

A CONSTRUÇÃO DE UMA POÉTICA CLOWNESCA NAS “NOITES DE CABÍRIA”

The construction of a clown poetic at the "Cabiria nights"

Eliana Rosa Correia¹
Senac – São Paulo

Resumo: Em todas as sociedades, há o registro de tipos cômicos que apresentam diversas funções sociais e atuam como questionadores da ordem estabelecida. Os palhaços e clowns, construíram ao longo da história, uma proposição de leitura crítica do social que inspira a construção do riso. Este artigo, objetiva estabelecer ligações entre a singularidade clownesca da personagem “Cabíria” no filme “Noites de Cabíria” e a relação cômico-crítico que permeia o universo dos clowns.

Palavras-chave: Clown; Crítica; Cinema; Fellini.

Abstract: In all societies, there is the register of comic types that present various social functions and act as questioners of the established order. Clowns and clowns, built throughout history, a critical social reading proposition that inspires the construction of laughter. This article aims to establish links between the clownish singularity of the character "Cabíria" in the film "Nights of Cabíria" and the comic-critical relationship that permeates the universe of clowns.

Keywords: Clown; Critical; Movie; Fellini.

¹ Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professora na Área de Comunicação e Artes do Senac Lapa Scipião – São Paulo.

Um olhar sobre Fellini

Na obra cinematográfica de Fellini, encontramos referências significativas sobre o cômico clownesco e seu universo imagético. Ele levou o picadeiro para o cinema em diversos filmes e não hesitava em transformar sequências inteiras em um verdadeiro circo de imagens. Desde pequeno, era fascinado pelo mundo dos artistas itinerantes e, aos sete anos de idade, fugiu da escola para juntar-se a um circo que passava pela cidade, voltando dias depois para casa.

A alegoria, as relações de comunicação e ação cinematográfica propostas por Fellini, em especial no filme “Noites de Cabíria”, mostram como este diretor de cinema constrói, de modo alegórico, ligações diretas com o universo cômico e o olhar crítico dos clowns. A estreia de Fellini no cinema se deu através da divisão do roteiro de “Roma, Cidade Aberta” (Itália, 1940) e “Paisà” (Itália, 1946) com Roberto Rossellini. Ele participou do neorrealismo italiano para depois estreiar na direção com o filme “Mulheres e Luzes” (Itália, 1950), instalando, a partir daí sua reflexividade sobre o espetáculo cinematográfico.

De acordo com Mendes (2013), o caráter histórico relacionado à emergência da dinâmica neorrealista como movimento de resistência à ocupação nazifascista na Itália, é como uma variante do realismo. O neorrealismo foi uma revolução ético-estética e um novo olhar sobre a realidade e o imaginário cinematográfico.

O surgimento, na Itália dos anos 1940, de uma dinâmica cultural que

caracterizou o cinema italiano pós-guerra até, pelo menos, os anos 1950, renovando aspectos formais e narrativos que contribuíram para a modernização da linguagem do cinema, é um divisor de água na história da sétima arte. (MENDES, 2013, p. 35)

Fellini construiu uma trajetória de sucesso no cinema, e deixou vinte e quatro obras, inclusive alguns filmes autobiográficos. Nas telas, criou um universo singular e rico, imprimindo em seus filmes um estilo bem particular, que se transformou no adjetivo “felliniano”, caracterizando qualquer trabalho que remeta às peculiaridades estéticas e narrativas de seus filmes.

A sua consagração internacional veio com “A Estrada da Vida” (1954), com o qual alcançou grande sucesso de público e crítica. Além do Leão de Ouro, em Veneza, e mais a indicação ao Oscar de Melhor Roteiro, o filme foi premiado com o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, em 1955. Após esse sucesso, dirigiu, em 1957, “Noites de Cabíria”, obra também exaltada pela crítica. Esta produção repetiu o sucesso do filme anterior, ganhando o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro e deu a Giulietta Massina o prêmio de Melhor Atriz no Festival de Cannes.

Para Scamparini (2011), Federico Fellini tem um lugar na equivalente ao de escritores e pintores consagrados na cultura italiana. A sensibilidade artística, o grande senso de humor, as experiências com o cinema de Rossellini e a sua vivência nas mudanças do século XX, geraram o seu modo de fazer cinema e de olhar o mundo. “Sua poética,

inegavelmente onírica, é a cristalização de seus olhos perante o mundo: as imagens que via dormindo, que criava sonhando, têm a mesma importância das cenas construídas em seus sets” (SCAMPARINI, 2011, p. 5).

