

# A PRESENÇA DA POÉTICA CLOWN EM LA STRADA

*“The presence of poetic clown in La Strada”*

Marcus Villa Góis\*  
Escola de Teatro  
Universidade Federal da Bahia

Tauanne Gazoso Lacerda\*\*  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

**RESUMO:** Este trabalho tem como objetivo apontar as características que constituem a essência da poética do clown. O entendimento das principais características dessa linguagem se fez necessário, pois trata de uma premissa fundamental a fim de podermos compreender como tal linguagem se manifesta nos personagens centrais: Zampanò e Gelsomina em *La Strada* (1954), filme de Federico Fellini. Para realizar esta análise, proponho ao leitor uma reflexão sobre a essência poética clown, a partir de diferentes perspectivas teóricas sobre essa linguagem, para em seguida apontar os traços dos personagens em questão, que correspondem a essa essência. Esta pesquisa é direcionada a todos aqueles que possuem o interesse pela linguagem do palhaço e almeja contribuir para a reflexão sobre as diversas possibilidades estéticas que essa essência nos oferece.

**Palavras Chaves:** Palhaço; Fellini; *La Strada*

**ABSTRACT:** This paper aims to point out the features that constitute the essence of clown poetic. The understanding of the main features of this language was necessary because it is a fundamental premise that we may understand how such language is manifested in the central characters: Zampano and Gelsomina in *La Strada* (1954), Federico Fellini film. To perform this analysis, I propose to the reader a reflection on the clown poetic essence from different theoretical perspectives on this language, to then point out the traits of the characters in question, which correspond to this essence. This research is directed to all those who have interest in clown language and aims to contribute to the reflection on the various aesthetic possibilities that this essence offers.

**Keywords:** Clown; Fellini; *La Strada*.

## INTRODUÇÃO

O palhaço é uma figura que me inquieta pela complexidade de sua simplicidade. Meu interesse por esse objeto nasceu e cresceu durante o percurso de minha trajetória artística e acadêmica. Desta forma, essa pesquisa é resultante de uma série de elementos que me afetaram diretamente, tanto no campo das sensibilidades como no campo reflexivo. Dentre esses fatores, em especial, citarei algumas experiências no Matogrosso do Sul que me aproximaram das questões que serão apontadas ao longo deste artigo. Entre elas encontra-se a oficina “O Palhaço de Picadeiro” ministrado por Breno Moroni em 2010, o “Curso de Aprofundamento na Arte do Palhaço”, ministrado por Alexandre Casali na “IV PANTALHAÇOS - Mostra de Palhaços do Pantanal - América do Sul” em 2012, a oficina “DE LA RISA Y LA CARICIA”, ministrada por Aziz Gual em 2014 na 5ª edição da “PANTALHAÇOS”, o projeto de extensão “FESTIVAL DE UMA CIA SÓ: PROJETOS INTEGRADOS”, no curso de “Commedia dell’Arte” coordenado por Marcus Villa Góis, também em 2014, e, por fim, o projeto de extensão “CINE CÊNICO” que consistia em um cineclube direcionado aos acadêmicos da Universidade do Estado de Mato Grosso do Sul (UEMS) e a comunidade externa. Assim como as oficinas e os cursos de extensão, os espetáculos de palhaçaria que tive oportunidade de apreciar

também foram dispositivos para essa pesquisa. Na condição de aluna-pesquisadora e artista cênica, escolhi como objeto de pesquisa o palhaço ou *clown* (sem distinguir diferenças dos termos, além da língua) no contexto da cena neorrealista do filme *La Strada* (1954) de Federico Fellini. Neste artigo apontarei algumas características principais que constituem a essência de um *clown*.

*La Strada* é um filme de 1954, nele percebo que a simplicidade da figura do palhaço se manifesta de maneira ainda mais sutil, ou talvez mais crua devido à estética neorrealista em que se apresenta. No decorrer das cenas, é possível identificar a essência do palhaço nos personagens centrais Zampanò e Gelsomina.

Gelsomina é vendida por sua mãe a Zampanò devido às condições de pobreza da família. Zampanò ganha a vida como artista itinerante, entretenendo as pessoas ao quebrar uma corrente de ferro ao redor do peito. Gelsomina passa a segui-lo pela estrada e ao seu lado sofre, pois Zampanò é um brutamonte que a maltrata diariamente. Porém, Gelsomina carrega por ele um amor puro e altruísta, mantendo-se sempre ao seu lado.

Zampanò e Gelsomina são tipos distintos e opostos entre si, ele representa a força e a espartezza, ela, por sua vez, representa a delicadeza e espontaneidade. Ambos possuem a essência

do palhaço na composição de seus personagens e juntos correspondem à clássica dupla *Clown Branco* e Augusto. Para identificarmos a poética clownesca em *La Strada*, primeiramente devemos compreender o que é um *clown* e o que caracteriza um *clown* branco ou augusto. Para responder a esta questão me embasarei nas proposições de Alice Viveiro de Castro, Luís Otávio Bunier, Mário Fernando Bolognesi e Jesús Jara. Em seguida trataremos especificamente do filme e de suas personagens.

