

O Palhaço e os Modos de Produção: A influência do capitalismo no risível

Alda Souza*

*Artista e pesquisadora circense. Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, Brasil. Professora do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), Jequié, Bahia, Brasil. Endereço: Rua José Moreira Sobrinho, s/nº, Jequezinho - Jequié - Bahia - CEP:45000-000. E-mail: aldasouza.laborda@gmail.com.

Resumo |

Este artigo trata da influência do capitalismo na arte do palhaço, que causou alterações ao longo dos tempos no modo de produzir o riso e nas atividades artísticas. A partir da observação da produção de diversos palhaços, é possível discorrer sobre o assunto, estabelecendo um comparativo com o modo de produção de trabalho existente na sociedade atual. Assim, identifica-se o palhaço como um profissional, inserido no contexto contemporâneo, que agiliza, dinamiza e globaliza os diversos modos de produção do trabalho. Como toda a sociedade, o palhaço se insere em um meio profissional que depende do seu modo de produção. As diversas funções que exerce - sejam elas no circo, na rua, no teatro ou em ambientes diversos-, seguem os modos de produção da sociedade capitalista, na qual o profissional qualificado deve exercer diversas funções ou habilidades até chegar ao produto final, que no caso do palhaço, é o riso.

Palavras-chave: Palhaço. Riso. Produção. Força de Trabalho. Profissão.

O Circo

O circo moderno se configura tal qual a sociedade que o gestou. Não se pode negar o fato de que impactos sociais, históricos e culturais eclodem na sua formação, fazendo com que o formato de espetáculo do circo moderno se constituísse de maneira diferenciada das práticas anteriores dos saltimbancos. Vale começar pela denominação. O que vem a ser esse circo moderno? Quais características o distinguem do circo antigo? O que mudou na estrutura do seu espetáculo, para ser considerado como “moderno”? Quais foram os impactos das estruturas físicas na concepção do espetáculo neste tipo de circo?

Para responder a estas perguntas, temos que recorrer à história e à sociologia, buscando entender o momento e as circunstâncias em que este circo passa a diferenciar-se. Burke (1989) dá algumas pistas:

É difícil dizer até que ponto o entretenimento popular urbano se transformou entre 1500 e 1800. Recentemente sustentou-se que a Inglaterra do século XVIII passou por uma ‘comercialização do lazer’, no sentido de que homens de negócio começaram a encarar as atividades de lazer como um bom investimento e que as facilidades realmente aumentaram (BURKE, 1989, p. 270).

Mais adiante, o autor traz um exemplo eloquente:

O caso mais notável de comercialização da cultura popular é o circo, que remonta à segunda metade do século XVIII; Philip Astley fundou seu circo em Westminster Bridge em 1770. Os elementos do circo como palhaços e acrobatas, como vimos, são tradicionais; o que havia de novo era a escala de organização, o uso de um recinto fechado, ao invés de uma rua ou praça, como cenário da apresentação, e o papel do empresário (BURKE, 1989, p. 270-271).

Desta forma, não há como não traçar paralelos entre o nascimento de uma grande “indústria”, a do entretenimento, com o que ocorria na Europa do século XVIII, no que concerne à luta de classes e ao proletariado.

Entretanto, analisar o tipo de espetáculo que, a partir de então, começa a vigorar, sem entender as relações de trabalho e as divisões de classe, pode nos parecer que o circo não se encaixa dentro de uma estrutura macro comum às sociedades modernas. Partindo deste pressuposto, entendemos que o circo sofre influências da estrutura capitalista, como qualquer outro setor da sociedade. Ao recriar ou reconfigurar o circo para um formato de pavilhão, Philip Astley instituiu o empresariado circense, demonstrando como o circo se enquadrava no modelo do capitalismo.