Não obstante, Fellini não deixa de abordar em seus filmes aspectos sociológicos, academicamente pouco estudados como parte de seu rol temático, mas tão importantes na trama de suas histórias. Assume-se que a carência de observação científica sobre o emaranhado de significações nos filmes de Fellini seja reflexo de sua poética, cujo onirismo é, a nosso ver, um dos aspectos que distinguem seu cinema e que localizam mensagens em um nível subjacente da comunicação. (SCAMPARINI, 2011, p. 5)

De acordo com Souza (2003), o cinema de Fellini e o “primeiro cinema” encontram-se na sua relação com o popularesco e na maneira de consagrar o real cinematográfico, convertendo a obra em arte reflexiva. Para a autora, a obra felliniana surgiu para reconduzir os caminhos das imagens, ele seria o herdeiro que veio legitimar o cinema das variedades, aquela legítima atração de feira, do vaudeville. O consolo dos miseráveis e o temor da burguesia. Na obra, os fragmentos reunidos sobre uma nova lei, sugerem a possibilidade de experiências perceptivas e libertárias. Assim, vislumbra uma nova leitura da história e o espectador experimenta uma nova leitura do cotidiano.

[...] imperou um visionário enquadramento sobre o mundo, em

que ele insistiu em apresentar o espetáculo como objeto crítico, compondo um cinema inverossímil, que habita a província da alma e que dialoga com os engodos do real. Sua temática revelou a condição ilusionista da câmera, e deflagrou um olhar que evidência que a ilusão e o real configuram, ambos, no cinema, uma forma de representação, cuja legalidade alimenta a crítica e os teóricos. (SOUZA, 2003, p. 20)

Para a autora, Fellini imprimiu a memória imagética de um século devastado pelo excesso, e com delicadeza e sem explícitos engajamentos políticos, optou pela ironia e pela comicidade da arte. Ele afirmava (1986) que um filme é como uma viagem, ela poderia ser planejada, mas os lugares só são descobertos no decorrer da jornada. Também acreditava que o ser humano é dotado de fantasia, que acaba se tornando um dado real. Para ele, ninguém é mais realista que o visionário, “ele dá um testemunho de si mesmo mais rico e mais complexo do que aquele que retém uma impressão sensorial da realidade que esta observando”. (FELLINI, 1986, p.157).

As noites poéticas e clownescas de Cabíria

A comicidade é mais do que uma característica do ser humano, é um diferencial, um elemento desmistificador. Paralelamente aos cultos sérios e reverenciais, às formas tradicionais de captura da subjetividade, sempre houve, em todas as épocas, paródias que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia. Os Tipos cômicos da baixa comédia grega e romana, os bufões

e os bobos da Idade Média, os personagens da *Commedia Dell'arte* italiana e os *clowns*, todos possuem a mesma qualidade: expor a estupidez do ser humano e de suas relações (BURNIER, 2001).

Para falar do cômico, elegemos o *clown* como um representante da criticidade. Ao explorar o grotesco e o ridículo, permite revelar por meio de seu corpo e sua máscara, o lado patético e torpe das pessoas e assim, ele sugere uma diversidade maior para uma transformação social e moral e inspira o riso por meio de uma linguagem própria, conseguindo disponibilizar uma ampliação da construção de significados cômicos. Quando falamos na máscara do *clown*, relacionamos à sua maquiagem, ao nariz vermelho e ao figurino. Luís Otávio Burnier, em sua tese, expõe a relação entre o *clown* e a máscara:

A origem do uso de máscaras pelo homem é ligada a cultos sagrados e rituais religiosos. Não é senão mais tarde, com a introdução de elementos sociais e satíricos que ele sai do contexto sagrado para o profano. Ainda hoje em Bali, na Tailândia e na Índia, por exemplo, a utilização de máscaras, mesmo no contexto de seus espetáculos de teatro-dança, mantém um forte vínculo religioso. O uso de máscaras, neste caso, requer um processo iniciático. Assim como os processos iniciáticos encontrados em povos indígenas, como, por exemplo, nos ritos de passagem da adolescência para a vida adulta (onde o jovem se submete a uma série de provas penosas, difíceis e dolorosas), ou o de adesão às sociedades secretas como a maçonaria, o *clown*, por também ter uma máscara (o nariz, a maquiagem e o figurino), passa por

algo similar. Ser um *clown* significa ter vivenciado um processo particular, também difícil e doloroso que imprime-lhe uma identidade e que o faz sentir-se como membro de uma mesma família. Um *clown*, quando olha nos olhos do outro, encontra algo que também lhe pertence, que os une, que constitui uma cultura comum entre eles e que somente outro *clown* sabe o que é. Neste sentido podemos falar de uma família de *clowns*. (BURNIER, 2001, p. 209)

