. *O espetáculo da cultura paulista*, Códex, São Paulo, 2002.
- MATOS, Maria Izilda Santos de. “A cidade que mais cresce no mundo. São Paulo território de Adoniran Barbosa”. Artigo disponível no site [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-88392001000300008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000300008).
- METZLER, Marta. *O teatro da natureza*, Perspectiva, São Paulo, 2006.
- MORAIS, Fernando. *Corações sujos*, Companhia das Letras, São Paulo, 2000.
- MORANGUEIRA, Vanderlice de Souza. “Vila Maria Zélia: Visões de uma vila operária em São Paulo (1917-1940)”. Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), 2006.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX – O espírito do tempo (Neurose)*, Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1984.
- MOYA, Álvaro de. *Gloria in Excelsior – Ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira*, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, São Paulo, 2004.
- NETTO, Adriano Bitarães. *Antropofagia oswaldiana – um receituário estético e científico*, AnnaBlume, São Paulo, 2004.
- ORFEI, Alberto. *O circo viverá*, Mercuryo, São Paulo, 1996.

- ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas – Cultura popular*, Olho d'Água, São Paulo, 1992.
- PIMENTA, Daniele. *Antenor Pimenta – Circo e poesia*, Coleção Aplauso Teatro Brasil, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, São Paulo, 2005.
- PINTO, Maria Inez Machado Borges. “Encantos e dissonâncias da modernidade: urbanização, cinema e literatura em São Paulo, 1920-1930”. Tese de livre docência apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2002.
- PIRES, Cornélio. *Meu samburá – Anedoctas e caipiradas*, Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1928.
- PRADO, Décio de Almeida. *Histórica concisa do teatro brasileiro – 1570-1908*, Edusp, São Paulo, 2003.
- RIBEIRO, Darcy. *Aos trancos e barrancos – Como o Brasil deu no que deu*, Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1985.
- \_\_\_\_\_. *O povo brasileiro – A formação e o sentido do Brasil*, Companhia das Letras, São Paulo, 2000.
- RODRIGUES, Sônia Maria Calazans. *Jararaca e Ratinho, a famosa dupla caipira*, Rio de Janeiro, Funarte, 1983.
- RUIZ, Roberto. *Hoje tem espetáculo? – As origens do circo no Brasil*, Minc/Inacen, Rio de Janeiro, 1987.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso – A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*, Companhia das Letras, São Paulo, 2002.
- SANTORO JR., Antônio, *Memórias de um circo brasileiro – circo, circo-teatro, pavilhão Arethuzza*, Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo, São Paulo, 1997.
- SANTOS, Laerte Moreira dos. “Expansão urbana na cidade de São Paulo e a segregação sócio-espacial durante o período de 1850 a 1992”. Artigo disponível no site <http://www.cefetsp.br/edu/eso/saopaulo.html>.
- SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional – O Brasil em sintonia*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2005.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão – Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*, Companhia das Letras, São Paulo, 2<sup>a</sup> edição revista e ampliada, 2003.

\_\_\_\_\_. *Orfeu extático na metrópole – São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*, Companhia das Letras, São Paulo, 1992.

SEVERIANO, Jairo e MELO, Zuzi Homem de. *A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras. Volume 1: 1901-1957*, Editora 34, São Paulo, 1998.

SEYSSSEL, Waldemar. *Arrelia – Uma autobiografia*, Ibrasa, São Paulo, 1997.

\_\_\_\_\_. *Arrelia e o Circo*, Melhoramentos, São Paulo, 1977.

SILVA, Ermínia. *As múltiplas linguagens na teatralidade circense. Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no final do século XIX e início do XX*, Campinas: Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, fevereiro de 2003.

\_\_\_\_\_. “O circo: sua arte e seus saberes – O circo no Brasil do final do Século XIX a meados do XX”. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas em 14 de março de 1996.

\_\_\_\_\_. *Circo-Teatro – Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*, Altana, São Paulo, 2007.

SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro (1895-1964)*, Edições Quíron/MEC, São Paulo, 1976.

\_\_\_\_\_. “Espaço arquetipal convergente”, in *O circo*, catálogo da exposição realizada no Paço das Artes em 1978, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, São Paulo, 1978.