O que antes se constituía, basicamente, em uma estrutura familiar, passa a ser entendido sob a égide do capital. Engels e Marx afirmam que “A burguesia despojou de sua auréola todas as atividades até então reputadas como dignas e encaradas com piedoso respeito. Fez do médico, do jurista, do sacerdote, *do poeta*¹, do sábio seus servidores assalariados” (2010, p.42). Sendo também empregados de uma empresa, os artistas passam a uma “[...] crescente ‘socialização da produção’ e crescente transformação do trabalho em trabalho assalariado” (PETRAS, 2010, p. 239). Cumpre lembrar que no meio circense é comum tratar a atividade artística como trabalho: mesmo as crianças, que desde pequenas se apresentam no picadeiro, costumam usar o termo “trabalho”. Do mesmo modo, a adoção do termo não se relaciona sempre ao fato desses artistas muito jovens serem pagos com um salário pela atividade que realizam.

¹ Grifo meu, pois aqui se encaixam os artistas circenses, bem como outros artistas do período em questão, século XIX.

É possível entender a mudança brusca nas relações dos artistas após a sua inserção no circo moderno, através da crítica ferrenha ao capitalismo de Engels e Marx:

A burguesia desempenhou na História um papel eminentemente revolucionário.

Onde quer que tenha conquistado o poder, a burguesia destruiu as relações feudais, patriarcais e idílicas. Rasgou todos os complexos e variados laços que prendiam o homem feudal aos seus “superiores naturais”, para só deixar substituir, de homem para homem, o laço do frio interesse, as duras exigências do “pagamento à vista”. Afogou os fervores sagrados da exaltação religiosa, do entusiasmo cavalheiresco, do sentimentalismo pequeno-burguês nas águas geladas do cálculo egoísta. Fez da dignidade pessoal um simples valor de troca; substituiu as numerosas liberdades, conquistadas duramente, por uma única liberdade sem escrúpulos: a do comércio. Em uma palavra, em lugar de exploração dissimulada por ilusões religiosas e políticas, a burguesia colocou uma exploração aberta, direta, despudorada e brutal.

A burguesia rasgou o véu do sentimentalismo que envolvia as relações de família e reduziu-as a meras relações monetárias (2010, p. 42).

Os saltimbancos que se apresentavam nas feiras e praças mantinham ainda esta relação feudal, dentro de um modelo patriarcal, em que as técnicas artísticas eram transmitidas oralmente de pai para filho, assim como acontecia na *Commedia Dell'Arte*. Transgredir esta regra era o mesmo que entregar a estranhos uma receita tratada como segredo de família. Contudo, o desmembramento do circo enquanto estrutura familiar se iniciou dentro do próprio seio da família, pois o pai se tornou o empresário e os filhos, seus assalariados. Desta forma, pode-se fazer um comparativo entre a afirmação de Trotsky (2010, p.165) – “O capital arruinou a pequena burguesia bem mais rapidamente do que a proletarizou” – e os modelos circenses que ainda

hoje vigoram, nos quais a própria família circense se desestruturou, face ao modelo do capitalismo.

Este processo é longo e, muitas vezes, não é facilmente percebido pela sociedade artística, pois o que é tradicional torna-se imutável para determinados grupos, mesmo que já venham sofrendo pequenas mudanças, às vezes diminutas, mas que ao longo do tempo se configuram como grandes transformações. Hobsbawm (2008) menciona:

Provavelmente não há lugar nem tempo investigado pelos historiadores onde não haja ocorrido a 'invenção' de tradições neste sentido. Contudo, espera-se que ela ocorra com mais frequência: quando uma transformação rápida da sociedade debilita ou destrói os padrões sociais para os quais as 'velhas' tradições foram feitas, produzindo novos padrões com os quais essas tradições são incompatíveis; quando velhas tradições, juntamente com seus promotores e divulgadores institucionais, dão mostras de haver perdido grande parte da capacidade de adaptação e da flexibilidade; ou quando são eliminadas de outras formas. Em suma, inventam-se novas tradições quando ocorrem transformações suficientemente amplas e rápidas tanto do lado da demanda quanto da oferta (p. 12-13).

A partir da época moderna, os artistas passaram a ser vistos como classe, assim como já existiam as classes dos operários, dos professores, dos servidores e demais trabalhadores; mas é notável o quanto as relações de trabalho foram alteradas a partir do momento em que a ideia de modernidade foi instaurada nas atividades artísticas do circo.