Para Bakhtin (1987),

A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, esta baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. Basta lembrar que manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as “macaquices” são derivadas da máscara. É a máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco. (BAKHTIN, 19987, p. 35)

Ao escolher sua maquiagem e figurino, o *clown* procura ampliar os significados cômicos, e desse modo, marcar a singularidade de sua personagem. A máscara (maquiagem, figurino ou nariz) revela sua subjetividade, pois é construída de acordo com a personalidade do ator. Segundo Machado (2005), diferente de um personagem construído por meio de uma

dramaturgia teatral convencional, o clown e sua máscara conferem ao corpo do ator, antes de tudo, uma fisicalidade que expressa as características e o modo de estar no mundo. O *clown* se desenvolve a partir dos desafios a que o ator se submete, com sua exposição do corpo ao ridículo, ao jogo com os outros corpos, à sua capacidade de comunicação.

O processo de criação do *clown* particulariza-se por focar o corpo do ator. As habilidades perceptivas consistem em o ator perceber as mudanças físicas que o uso da máscara traz. Essas mudanças transformam, por sua vez, os hábitos de percepção, permitindo ao ator experimentar um outro modo de estar no mundo, percebe-lo e interagir com ele. A fisicalidade demarcada pela máscara implica evidenciar a imediaticidade da reação física diante de qualquer fenômeno que apareça. (MACHADO, 2005, p. 10)

O filme “Noites de Cabíria” (1957) é considerado por alguns críticos como o último filme “neorrealista” do italiano Federico Fellini. Cabíria, interpretada por Giulietta Masina, é uma prostituta que sonha em casar e constituir uma família; porém, sempre sofria desilusões amorosas. Apesar de viver nos perigos da noite na prostituição, Cabíria é uma mulher ingênua, que se deixa levar pelas ilusões da vida.

O projeto de filmar o “submundo romano”, com olhos de uma prostituta terna e engraçada, gerou muita polêmica envolvendo a Igreja Católica e o Estado. Fellini foi criticado por adotar uma atitude neorrealista e “mexer na roupa suja

romana”, mostrando ao público a Roma das prostitutas.

Formulado ao longo de praticamente uma década, a história de Cabíria foi um tremendo sucesso. André Bazin (1991, p.299) louva o trabalho de Fellini, ressaltando que, primeira vez o riminense “soube amarrar um roteiro com as mãos de mestre, uma ação sem falhas, sem lengalenga e sem lacunas”. Certamente o êxito do filme, que inspirou o musical *Sweet Charity*, dirigido por Bobo Fosse em 1969, nos Estados Unidos) deve-se também ao carisma de Giulietta na pele de Cabíria. A atriz recebeu o prêmio de melhor interpretação feminina no festival de Cannes, e a fita, o Oscar de melhor filme estrangeiro (o segundo consecutivo de Fellini). (MENDES, 2013, p. 186)

O título que faz referência às noites, traz uma vaga ideia sobre a trama do filme, uma vez que, por ser uma prostituta, Cabíria trabalhava e vivia nas noites de Roma. No filme, podemos observar que os dias e as noites de Cabíria são narrados de forma diferente. Enquanto as noites são alegres e divertidas, os dias são marcados pelas desilusões e conflitos de existência. “Noites de Cabíria” oscila entre o cômico e o dramático, e sua divisão se dá entre as noites e os dias.

O tom subjetivo informado já no título do longa-metragem é um convite a conhecer e entender o sentido das noites em que Cabíria vive intensamente, que são as noites da periferia, das prostitutas, dos gigolôs, dos boêmios, dos caridosos e dos miseráveis. A expressão e os gestos de Cabíria configuram o meio pelo qual a empatia da personagem abre a superação de preconceitos por parte

de quem vê (o espectador). Ora Cabíria lembra uma personagem de história em quadrinhos (meio expressivo com que Fellini trabalhava desde a adolescência), ora ela parece reencarnar a aura chapliniana². (MENDES, 2013, p. 195)

Para Mendes (2013) o ar engraçado de Cabíria, nos faz ver o mundo em uma reorganização poética. No filme, a realidade e o sonho estão em perene conflito. Os clichês, as mazelas e as ambiguidades sociais ecoam a todo tempo e podem ser identificadas nas cenas onde as mulheres são exploradas e também na periferia, onde famílias inteiras vivem miseravelmente.