SIMÕES, Inimá. *Sala de cinema em São Paulo*, Secretaria Municipal da Cultura e Secretaria de Estado da Cultura, São Paulo, 1990.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. *Carnaval em branco e negro – Carnaval popular paulistano (1914-1988)*, Editora Unicamp, Edusp e Imprensa Oficial do Estado, São Paulo, 2007.

SOUSA, Walter. *Moda Inviolada – Uma história da música caipira*, Quiron Livros, São Paulo, 2006.

STERNHEIM, Alfredo. *Cinema da Boca – Dicionário de diretores*, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, São Paulo, 2005.

TAMAOKI, Verônica. *O fantasma do circo*, Massao Ohno/Robson Breviglieri Editores, São Paulo, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular – Teatro & cinema*, Vozes, Petrópolis, 1972.

- \_\_\_\_\_. *Os sons que vêm da rua*, Editora 34, 2ª edição, São Paulo, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Cultura popular – Temas e questões*, Editora 34, São Paulo, 2ª Edição, 2006.
- TONICO e TINOCO. *Da beira da tua ao Teatro Municipal: a dupla Coração do Brasil*, Ática, São Paulo, 1984.
- TORRES, Antônio. *O circo no Brasil*, Rio de Janeiro, Funarte, 1998.
- VARGAS, Maria Thereza (org.). *Circo: Espetáculo de periferia*, São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas (Idart), 1981.
- VENEZIANO, Neyde. *De pernas para o ar*, Coleção Aplauso Teatro Brasil, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, São Paulo, 2006.
- WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio – O futebol e o Brasil*, Companhia das Letras, São Paulo, 2008.

### **Periódicos e catálogos**

- Correio*. Escola Brasileira de Psicanálise, número 13, dezembro de 1995.
- Folha de S.Paulo*. “Ele defende sua causa, fazer rir”, 27 de maio de 1971.
- Folha de S.Paulo*. Suplemento Folhetim, de 16 de outubro de 1977. Entrevista realizada por Maria José Arrojo e Sérgio Gomes.
- “O circo”, catálogo da exposição realizada no Paço das Artes em 1978, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, São Paulo, 1978.
- Realidade*, outubro de 1966, Roberto Freire.

### **Sites**

- [http://almanaque.folha.uol.com.br/memoria\\_6.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/memoria_6.htm) (Memória da *Folha de S.Paulo*)
- <http://blog.pindoramacircus.com.br/> (Blog sobre o jornal *Unidos Seremos Fortes*, coordenado por Verônica Tamaoki)
- <http://www.ciacity.com.br> (Companhia City)
- <http://www.estradas.com.br> (História das rodovias de São Paulo)
- [www.iar.unicamp.br/docentes/luizmonteiro/chicharrao.htm](http://www.iar.unicamp.br/docentes/luizmonteiro/chicharrao.htm) (Site de Luiz Rodrigues Monteiro Jr. sobre o palhaço Chicharrão)
- <http://www.ibge.gov.br/ibgeteen/povoamento/italianos/regorigem.html> (Imigração italiana)
- [www.jornalexpress.com.br/noticias/detalhes](http://www.jornalexpress.com.br/noticias/detalhes). (Entrevista de Daniele Pimenta)

[www.josefortuna.com.br](http://www.josefortuna.com.br) (Vida e obra de José Fortuna)

[www.musicasantigas.com.br](http://www.musicasantigas.com.br) (Músicas do início do século XX)

<http://www.pindoramacircus.com.br> (História, pesquisas e referências sobre o circo, site coordenado por Verônica Tamaoki)

<http://www.radiobras.gov.br/nacionalrj/especialnacrj/html/robertosalvador.php> (Rádio Nacional)

[http://www.salomao21.org.br/v1/lj\\_fatos.php](http://www.salomao21.org.br/v1/lj_fatos.php) (Loja Maçônica Salomão)

<http://www.sfreinobreza.com/NobAZ.htm> (Títulos de nobreza)

[www.virose.pt/vector/periferia/foucault\\_pt2.html](http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt2.html) (Conferência “De outros espaços”, de Michel Foucault)

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)