O circo no Brasil já se estabelece com características da sociedade moderna, pois quando as famílias circenses chegam ao Brasil no século XIX, já se configuram segundo o pensamento burguês

européu. Considera-se o início da atividade circense no Brasil a partir da chegada destas famílias, excluindo-se da análise as acrobacias da capoeira, ou mesmo os rituais dos povos nativos do Brasil antes da chegada dos portugueses. No Brasil, segundo Silva (2003), o circo adapta-se à cultura local e incorpora em suas apresentações números artísticos que atraíam um público pagante. O fenômeno é usual: seja nos circos pavilhões, nos circos touradas, nos cinemas exibidos nos circo ou no circo-teatro (ARAÚJO, 1981), a manutenção do circo se caracteriza por atrair o maior número possível de pagantes. Mesmo os pequenos panos de roda que adentraram o interior do país já utilizavam em alguns momentos trocas de alimentos ou outros produtos para a obtenção da entrada do espetáculo (SOUZA, 2016), visando o ganho de capital.

No entanto, esses circos ou famílias circenses que aqui aportam trazem um pensamento moderno, mas não modernizado. Conforme aponta Canclini (2006, p. 17) “[...] na América Latina, onde as tradições ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar [...]”, nota-se uma diferença fundamental do pensamento moderno para a ideia de modernização: um trata da incorporação da mais-valia do capital e seus modos de produção e a outra, de equipamentos e tecnologias que agilizem este processo. Para Canclini:

Na verdade, toda arte supõe a confecção de artefatos materiais necessários, a criação de uma linguagem convencional compartilhada, o treinamento de especialistas e espectadores no uso dessa linguagem e a criação, experimentação ou mistura desses elementos para construir obras particulares (2006, p. 38).

Tradição e invenção são importantes para a modernização da arte. Embora não dispusessem de bens materiais, ou de pessoal

qualificado para estruturar um circo modernizado, as famílias circenses pioneiras contavam com sua arte e seu interesse na sobrevivência e manutenção, criando assim novas formas de se fazer artes circenses no país. Ainda para Canclini (2006, p. 67), assim se resume a modernidade na América Latina: “(...) tivemos um modernismo exuberante com uma modernização deficiente”. No meio circense, não é diferente: por muitas vezes (e devido à extensão do país) os circenses tiveram que adequar suas atividades artísticas às adversidades e às oportunidades locais por onde transitavam.

O circo experimenta um processo de subdivisão de tarefas a partir desse mesmo pensamento moderno. Quando apresentavam seus números em praças, feiras e ruas, além de se exibirem em ambientes abertos (o que proporcionava a contemplação por parte de qualquer pessoa passante no local), os saltimbancos recebiam qualquer quantia, depositada em um chapéu ou outro objeto destinado à coleta monetária. Nesse caso, a estrutura dos números apresentados seguia a ordem das habilidades e das disponibilidades de cada artista: acrobacias, engolidores de espadas ou fogo, contorcionistas, palhaços etc. Por vezes, uma trupe de artistas mostrava apenas uma determinada técnica (famílias de acrobatas, de palhaços, de contorcionistas, entre outros). De um modo geral, a diversidade de números apresentados contava com a diversidade de famílias, trupes ou artistas que se concentravam em uma determinada feira, rua ou praça.

Quando Astley concentra todos esses artistas dentro de um pavilhão e cobra um valor determinado, acaba por definir uma ordem de entradas, criando uma nova estrutura e organizando hierarquia para as apresentações circenses. Assim, a sequência dos números relaciona-se ao teor emocional do público pagante, em consonância com a expertise de cada artista; bem como analisa o suspense necessário para

as próximas evoluções e a criação da expectativa para o *gran finale*. No caso do pavilhão de Astley, os cavalos eram a grande atração, com os acrobatas em seu dorso, atendendo ao gosto de um público burguês, que pagava para ver cavalos e números de entretenimento.