Há em “Noites de Cabíria” não apenas o resgate de uma ferida social que separa inextricavelmente ricos e pobres, mas também o de uma fratura moral que impede Cabíria de deixar o trabalho a que não condena e dedicar-se ao casamento e à formação de uma família. Há, no filme, momentos óticos e sonoros puros que mostram os personagens em sua transparência avassaladora. Quando Oscar e Cabíria passeiam por um bosque no fim de tarde, uma sequência quase silenciosa e com iluminação marcadamente expressionista revelam o verdadeiro caráter dos personagens (a canalhice de Oscar e a ingenuidade de Cabíria). (MENDES, 2013, p. 195)

¹ Sobre as comparações entre Charles Chaplin e Giulietta Masina, diz Bazin (ibid, p. 306): “Muitas vezes se evocou Chaplin a propósito de **A Estrada da Vida**, mas nunca fiquei muito convencido com a comparação, forçosamente enfadonha, de Gelsomina e de Carlitos. A primeira imagem, não apenas digna de Chaplin, mas igual a seus achados mais belos, é a última de **Noites de Cabíria**, quando Giulietta Masina se volta para a câmera e seu olhar encontra o nosso. Só Chaplin, acredito, na história do cinema, soube fazer uso sistemático desse gesto que todas as gramáticas do cinema condenam” (MENDES, 2013, p.195).

No cinema neorrealista italiano, segundo Mascarello (2006) é característico com filmagem em cenários reais, assim como, a simplicidade dos diálogos e a filmagem de cenas sem gravação, com sincronização realizada posteriormente, o que tornava possível uma maior liberdade de atuação. “Noites de Cabíria” narra a vida de uma pessoa comum, sobretudo com cenas do subúrbio de Roma, incluindo ainda um olhar reflexivo e fiel à sociedade da época, uma Itália pós-guerra, que mantinha o subdesenvolvimento na periferia das suas grandes cidades e em localidades rurais.

Giulietta Masina confere à personagem Cabíria, uma interpretação clownesca. Ela assim como os *clowns*, vive à margem da sociedade. Sua exposição ao ridículo e sua profunda ingenuidade nos permite verificar o que Bergson (1980) identifica como um reconhecimento de gestos sociais que rompem com uma conduta ideal. Para ele, esse desvio é expresso no comportamento dos seres que são objeto de uma narrativa em que o cômico é provocado pela não adaptação desses sujeitos a determinadas regras sociais.

Fellini acreditava na autenticidade e na particularidade do cômico clownesco, e os colocava em seus filmes porque, para ele, o *clown* é o espelho da sociedade. Ele acreditava que o clown é a caricatura do homem em seus aspectos de animal e de criança, é um espelho no qual o homem se vê de maneira grotesca, disforme e bufa.

O tipo de ator que sempre me encantou e fascinou, e pelo qual tenho, a cada vez, um sentimento de obscura e excitante predileção, é o ator-palhaço. Considero-o a expressão

mais aristocrática e autêntica de um temperamento. O *clown* encarna as naturezas da criatura fantástica, que exprime o aspecto irracional do homem, o componente do instinto, aquela porção de rebeldia e de contestação contra a ordem superior que existe em cada um de nós. (FELLINI, 1986, p. 156)

Os *clowns* em suas andanças ocuparam diversos espaços como as ruas, as praças, as feiras, os picadeiros e os palcos e no início do século XX, encontraram o espaço do Cinema como um novo lugar para continuar revelando seu lado patético e ridículo. Nomes como Max Linder, Charles Chaplin, Hardy e Laurel, Buster Keaton, Harold Lloyd, Jerry Lewis, Mazaropi, Oscarito, Grande Otelo e Giulietta Masina, criaram para o cinema tipos originais e únicos.