## 1. O QUE É UM CLOWN?

Para compreendermos a presença da poética clown em *La Strada*, primeiramente, devemos entender o que é um *clown*. A fim de alcançar tal objetivo, abordarei algumas considerações a respeito da origem da palavra, do contexto histórico de seu surgimento e das características que compõem sua essência, a partir de diferentes perspectivas teóricas. Iniciaremos esta reflexão, a partir da origem da palavra *clown*:

*Clown* é uma palavra inglesa, cuja origem remonta ao século XVI, derivada de *clayne*, *cloine*, *clowne*. Sua matriz etimológica reporta a *colonus* e *clod*, cujo sentido aproximado seria homem rústico, do campo. *Clod*, ou *clown*, tinha também o sentido de *lout*, homem desajeitado, grosseiro, e de *boor*, camponês, rústico. Na pantomina inglesa o termo *clown* designava o cômico principal e tinha as funções de um serviçal. No universo circense o *clown* é um artista cômico que

participa das cenas curtas e explora uma característica de excêntrica tolice em suas ações (BOLOGNESI, 2003, p. 62).

Assim como é necessário o entendimento da origem desta palavra, para discutirmos o objeto em questão, devemos compreender como o termo *clown* é utilizado. Neste artigo, a discussão se desenvolverá a partir da definição de Tristan Remy:

Tristan Remy define de forma interessante como usar o termo *clown*. Segundo ele, quando no singular – o *clown* – estamos nos referindo ao clown branco, o parceiro do augusto, mas quando usamos o plural – os clowns – estamos falando dos palhaços em geral: clowns, augustos, excêntricos, grotescos. (REMY apud CASTRO, 2005, p. 66).

O surgimento dos *clowns*, ou as primeiras referências aos *clowns*, segundo Alice Viveiro de Castro (2005), são do século XVI, na Inglaterra. Bolognesi (2003), em seu livro *Palhaços*, aponta que sua primeira caracterização pode ser encontrada no teatro de moralidades inglês. Segundo o autor, inicialmente essa figura ocupou um lugar secundário e aos poucos passou a ser uma personagem importante e “obrigatória” em todas as peças inglesas. O triunfo nos palcos proporcionou aos *clowns* a emigração para o teatro das feiras ambulantes.

A partir desse contato, houve um encontro entre a tradição italiana com a dos *clowns* ingleses, o que provocou uma aproximação de tipos,

resultando em uma fusão que deu origem ao *clown* moderno e circense. Essa transformação ocorreu no final do século XVIII e veio se consolidar no século XIX. Desde meados do século XIX, os interlúdios cômicos foram se firmando e o *clown*, cada vez mais, se distanciava da atuação voltada para os palcos dos teatros e se especializava na performance circense. Após reconquistarem a palavra, os *clowns* evoluíram para a criação de cenas curtas, geralmente alusivas ao próprio ambiente do circo. Desta forma, segundo Bolognesi, pode-se admitir a afirmação de Roland Auguet, ao dizer que o palhaço é uma criação do circo moderno.

Diante do exposto sobre o contexto histórico que aparecem os *clowns*. Abordarei as questões que giram em torno da dupla de *clowns* e sua divisão, ou seja, *clowns* Brancos e Augustos. Bolognesi (2003) aponta que a clássica oposição entre dois tipos diferentes de palhaços formou-se em torno de um tipo dominante, *Clown* Branco, e de um dominado, Augusto. A categorização dos *clowns* possui o objetivo de criar um par de tipos distintos que comportem um mínimo de conflito.

Os palhaços sempre falam da mesma coisa, eles falam da fome: fome de comida, fome de sexo, mas também fome de dignidade, fome de identidade, fome de poder... No mundo clownesco há duas possibilidades: ou ser dominado, e então nós temos aquele que é completamente submisso, o bode expiatório, como na *commedia dell'arte*; ou dominar, e então nós temos

o chefe, o *clown* branco, o que dá ordens, aquele que insulta que faz e desfaz (FO apud BOLOGNESI, 2003. p.78).

Castro (2005) aponta a dupla de *clowns* Foottit e Chocolat como um modelo da relação dominadora do *clown* Branco sobre o Augusto, “Quando Tristan Remy descreve o *clown* branco como o dominador autoritário que desconta todas as suas frustrações no podre idiota do agosto, tem como modelo a genial dupla formada pelo inglês Tudor Hall (1864-1921) e pelo cubano Raphael Padilla (1868-1917): Foottit e Chocolat”.