Em meio a isso, o palhaço se destaca, por atrair um público que se diverte e ri com suas trapalhadas e paródias dos números sérios e perigosos. Pode-se dizer que o público burguês começa a pagar para rir, da mesma forma que é possível afirmar que quanto mais engraçado fosse o palhaço, mais o público pagava para vê-lo. Assim, a produção no trabalho do palhaço passa a ser medida pelo quanto ele faz seu público rir.

Wellington Silva, o Palhaço Salsicha, deixa evidente a relação entre o valor do trabalho do artista e a disposição do público pagante:

Quando eu descobri que eu era engraçado eu fui ser palhaço por causa do dinheiro. Porque minha mãe ela nunca pagou a gente até os 16, 17 anos. A gente só trabalhava pela comida e por uma roupa de Natal, uma roupa no São João e só. Dinheiro mesmo a gente nunca viu. Aí minha mãe chegou pra mim e falou: – *Você vai entrar de palhaço?* – *Não, eu não sei fazer nada não, mãe.* – *Não, você é engraçado, lhe dou 300 cruzeiros* – na época. Trezentos cruzeiros? Nunca tinha tido dinheiro na minha vida. – *A senhora vai me dar 300 cruzeiros pra eu entrar de palhaço?* Eu e Fernando meu irmão mais velho não recebia um real, era nós que desarmávamos e armávamos o circo. Carregava e descarregava. Aí ia ser mais palhaço ainda? [risos]. Justamente aí o que aconteceu? Eu falei: – *Tá bom eu entro.* Aí meu pai falou assim: – *Bem já que você vai entrar, seu avô era Cadillac e você vai ser o Calhambeque.* Eu falei – *Eu não tô preocupado com Cadillac nem Calhambeque, eu quero os 300 cruzeiros segunda-feira* [risos] (Silva apud SOUZA, 2012, apêndice E).

É possível perceber na entrevista com Wellington Silva que o palhaço é importante para o espetáculo e, por isso mesmo, que seu cachê tem maior valor do que o destinado àquele que carrega peso e tem por responsabilidade armar a lona circense. O cachê do palhaço é medido de acordo com a quantidade de risos que ele consegue extrair do público. Assim, é possível perceber aplicações práticas no modo de produção dos palhaços nas teorias de Marx sobre a força de trabalho, evidenciando que a forma como se estrutura o circo moderno segue os padrões da sociedade moderna e capitalista ali apresentada:

[...] o valor da força de trabalho é determinado pelo valor dos artigos de primeira necessidade exigidos para produzir, desenvolver, manter e perpetuar a força de trabalho. [...] Ao comprar a força de trabalho do operário e ao pagá-lo pelo seu valor, o capitalista adquire, como qualquer outro comprador, o direito de consumir ou usar a mercadoria comprada. A força de trabalho de um homem é consumida, ou usada, fazendo-o trabalhar, assim como se consome ou se usa uma máquina fazendo-a funcionar. O valor da força de trabalho se determina pela quantidade de trabalho necessário para a sua conservação, ou reprodução, mas o uso dessa força só é limitado pela energia vital e a força física do operário (MARX, 1996, p. 100-101).

O circo não poderia fugir às regras gerais e ao pensamento que estrutura a sociedade capitalista, pois, como vimos, ele já nasce e cresce dentro desta estrutura. Por isso, a composição de um show ou espetáculo circense no Brasil segue uma sequência com diversos números, sempre deixando para o *gran finale* a principal atração. Esse modelo “rentável” se perpetua até os dias de hoje, sendo o espetáculo dividido em duas partes: a primeira, chamada de Variedades (AVANZI; TAMAOKI, 2004) e a segunda, alternando-se entre um espetáculo de circo-teatro, uma comédia com o palhaço principal, o globo da morte ou

qualquer outra atração que chame muito a atenção do público (SOUZA, 2016).