Para Bolognesi (2003), os *clowns* resistem até nossos dias porque possuem uma lógica específica e constroem um movimento contrário ao controle social. Sendo assim, mesmo que existam processos para estabelecer o funcionamento das estruturas, eles sempre tentarão preservar a existência de sua liberdade, utilizando a sua linguagem e seu corpo cômico, como mecanismo de adaptação e transformação. Ele descreve que o *clown* brinca com as instituições e valores oficiais e seu descomprometimento e ingenuidade, lhe confere certo poder para ridicularizar.

Cabem-lhes a tarefa de ridicularizar as estruturas sociais e familiares, as autoridades, hierarquias e ordens diversas, em uma espécie de compensação revigoradora da

submissão, de apaziguamento das dores e dos constrangimentos, enfim, um momento de suspensão da reificação dominante”. (BOLOGNESI, 2003, p. 172)

Patrice Pavis (1999) descreve o cômico como um fenômeno antropológico, que responde ao gosto do ser humano pela brincadeira e pelo riso. Ele o representa como uma arma social que fornece ao irônico, condições para criticar o seu meio, mascarar sua oposição por um traço espirituoso ou de farsa grotesca. O autor relata que como gênero dramático, a comicidade centra a ação em conflitos e peripécias que demonstram a inventividade e otimismo humanos perante a adversidade. Para ele, a mensagem cômica e o público que ri estão unidos num processo de comunicação:

O mundo fictício e cômico só se revela como tal graças à perspectiva usual do espectador que é ferido e frustrado pela cena. Havendo sido frustrada a expectativa do público, este se afasta do acontecimento cômico, coloca-se à distância e passa a zombar, fortalecido em seu sentimento de superioridade. Ao contrário, diante da tragédia, o caráter exemplar e sobre-humano dos conflitos impede-o de substituir a ação por sua perspectiva pessoal: ele se identifica com o herói e renuncia a qualquer crítica. A comédia tende “naturalmente” à representação realista do meio social: na verdade, ela faz constantes alusões a fatos atuais ou de civilização e desmascara práticas sociais ridículas: nela o distanciamento é como que natural. A tragédia ao contrário, mitifica a existência, visa não a um grupo social, mas a uma camada universal e profunda do homem, cristaliza as relações humanas. O trágico necessita

de aceitação, por protagonistas e espectadores, de uma ordem transcendente e imutável. O cômico, ao contrário, indica claramente que os valores e normas sociais não passam de convenções humanas, úteis à vida em comum, mas dos quais poderíamos substituir por outras convenções. (PAVIS, 1999, p. 61)

A sociedade conservou os cômicos e *clowns* porque necessita dessa comunicação para satirizar as suas ações. Cabíria, assim como os *clowns*, representa um universo próprio e um modo muito particular de olhar o mundo. A personagem clownesca de Cabíria, por oscilar entre o cômico e o dramático, nos coloca, ao longo do filme, em situações de distanciamento e de reconhecimento.

Mesmo sendo sucessivamente enganada, ela não desiste de seus sonhos e encara a vida de modo muito particular. Constrói, por vezes, seu próprio universo e inventa novos significados para contornar as adversidades. O *clown*, assim como Cabíria, sugere mobilidades para uma transformação social, e inspira o riso por meio de uma linguagem própria. Cabíria não inspira desejos, mas comicidade e afeto.

Em uma cena, aparece numa rua remexendo os quadris, para e olha uma pequena janela de um grande hotel. Abaixa-se para ver o que há lá dentro e, de costas para a rua, começa a dançar, rebolando os quadris. Poderia ser um gesto de eroticidade, porém, com Cabíria, torna-se cômico, ridículo e grotesco, torna-se clownesco. Ela sai dançando e rindo, com passos cadenciados, desengonçados,

cheia de trejeitos e caretas, como se tivesse um grande público a observá-la.

Fellini, ao mesmo tempo que nos mostra o cotidiano excludente e marginalizante de uma prostituta nos subúrbios de Roma, também oculta esta realidade com as noites divertidas e sem compromisso. Cabíria é vítima de muitas trapaças e vive dentro de uma realidade dura, tosca e marginal, porém, Fellini nos mostra seus aspectos românticos, ternos, emotivos e engraçados.