Foottit e Chocolat exploraram, no jogo da cena, o conflito entre duas personagens de tipos antagônicos. George Foottit criou um *clown* enfarinhado, germe do *clown* Branco e encontrou seu contraponto no Augusto de Chocolat. Juntos, exploraram a gestualidade da pantomima, a sátira das habilidades dos acrobatas e o uso do diálogo. Desta forma, conquistaram o campo aberto para novas esquetes que se expandiram desdobrando-se em trios ou trupes inteiras de cômicos, muitas vezes de uma mesma família. De acordo com Burnier, acerca da divisão entre *clowns*:

Existem dois tipos clássicos de *clowns*: o branco e o agosto. O *clown* branco é a encarnação do patrão, o intelectual, a pessoa cerebral. Tradicionalmente, tem rosto branco, vestimenta de lantejoulas (herdada do arlequim da *commedia dell'arte*), chapéu cônico e está sempre pronto a ludibriar seu parceiro em cena...O

augusto (no Brasil, tony ou tony-excêntrico) é bobo, o eterno perdedor, o gênio, o boa fé, o emocional. Ele está sempre sujeito ao domínio do branco, mas, geralmente, supera-o, fazendo triunfar a pureza sobre a malícia, o bem sobre o mal (BUNIER, 2001, p. 206).

Bolognesi (2003) aborda, em seu livro *Palhaço*, as versões dos historiadores a respeito do surgimento do Augusto, em todas elas há algo em comum, isto é, apontam o Augusto associado à estupidez espontânea, livre e vestido de forma excêntrica, sem a formalidade dos *clowns* anteriores. Narra, ainda, os fatores históricos que fizeram com que o Augusto se firmasse: as profundas transformações na Europa diante da Revolução Industrial. Na esteira de Bolognesi:

A partir de 1880 o Augusto se impôs como estilização da miséria, em meio a um ambiente social que prometia sua erradicação. Pelo menos no aspecto ideal, no discurso sobre o real, a sociedade industrial procurou integrar o indivíduo ao progresso. Não deveria haver mais lugar para a marginalidade. O discurso ideal, contudo, obscurecia o desemprego em massa e a Revolução Industrial não conseguiu superar a superpopulação, a fome e as guerras, motivo que fizeram com que milhões de europeus abandonassem o velho Mundo (BOLOGNESI, 2003, p.77).

O *clown* Augusto é um fruto direto da sociedade industrial e suas contradições e do impacto da máquina na vida do homem. Bolognesi reitera que Augusto é:

[...] justamente o tipo marginal, não somente pelo

seu aspecto exterior, mas, sobretudo pela inaptidão generalizada em acompanhar as coisas mais simples-fracasso simbolizado pelo tropeço de sua entrada na pista. Prodígio de ineficiência que naturalmente suscita o riso em um universo ultra-racional voltado à eficácia [...] A dupla Augusto e *Clown* Branco, então, veio a solidificar as máscaras cômicas da sociedade de classes. O Branco seria a voz da ordem e o Augusto, o marginal, aquele que não se encaixa no progresso, na máquina e no macacão do operário industrial (BOLOGNESI, 2003, p.78).

Segundo Burnier (2001), podemos compreender a dupla de *clowns* por meio de seu ancestral: o bufão. O bufão é um ser marginalizado, possui deformações físicas, é um ser grotesco, que necessita viver em grupo, pois, encontra sua força na companhia de outros bufões. Solitário, ele torna-se frágil e exposto às humilhações da sociedade. A banda de bufões funciona como um coro, como se cada bufão fosse parte de um único organismo.

## A ESSÊNCIA DO CLOWN

A essência do *clown* é um ponto importante para a compreensão da presença da poética *clown* em *La Strada* (1954), pois o filme trabalha o palhaço de uma forma sutil e foge a estereótipos desta figura. Para ampliar esta compreensão, veremos neste artigo a perspectiva de Jesús Jara sobre o *clown*. No entanto, primeiramente, compartilharei com o leitor a entrevista realizada com alguns palhaços de grupos de Campo Grande no Matogros-

so do Sul. Direcionei a eles a seguinte pergunta: De acordo com a sua vivência e experiência como palhaço, o que é a essência de um *clown*?

Mauro Guimarães, ator e palhaço do Grupo Circo do Mato, respondeu a questão da seguinte maneira: “Vejo a essência como um estado de dilatação de meu próprio ridículo. Não tem como ensinar alguém a ser palhaço. Para mim, a essência de um palhaço é sua verdade, é aquilo que o indivíduo tem de melhor. Os sentimentos bons aflorados”.

Anderson Carlos de Lima, ator e palhaço do “Grupo Flor e Espinho”, diz: “A essência do palhaço é algo que eu sinto necessidade de estar sempre exercitando. Ela precisa ser exercitada. Existe uma palavra de ordem que é o estado. Hoje percebo que para possuir e poder acionar esse estado é necessário uma vivência permanente e completa. É como um médico que precisa estar sempre estudando. O ofício do palhaço necessita de muito trabalho, pois é fundamental uma compressão de si mesmo. É necessária uma aceitação de si mesmo para esse trabalho. O palhaço não é uma personagem, não é uma mentira. No estado de sua essência o palhaço é, vive, é verdadeiro. Eu não posso criar uma máscara como uma personagem e ser um galã. Isso seria mentira. Por que eu sou feio e por isso meu palhaço é feio”.