Através da definição de Canclini (2006, p. XIX), “Parto da minha primeira definição: *entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas*”, percebe-se que o circo moderno já nasce híbrido, pois incorpora os diversos saltimbancos em um pavilhão: culturas, técnicas e modos de produção se reúnem em um mesmo local, caracterizando o circo moderno como polifônico e polissêmico (SILVA, 2003). Para Canclini (2006):

Outrossim, os processos que chamaremos de *hibridação restrita* obrigam-nos a ser cuidadosos com as generalizações. A fluidez das comunicações facilita-nos apropriarmo-nos de elementos de muitas culturas, mas isto não implica que aceitemos indiscriminadamente [...]. De todo modo, a intensificação da interculturalidade favorece intercâmbios, misturas maiores e mais diversificadas do que em outros tempos [...]. Essa variabilidade de regimes de pertença desafia mais uma vez o pensamento binário a qualquer tentativa de ordenar o mundo em identidades puras e oposições simples (CANCLINI, 2006, p. XXXIII).

O circo moderno pode ser caracterizado pela mistura de culturas, técnicas, pensamentos, ideologias, estéticas, sonoridades e tudo o mais que couber dentro de um pavilhão ou embaixo de uma lona. Por isso, todos aqueles vistos como marginais ou disformes pela sociedade eram e são até hoje bem aceitos no circo, pois o que importa são as habilidades que podem ser empregadas no picadeiro e aquelas que poderão ser desenvolvidas ao longo da carreira circense.

O Palhaço

Palhaço, bufão, cômico, bobo da corte. Esta figura que, ao longo dos tempos, vem fazendo rir, adquire importância no cotidiano do mundo moderno. Não pretendemos traçar aqui um histórico sobre o surgimento do termo palhaço ou suas origens², mas nos interessa pensar esta figura cômica associada à sua importância monetária, considerando as razões para o reconhecimento de sua arte pela mais-valia sobre os demais números do circo moderno.

Os palhaços nos circos pesquisados, em especial do Nordeste do Brasil, assumem várias funções no espetáculo: são barreiras, malabaristas, equilibristas e também, palhaços. Desta forma, não é possível ter maquiagens ou roupas muito complexas, pois o artista deve ser rápido na troca de figurinos e caracterizações. Assim, o palhaço deve ter uma roupa muito leve, fácil de vestir, além de uma maquiagem muito simples, mas capaz de distinguir o artista que antes apareceu no picadeiro de “cara limpa” e agora aparece com a “cara pintada”. Por esta razão, muitos ainda tratam da profissão de palhaço como “melar a cara”, em função da maquiagem rápida. Na contemporaneidade, o palhaço ou o cômico que realiza funções diversificadas, não dispõe de tempo para a caracterização, diferentemente daquele palhaço como atração principal do circo, que não necessitava realizar outros números, entrando somente no picadeiro como palhaço, com tempo suficiente para maquiagens que cubrissem até as orelhas. A maquiagem e o figurino do artista múltiplo nos circos da atualidade seguem a tendência da sociedade, onde tudo deve ser rápido e prático.

² Autores como Bolognesi (2003) e Pantano (2007), entre outros, podem subsidiar este histórico.

Fig. 1: Palhaço Pipo em Equilíbrio de Ovos. Circo Kadoshy, na cidade de Mucugê (BA).



Foto Alda Souza. Arquivo pessoal.

Quanto às habilidades, o palhaço continua sendo virtuoso. O ambiente do circo é propício ao aprendizado. A criança, desde pequena, assimila as técnicas circenses através do brincar. Os palhaços aprendem seu ofício da mesma forma, brincando e, talvez, esse seja o fator principal que caracteriza a facilidade que os palhaços têm em criar piadas a partir da observação do público. Os palhaços Arrelia e Picolino II relatam que antes de exercerem a arte do palhaço nos picadeiros e se tornarem a atração principal dos circos, passaram pela experiência de realizar números circenses diversos (acrobacias, trapézio, monociclo e outros). Foi essa trajetória que os qualificou para as interpretações dos esquetes, entradas e reprises.