A aplicação de recursos de comicidade, geralmente através da caricatura e do escárnio são, assim como o emprego da estética onírica, maneiras de enunciar de modo menos direto e mais subjacente. O exagero, o grotesco, o onírico, e os recursos que fazem rir fazem também evadir, e o espectador mais uma vez precisará atentar a uma camada de significação que se localiza além do mais sedutor para captar discursos sobre a sociedade, seu país, a política. (SCAMPARINI, 2011, p. 11)

Para Souza (2003), Fellini opera uma mágica com a câmera que coloca a seu dispor os inúmeros personagens em uma dança que tem seus precedentes nas paradas circenses. Ele não fragmenta em excesso para poder retrabalhar a imagem e torná-la sutil, esta é uma marca dos filmes de Fellini, e que até hoje surpreende. Seu cinema era composto de uma intensidade imagética que ultrapassava as molduras do enredo e da própria narrativa.

Cabíria, ao final do filme, depois de sofrer seu último golpe e cumprir seu destino, é

abordada no meio de uma estrada por jovens que cantam e dançam. Ela caminha com eles, encara a câmera e sorri. Para Souza (2003, p. 53), Fellini quebra, nesse momento, a representação de uma regra clássica do cinema, “o olhar do personagem para a câmera, inviabilizando a moldura melodramática, sua fissura ao final parece reforçar toda farsa da vida de Cabíria, parece reinseri-la no palco e revelá-la personagem”.

“Noites de Cabíria” apresenta em seu leito fílmico a teleologia de uma mulher visionária ao seu próprio inferno, dado que ela é refém da desventura, e à sua salvação, motivada essencialmente pelo gesto final emocionado de tirar o espectador da sua posição de voyeur e o inserir na fábula como o olho do espírito que vê o reflexo de si mesmo no outro (nesse aspecto, o filme é uma lição de alteridade). (MENDES, 2013, p. 194)

O *clown* é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um, assim, ele é um tipo pessoal e único. Um ator pode ter tendências para o *clown Branco* ou o *clown Augusto*, dependendo de sua personalidade. Segundo Burnier (2001), o *Branco* e o *Augusto* são os dois tipos clássicos de *clowns*, sendo o *clown Branco*, a encarnação do patrão, o intelectual, a pessoal cerebral e o *clown Augusto* é o bobo, o eterno perdedor, o ingênuo de boa-fé, o emocional.

A construção da personagem Cabíria se assemelha ao *clown Augusto* e sua característica tipológica e suas ações, obedecem a um determinado perfil individual, que se apoia nas características corporais da atriz e em sua subjetividade.

Para Fellini esses tipos clássicos de *clowns*, representam cabalmente a sociedade, e isso acaba provocando a identificação do público com o menos favorecido, no caso o *clown Augusto*.

[...] O *augusto*, que é a criança que faz sujeira em cima, se revolta ante tanta perfeição, se embebeda, rola no chão e na alma, numa rebeldia perpétua. Essa é a luta entre o orgulhoso culto da razão, onde o estético é proposto de forma despótica, e o instinto, a liberdade do instinto. [...] com efeito, quanto mais procures obrigar o *augusto* a tocar violino, mais ele dará soprinhos com o trombone. O *clown branco* ainda pretenderá que o *augusto* seja elegante. Mas quanto mais autoritária seja essa intenção, mais o outro se mostrará desajeitado. É o apólogo de uma educação que procura pôr a vida em termos ideais e abstratos. [...] podia-se falar de Hegel e da dialética, acrescentar que os *augustos* são, mais justamente, uma imagem subproletária do pátio dos milagres, com desnutridos, disformes, marginais, capazes talvez de revoltas, não de revoluções. É provável que o povo sempre os tenha tratado com confiança por causa de sua condição miserável, sentindo-se familiar ao abismo. (FELLINI, 1986 p. 201)

Para Pantano (2007), o *clown Augusto* representa o expoente do andarilho, do marginal, é aquele que não se ajustou, não se integrou as regras da sociedade. Seu figurino, maquiagem e gestos demonstram certa despreocupação com relação a normas ou padrões vigentes.

Se partirmos do contexto histórico, perceberemos que o surgimento do *Augusto* acontece em um momento em que a sociedade industrial procurava padronizar o indivíduo,

criando mecanismos que o adequassem a uma sociedade tecnicista, pois a marginalidade nessa sociedade não cabia mais. Dessa forma, o Augusto revela-se como o homem que não se encaixou nessa sociedade. Marginal por excelência, ele está a mercê de qualquer conduta preestabelecida. Com seu ar bobalhão e o nariz vermelho, o Augusto demonstra ser incapaz de realizar as tarefas mais comuns. Aliás, esse é um dos motivos do riso ocasionado por ele, pois tudo o que faz, o faz de forma disforme. Seu descompromisso, sua forma de vestir-se e comportar-se revelam seu desapego a qualquer padrão e/ou conduta estabelecidos pela sociedade. (PANTANO, 2007, p. 45)