Tatiana Vieira, atriz e palhaça do “Grupo Aplausos Cia Teatral”, responde a mesma pergunta colocando, assim como os outros, seu ponto de vista a respeito do trabalho do palhaço da seguinte maneira: “Quando comecei a pesquisar palhaçaria, minha única experiência era de direção e atriz, então, estrategicamente, fiz do teatro um suporte para desenvolver minha palhaça, “Zureta”, através do espetáculo “Cadê?!”. Tinha claramente definido que iria interpretar uma palhaça, como havia interpretado outros papéis. E assim comecei a sentir necessidade de me aprofundar e além de representar queria me sentir palhaça. Sentir, é a essência do palhaço para mim, está além de uma personagem que após acabar o espetáculo eu deixo até a apresentação seguinte, a Zureta é diferente sinto que uma parte é personagem e a outra parte sou eu mesma, então há uma parte que carrego sempre comigo. Poeticamente posso dizer: Eu, enquanto atriz, tenho alma. Eu enquanto palhaça tenho essência!”

A partir das respostas dos entrevistados é possível perceber que, apesar de serem palhaços de grupos diferentes, eles possuem em sua resposta pontos em comum. Tanto Mauro, como Anderson e Tatiane relatam a essência do palhaço, como um estado de dilatação do próprio ridículo em função do riso. Eles demonstram em suas respostas, uma consciência em comum a respeito dos princípios da arte do palhaço, que neste artigo

venho chamando de essência. E por que essência? A palavra essência indica aquilo que constitui o ser e a natureza das coisas.

Agora, veremos algumas considerações sobre o *clown* na perspectiva de Jesús Jara em seu livro *El Clown un Navegante de Las Emociones* (2014). Na primeira parte de seu livro, Jara realiza uma breve contextualização histórica do palhaço no circo, no teatro e no cinema. Na segunda parte, faz uma série de reflexões sobre a filosofia e psicologia dessa figura e finaliza trazendo um manual prático com jogos e exercícios.

Jara é um palhaço espanhol que dirige, junto a Lluna Albert, a escola de palhaços “Os Filhos de Augusto”. A escola oferece um ensinamento sistemático e evolutivo sobre o universo do *clown* através de cursos. Nesse livro, Jara relata que ao longo de sua experiência como *clown*, descobriu algumas particularidades do palhaço que se repetem com insistência e aponta de maneira didática as premissas que configuram a poética de um *clown*. A partir delas podemos compreender os traços característicos da personalidade *clown*.

Segundo o autor, o palhaço é uma figura autêntica, sincera e espontânea, não transmite a imagem da violência, nem quando agride, e sempre busca soluções inusitadas para os problemas que encontra. Os olhos são abertos, receptivos e

ternos, demonstram curiosidade e entusiasmo. Através deles o palhaço comunica as intenções de suas ações para a plateia. Sua função social e o dever de seu ofício é fazer rir.

Por conseguinte, o riso acontece devido à identificação da plateia com a ação realizada, desta forma, rimos de nós mesmos e assim nos tornamos mais tolerantes. As crianças se identificam facilmente com os palhaços, pois existem pontos do universo infantil que são próximos ao universo do *clown*. Assim como as crianças, os palhaços são sinceros e espontâneos, porém o palhaço não é uma criança, nem mesmo é uma personagem voltada apenas para o universo infantil.

Os palhaços são transgressores e apaixonados pela vida, cada momento é vivenciado em um estado de máxima sensibilidade e intensidade. Para Jara, o Augusto é a figura que representa o verdadeiro palhaço devido a sua personalidade, seu comportamento e sua forma de se relacionar com o mundo.

### **CONSIDERAÇÕES SOBRE A POÉTICA CLOWN EM LA STRADA**

*La Strada* (*A estrada da vida ou A estrada*) é um filme de 1954, dirigido por Federico Fellini. Um filme neorrealista que retrata a Itália pós II guerra Mundial. O elenco é composto por Gui-

lieta Mansina (Gelsomina), Antony Quinn (Zampanò), Richard Basehart (o Louco), Aldo Silvani (senhor Giraffa), Marcella Rovere (a Viúva), Livia Venturini (a Freirinha). Entre os personagens que compõem o filme irei me atentar aos personagens centrais Zampanò e Gelsomina buscando apresentar através das ações e perfil de cada um deles como a poética *clown* está presente em *La Strada*.

Gelsomina é uma mulher apaixonada, que vive as emoções do momento presente com máximo de intensidade. Seus olhos são abertos e transmite ternura, seu jeito de ser é desajeitado e nas cenas dos shows que realiza na rua com Zampanò, é ela quem conquista o carisma do público, que ri de sua espontaneidade.

Zampanò é um brutamonte que gosta de exibir sua força quebrando correntes de ferro no peito. Ele é indiferente aos sentimentos de Gelsomina, é ele quem diz e desdiz o que deve ser feito, é responsável por arquitetar as ações. Gelsomina apenas lhe segue, porém é Zampanò quem sabe o caminho.

O perfil dos personagens é revelado através de suas falas, ações e gestos. Por essa razão, selecionei algumas cenas para esta discussão. A ação de cada um deles corresponde à lógica de seu próprio universo. O primeiro ponto que abordarei, será sobre a postura de Gelsomina

diante de seu relacionamento com Zampanò. Esta abordagem será realizada através da descrição das ações de algumas cenas que escolhi para apontar algumas questões a respeito desta discussão. Nela a personagem Gelsomina manifesta algumas características presentes em seu universo *clown*.