Mas, com a modificação do espetáculo do circo, a retirada dos animais, a diminuição do tempo de apresentação e a escassez de artistas, os palhaços passam a realizar os números e também as entradas de palhaço. O palhaço não deixa de ser virtuoso, mas esta virtuosidade é “separada” da arte do palhaço e destinada a complementar o espetáculo circense. Assim, se o palhaço também é acrobata, suas acrobacias serão um número à parte das palhaçadas. Ele se torna mais produtivo: tem-se a impressão de ter dois artistas, mas na verdade é um único artífice, que executa duas funções.

Charles Chaplin, no filme *Tempos Modernos*, critica de forma muito bem humorada os meios de produção do trabalho em uma grande indústria. Com a divisão das atividades, os funcionários não vislumbram a finalização do produto; todos só sabem “apertar parafusos”, tornando sua atividade mecânica e repetitiva. Chaplin usa das trapalhadas do personagem vagabundo para expor esta dura realidade da modernidade. Se compararmos o fazer artístico do palhaço ao trabalho em série da fábrica, percebemos que a divisão das atividades no circo corresponde à separação das habilidades acrobáticas dos palhaços dos outros artifícios das suas palhaçadas. Essa divisão acarreta outras consequências, entre elas, a redução do tempo dos palhaços nos picadeiros, pois as piadas devem ser mais rápidas, ligeiras e com conteúdo direto. Basta perceber que um palhaço que, por volta dos anos de 1950 e 1970 gastava em média de 15 a 30 minutos para realizar um esquete ou uma reprise, atualmente, limita-se mais às entradas³ além de executar poucos esquetes e reprises. Os palhaços de

³ Bolognesi (2003) explica que “[...] uma entrada circense é um esquete curto, levado à cena pelos palhaços com duração aproximada de 15 a 20 minutos [...]” (BOLOGNESI, 2003, p.103). Quanto à reprise, o autor acrescenta “As reprises são predominantemente mudas e se reportam ao universo do circo” (BOLOGNESI, 2003, p. 106). O próprio autor reconhece que os limites entre as definições são muito tênues quando falamos de palhaços brasileiros, porém é muito importante compreender tais definições.

hoje entram mais vezes no picadeiro, fazendo piadas curtas e rápidas, ou brincadeiras ligeiras; sabe-se que em alguns circos, utilizam-se somente do tempo de troca de aparelhos ou de preparação do próximo número para a realização de uma entrada curta.

Analisando de um modo mais geral, pode-se até dizer que a globalização colaborou para generalizar e homogeneizar a atividade artística no circo. Quantos circos brasileiros não mudaram o seu modo de atuação após o contato direto ou indireto com o Cirque de Soleil? Os palhaços que atuam hoje nos circos, além de trocarem informações pelo *whatsapp*, observam outros palhaços no *youtube* e nas demais redes sociais. Isso influencia diretamente na sua forma de atuar, de se vestir e de se maquiar. Além disso, as piadas agora também são compartilhadas com os comêicos do *stand up comedy* que se proliferam pelo país.

O Riso

O riso é uma arma de destruição: ele destrói a falsa
autoridade e a falsa grandeza daqueles que são
submetidos ao escárnio.
Vladimír Propp

O riso se tornou tão importante em nossa sociedade, a ponto de ser tema de diversos pesquisadores, em diversas áreas do conhecimento:

O Riso é um caso muito sério para ser deixado para os comêicos. É por isso que, desde Aristóteles, hordas de filósofos, de historiadores, de psicólogos, de sociólogos e de médicos, que não são nada bobos, encarregaram-se do assunto (MINOIS, 2003, p. 15).

Teorizar sobre o riso, através de catalogações e sistematizações, seria mais fácil do que, de fato, fazer rir? Imagino que Aristóteles, após várias observações, teria experimentado executar algo que fosse risível... Porém, diante da dificuldade, resolveu ficar somente na teoria, resumindo suas percepções na máxima de que “O Homem é o único animal que ri”, e que foi complementado por Bergson, quando afirma: “como um animal que faz rir”. Conjecturas a parte, o fato é que cômicos, palhaços, bufões sempre estiveram presentes para entreter o povo, (sem, contudo, deixar de dizer verdades de forma indireta), enquanto sociólogos e filósofos apontaram técnicas e fórmulas para se fazer rir.