A personagem de Cabíria se assemelha ao *clown Augusto*, pela conquista de poder expor o corpo desajustado. Suas ações físicas têm no grotesco uma liberdade ideal e expõem, com sua presença, a miséria que a sociedade desejava esconder. Cabíria, assim como o *Augusto*, representam o marginal, aquele que não se ajusta e não se integra às normas sociais. Seu figurino, adereços e maquiagem, assim como, seus gestos ridículos e grotescos, constroem um corpo disforme, que demonstra um certo descaso ou despreocupação para se ajustar as regras e condutas sociais.

O palhaço enfatizou as grandes hordas de deserdados desse processo civilizatório, ao explorar a inaptidão para a nova realidade produtivista. Ele, principalmente, explorou a coisificação do corpo na sociedade de classes. Ao explorar o grotesco, ele procurou ressaltar os aspectos de uma dominação subliminar, não necessariamente discursiva, que exige do homem e seu corpo unicamente a

força de sua produção. O palhaço, assim, sintetiza ou mesmo enfatiza a agressão dos movimentos repetitivos que procura equiparar o corpo do homem à grandiosa virtude das máquinas. Diante de um mundo utilitário, revestido de valores de uso e troca, o corpo grotesco do clown pode perfeitamente explorar o sem sentido, como a dizer que há uma inquietação a ser analisada. (BOLOGNESI, 2003, p. 199)

O *clown* não tem um olhar cartesiano, lógico ou matemático, e sim o olhar da imperfeição e do erro. A sua atuação é reveladora porque que traz à cena o que é ridículo. Para Machado (2005), o corpo do *clown* é construído por outros modos de sentir, agir e pensar e esses processos são atravessados por uma política particular de relação com a alteridade, que pressupõe uma abertura para o outro. Essa abertura parte da troca e da captura pela imprevisibilidade, pois para o *clown*, deixar-se atravessar pelos imprevistos, é também saber operar na imprevisibilidade, é saber arriscar.

O *clown* caracteriza-se pelo seu modo ingênuo (estado de curiosidade em que os acontecimentos parecem ser sempre novos e inusitados); pelo seu modo frágil (estado de abertura, disponibilidade e vulnerabilidade para interação com os acontecimentos externos e internos na relação com o ambiente) e por um estado quase permanente de alegria e prazer. A ingenuidade, a fragilidade e a alegria são seu modo de estar no mundo. Essas qualidades repercutem, por sua vez, no seu modo de agir, caracterizado pela ação espontânea e pela reação física e afetiva na interação com o ambiente. O *clown* manifesta a interação entre os modos de estar (ingenuidade, fragilidade e

alegria) e de se relacionar (jogo e ação espontânea) com o ambiente-mundo. (MACHADO, 2005, p. 22)

O *clown* é um personagem que pode estar em qualquer lugar, seja nas ruas, praças, palcos ou no cinema, onde ele estiver, consegue transformar o espaço, pois evidencia outros sentidos e significados das relações que ali existem. Ele evidencia os aspectos grotesco e ridículo do seu corpo, escapando aos padrões vigentes e explora seu potencial cômico, construindo comicidade no ambiente. Segundo Machado, um dos modos possíveis de explicar tal constituição, implica na possibilidade de compreender que a característica cômica do *clown* se encontra num estado particular de comunicação e interação com o espaço.

O *clown* e o ambiente em que ele está dispõem-se mutuamente a um jogo de receber, trocar e devolver estímulos. Essas questões estão relacionadas de modo mais amplo à habilidade e aptidão do corpo para permanecer no tempo e no espaço. O corpo incorpora imagens, sensações e pensamentos de movimento e os produz na medida que incorpora um jogo contínuo da relação corpo/ambiente. (MACHADO, 2005, p. 12)

Nesse sentido, o *clown* por meio de seu corpo cômico e sua lógica específica, tem a capacidade de potencializar adaptações e transformações no meio em que o cerca. Atuando na contramão, ele fixa suas ações à margem das regras e assim constrói uma modulação contrária para estabelecer uma relação diferente em torno da disciplina e do controle social. Seu corpo cômico atua

com o ambiente, disponibilizando trocas de informações entre corpo e ambiente.