À primeira cena darei o título de Cena 1 - O amor de Gelsomina. Através da descrição dessa cena, o leitor pode identificar que o ciúme de Zampanò se manifesta de maneira agressiva e demonstra o seu sentimento de posse e o medo de perder Gelsomina. Nesse momento, o personagem Zampanò traz, com muita força, o universo correspondente ao *clown* Branco, pois, como vimos no início deste artigo, o *clown* Branco é a voz da ordem, é o patrão, o chefe que ao ver-se contrariado reage com brutalidade e provoca uma briga. Gelsomina, ao contrário de Zampanò, carrega em seu universo a essência do Augusto. A personagem Gelsomina, devido a sua sensibilidade e ingenuidade, mantém-se fiel a Zampanò, deixando de lado a tristeza e assumindo em seu lugar a esperança, a expectativa de ter o carinho de Zampanò. A sensibilidade, a ingenuidade, a esperança e a expectativa pelo carinho, como vimos através dos apontamentos de Jesús Jara, são características que se manifestam com intensidade no Augusto.

### **Cena 1- O amor de Gelsomina.**



Após a confusão arranjada por Zampanò no circo, essa personagem vai presa juntamente com o Louco. A briga ocorreu devido ao ciúme de Zampanò, ele ficou furioso ao ver Gelsomina ensaiando ao lado do Louco sem sua permissão. Os dois personagens foram levados pela polícia, porém o Louco foi solto, pois era Zampanò que estava com uma faca na mão. Após o ocorrido, o Louco procurou Gelsomina para conversar e tentar convencê-la a ir embora e deixar Zampanò. Durante o diálogo entre os dois, observamos a agonia de Gelsomina diante da situação, ela questiona sua própria existência, não se sente feliz.

O Louco não compreende por que ela quer ficar ao lado de Zampanò fazendo idiotices e trabalhando feito um burro de carga, a convida para ir embora com ele, afirma que juntos iriam se divertir e ele a ensinaria andar na corda bamba. Nesse momento, os olhos de Gelsomina brilham, ela tem muita vontade de aprender, gosta de ser artista. Mas ao mesmo tempo paira sobre ela uma tristeza, não se sente feliz ao lado de Zampanò, porém não consegue deixá-lo. Ao longo da conversa Gelsomina chora. Diante da situação, o Louco passa a consolá-la, diz que é um ignorante, mas já leu alguns livros e tem certeza que na vida tudo tem um propósito de existir, e a vida de Gelsomina também teria um propósito. Após essas palavras, ela se encoraja novamente ao lado de Zampanò. Então, percebendo que essa era realmente sua

decisão, o Louco a leva em frente à delegacia para esperar Zampanò, que sairia no dia seguinte.

Para discutir sobre outros aspectos acerca da essência do universo do clown Branco e Augusto, a cena seguinte que será descrita trata da performance de Zampanò e Gelsomina em suas apresentações. Ambos seguem pela estrada da vida como artistas itinerantes, passando o chapéu pelas ruas. Posteriormente, encontram a oportunidade de se apresentarem no circo, junto com outros artistas para um público maior que aqueles que conseguiam conquistar nas praças das ruas onde passavam. Zampanò, ao se apresentar para o circo, coloca-se sempre à frente como o artista principal, o melhor, e afirma que foi ele quem ensinou tudo para Gelsomina. Essa atitude é um hábito de Zampanò, pois ele sempre se coloca à frente e trata Gelsomina como uma mera auxiliar de cena. A elevada autoconfiança de Zampanò, somada ao seu virtuosismo, reforça o padrão – natureza ou essência – próprias do perfil do *clown* Branco. Essa cena será nomeada como Cena 2 - A relação do patrão e empregado, ela demonstra a clássica relação entre o *clown* Branco e o Augusto que também vimos no início deste artigo.

### **Cena 2 - Zampanò e Gelsomina em cena: A relação do patrão e empregado.**

A apresentação de Zampanò e Gelsomina

no circo não foi diferente das outras apresentações que eles realizaram em outras circunstâncias. Mais uma vez Zampanò apresentou seu número virtuoso e teve como auxiliar Gelsomina. Gelsomina está ansiosa aguardando pelo momento de entrar em cena, então o Louco dirige-se a Gelsomina e diz para ela se acalmar, pois tudo “vai dar errado”. Essa foi a expressão usada pelo personagem para desejar boa sorte, pois, para o palhaço, dar errado é dar certo, é o erro que provocará o riso da plateia e é o riso da plateia que fará o sucesso do palhaço. Logo em seguida, inicia a cena de Zampanò e Gelsomina.