Algumas dessas tentativas de entender o riso se perpetuam até hoje, mantendo obras da Antiguidade ainda atuais. Por assim entender, Aristófanes tecia críticas aos modos e estilos da sociedade grega do período anterior à era cristã, sem poupar nem mesmo os filósofos. A crítica satírica da sociedade, nas obras de Aristófanes, não se perpetua nas obras da Comédia Nova de Menandro, que se utiliza apenas de uma parcela da tradição cômica, muito mais ao gosto popular: a sátira aos tipos. Enquanto o primeiro fazia uma crítica ao sistema, à sociedade e aos fatos, o outro satiriza as personalidades e aquilo que as rodeia. O riso produzido por um artista ou uma comunidade se relaciona com o modo de ver e entender a sociedade em que estão inseridos. Sem nenhum desmerecimento aos dois autores e suas obras, cada um a seu modo atendia ao seu tempo e ao seu público.

O curioso é que a comédia produzida a partir de Menandro se perpetua até os dias de hoje, pois não é raro ver um espetáculo teatral que se utilize dos personagens-tipos na atualidade. Inclusive, são estes personagens, que atravessaram a Idade Média e o Renascimento, compondo a figura cômica do palhaço. O palhaço é um personagem-tipo que vai sendo construído ao longo da vida de um artista e de suas

habilidades adquiridas, culminando na desenvoltura de um palhaço hábil em provocar o riso. O contraditório é que esse entendimento do riso como medida de valor monetário na arte circense não é bem aceito por críticos, como aponta Mendes:

Se é verdade que a comédia parece atrair a estima da maioria do público (embora não haja até o momento qualquer estudo exaustivo a respeito, a única evidência sendo o retorno financeiro das bilheterias) tal preferência é inversamente proporcional ao prestígio que tem obtido junto aos críticos e os teóricos do drama e do teatro (MENDES, 2008, p. 79).

Conclusões

Eu continuo sendo apenas um
palhaço, o que já me coloca em nível
bem mais alto do que o de qualquer
político.

Charles Chaplin

A arte de ser palhaço se consolida enquanto profissão a partir do entendimento da sociedade ao aferir que a função de fazer rir é também um trabalho, pois há técnicas a serem seguidas, uma forma de transmissão dessas técnicas (sejam elas orais, ou registradas por escrito) e uma categoria que se consolida enquanto classe trabalhadora.

Dentro da perspectiva de que o ser humano vende sua *força de trabalho* e que, a partir desta força, vendida por certo tempo, ele gera um determinado produto, podemos dizer que o palhaço dedica seu tempo de trabalho (força de trabalho) para fazer os outros rirem (o produto gerado). Trata-se de produção artística, descrita de forma diferenciada do que a sociedade costuma entender como produção, pois toda produção pressuporia um produto palpável. Mas, como

transformar a arte e sua apreciação em algo palpável, visto que estamos falando de sensações, de sentidos, de sentimentos que podem fazer um ser humano sentir-se melhor após várias gargalhadas? A valorização do palhaço enquanto profissão nasce da ideia, de fundo capitalista, de que o produto gerado pelo palhaço (ou seja, o riso) deve ser mensurado pelo dinheiro que o público pagará para ver o artista. O humor, a sátira, a comédia são hoje formas tão valorizadas que extrapolam a lona circense e adentram as ruas, palcos, televisões e até mesmo a *internet*. De dimensões e abrangência mais restritas, contudo, os pequenos circos que circulam pelas cidades do interior do Brasil sobrevivem da renda da bilheteria, dependendo da principal atração, que ainda é o palhaço. Caso o circo não tenha um bom palhaço (pensando que bom é aquele que extrai muitas gargalhadas do público), o público não sai satisfeito. Para o público, o palhaço que não o faz rir não é palhaço; pode ser um artista com a cara pintada, pode ser alguém que usa uma roupa de palhaço, pois o palhaço está associado ao risível.⁴

Segundo o palhaço Salsicha, um bom palhaço vale mais do que uma pessoa que arma e desarma um circo, ou mesmo o artista que se arrisca em números aéreos. Ainda que o exemplo dado pelo artista se refira a um fato que aconteceu na década de 1980, essa hierarquia vigora até os dias atuais nos pequenos circos.