Para Katz (2010), devemos pensar o corpo a partir da sua característica processual, enquanto mídia de si mesmo, como um sistema vivo e em trânsito contínuo de trocas de informações com o ambiente.

(...) as mudanças passam a fazer parte do corpo e do ambiente, e como não se estancam, não param de transformar a coleção de informações que constituem cada corpo, uma coleção, portanto sempre transitória. Assim, um corpo está sempre comunicando quais as informações que o constituem em cada momento. Ele não é um veículo ou um canal ou um meio pelo qual alguns conteúdos internos, de vez em quando, podem ser expressos. O corpo é sempre mídia de si mesmo (da coleção de informações que o forma a cada momento) e não um corpo que depende de uma ação voluntária para expressar-se. Por isso, todo corpo é um corpomídia. (KATZ, 2010, p. 21)

Deste modo, o corpo cômico do *clown* sugere uma diversidade para transformações sociais e por intermédio da sua linguagem própria, consegue ampliar a construção de significados cômicos, favorecendo o surgimento do riso. Sendo mídia de si mesmo o *clown* procura estabelecer conexões com o ambiente e realizando trocas, consegue ressaltar por meio de seu corpo grotesco, os aspectos de uma dominação social subliminar e muitas vezes não discursiva. Trocando informações constantes com o ambiente, ele se resvale do ridículo como resposta há uma inquietação que deseja explorar.

Os *clowns* sempre terão um lugar garantido na sociedade porque abrigam a lógica da complexidade. Possuindo ideias que parecem incoerentes ou absurdas, eles assumem seus erros e sua irracionalidade, e assim, alojados à margem da sociedade, continuam questionando as estruturas da ordem social. Cabíria, assim como os *clowns*, não tem um olhar lógico e sua crítica social acontece quando ela nos revela que acredita na vida e, mesmo com todos os tropeços e desilusões, continua sobrevivendo.

Cabíria e a simultaneidade temporal que ela incorpora na sequência da sua partida criam um cristal de tempo que congrega a reorganização poética de um mundo em reconstrução e as cicatrizes da miséria, da violência e da guerra. Essa evidência justifica a inclusão de “Noites de Cabíria” no rol das obras-primas neorrealistas, pois o filme e seu realizador herdaram do movimento cultural italiano do pós-Guerra o magma da forma estética e da atitude ética a representar o mundo com os tons imortais da realidade. (MENDES, 2013, p. 197)

Falar sobre o cinema de Fellini e mais precisamente sobre Cabíria, nos coloca num universo alegórico, lúdico e poético. É ir de encontro com a harmonia da sua essência pictórica, fotográfica, literária, teatral e clownesca. Ela revela por meio da sua poética, um espetáculo por vezes cômico e dramático. Nele, sua máscara não esconde, ela nos revela. É a atração principal de um show que sempre continuará, porque na sociedade sempre existirá algo a ser revelado, sempre haverá luzes e trevas. Cabíria nos olha nos olhos

e nos diz: O show tem que continuar! E vai caminhando novamente para a multidão.

Recebido em: 24/01/2018

Aceito em: 01/06/2018

Referências Bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento, o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BERGSON, Henri. **O Riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- BURNIER, L. O. **A arte de ator**: da técnica à representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- FELLINI, Federico. **Fellini por Fellini**. 3.ed. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- FO, Dário. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: SENAC, 1999.
- KATZ, Helena. Corpomídia não tem interface: o exemplo do corpo bomba. In: RENGEL, Lenira; THARALLANO, Karin (Orgs.). **Coleção Corpo em Cena Volume 1**. São Paulo: Editora Anadarco, 2010. pp. 9-23.
- LECOQ, Jaques. **O corpo poético**. São Paulo: Senac, 2010.
- MACHADO, Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro. **Uma nova mídia em cena**: corpo comunicação e clown. 2005. 120 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

MENDES, Euclides Santos. **Cristais de tempo: o neorrealismo Italiano e Fellini**. 2013. 228 f. Tese (Doutorado em Multimeios). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2013.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Unesp, 2003.

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

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

SCAMPARINI, Julia. **Fellini e o cinema felliniano**. Disponível em: <http://famanet.br/scriptio/wpcontent/uploads/revistas/FELLINI_E_O_CINEMA_FELLINIANO.pdf>. Acesso em 17/05/2017.

SOUZA, Cristiane Pereira de. **A construção em abismo como construção crítica em Fellini**. 2003. 119 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2003.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.