Gelsomina, com seu jeito espontâneo, rapidamente conquista o carisma da plateia. Já Zampanò, provoca temor e espanto ao afirmar que, em frente ao público encontra-se um homem de pulmões de aço. Anuncia que provaria aquilo que estava dizendo sobre sua força quebrando uma corrente de ferro em seu peitoral. Gelsomina toca o tambor, como de costume, para acentuar a tensão que paira sobre a ação de seu companheiro. No entanto, a performance não se conclui desta vez, pois Zampanò é interrompido pelo Louco, que também é palhaço, informando que há um telefonema para ele. Tal comentário provoca o riso de todos e desconstrói a tensão e a expectativa que Zampanò criou na plateia. Zampanò fica furioso e sai de cena correndo atrás do palhaço. Gelsomina assim como o dono do circo e alguns dos outros

artistas saem correndo atrás dos dois na tentativa de impedir uma briga dentro do circo.

### **Cena 3 – Gelsomina quer aprender a tocar trompete.**

O maior prazer de Gelsomina fica claro no decorrer do filme. Ela gosta de ser artista, e deseja muito aprender a tocar trompete. Pede Zampanò para ensiná-la e busca convencê-lo que pode aprender a tocar. Gelsomina insiste nessa possibilidade. No entanto, Zampanò não se mostra disposto a ensiná-la. Nesse momento Zampanò está se arrumando para sair e Gelsomina está entristecida, pois ele não lhe dava atenção. Não era a primeira vez que Gelsomina fazia esse pedido.

Enquanto ele se arrumava, Gelsomina indaga se Zampanò recordava como era bonito aqueles dias de chuva na janela, para em seguida começar a cantarolar a música que mais gostava. O encantamento por essa possibilidade a levava a um pequeno delírio é como se a personagem tivesse um universo paralelo, um universo do sonho. Essa característica, também é presente no *clown*. Segundo Jara, cada palhaço possui sua lógica, e essa não corresponde à lógica do cotidiano. O autor diz também que o palhaço vive 100% de intensidade cada ação. E vemos isso presente nas ações de Gelsomina, que nesse momento encontra-se profundamente magoada por ter

seu pedido ignorado por Zampanò. Ela começa a chorar, sai andando e acaba caindo dentro de um buraco. Zampanò se dirige até o buraco, e ordena que Gelsomina saia de lá, obtendo como resposta a negativa, em seguida Zampanò pergunta se ela passará a noite inteira dentro daquele buraco. Ela afirma que sim, que vai ficar lá a noite toda.

No dia seguinte, Gelsomina se levanta e decide ir embora, que irá deixar tudo. Afirma que gosta de ser artista, mas não gosta de Zampanò e era esse o motivo de sua partida. Gelsomina exclama várias vezes que está indo embora. Zampanò ainda deitado, pois era bem cedo, não entende o que ela está dizendo e a ignora novamente, ordenando que ela parasse com aquele drama. Essa postura de Gelsomina demonstra mais uma vez a presença da essência *clown* e do Augusto nessa personagem. Pois, Gelsomina deseja ser vista e ser amada por Zampanò, assim como o palhaço faz de tudo para conseguir a atenção e o riso da plateia.

Diante da postura de Zampanò, ela fica nervosa, pois não consegue sua atenção. Ela deseja que ele olhe para ela e escute aquilo que ela quer dizer, aquilo que quer mostrar. Então, para chamar atenção, diz que vai embora e vai deixar tudo, mesmo sem a real vontade de ir. Ao ver que Zampanò a ignorava mais uma vez, ela cumpre sua promessa e mesmo sem saber como voltar para sua casa e nem ter para onde ir parte pela

estrada sozinha.

#### **Cena 4 – O encontro de dois *clowns***

Descreverei agora uma das cenas que mais me chamou atenção e que aqui nomeio como Cena 4 - O encontro de dois *clowns*. Essa cena ocorre logo após a cena descrita acima, ela corresponde ao momento em que Gelsomina deixa Zampanò. A personagem, após sair sem rumo, encontra-se no centro de uma cidade. Há uma grande concentração de pessoas e alguns jornalistas, pois havia um artista circense, se equilibrando em uma corda bamba. Era uma performance surpreendente e Gelsomina mostrava-se encantada com aquilo que os seus olhos estavam testemunhando. Entre a multidão, o seu olhar era aquele que mais brilhava. Demonstrava simultaneamente espanto e admiração.

O olhar é uma das características do palhaço, ele é fundamental, pois é através dele que o palhaço comunica suas intenções e seus sentimentos a plateia. Por isso, um clown tem olhos bem abertos, que demonstra ternura e curiosidade. Gelsomina carregava o tempo todo esse olhar, cheio de ternura e curiosidade, ocasionado pela emoção de presenciar essa performance na corda bamba. Esse olhar se dilata e se encontrou com o olhar do Louco, que era o artista que acabara de realizar a apresentação na corda. Nos momentos

seguintes, descobrimos que, assim como ela, o Louco da corda bamba também era um palhaço, que carregava características de um Augusto. Lembrando que, para Jesús Jara, o Augusto é o verdadeiro palhaço. Ele não possuiu conexões com a realidade, ele é um Dom Quixote, e por carregar essa excentricidade, possuiu verdadeiramente a essência de um transgressor.