A arte do palhaço é tão fundamental na sociedade, que não pode ser encarada como mero passatempo, mas deve ser analisada como uma arte, uma profissão e um trabalho. A discussão de seu valor financeiro deve servir para destacar essa importância, entre as profissões mais antigas e relevantes. O bem material que por ela é

⁴ Desta forma, é um contrassenso comparar o que se faz na política brasileira atualmente como “palhaçada”, pois se assim o fosse, estaríamos rindo e muito das práticas políticas, mas não é isso que ocorre. Também não podemos confundir os erros praticados por uma pessoa com as trapalhadas de um palhaço.

produzido, ainda que mais intangível, vale tanto quanto o alimento, que sacia a fome. Pois, o que seria do peso do discurso sério se não tivesse a leveza do riso para atenuar a alma?

The Clown and the modes of production: The influence of capitalism in the laughable

Abstract |

This paper deals with the influences of capitalism on the art of clowning. These influences caused changes in the way laughter is achieved and in the impact of a clown's artistic performance. The observation of the artistic production of several clowns makes it possible to establish a comparison between the art of clowning and the product of labor in our society, and also identify the clown as a professional in the present time who strives to make the products of labor quicker, more dynamic and more globalized. In this manner, the clown, as well as the whole of society, is inserted in a professional context that is dependent on its modes of production. The several facets of the clowning profession, the circus, the street, the theater and other places, follow the same modes of production as the rest of the capitalist society, in which the qualified professional uses his or her skills to produce a final product, laughter in the case of clowns.

Keywords: Clown. Laughter. Production. Workforce. Profession.

Referências |

ABREU, L. A.; SILVA, E. **Respeitável público...** : o circo em cena. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

ARAÚJO, V. P. **Salões, circos e cinemas de São Paulo**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

AVANZI, R.; TAMAOKI, V. **Circo Nerino**. São Paulo: Selo Pindorama Circus e Editora Codex, 2004.

BERGSON, H. **O Riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1980.

BOLOGNESI, M. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

_____. **Circos e Palhaços Brasileiros**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

BURKE, P. **Cultura popular na idade moderna**: Europa 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. (Ensaio Latino-americanos, 1)

ENGELS; MARX. **Manifesto Comunista**. Org. e introdução de Osvaldo Coggiola. São Paulo: Boitempo, 2010.

HOBBSBAWN, E.; RANGER, T. (org.). **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2008. (Coleção Pensamento e Crítica, v. 55)

MARX, K. **O processo de produção do capital**: livro primeiro. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Coleção Os Economistas)

MENDES, C. F. **A Gargalhada de Ulisses**: a catarse na comédia. São Paulo: Perspectiva/Salvador: Gregório de Mattos, 2008. (Coleção Estudos)

MINOIS, G. **A história do riso e do escárnio**. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

PANTANO, A. A. **A personagem palhaço**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

PETRAS, J. O Manifesto Comunista: qual sua relevância hoje?. In: ENGELS E MARX. **Manifesto comunista**. Org. e introdução de Osvaldo Coggiola. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 239-248.

PROPP, V. I. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.

SILVA, Erminia. **As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX**. 2003. 370p. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. 2003.

SOUZA, A. F. **O Palhaço Cadillac: a memória do circo e a reinvenção de uma tradição**. Salvador: EDUFBA, 2016.

_____. **A Memória do Circo Mambembe: o palhaço Cadillac e a reinvenção de uma tradição**. 2012. 250 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

TROTSKY, L. Noventa anos do Manifesto Comunista. In: ENGELS E MARX. **Manifesto Comunista**. Org. e introd. de Osvaldo Coggiola. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 159-168.