### **Cena 5 - O sofrimento e morte de Gelsomina e o desespero de Zampanò.**

Após a morte do Louco, Gelsomina se entristece profundamente. Zampanò tenta “esquecer” os fatos que levaram a morte acidental do Louco. Pois foi em suas mãos, após uma briga entre os dois, que ele acabou falecendo. Zampanò forjou um acidente no meio da estrada e partiu com Gelsomina que estava em estado de choque diante da cena que presenciou. Zampanò disse a ela que não tinha a pretensão de matá-lo e não queria ser preso por isso, pois “foi um acidente”. Ele tenta esquecer e volta a realizar as atividades do cotidiano e as apresentações com Gelsomina como se nada tivesse acontecido. No entanto, Gelsomina adoeceu, ela não conseguia esquecer, não conseguia comer, não conseguia fazer mais nada e todo o tempo exclamava como o Louco estava mal.

Vimos que o palhaço possui uma sensibi-

lidade aflorada, e vive as emoções ao máximo de intensidade. Desta maneira, podemos compreender o quanto foi sofrida para Gelsomina a morte do Louco, que era alguém por quem ela tinha carinho e que morreu na sua frente de forma violenta. Zampanò fica preocupado com o estado psicológico de Gelsomina e entra em desespero. Ele não sabe o que fazer, pois ela não come e não para de chorar. Chega a perguntar a ela se deseja voltar para casa de sua mãe, mas Gelsomina não quer nada. Ela encontra-se mergulhada no sofrimento e no choque da morte que presenciou. Depois de muitos dias, Gelsomina se aproxima de Zampanò para ajudá-lo a fazer sopa. Não diz nenhuma palavra.

Zampanò, mais uma vez, tenta justificar-se e diz que não queria matar o Louco, que só havia dado dois socos nele. Que ele não tinha nada, só um pouco de sangue no nariz. De repente, o Louco caiu. Logo, Gelsomina volta a chorar e aclamar que o Louco está mal. Então, Zampanò, sem saber o que fazer mais uma vez, se propõem a levá-la para a casa de sua mãe. Ele diz que não pode continuar assim, pois precisa trabalhar e levar em consideração que ela está doente da cabeça. Zampanò também está sofrendo ao ver Gelsomina sofrer. Era um dia frio e após essa conversa Gelsomina adormece no chão ao lado de uma pequena fogueira. Zampanò então decide ir embora e deixá-la ali mesmo. Antes de partir pega

uma coberta e coloca sobre ela e deixa ao seu lado coloca uma parte do dinheiro que possuía e, por último, o trompete que Gelsomina tanto gostava. Com um último olhar, Zampanò se despede de Gelsomina e segue sozinho pela estrada da vida.

Nas cenas seguintes, já ao final da história, vemos o sofrimento de Zampanò ao descobrir que por onde passava, passou também uma mulher que era de circo e parecia louca, quase não falava e gostava tocar trompete, porém ela havia falecido já há algum tempo. A tal mulher era Gelsomina, que não conseguiu suportar ser abandonada por aquele que ela mais amava. Ao descobrir a morte de Gelsomina, Zampanò fica desorientado e sofre por que perdeu o único amor verdadeiro que teve em sua vida e encontra-se condenado a solidão.

Através dessa cena, é possível refletir sobre a marginalidade do palhaço e a relação entre o *clown* Branco e o Augusto. Como vimos, o palhaço é um indivíduo marginal e marginalizado, ele é um sujeito desajustado na sociedade. Assim como Zampanò e Gelsomina, que ganham a vida como artistas itinerantes, apresentando seus números pelas ruas. Ambos são grotescos e marginais.

Gelsomina foi vendida pela mãe a Zampanò, pois era muito pobre. Zampanò sempre ganhou a vida na rua e precisava de alguém ao

seu lado. Assim como um *clown* Branco precisa de um Augusto. Burnier, assim como foi mencionado, aponta que é possível compreender o *clown* por meio do bufão, que é seu ancestral. O autor defende que é no grupo que o bufão se fortalece. Pois, sozinho, um bufão se torna frágil e exposto às humilhações da sociedade. Podemos relacionar essa dependência do bufão ao grupo, a dependência de Zampanò a Gelsomina e vice-versa.

Gelsomina, apesar de sofrer ao lado de Zampanò, não se imagina sem ele. Quando ameaça ir embora, o seu verdadeiro desejo é chamar atenção de Zampanò. Gelsomina tem uma missão, seguir Zampanò. Apesar de Zampanò ser o chefe, o patrão, aquele que diz e desdiz, no papel de *clown* Branco, não vive sem o Augusto. Logo, Zampanò ao perceber que perdeu Gelsomina e encontra-se sozinho, sente-se sem rumo, perdido. Essa dependência entre os personagens demonstra mais uma vez a presença da poética *clown* em *La Strada*.

## CONCLUSÃO

Neste artigo me propus a falar sobre a presença da poética *clown* em *La Strada*, para isto busquei, primeiramente, abordar o que é um *clown* e introduzir os aspectos que compõem a essência de um *clown*. Aponto também a relação do *clown* Branco e do Augusto para que o leitor

compreenda a relação dos personagens centrais Zampanò e Gelsomina. Para isso, busquei também selecionar e descrever algumas cenas que apresentassem como os aspectos do *clown* se manifestam no universo de cada um dos personagens.

Zampanò apresenta características do *clown* Branco e Gelsomina está imersa no universo do Augusto. Juntos correspondem à clássica relação *clown* de tipos antagônicos, o patrão e o empregado. Essas características apontadas e a relação dos personagens são atravessadas pela estética neorrealista italiana, pós Segunda Guerra Mundial e pelo gênero dramático que dão forma a obra *La Strada* de Fellini. O neorrealismo italiano foi um movimento cultural surgido na Itália, que se caracterizou pelo uso dos elementos da realidade em uma peça de ficção, aproximando-se até certo ponto das características do filme documentário. Devido aos fatores mencionados, esses personagens de *La Strada* se apresentam de uma forma diferenciada daqueles *clowns* que temos como referência em nosso imaginário, que corresponde aos elementos visuais que lembram o circo moderno. No entanto, o personagem, apesar de não corresponder a esse imaginário, não deixa de ter características de palhaços, não abandonam sua essência, sua natureza íntima, pois suas características dominantes estão presentes, até mesmo porque é essa essência que faz um palhaço e não

apenas a sua vestimenta ou seus sapatos.

Esta pesquisa é direcionada a todos que possuem interesse pela linguagem do palhaço e almeja contribuir para uma reflexão sobre as possibilidades estéticas que essa essência nos oferece. A função do palhaço, isoladamente, não é apenas despertar o riso, pois sua essência pode transitar entre o cômico e o dramático, assim como acontece com Gelsomina e Zampanò. No entanto, na constituição da cena, na dramaturgia final, o resultado entre os palhaços deve levar ao riso. A obra *La Strada* é um dispositivo reflexivo sobre essa essência, pois a presença poética do *clown* aparece de forma sutil em meio à dramaturgia.

O que chamei aqui de essência do *clown* deve ser compreendida como um processo de ensino e aprendizagem que servirá para a construção dessa personagem por parte dos interessados, alunos de artes cênicas ou atores. Essa essência *clown* servirá na composição da personagem que tem por objetivo último divertir plateias, fazê-las refletir através do cômico, rir de si mesmo, rir em conjunto com seus semelhantes.

Compreender o universo do palhaço a partir de sua essência é uma maneira de entrar em contato com a sua natureza mais íntima, os fatores que movem e as premissas de sua existência. Através desse entendimento é possível

transitar entre o cômico e o dramático, entre o riso e a dor gerando assim, a possibilidade de nossas concepções estéticas a partir do palhaço. Durante o processo de escrita deste artigo, refleti muito sobre essas questões, como já havia dito, a figura do palhaço é algo que me inquieta devido à complexidade de sua simplicidade. O interesse por esse objeto cresceu durante minha trajetória acadêmica e encontrei nessa inquietação o dispositivo para a realização desta pesquisa. Para mim, refletir sobre essas questões é um passo fundamental para compreensão do palhaço que desejo ser.

## REFERÊNCIAS

BOLOGNESI, Mário F. Palhaços. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

BURNIER, Luís O. A arte de ator: da técnica à representação. São Paulo: Ed. Unicamp, 2001.

CASTRO, Alice Viveiros. O Elogio da Bobagem: palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Ed. Família Bastos, 2005.

JARA, Jesús. El Clown, un navegante de las emociones. 6ª. ed. Morón (Sevilla): Ed. PROE-XDRA, 2014.

\* MARCUS VILLA GÓIS é professor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia - UFBA, desde 2016. Foi professor do curso de Artes Cênicas e Dança, licenciatura, da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul - UEMS, de 2011 a 2016. Foi também professor substituto da Escola de Teatro da UFBA entre 2005 e 2007. É doutor (2012) e mestre (2005) em Teatro pelo PPGAC-UFBA. Possui especialização pela Universidade de Bolonha (DAMS, 2002), graduação em Corso di Nuovo Circo pela Escola de Teatro de Bologna (2001) e graduação em Interpretação Teatral pela Universidade Federal da Bahia (1997). Dirigiu os espetáculos: *O Zoológico de Vidro*, de Tennessee Williams, *Festival de Uma Cia Só* (montagem de 11 roteiros de Commedia dell'Arte), *O Mentiroso*, de Carlo Goldoni (a partir do Curso Livre de Teatro da UFBA), *O Sonho*, de Strindberg (a partir do curso de Teatro-Circo da Casa Via Magia), *Ato sem Palavras*, de Samuel Beckett, *Meu Reino por um Cavalo*, de Dias Gomes, dentre outros. Publicou os livros *Festival de Uma Cia Só: Roteiros para a Improvisação com Sete Atores*, *Un Brasileiro in Viaggio: Il Teatro, il Circo e la Scuola di Teatro di Bologna* e *O Mentiroso*. Organizou os livros *Cine Cênico*, *A Cena no Áudio Visual: Entrevistas e os anais do Encontro Recursos Áudio Visuais na Cena Contemporânea*.

\*\* TAUANNE GAZOSO LACERDA é licenciada em Artes Cênica e Dança pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.